

BAND 44

1999

**WIENER
SLAWISTISCHER
ALMANACH**

HERAUSGEBER

Aage A. Hansen-Löve
Tilmann Reuther

REDAKTION

Aage A. Hansen-Löve (Literaturwissenschaft)
Tilmann Reuther, Gerhard Neweklowsky (Sprachwissenschaft)

REDAKTIONELLE MITARBEIT

Natascha Drubek-Meyer

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@lrz.uni-muenchen.de

EIGENTÜMER UND VERLEGER

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

DRUCK

B. Zeuner, Buch- und Offsetdruck
Peter-Müller Str. 43
D-80997 München

© Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien
Alle Rechte vorbehalten

ISSN 0258-6819

Inhalt

A. Щербенок (С.Петербург), <i>Страх</i> Чехова и <i>Ужас</i> Набокова (реальное, воображаемое, символическое)	5
С.Я. Сендерович, Е.М. Шварц (Ithaca), <i>Закулисный гром:</i> о замысле <i>Политы</i> и о Вячеславе Иванове	23
L. Livak (Grinnell, Iowa), <i>A Journey to the South:</i> <i>The Art of Oblivion in Gaito Gazdanov's Novel Vecher u Kler</i>	49
Л. Геллер (Lausanne), <i>Теория Ха[о↔рм]са</i>	67
A. Hansen-Löve (München), <i>Paradoxien des Endlichen.</i> <i>Unsinnfiguren im Kunstdenken der russischen Dichter des Absurden</i>	125
G. Lehmann (Düsseldorf), <i>Bibliographie zur „Vereinigung</i> <i>Realer Kunst“ (OBĒRIU) – in ihrem künstlerisch-</i> <i>avantgardistischen Kontext</i>	185
Rezension	
H. Meyer (München), <i>Šklovskijs Unentscheidbarkeit, Jakobsons</i> <i>organizzazione combattiva, Tynjanovs metaphorischer</i> <i>Nietzschanismus und das happy end (in) der Semiotik:</i> <i>Re- und Dekonstruktionen in neueren Arbeiten zum Formalismus</i> <i>und Strukturalismus (3. Teil: Stefan Speck)</i>	253

Андрей Щербенок

СТРАХ ЧЕХОВА И УЖАС НАБОКОВА
(реальное, воображаемое, символическое)¹

Я, действительно, очень люблю Чехова. Правда, я не смог бы объяснить свое чувство рационально – что легко сделал бы по отношению к более великому художнику, Толстому, блеском того или другого незабываемого пассажа [...]. Но когда я думаю столь же отстраненно о Чехове, все, что получается – это мешанина, состоящая из ужасающих прозаизмов, затертых эпитетов, повторов, докторов, неубедительных соблазнительниц и т.д.; и тем не менее именно *его* книги я взял бы с собой в путешествие на другую планету.²

Обращает на себя внимание, что, говоря о Чехове, Набоков сталкивается с нехарактерной для себя проблемой несовпадения стилистической и эстетической оценок. Набоков всегда был предельно далек от утверждений, что, скажем, Достоевский – плохой писатель, но великий художник. Однако в данном случае любимым писателем неожиданно оказывается автор, чей язык неяркий, затерт, вторичен – в целом, „ужасающ“. В результате любовь Набокова к Чехову становится иррациональной. В отличие от Толстого, и, надо полагать, от самого Набокова, Чехов как будто растворен в не им созданном языке, затерт в „мешанине, состоящей из ужасающих прозаизмов, затертых эпитетов, повторов“, лишен власти над собственным словом.

В литературоведческом сознании Набоков также воспринимается как писатель, гораздо изощреннее, чем Чехов, владеющий языком и всеми формами литературной условности. Речь здесь идет о малоосознаваемой, но практически универсальной пресуппозиции: Чехов может быть сколь угодно гениальным стилистом, но виртуозно владеет языком именно Набоков. В этой статье мы и постараемся определить, что стоит за стихийным восприятием Набокова как писателя, подробнее рефлексизирующего свои отношения с языком, более сознательно его использующего, контролирующего его в большей степени, чем Чехов.

¹ This work was supported by the Research Support Scheme of the Open Society Support Foundation, grant No.: 1670/1999.

² V. Nabokov, *Strong Opinions*, N.Y., 1973, 286.

Чисто нарратологический или стилистический анализ не может оценить степень «принадлежности» языка говорящему субъекту, поскольку неизбежно отождествляет язык (или несколько языков) с его (их) носителем. Для наших целей необходимо ввести в анализ повествующего субъекта, который был бы потенциально неравен универсуму тех языков, на которых он говорит. Такой субъект конституирует себя не только в плане Символического, но и в плане Воображаемого и Реального – эта знаменитая лакановская триада окажется для нас чрезвычайно удобной. Собственно говоря, именно психоанализ является той дисциплиной, которая наиболее систематически исследует взаимоотношения субъекта с воспроизводимой им речью.

Обращение к психоаналитической проблематике становится тем более естественным, когда мы сталкиваемся с текстами, тематизирующими аффект. *Страх* Чехова и *Ужас* Набокова не просто посвящены сходным аффектам, написаны в одном жанре и повествовательной ситуации. Еще важнее для нас то, что страх/ужас, связанный, в обоих случаях, с непостижимостью мира, неизбежно подрывает единство Реального, Воображаемого и Символического. Поэтому именно в этих рассказах должны наиболее отчетливо проявиться интересующие нас особенности двух поэтик.

Набоков

Моя связь с миром порвалась, я был сам по себе, и мир был сам по себе, – и в этом мире смысла не было. Я увидел его таким, каков он есть на самом деле [...]. Страшная нагота, страшная бессмыслица [...]. Я уже был не человек, а голое зрение, бесцельный взгляд, движущийся в бессмысленном мире. Вид человеческого лица возбуждал во мне желание кричать. (Набоков 1990, 401-402)

Ужас в набоковском рассказе с самого начала выступает как загадочный, „высший ужас, особенный ужас“ (Набоков 1990, 398), для выражения которого „на складе готовых слов нет ничего подходящего“ (там же, 398). Поэтому на эксплицитном уровне композиции рассказа представляет собой последовательную попытку найти подходящее слово, описать некоторый заданный повествователю еще до начала рассказа опыт. Это чисто выразительная, на первый взгляд, задача успешно решается повествователем, причем адекватное описание его переживания метонимически соединяется с онтологической истиной.

Да, вот теперь я нашел слова. Я спешу их записать, пока они не потускнели. Когда я вышел на улицу, я внезапно увидел мир таким, каков он есть на самом деле [...]. Моя связь с миром порвалась, я был сам по себе, и мир был сам по себе, – и в этом мире смысла не было (там же, 400-401).

Однако, какой бы ни была философская концепция мироздания, она не объясняет самого ужаса, а тем более его смертоносных последствий для рассказчика. Если мы действительно хотим определить различие, разграничивающее набоковский ужас и чеховский страх за пределами сомнительного триюизма ‚страшно непонятное‘, то нам необходимо найти в тексте тот уровень, на котором ужас артикулирован в тексте помимо философских деклараций. И такой уровень в набоковском тексте присутствует тем более отчетливо, чем менее мы склонны воспринимать саму ткань повествования как упаковку для идеи, скрытой в глубине набоковского текста. Композиция рассказа подчинена *elocutio* лишь внешне. Заявленная установка на объяснение скрывает иную композиционную организацию.

Как это часто бывает у Набокова, хронологические вехи расставлены в рассказе не броско, но систематически. Если принять во внимания и косвенные указания,³ то окажется, что все, на первый взгляд, хаотически выбранные эпизоды из жизни рассказчика выстроены в хронологическом порядке (на единственном исключении из этого правила мы остановимся позже). Перед нами, иными словами, Я-повествование, ориентированное на постижение определенного психического феномена через историю субъекта. Психоаналитичность данной ситуации очевидна, если вспомнить, что, по определению Ж. Лакана, „именно усвоение субъектом своей истории в том виде, в котором она воссоздана адресованной другому речью“ лежит в основе психоанализа (Лакан 1995, 27). При этом адресат набоковского повествования не просто подразумевается: попытки установить с ним связь, по разному манифестированные в тексте, справедливо оцениваются Дж. Коннолли как „отчаянное желание найти отзывчивого слушателя“ (Connolly 1992, 82).

Хронологическая последовательность сочетается в *Ужасе* с довольно сложной системой повторов. Сложность ее в том, что повторяются не фабульные положения и не описания ужаса сами по себе. Повторы в рассказе имеют перекрестный характер. То, что возникает сначала как развернутое сравнение, метафора ужаса, впоследствии оказывается пережитым героем фабульным эпизодом. Описывая свои ощущения перед ночным зеркалом, повествователь сравнивает его с „мимолетным чувством чуждости“ (Набоков 1990, 397), возникающим при встрече с очень знакомым человеком после разлуки. Впоследствии это сравнение материализуется в тексте в качестве описания встречи на вокзале подруги, которую, как мы узнаем еще через эпизод, рассказчик тогда тоже „не сразу почувствовал“ (там же, 399).

³ Например, тот факт, что в первом абзаце герой, просидев за столом почти до рассвета, зажигал свет в спальне, указывает на то, что описываемый эпизод происходил еще до начала трехлетней связи рассказчика с подругой (то, что они спали в одной комнате, нам также становится известно косвенным образом: из переживаний рассказчика во время отъезда).

Следующая метафора ужаса, связанного, на этот раз, со страхом смерти – это описание театра, в котором погас свет. Именно это и происходит на фабульном уровне, когда рассказчик идет со своей подругой в оперу перед роковой поездкой в другой город.

Таким образом, оказывается, что повествователь не свободен в выборе выразительных средств; каждая попытка метафорически описать пережитую эмоцию возвращает его в круг личных травматических переживаний. Только воспроизведя эти травмы непосредственно как фабульные события, рассказчик получает доступ к адекватному, на его взгляд, описанию ужаса.

Подобная повествовательная структура вполне согласуется с утверждением Фрейда о том, что „при вытеснении страх не вновь образуется, а воспроизводится как аффективное состояние, соответствующее имеющемуся уже воспоминанию“ (Фрейд 1927, 11). При этом именно навязчивое воспроизведение в бессознательном является „фиксирующим моментом вытеснения“, причем в некоторых случаях „регрессивное притяжение вытесненного душевного движения и сила вытеснения так велики, что новое переживание может подчиниться только навязчивому воспроизведению“ (там же, 81). Иными словами, перед нами симптом, который и должен быть проанализирован как таковой.

Общим элементом двойного повтора оказывается подруга рассказчика, чья роль в рассказе центральна, поскольку только она в состоянии уберечь рассказчика от приступов ужаса. Тем более важным оказывается эпизод, когда ужас, тем не менее, охватывает его в ее присутствии. Эксплицитное объяснение, как всегда в этом рассказе, ничего не объясняет:

И вдруг, ни с того ни с сего, мне делается страшно от ее присутствия... Мне страшно, что со мной в комнате другой человек. Мне страшно самое понятие: другой человек. (Набоков 1990, 399)

Однако есть в предшествующем описании семейного вечера деталь, своего рода оговорка, позволяющая приоткрыть симптомогенную структуру этого эпизода:

[...] вот мы с нею одни в ее комнате, я пишу, она штопает на ложке шелковый чулок, низко наклонив голову, и розовеет ухо, наполовину прикрытое светлой прядью. (там же, 398)

Только в конце рассказа мы узнаем о существовании тонкого шрама по окату виска, „который она всегда скрывала под низкой волной прически“ (там же, 402). Одной этой фиксации взгляда повествователя явно недостаточно для каких-либо выводов, но она заставляет обратить внимание на общий характер описания подруги в рассказе: с одной стороны, оно предельно визуализовано, с другой – тревогу рассказчика вызывает именно

сомнение в достоверности видимого. Не случайно впервые подруга появляется в тексте, когда рассказчик видит ее стоящей „в пыльном снопе солнца, пробившего стеклянный свод“ (там же, 398) и все же не может „почувствовать“.

Нетрудно показать, что все случаи ужаса в рассказе так или иначе связаны с сомнением в адекватности визуального восприятия реальности. Однако один раз этот механизм назван совсем прямо – в описании кульминационного приступа ужаса. Это и есть единственная регрессия в поступательном хронологическом движении текста.

Напрасно я старался пересилить ужас, напрасно вспоминал, как однажды, в детстве, я проснулся и, прижав затылок к низкой подушке, поднял глаза и увидел спросонья, что над решеткой изголовья наклоняется ко мне непонятное лицо, безносое, с черными, гусарскими усиками под самыми глазами, с зубами на лбу – и, вскрикнув, привстал, и мгновенно черные усики оказались бровями, а все лицо – лицом моей матери, которое я сперва увидел в перевернутом, непривычном виде. (там же, 401)

Перед нами вариация классической ситуации, описанной Фрейдом в качестве примера недифференцированной реакции страха и душевной боли, испытываемой младенцем, находящем вместо матери постороннее лицо (Фрейд 1927, 97 и сл.). У Набокова эта ситуация оказывается связана с опытом несамотождественности первого объекта – матери. В этом ее травмогенное отличие от универсально распространенной игры, при которой мать закрывает лицо руками, а потом вновь открывает его, благодаря чему через эффект узнавания конституируются отношения между Воображаемым и Реальным. Трещина в этих отношениях связана именно с тем, что чужим, монструозным объектом оказывается при изменении точки зрения сама мать.

Вопрос о том, является ли данный эпизод самой первоначальной травмой, оказывается, в общем, нерелевантным. Ведь, как пишет Лакан,

в конечном счете регрессия не реальна [...]. Приписать регрессии реальность актуального отношения к объекту значило бы спроецировать субъект в отчуждающую иллюзию, отражающую всего лишь алиби психоаналитика [...]. В психоаналитическом анамнезе речь идет не о реальности, а об истине, ибо действие полной речи состоит в том, что она упорядочивает случайности прошлого, давая им смысл грядущей неизбежности, предстоящей в том виде, в котором конституирует ее та толика свободы, посредством которой субъект полагает ее в настоящем. (Лакан 1995, 22, 26)

В психоаналитической перспективе важно то, что именно к этому историческому эпизоду разрыва между Воображаемым и Реальным дискурс

повествователя обращается в критический момент неконтролируемого ужаса. Как мы увидим впоследствии, несовпадение образа первого другого – матери – с собственной реальностью действительно упорядочивает весь текст и предопределяет предсказанную в финале гибель его субъекта.

В самом деле, если вспомнить, что образ собственного Я⁴ субъекта неизбежно конституируется через другого, что „целостная форма тела, этот мираж, в котором субъект предвосхищает созревание своих возможностей, дается ему лишь в качестве *Gestalt*'а, т.е. с внешней стороны“ (Лакан 1997, 9), то становится понятной связь детского опыта рассказчика с открывающей рассказ сценой, когда ставится под сомнение связь воображаемого образа Я и реального телесного образа в зеркале. Анализируя фрейдовское „Введение в нарциссизм“, Лакан так формулирует эту основополагающую зависимость:

Другой пленяет человека благодаря предвосхищающему характеру того единого образа, который воспринимается им в зеркальном отражении или в самой реальности ему подобного. [...] Идентификация вторичного нарциссизма является идентификацией с другим, в норме позволяющей человеку точно определить свое воображаемое и либидинальное отношение к миру вообще. (Лакан 1998, 169)

Теперь мы можем вернуться к подруге рассказчика, этой „простенькой женщине“, связь рассказчика с которой „многие не могли понять“ (Набоков 1990, 399). В тексте неоднократно подчеркивается, что рассказчика привлекает в ней именно ее простота, ее полная погруженность в Реальное. При всех сложностях с определением *genital love* в психоанализе (мы остановимся на них в связи с Чеховым), непреложным остается фрейдовский принцип воображаемой идентификации любимого объекта с идеалом собственного Я. Выбор объекта вполне отвечает стоящей перед рассказчиком необходимости найти для собственного Я опору в Реальном. После встречи с подругой ужас не посещает рассказчика; перенеся на нее свою разорванность, он превращает ее в универсальную метафору собственных переживаний, что проявляется не только в сравнениях первой части рассказа, но и в сцене в опере, когда наступившей темноты пугается именно она. Умирая, подруга спасает рассказчика от кошмара неуверенности в своей реальности в последний раз, и механизм этого спасения назван с присущей Набокову эмблематической прямоотой:

⁴ Переводя фрейдовское *Ich* как *собственное Я* мы следуем за переводчиками Лакана на русский язык, которые переводят так французское *Moï*, когда Лакан заменяет им *Je*, подчеркивая, в свою очередь, оттенки смысла у Фрейда.

Она меня не узнала, но я чувствовал по улыбке, раза два легко приподнявшей уголок ее губ, что она в своем тихом бреду, в предсмертном воображении видит меня, так что пред нею стояли двое, – я сам, которого она не видела, и двойник мой, который был невидим мне. И потом я остался один, – мой двойник умер вместе с нею.

Ее смерть спасла меня от безумия. (Набоков 1990, 402)

В уничтожении невидимого воображаемого двойника, неравного реальному Я, и состоит, собственно, спасение.

Вместе с тем, вызывающая ужас травма никогда не исчезала полностью, проявляясь в фиксации на скрытом и неузнанном в самой подруге. Предшествующий „особенному ужасу“ сон, остающийся необъяснимым для самого рассказчика, также связан с организующим весь текст разрывом.

В первую ночь я видел ее во сне: было много солнца, и она сидела на постели в одной кружевной сорочке и до упаду хохотала, не могла остановиться. И вспомнил я этот сон совсем случайно, проходя мимо бельевого магазина, – и когда вспомнил, то почувствовал, как все то, что было во сне весело – ее кружева, закинутое лицо, смех, – теперь, наяву, страшно, – и никак не мог себе объяснить, почему мне так неприятен, так отвратителен этот кружевной, хохочущий сон. (Набоков 1990, 400)

Сам по себе, сон рассказчика, находящегося в критическом состоянии в чужом городе, вполне отвечает фрейдовской концепции сновидения как исполнения желания. И яркое освещение, и подчеркнутая сорочкой нагота, и безудержный смех, предполагающий выход тела из под контроля сознания – каждая деталь в этом описании работает всю на ту же чаемую рассказчиком укорененность возлюбленной в Реальном. С другой стороны, чтобы понять отличие сна от воспоминания о сне, необходимо включить в наш анализ инстанцию Сверх-Я.

Лакан определяет Сверх-Я как „раскол, который совершается в символической системе, интегрированной субъектом“ (Лакан 1998, 260). Именно такос, максимально текстуальное определение позволяет включить эту психологическую инстанцию в анализ. Интегрированная субъектом символическая система – это, в данном случае, законы построения его дискурса, и именно их нарушение может дать нам ключ к вытесненному.

В процитированном отрывке нарушается одна из характернейших черт набоковской поэтики, ярко проявляющаяся и в данном рассказе: постоянная фиксация повествователя на отражениях, „переменных отблесках на стеклах вращающихся дверей“ (Набоков 1990, 402), окнах, „стеклянном своде“, который пробивает „пыльный сноп солнца“ (там же, 398). На этом фоне фраза „вспомнил я этот сон случайно, проходя мимо бельевого магазина“

зияет отсутствием упоминания о витрине, за стеклом которой рассказчик и увидел, очевидно, напомнившее ему сон кружевное белье. Значимым здесь оказывается отсутствие описания оптического эффекта, который разрывает непосредственную связь видимого с реальным. То, что воспоминание о сне вызывает у рассказчика отвращение, свидетельствует об актуальности этой вытесненной, чреватой ужасом детали, которая неотвратно свидетельствует о возможности разрыва между Реальным и Воображаемым. Перед нами, таким образом, еще один случай „не узнавания“ рассказчиком своей подруги, грозящий полностью дестабилизировать его психическую структуру.

Теперь может стать понятным и кульминационный приступ ужаса, который рассказчик переживает вскоре после описанного сна. Хотя внутри описания дискурс повествователя подчас довольно далеко уходит от конкретной психологической ситуации к философским обобщениям (ср. последовательность „можем себе представить“ – „вне нашего представления“ – „утратили свой привычный смысл“ – „страшная нагота, страшная бессмыслица“ – „бессмысленный“ – „в этом мире смысла не было“ – „мир, как он есть на самом деле“; там же, 400–401), это не должно закрывать от нас ее основы: бессмысленность мира обусловлена неспособностью соединить образ с реальным объектом, Воображаемое с Реальным.

Кульминационный приступ ужаса оказывается, впрочем, не фатальным. И тут ко мне подошел кто-то и назвал меня по имени. Он тыкал мне в руку свернутый лоскуток. Бумажку эту я машинально развернул. И сразу весь мой ужас прошел, я мгновенно о нем забыл, все стало опять обыкновенным и незаметным. [...] В телеграмме сообщалось, что она находится при смерти. (там же, 402)

Парадоксальный терапевтический эффект ужасного сообщения вполне отвечает описанной структуре. Из состояния „высшего ужаса“ рассказчика выводит сначала произнесение его имени, а затем письменный текст. Показательно, что смысл последнего не вызывает у него никаких сомнений. Хотя визуальное восприятие оказывается не в состоянии соотнести Реальное с Воображаемым (ср. „бесцельный взгляд, движущийся в бессмысленном мире“, там же, 402), эрозия смысла не затрагивает у Набокова символическую систему, вербальный язык. Трехчленная структура лингвистического знака не разрушается, и упоминание об обесмысливающемся от долгого повторения слове остается в рассказе лишь сравнением. Существенно, конечно, и то, что смысл телеграммы непосредственно связан с возлюбленной рассказчика, выступающей для него, как мы видели, олицетворением Реального – Реального, чья безусловная непосредственность Воображаемым усилена здесь упоминанием о невообразимой смерти – этой реальности *par excellence*.

Текст телеграммы, включая рассказчика в символическое опосредование, снова связывает Реальное с Воображаемым, благодаря чему „невыносимая боль“ и становится „совсем человеческой“.

Для нашей темы чрезвычайно важно, что третий член лакановской триады – Символическое – в конечном счете не включен в психическую диалектику Набокова. С одной стороны, язык не становится бессмысленным даже в момент кульминационного приступа ужаса. Еще существеннее, однако, что текст самого рассказа позволяет однозначно восстановить работу психики рассказчика. В *Ужасе* не ставится под сомнение доступность психической реальности для вербального языка: набоковский текст жестко структурирован как выявление описанной нами травматической структуры, имеющей в нем статус конечной истины. То, что рассказчик, вспомнив эпизод с матерью, все же приговаривает себя в финале к безумию, предопределено отсутствием адекватного адресата, о котором пишет Коннолли, и вытекающей отсюда невозможностью переноса, являющегося опорой терапевтического эффекта. В отсутствии же слушателя мелькнувшая в дискурсе истина „упорядочит случайности прошлого, давая им смысл грядущей неизбежности“ совершенно независимо от сознательного желания рассказчика не сойти с ума.⁵

Хотя вопрос о влияниях не имеет для нас значения, для наших целей стоит обратить внимание на сходство описанных в *Ужасе* психических механизмов с работой Фрейда *Страх*, опубликованной на русском языке одновременно с выходом в свет набоковского рассказа.⁶ Хотя Фрейд не создает в этой работе законченной концепции, он склонен, вслед за О. Ранком, возводить страх к травме рождения, указывая, однако, на происходящую систему сдвигов: беспомощность —> опасность —> ее условия (потеря объекта и все ее видоизменения). В эту цепочку полностью вписывается набоковский ужас, который представляет собой „автоматический страх“, связанный с тем, что „в Оно возникает ситуация, аналогичная травме при рождении, при которой автоматически появляется реакция страха“ (Фрейд 1927, 66).

Чехов

Я, голубчик, не понимаю и боюсь жизни. Не знаю, быть может, я больной, свихнувшийся человек. Нормальному, здоровому человеку кажется, что он понимает все, что видит и слышит, а я вот утерял это

⁵ К сопоставимым выводам о свойствах набоковского языка привел автора и анализ рассказов *Набор* и *Красавица*, проделанный в рамках иного (непсиходинамического) концептуального аппарата (см. Щербенок А.В. „Владимир Набоков: метафизика через риторику“, *Вестник молодых ученых*. Гуманитарные науки, 1998, No.1, 3).

⁶ Книга представляет собой довольно неряшливый перевод работы 1926 года *Hemmung, Symptom und Angst*.

„кажется“ и изо дня в день отравляю себя страхом. Есть болезнь – боязнь пространства, так вот и я болен боязнью жизни. Когда я лежу на траве и долго смотрю на козьявку, которая родилась только вчера и ничего не понимает, то мне кажется, что ее жизнь состоит из сплошного ужаса, и в ней я вижу самого себя. (Чехов 1977, 131)

По сравнению с набоковским рассказом, чеховский *Страх* захватывает значительно более широкий социальный контекст. Само по себе, однако, это отнюдь не выводит его из сферы применимости психоанализа. Как пишет Лакан,

мы вовсе не выходим из поля психоанализа, когда обращаемся к совокупности символического мира субъекта – а такой мир может быть крайне сложным, даже противоречивым, – или к его личной позиции, которая зависит от его социального уровня, от его будущего, его проектов в экзистенциальном смысле, от его воспитания и его традиции. (Лакан 1998, 263)

Поэтому первое, что мы сделаем – попробуем подойти к чеховскому тексту так же, как к *Ужасу*, т.е. постараемся найти некую общую модель, лежащую в основе исповеди Дмитрия Петровича о преследующем его страхе.

С самого начала страх связывается здесь с непониманием. Однако представление о непонимании отличается от набоковского. Если для рассказчика набоковского *Ужаса* бессмысленность и непредставимость означали несоответствие реальности с воображаемым представлением о ней, то для Дмитрия Петровича непонятность соответствует невозможности включения Реального в смыслопорождающую символическую структуру. Героя страшит невозможность отделить правду от лжи в своей жизни (то есть отсутствие дискурса, способного их разграничить), жизнь мужиков, для которых нерелевантны возможные в его культурном мире метарассказы, придающие смысл существованию. Основная драма его жизни – брак с Марией Сергеевной – страшна для него потому, что ему не удастся найти систему, в которую вписывалась бы их ситуация (ср., напр.: „Я не знаю наверное, любит она меня или нет, не знаю, не знаю, не знаю, но ведь мы живем под одной крышей, говорим друг другу ‚ты‘, спим вместе, имеем детей, собственность у нас общая... Что же это значит?“ (Чехов 1977, 133) – проблема состоит, собственно, в нарушении законов такой символической структуры, как брак, который, с точки зрения героя, предполагает взаимную любовь). Осмысленность для Дмитрия Петровича соответствует вписанности Реального в ту или иную символическую систему. Страшна для него такая реальность, которая не укладывается ни в одну из них, и поэтому неслучайно он начинает свою исповедь, сравнивая себя с „козьявкой, которая родилась только вчера и ничего не понимает“ (там же, 131) – существом вне симво-

лического плана. Иными словами, для чеховского героя кризис смысла связан с кризисом языка.

Помимо статического описания страха Дмитрия Петровича в рассказе есть и его история. Судя по всему, страх, приводящий к краху самореализации, был свойственен ему не всегда. Именно любовь к Марии Сергеевне привела к тому, что он бросил свою службу в Петербурге и переехал в деревню. Избавившись на время от гнетущих его переживаний, он вспоминает о своей счастливой жизни в Петербурге, вернуться к которой ему мешает неблагоприятное положение в отношениях с женой.

Основная проблема *genital love* в психоаналитической теории связана с субъектностью объекта любви. Выводя *genital love* из *primary love* (любви ребенка к матери), психоанализ сталкивается с загадкой превращения чисто объектного отношения к матери в отношении к объекту любви как к субъекту. „Отличие *genital love* от *primary love*, – это доступ к реальности другого как субъекта“ (Лакан 1998, 279). Предлагаемое Лаканом решение состоит в том, что интерсубъективность присутствует в человеке уже в самом начале.

Если психоанализ и принес нечто принципиально новое в представление о либидинальном развитии, так это мысль, что ребенок подвержен перверсии, и даже полиморфной перверсии,

а при этом

нет ни одной формы перверсивных проявлений, сама структура которых не опиралась бы в каждый конкретный момент переживания на интерсубъективное отношение. (там же, 281, 282)

Интерсубъективность же конституируется через Символическое, т.е. язык. Если воображаемое отношение объектно (именно таким было отношение к возлюбленной набоковского рассказчика), то *genital love* помещается

в промежуточной, двойственной зоне между Символическим и Воображаемым. Если любовь целиком увязает, целиком оказывается захвачена [...] воображаемой интерсубъективностью [...], она требует в своей завершенной форме участия в регистре символического, обмена в форме свободного соглашения, реализуемого как „данное слово“. (там же, 285-286)

„Данное слово“, которое связывается Лаканом со свободным самоограничением свободы со стороны любимого субъекта – это именно то, на чем фиксируется чеховский герой.

Так она сказала мне: „Я вас не люблю, но буду вам верна“... Такое условие я принял с восторгом. Я тогда понимал, что это значит, но теперь, клянусь богом, не понимаю. „Я вас не люблю, но буду вам верна“, – что это значит? Это туман, потемки... (Чехов 1977, 133)

По сути дела, здесь описывается тот кризис символической структуры, который привел Дмитрия Петровича к сомнению в действительности любой формы символической структуриации. Травматична не сама по себе неразделенная любовь, а то, что она остается неразделенной несмотря на выполнение всех конституирующих ее символических действий.

С другой стороны, именно рассказ о себе позволяет Дмитрию Петровичу на какое-то время избавиться от страха. Исповедавшись перед другом, он „уж не с горечью и не с испугом, а весело“ говорит о том, что „если бы у него в семье было благополучно, то он вернулся бы в Петербург и занялся бы там наукой“ (там же, 133-134).

Как отмечает Лакан, „структурирует intersубъективное отношение как раз то, что не присутствует явно“ (Лакан 1998, 294). Это в полной мере относится к отношению Дмитрия Петровича к рассказчику. В первую очередь оно конституируется как отношение говорящего и слушателя. „Вы мой искренний друг, – говорит Дмитрий Петрович, – я вам верю и глубоко уважаю вас. Дружбу посылает нам небо для того, чтобы мы могли высказываться и спастись от тайн, которые угнетают нас“ (там же, 132). Если страх Дмитрия Петровича связан с неустойчивостью символической структуриации его отношений с женой, то отношения с другом, в восприятии героя, успешно конституируются через исповедальную речь, обеспечивая максимально тесную, интимную связь, характеризующуюся непосредственностью физического контакта („он смотрел мне в глаза“, „он обнял меня за талию и продолжал вполголоса“, „всю дорогу держал меня за талию“; там же, 130-133). Благодаря восстановлению символического порядка на время исчезает и страх.

Мария Сергеевна, таким образом, всегда незримо присутствует в исповедях Дмитрия Петровича, независимо от их тематики. Но и отношение самого рассказчика к герою структурируется через героиню:

когда он [Дмитрий Петрович] поверял мне свои сокровенные тайны и называл наши отношения дружбою, то это неприятно волновало меня, и я чувствовал неловкость. В его дружбе ко мне было что-то неудобное, тягостное, и я охотно предпочел бы ей обыкновенные приятельские отношения.

Дело в том, что мне чрезвычайно нравилась его жена, Мария Сергеевна.

И для героя, и для рассказчика дружба определяется их чувствами к Марии Сергеевне. Однако если для Дмитрия Петровича это метафорическая связь, обусловленная описанным восстановлением символического порядка, то для рассказчика дружба чисто метонимически обеспечивает возможность видеть Марию Сергеевну – просто потому, что оправдывает частые визиты в дом Дмитрия Петровича. Таково, во всяком случае, мнение самого рассказчика, которое он и высказывает в решающий момент: „Для дружбы достаточно было бы ездить сюда раз в месяц, а я бываю тут чаще, чем каждую неделю“ (там же, 135).

Чувство Дмитрия Петровича противопоставлено чувству рассказчика: если первое структурируется в плане Символического, то второе – в плане Воображаемого. С одной стороны, для рассказчика важно именно визуальное совпадение Марии Сергеевны с Gestalt'ом – механизм, полностью замкнутый в Воображаемом (ср., напр.: „я то и дело подводил ее к окну, чтобы посмотреть на ее лицо при лунном свете“; там же, 137). С другой стороны, клятвы и признания Марии Сергеевны – те самые, что играют такую роль для Дмитрия Петровича – лишь тяготят рассказчика.

В ее любви ко мне было что-то неудобное и тягостное, как в дружбе Дмитрия Петровича. Это была большая, серьезная любовь со слезами и клятвами, а я хотел, чтобы не было ничего серьезного – ни слез, ни клятв, ни разговоров о будущем. (там же, 137)

Будучи структурированным в плане Воображаемого, чувство рассказчика к Марии Сергеевне типологически родственно чувству рассказчика набоковского *Ужаса*. Однако здесь-то и возникает основная загадка чеховского текста: проведя ночь с женой героя, рассказчик начинает испытывать его страх: страх, никак не обусловленный той психической структурой, которую мы только что проследили. Перед нами возникает факт какого-то мистического психического заражения.

Страх Дмитрия Петровича, который не выходил у меня из головы, сообщился и мне. Я думал о том, что случилось, и ничего не понимал. Я смотрел на грачей, и мне было странно и страшно, что они летают. (там же, 138)

Прямое отождествление со страхом Дмитрия Петровича должно быть принято здесь со всей серьезностью. Это тот самый – „способ, которым интросекция символической системы как целого дает себя почувствовать в субъекте, когда какой-либо элемент в ней потревожен или смещен“ (Felman 1987, 116). Основное событие чеховского рассказа – это вторжение Симво-

лического в психическую структуру, конституированную, казалось бы, только в плане Воображаемого.⁷

Теперь мы уже можем сформулировать радикальное отличие *Страха* Чехова от *Ужаса* Набокова. Столь любимые Набоковым оптические эффекты представляют собой идеальный язык для описания топика Воображаемого, как она представлена у Фрейда и Лакана. Однако в набоковском тексте полностью отсутствует представление о том, что, как пишет Лакан, обсуждая одну из таких оптических схем, „настройка воображаемого зависит от чего-то, расположенного трансцендентно [...] – в данном случае трансцендентным является не что иное, как символическая связь между человеческими существами“ (Лакан 1998, 187). Оторванность Воображаемого от Символического у Набокова эмблематически выражена в сцене предельного ужаса, когда рассказчик тщетно повторяет слова, пытаясь компенсировать таким образом разрыв между Воображаемым и Реальным. В отличие от Набокова, происходящее в чеховском рассказе ‚заражение‘ страхом указывает, напротив, на нередуцируемое присутствие символического порядка в структуре Воображаемого.

Символическое в чеховском рассказе не только нередуцируемо, оно еще и всегда смещено, ущербно. Чеховский рассказчик, оказавшись между двумя дискурсами (друга и его жены), терпящими поражение в символической структуризации Воображаемого, сам оказывается в состоянии символической нехватки, подтверждая знаменитый тезис Лакана о том, что „бессознательное субъекта есть дискурс другого“ (Лакан 1995, 35). Причем это

не дискурс абстрактного другого, другого члена двоицы, со мною связанного или даже мною поработанного, это дискурс контура цепи, в который я оказался включенным. [...] Кому-то другому обязан я пере-

⁷ Этот переход, впрочем, исподволь подготовлен в чеховском тексте, что, несколько не устрояя его парадоксальности, предвещает его возможность. Дело в том, что один раз страх охватывает рассказчика еще до финальной сцены. Это происходит, когда томящее его „очаровательное чувство“ гармонии с миром разрушается при появлении Сороки Мучеников: „я вспомнил еще про одну несчастную, горькую жизнь, которая сегодня исповедалась мне, и мне стало жутко и страшно своего блаженного состояния“; (Чехов 1977, 137).

Страх этот явно связан с виной, а о „неловкости“ перед Дмитрием Петровичем рассказчик неоднократно упоминает и до этого. И то, и другое означает выделение Идеала Я, что предполагает господство Символического в структурировании Воображаемого. „Каково мое положение в структуре воображаемого? Такое положение постигаемо лишь постольку, поскольку мы будем осознавать, что направляющая инстанция находится по ту сторону воображаемого, на уровне символической плоскости, узаконенного обмена, который может быть воплощен лишь исходя из вербального обмена между человеческими существами. Такой направляющей инстанцией субъекта является Ideal-Ich. (Лакан 1998, 189)

Таким образом, финальному вторжению Символического соответствуют отдельные диссонансы в предшествующем тексте, указывающие на неполноту структуризации психики рассказчика исключительно в плане Воображаемого.

дать проблему жизненной ситуации, в решении которой и его ждет верная неудача; дискурс бежит, таким образом, по замкнутому контуру, который с равным успехом может включать семью, кружок, лагерь, нацию или полмира. Замкнутый круг, образуемый речью, балансирующей на границе смысла и бессмыслицы, речью проблематичной. (Лакан 1999, 133)⁸

В процессе заимствования чужого дискурса

каждая речевая интервенция не только воспринимается субъектом в терминах собственной структуры, эта интервенция, в свою очередь, приобретает в нем структурирующую функцию силой своей символической формы. (Felman 1987, 121)

Дискурс другого, этот подлинный субъект и предмет психоаналитического повествования, через посредство субъекта повествования распространяет свою неполноту на весь чеховский текст. *Страх*, представляющий собой Я-повествование, обладает тем же свойством, что и речь каждого из героев: дискурс субъекта у Чехова не способен структурировать воображаемую плоскость, которая, в то же время, необходимо от него зависит. Душевный мир чеховского субъекта не просто зависит от Символического, он зависит от чужого Символического, и именно это смещение обуславливает его неполноту. В начале рассказа повествователь утверждает, что „до сих пор еще не может разобраться в своих тогдашних чувствах“ (Чехов 1977, 127): законченный, рассказ также не позволяет в них разобраться, и этим принципиально отличается от набоковского *Ужаса*. В последнем, как мы уже говорили, язык повествователя изолирован и абсолютен, а каждая фабульная деталь значима для выяснения конечной психической истины. Именно возможность такой функциональности ставится под сомнение Чеховым:

Зачем я это сделал? – спрашивал я себя в недоумении и с отчаянием. – Почему это вышло именно так, а не иначе? Кому и для чего это нужно было, чтоб она любила меня серьезно и чтоб он явился в комнату за фуражкой? При чем тут фуражка? (там же, 138)

Более того, в *Страхе* дискредитируется и сама идея индивидуальной истории как пути к познанию истины человеческого существования. Из всех действующих лиц рассказа мы подробнее всего знаем историю Сорока Мучеников. Происхождение этого героя из привилегированного сословия не

⁸ Лакан говорит здесь о механизмах навязчивого повторения – теме, отнюдь не чуждой чеховскому рассказу. Вообще, следует отметить, что лакановский психоанализ оказывается адекватен чеховской поэтике на очень многих уровнях.

только не имеет отношения к его настоящему (ср.: „как я ни всматривался [...], я никак не мог найти даже следа того, что у нас в общежитии зовется привилегиями“; там же, 128-129), оно прямо сравнивается с „каким-то мифом“ (там же, 129), а в финале рассказа превращается в „ляжный вздор“ (там же, 138).

Таким образом, уникальность чеховского текста состоит в том, что он не только вводит набоковское Воображаемое в символическую плоскость, не только показывает его зависимость от речи другого, но и до конца отдает себе отчет в вытекающей отсюда невозможности законченной структуризации такого Воображаемого в тексте, подчиненном тому же самому чуждому дискурсу. Этот закон был бы нарушен, если бы переход страха героя на рассказчика получил объяснение. Точно так же, он был бы нарушен, если бы исповедальные перформативы Дмитрия Петровича или клятвы Марии Сергеевны достигли цели. Желание, будучи вписано в такой текст, никогда не может достичь своего объекта. Само стремление чеховского текста к абсолютному прозрению обрекает его героев на страх.

Лакан называл „симптомы торможения и страха в картине различных невротозов“ „привилегированной областью психоаналитического открытия“ (Лакан 1995, 50). В то же время, теория страха – одна из самых проблематичных в психоанализе. „Страх не дается нашему пониманию. Пока мы вскрыли только ряд противоречий, между которыми без определенной точки зрения нет возможности сделать выбор“, – пишет Фрейд в уже упоминавшейся работе, в которой создается так называемая „вторая теория страха“ (Фрейд 1927, 55). Хотя такая точка зрения в виде теории травмы рождения затем предлагается ученым, она далеко не разрешает всех сложностей.

Если обобщить первую и вторую теории страха Фрейда, то можно (сильно упрощая и не вдаваясь в детали) сформулировать три основные альтернативные концепции.

Согласно первой из них, „всякий всплеск эмоционального побуждения, безразлично какого рода, путем вытеснения превращается в страх“ (Фрейд 1995, 275). При этом „либидо, освобожденное из патогенного материала путем вытеснения, не конвертируется, т.е. не переходит из сферы психики на телесную иннервацию, а остается свободным в виде страха“ (Фрейд 1991, 348). Две другие концепции предполагают, напротив, что страх – это реакция на опасность и возводит его к травме рождения. В первом случае (случае набоковского *Ужаса*) „в Оно возникает ситуация, аналогичная травме при рождении, при которой автоматически появляется реакция страха“ (Фрейд 1927, 66). Во втором случае „что-то совершается в Оно, что активизирует одну из ситуаций опасности для Я, заставляя Я, для предотвращения, дать сиг-

нал страха“ (там же). Обе концепции предполагают, что страх, возникнув изначально в связи с внешней опасностью, впоследствии проявляется при опасности внутренней, когда „Я чувствует себя беспомощным против все нарастающего требования влечения“ (там же, 70).

Вместо того, чтобы пытаться выбрать одну из этих концепций, можно отметить, что их объединяет. Во всех трех случаях страх у Фрейда оказывается зависим от функционирования Сверх-Я. В первом случае именно эта инстанция обеспечивает вытеснение. В двух других только через понимание Сверх-Я как интериоризированной внешней инстанции можно объяснить, как возможно испытывать изначально внешний страх в связи с внутренними процессами и „бороться против внешней опасности с помощью мер, принятых против внутренней опасности“ (Фрейд 1927, 72).

Если вспомнить, что Лакан определял Сверх-Я как разрыв в символическом поле, интегрированном субъектом, то станет понятна роль в чеховском рассказе тотального смещения Символического, выведения языка из замкнутой сферы рефлексированного авторского начала. Чеховский *Страх* не описывает, как набоковский *Ужас*, конкретное воплощение аффекта. Вместо этого, он воспроизводит самые общие условия его описания. *Страх* очерчивает пределы того, что может быть сказано о страхе – изнутри самого страха.

Литература

- Лакан, Ж. 1995. *Функция и поле речи и языка в психоанализе*, М.
- Лакан, Ж. 1997. *Инстанция буквы в бессознательном или судьба разума после Фрейда*, М.
- Лакан, Ж. 1998. *Семинары. Книга 1. Работы Фрейда по технике психоанализа*, М.
- Лакан, Ж. 1999. *Семинары. Книга 2. „Я“ в теории Фрейда и технике психоанализа*, М.
- Набоков, В. 1990. *Собр. соч. в 4 томах*, М.
- Фрейд, З. 1927. *Страх*, М.
- Фрейд, З. 1991. *Психоаналитические этюды*, Минск.
- Фрейд, З. 1995. *Художник и фантазирование*, М.
- Чехов, А. 1977. *Полное собр. соч. и писем в 30 томах*, т. 8, М.

Connolly J. 1992. *Nabokov's Early Fiction: Patterns of Self and Other*, Cambridge.

Felman Sh. 1987. *Jacques Lacan and the Adventure of Insight*, Cambridge (Massachusetts) and London.

С.Я. Сендерович, Е.М. Шварц

ЗАКУЛИСНЫЙ ГРОМ: О ЗАМЫСЛЕ *ЛОЛИТЫ* И О ВЯЧЕСЛАВЕ ИВАНОВЕ

Закулисный Иван

В письме подруги Лолиты, Моны Даль, описывающем спектакль с роковым для Гумберта Гумберта названием „Зачарованные охотники“, в котором она играла, между прочим упоминается следующее обстоятельство: „... невероятная гроза на дворе несколько заглушила наш скромный „гром за сценой““ (Набоков 1967, 204). На этой, казалось бы, проходной фразе следует остановиться, дело в том, что в словаре Набокова „гром за сценой“ или „закулисный гром“ – не единичное, и значит, не случайное выражение, это мотив. В *Других берегах*, характеризуя обстановку последних лет старой России, Набоков нашел нужным сказать: „И уже погромыхивал *закулисный гром* в стихах Александра Блока“ (Набоков 1978, 197; курсив внесен). В этой фразе, помимо намека на „Балаганчик“ и на революционные тенденции поэта, слышен отзвук слов, сказанных Александром Блоком Андрею Белому о Вячеславе Иванове (о статье его „Мысли о символизме“, 1912): „Над печальными людьми, над печальной Россией в лохмотьях он с приятностью громыхнул жестяным листом“ (письмо от 16 апреля 1912, Блок 1960, VIII, 387). „Закулисный гром“, упомянутый в *Других берегах* и „гром за сценой“ в *Лолите* – это и есть гром, воспроизводимый в театре с помощью жестяного листа. Этот образ у Блока выражает желание отделить свое трагическое восприятие судеб России от театральной трагедийности Иванова. Является ли „гром за сценой“ из *Лолиты* целенаправленной аллюзией или ассоциативной реминисценцией, – так или иначе этот мотив служит нам эмблемой связи Блока и Иванова в набоковском восприятии. За отчетливой фигурой Блока в текстах Набокова, как это и было в реальном ландшафте культуры эпохи, то и дело выглядывает фигура другого корифея символизма, Вячеслава Ивановича Иванова. Закулисный гром Иванова, подхваченный Блоком, – это его теория происхождения трагедии из дионисийского культа, в котором „пафос боговмещения, полярности живых сил разрешаются в *освободительных грозах*“ („Ницше и Дионис“, 1904, цит. по Иванов 1909, 8; курсив внесен). Теории

Иванова воспринимались одними современниками как пророчества в той „невероятной грозе на дворе“ русской истории, которая их заглушила, другими же – как пророчества шутовские, балаганные (см. Д. Мережковский, „Балаган и трагедия“, 1910), а слова Блока были ироническим признанием этого обстоятельства. Но подлинная ценность скромного *закулисного грома* заключалась в том, что это были мысли о театральной культуре. Прозвучали они не со сцены, а именно в теоретических кулисах.

Набоков никогда не упоминал Вяч. Иванова прямо по имени, но мы намерены показать, что тексты Набокова полны диалога с ним. Этого можно было ожидать: Набоков был продуктом петербургского Серебряного века, Символизма в первую очередь, Иванов же был ведущим теоретиком младшего Символизма, а его знаменитая „башня“ – важнейшим центром литературной жизни в период 1905–1912 годов. Объяснение, разумеется, находится на более глубоком уровне, но и эти внешние условия ведут нас в нужном направлении. То, что Набоков, имея в виду Иванова, не называет его по имени, подразумевает особую значимость: самое ценное Набоков предпочитал прятать.

Что касается *Лолиты*, то у нас был случай показать, что диалог с А. Блоком составляет канву, или контурную карту, той территории, на которой она развернута (см. Сендерович и Шварц 1999). В меньшей степени *Лолита* связана с Вяч. Ивановым, в первую очередь с ним связан самый замысел романа. Блок – золова арфа эпохи, но не мыслитель – считал своим долгом высказываться по вопросам мировоззрения и философии искусства. В этом он был главным образом последователем Вяч. Иванова. Ивановский закулисный гром погромывал в его стихах. Свою программную статью „О современном состоянии русского символизма“, на которую Набоков отозвался в *Лолите*, Блок сам назвал „бедкером по Иванову“ (Блок 1960, V, 426).

В качестве теоретика символизма Иванов отличался от Блока. Если Блок вещал в визионерских образах и в тонах откровения, то символизм Иванова был философским, рассудочным и все же не придуманным, а состоявшим в интерпретации символов, находимых готовыми в истории культуры, а его книжный мистицизм черпал убедительность в психологии творчества. Ивановский теоретический символизм имел собирательный характер, он сводил воедино разнородные элементы культуры, он опирался на аналитическую и интегративную работу структуралистического и систематического типа. Иванов выступил в роли кодификатора всей европейской культурной традиции с точки зрения нового Символизма. Его усилиями внедрилась пожалуй самая известная символистическая формула: *a realibus ad realiora, от действительности к высшей действительности*, под которой подписался практически каждый из младших символистов.

Блок нашел в ней формулу синтеза диалектической квази-истории символизма, и развернул ее в статье „О современном состоянии русского Символизма“.

В более узком контексте, той территорией, для которой Блок написал свой бедекер по Иванову, был доклад Вяч. Иванова в московском Обществе Свободной Эстетики и в петербургском Обществе Ревнителеев Художественного Слова, который он затем оформил в статье „Заветы символизма“, опубликованной в журнале „Аполлон“ за май-июнь 1910 г. вместе с путеводительным докладом Блока в том же петербургском обществе.

„Заветы символизма“ – это Новый Завет Символизма, роль Ветхого Завета с ивановской позиции достается Символизму французскому. Формула Иванова *a realibus ad realiora* лежала в основе эстетики, космологии, историсофии и теологии нового Символизма. Она обозначала мистическую установку сознания художника, пронизывающего мир, в котором за внешними ежедневными явлениями лежит мир высших сущностей. Отличительными признаками „чисто символического художества“, по Иванову, является „гармонически найденное созвучие того, что искусство изображает как действительности внешнюю (*realia*), и того, что оно провидит во внешнем как внутреннюю и высшую действительность (*realiora*)“ (Иванов 1916, 134). В этом смысле Иванов называет свой, мистический Символизм – *реалистическим*, а французский, ограничивающийся проекциями внутреннего на внешний мир, – *идеалистическим*.

Иванов предлагает диалектическую картину истории современного Символизма (что и было подхвачено Блоком). Первым историческим моментом, тезой, является осознание художником, что мир волшебен, „что есть ходы и прорывы в его тайну из лабиринта души человеческой“ (там же, 136). Это оптимистический момент доверия миру, за которым, однако наступает момент распада и религиозно-нравственного испытания и отчаяния, ведущего к неприятию сего мира. Это второй момент, антитеза. Если первый характеризуется теургической установкой художника, то второй – романтической, ностальгией по прежним лучезарным видениям души. Если символизм этих двух моментов заключался в создании разрозненных и рассеянных символов, откуда – преобладание лирики, то третий момент, синтез, должен возникнуть в цельном и едином мирозерцании поэта. Тут возникнет большой стиль символической трагедии. У Иванова все сходится к теории трагедии и все из нее вытекает.

Путеводители Бедекера отмечали места, достойные посещения, звездочками. Блок, называя свою статью о символизме бедекером по Иванову, имел в виду, что он отмечает, как Бедекер звездочками, места, наиболее ему близкие в статье Иванова. Сравнение с Бедекером было подсказано должно быть самим Ивановым – его излюбленным мотивом кормчих звезд.

Своеобразным бедкером романной символики предстает казалось бы необъяснимо растянутый перечень достопримечательностей, осмотренных Гумбертом и Лолитой в их первом путешествии по Америке. Он внешне напоминает так называемые эпические перечисления, которыми полна повествовательная литература от Гомера до Апдайка. Особый смысл им придавал Иванов, отметивший перечни от Гомера до Андре Жида („Две стихи в современном символизме“, Иванов 1909, 253): он видел в них магию, вызывающую в читателе сознание „реального бытия“ – в смысле высшей реальности, *realiora*. Символический смысл – в особом, набоковском значении, но причастном к ивановскому контексту – имеет перечень достопримечательностей в *Лолите*.

Ежеутренней моей задачей в течение целого года странствий было изобретение какой-нибудь предстоящей ей приманки – определенной цели во времени и пространстве – которую она могла бы предвкушать, дабы дожить до ночи. [...] Поставленная цель могла быть чем угодно (следует перечень – С.С. и Е.Ш.), все равно чем, но эта цель должна была стоять перед нами, как *неподвижная звезда*... (Набоков 1967, 134-135, курсив внесен).

В следующей главе, продолжая список достопримечательностей, Гумберт упоминает парк Магнолий в южном штате, который они посетили, „потому что Бэдекер в 1900-ом году его отметил звездочкой“ (там же, 137-138).

В нашем путеводителе по теме „Иванов и Набоков“ мы отметили звездочкой „гром за сценой“, или „закулисный гром“, так как намерены прежде всего остановиться на преломлении ивановской идеи трагедии как дионисийской грозы в *Лолите*.

Оркестры и филелы

Самый заголовок упомянутой выше статьи Мережковского – „Балаган и трагедия“ – симптоматичен для культуры Серебряного века тем, что свел эти два понятия.¹ Культура эпохи была пронизана вагнерианской идеей синтеза искусств. Театр мыслился местом и условием этого синтеза. Это была эпоха новаторства в театре, эпоха появления наиболее эксцентрических форм театральности. Первой среди них по влиятельности была *commedia dell'arte*. Как заметил Дуглас Клейтон, покрытая ромбами фигура арлекина стала иконой авангардистской революции (Клейтон 1994, 7). Русским Серебряным веком был воспринят и легкий, светлый дух

¹ При этом Мережковский был решительно против смешения балагана с трагическим, новаторства символистов с социальной революцией.

венецианской комедии масок 17-го столетия в музейной рамке старинного и потому высокого искусства, но гораздо распространеннее была ее балаганная разновидность – с тем особым русским оттенком слова *балаган*, который подразумевает нечто примитивное, неуправляемое, разрушительное, страшное (там же, 14). Эпоха была пропитана апокалиптическими настроениями, и поэтому не странно то казалось бы парадоксальное обстоятельство, что концептуальная экспансия балагана в художественной культуре вовлекла в свою сферу и трагическое и самое трагедию.

Русский Серебряный век можно определить и как русское нищезанятие. В могущественном импульсе Фридриха Ницше, гениального автора „Рождения трагедии“, видели – Иванов в первую очередь – залог всеобщего обновления (см. Иванов 1994 [1923], 11). Концепцию этой книги раннего Ницше (1872) Иванов по-своему развивал в целом ряде работ, положив ее в основу своего представления о европейской культуре как органическом единстве, в рамках которого культура античного язычества – в той интерпретации, которую дал ей Ницше, – содержала в себе зерно христианства. Перекраивая теорию Ницше, Иванов стал мерить все явления культуры их отношением к дионисийскому культу. Ивановская концепция оказала сильнейшее влияние на русские авангардистские теории театра.

Поворотным событием в театральной жизни эпохи была пьеса А.А. Блока „Балаганчик“. Блок создал ее по настоянию Г.И. Чулкова, ближайшего сотрудника Вяч. Иванова, в русле неонароднических намерений нести театр в массы (о собрании на ивановской „башне“ по этому поводу 3 янв. 1906 г. см. Чулков 1921, 21. Блок 1960, VIII, 146). А Всеволод Мейерхольд, также находившийся под влиянием Иванова,² дал ей в своей постановке современное театральное воплощение, причем сделал ее шедевром элитарной культуры. Успех „Балаганчика“ – вначале скандальный – был связан с тем, что то, что до сих пор казалось никак не совместимым с балаганом – мир лирического поэта – предстало в виде балагана. Иванов „волил“ возрождения трагедии, но к 20-му веку от первоизданной сцены выжил лишь балаган. Блок не любил авангардный театр – его идеалом был театр К.С. Станиславского. Он чувствовал себя в балагане нехорошо и написал пьесу о страданиях поэта, принявшего роль в неподлинном мире, подобном балагану. Мейерхольд утвердил балаган как свой домен, как мир, подчиненный власти художника-режиссера. Он показал даже возможность замены актеров-людей – актерами-картонными-куклами. Если Блок отождествлял себя с Пьеро, то Мейерхольд отождествлял себя с рукой пуппенмейстера, утаскивавшей

² См. в книге Мейерхольда *О театре* (1913) главу „Условный театр“, написанную в 1907 г.

Автора за кулисы. Эффект спектакля был противоположен тому, которого хотел Блок.

Ивановское понимание театра как нерва культуры было доведено до идеи театрокрации Н.Н. Евреиновым. Соперник Мейерхольда, Евреинов, сблизил тоталитаризм сцены с социальным тоталитаризмом (*Самое главное*, 1922) и показал, что казнь в истории была публичным зрелищем (*История телесных наказаний в России*, 1913), а театр возник из представления казни и мучений и таковым остается (*Театр и эшафот*, 1918). Это направление идей исключительно важно для понимания театральной основы набоковского мира.

Подчеркнем театральный контекст слов Блока об Иванове: „он с приятностью громыхнул жестяным листом“ – и отклика Набокова о „закулисном громе“ и „громе за сценой“. Театральная культура находится в самом сердце Серебряного века. И Вяч. Иванов заложил ее теоретический фундамент. Балаганная сторона этой культуры менее всего представлена у Иванова, но и он не остался в стороне. Занимаясь происхождением трагедии, он неоднократно указывал на то, что ее предшественником был дифирамб (песнь топора), из которого родилась и комедия:

...круговой дифирамбический хор распался на два вида, и развитие продолжалось в двух отдельных руслах. Хор в козлиных масках выработал „драму сатиров“, которая вобрала в свой состав все, что было в первоначальном дифирамбе неустроенного, импровизованного, разнузданного и резвого. Все же героическое, похоронноторжественное и плачевно-поминальное, высокое и важное стало достоянием того дифирамба – музыкального диалога между хором и протагонистом-героем, – откуда вышла трагедия. (Иванов 1916, 245-6)

Замечательным знаком эпохи стало то, что в книге 1923 г. Иванов самый дифирамб анахронистически называет „*commedia dell'arte* козлов“ (Иванов 1994 [1923], 235), имея в виду именно все, что было в нем „неустроенного, импровизационного, разнузданного и резвого“, то есть по существу то, к чему подходит название балагана.

Эта траектория, связывающая Иванова, Блока, Мейерхольда и Евреинова, была в фокусе набоковского преломления феномена театральной культуры Серебряного века. Набоков, принимая концепцию мира как балагана и значительно углубив ее в своем представлении Жизни как балагана Смерти, не принял в этом балагане никакой роли, ни Арлекина, ни Пьеро, ни жертвы, ни палача. Он создал свой балаган – не для масс: это театр одного зрителя.³ Цуппенмейстер растворен в этом зрителе, и акт ста-

³ „Я умею размножаться бесконечно и легко могу набить огромный отзывчивый зал своими двойниками, представителями, статистами и теми наемными господами, которые, ни секунды не колеблясь, выходят на сцену из разных рядов, как только вол-

новится визионерским. В нем все неявно. Между тем, это основополагающий феноменальный план набоковского мира. Набоков индивидуалист. Поэтому более всего ему претит ивановская соборная, коммунальная утопия, связанная с его теорией трагедии. Иванов жаждал возрождения хоровой культуры, из которой вышла трагедия. В его „мистическом анархизме“ она сливалась со славянофильскими идеалами и общинными идеалами народничества. Он мечтал о том, чтобы земля покрылась „оркестрами и фимелами“, то есть местами, устроенными для хоров и хорегов („О веселом ремесле и умном веселии“, Иванов 1909, 246). Андрей Белый уже в 1907 г. насмеялся над мистическим анархизмом Вяч. Иванова и Георгия Чулкова, а в 1917 г. бросил по поводу новой власти советов: „Это ваши оркестры, Вячеслав“ (via Пайман 1998, 315). Индивидуальный балаган смерти выстроен Набоковым vis-a-vis коммунальных оркестр и фимел Иванова;⁴ в персоналистическом мире Набокова оркестры и фимелы – это места казни.

Находясь на сцене трагического балагана собственной жизни, неудачливый пуппенмейстер Гумберт Гумберт протестует против театра – со ссылкой на его происхождение: „Я не терплю театра, вижу в нем, *в исторической перспективе*, примитивную и подгнившую форму искусства, которая отзывается образами каменного века и всякой коммунальной чепухой“ (Набоков 1967, 182; курсив внесен). Здесь очевидна полемика с Ивановым, хотя бы и в шутовском тоне (о балаганах Гумберта Гумберта в *Лолите* см.: Сендерович и Шварц 1999).

Теорема Иванова

Иванов заметил, что Эсхил более всех нуждался в театральных машинах, потому что у него преобладает „логика стихий, механика слепых страстей“ (Иванов 1916, 238). Гумберт знает, какую роль в его судьбе играет „всесильная *machina telephonica*“ (Набоков 1967, 187) – прямая противоположность благодетельного *dei ex machina* Эсхила. Для него это громовые раскаты судьбы, знак „*Incipit Tragoedia!*“ Трагедия рождается для Гумберта из телефонного сообщения о том, что Лолита пропускает уроки музыки. Объяснение с Лолитой по этому поводу заканчивается разразившейся грозой и признанием Гумберта об особенностях его эротической жизни: „Физиологам, кстати, может быть небезынтересно узнать, что у меня есть способность – весьма, думается мне, необыкновенная – лить потоки слез

шебник предлагает публике убедиться в отсутствии обмана.“ („Постскриптум к русскому изданию“, Набоков 1967, 299)

⁴ Евреинов придавал особое значение тому, что место хорёга, фимела, было первоначально жертвенником в честь Диониса (Евреинов 1996, 22). Мы не знаем, познакомил ли при встрече в Париже Евреинов Набокова с текстом „Театра и эшафота“, но весьма вероятно, что он познакомил его со своей идеей.

во все продолжение другой бури“ (там же, 189). Дионисийские грозы, по Иванову, предполагают „разнуздание половых страстей“ (Иванов 1909, 10). Начало второго путешествия Гумберта и Лолиты проходит под знаком гроз. „Ближайшие дни были отмечены рядом сильных гроз – или, может быть, *одна и та же гроза* продвигалась через всю страну грузными лягушечьими скачками...“ Это дионисийская гроза, сопровождающая, подобно Лягушкам Аристофана, спутников Диониса прямо в Аид. Замечательно продолжение этой фразы: „... и мы так же неспособны были ее отряхнуть, как сыщика Траппа“. И через несколько строк: „... до чего я неверно истолковал указания *рока!* [...] и во всяком случае даже сумасшедший вряд ли был бы так глуп, чтобы предположить, что какой-то Гумберт Второй жадно гонится за Гумбертом Первым и его нимфеткой, под аккомпанемент *зевесовых потешных огней*“ (Набоков 1967, 197-198; курсив внесен). И если машина, грозы, рок и зевесовы молнии недостаточны для осознания „*Inscipit Tragoedia!*“, то грозовой эпизод включает еще и ночное явление Гумберту человека в маске; „личина Чина“ – играет словами повествователь, но сыщик Чин из комиксов 1931 года анахронически привлечен к событиям 1949 года ради *личины*, атрибута как античного театра, так и *com-media dell'arte*.

В первой своей статье на интересующую нас тему, „Ницше и Дионис“ („Весы“ 1904, 5; цит. по Иванов 1909), Вяч. Иванов провозгласил, что Фридрих Ницше „возвратил жизни ее трагического бога... „*Inscipit Tragoedia!*“ (там же, 4), но при этом только под конец жизни прозрел в Дионисе страдающего бога; и Иванов с восторгом цитирует подпись под письмом уже безумного философа: „Распятый Дионис“. Дионисийство как прахристианство – это основная линия, по которой Иванов исправляет Ницше. Признавая вслед за Ницше, что трагедия должна быть понята как напряжение двух начал, аполлонического и дионисийского, Иванов упрекает немецкого философа в том, что он увлекся Аполлоном и пренебрег Дионисом, – упрек символический, означающий, что Ницше видел в трагедии и ее почве, дионисийстве, эстетическое явление, а не религиозное. Религиозное же, по Иванову, это то, что соединяет творческое лицедейство с самой жизнью.

„Искусство станет лицедейством жизни“, – скажет Вяч. Иванов позднее в статье „О существе трагедии“ (*Труды и Дни издательства Мусагет*, 1912, 6; цит. по Иванов 1916, 239). В ней заново изложена и углублена ивановская концепция трагедии в связи с ее происхождением. *Статья эта дает нам ключ к пониманию концептуально-жанрового замысла Лолиты*. Трагедия, согласно Иванову, по своей природе, своему происхождению и имени есть искусство дионисово, простое видоизменение дионисийского религиозного обряда (там же, 237).

При этом Иванов говорит о „теоретически строяемом искусстве“ трагедии (там же, 239; курсив внесен). То есть его собственный *modus operandi* – начало аполлоническое, проясняющее, упорядочивающее, задающее единство. И в истории трагедии он видит усиление аполлонического начала. „Чем сознательнее будет протекать воссоздаваемая этим искусством [трагедии] жизнь, тем больше места будет занимать в ее воспроизведении элемент логический. Чем настойчивее эпоха будет требовать от искусства сознательности, тем определеннее это искусство будет тяготеть к *теореме*“ (там же, 238; курсив внесен). Итак, рационализация культуры ведет искусство трагедии к *теореме*, и сам Иванов может восстановить приоритет темного дионисийского начала в искусстве лишь обращаясь к *теории*.

Это чрезвычайно важное положение в виду задачи понимания искусства Набокова. Художник в исключительно высокой степени сознательный, он так же, как Иванов, стремился к выражению в искусстве глубинного, темного, что можно обозначить понятием дионисийского, но делал это аполлонически. Эту парадоксальную задачу в определенном отношении помогал ему решать Вяч. Иванов. Мы рискуем сказать, что в основе *Лолиты* лежит *теорема*, и теорема эта ивановская: теория трагедии Вяч. Иванова – хотя бы и взятая в полемическом ключе.

В главе 19-ой Второй части романа Гумберт вскрывает уже цитированное нами письмо Моны Даль к Лолите и читает ее рассказ о том, как прошла постановка пьесы „Зачарованные охотники“, в которой увезенная Гумбертом Лолита должна была играть роль Дианы. Мона, игравшая роль Поэта, замечает:

Как и ожидалось, Бедный Поэт сбился в третьей сцене, в том месте, где я всегда спотыкалась, – на этих глупых стихах. Помнишь?

Пусть скажет озеро любовнику Химены,
Что предпочесть: тосКУ ИЛЬ ТИшь и гладь измены.

Я тут подчеркнула спотычки. (Набоков 1967, 204)

То, что Гумберт не сумел прочитать намек, тем более замечательно, что он сам прокомментировал подобный прием несколько ранее:

Теперь хочу убедительно попросить читателя не издеваться над мной и над помутнением моего разума. И ему и мне очень легко задним числом расшифровать сбывшуюся судьбу. Но пока она складывается, никакая судьба, поверьте мне, не схожа с теми честными детективными романчиками, при чтении коих требуется всего лишь не пропустить тот или иной путеводный намек. В юности мне даже попался французский рассказ этого рода, в котором наводящие мелочи

были напечатаны курсивом. Но не так действует Мак-Фатум – даже если и распознаешь с испугом некоторые темные намеки и знаки. (там же, 192)

Когда это предупреждение сбывается буквально при чтении письма Моны Даль (в английской версии романа эти – в правилах поэтики Буало – александрийские стихи даже и написаны по-французски), то читатель в состоянии оценить насмешку над Гумбертом: он видит имя Куильти в подчеркнутом Моной месте. Но не так действует Мак-Фатум, псевдоним греческой Ананке. За этой игрой скрыта классическая концепция греческой трагедии: герой, как и зритель, знает пророчество, но он не знает, что действие уже началось, и остается слеп к событиям, в которые уже вовлечен. В этом все дело: балаган, в котором „профессор Гумбертольди, комедийный папаша“ (там же, 224), принимает участие, – это трагический балаган, и представление, как в трагедии, кончается смертью героя. Напомним, что как раз в этом письме Моны Даль появляется фраза о „громе за сценой“ – знак „дионисийской грозы“ в трагедии по Иванову и знак присутствия самого Вяч. Иванова по Блоку. Наконец, Псевдо-Корнель дурашливого александрийского двустушия про Химену – тоже не случайность, а отсылка к той рационалистической культуре французского театра 17-го века, о которой упоминает Иванов в качестве примера искусства трагедии, *тяготеющего к теореме* (Иванов 1916, 238). Само имя МОНА ДАЛЬ заключает в себе слово монада – ивановский символ аполлонического единства и теоретической ясности в истории трагедии. Словом, письмо Моны Даль – это далеко идущий текст.

25-ая глава Второй части *Лолиты* начинается странным для такой продвинутой стадии романа утверждением: „Это книга – о Лолите“ (Набоков 1967, 234). Понять это можно не как сообщение, а как обращение к рефлексии, к теории. В продолжение того же абзаца читаем:

Хотя и следует отметить кое-какие важные подробности, мне хотелось бы ограничиться общим впечатлением: в жизни, на полном лету, раскрылась с треском боковая дверь и ворвался рев *черной вечности*, заглушив захлестом ветра *крик одинокой гибели*. (Курсив внешен.)

Это образное переложение сущности дионисийского характера трагедии. Вот, что писал по этому поводу Иванов:

Общий же пафос этого теоретически строящегося искусства будет корениться в ужасающем нормально успокоенную душу созерцания и переживании разрыва, *темной и пустой бездны* между двух сближенных и несоединимых краев, в ощущении сокровенных и непримиримых противоречий душевной жизни, зияние которых будет приот-

крывать взору тайну бытия, не уместающегося в земных гранях и представляющегося смертному зрению небытием. (Иванов 1916, 239; курсив внесен)

Трагедия строится как борьба антагонистических сил. В эту общую истину Иванов внес ряд своеобразных тонкостей. Антагонистические силы трагедии должны быть внутренне слитны. Возникающая тут двойственность изначально представляет собой не противоречие, а полноту. Дионис – и жертва и жрец. Поэтому страдательная сущность дионисийства – безвольная, то есть женская. „Центральным назвали мы женский тип в трагедии“ (там же, 246). „Поэтому наиболее благодарно для трагического поэта изображение характера женского. Яркая и крупная женская личность естественно трагична. И можно предугадать, что грядущие судьбы трагедии будут тесно связаны с судьбами и типами женщины будущего“ (там же, 254-255). Роман под названием *Лолита* идет именно по этому пути: в его центре находится женщина, это женщина новейшего типа, и при этом – подлинно трагическая фигура, как бы ни казалась она далеко отстоящей от преступающих запреты героинь Эсхила. Тут под балаганной поверхностью гумбертова повествования раскрывается трагедийная сущность романа, которая совсем не то же, что эмпирический факт разбитых судеб героев и их гибели. Это роман о женском начале трагедии, и опять-таки – не в сентиментальном смысле падших и страдающих героинь Достоевского и Пастернака, так сильно раздражавших Набокова, а в иррациональном, роковом и эстетически совершенном смысле, находящемся по ту сторону морализма.

Дионисийская сущность женского начала трагедии воплощается, по Иванову, в Мэнаде, оргиастической спутнице Диониса, которая была выделенным из хора действующим лицом, губящим своего бога по его, а не по своей воле, – в том архаическом ритуальном действе, из которого возникла трагедия. Женское трагедийное раздвоение – не внешнее, а внутреннее. Мэнада и хочет быть любимой и бежит от любви. „Мэнада любит и яростно защищается от любви“ (там же, 248). Лолита в известном смысле двойственна. Она по глупости возраста полового созревания вступает в эротическую связь с Гумбертом, а затем оказывается в его плену, но желает видеть в нем только приемного отца, и в дальнейшем относится к их связи, как к ненужному ей инцесту. Она бежит от него к его двойнику, Куильти, в которого она влюблена, только для того, чтобы обнаружить свою ошибку и бежать и от него. Она выходит замуж за хорошего парня Скиллера, к которому хорошо относится, но, кажется, не любит, и умирает, рожая ему ребенка. Эти перипетии формульны, парадигматичны для женской сущности трагедии нового, современного типа, сопоставимого в своих отличительных чертах с античным. Но заметим, что внутренним раздвоением их

можно объяснить только с точки зрения Гумберта. В „романе Белокожего Вдовца“ Гумберта Гумберта Лолита – Мэнада.

Но в романе Набокова Лолита – не бессмертный демон и не Мэнада, как ее видит Гумберт. Она не оргиастична. И она не убивает своего бога, как это делает Мэнада. Пользуясь другим ивановским понятием, она монада – существо волевое, внутренне цельное, поставленное в положение трагической героини жестоким пуппенмейстером, распорядителем балагана жизни. Понятие монады – метонимически отмеченное в *Лолите* именем Моны Даль – Иванов заимствует, разумеется, из *Монадологии* Лейбница для того, чтобы охарактеризовать принцип единства, представляемый Аполлоном в противоположность принципу диады, представляемому Дионисом. Многократно у Иванова и высказывания о „самоопределяющейся волевой монаде, утверждающей себя независимой от всего, что не она“ (Иванов 1909, 117, 333, 340 и тд.). Повторим: монада представляет – в противоположность темному дионисийски-демоническому самопротиворечивому началу – начало волевое, ясное, светлое, неразложимо единое и простое, аполлоническое.

В статье о литовском художнике-символисте Чурленисе, посвященной проблеме синтеза искусства, Иванов приводит большую цитату из *Монадологии* Лейбница, которой завершается сборник *Бороды и межи*. В этом пассаже Лейбниц демонстрирует понятие монады так: „Всякую часть вещества можно представить себе как сад, полный растений, и как пруд, полный рыб. Но каждая ветвь растения, каждый член животного, каждая капля его соков – опять такой же сад, или такой же пруд“ (там же, 351). В путешествии Гумберта с Лолитой, размеченном неподвижными звездами, как Бедекер и Иванов, упоминаются такие достопримечательности, как „рыборазводная станция в штате Идаго“ и „Еллостон Парк и его цветные горячие источники, малютки-гейзеры, булькающие радужные грязи (символы моей страсти)“ (Набоков 1967, 141). Если „малютки-гейзеры“ с последующим разъяснением – очевидное обыгрывание фамилии Лолиты – Гейз, то и парк и рыборазводная станция – это члены символического ряда, а именно, аллюзия к цитате из *Монадологии* Лейбница в статье Иванова, и она так же относится к Лолите – к ее монадической, или аполлонической сущности. В двояком жизненно-философском и рефлексивно-метафизическом смысле Набоков здесь указал на нечто очень важное для понимания того, что лежит в основе его искусства и мира, – на теоремный характер этой основы – не в математическом смысле, а в ивановском, в котором теорема, подобно таким понятиям, как мифема, стратегема, фонема, подразумевает простейшее концептуальное ядро соответствующего смыслового поля.

Диадический принцип трагедии, по Иванову, действует различным образом в женском и в мужском герое. Агонистический принцип трагедии заключается в том, что мужской герой противопоставлен противнику, похожему на него, как двойник. Если в женщине-героине происходит внутреннее раздвоение, то с мужским героем происходит внешнее удвоение (Иванов 1916, 250). Таковы Дионис и его антагонист Ликург. Именно таково соотношение между Гумбертом и Куильти – антагонистами и зеркальными подобиями. Убивая ЛИКУрга–КУИЛЬТИ, Гумберт убивает собственное отражение. Здесь находится разгадка и удвоенного имени Гумберт Гумберт – это образ внешнего удвоения. Джон Рэй видит в этом псевдониме „маску – сквозь которую как будто горят два гипнотических глаза“ (Набоков 1967, i).

„Ведь и по существу исследуемого предмета, – говорит Иванов, – можно предугадать, что раскрытие диады в психологии личности должно выражаться исступлением и что искусство, представляющее это раскрытие в действии, должно быть отображением не состояний спокойного разумного сознания, но состояний выхода из него – душевных аномалий“ (Иванов 1916, 244). Как проявление трагической душевной аномалии и должна быть понята педофилия Гумберта. Это эстетически усовершенствованная проекция губительного желания обладать менадой, которая не имеет собственной воли, является своего рода куклой, еще-неличностью, ребенком. Иванов подчеркивает, что трагическое аномальное сознание бывает внешне отмечено сугубой логичностью. „Soyons logiques, кукарекала и петушилась галльская часть моего рассудка“, – хватается за соломинку Гумберт в разгаре своего безумия (Набоков 1967, 219). Отличительно ивановская формула трагедии разыграна у Набокова сполна.

Наконец, трагический хор, из которого на первоначальной стадии выступил, чтобы погибнуть, герой, по Иванову, в процессе развития трагедии становится представителем Аполлона. В конце *Лолиты*, Гумберт, после убийства Куильти настигаемый полицией, останавливается и вызывает в памяти мираж однажды слышанного светлого хора детских голосов, причем его поражает ужасом то, что в этом хоре нет голоса Лолиты (там же, 285–286). Это развязка трагедии. В ее начале есть другой образ хора – список класса Лолиты, который полон особого значения для Гумберта. Из этого хора выступила трагическая героиня Гейз Долорес – в таком виде ее имя находится в классном списке, и в этой официальной перестановке имени и фамилии Гумберт видит маску, – выступила и погибла.

Заметим теперь, что певец дионисийского безумия Вяч. Иванов несколько не безумен как в качестве поэта, так и в качестве теоретика – он предельно ясен, уравновешен, аполлоничен, настаивая на дионисическом послушании божественной воле. В этом есть нечто комическое, если по-

смотреть на фигуру Иванова на фоне его теорем.⁵ И если вспомнить, что он настойчиво призывал к слиянию искусства и жизни и пророчествовал: „Искусство станет лицедейством жизни“ (Иванов 1916, 239), то релевантность обращения к его фигуре окажется несомненной и даже неизбежной для такого иронического наблюдателя как Набоков. Если развернутая нами выше сеть идей и образов представляет собой основу, на которой возникла *Лолита*, то взгляд, брошенный на фигуру Иванова, предоставляет возможность проследить рождение и судьбу мотива, составляющего сердцевину сюжета *Лолиты*.

Кукла „Иванов“

Когда С.А. Венгеров стал создавать *Историю русской литературы XX века* (самому веку еще не минуло двух десятилетий), он обратился к ряду писателей с просьбой прислать ему автобиографический очерк. „Автобиографическое письмо“ Вяч. Иванова к Венгерову было написано в Сочи в январе-феврале 1917 г. В нем есть такое признание о решающем событии в его жизни:

Властителем моих дум все полнее и могущественнее становился Ницше. Это ницшеанство помогло мне – жестоко и ответственно, но, по совести, правильно – решить представший мне в 1895 г. выбор между глубокою и нежною привязанностью, в которое обратилось мое влюбленное чувство к жене, и новою, всецело захватившею меня любовью, которой суждено было с тех пор, в течение всей моей жизни, только расти и духовно углубляться, но которая в те первые дни казалась как мне самому, так и той, которую я полюбил, лишь преступною, темною, демоническою страстью. Я прямо сказал о всем жене, и между нами был решен развод. Прежде чем были устранены многие препятствия, стоявшие на пути к нашему браку, я и Л.Д. Зиновьева-Аннибал должны были несколько лет скрывать свою связь и скитаться по Италии, Швейцарии и Франции. Друг через друга нашли мы – каждый себя и более, чем только себя: я бы сказал, мы обрели Бога. Встреча с нею была подобна могучей весенней дионисийской грозе, после которой все во мне обновилось, расцвело и зазеленело. (*Русская литература* 1917, 93-94)

Здесь замечательно все – от признания, что он стал ницшеанцем в личной жизни, до дионисийских красок в описании своего весеннего обновления. Иванов с помощью Ницше находит своего Бога в Дионисе.⁶ Мэнадой,

⁵ „Марионеточного“ Иванова и Иванова-шута представлял в своих мемуарах уже А. Белый. (Белый 1990, 344, 346)

⁶ Следуя за Ницше, Иванов в то же время поучал его. Он считал, что Ницше сам не понял, что Дионисом он называет Христа, что, будучи правым в своей философии и

то есть спутницей Диониса, называл в своих стихах Иванов Лидию Зиновьеву-Аннибал. Оргиастический характер дионисийства в этом отношении не исчерпывает смысла ситуации. Еще важнее здесь то, что само по себе *Происхождение трагедии из духа музыки* не дает достаточного основания для понимания поступков Иванова. Если в своих теориях Иванов следовал за *Происхождением трагедии*, то в жизни он был очевидным последователем *По ту сторону добра и зла* и *Происхождения морали*. С помощью Ницше Иванов переступает через традиционную, то есть христианскую, мораль.

Поэтическим результатом явилось тематическое раскрепощение. Символисты вернули и легитимизировали эротизм, изгнанный из русской литературы в послепушкинскую эпоху. Во главе этого направления стояли Вяч. Иванов и его жена, Лидия Зиновьева-Аннибал. Иванов был также теоретиком эротизма. В статье „Мысли о символизме“ он дал эротическое определение символа и Символизма:

Когда эстетическое переживается эротически, художественное творение становится символическим. Наслаждение красотой, подобно влюбленности в прекрасную плоть, оказывается начальной ступенью эротического восхождения. Неисчерпаемым является смысл художественного творчества, так переживаемого. Символ – творческое начало любви, вожатый Эрос. (Иванов 1916, 149)

Здесь речь идет об определении Художника. Но Вяч. Иванов был не только поэтом и теоретиком эротического. Еще более замечательна его практика, его личная жизнь, о которой он говорит в цитированном выше письме к Венгеру и которая стала важным фактом литературного быта Серебряного века. Иванов сумел осуществить то соединение поэзии и жизни, о котором он любил говорить.

Иванов осуществил эту идею и второй раз: через три года после скоропостижной смерти Л. Зиновьевой-Аннибал он вступил в связь с ее дочерью, своей падчерицей, Верой Шварсалон, и тем самым создал прототип „Волшебника“ и *Лолиты*. Не удивительно, что на фоне ивановского литературного контекста у Набокова вырисовывается фигура самого философа и поэта – она отделяется от этого фона и входит на правах действующего лица в набоковский мир.⁷ Так возникает кукла „Иванов“, которой поручаются различные роли.

психологии, Ницше ошибся в своей исторической концепции, от Диониса до Христа под разными именами проходит единая история религиозных поисков человека. Христианство – единственно возможный последний вывод того устремления, которое началось в дионисийстве. (Иванов 1994 [1923], 11)

⁷ Выскажем догадку, что гумбертова первая любовь, рано умершая Аннабелла, помимо очевидной аллюзии к Э.А. По, содержит намек на Зиновьеву-Аннибал.

Гумберт Гумберт родился в 1910 г., том самом, в котором Вячеслав Иванов вступил в связь со своей падчерицей, а Блок написал свой „бедкер по Иванову“. В послесловии к *Лолите* Набоков указал на то, что замысел *Лолиты* связан с десятью годами ранее написанным рассказом „Волшебник“, в котором он впервые разработал тему трагической любви немолодого мужчины к девочке-подростку, чьей близости он добивается путем женитьбы на ее смертельно больной матери, так что дочь вскоре остается на его попечении.

Почему рассказ называется „Волшебник“? Почему и Гумберт Гумберт, поэт а *ses heures*, называет себя „хитрым кудесником“ (Набоков 1967, 39)? Да потому что, по Иванову, поэт-символист должен „дельно воплотить в своей жизни и своем творчестве (непрерменно и в подвиге жизни, как в подвиге творчества!) мирозерцание мистического реализма или – по слову Новалиса – мирозерцание „магического идеализма““ (Иванов 1916, 136-7; курсив внесен).

Набоков рассказал об обстоятельствах, в которых возник замысел рассказа „Волшебник“, причем – в своей неподражаемой манере, – во-первых, оставил неясным, какова связь между теми обстоятельствами, о которых он рассказал, и замыслом „Волшебника“, во-вторых, дал ключ к решению этой загадки, а точнее – спрятал его:

Первая маленькая пульсация *Лолиты* пробежала во мне в конце 1939-го или в начале 1940-го года, в Париже, на рю Буало, в то время, как меня пригвоздил к постели серьезный приступ межреберной невралгии. Насколько помню, начальный озноб вдохновения был каким-то образом связан с газетной статейкой об обезьяне в парижском зоопарке, которая, после многих недель улецивания со стороны какого-то ученого, набросала углем первый рисунок, когда-либо исполненный животным: набросок изображал решетку клетки, в которой бедный зверь был заключен. Толчок не связан был тематически с последующим ходом мысли, результатом которого, однако, и явился прототип настоящей книги: рассказ, озаглавленный „Волшебник“, в тридцать, что ли, страниц. (Набоков 1967, 289)

Это образцовый набоковский ход: скрыто более, чем раскрыто. Сообщение скорее интригует, чем что-либо разъясняет. Связь толчка с последующим ходом мысли вызывающе мистифицирована. Какова же связь между рисующей решетку обезьяной и замыслом предшественника *Лолиты* –

Иванов оправдывал свою женитьбу на падчерице тем, что она напоминает ему умершую жену, подобно тому, как Гумберт Гумберт намекал на то, что его тяга к нимфеткам движима неизгладимой памятью о его первой любви.

„Волшебника“?⁸ Этого, то есть самого главного, Набоков не поясняет. Как обычно, ключ лежит в интертекстуальном плане – мы находим его в статье Вяч. Иванова „Манера, лицо, стиль“ (1912). Статья эта продолжает обсуждение проблемы слияния жизни и искусства, ранее поднятой в статье „Заветы символизма“ (1910), на которую и откликнулся Блок своей статьей „О современном состоянии русского символизма“ (1910).

С точки зрения реального символиста Иванов пересматривает проблему мимесиса (подражания), традиционно считавшегося основой искусства. Он задается вопросом, как может художник избежать эклектичности, если он занят отображением жизни? Его ответ: „проникнув все наше творчество дыханием души живой“. Душа живая обитает в целостной личности, откуда и исходит единство произведения искусства. Однако современный человек потерял веру в „субстанциальное единство“, и душа для него – не субстанция, а только способ существования.

Как сделать искусство жизненным, если оно бежит жизни? Если же оно осталось в жизни, то, конечно, неправильно видеть свое назначение в том только, чтобы пассивно отражать жизнь. Тогда начинает в нем преобладать элемент *миметический*, который, по справедливому мнению Платона, есть лишь первородный грех искусства, его отрицательный полюс. „Художник – не обезьяна“, скажем мы, повторяя слова одного античного поэта Эсхиловой школы, который так обозвал знаменитого актера своего времени, тянувшего трагедию Софокла к психологическому натурализму. *Чтобы искусство было жизненно, художник должен жить... (176-177; курсив внесен)*

Если мимесис как примитивный принцип превращает художника в обезьяну, то, естественно, первый шаг обезьяны к искусству – миметический. Обезьяна, упомянутая Набоковым, воспроизведя происхождение искусства, взяла на себя роль миметического художника: она создала образ своей собственной клетки. Подлинный художник, по Иванову, воспроизводит не свою клетку, а свое внутреннее я, свою собственную душу. Газетная заметка, которую Набоков, быть может, придумал, – это забавное переложение ивановской теории. В этой связи клетка, которую нарисовала обезьяна, приобретает особенный смысл. Набоков сообщает, что прочел заметку во время приступа межреберной невралгии. Это казалось бы случайное, „реалистическое“ обстоятельство, полно смысла. Набоков оставил комментарий о символическом значении этой болезни в стихотворении, написанном как раз тогда, когда работа над *Лолитой* была в начальной стадии:

⁸ Что касается рю Буало, то этот реальный парижский адрес Набокова в данном случае напоминает о высшей реальности французского классицизма, истории трагедии и в конечном счете – теории Иванова.

NEURALGIA INTERCOSTALIS

О, нет, то не ребра
 – эта боль, этот ад –
 это русские струны
 в старой лире болят.

(Во время болезни) Март-апрель 1950 г.
 (Набоков 1979, 282)

„Меня же только мутит ныне от дребезжания моих ржавых русских струн“, – вторит этому стихотворению Набоков в Постскриптуме к русскому изданию *Лолиты*, имея в виду то, что он к этому времени ушел из русского языка и русской темы.

Словом, клетка, которая была у Набокова на уме, – это его собственная грудная клетка, обиталище его живой души. Как обычно, набоковская мысль движется не по пути абстрактных сопоставлений и выводов, то есть не по пути наименьшего сопротивления, а по капризному пути глубинных ассоциаций. Вяч. Иванов не только теоретически опротестовал сходство между художником и обезьяной, но и отверг миметический принцип в жизни – своей собственной неподражательной и сенсационной жизнью. Не отсюда ли замечание Набокова: „Импульс, который я зарегистрировал, не имел никакой текстуальной связи с последующим ходом мысли, который привел все же к прототипу моего нынешнего романа, рассказу размером что-то около тридцати страниц?“

Скрытая связь здесь, в терминологии Р.О. Якобсона, включает не только канал, но и сообщение. Ассоциация ивановской личной истории с его теорией дает неожиданный прибавочный продукт: изображение западни, или клетки, в которую человек посажен или сажает самого себя. Увозя Лолиту из Бердслея, сходя с ума от ревности, Гумберт Гумберт чувствует, что попал в западню. Но за рулем автомобиля, неуклонно его преследующего, он подозревает всего лишь сыщика. Этот мнимый сыщик кажется ему похожим на его собственного дядю Траппа (англ. trap, ловушка). Мало того, мнимый сыщик, Клэр Куильти, похож на него самого, как брат. То, чего не сознает Гумберт, но что знает его подсознание, – это, что он находится в собственной ловушке. Итак, сквозь миметический образ, созданный обезьяной, сквозит другая, реальнейшая реальность – *realioga*.

В списке достопримечательностей, которые Гумберт и Лолита осматривали в их первом путешествии по Америке, есть „Зоологический парк в Индиане с большой компанией обезьян, обитающей на бетонной реконструкции флагманской каравеллы Христофора Колумба“ (Набоков 1967, 141). Американская Индиана – напоминание о том, что чужим именем, Индией, Колумб назвал открытый им новый мир. Колумб, называющий Ин-

дий чаемую и открытую им страну, – это образ, с помощью которого Иванов определяет символистов в статье „Предчувствия и предвестия“ (1906): „Символы наши – не имена; они – наше молчание. И даже те из нас, которые произносят имена, похожи на Колумба и его спутников, называвших Индией материк, что вот-вот выплывает из-за дальнего горизонта“ (Иванов 1909, 193).

Намек на источник „Волшебника“ включен в текст рассказа. Размышляя о своем тяготении к девочкам-подросткам, герой рассказа думает, что это не так уж неестественно, что он мог бы быть отличным отцом одной из них, что вряд ли можно установить границу между отцовским чувством и более страстной его разновидностью и, следовательно, у них есть то общее, чем и оправдано „редкое цветение *этого* в Иванову ночь моей темной души“ (Набоков, 1987, III, 138). В полном отражений и теней языке Набокова „Иванова ночь“ отсылает к славянскому архаическому ритуалу, приуроченному к кануну дня Иоанна Предтечи, празднуемого 24 июня, но „Иванова ночь“ – это еще и „ночь Иванова“.⁹

Одна из ранних версий темы любви отчима к падчерице у Набокова появилась в *Даре*. История тайной любви к падчерице Зине, Щеголева, бывшего прокурора и старого пошляка, имеет фарсовый характер. Поведан этот безобразный фарс на Агамемнионштрассе – название улицы несет аллюзию к *Орестейе*, античному трагическому циклу, в котором немалую роль играет инцест.¹⁰ Эта аллюзия – в соответствии с общим правилом набоковской поэтики – в свою очередь влечет другую аллюзию – к главному теоретику греческой трагедии Серебряного века, Вяч. Иванову.¹¹ И в самом деле, *Дар* полон полемики с Ивановым по поводу Пушкина, которого тот поучал в духе своей теории дионисийского культа как хорового единства, утраченного впоследствии европейской культурой, откуда происходит трагедия лирического поэта (см. Сендерович и Шварц 1999а). Не менее существенно то, что в „Заветах символизма“ Иванов осуждает Пушкина за его воззрение „на адекватность слова, на его достаточность для разума, на непосредственную сообщительность ‚прекрасной ясности‘, которая могла быть всегда прозрачной, когда не предпочитала – лукавить!“;

⁹ Ср. аналогичные игры в других текстах Набокова: „знакомый труп“ – вместо „труп знакомого“ (*Дар*), „белая статуя поэта“ – вместо „статуи поэта Белого“ (*Приглашение на казнь*).

¹⁰ К этому же смысловому полю относится имя тренера Лолиты по теннису, Электры Гольд. Гольд при этом – знак аполлоновой золотой солнечности. Теннис, игра в мяч, jeu de raquette – другой устойчивый трагический мотив Набокова, один из сквозных мотивов *Лолиты*.

¹¹ В том же 1910 г. на „башне“ Иванова было поставлено Мейерхольдом „Поклонение кресту“ Кальдерона, где происходит (непреднамеренный) инцест брата и сестры. Брата, Эусебио, играла Вера Шварсалон (см. напр. Пяст 1997 [1929], 119).

пушкинской ясности он предпочитает тютчевскую темноту (Иванов 1916, 126-7). Прокурорская установка в литературной критике претила Набокову, что и нашло отражение в фигуре прокурора Щеголева.

Набоков высмеял тех, кто называл Аду „сестрой Лолиты“. В самом деле, сверхъестественно чувственная Ада – противоположность нормальной девочки Лолиты. Но Ада – в зеркально перевернутом мире – продолжает линию произведений о нимфетках и роковым характере любви к ним. Поэтому неудивительно, что в Аде встречаются уж совсем балаганные рефлексии Вяч. Иванова. Таков написанный пастозным маслом портрет предка Ады, „старого князя Всеслава Земского (1699-1797), друга Линнея и автора ‚Flora ladogica‘: он держит свою едва ли достигшую подросткового возраста невесту и ее русую куклу на своих обтянутых атласом коленях“ (Nabokov 1969, 46). Подросткового возраста невеста – лишь небольшое преувеличение по отношению к невесте-дочери; Линней, великий классификатор природы, – отличная компания знаменитому классификатору культуры; прозрачна рифма Всеслав/Вячеслав.

Еще более выразительная виньетка в той же Аде выглядит и вовсе гротескно:

Один американец, некто Иван Иванов из Юконска, охарактеризованный „по обыкновению пьяным работягой“ („удачное определение, – сказала Ада с усмешкой, – настоящего художника“), как-то сумел обрюхатить – во сне, как настаивал и он сам и его большая семья – свою пятилетнюю пра-правнучку Марью Иванову, а затем пять лет спустя – еще сделал ребенка марьиной дочери Дарье в новом приступе сонливости. Фотография Марьи, десятилетней бабушки, с маленькой Дарьей и грудной Варей; ползающей около нее, обошла все газеты... (Nabokov 1969, 142)

Конечно же в „определении настоящего художника“ опьянение должно быть дионисийским. Сомнамбулизм новой поэзии декларировался Вяч. Ивановым неоднократно, в том числе и в „Заветах символизма“. Разумеется, имя Иванов отлично служит маской даже не будучи изменено.¹²

Предшественником Ивана Иванова Ады был не кто иной, как Гумберт Гумберт Лолиты:

... признаюсь, смотря по состоянию моих гланд и ганглий, я переходил в течение того же дня от одного полюса сумасшествия к другому – от мысли, что около 1950-го года мне придется тем или иным способом отделаться от трудного подростка, чье волшебное нимфетство к то-

¹² Сравни: „The present messenger called himself James Jones, a formula whose complete lack of connotation made an ideal pseudonym despite its happening to be his real name“ (Nabokov 1969, 350).

му времени испарится, – к мысли, что при некотором прилежании и везении мне, может быть, удастся в недалеком будущем заставить ее произвести изящнейшую нимфетку с моей кровью в жилах, Лолиту Вторую, которой было бы восемь или девять лет в 1960-ом году, когда я еще был бы *dans la force de l'âge*; больше скажу – у подзорной трубы моего ума или безумия хватало силы различить в отдалении лет un *vieillard epoque vert* (или это зелененькое – просто гниль?), странноватого, нежного, слюнявого д-ра Гумберта, упражняющегося на бесконечно прелестной Лолите Третьей в „искусстве быть дедом“, – воспетом Виктором Гюго. (Набоков 1967, 156)

В реконструируемом контексте рефлекс Вяч. Иванова различим и в рассказе „Совершенство“ (1932). Герой рассказа носит имя Иванов. Он не напоминает Вяч. И. Иванова-человека, но его влюбленность в старые географические карты принадлежит тому же смысловому полю, что и *Кормчие звезды* и символисты-колумбы Вяч. Иванова. Эти летучие подобию оживают постольку, поскольку составляют окружение ключевой фигуры сокрытия. За день до смерти Иванов ведет мальчика Давида, порученного его заботам, в лес, потому что лес „[э]то первая родина человека. В один прекрасный день человек вышел из чащи дремучих наитий на светлую поляну разума“ (Набоков 1990, II, 417). Знаменитая фраза Бодлера „*L'homme y passe à travers de forêt des symboles*“ неоднократно интерпретировалась Вяч. Ивановым. Например, в статье „Две стихии в современном символизме“ он писал: „В символах, обставших дух, ‚как лес‘ (по уподоблению Бодлера) была найдена вселенская правда“ (Иванов 1909, 243). И далее: „Всякая вещь есть уже символ, тем более глубокий, чем прямее и ближе причастие этой вещи реальности“ (там же, 274), читай: абсолютной реальности, или *совершенству*. В „Спорадах“ Иванов признавал, что облачители, они же символисты, „любят в маске символ – тело тайны“, при этом они „заводят в темный лес и часто не умеют вывести из него заблудившихся“ (там же, 345). Набоковский Иванов из рассказа „Совершенство“ заблудился сам. В момент смерти с его глаз спадают темные очки и мир обретает собственные краски. Как бы между прочим в „Совершенстве“ брошена следующая фраза: „...Иванов подходил к самому приплеску [...] и вдруг отскакивал: волна, разлившись дальше предтечи, облила ему штаны“ (Набоков 1990, II, 416). Незаметное в этом контексте слово „предтеча“ метонимическим рикошетом подчеркивает повышенную значимость имени Иванов, напоминая об Иоанне Предтече и, следовательно, об „Ивановой ночи“. К скромному репетитору, каким является герой набоковского рассказа в его реальном смысле, это никакого отношения не имеет, но зато в другом плане – в плане *realiora* – смысл этого намека формульный. И в самом деле, Вяч. Иванов был Предтечей – Блока, Мессии Символизма, не в хронологическом смысле, но как создатель идей, подхваченных Блоком и

положенных им в основу прозы его очерков и статей, которая была так важна для Набокова. В предисловии к английскому изданию рассказа Набоков писал: „Хотя я и давал частные уроки в годы моей экспатриации, я отказываюсь от какого-либо иного сходства с Ивановым“ (Nabokov 1995, 648). Сходство тут слишком призрачное, чтобы от него отречься, но у Набокова были серьезные причины отмежеваться от носителя идеального псевдонима.¹³

Обманчивая сирена

В „Постскрипtum к русскому изданию“ *Лолиты* перешел последний абзац английского „Послесловия“. Набоков замечает, что сохранил его в переводе лишь из научной добросовестности. Вот выдержка из этого абзаца, на который Набоков так настойчиво пытается обратить наше внимание:

Личная моя трагедия – которая не может и не должна кого-либо касаться – это, что мне пришлось отказаться от природной речи, от моего ничем не стесненного, богатого, бесконечно послушного мне русского слога ради второстепенного сорта английского языка, лишённого в моем случае всей той аппаратуры – каверзного зеркала, чернobarхатного задника, подразумеваемых ассоциаций и традиций – которыми туземный фокусник с развевающимися фалдами может так волшебным воспользоваться, чтобы преодолеть по-своему наследие отцов. (Набоков 1967, 295)

На чернobarхатном фоне слога этого пассажа Набоков продемонстрировал нам тот самый фокус, о котором говорит – в то самое время, как он о нем говорит. Самый образ волшебника в конце „Послесловия“ вряд ли случаен в тексте, где замысел *Лолиты* поставлен в связь с рассказом „Волшебник“. Как мы показали, замысел этого рассказа связан с воспоминанием о Вяч. Иванове. В поддержку этого анализа приведем характерные слова Иванова о художнике из одной из самых известных его статей, „Две стихии в русском символизме“ (1908):

Но раз ступив на путь идеализма, художник неминуемо пойдет далее по наклонной плоскости личного дерзновения; рано или поздно он откажется от принципа символического обозначения ради красоты своего, свободно расцветшего в душе „идеала“, который он передает толпе, как произведение своей мечты, своего „творчества“, чтобы пленить ее зрелищем красоты, только красоты, быть может, не су-

¹³ И о Гумберте Гумберте, балаганном, карикатурном исполнителе роли мистического анархиста Иванова, Набоков нашел нужным сказать: „... мною изобретенный Гумберт – иностранец и анархист; и я с ним расхожусь во многом – не только в вопросе нимфеток“ (Набоков 1967, 294).

милой, как залетная птица из сказочных стран; рано или поздно станет и провозгласит себя художник *обманчивой сиреной, волшебником*, вызывающим по произволу обманы, которые дороже тьмы низких истин, рано или поздно он подымет этот мятеж против истины из недоверия к сокровенным возможностям ее осуществления в красоте. (Иванов 1909, 254-5; курсив внесен)

„Волшебник“ был написан художником, который видел в искусстве воспитательные обманы и хотел быть *обманчивой сиреной*.¹⁴ Недаром и подписывался он в ту пору псевдонимом Сирина, другой формой того же имени. И был он всю жизнь мятежником против символистского „реализма“, то есть трансцендентного мистицизма, того, что Вяч. Иванов называл „Заветами символизма“ и на который автор „Послесловия“ к *Лолите* откликнулся желанием „преодолеть по-своему наследие отцов“ („заветы“ в ивановском контексте и значит „наследие“).

Тут важно не запутаться: в „Послесловии“ к *Лолите* речь идет о двух „волшебниках“ и, соответственно, о двух романах – „романе Светлокожего Вдовца“ Гумберта Гумберта и романе Владимира Набокова. О двух разных магиях идет речь и в „Двух стихиях в русском символизме“ Вяч. Иванова. Словом, Набоков противостоит Иванову как волшебник – волшебнику.

В том же пассаже из последнего абзаца „Послесловия“ следует обратить внимание на слова: „мне пришлось отказаться от природной речи, от моего ничем не стесненного, богатого, бесконечно послушного мне русского слога“. Они звучат как начало, продолжение которого мы находим в *Других берегах*, точнее – в „Предисловии к русскому изданию“ (написанному в год окончания *Лолиты*, 1954): „Переходя на другой язык, я отказывался таким образом не от языка Аввакума, Пушкина, Толстого – или *Иванова*, няни, русской публицистики – словом, не от общего языка, а от индивидуального, кровного наречия“ (Набоков 1978, 7; курсив внесен). Заметим, Иванов как нарицательное имя не отличается от няни и, следовательно, избыточен рядом с ней, но ряд – Иванов как Вяч. Иванов, няня и русская публицистика – имеет смысл: он представляет элитарную культуру, народную культуру и среднюю культуру образованной России. Здесь тот же, уже знакомый нам прием: общее имя служит совершенным псевдонимом, позволяющим скрыть названное en tout lettres имя.¹⁵ Иванов здесь недаром назван среди носителей общего языка и в противополож-

¹⁴ Ср. второе интервью Набокова Апеллю в авг. 1970. (Nabokov 1990, 161)

¹⁵ В *Лодвиге* кембриджские друзья Мартына Эдельвейса спрашивают, не знает ли он Иванова из Москвы. Это не пустая шутка, а опять-таки знак присутствия вячеслав-ивановского контекста в романе.

ность носителям языка индивидуального – язык Вяч. Иванова был языком эпохи младшего Символизма.

Наконец, начальная фраза того же рассматриваемого нами пассажа: „Личная моя трагедия“ – не имеет ничего общего с драматизацией своего состояния. На концептуальном уровне – на котором Набоков только и высказывался – это противопоставление себя ивановской концепции художника, искусства, трагедии. Настоящий художник, то есть „реальный“ символист, по Иванову, не выражает свое личное, а познает „реально“ существующую истину. Трагедия – высочайший образец искусства – общее дело и не может быть личной. „Личная трагедия“ для Иванова – оксюморон, для Набокова – единственно существенный предмет искусства. Интересующее Набокова редкое, уникальное, единственное – заявляет о себе тем, что переступает общие законоустановления морали, но исключительно в области искусства. И мистическое трансцендирование и переход от искусства к жизни – ложные шаги для художника, спускавшегося в ад подсознания.

* * *

Итак, художник, в намерения которого входит „пробираться по узкому хребту между своей правдой и карикатурой на нее“ (Набоков 1952, 225), находит в балагане наиболее адекватное пространство. На фоне театрально-ориентированной культуры Серебряного века Набоков выработал концепцию Жизни как балагана Смерти, балагана трагического. На подмостках этого балагана выступают его пуппенмейстеры – теоретики трагедии и балагана, выступают в качестве кукол, которыми управляет невидимая рука пуппенмейстера, стоящего над ними.¹⁶ В этом контексте и должно быть понято обращение В.В. Набокова к Вяч. И. Иванову.

Л и т е р а т у р а

1917. *Русская литература XX века*. Под ред. С.А. Венгерова, т. 3, кн. 7 и 8. Москва.

Белый, А. 1990. *Начало века*, Москва (1-ое изд. 1933).

Блок, А. 1960. *Собрание сочинений*, Москва, 1960-1965.

Clayton, J.D. 1994. *Pierrot in Petrograd*, Montreal.

¹⁶ Об использовании Набоковым имен пуппенмейстеров и историков балагана для балаганных персонажей см. Сендерович и Шварц 1997, 210 и след.

- Чулков, Г.И. 1921. „К истории „Балаганчика““, *Культура театра*, 7–8.
- Евреинов, Н. 1996. „Театр и эшафот“, *Мнемозина*. Москва, 21-44. (1918)
- Иванов, В. 1909. *По звездам*. СПб.
- Иванов, В. 1916. *Борозды и межи*. Москва.
- Иванов, В. 1994 [1923]. *Дионис и прадионисийство*. СПб. (Первое изд. Баку, 1923)
- Набоков, В. 1952. *Дар*, Ann Arbor.
- Набоков, В. 1967. *Лолита*, Ann Arbor.
- Nabokov, V. 1969. *Ada or Ardor: a Family Chronicle*, New York.
- Набоков, В. 1978. *Другие берега*, Ann Arbor.
- Набоков, В. 1979. *Стихи*. Ann Arbor.
- Набоков, В. 1987. *Собрание сочинений*, Ann Arbor.
- Набоков, В. 1990. *Собрание сочинений* в 4-х тт. Москва.
- Nabokov, V. 1990. *Strong Opinions*, New York.
- Nabokov, V. 1995. *The Stories of Vladimir Nabokov*, New York.
- Пайман, А. 1998. *История русского символизма*. Москва.
- Пяст, Вл. 1997. *Встречи*, Москва: Новое литературное обозрение.
- Сендерович, С., Шварц, Е. 1997. „Вербная штучка. Набоков и популярная культура. Статья Вторая“, *Новое литературное обозрение*, 26, 201-222.
- Сендерович, С., Шварц, Е. 1999. „„Лолита“: По ту сторону порнографии и морализма“, *Литературное обозрение*, 2, 63–72.
- Сендерович, С., Шварц, Е. 1999а. „Поэт и чернь: О рецепции Пушкина в Серебряном веке“, *Russian Language Journal*, 174-176, 329-55.

Leonid Livak

**A JOURNEY TO THE SOUTH: THE ART OF OBLIVION IN
GAITO GAZDANOV'S NOVEL *VECHER U KLER***

Nous ne vivons qu'avec ce que nous n'aimons pas, que nous n'avons fait vivre avec nous que pour tuer l'insupportable amour, qu'il s'agisse d'une femme, d'un pays, ou encore d'une femme enfermant un pays.

Marcel Proust, *La Prisonnière*

The Russian émigré writer Georgii Gazdanov (1903-1971) started publishing as „Gaito Gazdanov“ in 1926. *An Evening at Claire's* (*Vecher u Kler*, 1930) was his first literary success. Steeped in the semantics of memory, the novel was perceived as akin to Marcel Proust's *A la recherche du temps perdu*. The novel begins in Paris, where a young émigré Nikolai Sosedov finally possesses his first love, the French woman Claire, after ten years of separation. As Claire falls asleep, Nikolai starts remembering his life from childhood to the moment he left Russia. He was 14 when he met Claire in Kislovodsk. When Claire left for France, Nikolai joined the White army, embarking on the journey for which Claire was his guiding star. Hence the epigraph from *Eugene Onegin*: „Вся жизнь моя была залогом / Свиданья верного с тобой.“

Émigré critics saw Proust's influence in the novel's „retrospective“ journey into the past; in its unusually long periods; in its lack of dramatic action; in the amassment of apparently superfluous details; and in the narrator's concentration on his inner life.¹ By his later admission, Gazdanov had not read Proust before writing his novel, although at the time of its publication he accepted the fashionable label of a *prustianets*. But „reading“ is an ambiguous term when it concerns a work that is a cultural institution. In the 1920s, *La Recherche* was so frequently discussed that the connection between the two novels could not be „only a coincidence in time,“ as Laslo Dienes has argued.² In French and émigré literary environments, one could familiarize oneself with the subject matter, analytical method, philosophy and motives of *La Recherche* by heeding the critical debates

¹ Cf. G. Khokhlov, „Gaito Gazdanov, ‚Vecher u Kler‘,“ *Russkii magazin*, 1, 1930, 26; M. Osorgin, „Vecher u Kler,“ *Poslednie novosti*, 3242, 1930, 3; N. Otsup, „Gaito Gazdanov. Vecher u Kler,“ *Chisla*, 1, 1930, 232-233.

² *Russian Literature in Exile: The Life and Work of Gaito Gazdanov*, Munich 1982, 70.

surrounding it. Contemporary critical discourse on *La Recherche* accounts for the angle from which Gazdanov viewed linguistic and thematic „Proustianism.“

In this article I will argue that *An Evening at Claire's* is artistically and philosophically inseparable from the French literature of the 1920s. But at the same time, this generic link predetermined the novel's ultimately anti-Proustian ethos, contrary to the initial classification of Gazdanov's text as „neo-Proustian.“

1. The Prodigal Children of Marcel Proust

The publication of *La Recherche* was among the defining events in French letters after the Great War. The French critical opinion linked the novel to the self-definition of the new literary generation. Born after 1890, this generation validated its sense of „modernity“ by construing the war as the borderline between those who had come to literature before and after 1914. This brawl of „ancients“ and „moderns“ shaped the reception of *La Recherche*. Looking for artistic authority, the new generation drew on Proust to lay the foundation for its own „modern“ tradition.

In 1919, Paul Valéry published an article entitled „La Crise de l'esprit,“ arguing that the war had brought about a spiritual crisis of European cultural elites. The post-war intellectual was a „European Hamlet“ tortured by anxiety; all thinking people in Europe had contracted this „malady.“³ The myth of the post-war „malady,“ a revival of the Romantic „malady of the century,“ became an attribute of the new generation. In 1924, Marcel Arland suggested that the intellectual atmosphere shared by young French writers should be considered as a „new malady of the century.“ He argued that young writers were overcome by anxiety because the culture of positivism, which had hurried the „death of God,“ was compromised by the war. Losing „existential protection,“ they regarded literature as a means for self-study that would help them to reconstruct their culture.⁴ Proustian exegesis served as a testing ground for new literary esthetics. Interpreted as the epitome of „modernism,“ Proust was appropriated by the new generation. „Old fogies ignore Proust... Only younger writers, his anticipated posterity, have realized that Proust is a great French writer,“ wrote Benjamin Crémieux, elaborating on Pierre Drieu la Rochelle's suggestion that Proust had delivered young writers from the „miasma“ of the preceding generation.⁵

Proclaiming the bankruptcy of European civilization, the myth of the „new malady“ stipulated its reconstruction from a *tabula rasa*. The new generation was „liquidating its past“ and going through a cultural rebirth according to a „great cyclical rhythm“ governed by regenerating „inundations.“ This rhythm was an

³ P. Valéry, *Oeuvres*, vol. 1, Paris 1957, 992-993, 1000.

⁴ „Sur un Nouveau Mal du Siècle,“ *Essais et nouveaux essais critiques*, Paris 1952, 11-37.

⁵ B. Crémieux, *XX-e siècle*, Paris 1924, 10-11; P. Drieu la Rochelle, „L'Exemple,“ *Les Cahiers Marcel Proust*, 1, 1927, 320-321.

„eternal movement“ of cultural cycles; the war was such an „inundation.“⁶ These arguments reveal another myth on which the new literary generation constructed its identity: the myth of the eternal return. The revolt against historical linearity had already been elaborated by Nietzsche. The ethos of cultural renewal was important for Proust's appropriation by the „moderns.“ They were attracted by Proust's search for „lost time“ as backward motion, a return to the „pure sources“ of regeneration that hearkened to Freud and to Nietzsche. Freud's „depth psychology“ offered the technique of a regenerating return to one's „origins.“ Especially pertinent to the myth of the eternal return is Freud's idea that one can „go back into the past“ by recalling certain incidents of early childhood. One renews one's existence by „burning“ the memories of past events. This ethos of deliverance underlay the „new malady“ whose adepts needed a cultural past in order to destroy it. They saw Proust's project as identical to that of Freud.⁷

Proust opposed the generalizing psychology of the realist novel which produced the static model of an individual shaped by his environment and „held together“ by a unifying principle. His „new psychologism“ offered a concept of personality in transformation thanks to the unconscious forces underlying human behavior. A new tragic opposition could be added to the conflicts „man and destiny“ and „man and passion.“ The tragedy was in the dissociation of personality by unconscious forces. But the assimilation of *La Recherche* to Freud's theory differed from Proust's own project. There is an esthetic abyss between Proust's view of literature as the only „true“ reality and the „European Hamlets“ quest for literature as, to quote Arland, „an exact painting of reality.“⁸

Proust's hero does not „burn“ his past. By studying his own unconscious life, Marcel seeks to attain extra-temporality, establishing an „identity between the past and the present“ which would deliver him from the fear of the future. Achieving this extra-temporal equilibrium, he liberates himself from the fear of death.⁹ Proust and his self-proclaimed followers were linked by the common nostalgia for „origins“ and by the means of finding them through „return to the depths.“ But this methodological affinity did not lead to the same conclusions. „Return to the depths“ constitutes for Marcel the „grandeur of true art“: he affirms his existence by rediscovering his hidden „true life“ and, since he does this in a literary investigation, he concludes that „literature is the only true life there is.“¹⁰

⁶ Cf. the responses of B. Crémieux, P. Drieu la Rochelle, H. Martin-Chauffier, and H. Massis in *Enquête sur les maîtres de la jeune littérature*, eds. H. Rambaud and P. Varillon, Paris 1923, 54, 57, 69, 94, and 332.

⁷ Cf. H. Daniel-Rops, „Proust et ses quatre critiques,“ *Cahiers du mois*, 13, 1925, 71; R. Lalou, *Défence de l'homme*, Paris 1926, 244; L. Pierre-Quint, *Marcel Proust*, Paris 1925, 142.

⁸ Idem, 28.

⁹ M. Proust, *Le Temps retrouvé*, Paris 1996, 178-179.

¹⁰ Ibid., 202-203.

A „new child of the century,“ on the contrary, does not need to affirm his existence. „The men of our generation know that they are alive because they are not dead having risked their life every minute for five years. A survivor... does not doubt his existence,“ wrote Crémieux.¹¹ For this generation, there is no identity between the past and the present. Thus, Proust's formula „literature is life“ is replaced by the requirement that life should subordinate literature. For younger French literati, the very meaning of „reality“ changed. The post-war writers argued that there was no place for imagination in literature if the writer wanted to be „truthful.“ According to them, Proust expressed in writing his personal search for hidden reality.¹² Seeing literature as an exact painting of reality, „European Hamlets“ succumbed to the „great secular myth that language imitated ideas and that signs were motivated.“¹³ Their own „referential illusion,“¹⁴ the belief in the natural semantic relation of sign and referent, explains their reluctance to speak about realist illusion and imagination in literature. The notions of „illusion“ and „imagination“ would have undermined their esthetic activity: the renewal of mimetic conventions.

Symptomatically, the French works cited as examples of Proust's influence make the question of this influence problematic. In 1921, Drieu la Rochelle published his novel *État civil*. The novel starts with the protagonist's childhood; special attention is given to his cognition of the world and himself through senses. Drieu describes the hero's reading list, schooling, and Parisian life. In spite of the attempts to interpret it as „neo-Proustian,“¹⁵ the novel is anti-Proustian in its denial of the past. The hero goes back in the past to deliver himself from the burden of his pre-war life: „I am writing this to get rid of myself, or of what I was, especially during a certain war which coincided with my entrance into life... I am writing these pages to fix outside of myself everything I want to sever myself from.“¹⁶

The ethos of psychological and cultural deliverance intensifies in Drieu's 1927 novel *Le Jeune Européen*. Its protagonist is a young man whose post-war anxiety propels him into a pilgrimage across Europe. The narrator of *État civil* dwells on the reading list of his childhood in hopes of delivering himself from the past by fixing his former self in writing. The narrator of *Le Jeune Européen* already curses his reading list because it gave him the desire to write. The more he analyzes himself the more he loses himself. Life flees him, he „lapses into marasmus,“ and sees that rather than writing about himself he wrote about the past he wanted

¹¹ *Enquête sur les maîtres de la jeune littérature*, 53.

¹² H. Dommartin, „Benjamin Crémieux et la littérature moderne,“ *Disque vert*, 2, 1925, 72; L. Pierre-Quint, idem, 126.

¹³ R. Barthes, „Proust et les noms,“ *Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux Essais critiques*, Paris 1972, 134.

¹⁴ G. Genette, „Proust et le langage indirecte,“ *Figures II*, Paris 1969, 248.

¹⁵ B. Crémieux, *XX-e siècle*, 231.

¹⁶ *État civil*, Paris 1977, 177-178.

to forget. The salvation is in drowning his desire to write in adventures.¹⁷ His conclusion is as transparent as it is anti-Proustian: active life is the only available form of art; passive contemplation leads to senility and ossification in the past.

The same conclusion is suggested in Philippe Soupault's novel *A la dérive*. The life of its protagonist depends on the demolition of his past. Memory is a burden that slows down the pace of life.¹⁸ David runs away from his past through adventures. Settling down, he is „paralyzed by memory“¹⁹ and soon dies. This novel of adventure is drowned in the discursive characterizations of the hero's inner life. Similar discursivity and refusal of external description mark Drieu's novels. These features tempted critics to place both authors among „Proustians.“²⁰ But rather than a connection to Proust, Soupault and Drieu shared a new novelistic model. In 1923 French literati started speaking about the emergence of two models: the „adventure novel“ (or the „novel of energy“) and the „introspective novel.“ These models shared the „Proustian representation from within“ whereby the hero projected the external world upon the screen of his inner life,²¹ like Marcel, who sought extra-temporality „outside action“ in the „inner reality“ of his psyche.²²

The „adventure novel“ was a novel of anti-education whose hero came of age in a time of cultural rupture and evaded his past in feverish activity that could be any combination of war (Jacques de Lacretelle's *La Vie inquiète de Jean Hermelin*, 1920, and Jean Cocteau's *Thomas l'imposteur*, 1923); international trips (Paul Morand's *Ouvert la nuit*, 1922, and *Fermé la nuit*, 1923, and Soupault's *Le Bon Apôtre*, 1923); and love affairs (Raymond Radiguet's *Le Diable au corps*, 1923). This novelistic model describes an outcast whose imagination and analytical capacities replace external reality. The hero's anxiety culminates during and after the war, whether he partakes in it or experiences its consequences. The „adventure novel“ tends toward discursivity at the expense of dramatic action.

The second model, the „introspective“ novel, concentrated on the analysis of inner life, reducing even further dramatic action and external description. In this model, the hero's escape from the past is fully internalized. But it is far from Proust's search for extra-temporality. The past does not exist for the self-contemplating hero of this model: he is absorbed by his present condition, „extracting“ literary material from his own psyche according to Proust's method – a

¹⁷ *Le Jeune Européen suivi de Genève ou Moscou*, Paris 1978, 42-47.

¹⁸ *A la dérive*, Paris 1923, 69, 72.

¹⁹ *Ibid.*, 183.

²⁰ M. Betz, „Sur une crise de la conscience artistique,“ *Cahiers du moi*, 1, 1924, 62, 70-71; A. Germain, *De Proust à Dada*, Paris 1924, 225.

²¹ G. Bauer and J. de Lacretelle in *Enquête sur les maîtres de la jeune littérature*, pp. 87, 239; J. Ehrhard, *Le Roman français depuis Marcel Proust*, Paris 1932, 155; E. Jaloux, „Souvenirs du jardin détruit,“ *Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 107, 1924, 3; A. Thibaudet, *Le Liseur de romans*, Paris 1925, 197.

²² *Le Temps retrouvé*, 178, 189.

torturous romantic liaison. The more misfortune he encounters in love, the more fruitful his investigation becomes.²³ Women are but signs modeling Marcel's reality. He looks for situations in which a woman will function as a torturer by virtue of infidelity or „changes of heart.“²⁴ But unlike Marcel, the heroes of the „introspective“ novel use „female stimuli“ to the end of personal deliverance from the past rather than a connection to it. Such radical reworking of Proust's method marks Maurice Betz's *L'Incertain* (1925), Drieu's la Rochelle's *Journal d'un homme trompé* (1928), and Jacques Chardonne's *Eva ou le journal interrompu* (1930).

The narrator of *L'Incertain* scrutinizes the physical and emotional life of his wife. He suffers from anxiety whose „profound“ sources he needs to find to know himself.²⁵ His past is a muddle of uncontrollable fears which take hold of him through memory and ruin his feeling of integrity. Unlike Marcel, he longs for „deliverance“ from memory. He calls this operation a „bienfait de l'oubli“²⁶ and performs it by self-analysis. He needs his wife to contemplate his own reflection in her; she is a stimulus for his „profound renewal“ and her presence reassures him. He is, therefore, obsessed with possessing her. This aspect of their relationship recalls Marcel's longing for the full possession of another as a mirror asserting his own existence.²⁷ When his wife dies, Betz's hero is deprived of a stimulus, becoming ever more vulnerable because his „solitude together“ is ruined.

Thus, the post-war French novelists, whose writings were interpreted as the continuation of Proust's artistic project and who commonly appealed to Proust as a symbol of their own „new sensibility,“ were opposed both to Proust's view of the relationship between art and life and to the ethos of his artistic investigation. French „neo-Proustian“ novelists could not be farther from Proust in their affirmation of the primacy of life over art and in their hatred of the past. This tension between the theoretical eulogy of Proust's poetics and practical opposition to it influenced the Russian émigré view of „Proustianism“ and its artistic applications by Russian exiles.

2. „Proustianism“ and Prustianty

Most émigré writers treated *La Recherche* as the acme of contemporary French literature. The review *Numbers* (*Chisla*) started its existence by soliciting the

²³ *Le Temps retrouvé*: „La souffrance que les autres causeraient... les conflits... que la seconde personne cruelle créeraient, tout cela, interprété par l'intelligence, pourrait faire la matière d'un livre non seulement aussi beau que s'il était imaginé, inventé“. (208)

²⁴ *Le Temps retrouvé*: „Une femme dont nous avons besoin, qui nous fait souffrir, tire de nous des séries de sentiments profonds... Un écrivain peut se mettre sans crainte à un long travail (214)... On attend une souffrance pour travailler“. (217)

²⁵ *L'Incertain*, Paris 1925, 28.

²⁶ *Ibid.*, 29.

²⁷ M. Proust, *Albertine disparue*, Paris 1997, 70: „On n'est que par ce qu'on possède.“

opinions of exiles about Proust. The very formulation of the questions indicated that the émigré perception of Proust was influenced by French critical opinion. The editors inquired if Proust was the „epitome of our epoch.“²⁸ The questionnaire coincided with the publication of the first „neo-Proustian“ novels by émigré writers – Gazdanov's *An Evening at Claire's* and Iurii Fel'zen's *Deceit (Obman)*. As has been shown, by the time these works appeared, French literature offered two novelistic models seen as the products of Proust's influence. Émigré *prustians* perceived Proust's work through these literary filters.

Like the French „moderns,“ younger émigrés saw Proust's oeuvre as emblematic of the gap between literary generations. As the „children of the time of trouble,“ they found in *La Recherche* the sensibility of those who matured outside the cultural traditions of the „fathers.“²⁹ Furthermore, they were no strangers to the myth of the eternal return, since Nietzschean ideas had wide circulation in Russia from the 1890s on. Echoing Arland, Georgii Adamovich argued that, deprived of the integrity of religious consciousness, the anguished post-war writer had to write „as if nothing existed before,“ starting „from the beginning“ (cf. the *tabula rasa* of French „new children“) and renouncing imagination as insincerity.³⁰ Like their French peers, the „émigré Hamlets“ used Proustian exegesis as a battle field for their esthetic self-definition. Older émigrés spoke about Proust's novel as a „fairy tale“ whose power of verisimilitude broke the mimetic conventions of the realist novel, creating new realist illusion.³¹ Younger writers, for whom the very concept of „reality“ was different, regarded *La Recherche* as a record of Proust's self-study. Where the „ancients“ saw mundane memoirs, the „moderns“ found an in-depth quest for truth.³²

The rejection of the psychological novel in Soviet letters of the 1920s was another factor in the émigré view of Proust. For Maiakovskii's LEF, this novel contradicted the goal of the avant-garde – the creation of a new human being. The Serapion Brothers rejected the Russian psychological novel in which literary technique was secondary to extra-literary preoccupations. The creation of a novelistic tradition for a new Russia required the emulation of Western models.³³ In

²⁸ „Anketa o Pruste,“ *Chisla*, 1, 1930, 272.

²⁹ Iu. Fel'zen, „Mal'ro. (Frantsuzskie 'Tritsatsye gody'),“ *Vstrechi*, 1, 1934, 32; I. Golenishchev-Kutuzov, „Sovremennye Zapiski. Kniga 49,“ *Vozrozhdenie*, 2557, 1932, 3; N. Gorodetskaja, „Soirée franco-russe,“ *Cahiers de la Quinzaine*, 5, 1930, 55; P. Muratov, „Iskusstvo prozy,“ *Sovremennye zapiski*, 29, 1926, 254.

³⁰ G. Adamovich, „Soiuz molodykh poetov v Parizhe,“ *Chisla*, 2-3, 1930, 239-240; and „Nachalo,“ *Sovremennye zapiski*, 41, 1930, 500-511.

³¹ M. Aldanov, „Marcel Proust. A la recherche du temps perdu,“ *Sovremennye zapiski*, 22, 1924, 453; Iu. Fel'zen, „Umiranje iskusstva,“ *Krug*, 2, 1937, 126; V. Veidle, „Odnochestvo khudozhnika,“ *Novyi grad*, 8, 1934, 55.

³² Iu. Fel'zen, „O Pruste i Dzhoise,“ *Chisla*, 6, 1932, 216, 218; I. Shmelev, „Anketa o Pruste,“ *Chisla*, 1, 1930, 277-278; M. Tsvetaeva, „Soirée franco-russe,“ *Cahiers de la Quinzaine*, 5, 1930, 50-51; B. Vysheslavtsev, „Proust et la Tragédie objective,“ *Cahiers de la Quinzaine*, 5, 1930, 28-30.

³³ L. Lunts, „Na Zapad!“ *Rodina i drugie proizvedeniia*, Jerusalem 1981.

the writings of Lunts, Kaverin, Ivanov, Fedin, and Zoshchenko situation and event predominated at the expense of character analysis. For the émigrés, „Western“ literary markers were opposite. They „learnt from the French“ to distance themselves from Soviet letters. Psychological discursivity contradicted „Soviet external descriptiveness“; solipsistic analysis emphasized the absence of „spiritual intuition“ in the Soviet hero; Proust's language contrasted with „Soviet“ style.³⁴

Gazdanov's early stories were written in short periods modeled after Babel's writings. *An Evening at Claire's* marked his stylistic transition which shows that Gazdanov's conception of „Proustianism“ derived from the critical discussions of *La Recherche*. The common critical view presented *La Recherche* as a web of very long periods. In reality, sentences longer than ten lines occupy less than a quarter of the novel.³⁵ These long periods echo the construction of Proust's narrative in which episodes are grouped by parenthetic contiguity rather than by logical development in space (succession) or time (chronology). The syntactic complexity of Proust's long periods illustrates the „thinking mechanism“ in which memory occupies a pivotal place. Their reading requires memorization and analytical work; linguistic behavior thus models psychological behavior.

For Proust, the linguistic articulation of reality is an approximation: intelligence creates a gap between an object's „true impression“ and the „nominal impression“ of its description.³⁶ What is for Proust a matter of artistic vision, is for Gazdanov only a marker of literary kinship with the *maître*. The language of his novel is devoid of the semantic aura of Proust's style; his „Proustian“ sentence differs structurally from Proust's longer sentences. The structure of Proust's longer period is based on the deceleration of semantic development by a set of syntactic devices. These include parenthetic clauses, correcting repetitions, ramifications, and disjunctions of syntactic patterns. Striving for precision, Proust conveys sensations through approximations that delay the semantic development of a sentence. No such preoccupation with the „right word“ can be sensed in Gazdanov's language. His longer periods do not evolve by approximating parenthetic clauses. They usually represent a combination of two syntactically autonomous sentences in which one breaks the semantic structure of another, shocking the reader's linguistic expectations:

Он любил физические упражнения, был хорошим гимнастом, неутомимым наездником, – он все смеялся над посадкой его двух братьев,

³⁴ G. Adamovich, „O frantsuzskoi ‚inquiétude‘ i o russkoi trevoze,“ *Poslednie novosti*, 2822, 1928, 2; Iu. Fel'zen, „Razroznennye mysli,“ *Krug*, 2, 1937, 130. On the impressionistic description as a reaction to the old psychological novel in Soviet letters cf. M. Chudakova, *Masterstvo Iurii Oleshi*, Moscow 1972, 34-40; R. Maguire, *Red Virgin Soil*, Princeton, 1968, 97-99. On the style of Soviet prose, especially the „abridged phrase,“ cf. Chudakova, *ibid.*, 25-34, 41-50.

³⁵ J. Milly, *La Phrase de Proust*, Paris 1983, 5.

³⁶ *Le Temps retrouvé*, 176.

драгунских офицеров, которые, как он говорил, даже кончив их эту самую лошадиную академию, не научились ездить верхом... впрочем, они и в детстве были не способны к верховой езде, а пошли в лошадиную академию потому, что там алгебры не надо учить, и прекрасным пловцом (53).³⁷

Unlike Gazdanov, Proust links his parenthetical clauses both grammatically and syntactically. It is possible that Gazdanov understood linguistic „Proustianism“ as the creation of a semantic shock by combining autonomous sentences within an unusually large period. Furthermore, Gazdanov's narrator problematizes the notion of a „correct“ usage. Those with whom Nikolai Sosedov clashes over usage, military instructors (69) and school teachers (72), belong to the generation of „fathers.“ This linguistic gap symbolizes other gaps between war-separated generations that Gazdanov's „roman du siècle“³⁸ portrays.

3. Nikolai Sosedov's „Journey to the South“

Similarly to his French peers and contrary to Proust, Gazdanov adhered to the myth of the eternal return and argued for the direct dependence of art on its creator's life. He cited Proust as an example of that artistic attitude in which „spiritual vision“ spanned the gap between fiction and reality; a record of the artist's „listening“ to his psyche was the only „true“ art.³⁹ Incidentally, this was the method French „moderns“ ascribed to Proust. Gazdanov's interest in the concept of circular time is evident already in his „Stories about Free Time“ (1927), which describe the „category of time“ as „a series of concentric circles.“⁴⁰ In 1929, he scandalized many émigrés by calling the Russian revolution an „event of local importance,“ one of many that recur in human history.⁴¹

Structurally, Gazdanov's narrative is closer to the French „adventure“ novel than to *La Recherche*. Proust preserved only two traditional novelistic figures, the scene and the temporal ellipsis, eliminating the summarizing narrative and the descriptive pause. He broke the rhythm of the novelistic canon, in which the summarizing narrative provided resumes of the non-dramatic time, replacing the scene as the place for dramatic concentration with a temporal unit which grouped chronologically diverse information. Both the French „adventure“ novel and *An Evening at Claire's* were less radical with regard to traditional novelistic figures. Preserving summarizing narrative and a chronological plot, they reduced the role

³⁷ G. Gazdanov, *Večer u Kler, Sobranie sochinenii v trekh tomakh*, vol. 1, Moscow 1996. (All further references to this edition in text by page number only.)

³⁸ M. Osorgin, idem, 3.

³⁹ „Zametki ob Edgare Po, Gogole i Mopassane,“ *Volia Rossii*, 5-6, 1929, 97.

⁴⁰ „Rassказы o svobodnom vremeni,“ *Sobranie sochinenii v trekh tomakh*, vol. 3, Moscow 1996, 30.

⁴¹ „Soirée franco-russe,“ *Rencontres*, eds. R. Sébastien and W. de Vogl, Paris 1930, 142.

of dramatic action in favor of psychological characterization and eliminated the descriptive pause. In *An Evening at Claire's* dramatic action is scant, non-climactic episodes are singled out by the narrative focus, and historical and geographical context is almost absent (even the location of Nikolai's hometown is imprecise). Some émigrés saw this narrative structure as „artificial,“ others praised its rejection of „literary tricks“ such as eventfulness and complex plot peculiar to Soviet literature.⁴²

Proust's Marcel rallied against the realist myth that truth could be expressed „literally.“ The fallacy of „art that called itself realistic“ confirmed his view that the writer should create by means of the unintentional discovery of material in his own psyche.⁴³ This absence of intent gave involuntary memory its authenticity. To convey the absence of intent, Marcel groups chronologically unrelated events into temporal units which serve as focal points for multiple narratives.⁴⁴ Gazdanov, on the contrary, arranges his story chronologically, while indicating involuntary memory as his method. But he hardly saw this as a deviation from „Proustianism“: he followed the model of the „adventure“ novel, pronounced „neo-Proustian“ by French critics. From the protagonists of *État civil*, *Le Jeune Européen*, and *A la dérive* Gazdanov's Nikolai also contracted his spirit of adventure, his interest in psychological self-study, and his hatred of the „fathers.“ In the year when Gazdanov was finishing his novel, Mark Slonim decried the proliferation of memoirs in the literature of the émigré „fathers.“⁴⁵ It is doubtful that by his novel Gazdanov wanted to contribute to this memoir literature. While the French „adventure“ novel was an anti-*Bildungsroman*, Nikolai's „memoirs“ were in fact anti-memoiristic.

Symptomatically, the „fathers“ were irritated by the way Gazdanov treated their cultural past. Speaking about Nikolai's eclectic reading list – Avvakum, Cervantes, Dostoevskii, Hume, Andersen, Verbitskaia – K. Zaitsev wrote: „The reader doubts that he actually read these things... because there is no link, logical or psychological, between them and Gazdanov's narrative.“⁴⁶ But Nikolai evokes his reading list not to venerate tradition: he reconstructs his cultural past in order to „burn“ it. There are two types of books in his past. The first type, comprising adventure novels and fairy-tales, gives him the taste for adventure. The second type, the „serious“ books of the „fathers,“ merits oblivion. Similarly to French „anxious“ heroes, Nikolai has too much imagination as a child and spends his

⁴² N. Otsup, idem, 232-233; P. Pil'skii, „Gaito Gazdanov. Večer u Kler“, *Segodnia*, 62, 1930, 6; A. Savel'ev, „G. Gazdanov, Večer u Kler“, *Rul'*, 2843, 1930, 5; M. Slonim, „Roman Gazdanova“, *Volia Rossii*, 5-6, 1930, 455.

⁴³ Cf. *Le Côté de Guermantes*, Paris 1997, 59; and *Le Temps retrouvé*, 188.

⁴⁴ These temporal units occupy the greater part of the novel: Mme de Villeparisis' reception (*Guermantes I*), a dinner at the dutchess of Guermantes (*Guermantes II*), the princess of Guermantes' reception (*Sodome et Gomorrhe I-II*) and matinée (*Temps retrouvé*).

⁴⁵ „Molodye pisateli za rubezhom“, *Volia Rossii*, 10-11, 1929, 116.

⁴⁶ „Večer u Kler“ Gaito Gazdanova“, *Rossita i slavianstvo*, 69, 1930, 3.

formative years in solitude. His imagination is fueled by books. As a result, he stops distinguishing between Russia and foreign lands, assimilating „home“ and „abroad“ in one imaginary space (52) and becoming a „Russian foreigner“ (128).

During the civil war Nikolai meets Russian refugees who „pity their past“; he thinks that they „have not mastered the art of memory“ (142) because their concept of reality differs from his own. Their reminiscences are limited to banal „external“ events like church holidays or material comfort. Nikolai calls them „whores with memoirs“ (143); this appellation may be addressed to the memoir literature of the „fathers.“ As for Nikolai, he cannot distinguish between external reality and imagination. This „malady“ (47-48) makes him indifferent to external events: „My inner life began to overshadow the actual external events... The time when I was completely immersed in introspection... kept coming back like the attacks of a latent but incurable illness“ (52). He scrutinizes his „second existence“ (66) with the „memory of senses,“ different from voluntary memory – his „most imperfect capacity“ (48). This „memory of senses“ takes him on a downward journey into his unconscious, „that ephemeral sphere where my imagination seldom descended, discovering what looked like the geological layers of my history [moei istorii]“ (76).

The expression „moia istoriia“ is intentionally ambiguous. It can mean „my story,“ in which case the passage takes on a meta-descriptive function that refers to the mode of textual production: an investigation into the creator's unconscious evoking the story/history of Marcel's literary vocation.⁴⁷ But what Nikolai finds „deep down“ in his psyche makes all the difference between the ethos of his versus the ethos of Marcel's search. Marcel finds there an unadulterated record of his past. Nikolai finds the „ruins“ and „wreckage“ of his past because he can reach the profound sources of his imagination only after a „powerful shock“ destroys his imaginary reality, forcing him to the „bottom of consciousness“ in search of sources for reconstruction (76). This shock can be generated by a critical situation, such as Nikolai's presence at the scene of a suicide, by an emotional experience, such as his love for Claire or his participation in the civil war, or simply by a new book.

This periodical regeneration is the only means at Nikolai's disposal to fight his fear of death, because God is banished from his universe. Since every inner crisis throws the narrator into the depths of his psychological life, this downward journey brings him close to the realm where dream and death are indistinguishable (77). The comings and goings of these regenerating shocks follow the „mysterious rules of inner motion“ (76), evocative of the myth of the eternal return. Although Nikolai has no control over these regenerating shocks, he can anticipate them. Hence follows the permanent sensation of anxiety that haunts him from childhood on. The anticipation of a shock and the cult of „inner crises“ force

⁴⁷ *Le Côté de Guermantes*: „La vocation invisible dont cet ouvrage est l'histoire“. (385)

Nikolai to speed their advent with a lifestyle of adventure. His first „adult“ action is to join the White army in the hopes that war experience will „regenerate“ him (119-120). Indeed, he receives the „greatest shock of his life“ (95), which sends him on a journey across Europe in the footsteps of the anxious heroes of the French „adventure“ novel.

Treating „external“ facts as unimportant, Nikolai confirms his rejection of the linear concept of history with its stress on the unprecedented. That is why every war-time event he describes evokes a similar event from his past. This thinking in archetypes characterizes Nikolai's meeting with the „whores with memoirs.“ Their meeting hearkens to and finds its explanation in the description of Nikolai's grandfather – the only survivor in his horse-stealing trade, who radically changed his lifestyle after the Russians had conquered the Caucasus. For someone who „had much to remember“ (79), this operation involved the renunciation of the past and the reconstruction of the present *tabula rasa* (80). His peers perished due to their inability to „burn“ their past. The same fate awaits the „whores with memoirs“ who live in their idealized past. They are already dead in Nikolai's „true“ reality: in his memory they form one nebula from which they cannot be distinguished individually.

The episode with the grandfather recalls an earlier episode in which the narrator watches the battle of a tarantula with ants. The spider can flee but remains on the battlefield and is drawn into the ant-hill. This scene is very evocative, suggesting the existence of hidden knowledge in the depths of Nikolai's consciousness (78-79), knowledge that saves his grandfather and makes Nikolai denounce the irreversibility of time. The tarantula is killed because „it never retreats“ (78). The same is true for the „whores with memoirs“ who believe in the irreversibility of history: they perish under the burden of the past which prevents their adaptation to new conditions. To shake off this burden, one must go back and „burn“ one's past. This is the ethos of Nikolai's art of memory, opposed to Marcel's search but identical to that of the French „new children of the century.“

The image of fighting against the external world haunts Nikolai. The tarantula scene recalls the scene in which a wounded wolf runs from dogs, falling on the ground, „as if terrible earthly force tried to chain him to one place.“ The narrator applies this image to himself: „The same force, like a gigantic magnet, stopped me in my spiritual vagrancy and glued me to my bed; and again I heard my nanny's weak voice coming from the opposite bank of a blue invisible river“ (89). This river could be the Styx where dream and death meet. The nanny's song is a symbol of „home,“⁴⁸ that arresting „earthly force“ which burdens Nikolai with the memories of his past. For Nikolai, who often imagined himself as a sailor, it is also a Siren's song. He has long stopped distinguishing between „home“ and

⁴⁸ „Ах, не вижу я милова / Ни в деревне, ни в Москве, / Только вижу я милова / В темной ночке да в сладком сне.“ (89)

„abroad,“ merging them in one imaginary space for „spiritual vagrancy.“ Giving into the magnetic force of „home“ means ossification and death. He thus looks for deliverance from the burden of memory, finding it in a „foreign“ Siren – Claire.

The apparition of Claire signals the imminence of his flight from „home.“ Her image absorbs his past and alludes to future deliverance: „Claire's black stockings, her laughter and eyes merged in one inhumane and strange image mixing the fantastic with the real, and my childhood reminiscences with the vague anticipation of catastrophes“ (89). Claire's „foreignness“ fits Nikolai's desire to leave „home“ (96). She intensifies Nikolai's „malady“ of confusing reality and imagination (89). Stimulating his imagination, she supports his space of „spiritual vagrancy.“ At first, the song of the foreign Siren scandalizes Nikolai by its lack of „profundity“: „C'est une chemise rose/Avec une petite femme dedans,/Fraîche comme la fleur éclose,/Simple comme la fleur des champs“ (43). He denounces it as an example of shallow „French psychology,“ which cannot produce true art because it is not „serious“ (44). But he is immediately irritated with himself for using an argument from the arsenal of the „fathers.“

Thus, Nikolai juxtaposes the nanny's song with two images: the water color „Leda and the Swan“ in Claire's bedroom and the knight on her floor rug who resembles Don Quixote. The sexual nature of Claire's magnetism is clear from its projection onto the story of Leda's possession by Zeus. The swan is a three-tiered allusion. It refers to Proust's Swann, whose name, thanks to Odette's Anglophilia, was pronounced by their acquaintances *à l'anglaise*. By extension, it is a reference to Marcel's „philosophy of love“ developed from Swann's example. Secondly, it is an allusion to Baudelaire's poem „Le Cygne,“ whose leitmotifs of memory and exile, and dedication to the émigré Hugo, foreshadow Nikolai's future. Baudelaire's narrator elaborates the image of a swan in the streets of Paris as a metaphor for an émigré in a foreign land: „Je pense à mon grand cygne, avec ses gestes fous;/Comme les exilés, ridicule et sublime,/Et rongé d'un désir sans trêve!“⁴⁹ Finally, Nikolai draws on Andersen, evoked as part of his reading list (51, 60).

In „The Wild Swans,“ Andersen tells the story of eleven princes exiled from home by their stepmother who turns them into swans without voices. They are humans only by night and live beyond the sea. The brothers are delivered by their sister who weaves coats of mail which give them „new skin“ and make them permanently human. Only the youngest brother keeps a swan's wing in place of an arm. The tale does not say whether the siblings returned to their fatherland: by their own admission, their new country was as beautiful as the one they left behind.⁵⁰ The image of a swan without a voice aptly describes the situation of an exiled writer in a foreign linguistic environment. The dichotomy of two women,

⁴⁹ Ch. Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Paris 1991, 60.

⁵⁰ *Andersen's Fairy Tales*, transl. E. Lucas and H. Paull, New York 1945, 199-200.

one of whom delivers the swans from the spell of the other, evokes Nikolai's „home“ and „foreign“ Sirens. A swan's wing reminds the delivered prince of his exile. This image of a prince with a wing conveys the tension between the burden of memory and happiness that an „émigré Hamlet,“ *prince* Hamlet's progeny, found in a foreign land.

The image of Don Quixote is also a complex signifier. First of all, it symbolizes the conflict of imagination and the external world in which the quest for the fair Dulcinea may end in a pig sty. But for the Russian reader, it also recalls Turgenev's speech „Hamlet and Don Quixote.“ The association of these names was further reinforced by the émigré critical discourse that used the concept of „émigré Hamlet,“ fully applicable to Nikolai. The coupling of Hamlet and Don Quixote in Nikolai's image projects his love on Turgenev's interpretive paradigm in which Don Quixote and Hamlet embody two types of the human relation to an ideal. Don Quixote is the epitome of faith: he „values his life so long as it can be the means of attaining his ideal.“ Hamlet is a symbol of egocentric skepticism: his rationality precludes faith and puts his ideal in the service of self-contemplation.⁵¹ Nikolai's love for Claire comprises both trends. On the one hand, as the novel's epigraph suggests, Nikolai's life is a token of their meeting with Claire. On the other hand, he uses Claire very rationally to the end of personal deliverance.

The quixotic conflict of imagination and reality is pivotal to Marcel's „philosophy of love.“ Bewildered at the gap between the „true impression“ of an object and the „nominal impression“ of its description, he realizes that the name of a city refers not to a location but to its image. People also „perish“ if Marcel approaches them. Thus, carnal desire and traveling, women and places, are united by this split between the object and its image.⁵² Consequently, Marcel's, Swann's and Saint-Loup's affairs are a chase after an imaginary construct. The distance between the woman and her image must be preserved at the risk of upsetting the lover's imagination and ruining his interest in the desired object.

Nikolai also constructs the idealized image of a woman. But he does this because his inner equilibrium requires an image amalgamating the past he needs to „burn.“ Gazdanov draws this addition to Marcel's „philosophy of love,“ the use of a woman to the end of psychological deliverance, from the French „introspective“ novel. To possess the object is to eliminate its distance from the image, killing love. For Proust's characters this creates tension between the desire of possession and the awareness that it will ruin the image. For Nikolai this tension does not exist: the destruction of Claire's image is his goal. His quest for possession physically removes him from „home“: „I saw France... where I often imagined Claire and myself; it was a place unattainable for the sounds and images

⁵¹ „Gamlet i Don Kikhot,“ *Polnoe sobranie sochinenii i pisem*, vol. 8, Moscow / Leningrad 1964, 172-175.

⁵² Cf. *Du côté de chez Swann*, Paris 1997, 380-381; *Le Côté de Guermantes*, 4-5; and *La Prisonnière*, Paris 1997, 161.

of my past life“ (152). The consummation of desire will kill the remains of the memories from the „opposite bank,“ restoring the equilibrium in his imaginary space for „spiritual vagrancy.“ Aboard a ship to Turkey, he realizes that his exile is liberation: „But Claire is French... what was the use of this constant and intense grief about the snow, green plain, and the lives I had lived in the country that disappeared behind a curtain of fire? And I started dreaming how I would see Claire in Paris“ (152).

The operation that involves the death of Nikolai's guiding star and of the past it symbolizes fills him with nostalgia. He prolongs the moment preceding physical possession, as did Swann, who looked at Odette's face as if it were an image of the country he was leaving forever.⁵³ Having consummated his ideal, Nikolai feels the „sadness of love's end and imminent death“ (46). He proceeds to the final review of the memories amalgamated in the magnetic field of Claire's image. He feels the recession of memory in the impossibility of understanding and expressing the „endless sequence of thoughts, impressions and sensations“ that led him to this moment in his life (47). The crush of Claire's image exposes the film of memory, developed but not fixed. He sees the images disappear forever in his hands.

Nikolai's civil war experience culminated in his „journey to the south“ with the retreating army of Baron Vrangeli. Recalling this journey, Nikolai observes that he never regretted the people and places he left behind because he was doomed to carry their images until the time of his „last journey“: „That deadly journey, a slow fall into black depth... during which I will forget it all, everything I have seen, remembered, felt, and loved; and when I forget everything I have loved, I will die“ (137). Yet, he forgets the love of his life in the very beginning of the novel, as if confirming the regenerating nature of this „death.“ „Black depth“ may be the realm of the unconscious, where Nikolai descends in search of regeneration. The key to the nature of his „death“ is hidden in the last frame of the exposed film. As he leaves Russian coast, he hears a ship bell beat out time. For him, this sound recalls another one – the long and high-pitched sound similar to that of a vibrating saw (153). This sound introduces a web of intertextual allusions that explain the full meaning of Nikolai's trip across the Black sea at night – his literal fall into „black depth.“

The narrator of Alexander Blok's poem „Starost' mertvaia brodit vokrug“ (1905) is sawing a dormer while the sun is setting. The sunset is accompanied by the yelping and whistling sounds of his saw.⁵⁴ Blok metaphorizes the setting of the sun as the departure of a ship that takes his narrator into darkness. By sawing a dormer, the narrator finds a way out of his confinement, joining the sun's descent into the black depth of night. This poem contains all the elements of

⁵³ *Du côté de chez Swann*, 230.

⁵⁴ *Sobranie sochinenii v vos'mi tomakh*, vol. 2, Moscow / Leningrad 1960, 73.

Nikolai's descent into „black depth“: a departure into the sea at night (or the sea of night) accompanied by the high-pitched sound of a saw that symbolizes the process of severing one's ties with the abandoned land. The night sea may also be a metaphor for the unconscious state of a dreamer and for death itself. Both states take one on a downward – „southward“ – journey.

In the same year, Blok wrote another poem in which departure was symbolized by a high-pitched sound. In „Utikhaet svetlyi veter,“ the sound of a „sleepy string“ echoes a girl's farewell to her lover who is leaving at night for a „foreign and dark land.“⁵⁵ The central theme in the heroine's monologue is her lover's memory: she asks him not to chase away her image even when he is „happy with another girl.“ This poem recalls the song of Nikolai's nanny, for both share a female narrative voice, the theme of parting, night and dreams as the meeting place, and the meter – four feet trochee.⁵⁶ In Blok's earlier poem, „Vzmor'e“ (1904), the motif of departure also brings about a long and high-pitched sound.⁵⁷ In this poem, a departing ship is accompanied by the „voices of ship Sirens“ that produce the „burdensome sound“ („tiagostnyi zvuk“) of death. Thus, leaving for the land where he will be „happy with another girl,“ Nikolai hears an echo of his „home“ Siren's song. She is afraid that he will forget her, but this is his goal. Nikolai's trip is that of oblivion which for him equals regenerating death. This „deadly“ ambiguity of his „journey to the south“ hearkens to Blok's poems „Poslednii put'“ and „Poslednee napuststvie.“

In „Poslednii put'“ (1907) ships are leaving a snowy coast into the night. They are called back by a woman „chained in snow.“ But her call is dangerous, for those who step on the „snowy path“ never leave it – it becomes their last journey.⁵⁸ In „Poslednee napuststvie“ (1914) the tempting call of the „home“ Siren is countered by the call of a Siren from the opposite shore. One can read this text as a description of physical death – a journey from suffering to peace – or of spiritual death and subsequent regeneration. As the traveler's ship passes the people and cities from his past, he hears a „crystal sound“ that touches his heart „like a tender violin.“⁵⁹ When this „light earthly music“ stops tormenting him (cf. the „earthly force“ that arrests Nikolai's spiritual vagrancy), his beloved leads him to the Elysian fields:

А когда пройдет все мимо,
Чем тревожила земля,
Та, кого любил ты много,

⁵⁵ Ibid., 82.

⁵⁶ Gazdanov: „Ах, не вижу я милова / Ни в деревне, ни в Москве, / Только вижу я милова / В темной ночи да в сладком сне.“ Blok: „В стороне чужой и темной / Как ты вспомнишь обо мне? / О моей любви скромной / Закручинишься ль во сне.“

⁵⁷ Ibid., 39.

⁵⁸ Ibid., 214.

⁵⁹ *Sobranie sochinenii v vos'mi tomakh*, vol. 3, 272-273.

Поведет рукой любимой
В Елисейские поля.

Choosing between two „last journeys,“ Nikolai abandons the „snowy coast“ of Russia, opting for the regenerating death at the hand of his „foreign“ Siren in Paris – the only city in the world that has the Elysian fields.

Леонид Геллер

ТЕОРИЯ ХА[O↔PM]СА

Когда я пишу стихи, то самым главным кажется мне не идея, не содержание, и не форма, и не туманное понятие „качество“, а нечто еще более туманное и не понятное рационалистическому уму, но понятное мне [...], это – чистота порядка.

Д. Хармс, Из письма К.В. Пугачевой (1933)¹

1.

Странным образом, размышления автора этих строк над стихотворениями Хармса совпали по времени с прочтением нескольких книг, посвященных „динамике нелинейных систем“, „хаологии“, Сложному или, точнее, Комплексному.² В них говорится о том, что сегодняшняя наука обозначает древним словом „хаос“.

Появилось искушение проверить старинную привязанность к Хармсу только что родившимся интересом к хаосу.

Отсюда тема и название статьи. Отсюда же и ряд трудностей.

Автор, может быть, взялся не за свое дело. Он болезненно ощущает нехватку знаний в точных науках. Его взгляд принадлежит литературоведу „мягкого профиля“, скорее историку, чем теоретику. Для него пространство наук о хаосе размечено малознакомыми указателями, особенно в местах их пересечений с науками гуманитарными. Поэтому им движет прежде всего стремление упорядочить, начерно и очень упрощая, те понятия, которые ему еще только предстоит осваивать, – с надеждой не слишком их исказить.

Древние мифы и, до недавнего времени, наука понимали под хаосом такое состояние мира, при котором царит полный, прямо противоположный порядку *беспорядок*. Сегодня известно другое: бывает, что порядок

¹ В кн.: Jean-Philippe Jaccard, *Daniil Harms et la fin de l'avant-garde russe*, Peter Lang, Bern 1991, 84.

² В русском научном языке словам complex, complexity соответствуют комплексный, комплексность; в них теряются коннотации, сохраненные в других языках и проявляющиеся в важном противопоставлении сложного и усложненного, complex – complicated. Поэтому мы будем часто пользоваться термином „сложность“, на наш взгляд более подходящим для разговора о литературе, как синонимом „комплексности“.

порождает непредсказуемое, а беспорядок обнаруживает в себе упорядоченность. Тогда он называется хаосом и не противостоит порядку, а накрепко с ним связан.

Хаос как будто моден. Более двадцати лет назад в разных областях науки – метеорологии, физике, химии, биологии, экологии – возникло течение, сблизившее концепции, подсказанные использованием новых математических моделей и компьютерных расчетов. Философы (во Франции: Жиль Делез, Феликс Гватари, Мишель Серр) заинтересовались проблематикой. Мода началась в прошлом десятилетии. Известность тогда получили представители и популяризаторы новых концепций: Илья Пригожин, Бенуа Мандельброт, Рене Том, Анри Атлан, Грегори Бейтсон и другие. Стала бестселлером обзорная книга Дж. Глика о хаосе. Фракталы, теория катастроф, диссипативные системы, организация живой материи и подобные темы вошли в салонную беседу и академический обиход. Было объявлено, что учения о Сложном производят революцию равную коперниковской в эпистемологии; была объявлена и революция в эстетике. Постмодернисты сочли хаос прямым союзником и приспособили для своих целей. Хаологические теории стали применяться к литературе с постмодернистской точки зрения – на этом поле пролагала пути американская исследовательница Н. Кэтрин Хейлз.

Факт интересный для русиста: строя свои концепции, западная хаология широко пользовалась работами русских (и советских) ученых – Ляпунова, Колмогорова, Опарина, Белоусова, Жаботинского, Синая, Андропова. Когда хаология появилась в литературе, обязательными стали отсылки к Бахтину и Лотману, получивших статус провозвестников теории.

И наоборот, в России ощущается влечение к этим идеям. Начиная с 1960-х годов намечается нечто вроде международного сотрудничества; работы Смейла и Лоренца становятся известными в СССР, западные ученые приезжают знакомиться с советскими исследованиями.³ В последнее время особенный интерес в России – и это понятно – вызвало учение русского эмигранта Пригожина, который на волне перестройки смог навещать родину; его книга, написанная с Изабеллой Стенгерс, была переведена уже в 1986 году с названием англоязычного издания: *Порядок из хаоса*. На пригожинские мысли откликается Лотман в последних своих статьях и в книге *Культура и взрыв*.

Однако, мода распространяется неравномерно. Несмотря на то, что научно-популярные книги о хаосе выходят одна за другой, новые понятия сохраняют налет эзотеричности. И нельзя сказать, чтобы их взяли всерьез

³ James Gleick, *La Théorie du chaos. Vers une nouvelle science*, Flammarion; Paris 1991, 105-106.

на вооружение литературоведы и, в частности, исследователи русской литературы.

Во Франции, правда, появились первые ласточки. Анн Кольдефи-Фокар из Парижа назвала свою монографию о Борисе Пильняке *Организация хаоса* и воспользовалась некоторыми определениями из Пригожина.⁴ Недавно увидел свет выпуск университетского журнала, изданный в честь Лотмана стараниями парижской славистки Марьянны Гург.⁵ Несколько авторов рассматривает в нем перспективу, открытую диалогом Лотмана с Пригожиным.

Но характерно: и в публикации Марьянны Гург, и в сборнике статей о комплексной динамике в литературе, изданном Кэтрин Хейлз, предпочтение отдается дискуссии о теоретических перспективах, а не испытанию новых инструментов на различных литературных фактах. В работе о Пильняке еще нет собственно „хаологического“ анализа. В тех же работах, где он все-таки ведется, объектом избираются писатели и произведения, прямо воплощающие или предваряющие поэтику постмодернизма: Борхес, американский Набоков, Станислав Лем, последний роман Итало Кальвино, т.е. вещи, в которых требуемая проблематика „хаоса“ тематизируется и трактуется эксплицитно. Анализ преобразуется в тематический пересказ отклонений от повествовательной „нормы“, расцвеченный новыми терминами. Термины же употребляются приблизительно, без пояснений и без проверки на адекватность.

Между тем, и сами термины, и обозначенные ими понятия далеки от однозначности. Без пояснений не обойтись. Присмотримся к наиболее, пожалуй, известному публике понятию из арсенала хаологических теорий – к фракталам и фрактальной геометрии. Эвклидова геометрия описывает идеализованный мир, оперируя простыми формами: треугольником, кругом, сферой, кубом. Объекты в ней наделены измерениями, которые выражаются цельными числами: точка имеет ноль измерений, линия – одно, плоскость – два, объем – три. Однако очень извилистая линия может стремиться к тому, чтобы целиком покрыть некую площадь, нигде не пересекаясь; есть поверхности так свернутые, что они почти без остатка занимают какой-то объем (как пирог из французского теста). У такой линии должно быть больше, чем одно, у такой поверхности – больше, чем два измерения. Подобными необычными объектами интересовались некоторые математики конца прошлого века – Кох, Пеано, Гильберт. Французско-американский математик и компьютерный специалист Бенуа Мандельброт вернулся к их изучению и разработал геометрию сложных форм и

⁴ Anne Coldéfy-Faucard, *Boris Pilniak et l'organisation du chaos*, PhD dissert., Paris IV 1995.

⁵ Marianne Gourg (éd.), *Pour Iouri Lotman, TLE (Théorie. Littérature. Enseignement)*, n°13, 1995.

нецельных измерений, назвав их „фрактальными“ (дробными). Фрактальные объекты порождаются математическим путем (и, разумеется, число их измерений поддается точному подсчету). Они бывают очень регулярными. Скажем, „ковер Серпинского“ образуется так: квадрат разделяется на девять равных частей (три на три) и центральная часть удаляется; все восемь оставшихся частей в свою очередь делятся на девять, из каждой вынимается средний квадрат, и так далее до бесконечности. Сплошной квадрат превращается во все более ажурный рисунок. Любая его самая мелкая деталь в увеличении идентична фигуре в целом, длина его контура возрастает бесконечно, а общая площадь стремится к нулю. Во фрактальных объектах другого типа регулярность нарушается, они производятся путем итерации нелинейных уравнений, – если ряд решений отобразить графически на комплексной плоскости, мы получим узор с фрактальным контуром. Он не регулярен, он „самоподобен“: меняя масштабы, мы видим в нем переплетение схожих и несхожих форм в кривых зеркалах разнообразных симметрий; таков „самый сложный в мире математический объект“, комплекс Манделброта, снимки которого украшают все книги по теориям Сложного-Комплексного.

Удивительно богатые формы образуются из очень простых элементов в результате несложных, но многократно повторенных операций. В нерегулярных фракталах итерация и обратная связь определяют не только разномасштабность и самоподобие, но и парадоксальное сочетание детерминистской заданности, законченности, статичности (готовой формы) с открытостью, непредсказуемостью, случайностью, динамикой (процессом порождения формы).

Героиня пьесы Тома Стоппарда *Аркадия*, прошумевшей на сценах Англии и США, а недавно и Москвы, девочка-вундеркинд Томазина, придумавшая фрактальную геометрию за полтора года до ее появления, в разговоре со своим наставником очень точно раскрывает ее смысл. „Септимус, если есть уравнение для кривой в виде колокола, то должно существовать уравнение и для колокольчика, а если для колокольчика, то почему не для розы? Верим ли мы, что природа записана в числе? – Да, верим. – Тогда почему же ваши уравнения описывают только формы, изготовленные на фабрике? [...] Я вычислю кривую этого листа и выведу его уравнение“.⁶

Оказывается, фрактальная геометрия более точно, чем традиционная, эвклидова, воспроизводит тот мир, ту природу, какую мы наблюдаем в нашем, „макроскопическом“ опыте: облака, снежинки, рифленую структуру

⁶ Tom Stoppard, *Arcadia*, Faber & Faber, London-Boston 1993, 37 (перев. мой). Хаологический комментарий к пьесе см. в ст.: Caroline Seres, Paul Davies, „Fractals, Chaos and Strange Attractors“, John Carey (ed.), *The Faber Book of Science*, London-Boston 1995.

ру скальных изломов, очертания горного хребта и морского побережья, деревья, развилки и прожилки древесного листа – или сеть кровеносных сосудов и ветвистое строение легких.

Установлено, что фрактальной формой обладают графические и математические отображения разных не только физических или биологических, но и экономических, социальных, физиологических и даже психических явлений и процессов.

Итак, фрактальность есть один из аспектов нашего мира. Но в какой мере она составляет принадлежность мира художественного?

Нам встречались утверждения о том, например, что для литературного текста важна не жесткая конструкция, а пропуски, пробелы, и соответственно, не цельные, а фрактальные измерения.⁷ Но не декларация ли это? Мы готовы в нее поверить, если нам объяснят, что означает фрактальное измерение в тексте, и как его вычислять. Трудно принять на веру и приравнивание „нелинейности“ сюжета, в котором нарушена хронология или порядок событий, к нелинейности фрактальных форм, а нарративной многослойности к процедуре построения комплексного объекта.⁸ Текстовая усложненность и автореферентность, приравненная к самоподобию, вряд ли сами по себе оправдывают ссылку на хаос или комплексность. В обращении с аппаратом новых экспериментальных наук необходима осторожность. Это с особой четкостью обнаруживается, когда специалист показывает,⁹ насколько физико-химическое значение терминов (таких, как „граничные условия“), которыми пользуется Пригожин, отдалено от того смысла, который им придает Лотман.

Мало ясности вносят в вопрос и сами ученые, когда они прилагают свои представления о фракталах к литературе и искусству. Так, Мандельброт и его последователь Х.-О. Пейтген, автор уже переведенной в России книги о „красоте фракталов“,¹⁰ противопоставляют цветные опыты Альберса и постройки Гропиуса зданию парижской Оперы Гарнье, т.е. эстетику Баухауза – барочно-имперской эклектике стиля „Наполеон III“. Это противопоставление обосновано. Но ученые идут дальше, утверждая, что разномасштабное повторение орнаментальных и архитектурных мотивов придает Опере фрактальность, свойственную человеческому масштабу и самому человеку. И вот они превозносят Оперу Гарнье как воплощение „человечной“ красоты и порицают якобы антигуманный, давно потерявший

⁷ Noëlle Batt, „Complexité et littérature“, in: Marianne Gourg (éd.), op. cit., 93-103.

⁸ См., напр., Peter Stoicheff, „The Chaos of Metafiction“, N. Katherine Hayles (ed.), *Chaos and Order. Complex Dynamics in Literature and Science*, U. of Chicago Press, 1991, 90-95.

⁹ Yves Abrioux, „Système sémiotique et système dynamique: note sur Lotman et Prigogine“, M. Gourg (éd.), op. cit., 115-132.

¹⁰ Х.-О. Пейтген, П.Х. Рихтер, *Красота фракталов. Образы комплексных динамических систем*, Мир, М. 1993.

художественную силу геометризм Баухауза.¹¹ Можно лишь удивляться откровенной субъективности и „ненаучности“ таких высказываний. Черты самоподобия и масштабной симметрии (трансформации тех же и близких форм в разных пространственных масштабах) позволяют другому ученому назвать фрактальными и ренессансные дворцы Венеции, и мечеть в Исфахане, строжайшую по своей геометрии.¹² Еще один популяризатор хаологии называет среди примеров фрактального искусства картины русских супрематистов, – на том основании, что в них сочетаются принципы статической формы и движения.¹³ Если так, то не надо забывать, что одной из фундаментальных идей Баухауза была модулярность, т.е. именно динамика самоподобия, симметрические преобразования рекуррентной формы. Смысл оппозиции, сделанной Мандельбротом, теряется. Фрактальным становится все искусство, ибо все оно строится на разных симметриях и на отношениях между повторяющимися формами и мотивами.

Стратегии энтузиастов „фрактального мировосприятия“ оправданы, если встать на их точку зрения: всякая революция в поисках легитимности отвергает непосредственных предшественников и отыскивает корни в прошлом. Однако, действительно ли нужно изучать фракталы для того, чтобы обнаружить параллелизм между линиями стогов сена и дороги на картине Брейгеля или богатство анаграмм в стихотворении Эмили Дикинсон? Чтобы заново открывать в произведениях литературы и искусства очевидное, – или то, что открывается (и уже открылось) давно обкатанному аналитическому инструментарию?

Еще недавно, до того, как явилась возможность сравнения с фракталами, говоря о сложных формах в искусстве ссылались на анаморфоз: игру старых живописцев, способ так трансформировать изображение, чтобы оно выглядело непонятным, случайным сочетанием пятен и линий, но чтобы узнавалось – внезапно возникало из хаоса – с определенной точки зрения или в особом зеркале.¹⁴ Фрактал или анаморфоз? Как знать, если термины используются в виде метафор, а объект теряет очертания? Иначе говоря, надо еще доказать, что концептуальный аппарат хаологии жизненно необходим для литературо- и искусствоведения.

Тем не менее, нет оснований отрицать без проверки его потенциальную действенность. Обновление понятий вообще входит в должность исследователя. Кроме того, существующие работы подтверждают мысль о

¹¹ John Briggs, *Fractals. The Patterns of Chaos*, New York 1992, 170; James Gleick, *La Théorie du chaos. Vers une nouvelle science*, Flammarion, Paris 1991, 287.

¹² Roland Fivaz, *L'Ordre et la volupté. Essai sur la dynamique esthétique dans les arts et dans les sciences*, Lausanne 1989, 48-49.

¹³ J. Briggs, op. cit., 177.

¹⁴ См. Jurgis Baltrušaitis, *Anamorphoses. Les perspectives dépravées - II*, Flammarion, Paris 1996.

причастности проблематики Сложного к художественному творчеству. Мы делаем предположение о том, что понятия хаологии действуют и вне постмодернизма. Они должны быть удобны, в первую очередь, для анализа таких поэтов, как Хармс, у которых отклонение от нормы составляет основу поэтического действия. Проверить по мере сил эту интуицию – одна из задач статьи.

Сделаем первую пробу и бросим взгляд на „Звонить – лететь“ (текст дан в приложении). Это написанное в 1931 году стихотворение, несомненно, одно из важнейших у Хармса, поэтический и философский манифест, подводящий итог раннему периоду творчества поэта.¹⁵ У него есть несколько таких вещей.

Среди них „Звонить – лететь“ выделяется своим строением, как бы призванным проиллюстрировать обоснованность темы „Хармс и хаос“. Отвлечемся от семантики и символично-семиотических аспектов стихотворения и резюмируем его внешние композиционные свойства. Все оно образовано из длинной цепочки повторов. Длина цепочки оставляет поначалу впечатление произвольной, так же, как и длина звеньев, составляющих цепочку. Повторяются и крупные синтаксические звенья (дважды возвращается, например, сегмент с анафорой „Вот и...“), и звенья более мелкие, вплоть до отдельных фонических элементов внутри стихов. Вторая часть как бы отражает первую, но это отражение не вполне точно. И между частями, и между стихами, и внутри них, повторения не буквальны, зато изменения – постоянны, они кажутся при первом чтении неожиданными и подчиняются трудно уловимой логике.

Итак, мы выделили следующие черты: многократную повторяемость элементов и их сочетаний. Взаимоотражение разных составных частей, повторенных в прямом или измененном виде. Разномасштабность отражений и модификаций – „самоподобие“ текста. Парадоксальный контраст между механической регулярностью цепочки повторов и неожиданными эффектами чуть ли не в каждом ее звене.

Мы видим, что наш список точно совпадает с главными признаками фрактальных объектов: итерация, самоподобие, разномасштабность, случайность изменений при строгой детерминированности операции порождения объекта. Что же явствует из этого совпадения? Тема статьи обоснована. Но можно ли назвать стихотворение Хармса „фрактальным объектом“? Не вводим ли мы сами себя в заблуждение, злоупотребляя аналогиями? Не впадаем ли в анахронизм, прилагая нынешние понятия к искусству прошлого? Можно ли распространить наши наблюдения на всю по-

¹⁵ A. Stone-Nakhimovsky, *Laughter in the Void*, Wiener Slawistischer Almanach, B. Mejlax, J.-Ph. Jaccard, A. Aleksandrov.

Прежде, чем продолжить анализ стихотворения, постараемся если не решить, то уточнить эти вопросы, и яснее сформулировать хотя бы часть тех многочисленных проблем, которые возникают, если задаться приложением учения о хаосе к научному объекту под названием „литература“.

2.

Кэтрин Хейлз делит теории о хаосе на две категории. Первые связаны с именами таких ученых, как Лоренц, Фейгенбаум, Шоу, Мандельброт, и относятся к тому порядку, который скрыто присутствует внутри хаотических систем. Вторые (разработанные Пригожиным, Атланом и другими) заняты „эмергентностью“, процессом „самоорганизации“ хаотического поведения, рождением „порядка из хаоса“.

Американская исследовательница не уточняет импликаций своего деления, но дальнейшие ее рассуждения ведутся почти исключительно в поле притяжения теорий второго типа. Именно от Пригожина идут те положения, которые, если верить Хейлз и авторам ее сборника, могут оказаться плодотворными для литературы и в то же время наиболее соответствуют духу постмодернизма.

Мы стремимся найти границы применения теорий хаоса; в связи с этим проблема постмодернизма для нас не безразлична. Поэтому сделаем отступление и посмотрим, чем хаология привлекает постмодернистов-литературоведов, если верить их собственным словам.

Начнем с принципа *самоорганизации*. Хаотическая система развивает в самой себе упорядоченные процессы. Если раньше хаос был синонимом мертвой пустоты или абсолютной инертной бесформенности, то для сегодняшней науки наполненное хаотическим движением пространство – например, вакуум – является творческим, в нем рождаются более сложные формы. Таково по Пригожину первичное пространство, где произошел Большой Взрыв, давший начало нашей вселенной. Этой концепции родственна постмодернистская идея действительности не данной изначально, а построенной, конструированной постепенно, – в силу чего она может быть подвергнута и „деконструкции“, как в постмодернистских нарративах Лема или Кальвино, где повествовательная ткань разрывается, обнаруживая „пустоту“.

Не менее, чем самоорганизация, для литературных хаологов важна *эмергентность*, т.е. внезапное появление новых качеств в системе. По ходу эволюции (т.е. по ходу своего действия, растянутого во времени) система утрачивает равновесие и внезапно переходит в другое состояние, обнаруживая свойства, которых не было раньше и которых нельзя было предугадать.

В теории комплексной динамики, которая утверждает, что нельзя предсказать, как поведет себя система при переходе от состояния к состоянию, постмодернизм находит научную почву для своего отрицательного отношения к построению цельных моделей. А для своего отказа от „субъекта“ как некоего „начала“, автономного источника текста, он находит аналогию в аксиоме хаологии о невозможности определить с полной точностью начальное состояние всех элементов системы. Эта принципиальная неопределенность вытекает из так называемой „чувствительности к начальным условиям“: минимальные различия в начальной стадии ведут к полному расхождению в дальнейшей эволюции динамических систем. Раньше такой неожиданный разброс считался необычайным или ненормальным, а ныне составляет парадигму комплексного поведения.

Соответственно, внимание постмодернистов обращено к *случайному* и „стохастическому“ (так называются процессы случайные, но подчиняющиеся некой тенденции: так, в стрельбе из лука, к которой этимологически восходит термин, каждый выстрел испытывает влияние множества разных факторов и в этом смысле случаен, но все они направлены к одной мишени).

В пригожинской картине мира *масштабу* – макроскопическому – отведена очень важная роль, и эта роль признается постмодернистским литературоведением (хотя смысл термина „масштаб“ остается при этом не вполне разъясненным). Последнее разделяет со структурализмом интерес к итерации, автореферентности, рекурсивной симметрии, но центр интереса переносит в сторону нарушений симметрии, прерывистости, фрагментации, и рассматривает итерацию как средство дестабилизации системы (а не как симптом ее стабильности). Оно – постмодернистское литературоведение – утверждает значение для искусства шума, помех внутри системы, – именно поставив проблему шума в художественной коммуникации, показав, что наличие неясных мест в тексте обогащает возможности его прочтения, Лотман вошел в ряд покровителей постмодернистской литературной хаологии. Некоторые авторы считают даже, что к литературе приложима и формула Х. фон Форстера „порядок из шума“, и теория Атлана о „шуме как принципе самоорганизации“.¹⁶

Наконец, постмодернизм стремится усвоить концепцию Пригожина о „необратимости времени“. Сам он обосновывает ее такими аргументами. До сих пор наука, особенно физика – от Ньютона до Эйнштейна и до квантовой механики, – для описания отношений между телами оперировала неким идеальным временем. Это выражено математическими формулами, которые возводят временную компоненту в квадратную степень, и не

¹⁶ См., напр.: William Paulson, „Literature, Complexity, Interdisciplinarity“, N. Katherine Hayles (ed.), op. cit., 40-45.

имеет значения, стоит ли при времени знак плюс или минус, т.е. направлено ли оно в будущее или в прошлое: возведение в квадратную степень дает одинаковый результат. Время оказывается обратимым. В таком идеализованном механическом мире не находилось места для человека. Пригожин показал значение фактора времени для некоторых естественных процессов, усматривая в *необратимости* качество не только человеческой, но и физической действительности, качество положительное, залог созидательной силы времени (о которой говорил уже Бергсон). В постмодернистской идеальной модели повествования, обращенного к самому себе, в модели деконструктивистской „метафизики“ временная необратимость проявляется как „сопротивление текста стремлению читателя вернуться от детали к ее общетекстовому смыслу“.¹⁷ Иначе говоря, текст развивается наподобие *диссипативных структур*, описанных Пригожиным, – от одного локального состояния к следующему локальному состоянию, не отсылая к объединяющей их системе, не позволяя на ход туда и обратно по сети частных следствий и общей причины.

Мы передали главные пункты восприятия хаологии постмодернизмом в изложении Кэтрин Хейлз и авторов ее сборника. Здесь не место для подробного обсуждения. Заметим одно. Известные нам статьи о хаосе в литературе отсылают к узкому кругу имен: Фуко, Деррида, Делез, Кристева, Лиотар, Джеймисон. Некоторые ученые (например, Пригожин и Том) признаются в своей близости к этой философии. Подчеркивается связь хаологии с постмодернистской злобой дня. Однако, читая то, как хаологи сами пишут о своих идеях, можно задаться вопросом, нет ли недоразумения в этой декларативной связи. Нам осталось непонятным, каким образом постмодернизм примирился с принципиальным „холизмом“ теорий о Сложном, который постулирует, с одной стороны, неразрывную взаимозависимость частей и целого внутри системы, и с другой, такую же обратную связь между системой и средой. Приписав статус конструкции всякому восприятию и толкованию мира, постмодернизм раскрывает сложность мира путем деконструкции, фрагментации рассказов о нем – и отрицает возможность „Большого Нарратива“: единой религии, единой истории, единой идеологии, единой культуры. Он отказывается от глобализации опыта, знаний, толкования, настроен релятивистски, и для него в высшей степени сомнительна нормативность и нормализаторская деятельность (в частности, нормативная эстетика и поэтика). Сомнение вызвано в большой мере убеждением о крушении рациональной утопии классицизма и Просвещения, определившей собой современность, – к ее поражению перед лицом нацизма прибавились и поражение коммунизма, и разочарование в либе-

¹⁷ Stoicheff 1991, 93.

ральном капиталистическом прогрессе. Постмодернизм берет на себя роль разоблачителя утопизмов и утопий.

Между тем, многие хаологи включают свои научные концепции в состав метафизических, глобальных, а зачастую и утопических построений. Так, сопоставив физическое явление „сосуществования фаз“, при котором эмергентная система регулирует (нормирует) самое себя, с психическими процессами распознавания форм, лозаннский специалист по динамическим системам Ролан Фиваз выводит наличие неких общеобязательных правил, гарантирующих эстетическое наслаждение, и возрождает утопию универсальной эстетики.¹⁸ Медик и биолог Анри Атлан серьезно провидит будущее слияние „слов и вещей“,¹⁹ разрыв между которыми констатировал Фуко, положив фундамент под постмодернистское восприятие мира. Пригожин доказывает победу сплосбой к самоорганизации материи над энтропией. Его космический оптимизм основан на том, что эмергенция „порядка из хаоса“ локально нарушает второй закон термодинамики о неизбежном увеличении беспорядка-энтропии в мире. А это значит, что мир не обречен на энтропическую (тепловую) смерть, он сопротивляется ей, порождая усложняющиеся системы, – в их числе можно назвать и человеческую культуру. Пригожин убежден, что его учение означает конец отчуждения человека от космоса (объединенных отныне принципом необратимости времени), а значит и конец противостояния между научной и гуманитарной культурами. Он предвещает единение науки и жизни.²⁰ Может быть, этой мечте суждено реализоваться, как и многим другим, но от этого она пока не перестает быть утопией, известной со времен Платона.

Не очевидно ли, что аксиомы о необратимости времени и неизбежности процесса эволюции ко все более сложным (высшим) формам могут толковаться как обоснование некоего пусть прерывистого, неполного, но последовательного и связанного нарратива о мире? Так и происходит. Физики отнюдь не утратили надежды на Формулу Единого Поля, и заглядывают в метафизику в поисках все более мощных теорий, таких, как теория „супер-струн“.²¹ И еще неизвестно, что окажется более современным – отказ от теории единого поля в пользу локальных теорий или, наоборот, „Большой Нарратив“, который объяснит устройство вселенной и который

¹⁸ R. Fivaz, op. cit., 149-155.

¹⁹ Henri Atlan, *Entre le cristal et la fumée. Essai sur l'organisation du vivant*, Seuil, Paris 1979, 152.

²⁰ Иля Prigogine, Isabelle Stengers, *La nouvelle alliance. Métamorphose de la science*, Gallimard, Paris 1993, 97.

²¹ См. об этом: Michio Kaku, *Hyperspace. A Scientific Odyssey through the 10th Dimension*, Oxford U. Press, 1995.

физики в шутку называют the TOE, Theory of Everything, „теория всего на свете“.

Увлечены составлением „Большого Нарратива“ ученые из разных областей, включая сюда и самого Пригожина. В качестве недавнего и особенно красноречивого примера сошлемся на книгу, где астрофизик, биохимик и палеонтолог объединяются, чтобы рассказать в строго каузальном и хронологически-событийном порядке монументальный эпический роман: единую эволюцию мира – возникновение вселенной, ее формирование, появление жизни, развитие живых существ вплоть до человека и человечества.²² Это изложение (его романность идет от домысла, восполняющего недостаток научно достоверных знаний) по духу близко и Тейяру де Шардену, и Вернадскому. По замыслу же оно похоже не на модель, любимую постмодернизмом, а на *Золотую легенду* Виктора Гюго, и совсем буквально совпадает с тем проектом, который Золя мечтал осуществить сам и в конце концов передал герою *Творчества*: описать „генезис вселенной в трех фазах: создание мира, восстановленное согласно науке; история человечества, в определенный момент являющегося сыграть свою роль в цепи живых существ; будущее, когда существа, сменяя друг друга, завершают творение в бесконечном труде жизни“.²³ Это не постмодернистский, а романтический и модернистский сюжет. Оказывается, он сохраняет свою актуальность и сегодня.

Несмотря на оговорки, единым толкованием мира, не чуждым утопическим мотивов, озабочен и один из наиболее часто цитируемых постмодернистами ученых – выдающийся французский математик-тополог Рене Том, автор „теории катастроф“, интегральной части наук о хаосе. В ней исследуется комплексный процесс при потере равновесия, при скачке от одного поведения к другому, „бифуркации“ в точках неустойчивости и (т.е. в тех местах, где система выбирает одну из равновозможных линий развития). Задержимся немного на этой теории. Том любит цитировать завет физика начала века Перрена: „подменить сложность видимого простотой незримого“. По его определению, суть теории катастроф в том, что „это герменевтическая теория, которая стремится, получив любой набор экспериментальных данных, построить самый простой из способных породить его математических объектов“. Иначе говоря, она описывает набор топологических „архетипов“, позволяющих развиваться всем, самым сложным формам. Это не позитивистский редукционизм: Том отрицает возможность разъятия сложной системы на элементы. Система не агрегат, а синтетическое целое. „Архетип“ же не основной элемент, наличный в самой систе-

²² Hubert Reeves, Joël de Rosnay, Yves Coppens et Dominique Simonnet, *La plus belle histoire du monde. Les secrets de nos origines*, Seuil, Paris 1996.

²³ Emile Zola, *L'Œuvre*, Gallimard-Folio, Paris 1983, 67. (перев. мой)

ме, а подобие „формальной причины“ по Аристотелю. В архетипе сливаются понятие формы и понятие роста, развития формы. Вместе с тем, это как бы математическая платоновская идея, предшествующая форме. Том охотно признается в своем платонизме и пользуется параболой о пещере: „теория катастроф полагает, [...] что предметы, которые мы видим, лишь отражения“. Для того, чтобы достичь „сущего“, надо наблюдать его не внутри обычного пространства (пространства-субстрата, пещеры Платона), а выйти из него, увеличив число параметров, число измерений пространства. Кстати, сходные мысли об увеличении параметров системы для того, чтобы выяснить ее функционирование, высказывают Атлан и Бейтсон. А некоторые теоретики полагают, что несовместимые до сих пор теории поля слагаются, как кусочки сборной картинки, внутри десяти- или 26-мерного пространства (отсюда гипотеза о скрытых в нашем мире невидимых измерениях).²⁴ Том разделяет с новой физикой совсем не постмодернистскую надежду на открытие „единого поля“: он считает, что катастрофы являются проявлениями такого еще неизвестного поля, который он называет „жизненным“ или „витальным“.²⁵

Впрочем, по словам Тома, значение его моделей не кроется ни в их предсказующей способности, ни в прямой применимости, а в том, что они – „носители воображения“. Его математика, так же, как и занятия биологией, психологией, лингвистикой, соприкасается с поэзией. Он утверждает право ученого говорить аналогиями, метафорами. Это видно в его толковании языкового высказывания, базисную схему которого он сравнивает с охотой: роль хищника играет грамматический субъект, роль добычи – объект. Может быть, метафоры в научной речи суть знак постмодернистского освобождения от конвенций; но метафоры Тома, как и его философский эклектизм – неоплатонизм, синтетизм, который сам он возводит к романтикам и их Натурфилософии, интерес к Бергсону и недоверие к редукционизму, формализм, вдохновленный работами Д'Арси Томпсона, ученого эксцентрика 1910-х годов, – все это звучит знакомо для читателя русской литературы.

Мы свели в одну таблицу типы катастроф, описанные Томом (с разным количеством входов и выходов данных), и то, как он толкует морфологическое (пространственное) и функциональное (временное) значение каждой из них для дифференциации клеток эмбриона. Говоря конкретно, те клетки, которые претерпевают катастрофу типа, скажем, „параболического округления“, будут сочетаться и специализироваться так, чтобы дать начало развитию органа рта и его функциям.

²⁴ Michio Kaku, op. cit.

²⁵ René Thom, „Stabilité structurelle et morphogenèse“, цит. по кн.: Michael Guillen, *Invitation aux mathématiques*, Albin Michel, Paris 1995, 195.

<i>Тип катастрофы</i>	<i>К-во входов</i>	<i>К-во выходов</i>	<i>Пространственное толкование</i>	<i>Временное толкование</i>
Сгиб	1	1	Предел, граница	Начинать/кончать
Сборка	2	1	Складка, изгиб	Разъ-(со-)единять; изменять
Ласточкин хвост	3	1	Щель; борозда	Разделять; разрывать
Бабочка	4	1	Мешок, карман	Давать/получать; наполнять/опорожнять
Гиперболич. округление	3	2	Гребень волны; арка	Падать; поглощать
Эллиптич. округление	3	2	Острие; волосы	Сверлить, ввертывать
Параболич. округление	4	2	Рот	От-(за-)крывать; выбрасывать, извергать

Таб. 1

Прочтем для сравнения: „Вэ значит вращение одной точки около другой (круговое движение). Эль – остановка падения, или вообще движения, плоскостью поперечной падающей точке (лодка, летать). Эр – точка, пересекающая насквозь поперечную площадь“; или: „Если С – движение прочь от неподвижной точки (рост пути, постоянство угла), то В – движение около неподвижной точки (постоянство пути, длина и рост и перемена угла): волосы, ветки, веять“²⁶ и так далее.

Это, разумеется, Хлебников, его „азбука ума“, звукоформы, отражающие геометрию и механику мировых сил, основа для создания универсального языка и постижения вселенной. Нельзя ли сказать, что элементы хлебниковской азбуки обозначают морфологические архетипы (лодка, волос, ветка)? И не тем же ли занимается Рене Том? Список катастроф – та же азбука ума, в ней пока семь букв; но она все еще составляется. Ее толкования из нашей таблицы относятся к эмбриогенезу, но ученый настаивает на универсальности теории. Близка Хлебникову и эпистемология Тома – мысль о плодотворности аналогии и метафоры, мысль о реабилитации „формальной причины“. И поэту, собирателю охотничьих мифов, несомненно понравился бы подход Тома к языку, его сравнение подлежащего с хищником.

Не будем говорить о совпадении. Хлебников, как известно, знал математику и усердно изучал теорию чисел; не исключено, что во время своих занятий он повстречал и рисунки тех математических кривых, странность которых повлияла на нынешних хаологов. Во всяком случае, его размышления шли тем же путем. Иначе нельзя объяснить предложения, которые он вносит в программу своей утопии: „Помня, что n^0 – знак точки, n^1 –

²⁶ В. Хлебников, *Зангези*, „Перечень. Азбука ума“, *Собрание сочинений*, II, 332; III, 209.

знак прямой, n^2 и n^3 – знаки площади и объема, искать пространства дробных степеней: $n^{1/2}$ $n^{2/3}$ $n^{1/3}$, где они?²⁷

Ошибки нет, Хлебников заводит разговор о дробных измерениях, очень похожих на те дробные измерения, которые почти полвека спустя будут названы фрактальными.

Разговор выходит за рамки „науки“. Самое интересное из известных нам определений фрактального искусства утверждает, что его произведения не иллюстрируют природу, а сами живут как „природные формы“.²⁸ Именно так растут и живут произведения Хлебникова, воплощая утопию искусства как „чистой творческой динамики“, по метким словам М. Окутюрье.²⁹ Хлебниковскую поэзию отличает и внимание к случайному, к фрагментации, к шуму, – многое из того, что расценивается как истинно постмодернистское в хаологии и истинно хаологическое в постмодернистском искусстве.

Для многих товарищей и современников Хлебникова так же характерна его диалектика отрицания и созидания. Нет нужды подробно напоминать о футуристских ошибках и печатках (как знаменитая „гнига“ Крученых) или о программном аграмматизме Мариенгофа, но и саму заумь можно, вероятно, истолковать как реализацию видоизмененного упомянутого выше форстеровского принципа „творчество из шума“, а само основополагающее для всего авангарда правило „сдвига“ – объяснить в свете теории катастроф. В каком-то смысле и параллель между фрактальным искусством и супрематизмом не совсем лишена оснований. Любопытно, что именно заумь сравнивалась с операцией анаморфоза; сопоставление анаморфотической и хаологической моделей может оказаться плодотворным; заметим, что анаморфотический образ существует лишь в связи с опорным образом (который в правильном ракурсе восстанавливается), фрактал же отсылает только к самому себе и процессу порождения себя; в этом смысле чистая заумь, конечно, ближе к фракталу.

Тема касается не только поэтического авангарда. Автореферентность, фрагментация, ассоциативность построения, нарушения линейного порядка в композиции, все это легко найти у многих поэтов и прозаиков модернизма, от Белого до Пастернака и Пильняка. Хаос занимал очень важное место в идеологической и эстетической проблематике до- и послереволюционной России.

В этой связи особенно, быть может, интересно напомнить идеи Замятина. Его интерес к проблеме энтропии – разделявшийся, впрочем, всей

²⁷ В. Хлебников, „Предложения“, там же, III, 158.

²⁸ Цит. по кн: Briggs, op. cit., 30.

²⁹ М. Aucouturier, „Le futurisme russe ou l'art comme utopie“, *Revue d'Etudes slaves*, 56 (1), 1984, 55.

³⁰ Jurgis Baltrušaitis, op. cit., 297. Там же см. библиографию.

эпохой,³¹ – перекликается с вниманием хаологов к термодинамике, которая дала им главное оружие против классической физики. Метафизический синтетизм Замятина тоже созвучен хаологии. „Органическая химия уже стерла черту между живой и мертвой материей“, восклицает он, несколько опережая в своем энтузиазме науку (в Советском Союзе борцом за гипотезу о единстве материи будет с 1930-х годов Опарин, ее поддерживает теперь Пригожин). Замятин формулирует закон революции – „не социальный, а неизмеримо больше – космический, универсальный закон – такой же, как сохранения энергии, вырождения энергии (энтропии). Когданибудь установлена будет точная формула закона революции. И в этой формуле – числовые величины: нации, классы, молекулы, звезды – и книги“. Но революция – катастрофа буквально по Рене Тому: „это – скачок, это – разрыв плавной эволюционной кривой“. Формула революции, которую призывает Замятин, и математические формулы, лежащие в основе всех процессов и всех форм, – принципиально та же идея. Так же „по Тому“ представляет Замятин усложнение мира и его постижение: путем увеличения измерений: Эйнштейн добавил новое измерение – время – к картине вселенной и вышел из плоского мира евклидовой геометрии: „Нужно только перестать быть плоским, подняться над плоскостью“. Замятин ищет динамику и сложность, возможность уйти от ограниченного своей неподвижностью реализма, ибо „неизмеримо ближе к реальности проектирование на мчащиеся кривые поверхности – то, что одинаково делают новая математика и новое искусство“.³² Преодоление традиционного реализма, убеждение о большей близости к реальности новых „мчащихся“ описаний вдохновляет всех современных хаологов, и Мандельброта, и Тома, и Пригожина с его лозунгом, определяющим самую суть эпистемологической революции: „от бытия к становлению“.³³ Под таким лозунгом несомненно подписался бы и Замятин, и многие художники его времени, думавшие, по выражению Пауля Клее, что законченная форма есть смерть, а процесс формирования – жизнь.³⁴

Слова Замятина о числовых величинах для всего в мире напоминают слова об уравнении для колокольчика, произнесенные романтической девочкой Томазиной из пьесы Стоппарда (кстати, похоже, что в имени ее скрыт намек на Рене Тома). Однако, вера в числа не делает Замятина рационалистом; и тут он как бы ведет диалог с наукой нашего времени, – и со Стоппардом. Герой современного сюжета *Аркадии* Валентин, молодой ученый, интересующийся хаологией, произносит настоящий гимн непред-

³¹ См. об этом Леонид Геллер, *Слово мера мира*, МИК, М. 1994.

³² Е. Замятин, „О литературе, революции, энтропии и проч.“, *Сочинения*, Книга, М. 1988, 446, 449, 452, 451.

³³ I. Prigogine, *From Being to Becoming*, Freeman, San Francisco 1980.

³⁴ P. Klee, *Théorie de l'art moderne*, Denoël-Gonthier, Paris 1980, 60.

сказуемому: „Непредсказуемое и предопределенное раскрываются вместе для того, чтобы все получило свой образ. Так природа создает самое себя, во всех масштабах, снежинку и снежную бурю.“ Ученые объясняли мир, но смогли объяснить „только очень большое и очень маленькое. Вселенную, элементарные частицы. А то, у чего обычный размер, с чем мы живем, то, о чем пишутся стихи – облака – нарциссы – водопады – и то, что происходит в чашке кофе, когда в нее попадают сливки, – все это полно тайн“. Мы не можем знать всего – тем лучше: „Так радостно снова оказаться в самом начале, не зная почти ничего... Будущее – это беспорядок... Мы живем в лучшее время – почти все, что, казалось, ты знал, оказывается неверным.“³⁵ Герой *Аркадии* радуется непредсказуемому в знакомых вещах; для него красота нарциссов связана с их таинственностью, которой не может разъяснить никакая наука. Герой замятинского романа *Мы* не видит в цветах „ничего красивого – как и во всем, что принадлежит к дикому миру“.³⁶ Его ужасает корень из минус единицы, число-„носитель воображения“; его пугает тайна, – тот „X“, который он прочитывает в лице непредсказуемой героини романа. Но для обоих героев, разделенных больше, чем семью десятилетиями, взятая из математики метафора обозначает близкие мысли. И хаотическое поведение детерминистских систем, и непостижимое разумом мнимое число гарантируют сложность мира, полное тайн, символизируют крах утопии тотального его объяснения и упорядочения в согласии с рационалистской схемой.

Упомянем еще одного теоретика-модерниста, стремившегося осмыслить творчество путем рационального анализа, не упуская при этом иррациональное, – Эйзенштейна. Он искал элементы, лежащие в основе построения, сочетания и преобразования форм. Как замечает В.В. Иванов, „специфической особенностью работ Эйзенштейна было то, что и золотое сечение, и логарифмическая спираль [...] им изучались как структурные схемы, соотносящиеся с общими законами природы“.³⁷ Разве это не похоже на архетипы Тома? И сегодня хаологи видят в золотом сечении и особенно в спирали математические константы, определяющие развитие форм и в природе, и в архаическом символическом мышлении, и в искусстве.

Наши зигзагообразные сопоставления – Том-Хлебников-Том-Замятин-Стоппард-Эйзенштейн-Том – можно развернуть, дополнить другими именами. Оставим эту тему для другого случая, надеясь, что поставленные нами выше вопросы уже несколько проявились.

³⁵ Tom Stoppard, *Arcadia*, Faber & Faber, London-Boston 1993, 47-48.

³⁶ Е. Замятин, *Мы*, Сочинения, 39.

³⁷ В.В. Иванов, *Очерки по истории семиотики в СССР*, М. 1976, 196.

Во-первых, и Мандельброт, и Том, и Атлан обращаются за вдохновением к началу века не случайно. Хаология заново формулирует проект, предчувствие которого зарождалось тогда у науки: включение непредсказуемого, неожиданного, связанного с человеческим восприятием, в рациональную картину мира. Во-вторых, модернизм зашел довольно далеко в осуществлении этого проекта. Поэтому он связан с постмодернизмом, кроме всего прочего, разными аспектами проблематики хаоса; их преемственность так тесна, что отделять один от другого методологически некорректно. Если даже допустить – в чем сам автор этой статьи пока не убежден, – что хаология производит революцию в современном мировосприятии, а принцип хаоса и фракталы – революцию в искусстве, для того, чтобы разобраться в этой революции, историк должен сопоставить ее с тем переворотом, который осуществлял модернизм, опираясь на свое понимание хаоса и Сложного. В-третьих, хаология поставляет орудия для анализа не только литературы постмодернизма, и мы отнюдь не совершаем анахронизма, прилагая их к Хармсу.

3.

После отступления о постмодернизме продолжим нашу попытку уловить импликации хаологии для литературных исследований.

Каждый из двух типов теорий хаоса, выделенных Н.К. Хейлз, влечет за собой иной подход к материалу. Изучение эмергентного процесса заставляет направить внимание на то, что образуется из предыдущего состояния, на момент эмергенции, на новые свойства (новую форму) и механизм их (ее) порождения. Объектом наблюдения тут легко представить культуру, литературу, искусство. Понятно, что Лотману оказалась близка историко-софская жилка у Пригожина и мысль о связи между необратимостью времени, т.е. реальностью исторического процесса, и процессом самоорганизации при утрате равновесия в системе.³⁸ Именно так семиотика видит эволюцию культуры; она развивает тезис формалистов (и Замятина) о том, что за фазами автоматизации творчества-восприятия, его выравнивания, усреднения до состояния все большей энтропийности, следуют революционные, непредсказуемые скачки в новое.

Когда мы рассматриваем не „единое поле“ культуры или литературы, а эпохи, течения, жанры, и особенно отдельные произведения, ситуация меняется.

Понятия и термины наполняются в этих масштабах иным смыслом. Иначе понимаются границы „системы“ и ее отношение со „средой“, иначе – сам

³⁸ См. Ю. Лотман, „Изъявление Господие или азартная игра? (Закономерное и случайное в историческом процессе)“, Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа, Гнозис, М. 1994, 358-363.

факт и момент бифуркации и эмергенции. Мы видели, как много усилий было уже потрачено на то, чтобы приспособить хаологию к анализу текста. Тут открывается поле для всевозможных толкований, перетолкований и сверхтолкований. Не исключено, что новые понятия продублируют уже существующие, несколько их динамизируя. Эмергентный процесс сможет, например, послужить аналогией к процессу образования текста как единства, нового состояния, которое выводимо не из его слагаемых по отдельности, а из их взаимодействия (так сможет обновиться представление о динамике структур и уровней системы текста). К точке бифуркации можно, наверное, подыскать аналог в понятии „центра“ текста, раскрывающегося внутри герменевтического круга при анализе по методу Лео Шпицера. Именно в этом центре происходит бифуркация – образуется такое, а не иное понимание произведения как целостности. На другом системном уровне „точкой бифуркации“ можно было бы назвать и появление произведения-образца для нового жанра, момент эволюции, когда литература поворачивает в ту, а не иную сторону. И так далее.

Но обновление терминологии не может не повлечь за собой и новых вопросов. В новом свете предстает проблематика шума и информации, соотношение сложного и простого, смысл порядка и т.д. При этом одной из главных трудностей нам видится разработка в меру эффективного аппарата, учитывая различия используемых концепций.

Так, различны толкования эмергентности и самоорганизации по Пригожину, по Атлану, по Бейтсону. Первый понимает самоорганизацию, усложнение системы как результат ее флуктуаций при потере равновесия, вызванного влиянием среды. Атлан критикует слишком простую формулу фон Форстера о рождении порядка из шума. По его мнению стоит говорить о шуме как о принципе самоорганизации только в том смысле, что шум, проходящий по каналу связи вместе с информацией, обогащает смысл сообщения, но не в этом канале, а в системе высшего порядка. К его концепции мы вернемся далее, уже при прямом анализе хармсковского стихотворения. Еще вернемся мы и к Бейтсону, который описывает производство новой информации как процесс совмещения двух разных описаний, – наподобие того, как из совмещенного восприятия каждым из двух глаз возникает стереоскопическое видение.

Способна ли теория текста примирить или объединить для своего пользования эти концепции?

Неоднозначен и лозунг „порядок из хаоса“. Он относится к процессу усложнения системы, и естественным образом ведет к ассоциации порядка со сложностью. Получается: чем больше порядка в системе, тем она сложнее. Но говорится и наоборот: наибольшую сложность имеет состояние, при котором все части системы (например, молекулы внутри наполненного

газом сосуда) ведут себя совершенно беспорядочно, т.е. с одинаковой вероятностью и с высшей степенью непредсказуемости, ибо если поведение каких-то частей отличается большей вероятностью, то его можно легче предугадать. В таком случае порядок равен упрощению, и самое общее его определение в физике гласит: „считается упорядоченным любой комплекс, знание одной из частей которого достаточно для знания всего комплекса“.³⁹ Эти разные определения действуют на разных логических уровнях и с разных точек зрения. Литературоведу приходится либо выбирать одно из них, либо совмещать их, строя свою теорию порядка.

Литература не знает полного порядка в физическом смысле, даже когда царит „эстетика тождества“ (термин Лотмана) и произведения создаются по строгим канонам. Тем не менее, угадывается в них многое, и еще больше – в современных жанрах, основанных на клишейной топике, в шпионском романе, детективе, и т.д. На отрицании такого предсказуемого порядка основана эстетика новизны, господствующая в „высокой“ культуре со времен романтизма. Как известно, на вопрос о смысле Анны Карениной Толстой сказал, что для настоящего ответа он должен был бы снова написать роман. Он предварил научное определение сложности: она измеряется именно количеством данных, нужных для описания сообщения. Между тем, толкуя Анну Каренину, критики записали количество страниц, во много раз превышающее объем романа, а „информация“, которую содержит роман, далеко не исчерпана.

Атри Атлан признает: в науке вопрос о „сложности“ не решен.⁴⁰ Для литературы и искусства он еще более открыт. Что „сложнее“: Опера Гарнье с ее бесконечными фестоначиками или архитектура Баухауза? Живопись Малевича или Мира Искусств? Итало Кальвино или Пильняк, Платонов, Мандельштам, Пастернак? В романе „усложненные“ формы (нарушения хронологии, игра с читателем, многолинейность, лакунарность) появились раньше простых; которые из них „сложнее“? Как соотносится шкала сложности с иерархией уровней произведения? Не случается ли, как в опыте со смесью двух жидкостей, который описан Атланом, что на одном уровне системы-текста порядок больше, чем на другом? Вопросов множество, и большинство из них ждет ответов.

Совсем другого рода вопросы появляются в теориях первого типа по классификации Хейлз, которые исследуют хаотические системы: со скрытыми регулярностями. Эта ситуация вынуждает изучать сам хаос, иными словами, получив о каком-то явлении данные, которые кажутся беспорядочными, искать в них признаки упорядоченности, умножая их количество, меняя масштаб или точку зрения. Так Митчел Фейгенбаум, один

³⁹ R. Fivaz, op.cit., 9.

⁴⁰ Henri Atlan, *Entre le cristal et la fumée*, Seuil, Paris 1979, 46.

из отцов хаологии, обнаружил, что в диаграмме знаменитого „логистического“ уравнения $[x_{n+1} = kx_n(1 - x_n)]$, которое служит образцом нелинейной динамики, свойственной квадратным уравнениям, хаотические бифуркации определяются постоянными величинами.

Самая известная форма порядка внутри хаоса – это „странные аттрактанты“ (или „аттракторы“). Физика одарила хаологию методом отображения динамических систем в абстрактном „пространстве фаз“. Характеризующие систему параметры (например, скорость и положение маятника) становятся координатами этого пространства; состояние системы в нем представлено как точка, а изменения состояний как траектории этих точек: „история каждого процесса дана в форме линии, не пересекающейся с другими“.⁴¹ Движение маятника в пространстве фаз рисуется как спираль, сворачивающаяся к центру, к той точке, где и амплитуда колебаний, и скорость движения станут нулевыми. Центральная точка – аттрактант этой линейной системы.

В нелинейных системах линии эволюции собираются в какой-то части пространства фаз, образуя сложный клубок, „странный аттрактант“, который влечет к себе все траектории, какими бы случайными они не казались, так же, как центральная точка привлекает к себе спираль траектории маятника. Все странные аттрактанты имеют фрактальную форму. Самый известный из них – „бабочка“ Лоренца, граф, изображающий колебания метеорологических параметров. Он символизирует и ту мифическую бабочку из Токио, что трелетом крылышек может вызвать ураган в Америке (из-за взаимосвязанности всей системы земного климата, из-за обратной связи между локальными и глобальными явлениями, из-за „чувствительности к начальным условиям“). Если считать, что в литературном тексте действует динамика, сходная с динамикой комплексных систем, то анализ текста должен вести к обнаружению в нем странного аттрактанта.

Деление хаологических теорий на два разряда явно недостаточно. Они изучают не только „порядок из хаоса“ и „порядок в хаосе“, но и обратное: „хаос из порядка“ и „хаос в порядке“. По-настоящему хаология началась, когда Джеймс Йорк в работе „Период 3 подразумевает хаос“ (1975) показал, как поведение логистической функции при росте контрольного параметра (k) в формуле $[kx_n(1 - x_n)]$ теряет периодичность и становится хаотическим. Физиология дает наиболее впечатляющие примеры хаотического поведения внутри упорядоченной системы: новейшая медицина склоняется к мысли, что хаос жизненно необходим, ибо ни работа сердца, ни дыхание не подчинены строгой периодичности, – и не могут ее иметь,

⁴¹ Michal Tomczyk, *Świat harmonii i chaosu*, PIW, Warszawa 1995, 47.

ибо организм в здоровом состоянии постоянно приспосабливается к перемене условий.⁴²

Направить внимание на „хаос из порядка“, значит заняться статистикой. В области литературного анализа это значит собрать большое количество цифровых данных в тексте или ряде текстов, и попытаться их обобщить, найти организующее их начало. Количественная обработка данных – суть и основа теории хаоса; случайное и закономерное обнаруживаются как разные статистические вероятности.

Увлечение игрой аналогиями, которую предлагают теории Пригожина, Атлана, Тома, отодвинуло в тень вопрос квантификации. Так явствует из известных нам работ, где как будто совсем забыты серьезные и совсем недавние предшественники литературной хаологии. О мало известном на Западе „комплексном изучении творчества“ скажем лишь, что некоторые публикации 1970-х годов, осуществленные в рамках этого направления, достойны внимания хаологов, и назовем известный сборник *Ритм, пространство и время в литературе и искусстве* (1974), где в ряде статей рассматривается приложение моделей, взятых из точных наук, к литературе и искусству, прямо предвеляя проблемы (а иногда и темы) нынешней хаологии. Еще более важны исследования в области квантитативных языко- и литературоведения, испытавших, подобно наукам о хаосе, влияние кибернетики и теории информации. Сегодняшние литературоведы, говоря о „порядке из хаоса“, совсем не упоминают того самого Колмогорова, который теперь считается верховным авторитетом по хаосу и который одно время работал над математическими моделями стиха. Не упоминаются в этом контексте ни В.В. Иванов, главный в России теоретик точных методов в литературе, ни покойный И. Ревзин, автор выдающихся работ по формализации языка, ни М. Гаспаров, собиратель и толкователь гигантского банка статистических данных о русской поэзии, ни исследователи, которые разрабатывали математический подход к языку и литературе в Чехословакии (Л. Долежел, И. Леви), Польше (Р. Майенова), Германии (В. Фукс), не говоря о многих других.

Нет спору, давно прошла эйфория 1960-х годов, когда машинный перевод и чуть ли не машинное порождение произведений искусства казались близкими к осуществлению, и когда квантитативная лингвистика заявляла претензии на верховенство среди гуманитарных наук. Разочарование началось, повидимому, когда литературоведы убедились в том, что математические модели громоздки и дают меньший простор для интерпретации, чем качественные методы структурализма и семиотики. Стало ясно, что теория информации, основной поставщик точной аппаратуры, имеет ограниченное приложение к литературным текстам. Позволяя раскрыть некото-

⁴² J. Gleick, *op.cit.*, 366-375.

рые общие структурные черты, она плохо приспособлена к анализу динамики смысла и функций. В итоге, квантитативные методы перешли из авангарда в ряды вспомогательных дисциплин. Не исключено, что у них появился шанс взять реванш, и хаологии суждено их омолодить. В работах по статистике языка, по стилометрии, по информационной структуре текста собралось огромное количество материала, и они затрагивают многие проблемы из тех, что встают перед науками о хаосе и сложности (не случайно именно в этой среде в России имя Мандельброта известно еще с 1950-х годов – как автора статей о статистических закономерностях в цепочках языковых высказываний).

Еще в одной точке статистический подход к тексту смыкается с хаологией и вообще с практикой точных и экспериментальных наук. Мы имеем в виду графическую запись эксперимента. Именно компьютерное отображение поведения нелинейных функций позволило открыть „красоту фракталов“, повело к зарождению „фрактальной эстетики“ и к увлечению хаосом. Привычка визуализации могла бы оказаться плодотворной и в литературоведении.

У нас нет ни места, ни компетенций для обобщений; не будем пытаться связать воедино разные положения, аксиомы и гипотезы наук о хаосе. Ограничимся составлением еще одной таблицы с перечнем узловых проблем и парадоксов, вокруг которых в разных науках и разными учеными формулируются новые теории, а также связанных с ними понятий и терминов. В разных рубриках этой таблицы мы не повторяли таких проблем, как взаимодействие простоты и сложности, детерминизма и случайности, и таких понятий, как чувствительность к начальным условиям или бифуркация, – мы успели убедиться, что они входят в состав почти всех хаологических теорий.

Наша таблица не исчерпывает, разумеется, понятийно-тематического многообразия хаологии, это просто выборка, без особой претензии на связность, тех ее компонентов, которые представляются наиболее удобными для литературного анализа .

ученый	наука	узловая проблематика	понятия и термины
Лоренц	метеорология	начальные условия-эволюция	странные аттрактанты
Фейгенбаум	математика	детерминизм-случайность	итерация
Мандельброт	математика	простота-сложность конечность-бесконечность	универсальность хаоса самоподобие
	информатика	цельность-фрактальность	разномасштабность
Том	математика	прерывность-непрерывность	топологические архетипы
Пригожин	биология	статичность-динамичность	точки бифуркации
	физика	равновесие-нестабильность	флуктуации
	химия	обратимость-необратимость времени	диссипативные системы
Атлан	биология	организация-дезорганизация	иерархия сообщений/систем
	кибернетика	участие наблюдат.- самоорганизация	шум и редундантность
Бейтсон	антропология	холизм-локальность/среда- система	иерархия логических типов
	биология	симультиантность-разновременность	двойное описание

Таб. 2

Не будем здесь пускаться и в подробный комментарий относительно аналогий, которые можно усмотреть между объектами и процессами природного мира, описанию которых служит понятийный аппарат хаологии, и теми явлениями, которые обнаруживаются при наблюдении динамики литературных текстов.

Вместо комментария приведем еще одну таблицу; для наглядности в ней эти аналогии даны на материале концепций, характерных для постмодернистской литературы.

ВЗАИМОСООТВЕТСТВИЯ МЕЖДУ ПОНЯТИЯМИ ХАОЛОГИИ И ПОЗИЦИЯМИ ПОСТМОДЕРНИЗМА

Хаология	Постмодернизм: мировоззрение	Постмодернизм: литература
самоорганизация из хаоса	принцип конструирования / симулякры деконструкция как познание мира	деконструкция условий приема
самоорганизация как взаимодействие со средой	распад „субъекта“	интертекстуальность, текст как монтаж предыдущих текстов
чувствительность к начальным условиям	отсутствие „начала“ в системе; отказ от понятия структуры	отказ от субъекта-источника нарратива

принцип нелинейности	итеративность как источник сложности	авторефлексивность, рекурсивность повторяемость текста
непредсказуемость мира	отказ от цельных (тотальных) моделей отказ от утопии	фрагментация нарратива / текста отказ от „утопии связности“
эмергентность „порядок из шума“	случайность как принцип отказ от тотальной семиотизации	ассоциативность текста шум как обогащение текста
значение масштаба	относительность целого	автономность компонентов самоподобие, разномасштабность
необратимость времени	локальность–несинхронность	отказ от мотивировки деталь-целое
значение наблюдателя	субъективность восприятия	ирония, пародия, стилизация

Таб.3.

Задача нашей статьи – хотя бы в малой мере приблизиться к практическому использованию тех возможностей, которые хаологический инструментарий открывает перед литературоведом.

Осмыслить эти возможности в теоретическом плане – задача будущего.

4.

Итак, приступим к анализу „Звонить – лететь“. Мы не намереваемся, конечно, расстреливать на него всей хаологической амуниции. Сделаем лишь первую пристрелку.

Стихотворение уже разбиралось; самый интересный его анализ мы нашли в известной работе Ж.-Ф. Жаккара, где подробно рассматривается метафизика и эстетика Хармса (поставленные в связь с идеями его друзей Друскина и Липавского, и изысканиями главных теоретиков русского авангарда).

В период „Звонить – лететь“ Хармс занимался философско-поэтически ми упражнениями, обдумывая „логику небытия“, „логику бесконечного небытия“, „третью дисфинитную логику бесконечного небытия“ – таковы названия и подзаголовки разных его текстов, в том числе и варианты подзаголовка „Звонить – лететь“.⁴³ Построение выглядит следующим образом в изложении Жаккара (мы упрощаем и, конечно, адаптируем). Как вещи, так и понятия в мире определяются умом, – но повседневный разум и его логика произвольно наделили вещи мира смыслами. Они неспособны воспроизвести бесконечность и потому проводят повсюду границы, устанавливают свой, ограничивающий порядок; даже числа стоят в порядке, который задан разумом извне. Поэт, вооруженный мерой (Хармс заявляет,

⁴³ J.-Ph. Jaccard, op.cit., 1991, 368-369.

что его мера – сабля), возвращает мир в до-логическое, нулевое состояние. В стихотворении „Вот и Вут час“, например, Хармс делит единицы счета времени на все более мелкие – и приходит к нулевой величине как единственному знаку настоящего, а значит, и прямо данной (истинной) реальности. Жаккар и другие исследователи сильно подчеркивают родство идей Хармса и Малевича, много писавшего о значении нуля. Хармс преследует не менее грандиозные цели, чем творец супрематизма. В поисках реальности (а не искаженного умом ее образа), говорит он, поэт создаст новую „творческую“ науку; для нее необходима новая математическая и логическая основа: „Скромно замечу, что новая система счисления будет нулевая и область ее исследования будет Цисфинитум“.⁴⁴ Отсюда и цисфинитная логика, которая, как считает исследователь, соответствует „заумному“ видению мира в ряду, подсказанном систематизаторской фантазией Крученых: ум–безумие–заумь, финитум–инфинитум–цисфинитум.

Жаккар рассматривает „Звонить – лететь“ на этом философском фоне и принуждает стихотворение раскрыть прежде всего свой философский смысл. Его начало – констатация распада мира, элементы которого летят, отрываясь от контекста, становясь независимыми от него и друг от друга (эта „борьба с тяготением“ сопровождает хармсовскую, вдохновленную футуризмом борьбу со смыслами). Состояние невесомости захватывает и поэта, его органы летят, смешиваясь с компонентами мира; включает эту часть стихотворения летящий рот поэта – освобожденный орган речи. Тогда мир начинает звенеть; оторвавшись от притяжения разумной повседневности, он обрел чистоту и невесомость, обратился в текучесть (любимый термин Хармса) истинной реальности. В этом звенящем мире поэт играет роль демиурга: он звонит, и его звон раздается повсюду, и тут, и ТАМ; поэзия, как вода (еще одно из ключевых понятий в словаре Хармса, неразрывно сопряженное с текучестью), есть вездесущая живительная сила мира, короче – „поэзия есть мир“.⁴⁵

Нам кажется более, чем законным, интерес к философии Хармса и мы не оспариваем интереснейших выводов и толкований исследователя, хотя считаем возможным их дополнить (и вернемся к проблеме хармсовской „цисфинитной логики“). Но главное, при упоре на смысловое, тематическое толкование уходят в тень лексические, синтаксические, ритмические черты стихотворения; их странности не изучаются в подробностях, а объясняются в целом поэтикой сдвига и зауми, приемами, унаследованными от Хлебникова и Крученых, вроде внутреннего склонения (летать-лететь, звонить-звенеть). Один из специалистов по Хармсу прямо утверждает: „Логика бесконечного небытия‘ Хармса (см. его стихотворение ‚Звонить

⁴⁴ Д. Хармс, цит. в кн.: J.-Ph. Jaccard, op.cit., 109.

⁴⁵ J.-Ph. Jaccard, op. cit., 115-118.

– лететь⁴⁶) – это стихотворное переложение идей супрематизма⁴⁶. Не говоря о том, что идеи супрематизма не совсем совпадают с тем, что писал Хармс, вряд ли можно назвать его стихи „переложением“ каких-либо идей, даже и его собственных. Стихи, перелагающие идеи, обычно плохие стихи. Качество произведений Хармса зависит не только от качества его идей: эта простейшая истина иногда не учитывается, но она напоминает о себе, едва лишь начинаются сопоставления, и мы читаем, например, „Полет души“ Друскина, где идеи как будто похожи на хармсовские, а стихи – тривиальны, их поэтические приемы конвенциональны (они напечатаны в книге Жаккара).

Выше мы сказали, что стихотворение Хармса – длинная цепочка повторов. Но этого недостаточно для описания его специфики. Повторы, параллелизмы, самоподобие частей, разномасштабность отражений, все это принадлежит к испытанной веками поэтической технике. Возьмем несколько примеров. Из многократных повторов с включением отдельных неожиданных модификаций состоят знаменитые „Сухие листья“ Брюсова; на одних повторах построен не менее знаменитый „Квадрат квадратов“ Северянина; очень много повторов в стихотворении „Мне страшно, что я не зверь“ Александра Введенского, друга и соратника Хармса, вместе с ним закрепившего для обэриутской поэзии и поэтики место в литературной истории.

Достаточно одного взгляда, чтобы увидеть, насколько различны механизмы повторяемости. Итерация Северянина основана на пермутативности, которая обеспечивает полную цикличность и обратимость движения слов в ячейках одной и той же матрицы, – чтение возможно по всем направлениям и его последовательность принципиально безразлична. Это пример словесного воплощения „ротативной симметрии“. Брюсов сочетает пермутацию с инверсиями и „трансляционным повтором“, при котором части стихов повторяются „на расстоянии“ в других стихах и строфах, что создает эффект отражения и разномасштабности. И Северянина, и Брюсова интересует стилизаторство, игра традиционными европейскими формами – наподобие триолетов, ронделей и т.п. – с регулярной, замкнуто-круговой конструкцией и строгой метрикой (тон такой игре, задает, конечно, Фет со своей „Бурей на небе вечернем“).

Иначе строится замечательное стихотворение Введенского; оно прямо сопоставимо с вещами Хармса; тут, кстати, мы найдем и многие слова-темы из „Звонить – лететь“: полет, орлы, камень, вода, частицы, миг. В нем точно повторяются разные словесные отрезки – одиночные слова, словосочетания, стихи, строфы, – то удваиваясь, непосредственно следуя один за другим, то на расстоянии; повторяющиеся мотивы организуют дви-

⁴⁶ А. Александров, „Чудодей. Личность и творчество Даниила Хармса“, Даниил Хармс, *Полет в небеса*, Советский писатель, Л. 1988, 39 (прим. 1).

жение стиха, особенно выделяясь на фоне частей, свободных от повторов. Стих то движется по прямой, то петляет, то впадает в цикл с неточным периодом.

Если искать графические (геометрические) эквиваленты нашим примерам, то в стихотворении Северянина само заглавие недвусмысленно указывает: оно представляет собой обратимое движение во времени идеальной евклидовой формы. Тут, может быть, стоит вспомнить, что квадрат был элементарной (т.е. идеальной) формой и для Малевича, ибо трансформации и деформации квадрата давали все другие геометрические формы; с другой стороны, обратимость северянинского стиха как бы распрямляет его, он стремится к превращению в чистую динамику. Мы не делаем из Северянина супрематиста (его кипучей эгофутуристской энергии недостало для того, чтобы отбросить жеманность и смысла, и позы), а подчеркиваем, сколь важное место среди проблем эпохи занимала *геометризация* мира и времени, а значит, и поэзии, геометризация, напоминающая о барочной эстетике, но осуществляемая в новых измерениях.

Элементарная форма осложняется у Брюсова тем, что ее изменения подчинены нескольким факторам – к ритму и композиции прибавляется более явная установка на музыкальность и ономапопеическую эвфонию; в ней больше разнообразия, но все подчинено поэтичности, понятой как элегантный орнамент. Банальность „поэтичной“ лексики заставляет нас – может быть, несправедливо – утверждать, что Брюсов не перешел к качественной сложности (Атлан разграничивает понятия *complexité*, сложности как комплексности в многоуровневой системе, и *complication*, усложненности как нагромождения простых элементов одного уровня); его стихи, еще больше смахивающие на кич, чем северянинские, напоминают начальные стадии рождения регулярного фрактала, когда еще видна его евклидова подоплека, – как ковер Серпинского до превращения в бесконечную ажурность.

Введенский – это сложность. Но какая? Сложность ли анаморфоза, где повторения работают на искажение начальной формы, комплексность ли нерегулярного фрактала, или же сочетания разных фракталов? Не будем уточнять – это уведет нас в дебри метафор; удовольствуемся наблюдением: в „Мне страшно...“ нет прозрачности, позволяющей непосредственно увидеть формулу строения.

У Хармса формула гораздо более ощутима. Ее основа – перенос из стиха в стих элементарной синтаксической структуры.

Разрабатывая машинные модели текста, И. Ревзин составил алгоритм для порождения пародии „Сухих листьев“ Брюсова. Схему порождения (наваянную генеративной грамматикой) он изобразил в виде графа, выразив надежду, что „подобные схемы обогатят формальный аппарат поэти-

ки".⁴⁷ Почти четыре десятилетия спустя мы должны признаться, что не часто встречали подобные схемы в работах литературоведов. Мы не занимаемся, как Ревзин, проблемами порождения пародии и не заботимся о составлении алгоритма, но нам кажется, что принцип его машинной схемы интересно испытать для иллюстрации нашего объекта в действии.

Ибо Хармс предполагает наличие в словах некой силы, которая придает их сочетаниям „автоматичность“ и, так сказать, „автомобильность“. В его определении конца 20-х-начала 30-х годов стихи, наряду с молитвами, песнями и заговорами, – „словесная машина“. И „эти машины построены не путем вычисления или рассуждения, а иным путем, название которого АЛФАВИТ“.⁴⁸

„Человек-машина“ пролеткультовцев, тейлоризация труда и быта по методу Гастева, язык для машин по десятичной системе, опять же по методу Гастева, электрический Новый Человек Вертова, автоматизация жестов художника по Арватову и Третьякову, „био-механика“ в театре Мейерхольда, – Хармс не одинок со своей мыслью, что конструктивность (машинообразное строение) поможет разрушить или обновить старые условности в искусстве; тут, впрочем, намечаются не только некоторые расхождения между Хармсом и Малевичем, но и малоисследованная связь Хармса с Татлиным, пророком нового „машинного искусства“, – они знакомы по ИНХУКу, некоторые стихи Хармса на наш взгляд откликаются на поэтику татлинской „культуры материалов“, и в 1929 году Татлин делает рисунки (совсем не „машинные“) к детской книге Хармса *Во-первых и во-вторых*. Как раз во время написания „Звонить–лететь“ он начинает работу над проектом Летатлина, летающей машины для всех, воплощением поэтичности его „машинного“ мышления. Снова скажем, что вся эта проблематика характерна для эпохи. Но и сегодня биологи-исследователи нелинейной динамики исповедуют „нео-механицизм“, прямо сближая живой организм с кибернетическим устройством.⁴⁹ Мы склонны принять всерьез определение Хармсом своих стихов как „словесной машины“: мы и остаемся в рамках нашей темы, и не выпадаем из исторического контекста.

Поэт называет АЛФАВИТ „путем построения“ словесной машины, т.е. видит в нем одновременно материал, набор знаков – слов, и техническую концепцию. По мнению А. Стоун-Нахимовской словесная машина сводится к „настойчивой напевно-заговорной схеме, которая задает форму попадающим в нее словам“. Исследовательница утверждает, что в „Звонить – лететь“ принцип действия машины достаточно прост и состоит „в попарном соединении существительных в именительном падеже с разными

⁴⁷ И. Ревзин, „Схема языка с конечным числом состояний и возможности ее применения в поэтике“, *Poetics. Poetyka. Poetika, II*, Warszawa-The Hague 1966, 129.

⁴⁸ Д. Хармс, цит. в кн.: J.-Ph. Jaccard, op. cit., 117.

⁴⁹ H. Atlan, op. cit., 30-40.

формами одних и тех же двух глаголов⁵⁰. Мы согласны с наличием в стихах Хармса „напевно-заговорной схемы“ – добавим сюда и словесную машину пятого типа, которой поэт не упомянул, но сам успешно пускал в ход: детскую считалку. Согласимся и с тем, что по сравнению с другими произведениями поэта принцип действия „Звонить – лететь“ (и ряда других вещей, близких по времени) кажется простым. Но мы думаем, что эта простота – мнимая, и ее механизм достоин анализа.

Последуем за Ревзиным в понимании машины как ряда состояний с переходами от одного к другому, где фильтры со счетчиками регулируют поток знаков. Действие машины зависит и от материальных свойств потока, его плотности, силы, скорости (ритма), и от пропускной способности фильтров. Поэт выполняет двойную функцию источника питания и регулятора.

Рис. 1 представляет первую часть „Звонить – лететь“. Квадратики на схеме отмечают „состояния“ с фиктивными счетчиками, тонкие стрелки соответствуют словам, а жирными даны возвраты в предыдущее состояние – перед повтором.

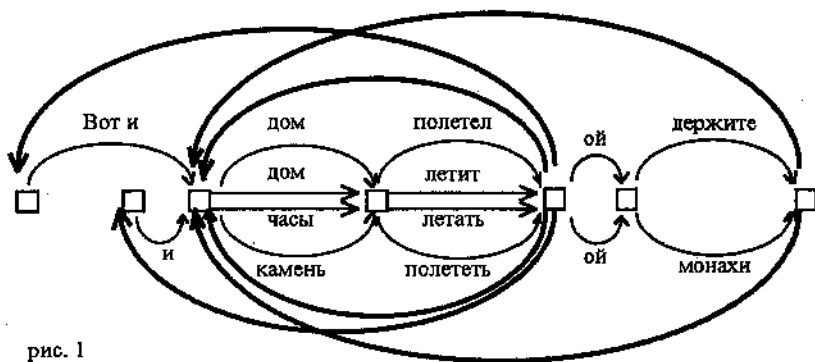


рис. 1

Обратим сначала внимание на принципы движения стиха. „Машина“ допускает многократное повторение отдельных слов, но препятствует удвоению или умножению слов и строф, как у Введенского или Брюсова, налагает запрет на инверсию, пермутацию, исключает повтор малейшего словосочетания, кроме анафоры „Вот и“ и включения строки 23 „Лоб летит“ в стихи 37 и 40. Во всех других строках, если повторяются серии синтаксических позиций, то либо совершается лексическая подстановка (дом/собака/сон...), либо меняется грамматико-морфологическая структура (дом полетел/дом летит).

⁵⁰ А. Stone Nakhimovsky, *Laughter in the Void*, Wiener Slawistischer Almanach, SBD 7., 1982, 47-48.

Подчеркнем максимальную упрощенность синтаксиса (как в считалке). Границы строк и предложений совпадают во всем стихотворении. Преобладают простые предложения самого элементарного двусоставного глагольного типа, – и соответственно работает только сочинительная связь. Во всем стихотворении нет ни одного определения – ни прилагательных, ни наречий. Нет причастий. Вещь и действие предстают в своей обнаженной, сущностной, немедленной взаимозависимости. Причем глагольная парадигма лишена будущего, она ограничена прошедшим и настоящим временами, но расширена за счет инфинитивов (об этом еще пойдет речь).

Базовая формула с нейтральным порядком подлежащее-сказуемое проходит сквозь все стихи и иногда распространяется дейктическими элементами (вот и, и, около). Удивительно, что эта простейшая схема способна динамизировать логическое членение темы и ремы. Меняются слова на месте темы, которая включает предложение в цепочку высказывания, прямо или косвенно повторяя элементы предыдущего. И наоборот, повторяется сказуемое, поставленное на место ремы, т.е. того нового, о чем сообщается в предложении. Ю. Лотман утверждает, что в поэзии буквальных повторов не существует, ибо всякий раз меняется смысл повторяющихся элементов.⁵¹ Это, наверное, не всегда так (например, у Введенского удвоение трава-трава влияет не на смысл слова, а на ритм, и через него – на семантику стиха). Но у Хармса, совсем по Лотману, повторяющийся глагол как бы всякий раз получает новый смысл. Во всяком случае, можно сказать, что повторяясь, сказуемое-рема стремится к тематизации, „полет вещей“ начинает закрепляться в высказывании как данное и внимание переключается на подстановки подлежащих (тема как будто превращается в ремю), однако, неожиданные глагольные модификации вновь акцентируют сказуемое и возвращают ему функцию ремы.⁵²

В итоге тема сохраняет постоянность, в нее входит инвентарь вещей, объединенных общей позицией в строке и многократной связью, анаграмматической и семантической, подчеркнуто проведенной в начале стихотворения: сад = Сон-мАть-Дом; дом-собака (страж дома)–СОбака-СОН-сон-мать–мать-сад–сад-дом, и т.д. (тут открываются безбрежные возможности для психоанализа). Тема предложения содержит мир с его связями, рема – его движение, постоянно обновляющееся.

Строение „машины“ и периодичность работы „ревинская“ схема показывает достаточно хорошо. Однако, детали движения по циклам на ней скрадываются. Для наглядности дополним ее диаграммой, на которой фикс-

⁵¹ Ю. Лотман, *Лекции по структуральной поэтике. Введение, Теория стиха*, Brown U. Press, Providence 1968, 77.

⁵² О взаимопревращениях темы и ремы см. Е. Фарыно, „Несколько заметок к рематике текста“, М. Grochowski, D. Weiss (eds.), „Words are Physicians for an Ailing Mind“. To honor A. Boguslawski, München 1991.

сированные места отводятся не регулирующим „состояниям“, а словам, и которая представляет весь текст стихотворения (рис. 2).

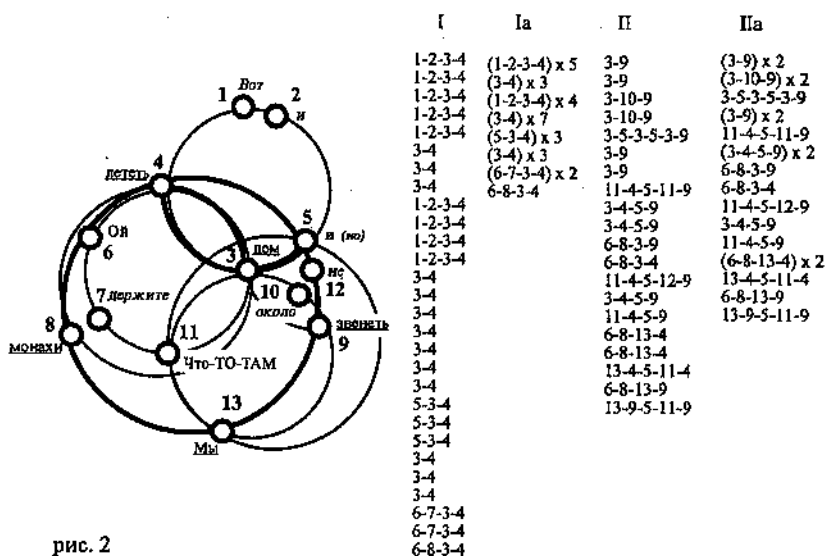


рис. 2

Кружками даны „синтаксические ячейки“ для членов предложений – существительных-подлежащих, глаголов-сказуемых и пр. В своей „эволюции“ стих либо задерживается в ячейках, либо пропускает их. Они пронумерованы в порядке первого прохождения. Позиция 3 выдает поочередно слова: дом, собака, сон, и т.д., позиция 4 – слова: полетел, полетела, полететь, и т.д. Союз „и“ занимает две позиции 2-5 (в составе сложной частицы „вот и“ и в функции перечисления-присоединения). Столбцы I и II рядом с рисунком дают для двух частей последовательность каждого стиха; в столбцах Ia и IIa повторяющиеся серии ужимаются в одну формулу.

Сопоставление диаграмм дополняет то, что заметно невооруженному глазу. Они раскрывают в стихотворении взаимодействие простоты и сложности, которое при желании может снова привести на мысль нелинейную динамику. В движении стиха случаются перебои. В первой части он колеблется между вариантами маршрута 1-2-3-4-5-3-4, явная его цикличность несколько путается; в конце части он делает неожиданный скачок на другой путь 6-7(8)-3-4. Во второй части базовая схема предложения вдруг удваивается и усложняется субстантивацией (ТАМ читается и как обстоятельство места, и как подлежащее). Оставаясь простой, фраза начинает перескакивать с одного цикла на другой так, что нельзя предсказать, куда она направится в следующем стихе. На нашей схеме видно,

как колеблется ход стиха между разными циклами и как сильно меняется (усложняется) работа „машины“ – цикличность первой части позволяет в три раза сократить ее запись (столбцы I-Ia), тогда как во второй (столбцы II-IIa) запись укорачивается мало; вспомним, что мера сложности системы состоит в количестве данных, которые позволяют ее описать.

Пригожин говорит: когда система стабильна, мелкие изменения на нее не влияют, но „вне равновесия в критических точках возникают дистанционные связи. Любая флуктуация вызывает последствия, которые распространяются по всей системе“, непропорционально возрастая и заставляя ее перейти на другой режим.⁵³ Рассматривая схемы, мы обнаруживаем на синтаксическом уровне системы Хармса два процесса дестабилизации и две критические точки. Со строки 26 к основной схеме прибавляется восклицательный оборот (Ой, держите!), что нарушает равновесие и создает возможность нового цикла с нестабильной позицией 7 (держите, глядите). Бифуркация происходит в последней строке 28, вместо шага 6-7 машина переключается на 6-8, восклицание контаминируется звательной формой; на позиции 8 „монахи“ переходят во вторую часть, где повторяется пять раз, смыкаясь с „мы“ (позиция 13) и окрасят всю семантику произведения.

Вторая дестабилизация: скачок слова „и“ с позиции 2 (в составе сочетания, указывающего на наступление события) на позицию 5 (перечислительный союз) в строках 20-21-22. Равновесие снова теряется, когда стих 33 снует между союзом и знаменательным словом: 3-5-3-5-3-9. Бифуркацией же можно считать кристаллизацию после этого стиха соединительного (а не перечислительного) значения союза „и“; благодаря этому создаются условия для соединения двух глаголов, что составит главный философско-символический ход стихотворения – характерно, что в названии (в рукописи одно слово: „Звонитьлететь“⁵⁴) глаголы не разделены, разделение их и воссоединение осуществляется текстом.

Итак, хармсовская словесная машина работает по принципу бифуркаций. Базовая формула повторяется – это состояние равновесия; но ее итерации неожиданно вызывают нарушения цикличности, появляются „флуктуации“, стих как бы стремится восстановить равновесие. Возникает возможность выбора одной из двух траекторий: восклицание–звательный оборот, перечислительная–соединительная функция союза. Происходит выбор, и то, что представляется сперва незначительным изменением, оканчивается „катастрофой“; ее последствия в прямом смысле распространяются по произведению, переводя его на новый режим и преобразуя его структуру.

⁵³ I. Prigogine, I. Stengers, op. cit., 17-18.

⁵⁴ См.: J.-Ph. Jaccard, 368.

Похожие явления легко обнаружить и в метрико-ритмической работе машины: начальный двухстопный анапест нарушается, восстанавливается, снова нарушается, сменяется двухстопным хореем, затем двухстопным ямбом в стихах 16-21, а затем, начиная со стихов 27-28, появляется четырехстопный хорей, сначала не совсем правильный, иногда урезанный, но все более и более мерный (подробностей этого анализа не даем).

Перебой ритма – обычный прием Обэриутов и близких к ним поэтов; чаще всего, в стихи одного размера они включают строки другого, – их функция, как правило, дезавтоматизация, сдвиг, нарушение шаблонной правильности.⁵⁵ У Хармса же исходная схема расшатывается, но вместе с тем – и это главное – нарушения ведут к появлению, а затем установлению другого правильного размера: тут труднее говорить об „остраняющем“ футуристском сдвиге: имеет место переход от одного состояния к другому, нечто вроде „самоорганизации“.

Показательно, что метрические бифуркации происходят в местах, близких к критическим точкам эволюции синтаксиса. Локальные процессы явно взаимодействуют, не подчиняясь, однако, какой-то общей жесткой структуре.

Взглянем на состав хармсовского АЛФАВИТА с точки зрения менее привычной, чем метрика. „Звонить – лететь“ состоит из 159 слов, но многие из них повторяются. В лексикографии используется коэффициент токен/типе, критерий „разнообразия, богатства лексического материала в тексте“.⁵⁶ Это соотношение между объемом текста и его словарем, т.е. количество всех словоупотреблений, разделенное на количество употребленных словоформ. Чем больше полученный результат, тем менее разнообразен текст (тем меньше в нем разных слов). Дадим несколько цифр. В „Осенних листьях“ Брюсова: 119 словоупотреблений и 53 словоформы, его коэффициент равен 2,24. В „Квадрате квадратов“ Северянина 27 словоформ повторяются в четырех строфах, поэтому коэффициент высок – 4,0. Для сравнения: в „Стихах, сочиненных ночью во время бессонницы“ Пушкина почти все слова различны и коэффициент близок к единице: 1,11; он повышается до 1,4 в „Талисмане“, где повторяются строки. Такие цифры свойственны стихотворным текстам, и у Северянина внутри строфы коэффициент падает до 1,12 (в прославленном „Мороженом из сирени“: 1,15). В стихотворении Введенского он достигает 2,56.

В „Звонить – лететь“ 54 разные словоформы (мы не лемматизируем, т.е. не сводим разных форм к форме словарной, например, к инфинитиву,

⁵⁵ См., напр., A. Kondratov (А. Кондратов), „Czterostopowy jamb N. Zabolockiego i niektóre zagadnienia statystyki wiersza“, M.R. Mayenowa (ed.), *Poetyka i matematyka*, PIW, Warszawa 1967, 97-114.

⁵⁶ Lenart Löngrenn (ed.), *A Frequency Dictionary of Modern Russian* (Л. Ленгренн (ред.), *Частотный словарь современного русского языка*), Uppsala 1993, 23.

чтобы не упустить главного в действии машины Хармса), так что коэффициент для всего стихотворения равен $159/54 = 2,94$. Нужно заметить, однако – это хорошо видно на примере из Северянина, – что такая цифра дает лишь общее представление о структурной черте произведения, но не о его внутренней динамике. Картина меняется, если подойти к двум частям текста по отдельности. Для первой мы получаем коэффициент $83/34 = 2,44$, а для второй $76/26 = 2,62$. Во второй повторы учащаются, – это уже некая информация об эволюции системы. Еще интереснее учесть взаимосвязь, повторение слов из первой части во второй (дом, мать, летать и т.д.); тогда в последней количество различных словоформ падает, и коэффициент растет на целый порядок: $76/20 = 3,8$. Для „дисфинитно“-поэтических писаний Хармса конца 20-х гг. характерны и высокий коэффициент токен/тыпе, и такие его колебания: в „Вот и Вут час“ он составляет 3,15, в стихотворении с хлебниковским названием „Нетеперь“ – 4,59. В „Звонить–лететь“ скачок происходит в самом тексте, когда устанавливается обратная связь между его частями. Может быть, мы преувеличиваем, но здесь нам снова видится сходство с итеративной нелинейной динамикой.

Словарь Хармса – знаки его АЛФАВИТА – не просто сокращен, он „обеднен“, его стиль униформизован и общеупотребителен: в „Звонить – лететь“ нет ни одного поэтизма, нет и тропов – слова используются в прямом значении. Притом почти все они находятся в голове списков наиболее употребимых слов в частотных словарях русского языка, а другие общепонятны (баня, копье, монахи) и стилистически никак не отмечены. Этот факт, наряду с огромной повторяемостью лексических и синтаксических элементов, идет вразрез с постулатами квантитативного литературоведения, которое в свое время пыталось, опираясь на теорию информации, уловить специфику текстов с помощью формул на энтропию и редундантность сообщения. Классическая теория информации говорит, что сообщение несет тем большую информацию, чем оно более разнообразно, чем реже и неожиданнее каждый из составляющих его знаков. Анри Атлан критикует эту аксиому, ибо в ней не учтены функциональные, динамические связи между частями системы.⁵⁷ Еще более уязвимы утверждения о ценности слова, которая якобы совпадает с количеством несомой информации, и измеряется его неожиданностью. Тем более, что иногда эта неожиданность смешивалась с редкостью и подсчитывалась по частотным словарям. Самыми „художественно обработанными“ оказывались стихи с наиболее изощренным, сугубо „поэтическим“ словарем.⁵⁸

⁵⁷ Н. Atlan, op. cit., 33-45.

⁵⁸ См., напр., Jiří Levý, „W sprawie scislych metod analizy wiersza“, M.R. Maycnowa (ed.), op. cit, 23-71.

Теорию информации, приложенную таким прямолинейным способом к поэзии, произведения Хармса – мы полагаем, что это не просто стихи, но и очень хорошие стихи, – опровергают вдвойне, и своей гиперболизированной редундантностью, и подчеркнутой банальностью слов.

Но это лишь два аспекта той редукции, которую производит Хармс в лексике, редукции такой же основательной, как и в области синтаксиса. Не менее важный аспект ее – сокращение слова в его материальной протяженности.

Среди 54 разных слов в „Звонить – лететь“ – 28 существительных. Из них 15, больше половины, состоят из одного слога, – почти 30% всех вообще словоформ в стихотворении; если же прибавить к ним другие односложные части речи – местоимения, союзы и т.д., – то выйдет 24, т.е. 44,4% всех словоформ (по М.Гаспарову односложные слова составляют 6% русского словаря⁵⁹). Добавим, что 11 существительных двухсложны, и только два трехсложны; самое же длинное слово в стихотворении – глагол „полетела“.

Эта пропорция коротких слов (все тот же принцип считалки) удивляет читателя классической „серьезной“ поэзии, но в эпоху модернизма не составляет исключения.

Вспомним у Брюсова „Верь в звук слов: Смысл тайн – в них, Тех дней зов, Где vznik стих...“, у Ходасевича: „Лоб–Мел. Бел Гроб. Спел Поп. Сноп Стрел–День Свят! Склеп Слеп. Тень–В ад!“, и часто у Цветаевой, например: „Конь–хром, Меч–ржав. Кто сей? Вождь толп...“⁶⁰

В „Крысолове“ Цветаевой вообще ритмическая механика сродни хармсовской, вплоть до игры теми же размерами и даже теми же опорными фонемами (е-т-е-е-т-а):⁶¹

Конь полетел.	Шел и спал?
...	Штиль или шквал?
Шар полетел	Рус или сед?
...	Наш ли уж свет?
Вот и миг полететь.	– Дали не те?
Вот и круг полететь.	– Ели не те!
Дом летит.	– Горы не те!
Мать летит.	– Гулы не те!
Сад летит.	...
...	– Даль не та!
И конь летать.	– Пыль не та!
И дом летать.	– Синь не та!

⁵⁹ М.Л. Гаспаров, *Русские стихи 1890-х-1925-го годов в комментариях*, Высшая школа, М. 1993, 116.

⁶⁰ Примеры по: М.Л. Гаспаров, там же, 115-116.

⁶¹ Строки 303-318, см. М.-L. Bott (изд.), М. Цветаева, *Крысолов*, *Wiener Slavistischer Almanach*, SB 7, Wien 1982, 100.

И точка летать.

– Тень не та!

...

...

Но при всем сходстве, стих Хармса устроен совсем иначе. У него нет ни изысканности Брюсова или Ходасевича, ни разнообразия интонаций Цветаевой, налицо анаграммы, но мало работает „ларонимическая аттракция“, столь важная для поэтики Цветаевой, – некоторые историки склонны считать ее основным нововведением поэтики модернизма.⁶² Хармс не интересуется стилистической игрой, не эпатирует размером. Его машина выдает целочки чередующихся по образцу повседневной речи коротких существительных и более длинных глаголов, которые перемежаются частицами, союзами и т.д. Поэзия Хармса – искусство минимальное в прямом и современном смысле, и этот минимализм глубоко мотивирован. Хармс берет слово не только обиходное, не только самое весомое, важное – дом, миг, круг, мать, сын – но и оголенное до корня, до сущности. Это редуцированное конденсированное слово при всей своей обыденности и общепонятности при повторении производит эффект странности (подчас близкий комическому), более мощный, чем любое редкое слово.

Замечание в скобках: действуют тут, конечно, и другие факторы; скажем, в строке 2 могло быть „Вот и лес полетел“, но тогда не было бы предвестия будущих нарушений размера, и, главное, исчезло бы чередование мужского и женского рода, мужских и женских окончаний, и менее четко ощущалось бы присутствие этих начал (эротические значения стихотворения кристаллизуются вокруг серий мать-сын-баня-монахи и в диссеминации фонем т-е-л-о, которые в первой части встречаются на порядок чаще всех других). Тем не менее, очевидно, что длина слов имеет особое значение в хармсовской машине.

Подсчет средней длины слова для всего стихотворения дает определенные данные для сравнения: она очень мала, всего 3,16 фонем, если принять звукобукву „я“ за одну фонему. Наподобие, однако, общего коэффициента token/туре или энтропии текста, эта цифра отражает лишь статику стиха. Уловить его динамику представляется интересным. Мы сделаем это, вдохновившись методом, с помощью которого поведение динамической системы отображают хаологи. Длина очередных слов в стихотворении дает серию цифр, которые можно попарно – первая со второй, вторая с третьей, третья с четвертой и т.д. – использовать в виде координат (x) и (y) в двумерном „пространстве положений“. Способ удобен, потому что даже в небольшом произведении позволяет собрать значимое количество данных – главная проблема всей нашей методологии заключается в том, что для

⁶² См., напр. В. Григорьев, *Поэтика слова. На материале русской советской поэзии*, Наука, М. 1979; Л.В. Зубова, *Поэзия Марины Цветаевой. Лингвистический аспект*, Л. 1989.

разговора о хаотическом поведении, о флуктуациях, о бифуркациях, нужно много данных; мы же злоупотребляем терминами, применяя их к „системе“ небольшого стихотворения. Тут мы всецело принимаем критику со стороны профессионалов; как было сказано, мы делаем лишь первые шаги в поисках метода. Парное сочетание цифр удобно и потому, что их легко изобразить в виде графа. Все цифры оказываются связанными между собой (длина каждого слова зависит от предыдущей длины и влияет на следующую). Оно обозначают в пространстве положений множество точек. Каждая из них соответствует состоянию системы по мере перехода от одного слова к другому; например, движение строки „Вот и дом полетел“ проходит через положения 3-1, 1-3, 3-7. Совокупность траекторий (рис. 3) дает информацию об эволюции стихотворения как системы слов разной длины.

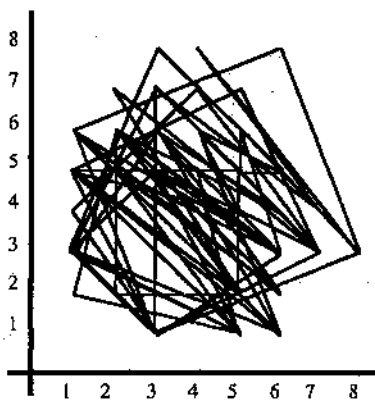
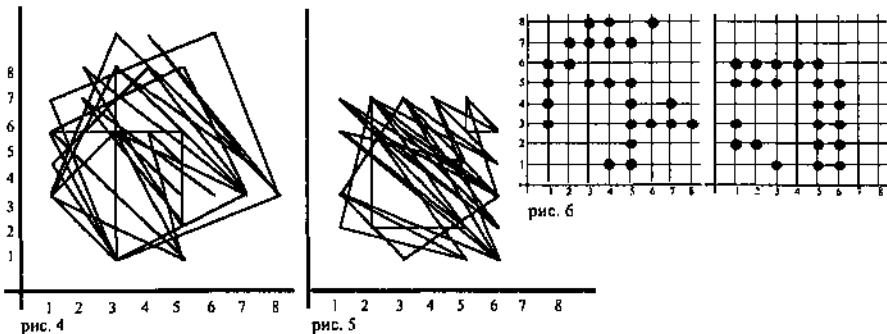


рис. 3

Клубок линий представляет собой трассирующий след, нечто вроде отпечатка стиха во времени; по замечанию нашего друга-физика, отпечаток этот спроецирован на плоскость, и потому, быть может, искажен; но пока нам придется им удовольствоваться. Своей формой он похож на диаграммы хаотических систем, на изображение „странного аттрактанта“. Пусть это квази- или псевдофрактал, для нас существенно, что он позволяет наглядно представить „временные линии“⁶³ стихотворения. Это аттрактант в том смысле, что его форму составляют все траектории системы. Для других стихотворений такие следы будут распределяться в „пространстве положений“ иначе. Если поэтапно проследить за построением

⁶³ О применении в лингвистике художественного текста метода „временных линий“ или „серий“ см., напр. Adam Pawlowski, *Séries temporelles en linguistique, avec application à l'attribution de textes*, thèse, Lausanne 1995.

нашего графа, станет видно, как начальная цикличность перебивается, сбой учащаются, циклы сменяются в быстром темпе, к концу первой части происходит бифуркация, выбор новых направлений, и снова возникает стабильная упорядоченность. Отдельные графы для двух частей иллюстрируют разницу в их эволюции на рис. 4-5. Рис. 6 показывает точки прохождения траектории. Рост упорядоченности становится очевидным; можно утверждать, что „стохастичность“ траекторий – тенденция к группировке координат при некоторой случайности разброса – уступает место регулярности, порядку более высокого уровня.



Кроме того, легко заметить: эволюция второй части отличается от первой концентрацией стиха на меньшем участке пространства фаз (слова сокращаются) и вокруг координат 1-2-3 и 5-6. В последних трех строках длина слов дает такую последовательность: 2-5-1-3-5 // 2-6-2-6 // 2-6-1-3-6. Для того, чтобы уловить ее функциональную нагрузку, приведем начало и конец стихотворения „Нетеперь“:

Это есть Это.
 То есть То.
 Это не То.
 Это не есть не Это.
 ...
 Это ушло в то, а то ушло в это. Мы говорим: Бог
 дунул.
 ...
 Тут есть это и то.
 ...
 Это быть то.
 Тут быть там.

Это, то, тут, там, быть. Я, Мы, Бог.⁶⁴

Рядом с цепочкой „я-Мы-Бог“ (1-2-3) в хармсовских стихах и трактатах выстраиваются другие серии АЛФАВИТА: „мир-Бог“ (3-3), „рай-мир-рай“ (3-3-3), „быть-мир“, „быть-мать“, „там-мать“ (в полшутливом афоризме Хармс указывает на связь арифмологии с мифемой зачатия и рождения: „Число и слово – наша мать“⁶⁵), „это и то“ (3-1-2). Контекст устанавливает иногда равнозначность между „я“ и связующим союзом „и“.

Слово „монахи“, как и „чинари“ (эти слова не только количественно эквивалентны, но и связаны семантикой ордена–чина–обряда), насчитывает 6 фонем; в него вписаны все формы личных местоимений третьего лица, он-она-они, которые сливаются в стихе с „мы“ и „вы“ (Эй, монахи! Мы...); число таким образом знаменует единение личности и творения в равенстве „я-Мы-Бог“ = „я + мы + мир“ – как в поэтическом трактате „МЫР“ (мы + мир), который начинается словами „я говорил себе, что я вижу мир“, а кончается растворением личности во вселенной. И уже не вызывает удивления длина слов в последних строках: 3 x (1-3-2-1 // 1-1-3) // 1-5-1-6-2-5:

[...]

Тогда я понял, что докуда было куда смотреть – вокруг меня был мир.

А теперь его нет. Есть только я.

А потом я понял, что я и есть мир.

Но мир это не я.

Хотя, в то же время, я мир.

А мир не я.

А я мир.

А мир не я.

А я мир.

А мир не я.

А я мир.

И больше я ничего не думал.⁶⁶

Как известно, не вполне ортодоксальная религиозность пронизывает всю поэзию Хармса. Известно и то, что он увлекался пифагорейской мистикой и нео-окультистскими учениями, разделяя в этом отношении интересы чуть ли не всех модернистов, включая сюда и круг Хлебникова, и круг Обэриу. Нет сомнения, что его теория чисел, его поиски „Хармсовой единицы“ (для замены единицы Пифагоровой), его символика нуля, все это так же соотносится с поисками его друзей „чинарей“ или Малевича, кото-

⁶⁴ Д. Хармс, „Нетелерь“ (29 мая 1930), в кн.: J.-Ph. Jaccard, op. cit., 158-159.

⁶⁵ Д. Хармс, в кн.: J.-Ph. Jaccard, op. cit., 391.

⁶⁶ Д. Хармс, „Мыр“ (30 мая 1930), в кн.: J.-Ph. Jaccard, op. cit., 128.

рые испытали очевидное влияние эзотерической традиции, как и прямо с этой традицией, – связь еще плохо изученная. Читатель Папюса и П.Д. Успенского, Хармс назвал обэриутов (в поэме „Хню“): „еще раз повернувшие ключ в арифметике веры“, – и сам усиленно занимался арифмологией. В пифагорейской традиции единица символизирует божество, 2 – женское начало, 3 – начало мужское, 5 (2+3) – число любви, Афродиты: союз двух начал, а 6 (1+2+3) есть число, воплощающее стабильность вселенной.⁶⁷ Трудно допустить случайность совпадения.

Не нужно, конечно, думать, что все в стихотворении подчинено одной серии или что одна эта серия управляет всеми хармсовскими машинами. Стоит сопоставить „Звонить – лететь“ с другими текстами, например с „Вечерней песнью к имением моим существующей“, написанной в то же время (1930). И само заглавие, и механизмы этой библейской стилизации резко контрастируют с троичным принципом и с принципом редукции (ее „аттрактант“ приближается к очертаниям аттрактанта стихотворения Введенского). Такие сравнения ясно показывают, как богата возможностями хармсовская поэтика. В то же время они показывают и как значима в его конструкциях протяженность слова. В „Звонить – лететь“ число 3 проявляется и в других подсистемах, организует некоторые циклы лексических и морфологических повторов; серия же 1-2-3 играет определяющую роль.

Поэт активировал ее древние мистические значения, обновив собственной символикой чисел, и использовал для „привода“ своей словесной машины и, что то же, поэтико-философской концепции мира.

Ж.-Ф. Жаккар косвенно отметил ее символистские корни: поэт-теург останавливает распад мира, как бы обращает вспять хаотическое распыление частей (результат сугубо рационального восприятия). Так можно читать и „Звонить – лететь“. Поэзия звонит-звенит, приводя мир в состояние гармонии. Однако, текст разворачивается несколько иначе: в первой части поэт отделен от мира и от других, но никакого звучания не издает и не слышит, он смотрит и поражается (еще „было куда смотреть“); потом звенеть начинает мир, и только тогда отзывается звоном, – уже не поэт, а некое „мы“.

Появление, повторение, а после критической точки в стихах 41-42 – безраздельное господство инфинитива есть бесспорный синтаксический знак потери „лица“, грамматического растворения лица, рода, числа в „сборном мыре“. Причем в заглавие не выводятся пассивный и неопределенный глаголы „звенеть – летать“. „Звонить – лететь“ – кому? куда? – отчетливо отмечает активизацию мира. В орфически-малевичевском гимне

⁶⁷ Об эзотерических значениях цифр и чисел см. в кн.: Matila Ghyka, *Philosophie et mystique du nombre*, Payot, Paris 1971.

художнику, в звоне, приводящем на мысль колокола скрябинской мистерии, слышны и гностические обертоны: звон будит память о божественном происхождении всего сущего и все сущее приводит в движение к мистической цели.

Мы убедились, что все в стихотворении движется: от одноглагольной к двухглагольной фразе, от „лететь“ к „звонить и звенеть“, от прошлого времени через настоящее к инфинитиву, от функций перечисления к присоединению, от формы второго лица к „соборному“ первому лицу, от анапеста к хорю, от одной организации лексического ритма к другой, более компактной. Даже анаграммы (мать-там) символизируют динамику, которая совпадает с инверсионным ходом нарратива по формуле Греймаса: начальную ситуацию дизъюнкции (разъединения) субъекта, действий и объектов повествование преобразует в ситуацию конъюнкции.

Если так взглянуть на стихотворение и вспомнить о том, что оно обыгрывает мотивы рождения (дом-мать-сын), чистоты (баня) и райского сада, окажется, что в нем реализуется тот самый Большой Нарратив, о котором мечтали романтики и символисты, и над которым бьются ученые: оно начинается рассказом не о распаде мира, а о его создании в прошлом, когда „летающие“ вещи еще отделены от контекстов и отношений связи, утверждает его гармонию в настоящем и заключает повествование вселенским Синтезом вне времен, может быть, воссоединением творения с творцом: мир-Бог звенит-зовет к слиянию в Великом Единстве.

Не будем задерживаться на толкованиях; нас интересует прежде всего сам факт движения текста, а также его модус, способ осуществления. Мы разобрали несколько аспектов из ряда тех, что можно выразить количественно, с помощью подсчетов или геометризации. Всякий раз обнаруживался тот же процесс: он активизируется с помощью итерации, предельная простота сочетается в нем со сложностью, регулярность повторов с нарушениями, изменения постепенные со скачкообразными, детерминированность с непредсказуемостью. Начальный порядок нарушается поведением хаотическим, затем система приводится в новый порядок. Эта эволюция захватывает все произведение, причем разные локальные процессы взаимодействуют, усиливая друг друга, и ведут к возникновению нового качества. Иначе говоря (ограничимся осторожной констатацией): действие словесной машины Хармса представляет ряд аналогий с процессом „самоорганизации“ сложных динамических систем.

Заметим, что для описания этого процесса пригожинская схема „порядка из хаоса“ не очень годится. У Пригожина исходные системы обладают очень низким порядком сложности, и их поведение хаотично – в нем не имеется ни явных циклов, ни определенных структур; ни того, ни другого никак нельзя сказать о „Звонить – лететь“. Лучше (и повидимому не толь-

ко к Хармсу) подходят теория Бейтсона (двойное описание) и модель Атлана (дезорганизация существующего порядка, а затем его реорганизация на более высоком уровне). Обе они описывают системы как сложные иерархии дифференцированных подсистем и их эволюцию как переходы между состояниями разной степени упорядоченности.

В центре концепции Бейтсона находится понятие „различия“ как фактора организации: благодаря различиям существуют сложные системы. Сообщение, посылаемое одним глазом отличается от сообщения другого глаза; из их различия рождается новое качество (в противном случае сообщения дублируются, возникает тавтология), которое прочитывается на уровне „третьего“ описания. Атлан, отталкиваясь от теории информации, строит свою концепцию вокруг понятий редундантности и шума. Система развивается, преодолевая редундантность информационных связей. Если в начале она свободна от редундантности, то окажется завершенной, неспособной к развитию, к „улучшению“. Так же необходим и шум. Допустим, что в канале связи, составляющем подсистему сложной живой системы, передается сообщение из А в В. Если шума совсем не будет, сообщение в точке В будет равно сообщению в точке А; с точки зрения системы информация в канале останется той же, возникнет тавтология: $A=B$. Но если появится шум, информация в точке В будет отличаться от А, и система получит информацию $A + B$. Это различие, говорит Атлан, система сможет усвоить, т.е. усложниться, перейти к порядку более высокого уровня, увеличивая в своем коде количество знаков.

В центре „теории Хармса“ стоят те же проблемы: редундантность, различие, шум. Так мы подходим к главным странностям его текста.

Они не относятся ни к тематике, ни к толике. „Вот и дом полетел“ можно читать как сказочный зачин, „дом звенит“ — как метафору поэта-метафизика (каковой она и является). Но редундантность текста читатель склонен признать сдвигом в бессмыслицу. Абсурдность такой машины кажется очевидной, например, А. Стоун-Нахимовской. Ощущение естественное: многократные повторы, создающие впечатление смыслового замыкания, издавна используются как один из главных приемов литературы нонсенса или абсурда.⁶⁸ Отвлечемся здесь от понимания шума, которое предлагал Лотман и которое относится к малопонятным, непрочитываемым местам, неизбежно встречающимся в текстах и повышающим их информативность. Ограничимся здесь более явным уровнем. Инфинитивы на месте спрягаемых глаголов, несогласование частей высказывания воспринимаются как нарушение языковой нормы, дислексия, и здравого смысла. Это явные помехи в канале связи. В таком „шуме“ Хармс и его

⁶⁸ Susan Stewart, *Nonsense, Aspects of Intertextuality in Folklore and Literature*, Johns Hopkins U. Press, Baltimore-London 1979, 116-145.

друзья, любившие термин „бесмыслица“, видели сильнодействующую поэтическую терапию.

Мы знаем, однако, что „бесмыслица“ меньше всего означает отсутствие смысла. Ее задача сходна с задачей зауми и состоит в порождении смысла. Она играет роль шума в одной из подсистем словесной машины, необходимого по словам Атлана для производства новой информации. В такой перспективе редундантность и инфинитив перестают нести отрицательную функцию дестабилизации смысла, разрушения или отказа от грамматических отношений. Наоборот, повторы необходимы для перехода к словесной организации, которая сама по себе уже составляет новую информацию. Инфинитив же предстает перед нами в своей функции глагола, очищенного от категорий индивидуации для выражения нового временного качества. Его точное значение в „Звонить – лететь“, несомненно близко тому, как оно определяется в „Вот и вут час“: „Вот час всегда только был. Вот час всегда теперь быть“. Инфинитив как выражение действия „всегда теперь“ составляет, по теореме Атлана об увеличении знаков в коде для перехода в системы высшего порядка, новый знак в хармсовском АЛФАВИТЕ. Любопытно, что в том месте рукописи, цитату из которого мы приводили выше, и где Хармс определяет построение своей машины, слово АЛФАВИТЬ написано с твердым знаком: трудно лучше изобразить принципиальную открытость, изменяемость кода.

Обычно абсурдом считается то, что противоречит законам логики или с точки зрения законов логики является ложным. Однако можно понять его по аналогии с тем классическим определением, которое Курно дал случайности: она есть не беспричинность, а „встреча двух независимых причинных рядов“.⁶⁹ Так же и абсурд Хармса – не алогичность случайного набора слов, а пересечение двух логических рядов, или же флуктуация между мирами, где действуют разные логики. Это случай двойного описания, порождающего информацию совсем по теории Бейтсона, среди теорем которой могла бы найти себе место фраза из манифеста Обэриу: „В поэзии столкновение словесных смыслов выражает этот предмет с точностью механики“.

С точки зрения современной математики, открывшей вместе с Геделем, что большинство ее теорем недоказуемо, наличие хаоса в мире парадоксальным образом увеличивает количество достоверного (хаотическое поведение комплексных систем можно часто если не доказать, то показать): „импликацией хаоса есть истина; без странных аттрактантов было бы

⁶⁹ Н. Atlan, op. cit., 81. Об абсурде Хармса с другой точки зрения см. „Konzepte des Nichts im Kunstdenken der russischen Dichter des Absurden (Oberiu)“, *Poetika*, Bd. 26, H. 3-4, 308-373.

меньше доказуемых теорем в математике“.⁷⁰ Абсурд действует как хаос, благодаря ему поэзия может приблизиться к истине о мире.

Разговор о смысле и истине приводит нас к самому сердцу „теории Хармса“, к его „дисфинитной логике бесконечного небытия“.

Алогизм Хармса часто подчеркивается так, будто логика ему не нужна. Наоборот, как говорилось выше, он работает над логикой, изучает ее, пользуется нею, – достаточно почитать такие его вещи, как „Нетеперь“. В общем, он стремится к той же цели, что и весь модернизм: найти методы описания мира, свободные от ошибок, парадоксов и неточностей традиционного языка, будь он обыденный, философский или художественный. В письме, цитату из которого мы взяли эпиграфом, целью своих поэтических поисков Хармс называет „чистый порядок“; он говорит и о „чистоте категорий“.

Его поэтический *минимализм* раскрывается как радикальная чистка слова, подготовка к реформе.

Но задача состоит не просто в том, чтобы очистить слово, как сказано в манифесте Обэриутов, от „литературной и обиходной шелухи“. В лице не только многих художников и поэтов, но и преобразователей философии от Фреге и Маха до Виттгенштейна, от Рассела до Геделя модернизм предпринял поиски новой системы логики. Этим занимались и в России. Повторим: абсурдизм Хармса не делает его союзником тех, кто создавал в то время ликвидаторские системы. Жаккар упоминает Ф. Платова. Мы упомянем в этой связи анархистов братьев Гординых, которые отвергают аристотелевское правило „исключенного третьего“. Приняв, что два противоречащие друг другу высказывания могут быть одновременно ложными, и значит, могут отрицаться, они выводят: „... Мир вселенная не во времени и не вне времени. Мир и время не соотносительны. [...] Мир и не закономерен и не незаконномерен. Мир и закономерность несоотносительны. [...] Мир непознаваем и не непознаваем. Мир и познание несоотносительны“, и т.д.⁷¹

Хармсу чужды и „логика разрушения“ Платова, и „логика чистого отрицания“ Гординых. Говорят о его возвращении в до-логический мир. Это можно сказать лишь в той мере, в какой истоки его системы восходят к эпохам, предшествующим Аристотелю. Так утверждает П. Успенский, имея в виду древнюю пифагорейскую и оккультную традицию, из которой он сам черпает в *Tertium Organum*, провозглашая свою логику, после системы Аристотеля, где центральное место занимала силлогистика, и системы Ф. Бэкона, отдавшего первенство индукции.

⁷⁰ John L. Casti, *Complexification. Explaining a Paradoxical World through the Science of Surprise*, Harper Perennial 1994, 149.

⁷¹ Бр. Гордины, *Первый Центральный Социотехникум*, М. 1919, 8-9.

Влияние его на Хармса отмечалось, конечно. Но делалось это слишком косвенно, через идеи, взятые из „Третьего Органона“ Матюшиним или Малевичем, и еще недостаточно учтен факт, что „третья логика“ Хармса является собой прямое продолжение „третьей логики“ Успенского.

Ограничимся несколькими замечаниями, не отвлекаясь от нашей темы. Мы отметили трехтактность двигателя в „Звонить – лететь“. Она характерна вообще для „дисфинитных“ вещей: на числе 3 основываются понятия той „творческой науки“, которая по мысли Хармса должна исследовать область *Cisfinitum*. Строить свою науку Хармс начинает с утверждения о том, что мир, состоящий из чего-то единого, однородного и непрерывного, не может существовать, ибо в нем нет частей, а значит, нет и целого.

Если существует это и то, то значит существует не то и не это, потому что если бы не то и не это не существовало, то это и то было бы едино, однородно и непрерывно, а следовательно, не существовало бы тоже. Назовем первую часть это, вторую часть – то, а переход от одной к другой назовем не то и не это. Назовем не то и не это „препятствием“. Итак: основу существования составляют три элемента: это, препятствие и то [...] Если бы исчез один из трех основных элементов существования, то исчезло бы и все целое. Так, если бы исчезло „препятствие“, то это и то стало бы единым и непрерывным и перестало бы существовать.⁷²

В этом и многочисленных подобных этому рассуждениях Хармс не только не отказывается от классической логики, он опирается на ее основные законы тождества, отрицания и исключенного третьего (А есть А; А не есть не-А, все есть либо А, либо не-А), и применяет традиционные методы инференции.

Несколько как будто смущает терминология. К концу жизни Я. Друскин комментировал писания Хармса:

„Это“ и „то“ – термины, введенные мною в 1928 г. и обозначающие члены конъюнкции и дисъюнкции, применяемых при построении философских систем. Знал ли Хармс философское определение этих терминов, когда писал эту вещь [...], я не помню. Если не знал, то тем более интересно такое неожиданное совпадение не только развития мыслей, но даже возникновение одинаковой терминологии у Хармса и его ближайших друзей.⁷³

⁷² Д. Хармс, (О времени, о пространстве, о существовании), в кн.: J.-Ph. Jaccard, op. cit., 154-155. О кресте, 395.

⁷³ Я. Друскин. (Примечания к произведениям Д. Хармса), в кн.: J.-Ph. Jaccard, op. cit., 396.

Думается, что и развитие мыслей, и терминология связываются в данном случае с чтением *Tertium Organum*. Там мы находим и триаду „это и то“. Упрекнув теософов за эзотерический жаргон, Успенский объявил одной из своих задач изложение глубоких философских истин простым языком. Он поразил воображение современников утверждением о существовании разных миров с разным количеством измерений и разных соответствующих им логических систем. Логика Аристотеля и Бэкона принадлежат к трехмерному миру. Наука в лице Эйнштейна и Минковского и возрожденная оккультная традиция открыла перед человеком мир четырех измерений; для его понимания и нужна „третья логика“. Она отвечает внутреннему родству разного и различию тождественного, ощущаемое тем, кто выходит в четырехмерный мир.⁷⁴ Это же ощущение, еще не замутненное в 1930 году, господствует во многих вещах Хармса, несколькими годами позже Введенский передаст его с открытой болью: „Мне страшно, что я при взгляде На две одинаковые вещи Не замечаю что они различны, Что каждая живет однажды. Мне страшно, что я при взгляде На две одинаковые вещи Не вижу что они усердно Стараются быть похожими“.

Для того, чтобы уловить новизну „третьей логики“, Успенский объясняет восприятие животных, видящих мир в двух измерениях. Животное не умеет пользоваться понятиями, но способно к своеобразному мышлению. Животное чувствует закон тождества: видя свой и чужой дом, она знает, что „это есть это, то есть то, это не есть то“; однако, она может ощутить, что между домами есть и нечто общее, это дома, и не умея выразить одновременного тождества и различия, не зная закона отрицания, должна прийти к мысли: „это есть то“. Мысль абсурдна в свете закона исключенного третьего, но более близка к правде. Ибо истина в мире высших измерений выглядит так: „А есть А и не-А. Всякая вещь есть одновременно А и не-А. Всякая вещь есть Все“.⁷⁵

Очевидно, из этой теории сходства и различия вырастает хармсовская теория препятствия и творческая наука логики. Мы не ставим под сомнение роль философов-чинарей, а пытаемся все эти поиски поставить в связную перспективу. Дидактика Успенского находят отклик в псевдо-примитивизме хармсовского стиля. И именно аксиомы третьей логики Хармс обыгрывает в „Нетеперь“, они оправдывает „абсурдизм“ „Звонить – лететь“, где разное становится равным и всем. Движение стихов, о котором столько шла речь, отражает не разрушение старой логики наподобие Гординых или Платова, а утверждение ее (отсюда инвентарь вещей мира, разных, но породненных скрытыми связями) для того, чтобы оттолкнувшись от нее найти путь в новые измерения. Есть, впрочем, интересный

⁷⁴ P.D. Ouspensky, *Tertium Organum*, Routledge&Kegan Paul, London 1957, 128-132.

⁷⁵ Op. cit., 75, 207, 221.

аспект, которого мы лишь коснемся: утверждение логики осуществляется с такой энергией, итерация носит такой подчеркнутый примитивистско-инфантильный характер, что можно задуматься, нет ли в поэзии Хармса близости к „сырому“ искусству психотиков, к „ар брют“ (*art brut*). „Галлюцинаторные константы“ – простые геометрические мотивы, особенно круг и спираль – повторяются в „сырой“ живописи, составляя узоры, похожие на фракталы; то же можно найти и у некоторых художников примитивистов.⁷⁶ Может оказаться любопытным сравнение с этой точки зрения Хармса с Филоновым, картины которого без сомнения „фрактальны“. От психотического искусства Хармса, однако, отличает владение материалом, богатство концепции, способность к осмыслению ее. От Филонова его отличает другой путь в новые измерения.

Для Хармса он лежит через *Cisfinitum*. Нам кажется, что до сих пор термин этот понимается превратно. Для цисфинитной логики принято толкование, предложенное М. Мейлахом (и повторенное в новейшем издании Обэриутов⁷⁷): посюсторонне-конечная. Между тем, надо бы сказать: посюсторонне-*бесконечная*. А еще лучше – сохранить название „цисфинитная“. Дело в том, что ее обсуждение неполно без упоминания трансфинитного счисления Кантора. По странному недоразумению это сопоставление не учитывалось, по крайней мере, в известных нам работах.

Рукописи Хармса нам знакомы только в отрывках, опубликованных Жаккарром и другими исследователями; мы не видели там упоминания о трансфинитных числах; но не знать о них, занимаясь теорией чисел, Хармс не мог. Кроме того, трансфинитными числами пользуется Успенский, чтобы дать „научно-актуальное“ обоснование своему учению. В теории множеств Кантора он обнаруживает тот же „абсурд“, к которому, с точки зрения ума, привыкшего к рациональной картине мира, ведет и логика без исключенного третьего: часть равна целому; целое может быть больше самого себя, множества, каждое из которых равно третьему, неравны между собой, и т.д.⁷⁸

В отличие от бесконечности потенциальной, процессуальной, как в никогда не кончающемся, вечно увеличивающемся ряду, которого потому и нельзя сосчитать, Кантор видит в бесконечности нечто актуальное, как бы завершенное.⁷⁹ Поэтому он не занимается подсчетом ее элементов, а берет как целое – одно множество. Множество составляют, например, целые числа: такая „обычная“ бесконечность обозначается \aleph_0 , алеф-ноль.

⁷⁶ R. Fivaz, op. cit., 42-45, 72.

⁷⁷ М.Б. Мейлах. „Я испытывал слово на огне и на стуже...“, *Поэты группы „Обэриу“*, Библиотека поэта. Большая серия, Советский писатель, Л. 1994, 605.

⁷⁸ P.D. Ouspensky, op. cit., 206-209.

⁷⁹ Мы пользуемся при изложении математических проблем книгой: M. Guillen, op. cit.

Теория дает правила операций над множествами. С их помощью из \aleph_0 выводится первое трансфинитное число \aleph_1 , из него – \aleph_2 , и так далее. Трансфинитные числа надстраиваются одно над другим по ту сторону бесконечности.

Хармс направляется в противоположную сторону. Оговоримся: он – поэт, и его математические и философские выкладки (как у Хлебникова) прежде всего – поэтическая работа. Вряд ли стоит искать в ней научную строгость и связность. Но именно потому, что это работа поэтическая, она позволяет строить словесные машины, и, насколько это возможно, ее нужно понять.

Кантор показал, что множество целых чисел равно множеству дробей, но между как угодно близкими дробями хватает места для гораздо большего, чем все дроби, множества чисел действительных.

Нам представляется, что Хармс видит цисфинитное как актуальную бесконечность, локализованную в одной точке арифметической прямой внутри наименьшего представимого промежутка, остающегося между первым числом, каким бы оно ни было, и нулем. Кстати, физике знакома локализованная бесконечность с того времени, как Кулон дал формулу на мощность электрического поля электрона: при удвоении расстояния она уменьшается в четыре раза, а значит, так же растет по мере приближения. Бесконечно близко от почти бесконечно малого электрона она будет почти бесконечно большой, это „воплощение математической бесконечности“.⁸⁰ Идея Хармса не так уж абсурдна.

Cisfinitum – область, где еще не начинаются числа, где нет ничего: „...я раздумывал над цисфинитной пустотой...“⁸¹ Там ничто не разделено, нет времени („всегда теперь быть“), нет и бытия, а только „бесконечное исбытие“ (существуют, пожалуй, лишь ритмы, ощущение которых, по мнению Кристевой, должно предшествовать счету⁸²). Такое понимание отличается не только от толкования бесконечности как процессуального ряда, стремящегося к нулю, но и от нуля как полноты бытия, хранилища всех потенциалов, согласно учению Малевича.

Хармс вместе с другими обэриутами программно отрицает „заумь“. Его „творческая наука“ определяет специфику его редукционизма и минимализма. Он не показывает „беспредметности“ мира чистых форм. Наоборот, его искусство реально, предметы, которые обрабатываются словесной машиной, так же конкретны, как длина слов (тут мы снова видим близость к материальному искусству Татлина или Родченко). Цисфинитная пустота составляет контраст с этой предметностью – как цисфинитная логика с

⁸⁰ M. Guillen, op. cit., 68.

⁸¹ В кн.: J.-Ph. Jaccard, 367.

⁸² Julia Kristeva, *Polylogue*, Seuil, Paris 1977, 457.

аристотелевой, – и столкновение удивляет; удивленный словесный жест в „Звонить – лететь“ (Ой, держите!) комичен, и комизм вдруг раскрывает перед нами поэта. Это противопоставлено серьезному супрематизму.

Да будет автору этой статьи прощен неологизм „приумь“; с его помощью можно дополнить упомянутый нами выше ряд парных понятий – ум-*finitum*, безумие-*infinitum*, заумь-*transfinitum*, приумь-*cisfinitum*. Наше дополнение, во-первых, помогает избежать смысловой неувязки, возникающей при сопоставлении термина „за-умь“ с „дис-финитностью“, во-вторых, позволяет отграничить Хармса от футуро-супрематизма. Несмотря на близость к Малевичу, это отграничение нам кажется небесполезным, позволяет уточнить специфику Хармса. Если обязательно требуется искать параллель к его поэтике в живописи, ее можно найти скорее у Пауля Клее: с ним его роднят квазипредметность, детский псевдо-примитивизм, любовь к ритму, метафизическая напряженность и вместе с тем – постоянно присутствующий, то веселый, то жестокий юмор.

Эта параллель – развивать ее мы не будем – интересна возможностью поставить Хармса в общеевропейский контекст не только по дадаистско-сюрреалистической линии; она устанавливает еще одну связь между эпохой Хармса и нашей: неслучайно один из тех, кого постмодернизм выбрал в свои пророки, Вальтер Бениамин, считал образцом и символом современности в искусстве „Нового ангела“ Клее (недавняя посвященная Бениамину монография так и называется *Angelus Novus*).

Мы отошли от текстового анализа, от обсуждения хармсовского текста как системы, машины, поведение которой могло бы стать объектом внимания для хаологии. Речь пошла о системе понятий, благодаря которой разработана была концепция машины. Поостережемся отыскивать буквальное изображение „дисфинитной пустоты“ или подвергать текст придирчивой проверке на соответствие дисфинитной логике. Отметим лишний раз актуальность Хармса. Хаологию иногда определяют в широком смысле как „науку о сюрпризах“, о неожиданных, „противоинтуитивных“ процессах и явлениях.⁸³ Ее продолжают интересоваться парадоксы, привлекавшие Хармса и его эпоху, пусть иногда в новом облики. Остается актуальной проблема логики, хотя и решается она не так, как представлялось Хармсу. Все еще в моде обновленный механицизм, а в то же время возродился нео-платонизм и чуть ли не мистический интерес к числам. В контексте постмодернистской деконструкции актуальны вопросы шума и абсурда, о чем следовало бы написать отдельную работу. Приведем последний пример. Мы упоминали Бейтсона и его теорию двойного описания, с помощью которой хорошо толкуются некоторые особенности хармсовской машины. Вся поэтика Хармса с некоторой натяжкой сводится к прин-

⁸³ J.L. Casti, *op.cit.*, 274-279.

ципу двойного описания: одно – „детское“, повседневное, второе – „метафизическое“. Но удивительна близость Хармсу других мыслей Бейтсона. Он противопоставляет понятия числа и количества, освобождает число от подчинения порядковому ряду и нагружает его имманентным, структурным значением, – совсем как Хармс (и Успенский). Он показывает ущербность аристотелевской логики при моделировании реальных процессов.⁸⁴ В его теории неожиданно находит поддержку мысль о „препятствии“. Он дает простую иллюстрацию. Электрический переключатель в открытом положении не существует с точки зрения сети, ибо не отличается от любого другого места проводника; но когда он закрыт, он также не существует, он есть не более, чем перерыв между двумя частями сети, которые сами становятся проводниками только тогда, когда он открывается. Таким образом переключатель теряет материальность, понятие о нем связывается не с предметом, а с изменением, – точно так же, как препятствие Хармса („не это и не то“).⁸⁵

Так при самом поверхностном взгляде аналогии между учениями о Сложном и „теорией Хармса“ обнаруживаются и на концептуальном уровне.

Ряд поставленных нами вопросов остался без ответа. Мы отнюдь не считаем доказанным, что стихотворение Хармса отвечает определению фрактала; нам не кажется очевидным, что „хаос“ в физике сходен с той дезорганизацией порядка, которую мы наблюдали в тексте. Критикуя злоупотребления терминами, сами мы, конечно, сильно погрешили метафоричностью. Наш метод построения „пространства положений“ оказался результативным для стихотворения Хармса. Насколько он работает при других обстоятельствах, подлежит рассмотрению. Более динамический образ получится, если в качестве одной из координат ввести не длину слова, а *разницу* в длине следующих друг за другом слов: такая разница – ее можно истолковать как движение, „импульс“ – положительный, когда после короткого слова следует длинное, отрицательный в противном случае.⁸⁶ Можно представить себе другие способы. Но подведем итог.

Нам кажется, что мы показали перспективность поисков в этом направлении. Мы подтвердили на русском материале: утверждения западных литературных хаологов не лишены оснований – на некоторых уровнях литературный текст действительно ведет себя как сложная динамическая си-

⁸⁴ Gregory Bateson, *La Nature et la pensée*, Seuil, Paris 1984, 66-67.

⁸⁵ G. Bateson, op. cit., 115-116.

⁸⁶ Пользуемся случаем, чтобы искренне поблагодарить нашего друга, проф. Р. Кернера за то, что он неосмотрительно согласился прочесть эту статью и высказать о ней свое мнение; главные его критические замечания в ней учтены; так или иначе, всю ответственность за ее содержание и за многочисленные нарушения научной строгости несет автор.

стема, а во всяком случае, его поведение напоминает поведение динамической системы. Мы смогли показать, что теория хаоса обладает определенной мощностью в приложении к литературным объектам. Она действительно дает литературоведу некоторые новые инструменты: с их помощью мы не только описали в стихотворении Хармса аспекты, которые до сих пор ускользали от наблюдения, но и уточнили подробности функционирования его поэтики в целом; мы показали, наконец, что эти инструменты позволяют присматриваться к более масштабным явлениям, находить интертекстуальные параллели и связи, анализировать исторические процессы.

Этого более, чем достаточно для того, чтобы продолжать интересоваться хаосом.

Даншия Хармс

Звонить – лететь

(логика бесконечного небытия)

I

1. Вот и дом полетел.
2. Вот и собака полетела.
3. Вот и сон полетел.
4. Вот и мать полетела.
5. Вот и сад полетел.
6. Конь полетел.
7. Баня полетела.
8. Шар полетел.
9. Вот и камень полететь.
10. Вот и пень полететь.
11. Вот и миг полететь.
12. Вот и круг полететь.
13. Дом летит.
14. Мать летит.
15. Сад летит.
16. Часы летать.
17. Рука летать.
18. Орлы летать.
19. Копье летать.
20. И конь летать.
21. И дом летать.
22. И точка летать.
23. Лоб летит.
24. Грудь летит.
25. Живот летит.
26. Ой, держите – ухо летит!
27. Ой, глядите – нос летит!
28. Ой, монахи, рот летит!

II

- 29. Дом звенит.
- 30. Вода звенит.
- 31. Камень около звенит.
- 32. Книга около звенит.
- 33. Мать, и сын, и сад звенит.
- 34. А. звенит.
- 35. Б. звенит.
- 36. ТО летит и ТО звенит.
- 37. Лоб звенит и летит.
- 38. Грудь звенит и летит.
- 39. Эй, монахи, рот звенит!
- 40. Эй, монахи, лоб летит!
- 41. Что лететь, но не звонить?
- 42. Звон летает и звенеть.
- 43. ТАМ летает и звонит.
- 44. Эй, монахи! Мы летать!
- 45. Эй, монахи! Мы лететь!
- 46. Мы лететь и ТАМ летать.
- 47. Эй, монахи! Мы звонить!
- 48. Мы звонить и ТАМ звенеть.

**ТОПЛИВО И ТЯГА СЛОВЕСНЫХ МАШИН.
ТЕОРИЯ ХА[O↔PM]СА
Приложение**

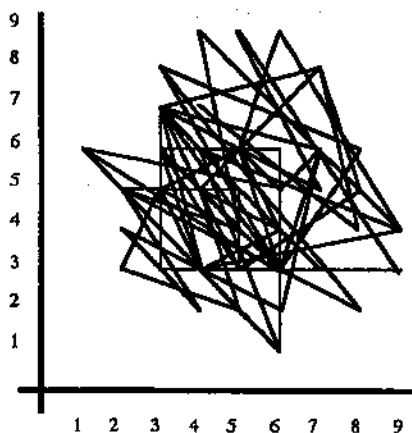
В. Брюсов, Сухие листья

Сухие листья, сухие листья,
Сухие листья, сухие листья,
Под тусклым ветром кружат, шуршат,
Сухие листья, сухие листья,
Под тусклым ветром сухие листья,
Кружась, что шелчут, что говорят?

Трепещут сучья под тусклым ветром,
Сухие листья под тусклым ветром,
Что говорят нам, нам шелчут что?
Трепещут листья под тусклым ветром,
Лепечут листья под тусклым ветром,
Но слов не понял никто, никто!

Меж черных сучьев синее небо,
Так странно-нежно синее небо,
Так странно-нежно прозрачна даль.
Меж голых сучьев прозрачно небо,
Над черным прахом синее небо,
Как будто небу земли не жаль.

Сухие листья шуршат о смерти,
Кружась под ветром шуршат о смерти,
Они блестяи, им время тлеть.
Прозрачно небо. Шуршат о смерти
Сухие листья – чтоб после смерти
В цветах весенних опять блестяи!



ii

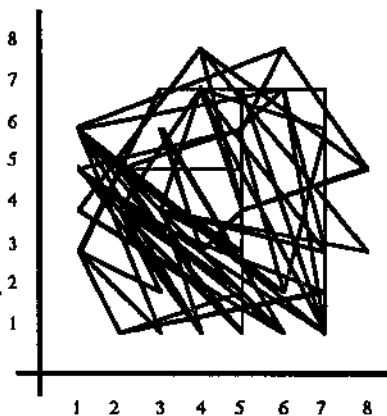
И. Северянин, Квадрат квадратов

Никогда ни о чем не хочу говорить...
 О поверь! — я устал, я совсем изнемог...
 Был года палачом, — палачу не парить...
 Точно зверь, заплутал меж поэм и тревог...

Ни о чем никогда говорить не хочу...
 Я устал... О, поверь! изнемог я совсем...
 Палачом был года, — не парить палачу...
 Заплутал, точно зверь, меж тревог и поэм...

Не хочу говорить никогда ни о чем...
 Я совсем изнемог... О, поверь! я устал...
 Палачу не парить!... был года палачом...
 Меж поэм и тревог заплутал, точно зверь...

Говорить не хочу ни о чем никогда!...
 Изнемог я совсем, я устал, о, поверь!
 Не парить палачу!... палачом был года!...
 Меж тревог и поэм заплутал, точно зверь!...



Александр Введенский.

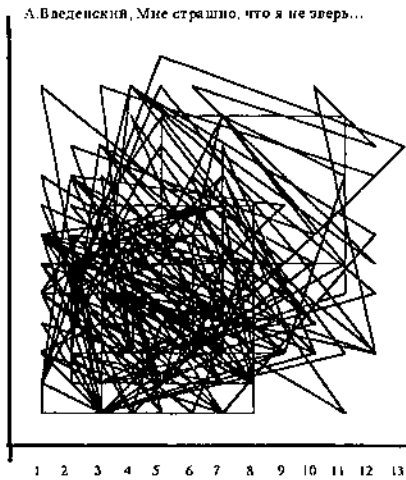
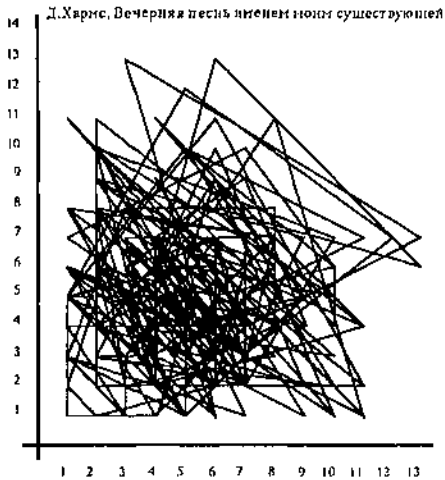
Мне жалко что я не зверь,
бегающий по синей дорожке,
говорящий себе поверь,
а другому себе подожди немножко,
мы выйдем с собой погулять в лес
для рассмотрения ничтожных листьев.
Мне жалко что я не звезда,
бегающая по небосводу,
в поисках точного гнезда
она находит себя и пустую земную воду,
никто не слышал чтобы звезда издавала скрип,
ее назначенке обопрыть собственным
молчаньем рыб.

Еще у меня есть претензия,
что я не ковер, не гортензия.
Мне жалко, что я не крыша,
распадающаяся постепенно,
которую дождь размачивает,
у которой смерть не мгновена.
Мне не правится что я смертен,
мне жалко что я неточен.
Многим лучше, поверьте,
частица дня единична ночи.
Мне жалко что я не орел,
перелетающий вершины и вершины,
которому на уи взбрел
человек, наблюдающий аршином.
Мне жалко что я не орел,
перелетающий вершины и вершины,
которому на уи взбрел
человек, наблюдающий аршином.
Мы сядем с тобою ветер
на этот камушек смерти.
Мне жалко что я не чаша,
мне не правится что я не жалость.
Мне жалко что я не роцца,
которая листьями вооружалась.
Мне трудно что я с минутами,
меня они страшно запутали.
Мне невероятно обидно
что меня по-настоящему видно.
Еще у меня есть претензия,
что я не ковер, не гортензия.
Мне страшно что я двигаюсь
не так как жуки жуки,
как бабочки и колиски
и как жуки пауки.
Мне страшно что я двигаюсь
непохоже на червяка,
червяк проклевает в земле норы,
заходя с землей разговоры.
Земля где твой дела,
говорит ей колодный червяк,
а земля распоряжаясь покойниками,
может быть в ответ молчит,
она знает что все не так.

Мне трудно что я с минутами,
они меня страшно запутали.
Мне страшно что я не трава трава,
мне страшно что я не свеча.
Мне страшно что я не свеча трава,
на это я отвечал,
и нигом качаются деревья.
Мне страшно что я три взгляде
на две одинаковые вещи
не замечаю что они различны,
что каждая живет однажды.
Мне страшно что я при взгляде
на две одинаковые вещи
не вижу что они усердно
стараются быть похожими.
Я вижу искаженный мир,
я слышу шопот заглушенных лир,
и тут за хончик буквы взяв,
я пошиную слово шкаф,
теперь я ставлю шкаф на место,
он вещества крутое тесто.
Мне не правится что я смертен,
мне жалко что я не точен,
многим лучше, поверьте,
частица дня единична ночи.
Еще у меня есть претензия,
что я не ковер, не гортензия.
Мы выйдем с собой погулять в лес
для рассмотрения ничтожных листьев,
мне жалко что на этих листьях
я не уажу незаметных слов,
называющихся случаяй, зазывающихся
бессмертне, называющихся вил основ.
Мне жалко что я не орел,
перелетающий вершины и вершины,
которому на уи взбрел
человек, наблюдающий аршином.
Мне страшно что все приходит в ветхость,
и я по сравнению с этим не редкость.
Мы сядем с тобою ветер
на этот камушек смерти.
Кругом как свеча возрастает трава,
и нигом качаются деревья.
Мне жалко что я не семя,
мне страшно что я не тучность.
Червяк ползет за всеми,
он несет однозвучность.
Мне страшно что я неизвестность,
мне жалко что я не огонь.

<1934>

iv



Даниил Хармс, Нетеперь

Это есть Это.
 То есть То.
 Это не То.
 Это не есть не Это.
 Остальное либо это, либо не это.
 Все либо это, либо не это.
 Все либо то, либо не то.
 Что не то и не это, то не это и не то.
 Что это и это, то и себе Само.
 Что себе Само, то может быть то, да не это, либо это, да не то.

Это ушло в то, а то ушло в это. Мы говорим: Бог думул.
 Это ушло в это, а то ушло в то, и нам неоткуда выйти и некуда прийти.
 Это ушло в это. Мы спросили: где? Нам вползли: Тут.
 Это вышло из Тут. Что это? Это Ты.
 Это есть то.
 То есть это.
 Тут есть это и то.
 Тут ушло в это, это ушло в то, а то ушло в тут.
 Мы смотрели, но не видели.
 А там стояли это и то.

Там не тут.
 Там то.
 Тут это.
 Но теперь там и это и то.
 Но теперь и тут это и то.
 Мы тоскуем и думаем и танимся.
 Где же теперь?
 Теперь тут, а теперь там, а теперь тут, а теперь тут и там.
 Это быть то.
 Тут быть там.
 Это, то, тут, там, быть, Я, Мы, Бог.

Aage A. Hansen-Löve

**PARADOXIEN DES ENDLICHEN.
UNSINNSFIGUREN IM KUNSTDENKEN DER
RUSSISCHEN DICHTER DES ABSURDEN**

„Пишу Вам в ответ на Ваше письмо, которое Вы собираетесь написать мне в ответ на мое письмо, которое я написал Вам.“ (Д. Хармс, „Связь“)

„WLADIMIR: Höre mal, Gogo, du mußt mir von Zeit zu Zeit den Ball zuspielen.“

„Ich sterbe“ (Čechovs letzte Worte – auf Deutsch)

1. Paradoxon – Oxymoron und das Absurde

Die Figur des Paradoxons ist zweifellos weiter gefaßt und auch traditionsreicher als jene des Absurden, ja das Paradoxale ist ein universelles semantisches und pragmatisches Verfahren – Wort- und Sinnfigur in einem –, die das Denken und die Kunst, die Dichtung, Rhetorik und alle möglichen Diskurstypen prägt; dem gegenüber hat das Absurde eine relativ späte Denk- und Verhaltensform herausgebildet, die nicht so sehr als Wortfigur (als Metasemem etwa), sondern vielmehr als eine zusätzliche Funktion der Sinnfigur des Paradoxons gelten kann.¹ In diesem Sinne könnte man eine dreifache Gradation von der semantischen zur Sinnfigur postulieren:

1. Das *Oxymoron* ist in erster Linie eine semantische Figur, in der zwei Ausdrücke bzw. Paradigmata synthetisiert werden, wobei der Mengendurchschnitt der Referenz „null“ ist: Es wird eine nach wie vor reguläre *verba le* Bezeichnung (signifié) gegen einen irrealen bzw. „undenkbaren“, „unmöglichen“ Referenten ausgespielt. Dabei bildet sich aber unter Umständen als Sekundäreffekt gleichwohl ein Gegenstandsbezug heraus, der dann eher auf die Sphäre der Sinnfigur des Paradoxons verweist. Das „Paradepferd“ dieser Figur ist der berühmte „schwarze Schimmel“, der allen Beispielen zum Oxymoron voranreitet. Es gibt durchaus Perioden der Literatur, in denen diese semantische Figur domi-

¹ Die Begriffe Wort- und Sinnfigur (bzw. Metasemem und Metalogismus) vgl. ebenso bei J. Dubois et al. 1994, 206ff.

nirt – so etwa im russischen Frühsymbolismus (S I),² wo das Oxymoron dazu dient, die verbale Realität (aus der Sicht der kommunikativen und traditionellen Pragmatik eine Irrealität) an die Stelle der empirischen oder referentiellen zu setzen, ohne dabei Syntax und Wortbildung wesentlich anzutasten. Die linguistische „Korrektheit“ steht gewissermaßen im Rahmen einer universellen „oksjumoronost“³ antinomisch zur pragmatischen und axiologischen Richtigkeit, die apollinisch glatte und proportionierte Oberfläche (der „schöne Schein“) verhüllt „kalyp-tisch“ die referentielle Leere und das Nichts jener Welt, die durch den verbalen Text, das kristalline Artefakt, projiziert wird.³

2. Das Paradoxon synthetisiert gleichfalls zwei Paradigmata, die sich zu einander antithetisch oder antinomisch verhalten; dabei wird aber nicht (so sehr) auf der semantischen Ebene eine Nullität (denotative Nullreferenz) generiert, sondern viel mehr in der Sphäre der Konnotationen einerseits (emphatisches Paradoxon vom Typ „Haßliebe“) sowie andererseits auf der Ebene der Wert- und Normbildung (axiologisches Paradoxon vom Typ „Stirb-und-Werde“). Hier wird schon deutlich, daß diese auf einer semantischen Opposition aufruhende Figur vor allem als Metalogismus, d.h. als Sinnfigur gedacht ist. Der semantische Gegensatz wirkt als konnotativer Kontrast mit, dominant ist der antinomische, d.h. die Polarität von Wert- und Sinnsetzungen: Tod / Leben, Sterben / Gebären, Jenseitiges / Irdisches etc. Es liegt auf der Hand, daß diese Sinnfigur im religions-philosophischen und dann im grotesk-karnevalesken Symbolismus (S II/III) vorherrschte und in eine bewußte Konkurrenz zur „oksjumoronost“ des Frühsymbolismus trat.⁴

Im Sinne der kosmischen Gegensatzvereinigung der symbolistischen „coincidentia oppositorum“ – auch im Sinne der Symbol- und Archetypenlehre V. Iwanovs und C.G. Jungs – konvergieren alle Motive und Metaphern des mythopoetischen Symbolismus in einem allumfassenden antinomischen Paradoxon. Das „Symbolon“ vereinigt die Polaritäten in einem komplexen Jing-Jang-Ganzen, in dem aus den jeweiligen Polen ein Drittes, Überirdisches wird. Hier herrscht das Prinzip „tertium datur“, das ausgeschlossene Dritte liefert eine Synthese auf der Ebene der „realiora“, die nur ganzheitlich-erlebnishaft erfahren und erlebt werden kann.

Schon bald aber – wie mehrfach geschildert in meinen Ausführungen zur Typologie des russischen Symbolismus – bildeten sich in diesem synthetischen „magnum opus“ Haarrisse, die zugleich aus der Sicht des Kunstimmanenz zu Sollbruchstellen einer Dekomposition des riesigen Symbolkomplexes – im doppelten Wortsinn – des S II im S III werden sollte. Das Paradoxon des (späten)

² A. H.-L. 1989, 9, 55, 66; A. H.-L. 1995, 163-188; der Begriff „oksjumoron(ost)“ wird im Formalismus – so etwa in Šklovskijs *Teorija prozy*, M. 1925, 170f. – mit dem Verfremdungs-Prinzip des Künstlerischen allgemein gleichgesetzt; vgl. A. H.-L. 1978, 164, 176.

³ A. H.-L. 1989, 51ff.

⁴ A. H.-L. 1998a, 26ff.

Symbolismus ist nicht bloß eine unter anderen Sinnfiguren, es ist die zentrale Denk- und Existenzkategorie des „žiznetvorčestvo“ – Verfahren bzw. Medium und Ziel eines Prozesses, der auf Gegensatzvereinigung und Metánoia, auf Initiation und Metamorphotik abzielt. Das ontologische und kunstmetaphysische Vereinigungswerk der positiven Paradoxons (etwa die Paradoxa „Gott-Menschen“ in einem synthetischen Helleno-Christentum mit gnostischen Merkmalen – vgl. Ivanovs „pradionisijstvo“ als Synthese von Dionysos und Christus), dieses positive Paradoxon wurde nochmals gebrochen durch die nihilistischen Oxymoron-Diskurse des Frühsymbolismus (S I) und zu einer Diskursstrategie umgeformt, in der die positiven Paradoxa und die negativ-nihilistischen zusammen so etwas wie grotesk-karnevaleske Paradoxa (im Sinne Bachtins) provozierten. Diese verschränken als *Meta* *para* *doxa* auf ambivalente Weise Positivität und Negativität, Hochwertigkeit und Minderwertigkeit („bytie“ vs. „byt“ und „pošlost“), volle und leere Erwartung, Erlösung und Auflösung, Glaube und Zynismus etc.

Dieser Prozeß wurzelt noch in der Sphäre der positiven Paradoxa, die als semantisches Wertsystem vorgegeben sind und nunmehr auf der Ebene der Kunst- und Lebenstexte dekonstruiert werden. Der Prozeß geht vom Motivischen aus und landet im Motivatorischen, von der Semantik und Symbolik gelangt er zur Pragmatik, zum Habituellen und Existentiellen. Dies manifestiert sich auch in der oft erwähnten Narrativisierung und Fiktionalisierung der spätsymbolistischen Lyrik und in der Dominanz der Prosa und des Diskursiven allgemein.

Vor diesem Hintergrund und parallel dazu entfaltete sich die postsymbolistische Avantgarde einerseits als Allegorisierung und Hermetisierung der Kulturemblematik der Moderne (so der Akmeismus), während andererseits die futuristischen *Avantgarden* insgesamt der im späten Symbolismus (S III) so zentralen Figur des Kalauers und seiner Realisierung zu Wortkunsttexten folgte. Dabei war in beiden Varianten nach wie vor garantiert, daß eine (prä-)kulturelle Motivik mit einer postkulturellen zu einem Neuen Kode und damit zu einer Neuen Welt entfaltet werden sollte. Diese im Grunde utopische wie archaische Projektion war in der späten Avantgarde, also vor allem in der Poetik der Obériuty, verdrängt worden durch eine radikale Reduktion der *paradigmatischen* Figuren und Vorgaben – hin zu einer totalen „*Pragmatisierung*“ der Poetik.⁵ Das gewaltige Potential der gerade in der Moderne produzierten (symbolischen und motivischen) Kodes wurde – zusammen mit den Motiven der verstaatlichten Kultur und jenen des totalitären Alltags – verlagert in eine Sphäre *totaler Diskursivisierung und diskursiver Totalitäten*.

Die Dominanz des Absurden in der Poetik der Obériuty fußt auf eben dieser *Pragmatisierung* der Paradigmata. Ziel dieses Prozesses war die Umformung der in der grotesken Linie der russischen Prosa (Gogol'-Dostoevskij) und im Symbolismus vorgegebenen und im Futurismus radikalisierten paradoxalen

⁵ A. H.-L. 1993; 1994c.

Strukturen zu absurdistischen: Dabei wird der umfassendere Komplex des Paradoxalen, der seinerseits eine traditionelle Pragmatik und Semantik verfremdet, nochmals „ad absurdum“ geführt – mit dem Ziel, der totalen Zeichenhaftigkeit und Symbolizität zu entkommen und aus der Sphäre der Verbalität insgesamt „auszusteigen“.

3. Das Absurde ist also noch weniger als das Paradoxale eine Frage der Semantik – wenngleich es, wie zu zeigen sein wird, spezifische absurdistische Motivnetze gab und gibt, die für die absurde Poetik in Ost und West insgesamt typisch sind – das Absurde realisiert sich als eine metapragmatische Strategie der apophatischen Diskurs- und Redeführung,⁶ die – oftmals als Dialog zwischen Meister und Schüler (vgl. die Koans der Zen-Buddhisten)⁷ – eine verbal geprägte oder nurmehr im Verbalen gefangene Haltung zur Evidenz sprunghaft und brachial aufbricht: „Ein guter Zen-Meister ist derjenige, der einem die Einheit oder Rückbezüglichkeit, die Verwickeltheit der Situation so eindringlich vermitteln kann, daß der Lernende gezwungen wird, aus ihr herauszuspringen“ (F. Varela 1985, 294f.).

Das Absurde – nicht nur jenes der Obériuty – manifestiert sich somit nicht primär im Aufbau semantischer Verfahren und Motive, sondern am Vorführen der/des Verfahrens einer Verbalisierung und Dirkusivierung des Menschen, der nicht durch den Abbau einer alten Welt und den Aufbau einer neuen gerettet werden kann, sondern durch den Sprung aus dem Sprachgefängnis selbst. Dieser erfolgt aber nicht revolutionär, sondern quasi-affirmativ – als Strategie einer großen Subversion, die in der – auch als Sowjetismus vorgegebenen – Übererfüllung eines Plan(soll)s bzw. einer Norm kulminiert, die solchermaßen „ad absurdum geführt“ wird.

2. Definitionen des Paradoxons im Radikalen Konstruktivismus

Das Absurde als Strategie einer Überlistung operiert taktisch mit den vorgegebenen Diskurschablonen und rhetorischen Figuren, setzt sie aber strategisch in einer Weise ein und fort, daß ihre ursprünglichen pragmatischen Ziele im Sinne der „Erfüllung der Wünsche“,⁸ der entgültigen Sättigung des „désir“ oder einer

⁶ Ausführlich zur Apophatik in Verbindung mit dem absurden Kunstdenken vgl. A.H.-L. 1994c, 352f.

⁷ „Ein guter Zen-Meister ist derjenige, der einem die Einheit oder Rückbezüglichkeit, die Verwickeltheit der Situation so eindringlich vermitteln kann, daß der Lernende gezwungen wird, aus ihr herauszuspringen.“ (F. Varela 1985, 299f.). G. Bateson 1981, 30ff. nennt diesen Dialogtyp „Metalog“, in dem „die Struktur des Gesprächs als ganzes [...] für das besprochene Thema relevant“ ist. Zur Apophatik und negativen Theologie bei Charms vgl. A. H.-L. 1994c; M. Jampol'skij 1998, 45ff.; N. Luhmann, P. Fuchs 1992, 68ff.

⁸ Im Buddhismus ist neben Leere und Zeichenlosigkeit die Wunschlosigkeit zentrales Merkmal der Nirvana-Evidenz (E. Conze 1988, 90ff.). Vgl. auch A. H.-L. 1994c.

totalen Unterforderung und eines „understatement“ über- oder unterschritten werden.

Die Frage nach dem Verhältnis von Paradoxalität und Absurdität reduziert sich zum einen auf die Abgrenzung von Paradoxon und Absurdum und andererseits auf die Frage nach der Unterscheidung der Rolle des Paradoxalen im Rahmen der Dichtung des Absurden bzw. des Absurden im Kontext einer allgemein gefaßten Konzeption der Paradoxalität in Kunst und Diskursphilosophie.

Auffällig ist, daß in einer pragmatischen, im Sinne der „Sprachspiele“ Wittgensteins analytischen Sprachphilosophie ebenso wie unter der Perspektive des „Radikalen Konstruktivismus“ und der interaktionistischen Kommunikationstheorie das Paradoxon insgesamt absurdistische Merkmale erhält, die etwa in der symbolistischen Auffassung des (positiven bzw. kreativen, konstruktiven) Paradoxons nicht im Vordergrund stehen. Eine sprachanalytische bzw. konstruktivistische Definition des Paradoxons verhält sich über weite Strecken parallel zur Dichtung und Existenzphilosophie der Absurden – und umgekehrt: diese realisiert – wenn auch mit nicht unwesentlichen Abweichungen – das Konzept des interaktionistischen bzw. kommunikationstheoretischen Konstruktivismus.

Im folgenden seien einige seiner Begriffsbestimmungen des Paradoxalen in Erinnerung gerufen. Im allgemeinen werden drei Merkmale des Paradoxalen unterschieden, die alle drei zusammentreffen müssen, um einen Text paradoxal wirken zu lassen:⁹

- Widersprüchlichkeit (Antinomik)
- Selbstbezogenheit (Autoreferenzialität)
- Zirkelhaftigkeit bzw. Rückbezüglichkeit

Alle drei Kriterien sind aber nicht nur typisch für das Paradoxon, sondern auch für das Kunstdenken selbst – jedenfalls jenes des sekundären Kulturtyps und der manieristisch-verfremdenden Linie der Kunstentwicklung. Gerade das Kunstdenken der Moderne, besonders das der Avantgarde(n) und gesteigert noch in jenem der Dichter des Absurden setzt diese Merkmale des Paradoxalen mit dem Künstlerischen gleich, wenn auch der Effekt und die Ziele zwischen einer philosophisch-religiösen Existenzialisierung und einer ästhetisch-künstlerischen Realisierung differieren können (aber nicht müssen). Drei Punkte sind hierfür maßgeblich:

1. „Ein Paradoxon taucht immer dann auf, wenn die Unterscheidung ‚System / Umwelt‘ im Inneren eines Systems erscheint, wodurch die Umwelt – die per definitionem ‚außerhalb‘ des Systems liegt – nun zugleich ‚außerhalb‘ und ‚innerhalb‘ eines Systems erscheint.“

⁹ Vgl. die beispielreiche Zusammenfassung bei P. Hughes / G. Brecht 1978 und bei P. Walzlawick et al. [1967] 1985; N. Luhmann 1991, 59ff.

2. Wenn Situationen der Unentscheidbarkeit – d.h. der Oszillation zwischen zwei Polen – vorgeführt werden: „Eine paradoxe Aussage ist wahr, weil sie falsch ist, und sie ist falsch, weil sie wahr ist.“

3. Typisch ist schließlich die Fähigkeit des Paradoxons, sich an einem Dritten *als Ausgeschlossenem* zu orientieren. (E. Esposito 1991, 35-38)

Es ist jedenfalls ein leichtes, für alle bei P. Hughes / G. Brecht 1978 oder Watzlawick etc. gebrachten Kriterien des Paradoxalen deckungsgleiche Beispiele in der Dichtung der Absurden zu bringen. Dies gilt nicht nur für die logisch-diskursiven Verfahren, sondern teilweise auch für die immer wiederkehrenden Motive. Man begegnet wieder und wieder den „litigenden Kretern“ des Epimenides (bis zum Russellschen Barbier-Paradoxon – *ibid.*, 7) oder dem berüchtigten Schild mit dem Hinweis, daß „dieser Satz falsch sei“ oder komplizierter: „Der Satz auf der anderen Seite dieser Karte ist wahr“ - und auf der anderen Seite: „Der Satz auf der anderen Seite dieser Karte ist falsch“ etc. etc.¹⁰

Das Russellsche Paradoxon¹¹ und sein Kernproblem der Unentscheidbarkeit zwischen Element und Klasse (denn „Klassen dürfen sich nicht selbst als Element enthalten“, *ibid.*, 12; vgl. Watzlawick [Hg.] 1985, 230f.) findet sich vielfach abgewandelt auch bei den Obériuty; diesen ging es aber nicht um die „Lösung“ des Problems, auf die dann Gödel kommen sollte, sondern um die Inszenierung eines *K i p p e f f e k t s*, der den Prozeß des Mißverstehens überschaubar macht, nicht um ihn zu vermeiden, sondern um in eine andere Sphäre – durch den Spiegel des nichtverstehenden Verstehens und des verstehenden Nichtverstehens – zu springen. Diese andere Sphäre ist für Charms aber nicht ein „Transfinitum“, ein metaphysisches Jenseits, sondern ein allgegenwärtiges „Cisfinitum“, dessen Nullität sich „mitten im Dasein“ auftut.¹²

Der „unendliche Regreß“ des „*circulus vitiosus*“, der im Frühsymbolismus ad infinitum durchgespielt wurde und das Ästhetische selbst repräsentierte, wurde bei den Obériuty umgedreht zu einem „*progressus ad finitum*“, zu einer Rückbindung („*religio*“) des kosmischen und akosmischen Seins zum Nichts des evidenten Augenblicks, in dem die Zeit und damit auch die Kausalität außer Kraft gesetzt sind. Wesentlich ist aber, daß bei den Obériuty (ebenso wie übrigens bei Carroll, Kafka, Beckett etc.) eine schon vorhandene kulturell oder literarisch vorgeprägte Struktur des Paradoxalen „*ad absurdum*“ geführt wird.

Auch in der radikal konstruktivistischen Darstellung der Menschlichen Kommunikation bei P. Watzlawick (et al. [1967] 1985) steht das Paradoxon schon im Untertitel und fungiert als Exerzierfeld all jener Merkmale der Kommunikation, die aus der Alltagssicht unfunktional und defekt sind, in Wirklichkeit aber unsere

¹⁰ P. Hughes / G. Brecht 1978, 10.

¹¹ P. Hughes / G. Brecht 1978, 12f. (Es geht dabei um die „Klassen, die sich selbst als Element enthalten, dafür ber [...] ihrerseits wiederum eine Klasse bilden mußten“; vgl. auch G. Bateson 1981, 252.

¹² A. H.-L. 1994c.

Redepragmatik dominieren, wobei die Realität und ihre Erkenntnis insgesamt als „Produkt einer kognitiven Konstruktion“ sichtbar werden (E. v. Glasersfeld 1985, 27). Das an Gregory Bateson¹³ orientierte Aufklärungspathos des Konstruktivismus operiert mit der Entlarvung der dargestellten paradoxalen Natur des Kommunizierens allgemein, indem es die gängigen Auffassungen über seine Regelmäßigkeit ad absurdum führt. Letztlich wird dann jeder kommunikative Akt zu einem Paradoxon, während für die Oberstufe jeder paradoxale Akt ein (meta-)kommunikativer ist und die (absurde) Dichtung das Ende der Sprache markiert. Ausgangspunkt ist jedenfalls für beide die scheinbar banale Erkenntnis, daß es unmöglich ist, nicht nicht zu kommunizieren, d.h. daß alle Formen der Apophatik – etwa die Rede- und Antwortverweigerung – per se kommunikative Akte seien, ja vielleicht mehr und authentischer als jene, denen man dieses Prädikat ohne weiteres zuspricht.

Die absurdistische Strategie besteht nun darin, dieses „Es-ist-nicht-möglich-etwas-nicht-zu-tun“ zu literarischen Texten zu entfalten, die ihrerseits den Austritt aus Verbalität und Literalität als „self fulfilling prophecy“, als „feedback“ ebenso wie als „double bind“ durchsichtig machen, durchexerzieren – und eben ad absurdum führen. Es wird damit nicht so sehr der Unmöglichkeitsgestus der Moderne rekapituliert (der „eros nevozmožnogo“) als vielmehr der Thanatos „vozmožnogo“ – und damit die cisfinite Irr-Realität einer „möglichen Welt“, deren Verbalität und Udenkbarkeit, deren Sinnhaftigkeit und Interpretationsleere einander wechselseitig dementieren.

Genau diese Wechselseitigkeit auf der kausal-temporalen wie auf der Ebene pragmatischer Chronotope durchwirkt alle drei Prinzipien des Paradoxalen: In der Rückkoppelung wird die Reihenfolge der dialogischen Kommunikationsakte invertiert und zugleich in der Vorwegnahme nochmals pervertiert, wobei die Linearität und die Zirkularität gleichermaßen aufgehoben und in einer Art Spiralität ohne Metaphysik realisiert werden.

Indem die Position A jene von B vorwegnehmend in den ursprünglich eigenen Standpunkt integriert (und B dasselbe mit A macht, worauf Watzlawick seltsamerweise nicht hinweist – wohl aber Bachtin), wird die lineare Logik der unilateralen Determination (das Mono-Logische) und – im Sinne Bergsons – die Linearität des Zeit-Vektors und eines Evolutions-Progressismus subvertiert. Für P.

¹³ Vgl. die klassische Darstellung bei G. Bateson 1981, 276ff., 353f. Der „double bind“ hat die Struktur einer paradoxalen Kontradiktion – nur auf verschiedener medialer Ebene: der Mengendurchschnitt der Referenz auf der Ebene der Interpretation ergibt eine flimmernde Intensität bzw. ein intensives Flimmern, das eine Parteinahme oder Entscheidung nicht zuläßt und diese Unmöglichkeit, dieses „Hängen“ habitualisiert. Eben darin besteht aber die Mitteilung seitens der Autoren des „double bind“: es geht nicht um Semantik, sondern um Macht, d.h. „nackte Pragmatik“ und damit letztlich um die Fixierung der Herrscher-Opfer-Relation (nach Bateson Schizophrenie). Die Diagnose des Sowjet-Totalitarismus als Schizo-Reich durch die Medermeneutiker im russischen Konzeptualismus war da nur konsequent (vgl. dazu A. H.-L. 1997, 488ff.)

Watzlawick (et al. [1967] 1985, 32f.) sind dies Verfahren zur Aufrechterhaltung der Homöostase, also eines relativen Gleichgewichts von „selbstregulierenden Systemen“ (konstruktive Funktion von Rückkoppelung, „double bind“ und Rekursivität) – für die Absurde Dichtung sind dies vielmehr Akte einer „Heterostase“, einer Dekonstruktion des Systemischen, das in seiner Affirmation „dereguliert wird“, indem das Selbst der Selbst-Regulierung aus dem Netz- und Nest-Werk seiner Fremdbestimmung von den Füßen auf den Kopf fällt.

Während P. Watzlawick (et al. [1967] 1985, 37) das „Eingesponnensein in Kommunikation“ als wertvolle Einsicht in eine ebenso wertvolle Tatsache preist, gilt dem Absurdisten ebendies als Gefängnis der Sprach-Welt, dem es zu entrinnen gilt und zwar mit sprachlichen Mitteln. Diese taktische Tautologie begegnet ja von Anfang an in allen Praktiken der paradoxalen Intervention, wo gerade das, was anzustreben wäre, vermieden und das, was zu meiden ist, angestrebt wird. Eine bloß aufklärerisch-emanzipatorische Leistung des „Bewußtmachens von (kommunikativen) Verhaltensregeln“ (ibid., 38), wie sie der Konstruktivismus preist, ist den wesentlich radikaleren Obertuery entschieden zu wenig. Das bloße Einsehen in die „Unbewußtheit der ‚Spieler‘“, bzw. der Kommunikation als Spielszene verharrt im utopisch-emanzipatorischen Gestus einer Kunst-Therapie bzw. Therapie-Kunst, die heilen kann und soll – und das alleine schon durch die Einsicht selbst (worüber sich schon Nietzsche anhand von Sokrates lustig gemacht hat).

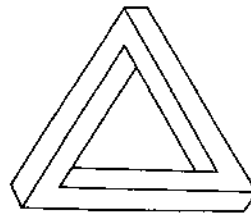
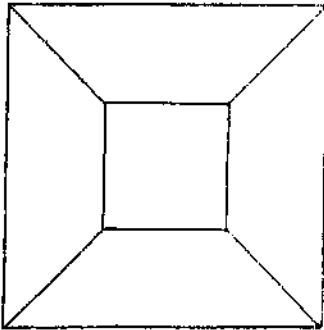
Die Reflexion der Differenz von Objekt- und Metaebene wird im Absurdismus ebenso praktiziert (und vertextet) wie die Einsicht in die notwendige Redundanz von Mitteilungen (ibid., 41ff.; zur Vermischung von Objekt- und Metaebene bei Beckett vgl. R. Breuer 1985, 143).¹⁴ Aber eben dies gab es ja schon in Avantgarde und Moderne: Worum es an deren Ende – in einem grandiosen „End-Spiel“ – zu gehen hatte, konnte ja nur der letzte Einsatz einer Unterbietung sein, nachdem alle Akte der Hyperbolik und Überbietung ausgereizt waren: Die Relativität von Kausalität, Determination, kommunikativer und mimetischer Effektivität war ja schon hinlänglich demonstriert worden – und von der totalitären Gegenwart überholt.

Die Quadratur des Kreises, in der die Linearität (von Ursache und Wirkung, Anfang und Ende, Ursprung und Ziel) aufgehoben werden sollte (Symbolismus), stand nunmehr als imaginärer Vorstellungsakt zur Debatte: Statt Dostoevskijs trotziger Ablehnung des $2 \times 2 = 4$ oder jener der Avantgardisten,¹⁵ statt

¹⁴ Aus kommunikationstheoretischer Sicht gehört die Dichtung in eine Reihe mit Kommunikationsarten wie Spiel, Humor, Ritual u.a., die neben ihrer thematischen Orientierung auch eine metakommunikative aufweisen (G. Bateson 1981, 295f.). Gleiches gilt übrigens auch für die Psychotherapie allgemein, wo es ja auch niemals um „Dinge“ geht, sondern um „Beziehungen“ und „Mitteilungen“ (ibid., 323ff., 329; zur Verwechslung von Buchstäblichkeiten und Metapher in diesem Sinne, ibid., 343).

¹⁵ Vgl. F.M. Dostoevskij, *Zapiski iz podpolja*, PSS, 5, 105.

der Quadratur des Zirkels oder den „imaginären Zahlen“ (Wurzel aus Minus Eins – vgl. Chlebnikov) blieb nur noch das Nullsummenspiel mit dem totalen Risiko, den Kippeffekt ins „All(es)“ zu verpassen oder mit dem schrecklichen Schock, ihn verpaßt zu bekommen. Die leere bzw. symmetrische Rekursivität der Escher-schen „Drawing Hands“ (W. Steiner 1982, 163f., 168ff.; F. Varela 1985, 294–309), wo die eine andere Hand zeichnende Hand von dieser ihrerseits gezeichnet wird, gibt es auch bei Charms – man denke an den Fall des Briefschreibers: „Пишу Вам в ответ на Ваше письмо, которое Вы собираетесь написать мне в ответ на мое письмо, которое я написал Вам.“ (Charms, „Svjaz“, *Polet*, 500).



Auf der räumlichen Ebene realisiert diese Rekursivität M.C. Eschers berühmte Bild-Parabel „Drawing Hands“ von den sich wechselseitig zeichnenden Händen; die abstraktere Variante des Konzepts der Unentscheidbarkeit – die Möbius-Schleife oder das ambivalent verkantete Dreieck (s. Abb.) – könnte geradezu als „Markenzeichen“ der Postmoderne gelten, dem das doppelte Quadrat der Moderne bzw. Avantgarde gegenübersteht: Hier herrscht nicht homogen verlaufende Unentscheidbarkeit (zwischen Vorder- und Hintergrund, Tiefe und Flächigkeit), sondern perspektivische, diskret-inhomogene, springende Ambivalenz. Dieses Doppel-Quadrat wurde ja nicht zufällig aus Wundts *Völkerpsychologie* entlehnt und von Šklovskij als Aschaunungsmodell der avantgardistischen „sdvigologija“ gewählt. Der Zusammenhang mit Malevičs Modell der Guckkastenbühne (für *Po-*

Nach J. Druskin, „Neoficial'naja mysl“ (*Priznaki*) widerspricht die „Arithmetik des Glaubens“ jener der Wissenschaft: „Wenn Christus die Wahrheit ist, dann ist $2 \times 2 = 4$ eine Lüge und Gemeinheit.“

beda nad solncem) und seinem „Schwarzen Quadrat“ erscheint gleichfalls evident.¹⁶

Ein anderer Fall von Rekursivität ist die Endlosschleife von Ereignisfolgen bzw. Motiven, deren Ende jeweils der Anfang ihrer eigenen Wiederholung sind. Nicht zufällig hat Beckett das weithin bekannte und folklorisierte Lied „Ein Hund kam in die Küche“ in den II. Akt seines Stückes „Warten auf Godot“ eingebaut (vgl. dazu auch R. Breuer 1976, 128f.).¹⁷ In allen vom radikalen Konstruktivismus ins Auge gefaßten Schlüsselszenen der Kommunikation steht das Werden, die Prozessualität und damit die positionelle Pro- und Reprojektion im Zentrum der Aufmerksamkeit: Da geht es um die „I n t e r p u n k t i o n“ von Ereignisfolgen“ (P. Watzlawick et al. [1967] 1985, 57ff.)¹⁸ – also um die perspektivische Frage, „wer begonnen hat“ und letztlich danach, wer der „Schuldige“ ist: Denn immer ist es eine Frage der Perspektive, wo das Niveau der N u l l s t u f e einzuziehen sei – und eine der Analyse, dies reflektierend durch die Einnahme einer Metaposition überblicken zu können.

Die Absurden Dichter/Denker sahen dies wohl auch – und insofern waren sie immer noch „alte Kinder“ der späten Avantgarde: Aber sie erkannten auch die Vergeblichkeit einer progressiven Multiplikation der Meta-Meta-Positionen und die Unmöglichkeit, sich ihrer „in actu“ zu vergewissern. Gerade die Vermengung der Objekt- und Metabene ebenso wie die von Meta- und Meta-Meta-Ebenen gehörte zu den „master plays“ der Absurden. Dies zeigt sich besonders im Falle der seriellen Texte wie in allen G e n r e s der E s k a l a t i o n auf der motivischen oder motivatorischen Ebene, die nicht nur diese multiple Progression als Regression von Komplexität und Lebendigkeit strukturell ikonisieren, sondern auch als Existenzverlust indexikal realisieren. Der absurde Text berichtet nicht ü b e r etwas, sondern I S T E S, indem er dieses ÜBER-ETWAS unterläuft, unterfordert, unterspielt.

Gleiches gilt für die von P. Watzlawick et al. [1967] 1985 geschilderte Differenzierung von digitalen und analogen Kommunikationsformen (61ff., 96ff.), die bei den Obériuty und allgemein bei den Absurden vielfach als Indifferenz präsentiert werden, woraus „unterkomplexe“ Situationen und Diskurse des M i ß - v e r s t e h e n s resultieren,¹⁹ deren Irr-Regularität im Wiederholungszwang ihrer Präsentation dementiert wird. Die Wörter bedeuten etwas anderes (Semantik) als sie als Worte (und in/als Parömien) intendieren und meinen: Die Bedeutung wird durch den Sinn aufgelöst, Sinn durch die paradoxe Unentscheidbar-

¹⁶ Vgl. V. Šklovskij, „Prostranstvo v živopisi i suprematisty“, 96 (hier das Wundtsche Doppelquadrat).

¹⁷ Die Bedeutung Kierkegaards und Wittgensteins für Becketts *Warten auf Godot* erwähnt B.O. States 1978, 33ff., 118ff.

¹⁸ Zum Problem des Nullpunktes zeitlicher Serien vgl. aus postmoderner Sicht J.-F. Lyotard [1983] 1987, 23.

¹⁹ Zur Ablösung des futuristischen V-Prinzips des „neponimanie“ durch das absurdistische „nedorazumenie“ siehe A. H.-L. 1993, 230ff.

keit der Partiergreifung und Positionierung (der Interpunktion auch im kausal-temporalen Verlauf), der Sinn wird diskursiv paralytisiert und auf einen Punkt gebracht, von dem aus – „punctus saliens“ – nur mehr der Sprung durch das Medium bzw. den Spiegel des „nonsense“ möglich ist.

Alle möglichen „Fälle“ von „symmetrischer Eskalation“ (ibid., 103ff.) – gerne dargestellt im Ehestreit, der/den auch Charms beherrschte – finden ihre Entsprechungen in den absurdistischen Texten – ebenso wie jene von komplementären Interaktionen. Der Absurdist ist nicht sosehr komplementär-paradoxal (wie der Symbolist); er folgt eher dem Prinzip der Eskalation, das ja über eine den Absurden so vertraute tautologische Wurzel verfügt: „Некий Пантелей ударил пятаком Ивана. | Некий Иван ударил колесом Наталью. | Некая Наталья ударила... |... | Эх, думали мы, дерутся хорошие люди.“ (Charms, IV, 51).

Das was in der Kommunikationstheorie bzw. im Radikalen Konstruktivismus als „gestörte Kommunikation“ (P. Watzlawick et al. [1967] 1985, 72ff.) überwunden werden soll – bis hin zu Batesons Einsicht in die schizophrenmachende Wirkung von „double binds“ – wird in der Absurden Dichtung nochmals als universeller Störfaktor zum Hauptnovens einer Fehlerästhetik bzw. überhaupt einer absurdistischen Nihilologie (s.u.) gemacht. Der Defekt wird nicht wie im Futurismus als etwas Naiv-Archaisches gefeiert, er wird vielmehr zum Effekt eines Ästhetik und Ethik, Kunst und Religion gleichsetzenden cis-finalen Aktes der Bestürzung. Die Ent-Störung der Kommunikation gar als Therapie zur Gesundung gedacht bleibt in Frage: die Ver-Störung im Sinne einer Verfremdungs-Ästhetik scheint bis zum letzten Irritationsreiz ausgelaugt – was bleibt, ist was bleibt: das Gleich-Bleibende einer totalen Immanenz, die gerade dann in Transzendenz umkippt, wenn der entscheidende Tropfen (ein Index-Momentum), das Faß zum Überlaufen und das Schiff zum Kentern bringt.

Im Falle des „double bind“ wird die Relation von Teil und Ganzem²⁰ unmöglich dadurch, daß jeweils ein Teil zum Ganzen erklärt wird, während dies gleichzeitig auch für das Gegen-Teil gilt; im Falle des „feedback“ wird diese synchrone bzw. simultane Präsenz auf die diachrone Ebene verlagert, wo Vorwegnahme und Nachträglichkeit der Teile in Hinblick auf ihr jeweils zugeordnetes Ganzes gegeneinander ausgespielt werden.

Rückkopplungsprozesse, wie sie P. Watzlawick et al. ([1967] 1985, 131ff.) als Voraussetzung für systemische Homöostasis (d.h. für das Prinzip des Gleichgewichtes und der Harmonie) ebenso beschreibt wie als Quelle von Mißverständnissen, fungieren bei den Obèriuty als textkonstitutiv ebenso wie als kontextdestruktiv und de pragmatizierend: Die Vorankündigung wie die vorweg-

²⁰ Vgl. dazu den in jeder Hinsicht maßgeblichen „Myr“-Text bei Charms: „Я говорил себе, что я вижу мир. Но весь мир был недоступен моему взгляду, и я видел только части мира. И все, что я видел, я называл частями мира. [...] И все части были похожи друг на друга.“ (Polet, 313). Zur kommunikationstheoretischen Korrelation von Teil und Ganzem vgl. G. Bateson 1981, 350f. (das Ganze stet in einer Metabeziehung zu den Teilen).

nehmende Meta-Meta-Annahme (daß der Andere zu wissen scheint, was der Eine vorhat und umgekehrt) kulminiert bei den Obériuty im Zustand einer generellen Unentscheidbarkeit, auf welcher Ebene der Argumentation und perspektivischen Position wir uns jeweils befinden.²¹

Gerade im Falle der „self-fulfilling prophecy“ sehen wir deutlich die Restverwertung einer Paradoxie, die im Symbolismus der Jahrhundertwende – man denke an die Apokalypse-Paradoxa – reichlich durchgespielt wurden:²² „Selffulfilling prophecies“ erzeugen eine Wirklichkeit durch Erwartung, die sich ohne sie nicht ergeben hätte“ (Watzlawick [Hg.] 1985, 92). Das Nicht-Eintreten der Apokalypse ermöglicht letztlich in der Moderne der Jahrhundertwende das Eintreten der Kunst – der apokalyptische Mißerfolg wird somit zu ihrer eigentlichen Bedingung: während bei den Obériuty das Apokalyptische wie das Utopische immer schon eingetreten ist. Wenn im Radikalen Konstruktivismus – bis hin zur Evolutionstheorie (vgl. R. Riedl 1981, 81) – die „Erfindung der Ursache“, d.h. die reprojektive Konstruktion von Wirklichkeit denkbar ist, umso mehr ist es in der Absurden Dichtung die Inversion von Erwartung (bzw. Glauben) und paradoxalem Effekt. Gipfel dieses absurdistischen Adventismus ist etwa Becketts „Warten auf Godot“, das im Werk der Obériuty zahlreiche Vorläufer hat (zum Paradoxon des Wartens in Becketts „Godot“ vgl. R. Breuer 1976, 17ff.).

Während in Gogols grotesker Welt der Überraschungseffekt darin besteht, daß der wirkliche Revizor am Ende des Stückes tatsächlich auftritt, kulminieren die Pointen der Obériuty darin, daß entweder am Schluß der Falsche kommt (wie schon im S III) oder – viel eher noch: unentschieden bleibt, wer wer ist. Die „Revision“ erschöpft sich im seriellen Inventarisieren der Bestände an Objekten und Diskursfragmenten – und im Durchspielen der offenen Möglichkeiten, auf etwas zu reagieren, dessen Eintreten vorangekündigt ist – wo doch eine Aktion gefragt wäre.

Wenn also eine Paradoxie „sich als Widerspruch definieren [läßt], der sich durch folgerichtige Deduktion aus widerspruchsfreien Prämissen ergibt“ (P. Watzlawick et al. [1967] 1985, 171ff.), dann erinnert dies an die absurdistische Strategie, das Gegebene in seiner Richtigkeit und Normalität zu unterlaufen, indem auf es eben jene Regeln angewendet werden, die es affirmieren und zugleich diffamieren.

²¹ Zur Poetik des Absurden allgemein und zu jener des Theaters des Absurden im besonderen vgl. J.-Ph. Jaccard 1989, 467-487 und O.G. Revzina, I.I. Revzin 1971, 232-254.

²² A. H.-L. 1996b.

3. Wittgensteins Sprachspiele

Von Anfang an macht sich in den abstrakten Erörterungen der Obériuty – gerade auch in ihrer Lyrik – ein halb-ironischer Ton breit, der freilich nicht die Intention verfolgt, mit einer bestimmten philosophischen oder ideologischen Sprechweise zu polemisieren, sondern vielmehr ein Diskursdenken vorzuführen, das an die Stelle des avantgardistischen Sprach-Denkens („jazыkovoe myšlenie“) tritt.

In den philosophischen Abhandlungen der Obériuty werden Denk-Spiele auf Sprach-Spiele reduziert. Nicht die Argumentation wird hier rückwirkend karnevalisiert oder ins Komische gezogen, sondern eben der Diskurs selbst, das Problem der abstrakten Verbalisierung, der Gestus des großen Definierens und Theoretisierens.²³ Eine ähnliche (z.T. unfreiwillig komische) Anti-Gestik finden wir etwa bei Kafka oder bei Wittgenstein, dessen lapidar-lakonischen Sätze eine gewisse verbissene Lächerlichkeit alles Diskursiven verrät. Die immanente Komik des philosophischen Sprechens ist ja nicht nur das Produkt einer nichtprofessionellen Rezeption, sondern operiert – gerade im diskursphilosophischen „Denksport“ – absichtsvoll mit dem Kuriosum des scheinbar Selbstverständlichen, des fundamentalen Diskurrierens über Alltäglichkeiten. Dies gilt nicht selten auch für die ganz großen Erörterungen über Sein und Nichtsein und es wird kein Zufall sein, daß gerade die Nichts-Diskurse überquellen von solchen kosmisch-komischen Kippeffekten.

Es ist nur konsequent, daß Wittgenstein – ganz im Sinne der Diskursphilosophie Kierkegaards – die Philosophie aus der Sphäre der Lehre in jene einer „Tätigkeit“ versetzt: Nicht anders hatten die Formalisten und dann die Strukturalisten ihre Vorgangsweise aus dem Prokrustesbett wissenschaftlicher Disziplin(ierung) befreit und zu einem „(strukturellen) Handeln „ erklärt:

4.112 [...] die Philosophie ist keine Lehre, sondern eine Tätigkeit [...] Das Resultat der Philosophie sind nicht „philosophische Sätze“, sondern das Klarwerden von Sätzen. [...]

4.114 Sie [die Philosophie] soll das Udenkbare von innen durch das Denkbare begrenzen.

4.115 Sie wird das Unsagbare bedeuten, indem sie das Sagbare klar darstellt. [...] (L. Wittgenstein 1922, 76; vgl. P.M.S. Hacker 1978, 29)

Die offensichtliche Verwandtschaft zwischen der Konzeption der Sprachspiele bei Wittgenstein bzw. in der Poetik des Absurden allgemein und jener der Obériuty im besonderen sollte nicht zu voreiligen Schlüssen verleiten; zweifel-

²³ Ähnliches gilt für das Spiel mit Philosophemen in Lewis Carrolls *Alice in Wonderland* bzw. für die Sprachlogik Carrolls, deren „seriöse“ Bedeutung heute außer Zweifel steht (vgl. zuletzt G. Deleuze 1993, hier: 19ff.). Zur Sprachkritik und zum Logischen Positivismus bzw. Wittgenstein und Becketts Roman *Watt* vgl. R. Breuer 1976, 79f.

los gibt es eine faszinierende Konvergenz im Diskursverhalten Wittgensteins (etwa in seinem *Tractatus Logico-Philosophicus*, 1922) und jenem der Obérité – man denke etwa an den ersten Satz des *Tractatus*: „Die Welt ist alles, was der Fall ist“, der geradezu als Ausgangsformel für die „Fall“-Poetik von Charms gelten kann. Auch der lakonische, halb-ironisch-verknappte Stil des *Tractatus* läßt vielfach an Charms denken – so etwa Sätze wie die folgenden: „Wenn ich den Gegenstand kenne, so kenne ich auch sämtliche Möglichkeiten seines Vorkommens in Sachverhalten“ (2.0123) oder: „Namen gleichen Punkten, Sätze Pfeilen, sie haben Sinn.“ (3.144); „...Um das Wesen des Satzes zu verstehen, denken wir an die Hieroglyphenschrift, welche die Tatsachen die sie beschreibt abbildet“ (4.016).

Die Sprachspiele der *Philosophischen Untersuchungen* sind vielfach durch Parabeln bzw. philosophische Gleichnisse durchsetzt, die durchaus absurdistische Merkmale tragen und dem Prinzip der „reductio ad absurdum“ bzw einer „negativen Unterweisung“ (im Sinne einer apophatischen Didaktik) folgen (P.M.S. Hacker 1978, 289; zur Bedeutung der Privatsprache bei Wittgenstein, *ibid.*, 292, 300). Das Ethische kann für Wittgenstein eben nur in Gleichnissen vermittelt werden (*ibid.*, 118), da es an der Schnittstelle zwischen dem Verbalen und dem Handeln, zwischen Sprachwelt und Gegenstandswelt steht, also genau dort, wo das Reich der Evidenz und sein Sprach-Los ansetzt:

Die Begründung aber, die Rechtfertigung der Evidenz kommt zu einem Ende; – das Ende aber ist nicht, daß uns gewisse Sätze unmittelbar als wahr einleuchten, also eine Art *Sehen* unsrerseits, sondern unser Handeln, welches am Grunde des Sprachspiels liegt. (Wittgenstein, *Über Gewißheit*, § 204; vgl. P.M.S. Hacker 1978, 409)

Die Sprachspiele sind gewissermaßen absurdistische Satzinstallationen, die dazu dienen, die Grenzen des Sagbaren und damit jene der Welt auszuloten (P.M.S. Hacker 1978, 53f.),²⁴ ist doch für Wittgenstein Denken und Sprache ein und dasselbe. Um das Provokante dieser These zu demonstrieren, verweist Wittgenstein immer wieder auf den nichthierarchischen Charakter seines Sprach-Denkens und bedient sich dabei durchaus absurdistischer Konzepte wie „Reihe“, „Tautologie“ oder „Grenze“:

„Das Buch will also dem Denken eine Grenze ziehen [...] dem Ausdruck der Gedanken“ (L. Wittgenstein 1922, 26); „Die Gesamtheit der wahren Elementarsätze stellt eine vollständige Weltbeschreibung dar“ (Wittgenstein, bei P.M.S. Hacker 1978, 70); „Die Begriffe: Satz, Sprache, Denken, Welt, stehen in einer Reihe hintereinander, jeder dem anderen äquivalent.“ (U, § 96 - P.M.S.

²⁴ Die Sprache löst sich auf in sich selbst generierende Sprachspiele – und die Urteile, Meinungen, Gedanken des Einzelnen reduzieren sich auf ein „sich ständig entwickelndes Spiel der Differenzen.“ (B. Groy 1992, 156)

Hacker 1978, 75); „Das Bild ist so mit der Wirklichkeit verknüpft; es reicht bis zu ihr.“ (TB, 162, P.M.S. Hacker 1978, 77). Insofern bedeuten „Die Grenzen meiner Sprache [...] die Grenzen meiner Welt. Was wir nicht denken können, das können wir nicht denken; wir können also auch nicht sagen, was wir nicht denken können.“ (Wittgenstein 1922, 148, vgl. P.M.S. Hacker 1978, 99).

Der nachfolgende Text Wittgensteins zeigt womöglich noch deutlicher die Verwandtschaft mit absurdistischen Definitionsserien wie etwa Charms' „Myr“-Text (*Polet*, 313-314): „...А потом я понял, что я и есть мир. Но мир – это не я. [...] А я мир. И больше я ничего не думал.“

5.621 Die Welt und das Leben sind Eins.

5.63 Ich bin meine Welt. (Der Mikrokosmos.) [...]

5.632 Das Subjekt gehört nicht zur Welt, sondern es ist eine Grenze der Welt. [...]

Du sagst, es verhält sich hier ganz, wie mit Auge und Gesichtsfeld. Aber das Auge siehst du wirklich n i c h t. [...] (L. Wittgenstein 1922, 150-152)

Wie die Obériuty konzentriert sich Wittgenstein auf die „gewöhnliche“ (Alltags-) Sprache, die er zur Wirklichkeit äquivalent setzt, während umgekehrt – und im Unterschied zu den Obériuty – alle kreativen Sprachverfahren wie Homo- und Synonymie als Defekte abgewertet werden (Wittgenstein 1922, 54; P.M.S. Hacker 1978, 31f.), die „entblößt“ werden müssen, da sie die wahre Natur der Gedanken „verkleiden“: „Die Sprache verkleidet den Gedanken. Und zwar so, daß man nach der äußeren Form des Kleides nicht auf die Form des bekleideten Gedankens schließen kann.“ (L. Wittgenstein 1922, 62)

Auch das zentrale Paradoxon der Vermischung von Objekt- und Metaebene sowie jenes der Gleichsetzung von Element und Menge bzw. Klasse steht im Mittelpunkt der Wittgensteinschen Sprachkritik: „Die Sprache kann einen nie mit einem Mittel versehen, sich aus der Sprache herauszuziehen.“ (P.M.S. Hacker 1978, 216). Einerseits verweisen die Sprachgrenzen auf die Weltgrenzen, um deren Bestimmung es geht – andererseits bilden diese Grenzen auch das Gefängnis der Welt, aus dem sich der Mensch permanent zu befreien trachtet. Für die Absurdisten wie für Wittgenstein kann diese Befreiung aber nicht revolutionär erfolgen, sondern subversiv, die Sprache und damit die Welt immanent ad absurdum führend.

Ziel der Sprachphilosophie Wittgensteins ist Sprach-Kritik, also letztlich Abgrenzung des Denkbaren vom Undenkbaren (4.114), des Sagbaren vom Zeigbaren (4.1212), d.h. vom Evidenten, das solchermaßen gerettet wird. Dieses letztlich apophatische Vorgehen bestimmt auch die „Tätigkeit“ der Obériuty. Die Philosophie als Sprachkritik konzentriert sich auf die „Grenzfälle der Zeichenverbindung, nämlich ihre Auflösung“ (4.466) und operiert dabei primär mit den Fi-

guren der „Tautologie und Kontradiktion“ (ibid.) – womit eben die zentralen Verfahren der oberiutischen Poetik genannt sind.

Das Ziel der Wittgensteinschen Tautologien und des indexikalischen Aufweisens ist ein zutiefst apophatisches: nämlich eine Demonstration des So-Seins der Welt als *Evidenz*. Auffällig ist, wie intensiv J.-F. Lyotard [1983] 1987, 66ff. an die Wittgensteinsche Konzeption der „deiktischen Indikatoren“ anknüpft, um so etwas wie eine neue Authentizität der Strategien des „Widerstreits“ zu entwerfen. Die Gesamtheit der Welt ist eine Tautologie und Kontradiktion zugleich, da sie einmal Totalität und einmal Partialität bzw. Begrenztheit bedeutet.

Insoferne ist aber die Erfassung dieser Evidenzen nur möglich durch den Einsatz paradoxaler Argumentationsstrategien, die auf eben jenen Kipp-Punkt hinführen, wo das Sprach-Denken und ihre Welt in die Evidenz ihrer selbst umschlägt, wo also nur mehr Index und Aufweis möglich ist und damit die Apophatik des Mystischen:

1. Die Welt ist alles, was der Fall ist.

1.1. Die Welt ist die Gesamtheit der Tatsachen, nicht der Dinge. [...]

2.01 Der Sachverhalt ist eine Verbindung von Gegenständen. (Sachen, Dingen) [...]

3.1431 Sehr klar wird das Wesen des Satzzeichens, wenn wir es uns, statt aus Schriftzeichen, aus räumlichen Gegenständen (etwa Tischen, Stühlen, Büchern) zusammengesetzt denken. (L. Wittgenstein 1922, 46);

Das ist es, was die Täuschung hervorruft, daß man Dinge sagen kann, die nur gezeigt werden können. (P.M.S. Hacker 1978, 38)

Der Finger-Zeig bei Wittgenstein („Ich meine eben DAS“, TB, 162) deckt sich voll und ganz mit der oberiutischen Wertschätzung des leeren Verweisens auf Evidenzen²⁵: „Jedes Ding ist, was es ist, und ein ander Ding“ (TB, 177; vgl. P.M.S. Hacker 1978, 73, 284f.). Das Unsagbare kann nur gezeigt oder im Schweigen aufgewiesen werden (ibid. 47), denn „Immer wenn irgendetwas gesehen wird, dann ist es *dieses*, was gesehen wird.“ (BB, 103; vgl. P.M.S. Hacker 1978, 284). Dem Indexikalen ist das Tautologische gleichsam immanent: „4.1212 Was gezeigt werden kann, kann nicht gesagt werden.“ (1922, 78); „4.466 [...] Tautologie und Kontradiktion sind die Grenzfälle der Zeichengebung, nämlich ihre Auflösung.“ (ibid., 100):

5.142. Die Tautologie folgt aus allen Sätzen: sie sagt *Nichts*.

5.143 Die Kontradiktion ist das Gemeinsame der Sätze, was kein Satz mit einem anderen gemein hat. Die Tautologie ist das Gemeinsame aller Sätze, welche nichts miteinander gemein haben. Die Kontradiktion verschwindet sozusagen ausserhalb, die Tautologie innerhalb der Sätze. Die Kontradiktion ist die äussere Grenze der Sätze, die Tautolo-

²⁵ Vgl. A. H.-L. 1994c, 342ff.

gie ihr substanzloser Mittelpunkt. (Wittgenstein 1922, 110; P.M.S. Hacker 1978, 37, 112)

Umgekehrt impliziert die Immanenz der Welt ihr tautologisches und zugleich paradoxales Wesen, da sie an und für sich genommen über keinerlei Wert bzw. Qualität verfügt und insoferne auch unsäglich ist. Die Welt wie die in ihr herrschenden Gesetzmäßigkeiten sind gegenstandslos und „nichtssagend“; daher kann ihnen nur mit einer „Nullmethode“ beigegeben werden:

6.1. Die Sätze der Logik sind T a u t o l o g i e n .

6.11 Die Sätze der Logik sagen also Nichts. (1922, 154);

6.121 Die Sätze der Logik demonstrieren die logischen Eigenschaften der Sätze, indem sie sie zu nichtssagenden Sätzen verbindet. Diese Methode könnte man auch eine N u l l m e t h o d e nennen. (160)

Immer wieder operiert Wittgenstein mit dem absurdistischen Verfahren, d a s S e l b s t v e r s t ä n d l i c h e im Wege einer tautologisch-redundanten Aussage bzw. Definition auszusprechen – oder umgekehrt das Nicht-Selbstverständliche, das Überraschende, Frappierende in der Sprache der Selbstverständlichkeit zu sagen. Diese Taktik hat zum Ziel, die Grenzen des Sagbaren wieder und wieder vorzuführen, wobei die Position des Menschen zur Welt, seine Perspektive, als eine Art „blinder Fleck“ erscheint, dem eine Welt gegenüberliegt, die ihrerseits als „schwarzes Loch“ figuriert; Die menschliche Seele ist gleichsam der b l i n d e F l e c k auf dem Netzhautbild, dem nichts im Wahrnehmungsbild entspricht.²⁶

Die sokratisch-aufklärerische Technik der Aporetik und Ironie dient der Bewußtmachung dieses dem Menschen eigentümliche Sich-Selbst-Im-Wege-Stehens; die absurdistische Methode geht noch einen Schritt weiter und erklärt alle Akte des Sprach-Denkens bzw. Welt-Denkens – in der Logik ebenso wie in der Ethik (die Wittgenstein mit der Ästhetik gleichsetzt!) – als Akte einer apophatischen Verweigerung von positiven Aussagen und zugleich einer absurdistischen Haltung der Auflösung einer jeden Fragestellung oder Problematik:

6.52 Wir fühlen, dass selbst, wenn alle möglichen wissenschaftlichen Fragen beantwortet sind, unsere Lebensprobleme noch nicht berührt sind. Freilich bleibt dann eben keine Frage mehr; und eben dies ist die Antwort.

6.521 Die Lösung des Problems des Lebens merkt man am Verschwinden dieses Problems. (1922, 188)

²⁶ Vgl. P.M.S. Hacker 1978, 109 und 95 (zur Auffassung Schopenhauers, das Ich sei der blinde Fleck des Auges).

Aus einer solchen Sicht werden Ethik und Ästhetik eins – wenn auch durchaus nicht im Sinne des von Wittgenstein so verehrten späten Tolstoj, sondern eher als Folge einer absurdistischen Retrospektive der Welt aus der Sicht der Ewigkeit bzw. des Todes, d.h. des Absoluten:

„Das Kunstwerk ist der Gegenstand *sub specie aeternitatis* gesehen; und das gute Leben ist das Leben *sub specie aeternitatis* gesehen. Das ist der Zusammenhang zwischen Kunst und Ethik.“ (TB, 176; P.M.S. Hacker 1978, 105); „Ethik und Ästhetik sind eins“ (1922, 6.421), dann nämlich, wenn die Welt unter dem Aspekt der Evidenz als totale Gegenwärtigkeit (im kierkegaardischen Sinne „als Augenblick“) gesehen wird: „Die Gegenwart allein ist die Form allen Lebens“ (Wittgenstein, cit. bei: P.M.S. Hacker 1978, 115). Eine solche Sicht gilt für das Paradoxon der Willensfreiheit ebenso, das Wittgenstein im Geiste Dostoevskijs vorträgt: „5.1362 Die Willensfreiheit besteht darin, dass zukünftige Handlungen jetzt nicht gewusst werden können.“ (1922, 118) – wie für das finale Paradoxon des Todes (s.u. Pkt. 9).

Diese Überlegungen decken sich fast wörtlich mit den Spekulationen der Oberriuty zum Paradoxon des Todes und (Lebens-Text-)Endes (s.u.), dem nur mit absurdistischen Argumenten beizukommen ist, die wie immer nicht mit den Qualitäten und definiten Essenzen von Phänomenen argumentieren (mit ihrem So-Sein), sondern mit den Evidenzen eines nicht weiter hinterfragbaren Da-Seins: „Das mystische Wunder ist, dass es die Welt gibt. Dass es das gibt, was es gibt (Wittgenstein, TB, 142).

Das Mystische bei Wittgenstein ist das Evidente, das Außersprachliche – auf das nur verwiesen werden kann: „6.44 Nicht wie die Welt ist, ist das Mystische, sondern dass sie ist.“ (1922, 186).²⁷ Wittgensteins *Tractatus* hebt an mit der Formel: „Was sich überhaupt sagen läßt, läßt sich klar sagen; und wovon man nicht reden kann, darüber muß man schweigen.“ (1922, 26) – und endet bekanntlich auch mit ihr: „6.522 Es gibt allerdings Unausprechliches. Dies zeigt sich, es ist das Mystische.“

6.53 Die richtige Methode der Philosophie wäre eigentlich die: Nichts zu sagen, als was sich sagen lässt, also Sätze der Naturwissenschaft [...]

6.54 Meine Sätze erläutern dadurch, dass sie der, welcher mich versteht, am Ende als unsinnig erkennt, wenn er durch sie – auf ihnen – über sie hinausgestiegen ist. (Er muss sozusagen die Leiter wegwerfen, nachdem er auf ihr hinaufgestiegen ist.)

Er muss diese Sätze überwinden, dann sieht er die Welt richtig.

7 Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen.
(1922, 188)²⁸

²⁷ Zur nihilistischen Mystik und Sprachskepsis im Geiste Fritz Mauthners vgl. A. Liede 1963, I, 264ff.

²⁸ Vgl. dazu ausführlich J.-F. Lyotard 1987, 33 und a.a.O.

4. Sprachspiele – Nonsense

4.1. Paradoxe Pragma-Spiele

Roger Caillois unterscheidet in seiner berühmten Abhandlung *Les jeux et les hommes*, vier Spieltypen: 1. Agon (Wettkampf), 2. Alea (Chance), 3. Mimicry (Verkleidung) und 4. Ilinx (Rausch).²⁹ Im weiteren geht es nur um die beiden ersten Typen – also den Wettkampf und vor allem die „Alea“, also um den Ludismus i.e.S. „Alea“ betont den Aspekt der agonalen Kommunikation, die darin besteht, auf symbolische Art zu gewinnen, ohne den Gegner – als Feind – zu besiegen. Hier liegt schon die fiktionale und allegorische Potenz des Spiels beschlossen: alles so zu veranstalten wie „im Ernst“³⁰ – ohne dessen reale Folgen im Physischen, Psychischen, Sozialen etc. zu riskieren. Es fließt kein Blut, die Schwelle zum „Ernst“ bleibt aufrecht. Das Risiko des Spiels endet innerhalb seiner Grenzen, es ist ein symbolisches, also „unblutiges“ (Opfer-)Ritual und dient aufgrund seiner Intransitivität und Autonomie als Urbild jeglicher Modellhaftigkeit, anhand derer Systeme experimentell und in ihrer Regelmäßigkeit erfahr- und erlernbar sind. Daher die lerntheoretische Funktion des Spiels bei Kindern und Jugendlichen sowie seine didaktische oder therapeutische Rolle in der Erwachsenenwelt. Das Spiel ist affirmativ und normbrechend in einem, wobei das Kalkül mit dem Fehler oder Lapsus (des jeweils anderen) spielimmanent das System zugleich verletzt und aufrechterhält.

Ausgehend von der Trias der semiotischen Sphären könnte man die Spiele aber auch gliedern nach solchen, die sich am Kode orientieren – also an der Syntagmatik einerseits und der Dominanz der Paradigmatik (des Lexikons) andererseits (Aufzähl-Spiele), sowie nach der Orientierung auf Pragmatik, d.h. die Prozessualität eines Ablaufs oder Spiel-Rituals. Diesem Typus entsprechen auf der Ebene der Verbalisierung die Dominante des Diskurses (Rhetorik) und der Bewegung (Konfiguration von Perspektiven und Positionen in möglichen Spiel-Welten) sowie der Kontingenz von Situationen, die einer De- und Re-Randomisierung (Zufallsgenerierung) unterworfen werden. Es gibt also in der Spielsphäre eine der Wortkomik analoge Wort-Spielwelt, die kode-fixiert ist, und eine der Situationskomik entsprechende Situations-Spielwelt, die primär pragmatisch funktioniert. Zwischen beiden Polen gibt es natürlich reichliche Kombinationsmöglichkeiten.

Spiele im Rahmen der Pragmatik operieren mithilfe von Pragmatemen und Diskursen, d.h. kommunikativen Standardsituationen, die intransitivisiert und autonom gesetzt werden. Der Motor und das Movens des Spiels ist die Dynamik der Rückkopplung, die das Informationsgefälle zwischen Spieler und

²⁹ A. H.-L. 1991; 1996c.

³⁰ G. Bateson 1981, 45ff. (Metalog „Über Spiele und Ernst“).

Mit-Spieler wechselseitig bzw. ambivalent aufrechterhält. Die Spieler begegnen einander – wie in komplexen Ratespielen (z.B. Tarock, Bridge etc.) – mit Erwartungen bzw. Schlüssen, die auf abduktive Weise,³¹ d.h. sowohl analytisch-regulativ als auch synthetisch-irregulär (nach dem Zufalls- und Reihen-Prinzip) entwickelt werden.

Dieses kommunikative Moment der Spiel-Pragmatik ist in allen Spieltypen mehr oder weniger vielschichtig wirksam; in den „Pragma-Spielen“ dominiert es: Die Rückkopplung selbst und das paradoxe sich Aufschaukeln von Intentionalitäten sowie die Möglichkeit der Fehleinschätzung ihres jeweiligen Komplexitäts- und Reflexionsgrades hält das Spiel in Bewegung zwischen den Polen der totalen Redundanz und einer ausnahmslosen Regularität bzw. Erwartbarkeit. Aus der Sicht des (psychologischen) Interaktionismus sind alle menschlichen Beziehungen (die verbalen wie die pragmatischen) als Spiele (z.B. Schach) konzipiert (P. Watzlawick et al. [1967] 1985, 39ff.). Die Pragma-Spiele bilden nur die Totalisierung dieses Phänomens, führen es modellhaft vor, wie dies etwa auch in Gruppentherapien zu didaktisch-therapeutischen Zwecken eingesetzt wird.

Die Verhaltens- und Diskurs-Spiele folgen einer fundamentalen Eigenschaft von Kommunikation überhaupt, deren „Regeln“ nichts „erklären“, sondern vielmehr evident sind „wie die Primzahlen, einfach s i n d“ (Watzlawick et al., 44). Eben darin aber besteht das Spielerische und gerade dieser Aspekt wird in den Pragma-Spielen intensiviert, ja verabsolutiert. Denn der interaktionistische, verhaltens-orientierte Aspekt verzichtet (wie jeder klassische Pragmatismus) auf interpretatorische Erklärungen, auf Kausalitäten und Teleologien, Sinn- und Grundfragen; indem er beschreibt, was wie da i s t , gibt er den Spielaspekt seines Phänomens – und damit sein Eigentliches – zu erkennen. In dieser „Kreisförmigkeit“ (ibid., 47f.) liegt das Spielerisch-Autonome von Kommunikationsabläufen beschlossen; der bewußte Erklärungsverzicht, die hermeneutische Epoché, die ja alle analytischen und pragmatistischen Zugänge auszeichnet, liefert eine Heilungsmöglichkeit, die jenseits des Genetischen, Kausalen und somit letztlich unentrinnbar Schuldhaften liegt. Diese spielerische R e l a t i v i e r u n g schafft jenen Erleichterungseffekt, der ein Reflektieren und Ins-Auge-Fassen des Eigen(tlich)en überhaupt erst ermöglicht.

Freilich betonen, ja überbieten die Pragma-Spiele die im Normalfall ohnedies vielfältig wirksame Paradoxalität der Kommunikation, die – auch dies ist ein Spielaspekt – alles, was sie berührt, assimilieren muß. Es ist also völlig unmöglich, nicht zu kommunizieren, man kann sich „nicht nicht verhalten“ (ibid., 51); ebensowenig wie es unmöglich ist, dem Pragma-Spiel, das immer auch ein M e t a - S p i e l ist, zu entkommen – auch und gerade dann, wenn es künstlerisch realisiert wird. Die Übertragbarkeit des Spiels (also seine Modellhaftigkeit)

³¹ Vgl. Th. A. Sebeok, J. Umiker-Sebeok 1982.

basiert auf dieser Reduktion (ja Ausblendung) der Inhaltlichkeit von Kommunikation (bzw. der Betrachtung des Faktischen unter dem Aspekt seiner Austauschbarkeit) und der Absolutsetzung des „Beziehungsaspekts“ (ibid., 55), also der Metakommunikation. Das ausschließlich kalkulierte und einseitige Spielverhalten schrumpft freilich zum (problematischen) „Experiment“ (siehe Pečorins Figurenspiel mit Menschen-Leben),³² wogegen das „freie Spiel“ der kommunikativen Kräfte nach dem Prinzip der offenen Serialität und Dialogizität abläuft. Im Pragma-Spiel ist der Metakommunikant zugleich auch Mitspieler, ja das Spiel besteht bzw. gipfelt im Problem, welche Meta-Stufe jeweils im Zirkulieren der Rückkoppelungs-Kalküls eingenommen wird, welche „Interpunktion“ (ibid., 57f.) von Ereignis- und Diskurs-Sequenzen jeweils ins Spiel gebracht wird.

Die Pragma-Spiele konzentrieren sich auf paradoxe Kommunikationsstrukturen, die – etwa im Sinne eines „double bind“ – einander ausschließende Prämissen auf konträre Reaktionen beziehen (ibid., 195f.).³³ Die „paradoxen Definitionen“ (Watzlawick et al., ibid., 176ff.), wie sie Wittgenstein in den Sprachspielen praktiziert, spielen „semantische Antinomien“ durch, d.h. diskursiv fixierte Pragmateme (also nicht die paradigmatische Ordnung von Wort-Spielen, die im engeren Sinne „semantische Figuren“ modulieren), die „pragmatischen Paradoxien“ operieren also mit handlungsorientierten Appellen, die jeweils einander widersprechende Reaktionen provozieren (sollen) und damit den Rezipienten paralisieren, in seiner (Handlungs-)Unfähigkeit (Impotenz) fixieren. Es ist jene Patt-Situation, die auch im Schach oder besonders in der (Zwick-)Mühle den unterlegenen Mitspieler „bannt“ und in eine „unhaltbare Situation“ bringt. Im Pragma-Spiel ist diese Unhaltbarkeit freilich nicht ein Herrschaftsinstrument (mit Schizophrenie als Folge und Zweck), sondern Mittel der Spielorganisation und der „symbolischen Handlung“, da es ja zu den Spielprämissen gehört, daß die Aktion nicht physisch exekutiert wird. Das Ende des Spiels ist gemeinhin nicht der Tod, sondern das Ende der freien Wahl, das Ende der Serie, die Erschöpfung der Möglichkeiten – also der Null-Punkt eines in sich kreisenden „Spiels ohne Ende“, ibid., 216ff) oder der totalen Dominanz einer Seite als totale Singularität.

4.1.1. Carrolls Meta-Spiele

Carroll entfaltet in seinem Roman *Alice in Wonderland* – und radikaler noch in *Through the Looking Glass* – ganze Kaskaden von Spiel-Konzepten und Inszenierungen, die sich zwischen den beiden Polen – dem Spiel als solchem (dem reinen Konzept eines „Als Ob“) und ineinandergeschachtelten Meta-(Meta-etc.)-Spielen – entwickeln. *A l l e s* ist Spiel und das Spiel ist *A l l e s* : Es gib kein

³² A. H.-L. 1991.

³³ Vgl. die „Metaloge“ in G. Bateson 1983, 32ff. und zur Spieltheorie 241ff.

(Spiel-)Feld, das ausgelassen würde, der Panludismus erfaßt alle Sprach-, Lebens- und Weltsphären, sobald einmal das Anführungs-Zeichen des „Als ob“ gesetzt ist.³⁴

Dann wird auch aus dem Schach ein Spiel-Spiel: „Es war aber auch ein hübsches Schach ... Komm, liebe Mieke, tun wir doch so, als ob –, Und ich wollte, ich könnte auch nur die Hälfte von dem erzählen, was bei Alice alles mit den Worten anfang ‚Tun wir doch so, als ob...‘“ (L. Carroll, *Alice*, 137). Immer wieder wundert sich Alice, daß selbst banale, d.h. scheinbar regellose Verrichtungen wie Plauderein im „Wunder- oder Spiegelland“ dem Systemzwang des Spiels erliegen: „...und diesmal bin ich an der Reihe und darf das Thema auswählen – „(„Er tut genauso, als ginge eine Unterhaltung nach Spielregeln“, dachte Alice. (*Alice hinter den Spiegeln = Through*, 195).

Der Gipfel absurdistischer Spiel-Kunst sind Spiele ohne Regeln bzw. Spiele, während deren Verlauf sich die Regeln permanent geändert werden.³⁵ Das totale Spiel besteht aus der grenzenlosen Immanenz seiner Regularität oder aus der totalen Absenz der Regelmäßigkeit, d.h. aus totaler Zufälligkeit. Das Spiel kommt zuerst - und danach der Sinn. Der Künstler ist bestenfalls „Katalysator“ in dieser freien Auseinandersetzung des Lesers (bzw. Mitspielers) mit dem Text: „Und was ist ein Proporz-Wettlauf?“, fragte Alice [...] „Man kann es am besten erklären“, sagte der Brachvogel, „indem man es macht.“ (29); „...jeder begann zu laufen, wann er wollte, und hörte auf, wie es ihm gefiel, so daß gar nicht so leicht zu entscheiden war, wann der Wettlauf eigentlich zu Ende war.“ (29-30). Dieses regellose Spiel bzw. diese Regeln ohne Spiel kennen naturgemäß auch keine Sieger: „Aber wer ist der Sieger?“ [...] Endlich sagte der Brachvogel: „Alle sind Sieger, und jeder muß einen Preis bekommen.“ (ibid.).

Das unvermittelte Wechseln von einem Spiel zu einem anderen innerhalb des Verlaufs des ersten bietet die „Königliche Croquetpartie“ (Kapitel 8: *Alice*, 79ff.), in dem die Spielkarten ein anderes Spiel - nämlich Croquet - spielen, denn „...Regeln gibt es anscheinend überhaupt keine; oder wenn es welche gibt, hält sich keiner daran.“ (86) Hier besteht die Regel in der Regellosigkeit, während das Schach als paradigmatisches Urspiel im Einzelfall figuriert, oder ein ganzes Spiel-Ensemble - das Spiegelland - strukturiert: Hier bewegen sich Alice und die anderen Figuren - ausgehend vom Schach-Plan des Einleitungskapitels (*Through*, 131-133) - über die Kapitel-Grenzen wie Figuren über die Feldgrenzen auf einem Schachbrett, während gleichzeitig in diesem umfassenden Schachspiel implizite Schachspiele eingebaut sind (z.B. „Im Garten der sprechenden Blumen“, *Alice*, 152f. und in „Die Erfindung des Weißen Ritters“, *Through*, 216ff.).

³⁴ Die Als-Ob-Vorzeichen charakterisieren jedes Spiel insofern, als in ihm eine strukturelle „Unwahrheit“ realisiert wird (G. Bateson 1981, 248). Zu den Paradoxa der Interaktion mit Rückbezug auf Carroll vgl. P. Watzlawick et al. [1971] 1985. Zur metakommunikativen Funktion der Spiele allgemein vgl. G. Bateson 1981, 241ff.; 245ff., 249ff. (zu den Grenzen zwischen Spiel und Nicht-Spiel).

³⁵ Zu diesem Spieltyp vgl. G. Bateson 1981, 51f. und 63 (Hinweis auf Carroll).

4.1.2. Sprach-(Logik-)Spiele

Einer der Hauptmotoren der Entfaltung der Spiel-Welten ist die Differenz-Verschiebung zwischen Sprach- und Sachwirklichkeit einerseits und direkter (wörtlicher) und übertragener Bedeutung andererseits. Dabei wird immer wieder die Diskrepanz zwischen der Homonymie (der Signifikanten, d.h. Wörter und Ausdrücke) und den damit bezeichneten Situationen aktualisiert (vgl. auch Beispiele Liede, *Dichtung als Spiel*, 1, 185f.): „Er fand es klüger“ – „Was fand er?“ fragte die Ente. „Es“, antwortete die Maus etwas spitz, „Was ‚es‘ ist, wirst du ja wohl noch wissen.“ (*Alice*, 28). Die hier eingesetzte Technik ist die uralte Vorgangsweise eines Ad-Absurdum-Führens der Homonymie mit dem Ziel, die mitassozierten Diskurs- und Verhaltensschablonen zu reflektieren und zu kritisieren. Vielfach wird der wörtlich genommene Ausdruck mit den Mitteln der „Entfaltung“ („razvertyvanie“) bzw. „Realisierung“ in eine imaginäre – eben spielerische – Sprach-Welt projiziert – wie etwa die weitschweifige Geschichte der Maus, die wörtlich genommen und in Gestalt des langen Schwanzes der Maus auch lettristisch realisiert wird (*Alice*, 31ff. vgl. auch das ‘Totschlagen von Zeit’, das von der Königin in die Formel des „Kopf ab“ transformiert wird (*Alice*, 73).

In dieser verbalen Spiel-Welt nehmen die Wörter ein Eigenleben an und treten in personifizierter Gestalt auf: „...Sie sind ja recht widerspenstig, manchmal – besonders die Verben, die bilden sich am meisten ein – Adjektive lassen ja alles mit sich geschehen, aber die Verben haben ihre Zicken – bei *mir* allerdings muckst sich keins!..“ (Goggelmoggel - in: *Through*, 198-199). In diesem Sinne ist ein jedes Wort potentiell als Anagramm oder Paronymie potentieller Ausgangspunkt für katachretische Entfaltungen: dies gilt für die (anagrammatischen) „Schachtelwörter“ ebenso (*Through*, 200ff.) wie für die zahlreichen Kalauer (vgl. die Entfaltung der Hom(o)ophonie von „Beet/Bett“ zu: „Macht man uns das Beet zu weich, [...] dann schlafen die Blumen andauernd..“, *Alice*, 149).

Bisweilen sind die Spielregeln bewußt willkürlich gesetzt, daß der Eindruck einer ironischen Überbietung oder Parodie der fundamentalen Wortspielverfahren entsteht: So etwa in der (Kinder-)Spiel-Regel,³⁶ nur Wörter zu verwenden, die mit einem bestimmten Laut oder Buchstaben beginnen. Der Witz besteht aber nicht sosehr in dieser Reduktions-Regel, sondern in der fast magischen Ansteckung, die alle Gesprächsteilnehmer erfährt, ob sie wollen oder nicht: „...Ich lieb meinen Liebsten mit H‘, begann Alice unwillkürlich, ‚denn er ist heiter.‘ [...] ‚Er wohnt auf dem Hügel‘, bemerkte der König schlicht, ohne zu ahnen, daß er bei einem Spiel mitmachte..“ (*Through*, 207)

Diese ausufernde Sprach-Welt wird immer wieder durch verbale oder brachiale Interventionen zur „Sache“ gerufen, wenn etwa die „Falsche Suppenschildkröte“ – gerade sie, da sie doch das Paradebeispiel einer realisierten semantischen Figur darstellt – allen Ernstes behauptet: „Ich meine, was ich sage.“

³⁶ Zur Kindlichkeit bei Charms vgl. Th. Grob 1994.

(*Alice*, 105), oder wenn Goggelmoggel – die personifizierte Nullität – feststellt: „Wenn ich ein Wort gebrauche [...], dann heißt es genau, was ich für richtig halte [...] und nicht mehr und nicht weniger.“ – „Es fragt sich nur“, sagte Goggelmoggel, „ob man Wörter einfach etwas anderes heißen lassen kann.“ „Es fragt sich nur“, sagte Goggelmoggel, „wer der Stärkere ist, weiter nichts.“ (*Through*, 198)

Diese Reduktion der Sprachspiele auf die brachiale Dominanz – also letztlich die Aufhebung des Spielsystems durch die Zerschlagung des Knotens der „uslovnost“ – gehört dennoch wieder zum übergeordneten Spiel der paradoxalen Interventionen insgesamt, die in allen apophatischen Diskursen und Situationen praktiziert wird: von den Wüstenvätern des frühen ägyptischen Mönchtums (man denke an die paradoxalen *Apophthegmata patrum*) über die Mytiker des Mittelalters und die russischen „jurodivye“ bis hin zu den buddhistischen Lehrern oder modernen Psychotherapeuten: Immer geht es um die frappierende Auflösung der sich perpetuierenden und verknotenden Signifikantenkette und ihres unendlichen Flottierens: ein brutales oder verzweifelte „Halt!“- und „Aus das Spiel!“-Rufen. Die zahnste Form dieser Intervention begegnet bei Carroll, wenn zum – noch im Konversations-Konventionen verwurzelten – Themenwechsel aufgefordert wird: „Wie wärs denn, wenn wir von etwas anderem spächen..“ (*Alice*, 74), wenn das wechselseitige Mißverstehen unauflösbare Formen angenommen hat (vgl. „Aberwitz und Fünf-Uhr-Tee“, *Alice*, 69ff., 76f.).

Die „Falsche Suppenschildkröte“ gehört – wie das „Einhorn“ (vgl. „Löwe und Einhorn“, *Through*, 205ff.) oder das „Grinsen ohne Katze“ – zu den „unmöglichen Objekten“ bzw. umgekehrt: realisiert auf der Ebene der narrativen Fiktion (des Romans) einen Ausdruck, der keine Referenz in der Pragmatik des Alltagsleben oder der Empirie besitzt: Im Deutschen entspricht der „Falsche Wildbraten“ der „Falschen Suppenschildkröte“ (*Alice*, 89ff.), die sich nur tautologisch definieren läßt: „Das ist das, woraus man eine Falsche Schildkrötensuppe kocht“ (ibid., 93). Das Einhorn tritt in das Spiel der paradoxalen Allegorien wie selbstverständlich ein und läßt schließlich die Frage offen, ob es selbst das Fabelwesen sei (eine Nullstelle der Referenz) – oder die anderen: „Einhörner sind Fabelwesen! Ich habe noch nie eins lebendig gesehen.“ – „Na, jedenfalls haben wir uns jetzt gesehen“, sagte das Einhorn, „und wenn du an mich glaubst, glaub ich auch an dich.“ (213). Die Bewohner der Spiegelwelt können aus ihrer Sicht durchaus zu Recht ihrerseits Alice als Fabelwesen bezeichnen, womit das Einhorn – samt den dazugehörigen philosophischen Denk-Spielen – in den Status einer Pseudo-Empirie einrückt. Auffällig ist die Vorliebe der absurden Nonsense-Dichter für die Insektenwelt – dies gilt für Carroll ebenso (vgl. „Biene und Elefant“, in: *Trough*, 157, die „Pferdefliege“, ibid., 162 oder als „unmögliches Tier“ – die Schnake, ibid., 161).

Das aus der verbalen Realität und dem Sprachdenken (Belyjs „jazыkovoe myšlenie“) abgeleitete imaginäre Objekt wird in seiner verbalen Erscheinung vorgeführt – und auch wieder auf Null gebracht. Dies gilt für das provozierende „Grinsen der Katze“: Die sprachliche Subtraktion des (Lebe-)Wesens – sein scheinbar weiches Auftauchen und Verschwinden – entblößt die paradoxe Natur verbal konstituierter Referenzen. Diese können in einem narrativen Diskurs Anspruch erheben auf fiktionale Realität und doch gleichzeitig ihrer bloß imaginären Potentialität bloßgestellt werden: „Während sie noch auf den leeren Platz sah, tauchte die Katze plötzlich wieder auf. [...] und verschwand diesmal ganz allmählich, von der Schwanzspitze angefangen bis hinauf zu dem Grinsen, das noch einige Zeit zurückblieb [...] ein Grinsen ohne Katze!“ (*Alice*, 67-68)³⁷

Auch bei den *Občerty* – besonders bei Charms – begegnen vielfach Texte, deren verbaler Aufbau mit dem thematischen Abbau der dargestellten Figuren einhergeht: Im selben Maß als der Text – etwa der „1. Fall“ des „*Ryžyj čelovek*“ von Charms – anwächst, wird der Körper des Helden subtrahiert.³⁸ (Vgl. auch das scholastische Spiel mit dem Problem der Singularität, wenn es um den Unterschied von „einer oder der Karamellmühle“ geht“, *Alice*, 76: Auch in Charms' „*Slučaj*“ wird dieses Paradoxon der Singularität mit der Gestalt des „einen“ „*ryžyj čelovek*“ personifiziert).

Die immer wieder beschriebenen Wortspiel-Techniken Carrolls bewegen sich zwischen dem Pol der Null-Wörter, die in der reinen, undefinierten, non-verbalen Dinglichkeit (des „Dingsda“) gipfeln (*Through*, 187f.) also in Referenz ohne Signifikanten – oder aber im anderen Extrem der reinen Namenhaftigkeit – ohne Referenz oder der Namenlosigkeit mit gegenständlicher oder personaler Präsenz: Man denke an den „Wald, in dem nichts einen Namen hat“ (*Through*, 164ff.) und wo Alice ihren Namen vergißt: „Muß denn ein Name etwas bedeuten?“ fragte Alice zweifelnd. „Das ist doch klar“, sagte Goggelmoggel, kurz auf-lachend; „mein Name zum Beispiel bedeutet meine Leibesform – [...] Mit einem Namen, wie du ihn hast, könnte ich jede x-beliebige Form haben, beinahe.“ (*Through*, 193). Die Tautologik des Namens wird vollends entblößt – und sprachphilosophisch reflektierbar –, wenn Alice dem Kaninchen den Namen „W. Kaninchen“ gibt (*Alice*, 36).

4.1.3. Diskurs-Spiele

Die Ersetzung der empirischen (referentiellen) Funktion durch die Sprach-Realität gilt für Lexeme ebenso wie für semantisch-logische Figuren, ja ganze Meta-Logismen auf der Ebene der Aussagen. Das – auch in der ludistischen Anagrammatik und der „ars combinatoria“ zentrale Prinzip der Inversion bzw. Permutation (der Wort- und Redeteile) beherrscht die Sprachwelt in *Alice* ebenso wie in

³⁷ Vgl. dazu M. Jampol'skij 1998, 185.

³⁸ Vgl. zu diesem „*Slučaj*“ M. Jampol'skij 1998, 174f.

noch höherem Maße das „Spiegelland“ – vgl. dort die Formel: „Ich sehe, was ich esse“ <—> „Ich esse, was ich sehe“ (*Alice*, 70) und auf ganze Situationen bezogen: die Verkehrung der temporal-logische Sukzession in „Aberwitz und Fünf-Uhr-Tee“ (*Alice*, 69ff.) und die Inversion von Handlungsabläufen: „Du kannst eben mit Spiegel-Kuchen nicht umgehen“, unterwies sie das Einhorn, „Man muß ihn zuerst herumreichen und dann aufschneiden.“ (*Through*, 215; zum „Haus hinter dem Spiegel“, *ibid.*, 138ff.)

Es gibt ganze Diskurs-Gattungen, die in *Alice* ad absurdum geführt werden – nur zwei seien hier erwähnt: 1. der pseudo-theoretische Diskurs bzw. Dialog und – eng verwandt damit – 2. die absurde Gerichts-Rede: Im ersten Fall wird etwa eine zwanghafte und ganz mechanische Diskurs-Regel vorgeführt, die die Herzogin in *Alice* (90f.) dazu bringt, alle Aussagen zu allgemeingültigen Regeln und Moral-Klauseln umzuformen: „Alles hat seine Moral, man muß nur ein Auge dafür haben“ (90) oder: „Flamingo und Senf, das hat gar scharfe Zähne! Und die Moral davon ist: ‚Trau keinem Vogel, bevor er nicht singt.‘“ (91). Dieser Regel-Zwang gipfelt in einer pseudo-komplizierten Definition, in der wissenschaftliches bzw. philosophisches Sprechen vollends im Selbstvollzug der Formulierung versinkt: „...und die Moral davon ist: ‚Scheine, was du bist, und sei, was du scheinst‘ [...] ‚Sei niemals unterschieden von dem, als was du jenen in dem, was du wärest oder hättest sein können, dadurch erscheinen könntest.‘“ (92)

Komplexer noch ist die – auch in der absurden Literatur der Moderne verbreitete – Gerichts-Inszenierung gipfelnde wechselseitige Relativierung der Gerichts-Instanzen – bis hin zur Pluralisierung von scheinbaren empirischen Evidenzen zu perspektivisch völlig divergenten Darstellungen und Interpretationen. Nicht zufällig wurzelt Dostoevskijs polyphone Erzähltechnik in seinem Interesse an Gerichtsverhandlungen, die mit der Entstehung der Geschworenengerichte gerade diesen Aspekt der perspektivischen Relativierung besonders stark hinzugewannen. Ein zweiter Aspekt der absurdistischen Gerichts-Ur-Szene ist das Interesse am Schuld-Komplex, das hier nicht apokalyptisch (unter dem Aspekt des Jüngsten Gerichts) abgehandelt wird, sondern als Gerichts-Spiel – ein Mechanismus, der alle und alles – Schuldige und Unschuldige (besonders diese) in sein rhetorisches und brachiales Räderwerk zieht (vgl. Kafka oder Charms, „Elizaveta Bam“). In Carrolls Gerichtsverhandlung tritt der König zugleich als Richter, Ankläger und Hinrichter auf, während die Schöffen als Instanz der Wahrheitsfindung und Urteilsentscheidung völlig paralysiert erscheinen. Wesentlich ist auch hier die Inversion von Ursache und Wirkung, Schuld und Sühne: Alles läuft nach der Regel: „Zuerst die Strafe, dann das Urteil“ (*Alice*, 124f.) – oder schlichtweg dem „Kopf-Ab“-Spiel der Königin (*Alice*, 82ff.), das im Problem gipfelt, ob man einen Kopf ohne Körper köpfen könne (*ibid.*, 88f.; zum Paradoxon der Todes-

strafe und zum Gerichts-Motiv bei Kafka vgl. auch J.-F. Lyotard [1983] 1987, 26ff. a.a.O).

Ein großes Motiv in allen absurdistischen Konzeptionen und Texten ist die paradoxe Situation des Menschen als prinzipiell schuldiger und unschuldiger zugleich – sowie die sich daran anschließende apokalyptische Instanz des (Jüngsten) Gerichts bzw. überhaupt von Gerichtsverfahren als Szenerie für das Paradoxon der Schuld. Nicht zufällig kehrt dieses Motiv in Carrolls Texten ebenso häufig wieder wie in denen Dostoevskijs oder Kafkas – und eben bei Charms und Vvedenskij (zur Inversion von „sentence first – verdict afterwards“ bei Carroll vgl. W. Steiner 1982, 133).

Das in allen absurden Poetiken zentrale Motiv der unmotivierten *A l l - s c h u l d* eines jeden begegnet in Kafkas *Prozeß* ebenso wie in Vvedenskij's „Elka u Ivanovyč“ (I, 169f.), wo über unschuldig Verurteilte zu Gericht gesessen wird, wie bei Charms in „Elizaveta Bam“: „Елизавета Бам: Почему я преступница? Петр Николаевич: Потому что вы лишены всякого голоса.“ (Charms, „Elizaveta Bam“, 178-179). Die Hauptsünde besteht immer nicht darin, nicht die eigene Schuld wahrzunehmen, sondern das Nichts der Schuld nicht zu sehen, das alleine darin besteht, daß der Mensch als intentionales Wesen sein Selbst in Absichten, Verlangen bzw. Wünschen am Geschehen der Welt orientiert: „Грех .. оттенок моего намерения, его самость, т.е. я сама намереваюсь или решаю [...] Главный грех подумать: в этом нет греха.“ (Ja.S. Druskin, *Priznaki večnosti*, 336)

Mit Vorliebe exerziert Carroll *Denk- (Sport-) Spiele* durch, in denen (Schul-)Bildungs-Formeln, die als feste Diskurs-Komplexe frei verschiebbare Spielsteine im Spiel mit der „Bildung“ darstellen.³⁹ Die Kinderstube (mit ihrer literarischen Folklore) wie die Schule sind allgegenwärtig und liefern die Stichworte für ganze Serien von Wissensresten, die – von der Deklination bis zur Deklamation verballhornter Schulgedichte (vgl. die „Hummer-Quadrille“, *Alice*, 106f.) – dem „Wunderland“ eine feste scholastische Basis verleihen: „Alice erinnert sich an die lateinische Grammatik ihres Bruders, in der zu lesen war: ‚Eine Maus – einer Maus – einer Maus – eine Maus – o Maus‘“ (*Alice*, 24). Ein wesentlich blumigerer Fall ist die Entwicklung eines Lehr- und Stundenplans, der etwa das Fach „Erdbeerkunde mit und ohne Schlagrahm“ enthält (ibid., 97ff.). Immer besteht die Gefahr, daß die immanente Komik des Unnötigen und Unpraktikablen, die das *Schulwissen* immer schon ausgezeichnet hat, aus dem Bildungs-Spiel in die imaginäre Realität des Wunder- oder Spiegellandes einbricht, und dort – auch gegen den Willen der Deklamatoren (auch Alicens) – zu Wortfolgen anschwillt, in denen das Nonsense-Prinzip – bis hin zur reinen Laut-Dichtung – triumphiert. Texte dieser Art können aber auch als Ausgangspunkt von Gedichtinterpretationen dienen, die nicht nur ihr Objekt sondern auch sich selbst spielend ad absurdum führen (vgl. Goggelmoggel: „Ich kann alle Gedichte erklären, die jemals erdacht worden sind.“, *Through*, 199ff.).

³⁹ A. Liede 1963, I, 172ff.

4.1.4. Gibt es eine Welt jenseits der Spiele?

Zum Spieltyp der Mimicry (Typ 3 nach Caillois) gehört auch das Identitäts- und Masken-Spiel, bei dem die Figure(n) nicht wissen, wer sie selbst (existentiell) sind, weil sie nur in Spielen von Spielen fungieren: In Carrolls *Alice* wird immer wieder die Frage nach der Identität gestellt bzw. deren Bedrohung, Auflösung im Namenlosen vorgeführt: „Wer in aller Welt bin ich dann? Ja, *das* ist dann die Frage“ (Carroll, *Alice*, 20). Oder: „Wer bist denn *du*?“ sagte sie. [...] „Ich - ich weiß es selbst kaum, nach alledem.“ (47). Hier tritt die Rolle der Gestalt als Figur im Spiel mit ihrer Bedeutung als Individuum und Person in einen tiefgreifenden Konflikt, den Alice letztlich nur durch paradoxe Interventionen – indem sie die Meta-Spiele unterläuft – oder durch brachiale Akte des Ausbrechens und des „gesunden Menschenverstandes“ durchbricht. Denn bei Carroll wird die – besonders in *Trough the Looking Glass* – spürbare Dämonie der geschlossenen Spielwelt letztlich durch die unverbildete „Vernunft“ besiegt; besonders deutlich wird dies in Alices Durchbrechen der Gerichtsszene (in *Alice*, 118ff.), indem sie die Karten des Fallspiels der Gerichtsverhandlung aufdeckt und alles als Traum entlarvt. Freilich bleibt die Frage offen, wer hier wen träumt: „...und was, glaubst du wohl, träumt er?“ - „Alice sagte: ‚Das weiß keiner.‘ - ‚Nun, *dich* träumt er!‘ rief Zwiddeldéi. ‚Gar nichts wärest du. Du bist doch nur so etwas, was in seinem Traum vorkommt!‘ [...] ‚Der König da‘, fügte Zwiddeldum hinzu, ‚bräuchte bloß aufzuwachen, und schon gingst du aus – peng! – wie eine Kerze!“ (*Trough*, 175); „...Nur ist es dann hoffentlich wenigstens *mein* Traum und nicht der des Schwarzen Königs! Ich möchte doch nicht einfach von jemand anderem geträumt werden!“ (*Through*, 216)

Die Differenz zwischen verbaler und realer, fiktionaler und empirischer Welt wird von der Romanfigur Alice (und ihren Mitspielern) immer wieder markiert, ja geradezu personifiziert, indem die sich selbst im Rahmen der fiktionalen „uslovnost“⁴⁰ bewegende und „real“ setzende Figur als Produkt und Projektion der eigenen Lektüre reflektiert – ein Verfahren, das in der manieristischen und dann vor allem romantischen Tradition reich entfaltet wurde: Alice: „Früher beim Märchenlesen dachte ich mir immer, solche Dinge könnten ja doch nicht geschehen, und jetzt bin ich selbst mitten in ein Märchen geraten! Da müßte eigentlich auch über mich ein Buch geschrieben werden.“ (*Alice*, 39); „Aber nicht doch!“ sagte Alice [...]. „Das kommt in einem Buch vor.“ (*Through*, 194)

⁴⁰ Zur Bedeutung der Rahmung „Das ist ein Spiel“ und die daraus resultierenden Paradoxa vgl. G. Bateson 1981, 249f., 252ff., 256ff. (der Rahmen ist ein metakommunikatives Phänomen); M. Jampol'skij 1998, 61 (Bedeutung des Rahmens bei Charms und Carroll).

4.2. Absurdistischer Nonsense

Ganz offensichtlich und noch kaum untersucht ist die Verwandtschaft der Obériuty mit der internationalen, vor allem englischen N o n s e n s e -Dichtung,⁴¹ die ja auch nicht primär an der Innovation eines Kode interessiert war, sondern vorhandene Denk- und Schreibübungen (der Schulbücher oder überhaupt autoritativer Normdiskurse etc.) gegeneinander ausspielte. Herausragender Bezugstext dafür wurde für die Obériuty Lewis Carrolls *Alice's Adventures in Wonderland*,⁴² mit dem sich als Übersetzer⁴³ auch Vladimir Nabokov auseinandergesetzt hatten. Neben der regressiven Intention im oberiutischen Infantilismus der Frühzeit wirkt eine entgegengesetzte Spieltendenz, die sich – auch hier in der Nachfolge der englischen Nonsense-Poetry seit Lewis Carroll und Edward Lear – an kanonisierten Bildungsdiskursen und -Themen orientiert: Der Regreß ins Vor- und Subkulturelle kippt um in den verspielten Progreß ins (Pseudo)-Hochkulturelle eines affirmativen (hier sowjetischen) Bildungswissens (analog dem englischen „university wit“ bzw. der „undergraduate inspiration“),⁴⁴ gepaart mit der Diskursmaske des verkannten Privatgelehrten bzw. dilettierenden Erfinders, dessen Halbbildung (à la Koz'ma Prutkov) und peinlicher Didaktismus mit den Tiraden der offiziellen (Sowjet-)Kultur schwimmen.

Anders als die „zaum“-Poetik der Futuristen und überhaupt die groteske Wortspielwelt gehört die „nonsense-poetry“ in die hier besprochene Sphäre der Pragmaspiele: Der „non-sense“ orientiert sich am „common sense“ (W. Steiner 1982, 163ff.) einer norm(alis)ierten öffentlichen Meinung und – besonders im angelsächsischen Falle aber ebenso bei den Obériuty – an einer Bildungsgemeinschaft von schulischen akademischen und/oder anderen Insidern. Hier geht es um das Enträtseln von „zagadki“, die nicht primär aus der Semantik oder

⁴¹ A. Liede 1963, 1, 141ff., 161ff., 172ff. (Unsinnspoesie bei Christian Morgenstern, Edward Lear und Carroll); zum Dadaismus vgl. *ibid.*, 1, 216ff. Der Hauptunterschied zwischen den russischen Absurdisten und der deutschen Unsinnspoesie liegt wohl in einer spezifischen Humoristik (bei Morgenstern ebenso wie noch im Dadaismus), die den Nonsense-Gedichten etwas „Lustiges“ und zugleich Emphatisches verleiht (A. Liede 1963, 1, 254, 273ff.). Man denke an Morgensterns Parabelgedichte „War'n einst zwei Parallelen, die liebten sich gar sehr.“ (*ibid.*, 281) oder „Ein Wiesel l saß auf einem Kiesel.“ (286). Sogar die Nichts-Gedichte haben noch etwas expressionistisch-Schnoddriges: „Herr Je das Nichts ist bodenlos. | Frau Je das Nichts ist unmeubliert.“ (Hans Arp, zit. bei Liede, A. 1963, 1, 373f.).

⁴² Zur Tradition des Absurden vgl. die klassische Darstellung bei M. Esslin 1965, 250ff. und zu Lewis Carroll (*ibid.*, S. 263ff.) sowie ausführlich A. Liede 1963, 1, 160ff. (zu Lear, Carroll, Kipling, Chesterton u.a.). Charms stellt Lewis Carroll in der für ihn so typischen absurdistischen Klassifizierungstechnik neben Shakespeare, Ben Johnson, Edward Lear, Conan Doyle, Proust und Meyrink (Charms 1992, 212-213). Eingehend mit den logischen und semiologischen Voraussetzungen der Nonsense-Dichtung (v.a. Carrolls) beschäftigt sich W. Steiner 1982, S. 97ff.; zum „non-sense“ und Carroll vgl. auch G. Deleuze 1993 („Von Lewis Carroll zu den Stoikern“, 13ff.).

⁴³ Nabokovs *Alice*-Übersetzung erschien in Berlin 1923; auch von Charms stammen Carroll-Übersetzungen.

⁴⁴ Zu den literarischen bzw. gelehrten Spielen vgl. A. Liede 1963, 2, 58ff.

Morphologie von Kalauern oder „puns“ resultieren, sondern diese instrumentall eingesetzt und dabei keinen autonomen Kode oder Archisem aufbauen. Dabei erweist sich aber im Normalfall der „nonsense“ als eigentlicher oder tieferer Sinn – es sei denn, er wird dominant selbstwertig eingesetzt (in der Sphäre des „höheren Blödsinns“) und somit pragmatisch entgegenständlich: „Все все деревья пиф | все все камня паф | вся вся природа пуф. I.“ (Charms, II, 5); „Шел Петров однажды в лес. | Шел и шел и вдруг исчез.“ (IV, 50).

Gerade diese Variante aber spielt bei den Obëriuty die zentrale Rolle: Es geht – wie auch in anderen Fällen – immer um die hermeneutische Falle einer Sinnvermutung da, wo beim besten Willen ein solcher nicht dingfest zu machen ist – und gleichzeitig um eine weitere Kurve auf der Meta-Spirale der Sinngebung, der einfach nicht zu entkommen ist. Ebenso wie beim Erzähl-Paradoxon, das in der Unmöglichkeit kulminiert, ein Nicht-Ereignis (einen narrativ redundanten „slučaj“)⁴⁵ zu erzählen oder ein Ereignis nicht zu erzählen – wird hier die Sinngebung in ihrem hermeneutischen Immer-Schon-Verstanden-Haben ad absurdum und damit vor-geführt.

4.3. Unmögliche Referenten und Phantastik

Häufig begegnen Nonsense-Texte, in denen unmögliche Referenzen verbalisiert und damit die Objektwelt als autonome Sphäre in Frage gestellt werden (W. Steiner 1982, 138ff.). Solche „phantastischen Objekte“ sind häufig Lebewesen bzw. synthetische Tiere, die es in der empirischen Realität nicht geben kann, wodurch die verbale Realität als eine autonome Sphäre affirmiert wird (ibid., 142).⁴⁶

Klassisches Beispiel dafür ist das erwähnte Einhorn als sprachphilosophisches Paradigma, das nicht verwechselt werden soll mit seiner mythologischen Symbolik (vergleichbar etwa jener der Kentauren oder Engel). Doppelwesen solcher Art realisieren volle, mythopoetische Paradoxa,⁴⁷ die über ihren eigenen ontologischen Status verfügen und damit nicht Gegenstand religiöser oder sprachphilo-

⁴⁵ Zu „Fall“ und „Zufall“ bei den Obëriuty vgl. A. H.-L. 1994b, 1994c und zuletzt ausführlich M. Jampol'skij 1998, 177f., 89f.; zur Evidenz des Nicht-Ereignisses im evidenten „Jetzt“ der Zeit- und Kontextlosigkeit vgl. ders., 139ff., 346ff. („anti-sobytie“). Aus postmoderner Sicht siehe dazu G. Deleuze 1992, 252ff.; ders., 1993, 25ff., 85: Das „reine Ereignis“ als totale Singularität, Nullität Nichts, Leere, Differenz, Paradoxalität (ibid., 172f., 208, 259ff.); N. Luhmann / P. Fuchs 1992, 68ff.

⁴⁶ Vgl. L. Carrolls „rocking horse-fly“ aus *Through the Looking-Glass*, ibid., 107 oder auch Kafkas „Riesenmaulwurf“, F. Kafka 1969, 166-179. Zu den „unmöglichen Tatsachen“ bei Morgenstern vgl. A. Liede 1963, 1, 345f. Zum Phantastischen und zum Zufalls-Paradoxon vgl. R. Lachmann 1998, 409ff. (zu Charms ibid., 411; bei ihm geht es nicht um das Erstaunen vor einem Phantastischen, sondern um das Realisieren eines Interpretationskalküls, ibid., 416).

⁴⁷ Hierher gehört der große Bereich der Hermetik (z.B. der Kabbala) bzw. des Okkultismus als Motivhintergrund bei Charms (vgl. zuletzt ausführlich dazu M. Jampol'skij 1998, 212ff.).

sophischer Zweifel sind. Die absurden Objekte dagegen figurieren vornehmlich als allegorische Formeln, die der Sprachreflexion dienen. Ihre Rolle als mytho- oder psychopoetische Motive einer literarischen Phantastik steht in diesen Kontexten (sprachphilosophischer) und/oder absurdistischer Parabeln eher im Hintergrund. Beispiele für solche „unmöglichen Referenten“ gibt es etwa auch in den Bildern Eschers, die nicht zufällig im Rahmen der pragmatischen Sprachanalytik eine zentrale Rolle zugewiesen bekamen.⁴⁸ Ein besonders lebenswürdiges Exemplar für dergleichen synthetische Irrealitäten bietet Carroll in *Trough the Looking-Glass* mit seinem „rocking-horse-fly“ (vgl. W. Steiner 1982, 107). „Die vierbeinige Krähe“ bei Charms (*Alle Fälle*, 277) verbindet das scholastische Problem der irrealen Referenten (in der Tradition Carrolls) mit einer humoresken Note, die wir aus den Gedicht-Parabeln Morgenstern kennen: „Es war einmal eine vierbeinige Krähe. Eigentlich hatte sie sogar fünf Beine, aber darüber lohnt nicht zu reden. Einmal hatte sich die vierbeinige Krähe Kaffee gekauft und dachte..“

In diesem Sinne ist die Kontradiktion das zentrale Verfahren des Nonsense: „...the contradiction, unlike the oxymoron and the metaphor, precludes any correlation between language and reality.“ (W. Steiner 1982, 129).⁴⁹ Ähnliches gilt übrigens auch für die Nicht-Illustrierbarkeit von grotesken Texten wie etwa Gogol's „Nos“, deren Absenz auch nicht durch das noch so frappierende Ausmalen des „pustoe mesto“ adäquat „darstellbar“ ist.⁵⁰ Ein radikales Beispiel für diesen grotesken „Nos“-Bezug ebenso wie für die freie Verschiebbarkeit von „partes“ im „totum“ der absurden Körper-Welt bietet folgender Mini-Fall von Charms, der das subtraktive und das additive Prinzip serieller Textgenerierung simultan anbietet: „Es war einmal ein Mensch. Er hatte eine Nase. Er hatte also eine Nase, die aussah wie ein Mund. Er hatte also eine Nase, die aussah wie ein Mund mit zwei Ohren.“ (D. Charms, *Alle Fälle*, 22)

Während in der Wortkunst das Wortspiel verbale Referenten generiert (vgl. die futuristisch-groteske Poetik des „razvertyvanie“) und damit eine Sprachwirklichkeit realisiert, dienen die Wittgensteinschen Sprach-Spiele (eher sollte man von verbalen Pragma-Spielen oder Diskurs-Formeln sprechen) der Demonstration sprachphilosophischer Regeln oder Irregularitäten und letztlich als verbale Maschinen bzw. parabofischen Textinstallationen zum Durchtesten von sprachlich bedingten Denkfehlern.

⁴⁸ Vgl. D.R. Hofstadter 1980; zu M.C. Eschers „unmöglichen Welten“ vgl. B. Ernst 1983, 156f.; vgl. auch René Magrittes Bild-Parabeln (z.B. „Lob der Dialektik“ oder „Die Stimme des Blutes“) und ihre Rolle als paradoxale Änigmata. (vgl. B. Ernst 1983, 126f.)

⁴⁹ Zum Paradoxon der bildnerischen Illustration rein verbaler Ausdrücke bei Carroll, vgl. W. Steiner 1982, 141ff.

⁵⁰ Vgl. A. H.-L. 1997, 203ff.

4.4. Der Übersprung – apophatische Handgreiflichkeiten

Es gehört zum Markenzeichen absurder Dichtung – besonders jener von Charms –, daß dort alle möglichen Formen körperlicher Grausamkeit oder gar eines Grobianismus grotesker Provenienz hereinbrechen, die gerne als Ausdruck der Brutalität des Totalitarismus gedeutet werden. Die absurde Variante des Körper-Brutalismus dient aber nicht so sehr der dionysischen oder tragischen Dissoziation des metamorphotischen Körpers in die „disiecta membra“ als Symbol des Großen Opfer-Todes des Dichter-Helden (vgl. V.N. Toporov);⁵¹ das Brachiale bei Charms dient vielmehr der alten apophatischen Technik des Umkippen bzw. Übersprungs, ausgelöst durch die paradoxe Intervention vielfach eines Meisters dem Schüler oder Frager gegenüber, dessen geistiges Begehren körperlich bestraft und somit in die rechten – nicht pragmatischen – Bahnen gelenkt wird. Vergleichbare Paradoxa des Umkippen aus radikal übersteigter Körperlichkeit ins Pneumatische finden wir in den Ekstasetechniken der gnostischen bzw. sektantischen Bruder- und Schwesternschaften.⁵²

Es gibt erstaunlich viele Varianten des Brachialen in der Absurden Dichtung – von einer eher grotesken, kosmisch-komischen hin zu einer Körper-Phantastik, die das Allzuphysische im Umkippen zum Überrealen, Pneumatischen, Jenseitigen vorführt: „...Если посмотреть от Пакина на Ракукина, то можно было подумать, что Ракукин сидит вовсе без головы. [...] Минут четырнадцать спустя из тела Ракукина вылезла маленькая душа и злобно посмотрела на то место, где недавно сидел Пакин. Но тут из-за шкапа вышла высокая фигура ангела смерти и, взяв за руку ракукинскую душу, повела ее куда-то, прямо сквозь дома и стены.“ (Charms, „Pakin i Rakukin“, *Polet*, 395-397)

Mit Vorliebe entfaltet sich der absurdistische Dialog – fußend auf der sokratischen Tradition ebenso wie auf dem Aneinander-Vorbei-Reden bei Čechov – als ein Gespräch zwischen Figuren, die einander systematisch mißverstehen;⁵³ ein bezeichnender Dialogtyp ist jener zwischen Meister und Schüler, wobei der Meister den Schüler im Sinne der apophatischen Tradition der *Apophthegmata Patrum* bzw. der Koans im Zen-Buddismus durch Übersprung-Taktiken aus dem Kontext und letztlich aus der verbalen Bindung ans Weltgefängnis hinauskatapultiert.

⁵¹ V.N. Toporov 1991.

⁵² Vgl. A. H.-L. 1996, 201f., 214ff.,

⁵³ Zum Paradoxon des Dialogs vgl. zuzetzt J.-F. Lyotard [1983] 1987, 48ff.

5. Absurdistische Parabolik

5.1. Sym-bolik, Dia-bolik, Para-bolik

Anders als die „Sym-bolik“ und die ihr entsprechende positive bzw. komplementäre Paradoxalität (S II/III) und anders als die „Dia-bolik“ (S I) und die dazugehörige negative Paradoxalität im Frühsymbolismus zielt die „P a r a - b o l i k“ der Absurdisten auf einen Diskurs und ein Genre, das in hoch komprimierter und abstrahierter Form ein Konzept demonstriert und zugleich in seiner argumentativen-diskursiven Struktur realisiert: Daher die große Bedeutung der (Z u -) K u r z - G e n r e s und der minimalistische Diskurs der absurdistischen „Parabeln“, die nicht einer Moral oder Pointe dienen, sondern diese eben ad absurdum führen, auflösen, weglassen, verschweigen.⁵⁴ Dieses Prinzip der paradoxalen Intervention als totalisierte „Aposiopese“ – stammend aus der präntiösen „skaz“- und Beichtrede der Gogol'-Dostoevskij-Linie⁵⁵ – gipfelt im Extremfall in Null-Genres, die als Parabeln ihrer selbst den Gestus der Demonstration einer Regelmäßigkeit auf- und abbauen.

Die Rede der absurdistischen Parabolik ist ebenso „a r m“ und „ausge-(t)räumt“ wie die Bühne des existentialistischen „armen Theaters“ oder die Szenarien der „ars povera“ bzw. der metaphysischen Malerei eines De Chirico. Die Gegenstandswelt ist geschrumpft auf ein immer gleiches Mobiliar von „Ver-Satz-Stücken“, die im (Un-)Sinne einer absurdistischen Allegorese ein Konzept weniger illustrieren als irrealisieren, indizieren, ohne dabei noch mimetische oder symbolische Referenzen zuzulassen. Der parabolische Diskurs ist zugleich lakonisch und grobianistisch, überabstrakt und überkonkret, verbal und nonverbal, explikativ und rätselhaft, akut bzw. zugespitzt und flach bzw. pointenlos.

Die „Botschaft“, der Genrezweck der absurdistischen Parabel besteht im Extremfall aus einer völligen oder partiellen Unmöglichkeit einer Rückübersetzbarkeit des Textes in einen Klartext, den sie ver- und entbergend vorführen sollte: Es gibt möglicherweise gar keine Erklärung für das zu Erklärende; die Unmöglichkeit des Genres ist seine eigentliche Daseinsberechtigung – und nicht eine hermetische Enigmatik oder eine hermeneutische Geheimnistiefe. Die Parabeln der Obėriuty sind somit „flach“ – aber nicht mehr im grotesken Sinne der Gogolesken „pošlost“ oder im diabolischen Sinne frühsymbolistischer Hochglanzoberflächlichkeiten einer nihilistischen „oksjumoronost“ – die absurdistische Parabel überspannt den Bogen der Parabel und damit der Gattungspragmatik und demonstriert eben diesen Moment des Bruches und/oder des Losspringens des Pfeiles – auf der Basis des Zenonschen Bewegungsparadoxons.

⁵⁴ A.H.-L. 2000a.

⁵⁵ Vgl. die „figura umolčanja“ im Diskurs des Erzähler-Helden in *Podrostok* (A. H.-L. 1996d, 231ff).

Wenn die klassische Parabel als ein allegorisches Demonstrations- und Gleichnisgenre zu fungieren hatte, dann wird eben jener Genrezweck in der absurdistischen Parabolik absichtsvoll verfehlt: Jenes „quod“ des „demonstrandum“ glänzt durch Abwesenheit oder verdunkelt in seiner Präsenz einen allegorischen Schriftsinn, den das Gleichnishafte hermeneutisch zu provozieren hätte: Der *Parabol-Spiegel* ist leer (semiotischer „Vampirismus“) oder durchlässig (*Through the Looking-Glass*), er ist jedenfalls auf eine Weise gekrümmt, die es ihm gestattet, imaginäre Objekte zu projizieren und damit das kalyptische Opus Magnum der *Anamorphotik* zu betreiben.⁵⁶ In diesem Sinne ist nicht nur das „Medium“, sondern eben gerade das Genre schon die Botschaft – und die absurdistischen Parabeln fingieren Meta-Parabeln ihrer selbst.

5.2. Kafkas Meta-Parabeln

Kafkas Türhüter-Parabel „Vor dem Gesetz“⁵⁷ aus seinem Roman *Der Prozeß* gehört gewiß zu den meistinterpretierten unserer Zeit, vielleicht ist sie die Parabel, das Gleichnis dieses Jahrhunderts – vergleichbar in seiner Allverwendbarkeit nur mit Andersens Märchen „Des Kaisers neuen Kleidern“ – dem Gleichnis des 19. Jahrhunderts.

„Vor dem Gesetz steht ein Türhüter“. Er steht vor einem Gebäude mit einem Eingang, der zu einem weiteren Eingang führt und so ad infinitum (also ewig weiter – oder zur Ewigkeit?): „Von Saal zu Saal stehen aber Türhüter, einer mächtiger als der andere.“. Das einzige, was vom Gebäude bekannt ist, sind die Eingänge und die Tatsache, daß diese zum „Gesetz“ führen, das von Türhütern bewacht wird. Diese behüten aber nicht nur jeweils ihre Türe, sie selbst sind – gemessen an den jeweils dem „Gesetz“ näher Stehenden – in der Rolle des „Mannes vom Lande“, denn – so erkennt der erste Türhüter – „schon den Anblick des dritten kann nicht einmal ich mehr vertragen“.

Hinter jeder Türe tut sich eine weitere Türe auf, d.h. jeder Raum in den ich gelange, den ich als *Ziel* anstrebe, indem ich eine Schwelle überschreite, ist gar nicht das Ziel (also „das Gesetz“), sondern bloß wieder *Vorraum* eines anderen, der wieder nur Vorraum ist. Ein unendlich fortsetzbares „Antichambrieren“ gewissermaßen. Der Suchende würde also selbst dann, wenn er die Schwelle des ersten Tores überwunden hätte, immer wieder vor neuen Schwellen stehen, deren Überwindung fortschreitend schwieriger, ja unmöglicher wäre.

Der Suchende, also der Provinzler, der in der Stadt fremde „Mann vom Lande“, steht vor dem Gesetz wie die „Kuh vor dem neuen Tor“: Er tritt nicht einfach ein, er handelt nicht, sondern er verlegt sich aufs Fragen. Nur dann würde er eintreten, wenn es den Türhüter nicht gäbe. Dennoch aber heißt es ganz

⁵⁶ Vgl. A.H.-L. 2000b.

⁵⁷ Vollständige Fassung in A. H.-L. 1994a.

eindeutig, daß „das Tor zum Gesetz offensteht wie immer und der Türhüter beiseite tritt“. Der Suchende k ö n n t e also eintreten, wenn er es nur versuchte.

Das Problem ist aber gar nicht so sehr die unentscheidbare Wahl zwischen Tod und Leben, Wissen und Nichtwissen, das Problem besteht eher darin, daß ja gar nicht feststeht, ob das Überschreiten der Schwelle überhaupt den Tod bedeuten würde: „Es ist möglich“, sagt der Türhüter, „jetzt aber nicht“. Das Tor steht also immer offen, soviel wissen wir und prinzipiell ist es immer möglich. Warum gerade j e t z t nicht?

Es scheint also um die Frage zu gehen: Was ist j e t z t ? Oder eher: W a s ist ein Jetzt? Und für wen? Nimmt man die Formulierung wörtlich, was bei K. nicht die schlechteste Wahl ist, könnte man die Frage so stellen: Wenn etwas grundsätzlich immer möglich ist, jetzt aber nicht, dann bildet dieses Jetzt gewissermaßen eine Ausnahme von der Regel, eine Art Defekt, ein „wegen Reparatur geschlossen“ oder so ähnlich.. Wie kann ich aber feststellen, ob etwas grundsätzlich und „immer möglich“ ist, wenn ich mich nicht irgendwann einmal für ein ganz konkretes J e t z t entscheide? Der Eintritt ins „Immer“, ins Offenstehen kann ja nur m o m e n t a n , also in einem konkreten Augenblick m e i n e r eigenen Zeit erfolgen: Wenn aber nicht jetzt, wann dann?

Etwas, das ich nicht „jetzt“ tun kann, kann ich eigentlich „nie“ machen, denn wenn ich es auch prinzipiell realisieren könnte – was ist auch dabei, eine Schwelle zu überschreiten? – so doch n u r in einem Jetzt und nicht einem Immer und seinem „Irgendwann“. Immer kann man nie etwas machen.

Der Satz: „Immer ja, jetzt aber nein“ stellt demnach eine in sich widersprüchliche, ambivalente Formel dar, verwandt mit dem, was die Psychologen ein „double bind“ nennen. Unter der scheinbar logischen und positiven Oberfläche verbirgt sich ein teuflischer Widerspruch, das im wörtlichen Sinne D i a b o l i s c h e : Eine Mitteilung, die sich selbst – und damit ihren Empfänger – paralyisiert, in Luft auflöst: die Aufforderung nämlich, gleichzeitig etwas zu tun und nicht zu tun, etwas Positives und damit Negatives und etwas Negatives und damit Positives zu bewirken etc. etc.

Eine Schwelle, die nur überschreitbar erscheint, wenn man die Erlaubnis einholt, ist keine Schwelle mehr, d.h. sie kann auch nicht mehr überschritten werden. Ein Türhüter, der (jederzeit, i m m e r also, wie wir schon wissen) sagt, daß der Eintritt frei sei, wäre kein Türhüter; dann wäre aber der Mann vom Lande auch kein Suchender und könnte nicht als solcher etwas transzendieren wollen. Es sei denn sich selbst.

Wie erwähnt, ist der Türhüter selbst – gegenüber den ihm übergeordneten Türhütern – in der Rolle des Suchenden, um Einlaß Begehrenden: Er selbst aber, indem er Türhüter seiner Tür ist, bleibt an seinen Suchenden ebenso gefesselt, wie dieser an ihn. Würde er es also wagen, als Türhüter und zugleich Suchender, die ihm übergeordnete Schwelle zu überschreiten, wäre er nicht mehr Türhüter. Und überhaupt: offensichtlich befindet sich der Türhüter ja nicht einmal h i n t e r seiner eigenen Schwelle, die er bewacht, sondern d a v o r , er ist also selbst nicht über (s)eine Türschwelle hinausgekommen.

Obwohl der Mann vom Lande eigentlich schon weiß, daß der Türhüter ihn nicht einläßt, verharrt er doch in der Wartehaltung. Als Wartender hört er auf, ein Suchender zu sein, würde er nämlich wirklich suchen, also an sein Ziel gelangen wollen, müßte er aufbrechen; würde er dies (oder überhaupt etwas) tun, dann würde es mit dem Warten ein Ende haben.

Erst als der Mann vom Lande erblindet, geht ihm ein Licht auf. Das Licht erscheint, als das Leben schon vorüber ist, also zu spät, sinnlos. Vielleicht aber erscheint das Licht eben deshalb, weil es zu spät ist, d.h. weil eben nicht mehr erwartet wird: „Wohl aber erkennt er jetzt im Dunkel einen Glanz, der unverlöschlich aus der Türe des Gesetzes bricht“.

Jetzt vor dem Sterben, bäumt sich der Mann ein letztes Mal auf und verlangt Antwort auf eine Frage, die ihm eigentlich von Anfang an schon hätte kommen müssen: Warum die ganzen Jahre kein anderer Einlaß gefordert hätte an dieser Türe? Da doch alle zum Gesetze strebten.. Die Antwort kommt wie ein Fausthieb: „Hier konnte niemand sonst Einlaß erhalten“, heißt es, „denn dieser Eingang war nur für dich bestimmt. Ich gehe jetzt und schließe ihn.“

Zum Wesen des Gesetzes gehört es doch, daß es allgemein, d.h. für alle gültig und allen zugänglich (also bekannt) sei. Indem es allgemein ist, wird es erst zum Gesetz. Hier aber hören wir, es wäre nur für den einen bestimmt, das Tor, der Zugang sei immer schon und ausschließlich für den Mann vom Lande reserviert gewesen. Weshalb die Verweigerung? Wenn es sein Zugang war, dann hätte er doch jederzeit eintreten können. Wozu etwas bewachen, also vor dem Zutritt Fremder schützen, wenn es ohnedies einzig ihm gehört hätte.

Wenn ich zwar „jetzt“ nicht eintreten darf, aber prinzipiell (also: „laut Gesetz“) „immer“, so ist dies vergleichbar mit dem Widerspruch, daß etwas prinzipiell für alle da ist (auch „das Gesetz“), in concreto aber nur mir gehört, dem Einzelnen als sein Eigentum. Beides zusammen ergäbe als Leersatz eines paradoxalen Denkens: Ich kann nur das für mich als Eigentum wirklich haben, wenn ich es mir jetzt (sofort, im Moment, spontan) nehme, ich kann also nur als Dieb (oder jedenfalls als einer, der – bevor er handelt – wie ein Dieb vorgeht und sich somit schuldig macht) in den Besitz des Gesetzes kommen, wobei ich dabei eigentlich etwas raube, was ohnedies nur mir selbst gehört.

Indem das Gesetz allgemein ist, gilt es nicht für mich als Einzelnen; indem es immer zugänglich scheint, kann ich es nicht betreten; indem das Gesetz überhaupt nicht von mir betreten wird, besteht seine einzige Wirkung darin, nicht realisiert zu werden. Das Gesetz ist ein Geheimnis, die Regel ist die Ausnahme, die ausschließlich und nur für mich zutrifft. Und: eine Parabel ist eine Pointe, die den Widerspruch nicht auflöst (denn dann hätten wir bloß einen Witz), sondern überhaupt erst erzeugt. Ad infinitum.

Die Parabel selbst ist die Falle, weil sie im Hörer das zwanghafte Bedürfnis nach Auflösung, also Erklärung weckt, und damit einer rationalen, logischen,

empirischen Regelung des Widerspruchs, um den horror vacui der Sinnleere unverzüglich auszulöschen: Das gefährlichste an der Parabel ist ihr lockendes *Sinnangebot*, das durch die kalkulierte Sinnlosigkeit und ihre Aporien hindurchschimmert und den Klügsten zum Toren macht, der nicht sieht, daß er sich selbst als Tor im Wege steht. Das nämlich, was die Parabel paralyisiert, ist der allgegenwärtige Erklärungs- und Aufklärungsdrang des Denkens selbst. Eine Interpretationsvermeidung ist es also, die gefragt wäre, oder genauer: die Auflösung aller Interpretation im Verlaufe ihrer Anwendung.

Bei Charms wird Kafkas „Vor dem Gesetz“ in eine spezifisch oböriutische Parabel – mit oder ohne Kenntnis eines Prätextes – übersetzt, in der das kafkaeske Handlungs-Paradoxon angereichert wird um eine irritierende parareligiöse Motivik, die ihrerseits durch das Lokalkolorit eines typisch sowjetischen Portiers oder bzw. allgemein einer Amtsperson gebrochen wird.⁵⁸

- Ишь ты! - сказал сторож, рассматривая муху. [...]
 Сторож сразу не понял, что это обращаются к нему, но продолжал смотреть на муху.
 – Не тебе, что ли, говорят? – крикнул опять молодой человек. – Скотина! [...]
 – Скажите, дедушка, как тут пройти на небо? [...]
 – Ну, нечего тут задерживаться, проходите мимо.
 – Извините, – сказал молодой человек, – ведь я по срочному делу. Там для меня уже и комната приготовлена.
 – Ладно, – сказал сторож, – покажи билет. [...]

Nach dieser durchaus „sowjetischen“ Einlage folgt eine abrupte, finale Wendung, wodurch die absurdistische Parabel nochmals ad absurdum geführt wird und vollends zur Meta-Parabel umkippt:

- Молодой человек улыбнулся, поднял руку в желтой перчатке, помахал ею над головой и вдруг исчез.
 Сторож понюхал воздух. В воздухе пахло жжеными перьями.
 – Ишь ты! – сказал сторож, распахнул куртку, почесал себе живот, плюнул в то место, где стоял молодой человек, и медленно пошел в свою сторожку. (Charms, „Molodoj čelovek, uvidevšij storoža“, *Polet*, 370-371).

Bei Vvedenskij wird denn auch das Weltende und Jüngste Gericht als eine Art kafkaeske Türhüter-Parabel phantasiert, in deren Tür-Rahmen sich auch ein permanent sich entziehender Gott ver- und entbirgt:

⁵⁸ Zur Symbolik von „storož“ und „časovoj“ bei Charms und Kafka vgl. M. Jampol'skij 1998, 145ff.

ШЕЛ ПО НЕБУ ЧЕЛОВЕК | БЫСТРО ШЕЛ ШАТАЛСЯ |...| И
 ОТКРЫВ ДРУГУЮ ДВЕРЬ | ЭТА ДВЕРЬ БЫЛА ВОЛНОЙ | Я
 ВОСКЛИКНУЛ ГРОМКО: ВЕРЬ | ЧТО СТОИТ НЕМАЛЫЙ
 ЗВЕРЬ | ЗА НОЧИ СТЕНОЙ СПЛОШНОЙ | И ПОЗВАВ СВОЮ
 СОБАКУ | НА ОХОТУ Я ПОШЕЛ | БОГ БОГ ГДЕ ЖЕ ТЫ | БОГ
 БОГ Я ОДИН | МЕЖДУ СЛОВ ДРОЖАТ КУСТЫ | ХОДЯТ
 ВЕНЧИКИ КАРТИН. (Vvedenskij, „Sud ušel“, 1, 74-76)

Vergleichbar mit der „Türhüter“-Parabel ist im übrigen Kafkas Gleichnis „Von den Gleichnissen“, in dem – in Gestalt einer Meta-Parabel – die Mytho-Parabel „Vor dem Gesetz“ noch einmal – und diesmal in höchster Abstraktheit – aufgerollt wird:

Viele beklagen sich, daß die Worte der Weisen immer wieder nur Gleichnisse seien, aber unverwendbar im täglichen Leben, und nur dieses allein haben wir. Wenn der Weise sagt: „Gehe hinüber“, so meint er nicht, daß man auf die andere Seite hinübergehen solle, was man immerhin noch leisten könnte, wenn das Ergebnis des Weges es wert wäre, sondern er meint irgendein sagenhaftes Drüben, etwas, das wir nicht kennen, das auch von ihm nicht näher zu bezeichnen ist und das uns also hier gar nichts helfen kann. Alle diese Gleichnisse wollen eigentlich nur sagen, daß das Unfaßbare unfaßbar ist, und das haben wir gewußt. Aber das, womit wir uns jeden Tag abmühen, sind andere Dinge.

Darauf sagte einer: „Warum wehrt ihr euch? Würdet ihr den Gleichnissen folgen, dann wäret ihr selbst Gleichnisse geworden und damit schon der täglichen Mühe frei.“

Ein anderer sagte: „Ich wette, daß auch das ein Gleichnis ist.“

Der erste sagte: „Du hast gewonnen.“

Der zweite sagte: „Aber leider nur im Gleichnis.“

Der erste sagte: „Nein, in Wirklichkeit; im Gleichnis hast du verloren.“

(Kafka, „Von den Gleichnissen“)

6. Die Unauflöslichkeit der Paradoxa – der Über-Sprung

P. Hughes / G. Brecht 1978 beginnen ihre Darstellung der „Scheinwelt des Paradoxons“ mit dem Satz: „Die Literatur über Paradoxa wird durch fortwährende Versuche entstellt, die Paradoxa wegzuerklären.“ Typisch dagegen für die absurdistischen Paradoxa ist gerade die Unauflöslichkeit des Genres auf der Fabula-Ebene (bzw. jener einer direkten Allegorese) bei gleichzeitigem U m k i p p e n d e r V e r b a l i t ä t bzw. ganz allgemein der Semiotizität der Texte (der Literatur wie des Sprechens insgesamt) in reine Aktion, in Unmittelbarkeit, in den Sprung des Glaubens oder die Totalität einer nonverbalen oder postverbalen Evidenz. Wie die apophatischen Diskurse und Genres insgesamt dient die absurdistische Parabolik und Dialogik eben nicht einer Dialektik der Aufhebung von

Polaritäten (in einem orthodoxen oder transzendentalen „Dritten“), sondern folgt der Taktik einer Eskalation der Wider-Sprüche im Geiste der Heraklitischen Polemik und seinem ontologischen wie existentiellen Prinzip des Kippens und Umschlagens.⁵⁹

Der vielfach mißverständene heraklitische Satz vom Krieg als dem „Vater aller Dinge“ verweist eher schon auf das Polemische im Sinne der Tynjanovschen Parodie-Spannung zwischen Texten – und mehr noch auf Bachtins Prinzip der polemischen Gespanntheit einer jeden dialogischen Ausrichtung des lebendigen Wortes („slovo“ emphatisch): Dieses ist also per se polemisch – aber nicht automatisch kriegerisch. Das hier implizite – in den 20er Jahren dominierende – Verständnis der Kultur als „Agon“ ist im Stalinismus geschrumpft auf die Agonie der Kultur insgesamt. Bei Charms – wie bei Beckett – herrscht nicht ein edler oder jedenfalls sportiver Wettstreit, sondern ein ewiger Ehestreit, der den optimistischen Dialogismus Bachtins ad absurdum führt – wie den Totalitarismus der Einstimmigkeit.

Die Parabolik gipfelt in einem postverbalen Effekt der Metabolik, wenn Metabolé im Sinne Heraklits ein Umschlagen des Einen ins Andere, des Teils ins Gegenteil, des Positiven ins Negative, des Lebens in den Tod realisiert. Es ist bezeichnend, daß die gnostisch-häretische Linie der Kultur auf das alte Heraklit-Prinzip setzte, um somit den Dualismus und die zeichenhafte-zeichenlose Doppelnatur der Existenz in einem Übersprung – und damit das Welträtsel – zu lösen, während die orthodox-triadischen Systeme, die ja die Kultur-, Denk- und Religionsgeschichte dominieren, auf den didaktischen Über-Gang, die Anagogé, die Hinführung in Stadien und Schritten von einem Status in den anderen praktizieren.

Ebenso wie die absurdistische Dialogik undialektisch auf das Prinzip des taktischen Mißverständnisses setzt, zielt der absurdistische Diskurs insgesamt auf einen Kippeffekt, der im Leser oder Hörer (Schüler oder Publikum jeder Art) eine Metanoia auslöst, also eine Haltungsänderung radikalster Art, die in Kierkegaards Existenzphilosophie mit der Kategorie des Sprungs (in den Glauben) beschrieben wird. Aus dem (Still-)Stand der zeichengebundenen, aufschiebenden Verbalität kippt der Hörer unvermittelt in den Zustand der totalen Evidenz, die keinen Aufschub mehr kennt und keine Differenz – dieses Existenzial ist reine Indifferenz und totale Aufschublosigkeit. Im Geiste des Buddhis-

⁵⁹ Zum ersten Mal und am ausgeprägtesten ist die Mythophilosophie des „Werdens“ aus Gegensätzen bei Heraklit entfaltet, dessen Kosmologie eine noch kaum erforschte Bedeutung für Puškin (Geršenzon) aber auch die Symbolisten hatte: Heraklits Formel vom „Krieg als dem Vater aller Dinge“ steht am Ursprung der Idee einer permanenten Revolution, eines unentwegten „Umschlagens“ (metabolé) aller Wesenheiten in ihr (jeweils eigenes) Gegenteil (vgl. dazu A. H.-L. 1998a, 122-126, 225, 315). Zum Prinzip der Enantiodromie, d.h. der Gegenläufigkeit bei Heraklit in Verbindung mit dem Paradoxon vgl. Watzlawick, P. (Hg.) 1985, 221ff.

mus⁶⁰ ein Zustand der mystischen Schau, im Sinne der apophatischen Mystik oder Hermetik der Zustand totaler und damit postverbaler, ungegenständlicher Visionen, im Sinne der subkulturellen Heterodoxien der Ausnahmezustand der Ekstasik.

All dies wird aufs Spiel gesetzt, wenn der Leser hermeneutisch den Apophasen absurdistischer Diskurse zu Leibe rücken will mit dem Ziel, das Inkommensurable wegzu erklären oder das Heillose gesundzubeten. Diese Tendenz findet sich freilich in allen Auseinandersetzungen um das Absurde:

• Der absurde Text wird als gelungene Mimesis einer objektiv absurden Realität gefeiert und damit relativiert (wie dies die nostalgisch-konservative Kritik seit der Zwischenkriegszeit immer wieder vorschlug).⁶¹ N. Luhmann etwa spricht von einer *deblockierende Wirkung von Paradoxien* – als Umkonstruktion des Wissens (N. Luhmann 1991, 61). Die Paradoxa haben hier eine zur Kreativität anreizende Funktion: „Jede Beobachtung braucht ihre Unterscheidung und also ihr Paradox der Identität des Differenten als ihren blinden Fleck, mit dessen Hilfe sie beobachten kann.“ (63)

Seit den 50er Jahren dominierte diese Beschwichtigungstaktik die Auseinandersetzung mit dem Absurden (vgl. M. Esslin 1965, 15ff.). Noch R. Breuer deutet – wenn auch schon an der Schwelle zur Postmoderne – Becketts Absurdismen als Niederlage (der Helden) auf der Fabula-Ebene – und als Sieg der Kunst auf der Ebene der Artefakte: „Das Scheitern des Künstlers schlägt [...] paradox in Gelingen um. Die Identitätsquest der Protagonisten mißlingt, aber da die Art dieses Mißlingens dieselbe ist wie die des Mißlingens des Kunstwerks, das sein eigenes Symbol sein bzw. seine eigene Poetik mitliefern will, heben sich die beiden *failures* auf. Überdies thematisiert und spiegelt das vergebliche Bemühen Becketts, sich selbst an den Haaren aus dem Sumpf zu ziehen, diese Aporie so vollkommen, daß das Werk uns zu seiner Transzendierung einlädt: man benützt es wie die Leiter in Wittgensteins *Tractatus*, um es nach Gebrauch hinter sich zu lassen. [...] Wo alles dunkel ist, sagt Beckett, ist alles hell.“ (R. Breuer 1976, 23-24)⁶²

⁶⁰ Nicht zufällig dient der Buddhismus immer wieder – neben der abendländischen Apophaitik in der Mystik – als Modell für metakommunikative Emanzipationspraktiken, wie sie ja auch die Psychiatrie in säkularisierter Form anbietet (G. Bateson 1981, 390). Vgl. dazu auch E. Conze 1988, 74ff., 79ff. (Nirvana und Leere im Buddhismus). Die Zen-Anekdoten weisen denn auch – gerade im Falle der (oft brachialen) paradoxalen Interventionen – typische Ähnlichkeiten mit den Lehrer-Schüler-Dialogen oder den „*Slučai*“ bei Charms auf Ch. Kellerer 1992, 111ff.).

⁶¹ Vgl. N. Luhmann 1991. „Sthenographie und Euryalistik“, in: H.U. Gumbrecht / K.L. Pfeiffer 1991, 58-82.

⁶² Ähnliches gilt noch für die Haltung von Dietrich Lange 1989, wo die Formel aufgestellt wird „Arm an Sinn und reich an Erfahrung“ (ibid., 24ff.). Auch R. Lachmann spricht in ihrer Studie „Zum Zufall in der Literatur, insbesondere der phantastischen“ (1998, 403ff.) von einer absurden Variante der Zufallsdichtung, wo der im Grotesken (Gogol's „Nos“) herrschende Verzicht auf Sinnzuweisungsstrategien als „Indiz für die Sinnleere der Welt“ (426) gelten kann.

• Eine andere, viel radikalere Variante wäre es, das/die Absurde „ernst“ zu nehmen – ebenso wie der Leser Chlebnikovs im Akt des Wort-Wörtlichnehmens („doslovnnoe ponimanie“) aller hermeneutischen Sinngebung entsagt – wenn auch noch innerhalb einer konstruktiven Sprach-Welt: Das ernst genommene absurdistische Paradoxon – analog zum Glaubensparadoxon von Kierkegaard bis Charms und Druskin – gipfelt im Verzicht auf eine direkte oder auch indirekte Sinngebung; das Sinn-Lose wird als solches, wird als Sinn-Los im doppelten Wortsinn realisiert und existentialisiert: Die gnostische Flucht aus dem Weltgefängnis gelingt nicht hermetisch durch das Auffinden des Meisterwortes, mit dem die Welt-Formel, der Welt-Kode „geknackt“ wird – dieses Meisterwort, an das die Avantgardisten der ersten Stunde noch glaubten, ist für die Avantgarde der letzten Stunde immer schon verloren. Analog dazu war es ja auch Wittgensteins Ziel, in der Philosophie „der Fliege den Ausweg aus dem Fliegenglas zu zeigen“ (*Philosophische Untersuchungen*, § 309).

Was bleibt ist die aus allen agraphischen und Epoché-Praktiken von der Mystik bis zur Psychotherapie tradierte *P r a x i s* eines Sinn- und Interpretationsverzichts. Auch hier gibt es zwei Möglichkeiten, die unbedingt zu unterscheiden sind:

- Entweder ich leiste diesen (taktischen, präventiven) Sinn- und Interpretationsverzicht (die Epoché) als Askese mit einem Seitenblick auf den Lohn der Angst, d.h. auf eine Honorierung durch nachfolgende Sinngebung (positiver Absurdismus) –
- oder ich überspringe die letzten Mauern des Welt-Gefängnisses im Akt totalen Sinnverzichts, der mit der Möglichkeit einer postmortalen Gratifikation nicht rechnet, der eben völlig unberechnend und unberechenbar ist.

Alle vier Varianten lassen sich anhand obériutischer und anderer absurdistischer Textproduktionen und -Reaktionen belegen; und doch scheinen die beiden letzten Varianten zu dominieren, die fatalerweise ihrerseits ein Meta-Paradoxon im Sinne von „double bind“ und „feedback“ gleichermaßen bilden. Im Gegensatz zur fruchtbaren/furchtbaren Paradoxalität der grotesk-karnevalesken (dionysischen) Welt, wo die Erlösung durch Auflösung der/in die Gegenteile gelingen soll, ist das Paradoxon der Absurdität eines der *A s k e s e* und der Hungerkünstler (man denke an die Relevanz dieser Antikulinarik für Kafka wie für Charms) – also apollinisch. Der Absurdist darf ebenso wenig wie der Asket einen Seitenblick auf den Lohn seiner Überleistung (seines „podvig“) verschwenden – würde doch im Falle der Asketik alles in Eitelkeit und Stolz verpuffen (das Askese-Paradoxon und seine immanente Diabolik bildet wohl eines der ältesten Fundamente für die Ermittlung von Glaubensparadoxa in der monastisch-mystischen Tradition).

Der Absurdist muß auch nicht in einer nihilistischen Totalität versinken – es bleibt die Variante eines *k o n s t r u k t i v e n N i h i l i s m u s* bzw. einer entsprechenden Nihilologie offen. Das „Tertium“ wird zwar nicht gegeben, die Ge-

gensätze werden nicht „aufgehoben“ – im Gegenteil: sie werden im Sinne des Prinzips der Eskalierung zugespitzt und übersteigert. Es gibt die Perspektive eines Umschlagens der sprach- und weltgebundenen Gefangenschaft in eine Freiheit – oder jedenfalls Augenblicke⁶³ derselben –, unter deren Aspekt nicht eine Ewigkeit des jenseits („sub specie aeternit[at]is“) visionär sichtbar wird, sondern eine Unendlichkeit⁶⁴ bzw. Endlosigkeit im Diesseits einer „cisfiniten“ Existenz, deren evidente Unmittelbarkeit im absurdistischen Werk ihren springenden Punkt sucht.

Wenn der Satz gilt, daß „aufgeschoben nicht (dialektisch) aufgehoben ist“, dann demonstriert die absurdistische Parabolik das Scheitern jeder „différance“ ebenso wie den Wiederholungszwang ihrer Überwindung. Der Absurdist iteriert, serialisiert, tautologisiert und paralyisiert die Tat-Sachen seines Redezwangs, der in der realisierten Kommunikationsstörung und ihren Fehlleistungen zugleich Kommunikationsentstörung praktiziert, da unentschieden bleibt, ob er eine geglückte Darstellung „gestörter Kommunikation“ leistet oder eine gestörte Darstellung grundsätzlich möglicher und emphatisch gedachter Kommunikation.

Anders als die frühe Avantgarde, die mit verbalen Verfahren experimentiert, ist das absurde Kunstdenken experimentell insofern, als es mit kalkulierten Rezeptionshaltungen ebenso spielt wie mit existentiellen Erfahrungen, die schließlich der „hic-et-nunc“-Leser in Eigenregie auszutragen hat, da ihm ja die Wahl bleibt zwischen mehr oder weniger totalen bzw. radikalen Varianten der Un-Sinn-Gebung. Totale Rekursivität wie im Falle des Rabenparadoxons, nach dem „alle Raben schwarz sind“ (Hughes / G. Brecht 1978, 86), kann entweder als radikale Kenosis, als Sinnentleerung katalytisch fungieren – dann ist der Totalfall von *Metabolé* denkbar; oder aber paralytisch als nihilistischer „progressus ad infinitum“, der sich unendlich weiterspiegelnden Spiegel, die kein Tertium preisgeben.

Wesentlich für die optimistische wie für die pessimistische Variante – und beide gab es ja auch im westeuropäischen Existentialismus – ist aber das grausame Verantwortungsspiel des Offenlassens einer Entscheidung, die der Text bzw. der Autor dem Leser nicht abnehmen will. Ohne die gleichwahrscheinliche Möglichkeit, daß tatsächlich kein oder ein Sinn zu finden sei (und damit keine Erlösung, kein Telos, kein Happy End etc.), gibt es auch nicht die Chance der Befreiung: Diese ist – wenn überhaupt – nur dann reell, wenn vorher das totale Risiko und das Risiko des Totalen eingegangen wurde – ohne Netz und Rück-

⁶³ Bei Charms wird der Augenblick als „reine Fixierung des Nichts im Jetzt“ etabliert (M. Jampol'skij 1998, 159); umgekehrt verfügt die Ewigkeit über keine zeitliche Segmentierung (ibid., 165). Zur Evidenz des „Augenblicks“ vgl. in diesem Sinne S. Kierkegaard, *Der Begriff der Angst*, 1976, 538ff.

⁶⁴ Zum kommunikationstheoretischen Problem der „Interpunktion“ von „unendlich oszillierenden Reihen“ mit Bezug auf Boziano vgl. P. Watzlawick et al. [1971] 1985, 60. Hier wird der Zusammenhang zwischen Unendlichkeitstheorie der Mathematik und Philosophie einerseits und der Paradoxa der Interaktionen verbalen und nonverbalen Art sichtbar. In diesen Kontext gehören auch die Unendlichkeitsspekulationen eines jeden manieristischen Kunstdenkens allgemein und des postmodernen im besonderen (vgl. M.C. Escher, „Unendlichkeitsannäherungen“ (in: J.L. Locher et al. 1971, 36-39).

versicherung, d.h. ohne die Textur einer tragenden oder bergenden Werkstruktur, die immer schon in der Vorwegnahme und im Nachhinein Rettung und Heilung verspricht.

Die nihilistischen „circuli vitiosi“, die leeren Kreisläufe, wie sie im Frühsymbolismus taktisch eingesetzt wurden, um aus dem Steinbruch des 19. Jahrhunderts neues Gold zu waschen, produzierten eine nihilistische Kunstmetaphysik der *Paranoia*, für die alles mit allem (und damit nichts mit nichts) verwandt und verschränkt ist; der radikale Absurdismus zielt auf die erwähnte *Metanoia*, die das große Hoffnungs-Los zieht und damit auf „Zero“ setzt, nachdem die Leiter des Textes im Sinne Wittgensteins „weggeworfen“ wurde, da das totale Verstehen bzw. Realisieren eines Textes seine totale rückwirkende Löschung nach sich zieht.⁶⁵

7. Paradoxien des (Un-)Endlichen – Das End-Los und Zenons Bewegungsparadoxon

Zu den großen und produktivsten Paradoxa in der Denkgeschichte der Un-Sinn-Figur gehören die *Zenonschen Paradoxa*,⁶⁶ die seit Jahrtausenden den Widerspruch artikulieren zwischen Bewegung bzw. Werden und Ruhe bzw. Sein, Dynamik und Statik, Prozessualität und Resultativität, Zeit und Raum, Entelechie und Teleologik, Endlosigkeit bzw. Ewigkeit und Finalität etc. Diese Gegensatzpaare gruppieren sich um den zentralen Widerspruch zwischen Dynamik und Statik bzw. Homogenität und Diskretheit, wobei der naive Realismus bzw. die Alltagsrationalität dem statischen Pol – also dem Raumdenken – zugeordnet wird (vgl. die Kritik daran bei Bergson oder Chlebnikov ebenso wie bei den *Obériuty*), während ein apophatisch-paradoxaes Denken den aperspektivischen, vorrationalen und zugleich postrationalen Standpunkt einnimmt, daß eine über-reale, d.h. authentische Sicht immer die eines *Werdens* („*stanovlenie mysli*“ bei Bachtin) und der existentiellen Prozessualität darstellt: „This semantic dialectic is the very essence of nonsense, and in Eschers's [or Carroll's] case it focuses the tension between process and stasis – the classical boundary between the verbal and visual arts.“ (W. Steiner 1982, 164). Eigentlich ist der absurdistische Ansatz anti- oder postdialektisch, da es ja auch hier nicht um die synthetische „Aufhe-

⁶⁵ Vgl. P. Watzlawick (Hg.) 1985, 314. Da wie Nietzsche das einmal gesagt haben soll, der Mensch fast jedes Was erträgt, solange er ein Warum hat, sind wir unablässig mit der Fabrikation eines lieb- und stichfesten Warum beschäftigt. Schlägt diese Fabrikation dagegen fehl, so stürzen wir unter Umständen kopfüber ins *Grauen*, in den Wahnsinn, ins Erleben des *Nichts*. [...] Wo ist der Versuchsleiter, der uns sagen könnte, wie absurd die Welt ist, die wir uns aus Zufälligkeiten [...] konstruiert haben. (Watzlawick (Hg.) 1985, 62)

⁶⁶ P. Hughes / G. Brecht 1978, 19ff.; Das Bewegungsparadoxon im Kontext des Kunstdenkens der *Obériuty* behandelt ausführlich A. H.-L. 1994c (Anm. 100); M. Jampol'skij 1998, 103ff. (bei Carroll und Charms; s. Carroll, „The Mock Turtle's Story“, *Alice*, Kapitel IX). Zu den Unendlichkeits-Paradoxien von Zenon bis Bolzano und ihrer postmodernen Deutung vgl. Ralph Kray, K. Ludwig Pfeiffer 1991, 22ff.; G. Deleuze 1989, 13ff.; ders., 1993, 86.

bung“ einer Antinomie in einem metaphysischen „Dritten“ einer All-Versöhnung geht, sondern um das Evident-Machen der Antinomie in der Unentrinnbarkeit ihrer jeweils immanenten, statischen, ausschließenden Widersprüchlichkeit: Auch hier erfolgt die Bewegung, der Sprung, die Ver-Rücktheit durch die unausweichliche Einsicht in die Unverrückbarkeit des Ist-Zustandes der Selbsttäuschung („conventional realism“, W. Steiner 1982, 165), der in sich keine wirkliche Bewegung und Dynamik zuläßt.

Die absurdistische Strategie bei der Auseinandersetzung mit dem Bewegungs- und Unendlichkeitsparadoxon zielt darauf ab, die begrenzende Rolle von Anfang und Ende und damit die Vektorialität und Linearität von Zeit (und damit von Sukzessivität und Logik) aufzulösen und ausgehend von Bergsons Konzept der „durée“ eine 5. Dimension der reinen Dauer im Cisfinitum einer totalen Präsenz zu entdecken.⁶⁷ Die Anfang- und Endlosigkeit entbindet die Zeit ihrer kausal-genetischen und teleologischen Gerichtetheit und entsagt somit dem Archaismus der mythopoetischen Moderne ebenso wie ihrer Apokalyptik (Symbolismus) oder Utopik (Futurismus).

Das Paradoxon der Zeit – begriffen als permanentes Immer-Schon-Vergangenes und Im-Begriffe-Seiendes – kann nicht punktuell sichtbar gemacht werden: Es ist eben das Unvorstellbare und Unverständliche, das die „Welt aufrißt“ und in ihre „sterblichen Teile“ zerlegt. Unter dem Gesichtspunkt dieser absoluten Zeit gibt es eigentlich „keine Gegenstände“, bzw. umgekehrt: diese Große Zeit wirkt „entgegenständlichend“.

Denn der Hauptfehler des Alltagsdenkens ist die Verwechslung von Zeit und Raum (d.h. das punktuelle Denken der Zeit in räumlichen Kategorien), das schon Chlebnikov kritisiert hatte. In diesem Sinne ist jede Kunst zeitlos (ebenso wie sie für Malevič gegenstandslos ist); da die „Zeit die Ereignisse verschlungen hat“, verschwinden in der Kunst Sujet und Handlung. Indem die Gegenstände der Welt zeitlos gedacht werden, verlieren sie ihre feste Hülle und Objektivität: Sie zeigen sich in ihrem Nicht-Sein bzw. unter dem Aspekt des Nichts (d.h. im Sinne des „credo quia absurdum“ der Obériuty – letztlich Gottes).

Die Zenonschen Paradoxa des Unendlichen zielen bekanntlich darauf ab, die Existenz der Vielheit von Dingen – also die Dissoziierung der ursprünglichen kosmischen Einheit und Ganzheit – in Frage zu stellen (P. Hughes / G. Brecht 1978, 19ff.). Diesem „ontologischen Sündenfall“ ist ganz in dieser Denktradition aber nicht rational oder empirisch beizukommen, sondern durch eine besondere Einsicht in die paradoxe Natur der Synchronizität (die Sukzessivität und ihre Bewegungslogik aufhebt) und der Singularität bzw. Einheitlichkeit der Dinge, d.h. ihre Unzerlegbarkeit in Teil und Ganzes,

⁶⁷ Zur Zeit-Philosophie der Obériuty vgl. A. H.-L. 1994c; M. Jampol'skij 1998, 106ff. (Zeitparadoxon, *ibid.*, 131ff.). Bei Charms erhält die Zeit ihre autonome Bedeutung gerade dann, „wenn sich nichts ereignet“ (*ibid.*, 137f.); dann herrscht totale Evidenz im „Jetzt“ (141) des „Nicht-Ereignisses“ (139f.). Zu Charms und Bergson vgl. *ibid.*, 166ff.

Gattung und Art, Element und Menge bzw. Genre. Die Einheit der Dinge ist gewissermaßen durch einen Defekt in der Schöpfung zerbrochen und sie kann nur durch einen postrationalen Akt der paradoxalen Intervention repariert werden. Dieser Akt hat aber immer so etwas wie ein „credo quia absurdum“ an sich, da er gegen die „natürliche Empirie“ gerichtet scheint und von einer quantitativen Einschätzung (der Größe der Dinge in den Koordinaten von Raum und Zeit) zu einer nichtquantitativen umschaltet, die das Sein ohne Zerlegung in Teile als Ganzheit erfaßt und damit die aristotelische Logik einer Hierarchie von „partes“ und „tota“ unterläuft.

Kurz gesagt postuliert das absurde Denken eine Gleichsetzung von Teil und Ganzen, wobei einmal die „tota“ partikularisiert – oder aber die „partes“ totalisiert werden, so daß es nur „tota“ gibt, die mit einander alogisch vernetzt sind, seriell akkumuliert oder subtrahiert präsentiert werden.

Diese Sichtweise ist nicht so sehr – wie in der frühen Avantgarde – eine aperspektivische, neoprimitivistische, archaisierende, und damit bewußtseinsgeschichtlich authentische „restitutio ad integrum“ – vielmehr bewegt sich die absurdistische Sehweise im „blinden Fleck“ des Bewußtseins überhaupt: sie ist nicht irrational oder surreal, sondern meta-rational, indem sie nicht fertige Denkresultate abliefert, sondern das „stanovlenie“ prozessual – ohne Arché und Telos und vor allem ohne temporal-kausale Koordinaten präsent hält. Denn das an Zenon geschulte Argument gegen die Bewegung richtet sich gegen die Linearität und homogene Sukzessivität eines solchen Bewegungsbildes selbst, das aus einer metarationalen Sicht „unmöglich“ ist; die reine Dynamik aber unterliegt nicht den Aporien des Teilungsparadoxons Zenons und damit auch nicht den Spielregeln des Wettlaufs von „Achilles und der Schildkröte“.⁶⁸

Das Paradoxon, daß der grundsätzlich schnellere Achill die Langsamkeit verkörpernde Schildkröte nicht und nicht überholen kann, interessiert den Absurdisten primär als Alpträum-Paranoia eines Verfolgungs-Wahns, der wieder und wieder als Fehlleistung und zugleich authentische Allegorie der „conditio (in-) humana“ vorgeführt wird. Dieser Demonstration dient eine auffällig große Zahl an paraphilosophischen und literarischen Diskursen, denen es allesamt nicht um die Lösung des Bewegungs- und Unendlichkeits-Paradoxons geht, sondern um seine ad absurdum führende Subversion von Raum, Zeit und Kausalität in ihrer konventionellen Erfahrbarkeit. Gleiches läßt sich zu Zenons „Pfeilparadoxon“ sagen (P. Hughes / G. Brecht 1978, 26), wo es gleichfalls um die Diskretmachung des Zeitkontinuums in Zeitschnitte geht – ein Problem, das die futuristische Phasenphotographie ebenso wie die avantgardistische Inversions-Poetik aufgreift und das in den Verfahren der Diskontinuität der „fabula“-Raum/ZeitStrukturen in der

⁶⁸ P. Hughes / G. Brecht 1978, 22ff.; D.G. Hofstadter 1979, 43ff.: „What the Tortoise Said to Achilles by Lewis Carroll“. – Zum Zenonschen Problem bei Wittgenstein vgl. F. Waismann 1976, 135ff.; Vgl. dazu auch die Parabel „Achilles und die Schildkröte“ in A. Bitovs *Puškinskij dom*, 339-354.

modernen Prosa insgesamt realisiert – und schließlich in der absurdistischen Parabolik totalisiert wird.

8. Das Paradoxon des Glaubens

Anders als die Vertreter der futuristischen und neoprimitivistischen Avantgarde verlagerten die russischen Dichter des Absurden (Obëriuty) das für die gesamte Moderne so fundamentale Interesse an Mythos und Archaik – und an den dazugehörigen mytho- und psychopoëtischen Konzepten – auf das Religiöse, den Glauben und ein dialogisch-gebethaftes Verhältnis des Einzelnen zu seinem Gott. Diese Wende zur Religion und teilweise zu einer absurdistischen bzw. existentialistischen „schwarzen Ethik“ geht Hand in Hand mit einer radikalen Abkehr vom unperspektivierten semantischen Raum (des Kode, der mythisch-archaischen bzw. unterbewußten Strukturen, wie sie in Futurismus und Neoprimitivismus dominierten) und erklärt damit die folgenschwere Hinwendung der russischen Dichter des Absurden zum Feld der Pragmatik, also zu ambivalent oder multipel perspektivierten Kommunikations-Situationen und Diskursen.⁶⁹

Die depsychologisierten, entindividualisierten Text-Figuren der futuristischen und archaischen Avantgarde wie des frühen Formalismus nehmen wieder personale bzw. individuelle Züge an. Denn während in der frühen Avantgarde das Artefakt und seine Verfahren personale bzw. anthropomorphe Gestalt annehmen konnte, wird nun wieder und aufs neue im Zuge einer allgemeinen Diskursivisierung und Existenzialisierung der Poetik das pragmatische Kommunikationsfeld zwischen (polyphon) miteinander verkehrenden personalen Instanzen (auch zwischen Mensch und Gott) eröffnet.⁷⁰ Die für den Mythopoeten oder Neoprimitivisten der 10er Jahre (also etwa Chlebnikov) ebenso wie für die linke Avantgarde irrelevanten Probleme einer individuellen Existenz sowie Fragen des Glaubens werden aktualisiert, weil dabei verbale und habituelle Interaktionen ebenso wie Diskurse des Wollens, Sollens und Müßsens argumentativ im Vordergrund stehen.⁷¹

⁶⁹ Vgl. A. H.-L. 1998b.

⁷⁰ Zu Bachtins Dialogizität im Rahmen der „dritten Avantgarde“ und damit im Verhältnis zu den Obëriuty vgl. A. H.-L., 1993, 223.

⁷¹ Geiches gilt für die Wende zur Philosophie, genauer zu einer Diskurs-Philosophie (vgl. dazu A. H.-L. 1993; 1994c. Beim Vergleich mit Kierkegaard und besonders mit Šestov und Camus zeigt sich eine auffällige Verwandtschaft des obëriutischen Kunstdenkens mit dem Existentialismus. Gerade A. Camus' Begriff des Absurden weist – schon aufgrund einer gemeinsamen Denktradition (Kierkegaard, Dostoevskij, Šestov, *ibid.*, 27f., 35, 110) – viele Parallelen mit Charms auf. Der Hauptunterschied liegt in der bei Camus durchaus noch frühmodern wirkenden Emphatik, ja Nostalgie, was die Klage über den Sinnverlust anlangt (Gefühl des Nichts als Sinnleere – vgl. A. Camus [1942] 1969, 11). Die starke Personalisierung bei Camus, die ja im trotzigen Akzeptieren des Absurden (der Existenz) gipfelt (*ibid.*, 14; 32ff.), fehlt bei den Obëriuty so gut wie vollständig: „jede Hoffnung auszuschließen... Das

Die apophatische Tradition des „*credo quia absurdum*“ wird in ihrer wörtlichen Bedeutung für die Dichtung in Anspruch genommen, ohne daß dabei freilich religiöse, geschweige denn in irgend einem Sinne „orthodoxe“ Dichtung oder Religionsphilosophie entstehen würde. Im Gegensatz zur Evidenz des Mythischen, des Archaisch-Unterbewußten oder des Naiven bzw. Wilden spielt sich ja der Prozeß des Glaubens zwischen Ich und Über-Ich ab, als Verzicht auf eine eigene Bewußtseins-Dominanz angesichts der Größe und Macht des Absoluten, dem im Sinne einer paradoxalen Intention das „*sacrificium intellectus*“ dargebracht wird. Die auffällige Ähnlichkeit zwischen den Grundzügen der Existenzphilosophie Kierkegaards – v.a. seiner Deutung des Absurden, des Paradoxen, des Skandalons des Glaubens – und den Religionsparadoxa bei Charms und besonders bei Druskin erstreckt sich auf folgende Problemkreise.

Das Paradoxon des Glaubens resultiert aus seinem unkalkulierbaren Risiko, das jenem der totalen Handlung verwandt ist. Das bei Kierkegaard so zentrale Motiv des „Sprungs“,⁷² der zwischen dem intentionalen Vorher bzw. der aufschiebenden Erwartungshaltung – und dem „Danach“ der Evidenz liegt, dieser Sprung kehrt im Werk der Obériuty – v.a. in der Bewegungssemantik bei Charms – wieder und wieder.⁷³

Absurde hat nur insoweit einen Sinn, als man sich mit ihm nicht einverstanden erklärt.“; „Das Absurde ist das Gegenteil von Hoffnung“ (34) „Sobald dieser Begriff [des Absurden] sich in ein Sprungbrett verwandelt, ist er nicht mehr auf die menschliche Klarheit angewiesen. Dann ist das Absurde nicht mehr die Evidenz [...] Der Kampf ist dann vermieden. Der Mensch intgriert das Absurde und löscht damit sein eigentliches Wesen aus: Auflehnung, Zerrissenheit und Zwiespalt. Dieser Sprung ist ein heimliches Ausweichen.“ (Camus, A. [1942] 1969, 34-35)

⁷² Der bei Kierkegaard zentrale Begriff des „Sprungs“ (*Der Begriff der Angst*, 1976, 473f., 575ff. zum „Sprung“ und zur „Plötzlichkeit“) realisiert die Unvermitteltheit von Reflexion bzw. Bewußtsein und Aktion; insofern ist für Kierkegaard der Glaube ein „Sprung“ (vgl. zu diesem heraklitischen Begriff der *Metanoia* bzw. *Metabolé* vgl. A.H.-L. 1994c). Auch Camus erhebt den Sprung zu eigentlichen Trotz-Handlung des Absurdisten (A. Camus [1992] 1969, 36f).

⁷³ Die schon bei Kierkegaard und viel später bei Lev Šestov so eindringlich geschilderte paradoxe Natur des Glaubens operiert mit dem Widerspruch zwischen rationaler Einsicht und ihrer Aufhebung bzw. Annihilierung durch die Unbegreifbarkeit Gottes. Der Akt des Glaubens macht ein absichtliches Bewußtloswerden notwendig – eben jenen *Sprung* (aus dem Fenster, über die Grenze), jenes *Fließen* angesichts des Abgrundes und der Welt des „*užas*“, das die Obériuty immer wieder thematisierten: „Верить – это и значит броситься в пропасть, а дьявол солгал: заменил духовный риск физическим – фокусом.“ (Ja.S. Druskin, *Priznaki večnosti*, 295). Dem Sprung in die/der Existenz und des Glaubens korrespondiert der Fall bzw. das Fallen bei Charms und ganz allgemein die gnostische Befindlichkeit des Menschen als „Geworfener“ (Heidegger; vgl. auch J.-P. Sartre [1954] 1952, 426ff). Bei Lev Šestov wird das Glaubens-Paradoxon Kierkegaards im Sinne seines dualistischen Maximalismus auf die Spitze getrieben und – anders als im letztlich auch literarischen Diskursdenken – nicht als Prozeß nachvollziehbar, sondern als Denkprodukt dekretiert. Dies gilt besonders für seine Verabsolutierung einer „Philosophie der Offenbarung“, die vom Alten Testament bis zu Nietzsche reicht und der Spekulativen Philosophie von Sokrates bis zum deutschen Idealismus gegenübergestellt wird (so in *Athen und Jerusalem*, dt. Übers. Graz 1938, 235-285). Für Šestov definiert sich Glaube *ex negativo* aus der Überschreitung von Vernunft und Ethik (ibid., 250, 340ff.), des Wissens und des Mitleids (212ff.). Zur „Suspend-

Die paradoxe Natur des Glaubens manifestiert sich für Kierkegaard wie für die Oberlüte in zweifacher Hinsicht: Einmal aufgrund der Tatsache, daß die Gestalt Jesu Christ selbst ein Paradoxon bzw ein Skandalon verkörpert (bzw Kierkegaard das Paradoxon B), nämlich zugleich Mensch und Gott zu sein – und einmal aufgrund der existentiellen Struktur des Glaubens als Haltung, in der rationale Empirie und arationale „religio“, Vernunft bzw. Bewußtsein und Unvernunft bzw. Bewußtseinsverlust aufeinanderprallen (= Paradoxon A). Das Paradox läßt sich nicht denken, denn dann würde es sich ja auflösen:⁷⁴

„denn das Paradox ist die Leidenschaft des Verstandes, den Anstoß zu wollen, obgleich ihm der Anstoß auf irgendeine Weise zum Untergang werden muß. Dies ist also das höchste Paradox des Denkens, etwas entdecken zu wollen, was es selbst nicht denken kann. (Kierkegaard, *Philosophische Brosamen*, 48-49)

Damit ein Paradox überhaupt bemerkbar wird, müssen logisches Denken und die Verstandesreflexion gelten. Glaube ist a-rational, nicht aber anti-rational oder irrational. In der Anti-Dialektik Kierkegaards und seiner Hegelkritik ist die Umschlagstelle, der Sprung des Paradoxons nicht im Denken vorzustellen – sondern als totaler, radikaler Bruch. Im Paradoxen wird das Denken „suspendiert“: „Der Verstand sagt, das Paradox sei das Absurde, aber das heißt nur karikierend nachäffen, denn das Paradox ist ja das Paradox, quia absurdum.“ (*Philosophische Brosamen*, 65) In diesem Sinne sind für Kierkegaard Glaube und Ärgernis angemessene und absolut unvermeidliche Reaktionen auf das Paradox oder genauer: der Glaube kulminiert im Absurden, das sich als paradoxaes Verhältnis zum Paradoxon versteht und nur in der Leidenschaft eines verzweifelten Sprungs über sich hinausstrebt (*ibid.*, 55) – nicht aber als distanzierte Konsequenz aus einer gedanklichen Operation.

sion des Ethischen“ im Religiösen bei Kierkegaard vgl. Lev Šestov, *Kierkegaard und die Existenzphilosophie*, dt. Übers. Graz 1949, 42ff. und 87ff.

⁷⁴ Vgl. W. Ruttenbeck 1929, 194ff., 205f., 221f. Zum absoluten Paradox vgl. S. Kierkegaard, *Philosophische Brosamen* (1844), 1976, 61ff. („Das Ärgernis am Paradox“); eingehend dazu auch H. Garelick 1979, 369ff.: „Glaube an das Paradox ist übervernünftig, nicht gegenvernünftig, supra rationem, nicht contra rationem“. In diesem Sinne betont Kierkegaard die Absurdität des (Glaubens-)Paradoxons (*ibid.*, 371); das Paradox ist aber nicht „Nonsens“ (*ibid.*, 381), denn dies wäre ja der Versuch, „die Paradoxalität des Paradoxes zu leugnen“, indem es der Verstand in „Unsinn“ auflöst. Das absurde Paradox (bzw. das „absolute Paradox“) ist aber total und inkommensurabel (vgl. S. Kierkegaard, *Philosophische Brosamen*, 48ff.). Vgl. auch S. Kierkegaard, *Furcht und Zittern*, 1976, 238ff., 258 („Das Paradox läßt sich nicht medieren; denn es beruht gerade darauf, daß der Einzelne der Einzelne ist“); ders., *Einübung im Christentum*, 74ff., 132ff. (Christus als das Ärgernis kat' exochen: „Der Gott-Mensch ist absolut das Paradox“, *ibid.*, 134; der Abschnitt „Gott-Mensch als Zeichen“, *ibid.*, 180ff. bietet im übrigen eine Art „Semiotik des Glaubens“).

Das Paradox des Glaubens⁷⁵ bei Charms und Druskin deckt sich mit jenem des absurden Denkens bzw. des Denkens des Absurden, das nichts anderes als darstellt als eine Form des Glaubens(-Paradoxons): „Человек не ‚верит‘ или ‚не верит‘, а ‚хочет верить‘ или ‚хочет не верить‘. Если люди, которые не верят и не не верят, потому что они не хотят верить и не хотят не верить. Так, я не верю в себя, потому что у меня нет хотения верить или не верить.“ (Charms, „Zapisi“, *Glagol*, 135).⁷⁶ Hier geht es also nicht um das Mystische des Glaubens, um visionäre Inhalte oder hermetische Motive, sondern um die kommunikative und argumentative Struktur des Glaubens als eine paradoxe Intention, als eine „Bewegung“ auf ein Nicht und ein Nichts hin.⁷⁷

Nicht zu übersehen ist hier – wie an vielen anderen Stellen bei Charms – der (halb parodistische) Bezug auf Dostoevskij und seine Auseinandersetzung mit dem Paradox des Glaubens, d.h. der Unmöglichkeit, nicht nicht zu glauben:

..я записал: „строго говоря я не могу сказать: я верю, но – я не не верю“, ..из этого следует, что я верю. [...] „Не верю“ уже есть некоторое реальное ощущение присутствия Бога.. Я не утверждаю ни – я верю, ни – я не верю, ничего не утверждаю, ничего не знаю, только говорю: я не неверю. И вдруг это не неверие становится самой полной верой. Передо мною открывается полная очевидность, независимая ни от меня, ни от моих желаний, чувств, намерений: жив Господь, жива душа моя. (Ja.S. Druskin, *Priznaki večnosti*, , 295-296)

Eingebaut in einen höchst widersprüchlichen Kontext ist die als „peinlich“ entblößte Frage „Vy veruete v Boga“ im Dialog zwischen dem Held der „Starucha“ mit Sakerdon Michajlovič (*Polet*, 414-415). Die Frage nach dem Glauben verknüpft sich einerseits mit den Unsterblichkeitsspekulationen – und andererseits auf überrasschende und doch konsequente Weise mit der Frage nach dem vollkommenen Geschenk („dar“).⁷⁸ Sakerdon Michajlovič vergleicht die Taktlosigkeit der

⁷⁵ Das Paradox des Glaubens bei Kierkegaard steht im Mittelpunkt der Religionsphilosophie von Lev Šestov, der – lange von seiner eingehenden Auseinandersetzung mit Kierkegaard (vgl. seine Schrift *Kirkegard i Ėkzistencial' naja filosofija (glas vopijuščago v pustyne)*, Paris 1937, dt. Übers. Graz 1949). Ausgehend von Kierkegaard sieht Šestov im Nichts mehr als eine Leerstelle – wie die augustinische „deficientia boni“, vielmehr ist das „existierende Nichts das Böse, das Nichts ist existent“. Vgl. dazu auch Th.W. Adorno 1994, 203ff. (Kierkegaards Paradox des Glaubens; zum Absurden *ibid.*, 207).

⁷⁶ Die Ähnlichkeit mit dem Dostoevskijschen Glaubens-Paradoxon ist mehr als auffällig: Vgl. dazu das Dostoevskij-Zitat (aus den *Dämonen*) bei A. Camus [1942] 1969, 59): „Wenn Stavrogin glaubt, dann glaubt er nicht, daß er glaubt. Wenn er nicht glaubt, dann glaubt er nicht daß er nicht glaubt.“

⁷⁷ Vgl. A.H.-L. 1994c, 342ff.

⁷⁸ Das Geschenk selbst ist ein zentrales Paradigma der Ökonomie menschlicher Verhältnisse; für Charms steht das absolute Geschenk unter dem total unutilitären Zeichen der „cisfiniten“

Glaubensfrage mit der nach einem potentiellen „Gläubiger“ und zwar dergestalt, daß die Bitte um Geld dann den Gebetenen in eine Aporie versetzt, wenn der Bittende sieht, wie jener eben noch einen bestimmten höheren Betrag in seine Geldbörse gelegt hatte. Der potentielle Spender kann auf die Bitte um Geld nicht nein sagen, da er ja das Vorhandensein desselben eben vorgeführt hatte; er kann daher die klassische Ausrede, über keines zu verfügen, nicht nur nicht einsetzen, sondern ist gewissermaßen situativ genötigt, den Wunsch des Schnorrers folge zu leisten – ober will oder nicht („...самый удобный [...] способ отказа – это сорвать, что денег нет [...] Вы лишили его права выбора, а это свинство [...] И спросить человека: ‚Веруете ли вы в Бога?‘ – тоже поступок бестактный.“, *ibid.*). Gleich anschließend wird der von Sakerdon vorgebrachte Vergleich sofort wieder (scheinbar) außer Kraft gesetzt („– Ну, – сказал я, – тут уж нет ничего общего. – А я и не сравниваю, – сказал Сакердон Михайлович.“, 415) und eine andere Begründung vorgebracht, waru die Frage nach dem Glauben ein „nepriličnyj postupok“ sei:

- Видите ли, – сказал я, – по-моему, нет верующих или неверующих людей. Есть только желающих верить и желающих не верить.
- Значит, те, что желают не верить, уже во что-то верят? – сказал Сакердон Михайлович. – А те, что желают верить, уже заранее не верят ни во что?
- Может быть, и так, – сказал я. – Не знаю.
- А верят или не верят во что? в Бога? – спросил Сакердон Михайлович.
- Нет, – сказала я, – в бессмертие.
- Тогда почему же вы спросили меня, верую ли я в Бога? [...]
- Вы что, уходите? – спросил меня Сакердон Михайлович.
- Да, – сказал я, – мне пора. (415)

In einem anderen seinerseits absurden „Gespräch über den Glauben“⁷⁹ wird – wie im Falle der „Starucha“ – die anfängliche Ernsthaftigkeit, ja das Bohrende des Glaubens-Diskurses durch den abschließenden Hinweis auf die empirisch-banale Gesprächssituation (in der Straßenbahn) gleichsam rückwirkend in Frage gestellt:

Logik. Es ist für ihn ein Stab (Symbol und Moell er doppelten End-Losigkeit), an dessen einem Ende eine Kugel und am andern ein Kubus befestigt sind (M. Jampol'skij 1998, 175). Zum Paradoxon des Geschenks aus postmoderner Sicht vgl. J. Derrida 1993, 49f. („Eine Gabe ohne Gegenwart).

⁷⁹ In dem Gedicht „Chnju“ wird die Frage nach der Existenz Gottes und damit die des Glaubens gegen jene nach logisch-rationaler Regelmäßigkeit ausgespielt: „...Охаживать приятно темные углы наук. | Делать веселые наблюдения. | И на вопрос: есть ли Бог? – поднимаются тысячи рук. | склонные полагать что Бог – это выдумка. | Мы рады, рады уничтожить | наук свободное полотно. | Мы считали врагом Галилея, | давшего новые ключи. | А ныне пять обэриутов, | еще раз повернувшие ключ в арифметиках веры, | должны скитаться меж домами | за нарушение обычных правил рассуждения о смыслах. |...“ (*Polet*, 127; vgl. Charms, II, 114f.).

Der „Ausstieg“ aus dem zirkulären oder jedenfalls nicht teleologisch geführten Duktus der Glaubens-Frage erscheint solchermaßen im banalen Licht eines „Aussteigens“ aus der Straßenbahn – und damit als Sprung in die nichtssagende Empirie alltäglicher Evidenz:

[...] „Mich interessiert allein die Frage: gibt es ein Leben nach dem Tode oder nicht? Sagen Sie, was meinen Sie?“

Der zweite Gesprächspartner sagte: „Ich will Ihnen so antworten: auf Ihre Frage werden Sie nie eine Antwort erhalten, und wenn Sie je eine erhalten sollten, dann sollten Sie ihr keinen Glauben schenken. Nur Sie selbst können sich diese Frage beantworten. Wenn Sie mit ja antworten, dann eben ja, wenn Sie mit nein antworten, dann eben nein.“

[...]

Der erste Gesprächspartner sagte: wie könnte ich in mir den Glauben an meine Antwort entwickeln, wenn ich nicht einmal weiß, wie ich antworten soll, ja oder nein.

Der zweite Gesprächspartner sagte: Wählen Sie doch das, was Ihnen am besten gefällt.

– Gleich kommt unsere Haltestelle.. (D. Charms, *Die Kunst ist ein Schrank*, 251-253)

9. Paradoxa der Lebens- und Textenden – Vernicht(s)ung

Die absurdistischen Paradoxa zielen – besonders im Werk der Obëriuty – unweigerlich auf eine Nihilologie, auf eine Konzeption des N i c h t s , deren Relativität wie Radikalität je nach der oben geschilderten Lese- und Lebens-Entscheidung für voll oder leer genommen wird. Da dies an anderer Stelle abgehandelt wurde, sollen hier nur einige Hinweise genügen, die den paradoxalen Charakter der absurdistischen Null-Spiele belegen.⁸⁰

Insgesamt wurzelt die absurdistische Nihilologie in der uralten apophatischen Tradition des paradoxalen Redens vom „Hen kai Pan“, also von „All(em)“, in Diskursen des „Nichts“, das im Sinne des oben geschilderten Kipp-Effekts in jenes Absolute, Unaussprechliche, Ewige umschlägt – und umgekehrt. Der Unterschied zur mystisch-hermetischen oder häretisch-agnostischen A p o p h a t i k besteht aber darin, daß im literarischen Kontext die Nichtsspekulationen nicht nur

⁸⁰ Zum Nichts bei Charms vgl. A. H.-L. 1994c und zuletzt M. Jampol'skij 1998, 183f. (die Leere), 204f. (das hermetische Nichts bei G. Meyrink und Charms); Null-Spekulationen bei Vvedenskij (304f.). Zum erfüllten und leeren Nichts in der Romantik bzw. im romantischen Nihilismus vgl. ausführlich Dieter Arendt 1972, 12ff., 39ff., A. Liede 1963, 1, 118ff., 128 (nihilistische Mystik und romantisches Nichts). Eine epistemologische Rekonstruktion der Nichts- und Null-Konzepte v.a. in der Renaissance bietet die anregende Studie von B. Rotman 1987, 57ff. zur Ikonographie der Null. Sinn und Nichts aus interaktionistischer und kommunikationstheoretischer Sicht (P. Watzlawick et al. [1971] 1985, 246ff.). Die auch für die Obëriuty maßgebliche Koppelung von Nichts, Angst und Evidenz (des Augenblicks) behandelt eingehend S. Kierkegaard, *Der Begriff der Angst*, 1976, 538ff. (v.a. mit Rücksicht auf Platon).

thematisiert sondern auch zusätzlich ästhetisiert werden, d.h. daß zu den mystischen oder sprachphilosophischen Nichts/Reden ein spezifisch poetisches Nichts – etwa in Gestalt der ästhetischen Funktion als Null-Funktion oder des Poetischen als Leerstelle im Pragmatischen – hinzutritt. Die absurdistische Variante der Nihilologie führt aber nicht so sehr zu einer das Ästhetische freisetzenden Depragmatisierung bzw. Depotenzierung des Notwendigkeitsprinzips (Ananke bei Freud oder „Sorge“ des Daseins bei Heidegger), es geht also nicht primär um „Entlastung“, wie manche Deuter des Paradoxalen annehmen (D. Lange 1989), sondern um die Potenzierung des Nichtssagenden (Banalität) und Unsäglichen („užas“, „horror vacui“) zu einem Zustand höchster bzw. tiefster Verzweiflung (Kierkegaard) und Entzweiung (Unentschiedenheit), die den Sprung im „Entweder-Oder“ provoziert.⁸¹

Der Tod steht in der absurden Welt nicht als finale Null-Stelle am Ende des Lebens-Textes (so im mythopoetischen „Tod und Vollendung“), sondern er breitet sich – wie alle evidenten Existentiale – „*media in vita*“ aus: als das große Nichts, als die Grenze und Schwelle *i n m i t t e n* des Lebens, das sich somit unweigerlich und beständig um diese zentrale Differenz „dreht“.⁸² Immerhin ist der Tod der eigentliche *E i n z e l - F a l l* des Lebens (Lipavskij, „Gespräche“, 110).

Der Tod ist – ganz anders als das Leben – ein „System“ insoferne, als das Systemhafte das Merkmal der leeren Endlosigkeit trägt – und damit auch das der totalen Sinnleere und Todgeweitheit: „Системность – бесконечная последовательность слов, лишенных смысла.“ (Ja.S. Druskin, *Priznaki večnosti*, 342); „Совершенная система – смерть. Система без погрешности заключает в себе еще большую погрешность – погрешность предельности. [...] Совершенная система без Христа – равновесие без всякой погрешности. Благая весть – некоторое равновесие с небольшой погрешностью.“ (ibid., 341)

Die leere Perfektion kommt also dem Tode gleich, dessen scheinbare Unberirrtheit und Fehlerlosigkeit den eigentlichen Defekt – nämlich die Absenz der „погрешность“ und damit der erwähnten fundamentalen Irritation durch die Intervention des Logos-Christus – zu kaschieren trachtet. Das Hier-und-Jetzt seiner Evidenz bricht ein in die scheinbare Konsequenz einer linearen Zeitvorstellung, die den Augenblick und damit Ereignishaftigkeit und Leben eben nicht zuläßt:

„Der Tod muß seinen Platz in einem bestimmten System finden. Dieses System bin - ich selbst, und der Tod nicht allgemein verstanden, sondern ein bestimmter, seiner. [...] Was ist das Ganze? [...] das Ganze im allgemeinen ist eine heuchlerisch vorgetäuschte Abstraktion. Aber das Ganze in der Zeit ist unbegreiflich; die Zeit bringt den Tod. [...] Ich verstehe nicht, wenn man sagt, etwas existiere in der Zeit. Etwas existiert im Augenblick, in der Zeit dagegen wird es

⁸¹ S. Kierkegaard, *Der Begriff der Angst*, 487ff. (zum Nichts und zur Angst; die Angst als „Schwindel der Freiheit“, ibid., 512ff.).

⁸² Vgl. A. H.-L. 1998b, 181ff.

vernichtet und hört zu existieren auf.“ (J. Druskin, „Der Tod“, in: *Schreibheft* 40, 1992, 23-26, 24)

Der Tod begrenzt und definiert zugleich das Leben ex post: Erst der Tod verleiht dem amorphen Leben Gestalt und eine Spannung, in der die rationale Finalität eines Endes zu einer ürrationalen, cisfiniten Omnipräsenz des Media-in-Vita und damit des Thanatos wird: „С м е р т ь определяет жизнь, характер жизни, то есть последующее определяет предыдущее: то, чего еще нет и неизвестно как будет, откладывает свой отпечаток на то, что есть сейчас. С м е р т ь – форма жизни.“ (Ja.S. Druskin, *Priznaki večnosti*, 100)

Der Tod teilt mit dem Ende die paradoxe Struktur alles End-Gültigen, das permanent „droht: Auch hier erfolgt die existentielle Handlung als ein „Überspringen“ und Überschreiten wider alle Wahrscheinlichkeit und Vernunft. In diesem Sinne ist alle absurde Dichtung – *T h a n a t o p o e t i k*, wie eine jede absurdistisch gesehene Existenz ein „Leben zum Tode“ ist.

Zu den Paradoxa des Todes gehört auch die Unmöglichkeit, in der Ichform das eigene Ende zu erzählen, ein Thema, das – wie viele andere auch – der Diskurspraxis Dostoevskijs entlehnt scheint.⁸³ Denn es liegt doch ganz in der Konsequenz des absurdistischen Denkens, daß auch das Erzählen dort in reinster und radikalster Form gewagt werden muß, wo Möglichkeiten erschöpft scheinen – also eben dann, wenn der Erzähler das Ende des Erzählens als eigenes Lebensende realisiert. In diesem Erzählparadoxon gipfelt letztlich eine schon im Realismus einsetzende *D i s k u r s i v i s i e r u n g* des Narrativen, dessen „Defabulierung“ und in der Avantgarde der 20er Jahre dominierende „bessjužetnost“ (analog zur „bepredmetnost“ im Rahmen des Darstellerischen) im Ende der Geschichte und des Erzählens absurdistisch überholt wird:

Первый. Умер.
Второй. Умер.
Третий. Умер.
Первый. Умер.
Второй. Умер.
Третий. Умер.

(Vvedenskij, „Razgovor o neposredstvennom prodolženii“, I, 149)

Володя Комаров (*мальчик 25 лет. Стреляет над ее ухом себе в висок*). Мама не плачь. Засмейся. Вот и я застрелился.

(Vvedenskij, „Elka u Ivanovych“, I, 173)⁸⁴

⁸³ Zum Motiv des Endes und den Finalkonstruktionen auch der Obériuty vgl. A. H.-L. 1996b, 241ff.

⁸⁴ Vgl. auch bei Vvedenskij: „ЛЕВУШКА. Кто ты родственник небес | снег, бутылка или бес. | Ты число или понятие, | приди Фомина в мои абъятия. | ФОМИН. Нет я кажется мертв. | Уйди.“ (Vvedenskij, „Krugom vozmožno Bog“, I, 81).

So entpuppt sich das Paradoxon des Todes bzw. der Darstellbarkeit des „Ich-Sterbe“ – auch als ein solches des Erzählens selbst, das mit der Möglichkeit der Synchronisierung von Lebens- und Kunsttext – im Synchronerzählen steht und fällt. Ähnliches finden wir schon in der Einleitung zu Dostoevskijs Erzählung „Krotkaja“, wo es ja auch um das Paradoxon geht, wie ein Erzählen möglich sein soll, das der Ich-Erzähler im Augenblick seiner Hinrichtung durch die Guillotine über diesen „Schnitt“ hinaus führen will – oder umgekehrt: Das absolute Erzählen gipfelt im Erzählen dieses Absolutums, d.h. in der Unmöglichkeit der Darstellung des Eigentlichen – des Endes als Zentrum des Lebens-Textes.⁸⁵

So war ja auch für Wittgenstein – im Anschluß an Schopenhauer – der Begriff des „Endes“ sinnlos, „sobald wir die Zeit wegnehmen, welche ein Aspekt der Konstitution unseres Bewußtseins ist“:

6.4311 Der Tod ist kein Ereignis des Lebens. Den Tod erlebt man nicht. Wenn man unter Ewigkeit nicht unendliche Zeitdauer, sondern Unzeitlichkeit versteht, dann lebt der ewig, der in der Gegenwart lebt. Unser Leben ist ebenso endlos, wie unser Gesichtsfeld grenzenlos ist. (Wittgenstein, *Tractatus*, - vgl. P.M.S. Hacker 1978, 102).

Daher auch die Vorliebe der Obériuty für immer neue Versuche, das Problem des Endes thematisch und textuell zu realisieren – man denke an die reichhaltige Finalpoetik der Kurztexte bei Charms,⁸⁶ die geradezu als Parabeln der Endlichkeit die Paradoxien des Unendlichen realisieren. Das Paradoxon des Ende(n)s ist deckungsgleich mit dem des Apokalyptischen oder des Unbewußten (als Tod des Bewußtseins) und seiner apophatischen Undarstellbarkeit: Denn entweder wir haben die Schwelle überschritten, dann können wir nicht mehr über sie hinweg zurückrufen (geschweige denn zurückblicken: siehe Orpheus) – oder aber wir stehen davor, dann können wir nicht wissen, wie es hernach, also drüben aussieht.

Aufgespannt zwischen diesen beiden Polen entfaltet sich die Sisyphos-Arbeit⁸⁷ des Paradoxons, das in seiner absurden Zuspitzung und seiner obériutischen Variante einen „point of no return“ markiert, der in seiner Radikalität jedenfalls unter den Bedingungen der Moderne uneinholbar scheint. Er markiert im übrigen auch ihr Ende.

⁸⁵ Vgl. A. H.-L. 1996a; 1996b zum Problem der Unmöglichkeit, den eigenen Tod dazustellen; siehe dazu auch B.J. Dotzler 1991.

⁸⁶ A. H.-L. 1996b; M. Jampol'skij 1998, 195f. (Textende und Verschwinden des Textes bzw. seines Themas)

⁸⁷ Vgl. „Der Mythos von Sisyphos“ bei A. Camus [1942] 1969, 98ff. Auffällig ist, daß Camus keinen Versuch unternimmt, diesen Mythos zu einer absurdistische Parabel umzuformen.

Literatur

- Adorno, Th.W. 1994. *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen*, Frankf.a.M.
- Arendt, D. 1972. *Der 'poetische Nihilismus' in der Romantik. Studien zum Verhältnis von Dichtung und Wirklichkeit in der Frühromantik*, 2 Bde, Tübingen.
- Bateson, G. [1972] 1983. *Ökologie des Geistes. Anthropologische, psychologische, biologische und epistemologische Perspektiven*, Frankf.a.M.
- Bitov, A. 1989. *Puškinskij dom*, M.
- Breuer, R. 1876. *Die Kunst der Paradoxie. Sinnsuche und Scheitern bei Samuel Beckett*, München.
1985. „Rückbezüglichkeit in der Literatur. Am Beispiel der Romantrilogie von Samuel Beckett“, Watzlawick, P. (Hg.) 1985, 138-158.
- Caillois, R. [1958] 1982. *Les yeux et les hommes*, Dt. Übers. München 1982.
- Camus, A. [1942] 1969. *Der Mythos von Sisyphos. Ein Versuch über das Absurde*, Reinbek bei Hamburg.
- Carroll, L. 1960. *The Annotated Alice*, Cleveland – New York.
- Carroll, L. 1963. *Alice im Wunderland. Alice hinter den Spiegeln*, Übers. Christian Enzensberger, Frankf.a.M. [dt. zit. nach dieser Ausg.]
- Charms, D.
I, II, III 1978f. *Sobranie proizvedenij* (Hg. M. Mejlach, V. Ėrl'), Bremen.
1988. *Polet v nebesa*, L.
1991. *Gorlo bredit britvoju*, Slučai, rasskazy, dnevnikovye zapisi, *Glagol*, 4.
1992. *Die Kunst ist ein Schrank. Aus den Notizbüchern 1924-1940*, Berlin.
1995. *Alle Fälle. Das unvollständige Gesamtwerk in zeitlicher Folge*, Zürich.
- Conze, E. 1988. *Buddhistisches Denken. Drei Phasen buddhistischer Philosophie in Indien*, Frankf.a.M.
- Deleuze, G.
1989. *Das Bewegungs-Bild. Kino I*, Frankf.a.M.
[1969] 1993. *Logique du sens*, Paris 1969 (dt. Übers. als *Logik des Sinns*, Frankfurt a.M.).
1992. *Differenz und Wiederholung*, München.
- Demurova, N. 1992. „Alisa na drugich beregach“, Nabokov, V., *Anja v strane čudes*, Perevod V. Nabokova (Berlin 1923), M.
- Derrida, J. 1993. *Falschgeld. Zeit Geben I*, München.
- Dotzler, B.J. 1991. „Der Alleszermalmer. Thanatos Syndromes“, H.U. Gumbrecht, K. Ludwig Pfeiffer (Hg.) 1991, *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*, Frankf.a.M., 96-115.
- Druskin, Ja. *Priznaki večnosti* (Typoskript, L.S. Druskina, A. Gerasimova) [1993]. „Vestniki i ich razgovory“, „Čto i to“, „Dviženie“, *Logos*, 4, 91-101.
1992. „Der Tod“, in: *Schreibheft* 40.
- Dubois et al. 1994. *Allgemeine Rhetorik*, übers. und herausgg. A. Schütz, München.
- Ernst, B. 1983. *Der Zauberspiegel des M.C. Escher*, München.
- Esposito, E. 1991. „Paradoxien als Unterscheidungen von Unterscheidungen“, Gumbrecht, H.U. / Ludwig Pfeiffer, K. (Hg.) 1991, 35-57.

- Esslin, M. 1965. *Das Theater des Absurden*, Frankf.a.M.
- Flaker, A. 1989. *Glossarium der russischen Avantgarde*, Graz-Wien.
- Garelick, H. 1979. „Gegenvernunft und Übervernunft in Kierkegaards Paradox“, Theunissen, M. / Greve, W. 1979, 369-384.
- Glasersfeld, E. v. 1985. „Einführung in den radikalen Konstruktivismus“, P. Watzlawick (Hg.) 1985, 16-38.
- Grob, Th. 1994. *Daniil Charms' unkindliche Kindlichkeit. Ein literarisches Paradigma der Spätavantgarde im Kontext der russischen Moderne*, Bern – Berlin etc.
- Groys, B. 1992. *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*, München.
- Gumbrecht, H.U. / Ludwig Pfeiffer, K. (Hg.) 1991, *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*, Frankf.a.M.
- Hansen-Löve, A.
1978. *Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*, Wien.
1985. „Metamorphosen der ‚truba‘ in der mythopoetischen Welt V. Chlebnikovs“, *Velimir Chlebnikov*, Hg. von Johannes Holthusen et al., München, 71-105.
1989. *Der russische Symbolismus. System und Entwicklung seiner Motive*, Band I, *Diabolischer Symbolismus*, Wien.
1990. „Kručenyč vs. Chlebnikov. Zur Typologie zweier Programme im russischen Futurismus“, *AvantGarde, Interdisciplinary and International Review*, Amsterdam, 15-44.
1991. „Pečorin als Frau und Pferd und anderes zu Lermontovs *Geroj na, ego vremeni*“ (Vortrag in Groningen an der *Lermontov-Tagung*, Sept. 1991) 1. Teil, in: *Russian Literature*, XXXI, 1992, 491-544; 2. Teil, *Russian Literature*, XXXIII-IV, 1993, 413-470; (2. Teil), in: *Russian Literature*, XXXIII-IV, May 1993, 413-370.
1993. „Zur Periodisierung der russischen Moderne. Die ‚Dritte Avantgarde‘“, *WSA* 32, 1993, 207-264.
- 1994a. „Jetzt und/oder nie. Von den Gleichnissen“, *Interpretationen Franz Kafka. Romane und Erzählungen*, Ditzingen [Reclam], 146-187.
- 1994b. „Konceptija slučajnosti v chudožestvennom myšlenii Obėriutov“, *Russkij tekst*, 2, 1994, 28-45.
- 1994c. „Konzepte des Nichts im Kunstdenken der russischen Dichter des Absurden (Obėriu)“, *Poetika*, 26. Bd., H. 3-4, 308-373.
- 1995a. „Načelo oksimorona v ranom ruskom simbolizmu“, [Das Oxymoron-Prinzip im frühen russischen Symbolismus“], *Tropi i figure*, Eds. Ź. Benčić, D. Fališevac. Zavod za znanost o književnosti, Zagreb, 163-188.
- 1995b. „Allgemeinē Häretik, russische Sekten und ihre Literarisierung in der Moderne“, R. Fieguth (Hg.), *Orthodoxien und Häresien in den slavischen Literaturen*, *WSA* (Sonderband 41), 171-294.
- 1996a. „Zum Diskurs des End- und Nullspiels bei Dostoevskij“, *Die Welt der Slaven* XLI, 299-324.

- 1996b. „Diskursapokalypsen: Endtexte und Textenden. Russische Beispiele“, K. Stierle / R. Warning (Hrsg.), *Das Ende. Figuren einer Denkform, Poetik und Hermeneutik XVI*, München, 183-250.
- 1996c. „Iskusstvo kak igra. Nekotorye priznaki ljudizma meždu romantizmom i postmodernizmom“, *Literaturovedenie XXI veka. Analiz teksta: Metod i rezul'tat*. Materialy meždunarodnoj konferencii studentov-filologov, SPb. 8-23.
- 1996d. „Diskursivnye processy v romane Dostoevskogo *Podrostok*“, W. Schmid (Hg.), *Avtor i tekst*, Sankt Petersburg, 229-267.
- 1997a. „Gøggøl'. Zur Poetik der Null- und Leerstelle“, *WSA* 39, Wien, 183-303.
- 1997b. „Wir wußten nicht, daß wir Prosa sprechen“, Die Konzeptualisierung Russlands im russischen Konzeptualismus“, A. H.-L. (Hg.) 1997. *Mein Rußland'. Literarische Konzeptualisierungen und kulturelle Projektionen*, *WSA* (Sonderband 44), 432-507.
- 1998a. *Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive. Band II: Mythopoetischer Symbolismus, Kosmische Symbolik*, Wien.
- 1998b. „Scribo quia absurdum'. Die Religionen der russischen Dichter des Absurden (Obëriu)“, M. Deppermann (Hg.), *Russisches Denken im europäischen Dialog*, Innsbruck / Wien, 160-203.
- 1999a. „Entfaltungen der Gewebe-Metapher. Mandelstam-Texturen“, O. Egger (Hg.), *Anschaulichkeit (bildlich)*, *Der Prokurist*, 16/17, Wien - Lana, 71-152.
- 2000a. „Zur Poetik des Minimalismus in der russischen Dichtung des Absurden“, Tagung Berlin, November 1999 (im Druck).
- 2000b. „Zur Ästhetik der Kalyptik im apollinischen Schaffen Vladimir Nabokovs“ (im Druck).
- Hacker, P.M.S. 1978. *Einsicht und Täuschung. Wittgenstein über Philosophie und Metaphysik*, Frankf.a.M.
- Hofstadter, D.R. 1980. *Gödel, Escher, Bach: A Eternal Golden Braid. A Metaphorical Fugue on Minds and Machines in the Spirit of Lewis Carroll*, London.
- Hofstadter, D.R. / Dennett, D.C. 1988 *Einsicht ins Ich. Fantasien und Reflexionen über Selbst und Seele*, Stuttgart.
- Hughes, P. / Brecht, G. 1978. *Die Scheinwelt des Paradoxons. Eine kommentierte Anthologie in Wort und Bild*, Braunschweig.
- Jaccard, J.-Ph. 1991. *Daniil Harms et la fin de l'avant-garde russe*, Bern etc.
- Jampol'skij, M. 1998. *Besпамjatsvo kak istok (Čitaja Charmsa)*, M.
- Kafka, F. 1969. *Beschreibung eines Kampfes. Novellen, Skizzen, Aphorismen aus dem Nachlaß*, Frankf.a.M.
- Kellerer, Ch. 1982. *Der Sprung ins Leere. Objet trouvé. Surrealismus. Zen*, Köln.

- Kierkegaard, S. [1844] 1976. *Der Begriff der Angst*, (in: *Die Krankheit zum Tode und anderes*) München.
 [1844] 1976. *Philosophische Brosamen und Unwissenschaftliche Nachschrift*, München.
 1951. *Einübung im Christentum* (1850), Köln.
- Kray, R. / Pfeiffer, K.L. 1991. „Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche: Vom Ende und Fortgang der Provokationen“, in: Hans Ulrich Gumbrecht, K. Ludwig Pfeiffer, *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*, Frankf.a.M., 13-31.
- Lachmann, R. 1998. „Zum Zufall in der Literatur, insbesondere der phantastischen“, G.v. Graevenitz / O. Marquard Hg.), *Kontingenz. Poetik und Hermeneutik XVII*, München, 403-432.
- Lange, D. 1989. *Wider Sinn und Bedeutung*, Frankf.a.M.
- Liede, A. 1963. *Dichtung und Spiel. Studien zur Unsinnspoesie an den Grenzen der Sprache*, 2 Bde., Berlin.
- Lipavskij, L. 1993. „Razgovory“, „Issledovanie užasa“, *Logos. Filozofsko-literaturnyj žurnal*, M., 4, 7-88 (dt. „Gespräche“, *Schreibheft* 39, 110-118).
- Locher, J.L. et al. 1971. *Die Welten des M.C. Escher*, Herrsching.
- Luhmann, N. 1991. „Sthenographie und Euryalistik“, Gumbrecht, H.U. / Ludwig Pfeiffer, K. (Hg.) 1991, 58-82.
- Luhmann, N. / Fuchs, P. 1992. *Reden und Schweigen*, Frankf.a.M.
- Lyotard, J.-F.
 [1983] 1987 *Der Widerstreit*, München.
 1989. „Das Erhabene und die Avantgarde“, *Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit*, Wien, 159-188.
- Nabokov, V., *Anja v strane čudes*, Perevod V. Nabokova (1923), M.
- Revzina, O.G. / Revzin, I.I. 1971. „Semiotičeskij eksperiment na scene“, *Trudy*, Tartu, 5, 232-254.
- Rotman, B. 1987. *Signifying Nothing. The Semiotics of Zero*, Stanford.
- Ruttenbeck, W. 1929. *Sören Kierkegaard. Der christliche Denker und sein Werk*, Berlin – Frankf./Od.
- Sartre, J.-P. [1943] 1952. *Das Sein und das Nichts. Versuch einer Phänomenologischen Ontologie*, Hamburg.
- Šestov, L.
 1937. *Kirkegard i ékzistencial'naja filozofija (glas vopijuščago v pustyne)*, Paris.
 1938. *Athen und Jerusalem*, dt. Übers. Graz.
 1949. *Kierkegaard und die Existenzphilosophie*, dt. Übers. Graz.
- Sebeok, Th. A. / Umiker-Sebeok, J. 1982. „Du kennst meine Methode“. *Charles S. Peirce und Sherlock Holmes*, Frankf.a.M.
- Šklovskij, V. „Prostranstvo“, *Gamburgskij sčët*, M., 95-98.
- States, B.O. 1978. *The Shape of Paradox. An Essay on Waiting for Godot*, Berkeley – Los Angeles – London.
- Steiner, W. 1982. *The Colors of Rhetoric. Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*. Univ. of Chicago Press, Chicago / London.

- Stolzenberg, G. 1985. „Kann die Untersuchung der Grundlagen der Mathematik uns etwas über das Denken verraten?“, Watzlawick, P. (Hg.) 1985, 236-293.
- Theunissen, M. / Greve, W. 1979. *Materialien zur Philosophie Sören Kierkegaards*, Frankf.a.M.
- Toporov, V.N. 1991. „Die Ursprünge der indoeuropäischen Poetik“, *Poetica*, 13, 1-63.
- Varela, F. 1985. „Der kreative Zirkel. Skizzen zur Naturgeschichte der Rückbezüglicheit“, Watzlawick, P. 1985, 294-309.
- Vvedenskij, A. 1980. *Polnoe sobranie sočinenij*, 2 Bde., Ann Arbor.
- Waismann, F. 1976. *Logik, Sprache, Philosophie*, Stuttgart.
- Watzlawick, P. et al. [1971] 1985. *Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien*, Bern – Stuttgart.
- Watzlawick, P. (Hg.) 1985. *Die erfundene Wirklichkeit*, München / Zürich.
- Wittgenstein, L. [1922]. *TB Tagebücher 1914-16*, Ludwig Wittgenstein, Schriften, 1, Frankf.a.M. 1969.
1951. *Tractatus Logico-Philosophicus*, London.
- PU Philosophische Untersuchungen, Schriften*, 1, Frankf.a.M. 1969.
1953. *Philosophical Investigations*, Oxford.
- BB *Das Blaue Buch* und *Eine Philosophische Betrachtung, Schriften*, 5, Frankf.a.M 1970

Gudrun Lehmann

**BIBLIOGRAPHIE ZUR „VEREINIGUNG REALER KUNST“
(OBÉRIU) IN IHREM KÜNSTLERISCH-AVANTGARDISTISCHEN
KONTEXT**

In der Vergangenheit sind mehrfach Versuche unternommen worden, Bibliographien zu den Literaten der Gruppe *Obériu* zusammenzustellen. Sie werden durch die vorliegende Bibliographie nicht ersetzt, sondern diese soll eher als Aktualisierung und Erweiterung verstanden werden. Sie umfaßt Sekundärliteratur zum Themenbereich *OBÉRIU*. Ausnahmen bildet die Aufnahme der zumeist theoretischen Primärschriften von Ja. Druskin, L. Lipavskij und I. Bachterev. Sekundärmaterialien zu den literaturästhetisch nahestehenden Autoren K. Vaginov und L. Dobyčín fanden weitere Berücksichtigung.

Diese Arbeit spürt als Drehpunkt die interdisziplinären Arbeitsmethoden der Obériuten zu den ihr verwandten Genres nach. In ihr sind Materialien aus den kontextuellen Grenzgebieten von Kunst, Musik, Theater und Film zusammengeführt. Textquellen zu namhaft gewordenen Künstlern wie P. Filonov, V. Tatlin, M. Matjušin, K. Malevič und P. Mansurov sind zitiert, wenn in den Ausführungen ein unmittelbarer Zusammenhang zu der Gruppe *Obériu* hergestellt worden ist. Wegen des z. T. geringen Bekanntheitsgrades sind Arbeiten zu Künstlern / Künstlerinnen der späten Avantgarde dagegen unabhängig aufgelistet, insofern es sich bei ihnen um enge Freunde handelt oder eine intensive Zusammenarbeit – z.B. in den Kinderbuchverlagen – nachgewiesen ist. Zu dieser Gruppe gehören insbesondere Künstler/-innen, die trotz zahlreicher und aufwendiger Avantgarde-Ausstellungen, – gemessen an der Berühmtheit ihrer Lehrer – teilweise verschwindend geringe Aufmerksamkeit und Publizität erlangten: Vladimir Sterligov, Tat'jana Glebova, Lev Judin, Eduard Krimmer, Petr Sokolov, Vera Ermolajeva, Alisa Poret, Pavel Kondrat'ev, Anna Leporskaja, Lev Gal'perin, Elena Safonova, Boris Ender, Vladimir Tambi, Vladimir Konaševič, Valentin Kurdov, Aleksej Pachomov, Nikolaj Tyrsa, Jurij Vasnevov.

Durch jeweilige Kommentierung und detaillierte Angaben der Seitenzahlen sollen eine individuelle Materialfindung und -auswahl erleichtert werden.

Die Bibliographie sucht nach einer Annäherung der Disziplinen, die es offensichtlich gab, aber bislang nur von wenigen Forschern der Kunstgeschichte und Slavistik ernsthaft analysiert worden ist. Die publizierten Untersuchungen zu den

spätavantgardistischen Künstlern/-innen sind in einigen Fällen äußerst rar und in kleinen Auflagen erschienen, so daß diese Bibliographie nicht vollständig und nur ein vorläufiger Anstoß in der Erforschung von teilweise noch völlig *dunkel* gebliebenen Themenzusammenhängen sein kann.

Evgenij Kovtun hat, wie dieser Bibliographie unschwer zu entnehmen ist, als einer der Ersten immer wieder auf das spezifische und enge Zusammenwirken der künstlerischen wie literarischen Methoden innerhalb der spätavantgardistischen Gruppierungen hingewiesen. Im Wunsch auf ein *Nachbeben* sei ihm diese Bibliographie gewidmet.

Gudrun Lehmann im März 2000; email: lehmann@g@uni-duesseldorf.de

Verwendete Abkürzungen:

RNB: Russische Nationalbibliothek, St. Petersburg

GRM: Staatl. Russisches Museum, St. Petersburg

- Adam, Th. 1988.** „Pures Rowdytum. Texte und Szenen von Daniil Charms im Zan Pollo Theater“, *Der Tagesspiegel*, 16.10.1988. (Theaterkritik)
- Aitchison, E. 1997.** *The Poetry of Konstantin Vaginov*, Diss., Michigan, Ann Arbor.
- Aizlewood, R. 1990.** „‘Guilt without Guilt’ in Kharms’s Story ‘The old Woman’“, *Scottish Slavonic Review*, 14, 199-217.
- 1991.** „Towards an Interpretation of Kharms’s ‚Sluchai‘“, *Daniil Kharms and the Poetics of the Absurd: Essays and Materials*, Hrsg. N. Cornwell, London u.a., 97-122.
- 1996.** „Charms i Druskin: k postanovke voprosa“, *Russian Studies*, 2, 3, 142-150.
- Ajgi, G. 1970.** vgl. Ivanova, D. 1970.
- 1991.** „Realizm avangarda“, *Voprosy literatury*, 6, 3-15. (vgl. u.)
- 1998.** „Der Realismus der Avantgarde“ Gespräch mit Sergej Birjukow 73-91, „Von der Bestimmung des Dichters“ Gespräch mit Galina Gordejewa 117-151, „Die russische poetische Avantgarde“ 249-261, *Blätter in den Wind. Gespräche, Reden, Essays, Ausgewählte Werke*, II, Hrsg. F. Ph. Ingold, Wien-Lana. (vgl. o.)
- Aleksandrov, A. 1965.** „Daniil Charms“, *Den’ poëzii*, 19, 290-294.
- 1966.** „Stichotvorenje Nikolaja Zabolockogo ‚Vosstanie‘“, *Russkaja literatura*, 3, 190-193.
- Aleksandrov, A. / Mejlach, M. 1967a.** „Tvorčestvo A. Vvedenskogo“, *Materialy XXII naučnoj studenčeskoj konferencii*, Tartuskij Gos. Universitet, Tartu, 105-115.
- Aleksandrov, A. / Mejlach, M. 1967b.** „Tvorčestvo Daniila Charmsa“, *Materialy XXII naučnoj studenčeskoj konferencii*, Tartuskij Gos. Universitet, Tartu, 101-104.
- 1968a.** „OBĚRIU. Predvaritel’nye zametki“, *Československá rusistika*, 5, 296-303.
- 1968b.** „Ignavia“, *Svetová literatura*, 6/11, Prag, 156-174.

- 1968c. „Kto? i Leto Aleksandra Vvedenskogo“, *Detskaja literatura*, 9, 14-16. (m. Abb.)
1970. „Stichotvornyj portret Nikolaja Olejnikova“, *Russkaja literatura*, 3, 156-157.
1971. „OBĚRIU Einführung“, *Rassegna sovietica*, 4, 188-197.
- Aleksandrov, A. / Mejlach, M. 1972a. „L'opera di Daniil Charms“, *Rassegna sovietica*, 1-2, 294-296. (ital. Fassung von Aleksandrov, A. / Mejlach, M. 1967b).
- Aleksandrov, A. / Mejlach, M. 1972b. „L'opera di A. Vvedenskij“, *Rassegna sovietica*, 1-2, 297-299. (ital. Fassung von Aleksandrov, A. / Mejlach, M. 1967a)
1973. „Jumorističeskie paradoksy Daniila Charmsa“, *Voprosy literatury*, Bd. 17, Nr. 11, 296-304. (Einleitung).
1974. „Sredi veselych ‚Čižej‘ i veselych ‚Ežež‘“, *O literature dlja detej*, sb. statej, 18, 129-154. (über die Zusammenarbeit von Charms mit Kinderzeitschriften)
1975. „O Daniile Charmse“, *Poėzija*, Almanach, 14, Moskau, 285-287.
1980. „Materialy D.I. Charmsa v rukopisnom otdel Puškinskogo Doma“, *Ežežodnik Rukopisnogo otdela Puškinskogo Doma na 1978 god*, Leningrad, 64-79.
- 1981a. „Daniilu Charmsu - 75 let“, *Literurnaja gazeta*, 5, 28.01.1981, 16.
- 1981b. „Makar Svirepyj“, *Neva*, 10, 208-210. (zu Gedichten v. N. Olejnikov)
1984. „Učitel‘, učениk...“, *Detskaja literatura*, 2, 42-45. (m. Abb.)
- 1985a. „Ob odnom stichotvorenii Daniila Charmsa. K 80-Jetiju so drnja roždenija“, *Detskaja literatura*, 12, 37-39.
- 1985b. „Nabroski k poeme ‚Michailj‘“, *Transponans*, Mašinopisnyj žurnal, Ejsk, 28, 85-91.
1986. „„Stolbcy‘ i ‚razgovory‘ Daniila Charmsa“, *Den' poėzii*, Leningrad, 378-381.
- 1988a. „Čudodej (Ličnost' i tvorčestvo Daniila Charmsa)“, *Polet v nebesa* 7-48; Anmerkungen u. Chronik zu Leben u. Werk von D. Charms, Leningrad, 505-555.
- 1988b. „Sud'ba čudodeja“, *Leningradskaja pravda*, 21.10.1988. (m. Abb.)
- 1988c. „V širokich šljapach, dljnyh pidžakach...“: Poety OBĚRIU“, *Den' poėzii*, Leningrad, 229-234.
1989. „Učениk Mel'chisedeka: O žizni i tvorčestve Aleksandra Vvedenskogo“, *Zvezda*, 10, 177-180.
- 1990a. „Mesto smerti Daniila Charmsa -? Dokumenty i sud'by“, *Literurnaja Gazeta*, (5282), Nr. 8, 21. Februar, 5.
- 1990b. „Pravdivyj pisatel' absurda“, D. Charms, *Proza*, Leningrad/Tallinn, 5-19.
- Aleksandrov, A. / Maksimov, M. 1990c. „Aleksandr Vvedenskij“, *Smena*, 14. April 1990.
- 1991a. „Neokončennye dramatičeskie proizvedenija Daniila Charmsa“, *Teatr*, 11, Moskau, 10-12.
- 1991b. „A Kharms Chronology“, *Daniil Kharms and the Poetics of the Absurd*. Essays and Materials, ed. N. Cornwell, London u.a., 32-46.
- 1991c. „Evrika Obėriutov“, *Vanna Archimeda*, Leningrad, 3-34.
- 1992a. „Ob izdanijach Daniila Charmsa“, *Voprosy literatury*, 1, 349-355.

- 1992b. „O pervych literaturnych opytach Daniila Charmsa“, *Russkaja literatura*, 3, 155-158.
1993. „Materialy o Daniile Charmse i stichi ego v fonde V.N. Petrova“, *Ežegodnik Rukopisnogo otdela Puškinskogo Doma na 1990 g.*, St. Petersburg, 184-213.
1995. „Vystuplenie na večere pamjati V.V. Sterligova“, siehe: Kovtun, E. / Vostrecova, I. 1995b, 56-57.
1996. „Ja gljažu vnutr' sebja...“ O psychologizme povesti Daniila Charmsa „Staruča“, *Peterburgskij tekst*, Gos. univ., St. Peterburg, 172-184.
- Alekseeva, M. 1982. *Sovetskie detskie žurnaly 20-ch godov*, izd-vo Moskovskogo universiteta, Moskau.
- Andersen, T. 1967. § „Malevič efter revolutionen“ 111-131, (131 Verweis auf „David Charms“); § „Filonov efter revolutionen“ 154-164 (Zusammenarbeit am Haus d. Presse / Zabolockij), *Russisk kunst 1910-1925*, Verlag Borgen, o.O., Stockholm (?).
1968. Biographie „Wladimir Tatlin“, Moderna Museet Stockholm, Kunstverein München u.a., 13. (Verweis auf die Zusammenarbeit mit Charms an dem Kinderbuch „Erstens und zweitens“)
1970. *Malevich*, Ausstellungskatalog, Stedelijk Museum Amsterdam - (Abb. Charms-Gedicht Reprint „Auf den Tod von Malevič“, 16)
- Andreeva, E. 1991. „O ‚Kalevale‘ Filonovcev“, *Sovetskaja grafika*, sb. naučnych trudov, Leningrad, 23-27.
- Andronikov, I. 1984. „Nikolaj Alekseevič“, siehe: Zabolockaja, E. u.a. 1984, 193-197. (mit Abb.)
- Anemone, A. 1985. „Konstantin Vaginov and the Leningrad Avant-Garde: 1921-1934“, Diss., Berkeley. (bes. § 8 „Literary Life and Personal Crisis: 1926-1931“, 209-249)
- Anemone, A. / Martynov, L. 1986. „Towards the History of the Leningrad Avant-Garde: ‚Ring of Poets““, *Wiener Slawistischer Almanach*, 17, 131-148.
1989. „Konstantin Vaginov and the Death of Nikolai Gumilev“, *Slavic Review*, 4, 631-636.
- 1991a. „The Anti-World of Daniil Kharms: On the Significance of the Absurd“ *Daniil Kharms and the Poetics of the Absurd: Essays and Materials*, London u.a., 71-93.
- 1991b. „Carnival in Theory and Practise: Konstantin Vaginov and Mixail Baxtin“, Bachtin Konf., Manchester.
- (Hrsg.) 1991c. „Nikolaj Chukovskii and Konstantin Vaginov“, *Wiener Slawistischer Almanach*, 24, 91-114. (97-114 Erinnerungen von N. Čukovskij an Vaginov, gekürzte Fassung von Čukovskij, N. 1989a, Einlgt. von Anemone)
- Ar'ev, A. 1999. „Dolgaja zima v gorode N“, B. Žitkov, Viktor Vavič, Moskau, 614-622.
- Arndt, M. 1971. „Ob'edinenie real'nogo iskusstva: OBĚRIU“, *Grani*, 81, 45-64.
- Aseev, M. 1932. „Segodnjašnjij den' sovetskoj poëzii“, *Krasnaja nov'*, 2, 159-172. (Reprint/Auszug Vvedenskij, A. *Polnoe sobranie sočinenij*, Bd. 2, Ann Arbor, 1984, 249-250)

- Avins, C. 1976.** „Danil Charms, Izbrannoe“, *Slavic and East European Journal*, 20 (4), 482-484. (Rezension der Charms-Ausgabe von G. Gibian, *Colloquium Slavicum*, 5, Würzburg, 1, 1974)
- Avril, M. 1997.** „Une histoire de livre: ‚En Russie, l'enfant met tout en mouvement‘“ (siehe: Léveque / Plantureux, 1997), XXV-XXXI.
- Avtonomova, N. 1998.** „Philosophie oder die Parodie auf die Philosophie?“, *Russisches Denken im europäischen Dialog*, Hrsg. M. Deppermann, Innsbruck / Wien, 212-225. (Kommentar zu Hansen-Löve, A. 1994b)
- Babaeva, E. / Uspenskij, F. 1994.** „Forma rifmy - o nekotorych sposobach rifmovki v rannich proizvedenijach A. Vvedenskogo“, *Literaturnoe obozrenie*, 9/10, 53-55.
- Babanazarova, M. 1989.** vgl. Kovtun, E. 1989b
- Bachterev, I. / Razumovskij, A. 1964.** „O Nikolae Olejnikove“, *Den' poëzii*, Moskau, 154-160.
1977. „Kogda my byli molodymi“, *Vospominanija o N. Zabolockom*, Moskau, 57-85; erweitert neu aufgelegt 1984, 57-100 (vgl. Zabolockaja, E. u.a. 1984). Abb. der Ankündigung der Obériuveranstaltung vom 24. 01. 1928, 92.
1984. „Iz vospominanij“, Vvedenskij, A. *Polnoe sobranie sočinenij*, Bd. 2, Ann Arbor, 1984, 230-232. (Erinnerungen an Radix u. *Moja mama v vsja časach*)
1987. „V magazine star'evščika“, *Rodnik*, 12, 52.
1990. „Tak ja i živu...“, *Iskusstvo Leningrada*, 2, 86-91, (versehen mit zahlreichen Abb., kommentiert von V. Perc)
1991. vgl. Taršis, M. 1991
1992. „Drevnegrečeskaja razmolvka. Vodevil'“, *Bezdna*, žurnal „ARS“, St. Petersburg, 136-138.
1995. „Vstreči s Viktorom Borisovičem Šklovskim“, N. Zabolockij, *Ogon', merca-juščij v sosude...*, Moskau, 86-89 (zum Bd. *Wanne des Archimedes*)
1997. siehe: Sigej, S. 1997.
- Bachtin, V. 1995.** „Dobyč'in: Stichi žizni i tvorčestva“, *Vtoraja proza*, Trento, 23-43.
- (Hrsg.) 1996. *Pisatel' Leonid Dobyč'in*, *Vospominanija*, stat'i, pis'ma, St. Petersburg. (enthält zahlreiche Aufsätze zum Themenkreis um Dobyč'in, die in dieser Bibliographie nicht einzeln aufgeführt werden)
1999. „Pod igom dobrych načal'nikov: Sud'ba i knigi pisatelja L. Dobyč'ina“, L. Dobyč'in, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem*, St. Petersburg, 7-44.
- Bailly, J.-Ph. 1997.** „Les raisons de ce livre“, *Des hommes sont sortis de chez eux. Anthologie de textes de l'Obériou*, Paris, 7-12.
- Bajt, D. 1985.** „Ruski literarni avantgardizem. Futurizem, konstruktivizem, absurdizem.“ *Literarni Leksikon*, 27, Ljubljana. (§ „Absurdizem“ 85-90, Bibliographie dazu 109)
- Bakštejn, I. 1989.** „Zametki o literaturnom konceptualizme“, *Russkaja, al'ternativnaja poëzija*, Moskau, 8-12. (Verweis auf Sorokin)

- Barron, St. / Tuchman, M. (Hrsg.) 1980.** „Ermolaeva, Vera Mikhailovna“, *The Avant-Garde in Russia, 1910-1930: New Perspectives*, Country Museum, Los Angeles, 146-147. (mit Verweis auf Charms)
- Belen'kaja, L. 1984.** „Master iz „solnečnoj sistemy““, *Problemy detskoj literatury*, Mežvuz. sb., Gos. Univ., PGU, Petrozavodsk, 99-100.
- Belodubrovskij, E. 1995.** „Daniil Charms i Elizaveta Charmsen...“, *Večernij Peterburg*, 24. April, St. Petersburg.
- Belousov, A. 1995.** „Žiznennaja osnova i literaturnyj kontekst romana L. Dobyčina „Gorod En““, *Vtoraja proza*, Trento, 45-50.
1999. „Ozvučenje teksta v proze L. Dobyčina“, *Russian Literature*, XLVI, 19-22.
- Belova, A. 1992.** *Smech i logika komičeskogo v proizvedenijach D. Charmsa*, Tez.- xxx nauč. konf., Čerepovec, 80-82.
- Benčić, Ž. 1987.** „Infantilizm“, *Russian Literature*, 21-1, 11-24.
1989. „Infantilismus“, *Glossarium der russischen Avantgarde*, Graz, 243-257. (dt. Fassung von Benčić 1987)
- Berberova, N. 1953.** „Iz peterburgskich vospominanij“, *Opyty I*, New York, 163-180. (116 Brief v. I. Nappel'baum an N. Berberova 1926, zu K. Vaginov)
- Berestov, V. 1987.** „Liričeskie epigrammy Maršaka. K 100-letiju so dnja roždenija poëta“, *Novyj mir*, 9, 242-250.
- Betaki, V. 1975.** „Real'nost' absurda i absurdnost' real'nogo“, *Grani*, 95, 40-45.
- Bienert, D. 1995.** „Die Sehnsucht nach Freiheit und Transzendenz“, *Flug - Entfernung - Verschwinden. Konzeptuelle Moskauer Kunst*, Ausstellungsprojekt Berlin, Prag, Kiel, Ostfildern, 51-65 (tschech. 213-221, russ. 253-260). Anm. 15 u. 16. (Verweise auf Charms)
- Binevič, E. 1972.** „Vdochnovennyj mal'čiška“, *O literature dlja detej*, 16, 140-153. (über Ju. Vladimirov, m. Abb.)
1973. „O nuljach, o durakach“, *Avrora*, 3, 77-78. (zu Olejnikov u. Charms m. Abb.)
1984. „Plečom k pleču s čitateljami“, *Detskaja literatura*, 2, 49-53. (über Dojber Levin mit Abb.)
1989. „Na den' roždenija Gruni...“, *Krokodil*, 33, 9. (zu Genrietta Davidovna Levitina, Sekretärin im Leningrader Kinderbuchverlag, mit Foto, Illustrationen und Autograph von N. Olejnikov)
1991. Anmerkungen zu Ju. Vladimirov, *Iskusstvo Leningrada*, 5, 96-99. (mit Portrait von Vladimirov gez. von A. Salyg)
1996. „Čelovek s absoljutnym vkusom i sluchom“, *Golosa iz blokady*, sb., St. Petersburg, 461-468.
- Birjukov, 1994.** „CHO BO RO! (o zaumnoj poëzii), *Zevgma: Russkaja poëzija ot man'erizma do postmodernizma*, § 9, Moskau, 221-243.
1996. „Avangard. Summa tehnologij“, *Voprosy literatury*, 5, 21-35.
- Björling, F. 1973.** „Introduction“ u. § 1 „The OBĚRIU Declaration“, *Stolbcy by Nikolaj Zabolockij. Analyses*, Acta Universitatis Stockholmiensis, 8, Stockholm, 1-5, 6-21.

1977. „Ofort by Nikolaj Zabolockij. The Poem and the Title“, *Scando-slavica*, 23, 7-16.
- Bljum, A. / Martynov, I. 1977. „Petrogradskie bibliofily. Po stranicam satiričeskich romanov Konstantina Vaginova“, *Almanach bibliofila*, 4, Moskau, 217-234. (mit Fotografie von Vaginov)
1993. „Vozvraščenie Konstantina Vaginova“, *Novyj žurnal*, 2, SPb., 65-68.
- Bljumbaum, A. / Morev, G. 1991. „Vanna Archimeda‘: K istorii nesostojavšegosja izdanija“, *Wiener Slawistischer Almanach*, 28, 263-269.
- Bloemen, Y. 1989. „Nawoord“, D. Charms, *Brieven aan Claudia*, Leiden, 17-18.
- Blok, M. 1988. „Žizn' v nelepom položenii“, *Leningradskaja pravda*, 21.10.1988.
1995. „Charms 30-ch godov“, *Charmsizdat predstavljaet*, St. Petersburg, 86-88.
- Bloomfeld, J. (u. a. Hrsg.) 1997. *Russian Modernism. The Collections of the Getty Research Institute for the History of Art and Humanities*, 68, Santa Monica. (Katalognr. 305, D. Kharms „Vo-pervykh i vo-vtorykh“)
- Boden, D. 1996. „Puschkin in der Hängematte: Die ‚Anekdoten‘ des Daniil Charms“, *Arion*, Jahrbuch der Deutschen - Puschkin Gesellschaft, Bonn, 52-60.
- Bogdanovič, 1984. „To, čto zapomnilos' (Iz vstreč s Zabolockim)“, siehe: Zabolockaja, E. u.a. 1984, 136-144. (mit Abb.)
- Bogomolov, N. 1987a. Einleitung zu „Daniil Charms „Slučai“, *Knižnoe obozrenie*, 14, 03.04.1987, 36. (m. Abb.)
- 1987b. „Daniil Charms - iz neopublikovannogo“, *Družba narodov*, 10, 176-177.
1991. „My - dva groznoj zažžennye stvola‘: Ėrotika v russkoj poézii - ot simbolistov do obėriutov“, *Literaturnoe obozrenie*, 11, 56-65.
- 1993a. „Novye materialy o žizni i tvorčestve A. Tufanova“, *Russkij avangard v krugu evropejskoj kul'tury*, Meždunarodnaja konferencija, Moskva, 4-7 janvarja, 1993. Tezisy i materialy, Rossijskaja Akademija Nauk, Moskau, 89-93.
- 1993b. „Zaumnaja zaum“, *Voprosy literatury*, 1, 302-311. (u.a. zu Tufanov, Obėriu, Terent'ev)
1997. „Istočnik ‚Anekdotov iz žizni Puškina‘ D. Charmsa“, *Novoe literaturnoe obozrenie*, 24, 250-251.
- Bohnet, C. 1998. *Der metafiktionale Roman*. Untersuchungen zur Prosa Konstantin Vaginovs, München. (Bibliographie 277-293)
- Bolotova, A. / Rostovceva, I. / Savelova, E. (Hrsg.) 1989. *Personal'nye i gruppovye vystavki sovetских chudožnikov 1917-1947*, Spravočnik No. 1, Moskau. (Sterligov 211/212, Tatlin 52/192, Glebova S.211-212, Judin 207, Malevič 10/42, Grinberg 170/199, Kondrat'ev 205, Lebedev 110/216)
- Bongartz, D. 1982. „Erstens und zweitens und drittens. Ein Kindermärchen von Daniil Charms“, *Deutsche Volkszeitung*, Nr. 49 vom 02.12.1982. (Rez.)
- Borofski, A. 1993. „Non-conformist art in Leningrad“, *Art of the Soviets*, ed. M. C. Bown, Taylor, B., Manchester, New York, 196-204. (Hinweise auf Ermolaeva, Glebova, Sterligov, Kondrat'ev, Sokolov u.a.)

- Borovskij, A. (vgl. o.) 1985.** „Sestra moja - žizn'...“, *Leningradskaja pravda*, 18.12.1985 (zu Kurdov mit Abb.)
1993. vgl. Borofski, A. 1993.
- Borowsky, K. 1995.** „Daten zu Leben und Werk“ u. Nachwort, D. Charms, *Fälle*, Stuttgart, 98-110.
- Bowlt, J. 1977.** Biographien: „Ermolaewa, Vera Michailowna“ 189, Abb. 54 Nr.18; „Glebowa, Tatjana Nikolaevna“ 190-191, Abb. S.66, 67 Nr. 33 u. 34; „Kondratjew, Pawel Michailowitsch“ 194/195, Abb. Nr. 48, 49, 50; S. 80-81; „Sterligow, Wladimir Wasilewitsch“, 202, Abb. Nr. 151, 152, 153, 144, 155, 157, S. 159-161; *Die Kunstisten in Rußland 1907-30*, Galerie Gmurzynska, Köln.
1983. siehe: Mislér, N. 1983
1990. „Die Anatomie der Phantasie“, *Pawel Filonow und seine Schule*, Ausstellungskatalog, Kunsthalle, Düsseldorf, 50-69.
1991. „Demented Words. Kazimir Malevič and the Energy of Language“, *Zaumnyj futurizm i dadaizm v rusškoj kul'ture*, ed. Magarotto L. / Marzaduri, M. / Rizzi, D., Bern, Berlin, Frankfurt a. M., New York, Paris, Wien, 295-311.
1993. „Tatlin und sein Antitisch“, *Vladimir Tatlin: Leben, Werk, Wirkung*; [ein internationales Symposium], Hrsg. J. Harten, Köln, 184-195, (russ. „Tatlin i ego antistol“, 409-416).
1994a. *Chudožniki rusškogo teatra 1880-1930*, Katalog-rezone. Stat'i, § „Ermolaeva Vera Michajlovna“ 140-141, § „Filonov Pavel Nikolaevič“ u. „Kollektiv Masterov analitičeskogo iskusstva (MAI), izvestnyj takže pod nazvanijem Škola Filonova“, 264-268 (mit Abb.)
- Bowlt, J. / Mislér, N. 1994b.** „The Russian-Avantgarde“, 11-25; 17 Anm. 19 Verweis auf Charms und „Tatiana Nikolacvna Glebova 1900-85“, 116-123 (mit Abb.) *Twentieth-century Russian and East European painting*. The Thyssen-Bornemisza Collection, Stuttgart. (Originalausgabe: London 1993)
1999. „Pavel Mansurov and Organic Culture“, *Studia Slavica Finlandensia*, T XVI/2, 24-36. (m. Abb)
- Boym, S. 1994.** „Common Places“, *Mythologies of Everyday Life in Russia*, Cambridge, Massachusetts, London. (zu Charms, Olejnikov, Vvedenskij: § 2 „Living in Common Places“, 167 u. § 3 „Writing Common Places: Graphomania“ 168-214)
- Brandist, C. 1996a.** „A Note on Vaginov: The Novel as a Compensatory Realm“, *Carnival Culture and the Soviet Modernist Novel*, § 8, London u.a., 221-225. (Bibliographie 249-260)
1996b. „Daniil Charms, the Soviet Menippea and the ‚Medieval‘ Grotesque“, *Carnival Culture and the Soviet Modernist Novel*, London u.a., 165-195.
- Bredow, W. von 1998.** „Das ist eigentlich alles“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, IV, Nr. 146, 27. 6. 1998, (Rezension zur Charmsausgabe bei *Janus Press*, Berlin, mit Abb.)

- Bridgwood, J. 1998.** „The Question of Time in Daniil Kharms' ‚Starucha‘ (The Old Woman)“, Vortrag vom 9.10.98 bei: „The Forty-Eighth Annual Mountain Interstate Foreign Language Conference“, 8.-10. Oktober, Virginia Tech Blacksburg, Virginia.
- Brown, C. 1973.** „Russia's Lost Literature of the Absurd: A Review“, *Slavic and East European Journal*, 338-339. (Rez. zu Gibian, G. 1971)
- Brudermüller, S. 1988.** „Obėriutische Poetik und lyrische Praxis. N. Zabolockijs Zyklus ‚Stolbcy‘“, *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 1988, 33/1, 42-56.
- Buchstab, B. 1990.** „Vaginov. Publikacija G.G. Šapovalovoj. Vstupitel'naja stat'ja i primečanja A. G. Gerasimovoj“, *Tynjanovskij sbornik: červertye Tynjanovskie čtenija*, Riga, 271-277. (vgl. Gerasimova, A. 1990)
- 1998.** „Vaginov“, s.o., K. Vaginov, *Stichotvorenija i poėmy*, Tomsk, 128-132.
- Bulgakowa, O. 1996.** „Einführung. Enfants terribles der russischen Avantgarde“, *FEKS. Die Fabrik des Exzentrischen Schauspielers*, Berlin 7-19. (Anm. 9 u. 10 S. 13/232 Hinweise auf Obėriu / Klimenti Minz u. Alexander Rasumowski)
- Bychovskich, I. 1990.** siehe: Šubinskij, V. 1990.
- Carbon, S. 1990.** „Grotesker Totentanz“, *Der Tagesspiegel*, Nr. 13626 vom 22.07.1990, 5. (Theaterkritik zum Gastspiel d. Walser Ensembles „Der Wundertäter war von hohem Wuchs“ nach D. Charms, m. Abb.)
- Carrick, N.P. 1993.** *Daniil Kharms and a Theology of the Absurd*, Diss., Northwestern University, Evanston, Illinois; (U.M.I. Ann Arbor, Mich., 1995).
- 1994.** „Daniil Kharms and the Art of Negation“, *The Slavonic and East European Review*, 72, 4, 622-643.
- 1995.** „A Familiar Story: Insurgent Narratives and Generic Refugees in Daniil Kharms's ‚The Old Woman‘“, *Modern Language Review*, 90, 707-721.
- Cassedy, St. 1984.** „Daniil Kharms's Parody of Dostoevskii: Anti-Tragedy as Political Comment“, *Canadian-American Slavic-Studies*, 18, 3, 268-284.
- Čečot, I. 1995.** „Uroki vneklassnogo čtenija: D.I. Charms. Zametki čitateľja“, *Charms-izdat predstavljajet*, St. Petersburg, 52-64.
- Černenko, G. 1997.** „„Ja emu byl rad takže, kak i on mne‘ (Daniil Charms v pismach Borisa Žitkova)““ siehe: Karasik, M. 1997b, 15-18.
- Čertkov, L. / Nikol'skaja, T. 1967.** „Konstantin Vaginov“, *Den' poėzij*, Leningrad, 77-79.
- 1968.** „Obėriuty“, *Kratkaja literaturnaja ěnciklopedija*, Bd. 5, Moskau, 375.
- 1982.** „Po povodu sobranija stichotvorenij Konstantina Vaginova“, Vaginov, K. *Sobranie stichotvorenij*, Arbeiten und Texte zur Slavistik, 26, München, 213-230. (vgl. Kasack, W. 1982).
- 1992.** „„Zugige Weite und Ungemütlichkeit' Konstanin Vaginov, der Lyriker“, *Schreibheft*, 40, 104-109. (gekürztes Nachwort von Čertkov, L. 1982)
- Chafner, T. 1996.** „Aspekty ekzistencial'noj i religioznoj filosofii v russkoj literature absurda (Daniil Charms i Obėriu)“, *Literaturovedenie XXI veka*. Analiz teksta: Metod i

- rezul'tat. Materialy meždunarodnoj konferencii studentov-filologov 19.-21. Aprelja, St.-Petersburg, 145-160.
- Chalatov, N. 1967.** „Ego zvali - Daniil Charms“, Nachwort, Daniil Charms, *Čto eto bylo?*, Moskau. (mit Abb. von Daniil Charms im Nachspann)
- Chances, E. 1982.** „Čexov and Xarms: Story/Anti-Story“, *Russian Language Journal*, 36, Nr. 123-124, 181-192.
- 1985.** „Daniil Charms' 'Old Woman' Climbs her Family Tree: 'Starucha' and the Russian Literary Past“, *Russian Literature*, 17-4, 353-366.
- Chardžiev, N. / Gric, T. 1940.** „Ot redakcii“, V. Chlebnikov, *Neizdannye proizvedenija*, Moskau. (Neuaufgabe V. Chlebnikov, *Sobranie sočinenii*, 4, *Slavische Propyläen* 37, München, 1971, 18 zu Charms)
- 1974.** „O kanoničeskom tekste p'esy Daniila Charmsa ‚Elizaveta Barn‘“, Daniil Charms, *Izbrannoe*, Hrsg. George Gibian, Würzburg, 170-171.
- 1976.** Fußnote 9 „Detstvo i junost' Kazimira Maleviča“, *K istorii russkogo avangarda*, Stockholm, 125.
- 1978.** „Boris Ender (1893-1960)“, *Neue Russische Literatur*, Uni Salzburg, 95-98. (Wiederaufgabe, *Organica*, Hrsg. Galerie Gmurzynska, Köln, 1990, 68-70. (m. Abb.)
- 1997.** „Stat'i ob avangarde v dvuch tomach“, Interview geführt von Ira Golubkina-Vrubel Januar 1991 in Moskau, Bd. 1, Moskau, 362-381. (vgl. Wrubel-Golubkina, I. 1995)
- 1998.** vgl. Rakitin, V. 1998.
- Chelemskij, Ja. 1984.** „Vsem svoim suščestvom...“, siehe: Zabolockaja, E. u.a. 1984, 346-377. (mit Abb.)
- Cheron, G. 1983.** „Michail Kuzmin and the Oběriuty: An Overview“, *Wiener Slawistischer Almanach*, 12, 87-101.
- Chevalier, P. 1991.** „Acht Bilder“, *Raab Galerie*, Berlin, London. (mit einem Gedicht von Charms)
- Chmel'nickaja, T. 1964.** „Charms“, *Kratkaja literaturnaja enciklopedija*, Bd. 8, Moskau, 226-227. (mit Foto)
- Choružij, S. 1993.** „Poëtika Džojso: russkie svjazi i sootvetstvija“, *Rossijskij literaturovedčeskij žurnal*, 1, 164-183. (m. Verw. zu Charms)
- Chuguev, V. 1992.** siehe: Vronskaya, J. 1992.
- Cimbal, S. 1966.** Erinnerungen, *My znali Evgenija Švarca*, Moskau, 145-159.
- Civ'jan, T. 1993a.** „Predmet v oběriutskom mirooščuščenii i predmetnye opyty Magritta“, *Russkij avangard v krugu evropejskoj kul'tury*. Tezisy i materialy, Moskau, 151-157.
- 1993b.** „Ob odnom absurdnom / absurdistskom eksperimente“, *Ot mifa k literature*, sb. v čest' semidestjatiptjiletija Eleazara Moiseeviča Meletinskogo, Hrsg. S. Nekljudov, Moskau, 334-340.
- Cornwell, N. 1989.** „Introduction“, *The Plummeting Old Women*, Dublin, 1-7.

- (Hrsg.) 1991. „Introduction: Daniil Kharms, Black Miniaturist“, *Daniil Kharms and the Poetics of the Absurd: Essays and Materials*, London u.a., 3-21. (m. Bibliographie von J. Graffy u. N. C., 268-277)
1992. „Daniil Kharms and the Oběriuty - An Absurdist Revival?“, *A Time of Transition. Period perechoda, Contemporary Printmaking from Russia and Ukraine*, Bristol Museums, Bristol, 16-17 (mit Repr. von Oleg Dergatchov 'Kharms and Me').
1993. „Introduction“, Daniil Kharms (1905-1942), *Incidences*, London (rev. Fassung von Cornwell 1991), London, 1-13.
- Cramer, H. v. 1973. „Weihnachten bei Ivanovs“, Hörspielbearbeitung, Ursendung, 20.12.73. WDR, Köln.
- Čubukin, 1987. siehe: Nazarov, V. 1987.
- Čukovskaja, L. 1962. „Maršak-redaktor. K 75-letiju so dnja roždenija S.Ja. Maršaka“, *Detskaja literatura*, 1, 12-103.
1997. *Zapiski ob Anne Achmatovoj 1938-41*, Bd. I, Moskau, 108/315-317.
- Čukovskij, K. 1929. „Vospominanija K. Čukovskogo; otryvki iz stichotvorenii N. Olejnikova“, *Čukokkala*, Moskau, 382-386.
1991. *Dnevnik 1901-1929*, Moskau.
1995. *Dnevnik 1930-1969*, Moskau. (mit Abb.)
- Čukovskij, M. 1989a. „Konstantin Vaginov“, *Literaturnye vospominanija*, Moskau, 179-201.
- Čukovskij, N. 1966. Erinnerungen, *My znali Evgenija Švarca*, Moskau, 24-41.
- 1989a § „Konstantin Vaginov“, *Literaturnye vospominanija*, Moskau, 179-201.
- 1989b. „Nikolaj Zabolockij“, s.o., 280-317.
1991. vgl. Anemone, A. 1991c.
- Čumakov, S. 1992. „Galčin'skij i Charms: o prirode schoednogo chudožestvennogo javlenija“, *Tekst i kontekst: Russko-zarubežnye literaturnye svjazi XIX-XX vv.*, Sbornik naučnych trudov, Gos. Universitet Tver', Tver', 83-96.
- D/R/S mi (=Kürzel). 1990. „Heute ins Gallustheater: ‚Fälle‘ plus Wodka“, *Frankfurter Rundschau*, 27.9.1990, 20. (Theaterkritik zu D. Charms „Fälle Fallen“ in der Regie von Stefan Maurer)
- Debüser, L. 1983. „Über den Autor“, Charms D., ? *Paradoxes*, Berlin, 115-117.
1989. „Über das Leben des Daniil Charms“, D. Charms, *Zwischenfälle*, Berlin, 347-366.
1998. „Charms, Daniil Iwanowitsch“, *Lexikon Theater International*, Hrsg. J. Ch. Trilse-Finkelstein u. K. Hammer, Berlin, 169.
- Demosfenova, G. 1996. „Iz materialov fonologičeskogo otdela Ginchuka“, *Terent'evskij sbornik*, 1, Hrsg. S. Kudrjavcev, 110-126.
- Depol, Ž. 1996. „I. Terent'ev: teatr i kino“, *Terent'evskij sbornik*, Hrsg. S. Kudrjavcev, Moskau, 60 (Abb.) u. 83-89.

- Detje, R. 1991.** „Keiner keinem. Oder umgekehrt“, (Rezension zu Urban, P. 1990a), *Die Zeit*, 12, 15.3.1991, 74.
- 1993.** „Der durchsichtige Freund“, Rezension zu „Die Kunst ist ein Schrank“, *Die Zeit*, 14, 2.4.1993, 9-10. (vgl. Urban, P. 1992d)
- Dierske, W. / Friedrich, G. / Schmidt, W. (Hrsg.) 1964.** *150 Jahre russische Graphik 1813-1963*, Katalog einer Berliner Privatsammlung, Kunstsammlung Dresden Kupferstichkabinett, Dresden. (A. Poret 171, P. Filonov und Filonov Schule, *Kalevala* 81-82, Konaševič 117-118, Abb. 67, Nr. 6)
- Dmitrenko, A. 1997.** „K publikaciji rannich tekstov K. Vaginova“, *Russkaja literatura*, 3, 190-197.
- Dmitrenko, A. / Sažin, V. 1998.** „Kratkaja istorija „Činarej““, ...*Sborišče družej, ostana-vlennyh sud'boju*, v 2-ch tomach, Bd. 1, Moskau, 5-45. (Anmerkungen, Kommentare u. Literaturliste 982-1069; Bd. 2: Anmerkungen, Kommentare u. Literaturliste 608-693)
- Döring-Smirnova, J. / Smirnov, I. 1980.** „Istoričeskij avangard s točki zrenija evolucii chudožestvennyh sistem“, *Russian Literature*, 8, 403-468, bes. 411.
- 1988.** „Tropen unter Tropen. (Politische Allusion am Beispiel von Gedichten N. Zabolockijs“, *Wiener Slawistischer Almanach*, 21, 7-21.
- Dolina, V. 1987.** „Pamjati Daniĭla Charmsa“, Vertonung auf der Schallplatte „Moj dom letaet. Pesni. My house is flying“, Melodija, Moskau, Studioaufnahme vom 22.4.1987.
- Donat, S. 1996.** „O forme i funkcii povestvovanija v kontrastnom sopostavlenii tipičnyh romanov socialističeskogo realizma (*Mat' Makzima Gor'kogo i Kak zakaljalas' stal' Nikolaja Ostrovskogo*) i <minimalizma> Daniĭla Charmsa (na primere *Slučaev*)“, *Literaturovedenie XXI veka. Analiz teksta. Metod i rezul'tat, materialy meždunarodnoj konferencii studentov-filologov*, 19-21 Aprilja, St. Petersburg, 138-144.
- Drawicz, A. 1977.** „Aleksander Vvedenskij: „Izbrannoe““, (Rezension), *Zeitschrift für slavische Philologie*, 39, 429-431.
- Druskin, Ja. 1923-81.** „Materialy k biografii“, RNB Handschriftenabtlg., Fond Druskina 1232, I, Nr. 1-3, St. Petersburg.
- 1970er/a.** „Materializacija metafory v p'ese A. Vvedenskogo „Očevidec i krysa“, Statja, Avtograf, RNB Handschriftenabtlg., Fond Druskina, 1232, Nr. 20 St. Petersburg.
- 1970er/b.** „Primečanija k proizvedenijam A.I. Vvedenskogo“, Typoskript, RNB Handschriftenabtlg., Fond Druskina 1232, Nr. 21, St. Petersburg.
- 1974-78.** „Primečanija k proizvedenijam D.I. Charmsa“, RNB Handschriftenabtlg., Fond Druskina 1232, Nr. 16, Typoskript, St. Petersburg.
- 1976-79.** „Stichotvorenija i proza A.I. Vvedenskogo. Kratkaja periodizacija tvorčestva“ Spisok proizvedenij A.I. Vvedenskogo s ukazaniem datirovok, mest chranenija tekstov i dr., Typoskript, RNB Handschriftenabtlg., Fond Druskina 1232, Nr. 17, St. Petersburg.

1978. „Pojasnitel'naja zapiska ob istorii napisanija issledovanija i čtenii ego(=D.) v prisutstvii N.A. Zabolockogo, N.M. Olejnikova i D.I. Charmsa“, RNB Handschriftenabtlg., Fond Druskina 1232, Nr. 5, St. Petersburg.
- 1978-79. „A. Vvedenskij. Priglašenje menja podumat“, Tekstologičeskij kommentarij. Avtograf, RNB Handschriftenabtlg., Fond Druskina Nr. 1232, Nr. 18, St. Petersburg.
1979. „D. Charms i A. Vvedenskij, Zametki o tvorčeskom metode i datirovkie proizvedenij poetov“. Avtograf i upom. Olejnikov N.M., Glebova, T.N., 8. Febr. 1979, RNB Handschriftenabtlg., Fond Druskina 1232, Nr. 19, St. Petersburg.
1984. Kommentare“, A. Vvedenskij, *Polnoe sobranie sočinenij*, Ann Arbor, Bd. 2.
- 1985a. „Činari“, *Wiener Slawistischer Almanach*, 15, 381-404.
- 1985b. „Stadii ponimanija“, *Wiener Slawistischer Almanach*, 15, 405-413.
1988. „Vblizi vestnikov“, Washington. (Hrsg. G. Orlov)
1989. „Činari“, *Avrora*, 6, 103-123.
1990. „Sny“, *Daugava*, 3, 114-121. (m. Abb.)
- 1991a. „On Daniil Kharms“, *Daniil Kharms and the Poetics of the Absurd: Essays and Materials*, London u.a., 22-31.
- 1991b. „Kommunikativnost' v tvorčestve Aleksandra Vvedenskogo“, *Teatr*, 11, Moskau. 80-94. (m. Abb.)
- 1991c. „Pered prinadležnostjami čego-libo“, publ. L. Druskina, *Nezamečennaja zemlja*, Almanach, Moskau - St. Petersburg, 46-83.
- 1991d. „Credo“, „Noli me tangere*** O besstydstve“, „Djaval“, „Grech“, *Iskusstvo Leningrada*, 8, 47-56.
- 1992a. „D'javol v vide ničto - μη ov“, *Bezdna*, žurnal „ARS“, St. Petersburg, 148-151.
- 1992b. „Über Daniil Charms“, D. Charms, *Die Kunst ist ein Schrank*, Berlin, 5-10.
- 1992b. „Der Tod. 1934. August“ 23-26; Kennzeichen der Ewigkeit. Briefe an Lipavskij und Charms“, 58-60; „Träume“ 61-66, *Schreibheft*, 40.
- 1993a. „Večer zaumnikov“, *Zabytyj avangard*, kniga 2 (Hrsg. A. Očeretjanskij, D. Janeček, V. Krejč), New-York/St. Petersburg, 202 (aus dem Archiv L. Druskina).
- 1993b. „Vestniki i ich razgovory“, „Eto i to“, „Klassifikacija toček“, „Dviženie“, *Logos*, 4, 91-101. (kommentiert von M. Mejlach)
- 1993c. „Materialy k poetike Vvedenskogo“, A. Vvedenskij, *Proizvedenija 1938-1941*, Bd. 2, Moskau, 164-184.
- 1993d. vgl. Druskina, L. 1993a.
1994. „Ja i ty noumenal'noe otnošenje“, *Voprosy filosofii*, 9, 207-213.
- 1995a. *Videnie nevidenija*, St. Petersburg. (Nachwort „Ob avtore“ von L. Druskina 172-173, engl. 174-175)
- 1995b. „Charms“, *Charmsizdat predstavljaet*, (enthält Zeichnungen von Druskina u. Poret) St. Petersburg, 47-51.

- 1995c. „Priznaki večnosti“, 243-244, „O konce sveta“ 244-245, „Iz perepiski“ (Ja. Druskin - V. Sil'vestrovu; pbl. L. Druskina), 245-254, „Bibliografija Ja. Druskina“ 254), *Muzykal' naja akademija*, 1.
- 1995d. „O ritoričeskich priemach v muzyke I.S. Bacha“, St. Petersburg.
- 1998a. „ČINARI. Avto-ritet bessmyslicy“ 46-64 u. „Zvezda bessmyslicy“ u. a. Texte 655-978, ...*Sborišče družej, ostavlennyh sud'boju*, v 2-ch tomach, Bd. 1, Moskau, 46-64. (in Bd. 2 Abb. o. S.)
- 1999a. *Dnevniky*, St.-Petersburg. (mit Abb.)
- 1999b. „Charms“, D. Charms, *O javlenijach i suščestvovanijach*, St. Petersburg, 363-369..
- Druskina, L. 1981.** „Kak voznik archiv Ja.S. Druskina“, Zаметki, memuarного характера, Маšinopis s pravkoj, RNB Handschriftenabtlg, Fond Druskina 1232, Nr. 4, St. Petersburg.
- 1989a. „Razgovory“, *Avrora*, 6, 124-131.
- 1989b. „Bylo takoe sodružestvo...“, *Avrora*, 6, 100-102.
1990. „Jakov Semenovič Druskin“, *Daugava*, 3, 114-120.
1991. „V načale bylo slovo...“, *Iskusstvo Leningrada*, 8, 47-48. (mit Abb. von J. Druskin)
- (Hrsg.) 1993a. „Grechopadenie“, 206-212, „Predopredelenie i svoboda. Oblomov“, 212-213, „Pered prinadležnostjami čego-libo (fragmenty dnevnikovych zapisej)“, *Novyj mir*, 4, 213-222, (hierzu Vorwort siehe: Sažin, V. 1993a und Nachwort siehe: Maševskij, A. 1993)
- 1993b. „Oběriuty? Činary?“, *St.-Peterburgskij universitet*, Nr. 19 (3350), 17. Dez., 47.
1994. „Štrichi k portretu Ja. Druskina“, *Voprosy filosofii*, 9, 197-206.
- 1995a. „Oběriuty? - Činari!“, *Muzykal' naja akademija*, 4, 242-243.
- 1995b. vgl. Druskin, Ja. 1995a
1999. Vorwort, 5-6 und „Chronograf žizni i tvorčestva Ja.S. Druskina“, 523-581, Druskin, Ja. 1999.
- Druskin, M. 1977.** „Vospominanija“, *Sov. kompozitor*, Leningrad, Moskau.
1995. „Kakim ego znaju. Iz vospominanij“, *Muzykal' naja akademija*, 4, 230-242. (mit Fotografien von Jakov u. Michail Druskin)
1999. „Kakim ego znaju“, Druskin, Ja. 1999, 7-40. (vgl. o.)
- Dul'skij, P. / Meksin, Ja. 1925.** *Illjustracija v detskoj knige*, Kazan'. (Materialien zu Ermolaeva, Konaševič, Lebedev, Tyrsa)
- Durnovo, M. (=M. Malič) 1999a.** „Moj muž Daniil Charms“, Hrsg. V. Glócer, *Literaturnaja gazeta*, Nr. 37 (5757), 11 (Vorabdruck Auszug mit Abb. von s. u.)
- 1999b. „Moj muž Daniil Charms“, Vor- u. Nachwort, Hrsg. u. kommentiert von V. Glócer, *Novyj mir*, 10, 98-159.
- Dymšic, A. 1966.** Erinnerungen, *My znali Evgenija Švarca*, Moskau, 160-171.
1969. „Jumorističeskie stichi Nikolaja Olejnikova“, *Voprosy literatury*, 3, 234-239.

1972. „Problemy i portrety“, Moskau, 290-301. (zu N. Olejnikov)
- Džakuinta, R. 1992. vgl. Giaquinta, R. 1992a.
- Džordži, R. de 1997. „Besedy s Aleksandroj Ivanovnoj Fedorovoj. (Vaginovoj)“, *Russkaja literatura*, 3, 182-190.
- Ebert, Ch. 1995. „Wider den Hunger des Staates - Osip Mandel'stam: Wort und Kultur. Zur Bedeutung der Sprache in der russischen Kultur“, *Kulturauffassungen in der literarischen Welt Rußlands*, Berlin, 116-120. (Verweis auf Charms u. OBĚRIU 120)
- Efimov, P. 1990. „Ob'edinenie ‚Kollektiv Masterov Analitičeskogo iskusstva‘ (Škola Filonova)“, *Panorama iskusstv*, 13, Moskau, 103-132. (mit zahlr. Abb., biograph. Daten zu Glebova 122, Poret 122-123)
- Elliott, D. 1996. „Das Ende der Avantgarde. Malerei und Plastik“, *Kunst und Macht in Europa der Diktaturen 1930-1945*, Stuttgart, 195-198 (Originalausgabe: *Art and Power under the Dictators 1930-45*, Hayward Gallery, London, 1996; der Aufsatz enthält Hinweise zu Filonov und seinen Schülern / u. Ermolaeva, über die Verfolgungskampagnen in den 30er Jahren)
- Eltchaninoff-Lancelot, C. 1995. *Ecrits pour enfants en vers et en prose de Daniil Harms*, Univ. de Paris IV- Sorbonne, Diss., Preface 3-48, Bibliographie 148-49.
- Ender, M. 1999. „Letters to Boris Ender in Moscow, 1927-1928“, *Organica*, Hrsg. Galerie Gmurzynska, Köln, 65-66. (im Brief vom 16.12.1927, 65, Anm. 82, werden die „Malevich's boys“, d. h. u.a. Charms, erwähnt, m. Abb.)
- Ender Masetti, Z. 1989. „Boris Ender“, *Boris Ender 1914-1928*, Centro Culturale Cinque-Cinquantacinque, Rom, 25-79. (Hinweis auf „Oberju“, Charms u. Vvedenskij 38)
- Epštejn, M. 1989. „Iskusstvo avangarda i religioznoe soznanie“, *Novyj mir*, 12, 222-235, bes. 234.
- Ereminas, S. 1967. „Naslednik Koz'my Prutkova“, *Moskovskij komsomolec*, 14. April 1967 (zu N. Olejnikov)
- Erenz, B. 1984. „Die große Unbekannte, Vampire, ein Kuligator. Ein Mosaik zur Frankfurter Buchmesse“, *Die Zeit*, 42, 12.10.84, 57-58. (m. Abb.)
1988. „Das närrische Treiben des Todes“, Rez zu A. Vvedenskij, „Eine gewisse Anzahl Gespräche und zwei Gedichte“, Hrsg. P. Urban, Berlin 1987, *Die Zeit*, 30, 22.07.1988, 37. (mit Foto)
1993. „Rokoko der Verzweiflung“, *Die Zeit*, 48, 26.11.93, 73. (Rez. zu K. Vaginov *Bambocciade*)
1996. „Räuber werden“, *Die Zeit*, 49, 53. (Rez. zu Dobyčĭin m. Abb.)
- Erl', V. 1984. „Vokrug Charmsa“, *Transponans* (mašinopisnyj žurnal), 21, Ejšk. (Vorwort u. Anm. 106-107, S. 112)
- 1985a. „Daniil Charms v trech neosuščestvlennych izdanijach. Sbornik ‚Vanna Archimeda‘. Prospekt“, *Transponans* (mašinopisnyj žurnal), 28, Ejšk.
- 1985b. „D. Charms iz neopublikovannogo“, *Mitin žurnal*, 1.
1988. siehe: Mejlach, M. 1988.

1990. siehe: Kobrinskij, A. 1990d.
- 1991a. „Konstantin Vaginov i A. Vvedenskij v Sojuze Poëtov“, *Wiener Slawistischer Almanach*, 27, 219-228.
- 1991b. vgl. Nikol'skaja, T. 1991b.
- 1993a. „Bibliografija proizvedenij Vvedenskogo dlja detej (1928-1978 gg.)“, A. Vvedenskij, *Proizvedenija 1938-1941*, Bd. 2, Moskau, 248-275.
- Erl', V. / Nikol'skaja, T. / Gerasimova, A. (Hrsg.) 1993. „K.K. Vaginov. Poema. Recenzii i Dramatičeskaja poëma o Filostrate“, *de visu*, 6 (7), 15-28.
1999. vgl. Nikol'skaja, T. 1999.
- Erofeev, Vi. 1989. „Nastojščij pisatel“, Vorwort, L. Dobyčĭn, *Gorod En. Rasskazy*, Moskau, 5-14; (S. 10 Verweis auf Obėriu - Anm. 1)
1992. siehe: Jerofejew, Vi. 1992.
- Eršov, G. 1992. „Kniga kak takovaja“, *The Paper Theatre*, Hrsg. M. Karasik, (enthält Materialien zu Künstlerbüchern von M. Karasik u. A. Stroilo / Charms, o. S.)
- 1995a. „Sem' dneĭ tvorenija Daniila Juvačeva“, *Charmsizdat predstavljaet*, (enthält Zeichnungen und Autographen von D. Charms), St. Petersburg, 20-33.
- 1995b. „Charmsizdat predstavljaet: knižnyĭ mir - dialog s Charmsom“, *Charmsizdat predstavljaet*, St. Petersburg, 100-104.
- Eršov, G. / Karasik, M. / Sažĭn, V. (Hrsg.) 1995c. *Chronika absurda*. Posleslovie k Charms-festivalju, (Resümee des Charms Festivals mit Presseberichten), St. Petersburg.
1997. „Eros i erotizm. N. Olejnikov v kontekste vizual'noj masskul'tury 1920-1930-ch godov“, *Sovetskij eros 20-30-ch godov*, *Charmsizdat*, St. Petersburg, 123-126.
- Etkind, E. 1984. *Russische Lyrik von der Oktoberrevolution bis zur Gegenwart*, München, 93-95, 103.
1998. „Slovesnaja analogija muzykal'no-simfoničeskomu ciklu (N. Zabolockij, „Gorod v stepi“)“, *Materija sticha*, St. Petersburg, 479-491. (Originalausgabe: „La matière du vers“, Institut d'études slaves, Paris, 1985)
- Evtušenko, E. 1988. „Daniil Charms 1905-1942“ u. „Aleksandr Vvedenskij 1904-1941“, *Ogonek*, 17. April 1988, 16. (incl. Fotos von Charms u. Vvedenskij)
- Faryno, J. 1991a. „Kharms's ‚1st Destruction““, *Daniil Kharms and the Poetics of the Absurd: Essays and Materials*, ed. N. Cornwell, London, u.a., 171-174.
- 1991b. „Poslednee kolečko mira... est' ty na mne. (Opyt pročtenija Kuprijanova i Nataši Vvedenskogo)“, *Wiener Slawistischer Almanach*, 28, 191-258.
1996. „Allogizm' i izosemantizm avangarda (na primere Maleviča)“, *Russian Literature*, 40, 91-120. (im Post Scriptum Verweis auf Obėriu und A. Vvedenskij, 114-115)
- Federici, R. (Hrsg.) 1990. Katalognr. 310-314 Safonova, Elena (1902-1980) 143, Abb. 170-171; Katalognr. 315 Ermołaeva, Vera (1883-1938) 143, Abb. des Buches „Die Fischer“ v. A. Vvedenskij 174; Katalognr. 324-329 Judin, Lev (1903-1941) mit Abb. S.144; Katalognr. 397 Harms, Daniil 151, *Grafica Russa 1917/1930*, Florenz.

- Fedorov, G. 1976. „Vokrug i posle ‚Nosa‘“, *Sovetskaja muzyka*, 38, 9, 41-47. (m. Abb.)
- Fedorov, S. 1996. „Bez odeždy i v odežde ja včera vas uvidal...“, *Smena*, 16. Mai 1996. (Kritik zum Charms-Festival II in St. Petersburg mit Abb.)
- Filanovskij, B. 1995. „Slovo avtora muzyki“, *Charmsizdat predstavljaet*, St. Petersburg, 97-98.
- Filippov, B. 1965. „Put' poëta“, N. Zabolockij, *Stichotvorenija - Poems*, Washington DC, New York, XXVII-LVIII.
- Filonov, P. 1976. „Ideology of Analytical Art [Extract] - 1930“, *Russian Art of the Avant-Garde*, Hrsg. J. Bowlt, London, 284-287, (S. 285 Hinweis auf A. Poret). Originalausgabe: „Ideologija analitičeskogo iskusstva“, *Katalog proizvedenij nachodjaščichsja v Russkom muzee*, Leningrad, 1930, 41-52.
- Flaker, A. 1969a. „O rasskazach Daniila Charmsa“, *Československá rusistika*, 14, 2, 78-84.
- 1969b. „O minijaturama Daniila Harmsa. Poëtika apsurna u sovjetskoj kniževnosti“, *Forum*, 4/5, 683-695.
- 1979a. „Das Problem der russischen Avantgarde“, *Von der Revolution zum Schriftstellerkongress*, Osteuropa-Institut an der Freien Universität Berlin, Slavisches Seminar, Bd. 47, Berlin / Wiesbaden, 161-203. (§ Die russischen avantgardistischen literarischen Gruppen“, 161-162 Hinweis auf Obėriu / Zabolockij; §“ Die Korrelationierung semantischer Reihen“, 166-168 Hinweise zu Zabolockij / Obėriu, Anm. 11; § „Die Welt der revolutionären Perspektive“, 187-188 Hinweis auf Obėriu / Charms Anm. 41)
- 1979b. „Zur Charakterisierung der russischen Avantgarde als Stilformation“, *Künstlerische Avantgarde*, Hrsg. K. Barck, D. Schlenstedt, W. Thierse, Berlin, 61-99. (S. 68-69, 89 u. Anm. 14, S. 312 u. Anm. 51, S. 314 Verweise auf Obėriu)
- 1984a. „Priča kao osporavanje“, *Poëtika osporavanja*, Zagreb, 2. Aufl., 270-273.
- 1984b. „Byt (Svagdan)“, *Pojmovnik ruske avangarde*, 2, Zagreb, 9-24.
- (Hrsg.) 1984c. „OBĚRIU“ u. „Harmsova poëtica apsurna“, *Ruska avangarda*, Zagreb, 361-376. (m. Abb.)
1988. „Estetičeskij vyzov i estetičeskaja provokacija“, *Russian Literature*, 23, 89-100. (vgl. u.)
- 1989a. „Ästhetische Herausforderung / ästhetische Provokation“, *Glossarium der russischen Avantgarde*, Graz, 132-145.
- 1989b. „Estetski izazov / estetska provokacija“, *Pojmovnik ruske avangarde*, 6/1, Zagreb, 71-94. (s.o., auf kroatisch)
- 1989c. Alltag (Byt)“, *Glossarium der russischen Avantgarde*, Graz, 104-117. (vgl. Flaker, A. 1984b)
1992. „Avangard i erotika“, *Russian Literature*, 32, S.41-51.
1993. „Thesen zur Periodisierung der russischen Literatur 1892-1953“, *Wiener Slawistischer Almanach*, 32, 115-128.

- Fleischer, M. 1992.** „Das absurde Drama in der sowjetischen Literatur der 20er Jahre (vor dem Hintergrund der westlichen Variante)“, *Die Welt der Slaven*, XXXVII, 16, 169-187.
- Fleischhacker, U. 1992.** *Daniil Charms: ‚Elizaveta Bam‘. Das Theater der Obėriu und das Absurde*, MA., Erlangen.
- Flejšman, L. 1975.** „Marginalii k istorii russkogo ‚avangarda / Olejnikov, obėriut‘“, Olejnikov, N. *Stichotvorenija*, Bremen, 3-18.
- 1987.** „Ob odnom zagadočnom stichotvorenii Daniila Charmsa“, *Stanford Slavic Studies*, 1, 247-258.
- 1991.** „On one Enigmatic Poem by Daniil Kharms“, *Daniil Kharms and the Poetics of the Absurd: Essays and Materials*, London, u.a.159-168. (vgl.o.)
- Fraser, J. / Shima T. (Hrsg.) 1991.** „Livres d’images soviétique 1920-1930“, *Phaedrus - Musée Imaginaire 1, Libro-port*, Tokyo, (Übersetzung von Rutschmann, V., 1989 ins Japanische, 125-139), 19 Abb. 8, S. 53-55 Abb. 26, S. 74 Abb. 35, S. 92 Abb. 45, S. 93 Abb. 46, S. 98 Abb. 48. (Abbildungen von Kinderbüchern aus dem Umkreis von Obėriu)
- Friedrich, G. (Hrsg.) 1964.** siehe: Dierske, W. (Hrsg.) 1964.
- Frolov, B. 1988.** *Muza plamennoj satiry: očerki Komediografii (1918-1986)*, 89-99.
- Galanov, B. 1964.** „Maršak“, *Kratkaja literaturnaja ěnciklopedija*, Bd. 4, Moskau, 674-676. (mit Foto)
- Galič, A. 1981.** „Legenda o tabake“, *Kogda ja vernus’*, Polnoe sobr. stichov i pesen, Frankfurt/M., 132-136.
- Gankina, E. 1958.** *Aleksej Fedorovič Pachomov*, Moskau.
- 1963.** „Russkie chudožniki detskoj knigi“, *Sovetskij chudožnik*, Moskau. (bes. § 2 u. 3)
- 1977.** *Chudožnik v sovremennoj detskoj knige: očerki*, Moskau.
- 1997.** *Sur les artistes russes et leurs livres d’images pour les enfants*, (Lévèque / Plantureux, 1997), XIX-XXIII.
- Gazieva, E. 1989.** vgl. Kovtun, E. 1989b.
- Gejro, R. 1989.** „Kogda net ošibki - ničego net“, *Russkaja mysl’*, Nr. 3781, 23. Juni, Anhang 8., S.X. (Rez. zu: Marzaduri M. / Nikol’skaja, T.1988).
- Gejro, R. / Kudrjavcev, S. (Hrsg.) 1997.** Anm. Boris Poplavskij, *Pokušenie s negodnymi sredstvami*, Moskau, (S. 147 Hinweis auf Obėriu)
- Gerasimova, A. 1988a.** *Problema smešnogo v tvorčestve obėriutov*, Gor’ki - Institut, Moskau. (unv. Diss.)
- 1988b.** „OBĚRIU. Problema smešnogo“, *Voprosy literatury*, 4, 48-79.
- 1988c.** „On tak i ostalsja rebenkom“, *Detskaja literatura*, 4, 32-35. (zu Charms)
- 1988c.** „Znač pri pomošči glaza“, *Pamir*, 2, 141-147.
- 1988d.** „Naša publikacija“, Einführung zu A. Vvedenskij, *Junost’*, 9, 90-91.
- 1989a.** „Trudy i dni Konstantina Vaginova“, *Voprosy literatury*, 12, 131-166.
- 1989b.** „Anmerkungen“, D. Charms *Zwischenfälle*, Berlin, 337-343.

- 1989-94. siehe: Gerasimova, A. 1998b.
1990. „Vstupitel'naja stat'ja“ u. Anmerkungen, Buchstab, B. 1990, 271-273.
- 1991a. „V etu ran'. Materialien von/zu Druskin, Vvedenskij, Charms“, *Moskovskij nabljudatel'*, 5, 46-54. (kommentiert mit Fotografien und Reprints)
- Gerasimova, A. / Nikitaev, A. 1991b. „Charms i ‚Golem‘. Quasi una fantasia“, *Teatr*, 11, Moskau (vgl. dt. Fassung: Gerasimova, A./Nikitaev, A., 1992a), 36-50. (m. Abb.)
- 1991c. „Neizvestnyj Vaginov“, *Teatr*, 11, 171-173.
- Gerasimova, A. / Nikitaev, A. 1991d. Einf. u. Kommentare zu „Lapa“, *Teatr*, 11, 26-28, 34-36.
- Gerasimova, A. / Nikitaev, A. 1992a. „Charms und ‚Der Golem‘. Quasi una fantasia“, *Schreibheft*, 40, Essen, 38-48. (s.o.)
- 1992b. „Leonid Lipavskij Razgovory“, *Moskovskij nabljudatel'*, 5-6, 54-92. (kommentiert mit Fotos u. Reprints)
- Gerasimova, A. / Mal'skij, I. 1992c. „Sbornik kontrrevoluzionnych proizvedenij“, *de visu*, 0, Moskau, 24-34.
- 1993a. vgl. Erl', V. 1993.
- 1993b. „Leonid Lipavskij. Sny“, *de visu*, 6 (7), 30-38.
1994. „Daniil Charms kak perevodčik“, *Tynjanovskij sbornik. Pjatyje Tynjanovskie čtenija*, Riga, Moskau, 300-304.
1995. „Daniil Charms kak sočinitel' (Problema čuda)“, *Novoe literaturnoe obozrenie*, 16, 129-139.
- 1995-96. „Kak sdelan ‚Vrun‘ Charmsa“, *Sedmyje Tynjanovskie čtenija. Materialy dlja obsuždenija*, Tynjanovskij sb. vyp. 9, Riga, Moskau, 200-208.
1998. „O sobiratele slov“, Vorwort, Konstantin Vaginov, *Stichotvorenija i poëmy*, Tomsk, 3-14 (verfaßt 1989- 1994)
- Gerčakov, E. 1991. „Esli choteš' žit' - nado igrat' Charmsa“, *Teatr*, 11, 22-26.
- Gerhardt, U. 1991. „Die alte Frau“ von Charms in einer Hörspielbearbeitung, *Sender Freies Berlin / Süddt. Rundfunk*.
- Gerlovin, R. u. V. 1986. „Samizdat Art“, *Russian Samizdat Art*, Hrsg. Ch. Doria, New York, 67-193. (S. 78, 108, 146, Hinweis auf Obėriu und die Beziehung zum Samizdat, mit Abb. S. 175 - vgl. Sysoev, V. 1985)
- Gernet, N. 1988. „O Charmse“, *Neva*, 2, St. Petersburg, 202-204. (vgl. Levašova, G. 1988)
- Giaquinta, R. 1982. „Su alcuni aspetti del teatro ‚Obėriu‘“, *Annali di Ca' Foscari*, 21, 1-2, 85-97.
1983. „I poëmi drammatici di Aleksandr Vvedenskij ‚Minin i Požarskij‘ e ‚Krugom vozmožno Bog‘“, *Annali di Ca' Foscari*, 22, 1-2, 67-81.
1984. „Notizia su Obėriu“ u. „Obėriu, o dell'insensato quotidiano“, *In forma di parole*, 3, 102, 153-159.
- 1985-88. „OBĚRIU: Per una rassegna della critica“, *Ricerche Slavistiche*, 32-35.

(213-252 Bibliographie)

1988. „Nota“ zu D. Charms „La sciabola“, *Tèchne*, 2, 9-25.
- 1990a. „Daniil Charms: prosa senza poesia“ Daniil Charms, *Casi*, Milano, 307-330. (Bibliographie 331-333)
- 1990b. „Alcune note su ‚Elizabetha Bam‘ di Daniil Charms“, *Munera polonica et slavica*, ILLEO, Udine, 339-347.
1991. „Elements of the Fantastic in Daniil Kharms's ‚Starukha‘“, *Daniil Kharms and the Poetics of the Absurd: Essays and Materials*, London u.a., 132-148.
- 1992a. „Orvet byl čist i kratok“ (Zametki o dramatičeskich tendencijach v poëzii Daniila Charmsa), *V sporach o teatre*, Sbornik naučnych trudov, St. Petersburg, 118-124.
- 1992b. „Menja ostavil bog: Elka u Ivanovyh Aleksandra Vvedenskogo“, *Studi slavistici offeriti a Alessandro Ivanov nel suo 70. Compleanno*, ILLEO, Udine, 153-168.
- Gibian, G. 1971. „Introduction: Daniil Kharms and Alexander Vvedensky“, *Russia's Lost Literature of the Absurd*, Ithaca, London, VII-IX, 1-38. (Neuausgabe: Daniil Kharms and Alexander Vvedensky, *The Man with the Black Coat. Russia's Literature of the Absurd*, Evanston, Illinois, 1997. S. vii-x „Bibliographical Note“ 257-258)
1974. „Introduction“, Daniil Charms, *Izbrannoe*, Colloquium slavicum, Beiträge zur Slavistik, 5, Würzburg, 9-43.
1976. „Introduction“, *Russian Modernism. Culture of the Avant-Garde 1900-1930*, (Hrsg. G. Gibian/ H. Tjalsma), Ithaca, London, 9-17. (15 Verweis auf Charms, Vvedenskij u. Vaginov)
- Ginzburg, L. 1982. „Človek za pismennym stolom. Po starym zapisnym knižkam“, *Novyj mir*, 6, 235-245.
1984. „Zabolockij konca dvadcatykh godov“, siehe: Zabolockaja, E: 1984; 145-156. (mit Abb.)
1987. „Iz starych zapisej. 1920-1930-e gody“, *Literatura v poiskach real'nosti*, Leningrad. (§ „Olejnikov 1933“ 234-238)
1988. „Iz zapisej 1920-1930 ch godov“, *Neva*, 12.
- 1989a. „Nikolaj Olejnikov“, *Perečityvaja zanovo*, sb., Leningrad, 183-197.
- 1989b. *Človek za pismennym stolom*, Leningrad.
1990. „Vospominaja institut istorii iskusstv...“, *Tynjanovskij spornik. Četvertye Tynjanovskie čtenija*, Riga, 278-289.
1991. „Nikolaj Olejnikov“, Vorwort, N. Olejnikov, *Pučina strastej. Stichotvorenija i poëmy*, Leningrad, 5-25.
1992. „Zapisi 20-30ch godov iz neopublikovannogo“, *Novyj mir*, 6, 144-186. (Einl. A. Kušner, Komm. A. Čudakov)
1993. „Iz dnevnikov Lidii Ginzburg“, Hrsg. A. Kušner, *Literaturnaja gazeta*, 13.10.1993, 6.
1999. *Zapisnye knižki*, novoe sobranie, Moskau.
2000. „Vstupitel'naja stat'ja“, N. Olejnikov, *Stichotvorenija i poëmy*, St. Petersburg.

- Girba, Ju. 1991a.** „Elementy dramatičeskogo v rannem tvorčestve D. Charmsa“, *Teatr*, 11, Moskau, 51-52.
- 1991b.** „Čistye igry niščich. Neposledovatel'naja chronika obériutских spektaklej“, *Teatr*, 11, Moskau, 180-191.
- 1996.** „Mne diletantu vse dostiženija sich režisserov kažetsja ubožestvom“, Iz zapisnych knižek Daniila Charmsa, *Mnemozina. Dokumenty i fakty iz istorii russkogo teatra xx veka*, Almanach, Gitis, Moskau, 111-123.
- 1998.** „Šest' ili pjat'. Posle poluveka publikacij otkryvaetsja novaja era“, *Nezavisimaja gazeta*, Knižnoe obozrenie ‚Ex libris NG‘, 21.05.98, 10. (Rezension zu Dmitrenko, A. u.a. 1998)
- Glebova, T. 1983a.** „Souvenirs sur Filonov“, *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, 11, 118-123.
- 1983b.** „Vospominanija o P. N. Filonove, pročitannye v 1968 g. na večere pamjati v LOSCH RSFSR“, 332-339 u. „Kak my učilis' u Filonova“, 340-346, *Cahiers du monde russe et soviétique*, XXIV, 3.
- 1988.** „Vospominanija o P. N. Filonove“, kommentiert von E.F. Kovtun, *Panorama iskusstv*, 11, Moskau, 110-127.
- 1990a.** „Risovat', kak letopisec. Stranicy blokadnogo dnevnika“, *Iskusstvo Leningrada*, 1, 28-40 (enth. zahlr. Abb., Forts. s.u.)
- 1990b.** „Risovat', kak letopisec“, (Forts. s.o.), *Iskusstvo Leningrada*, 2, 14-28. (enth. zahlr. Abb.)
- 1991.** „Vospominanija T.N. Glebovoj o rabote v Dome pečati“, *Teatr*, 11, Moskau, S.127-128.
- 1995.** „Teksty T.N. Glebovoj“, *Tat'jana Nikolaevna Glebova, 1900-1985*, Hrsg. Kovtun / Vostrecova, GRM, St. Petersburg, 33-56.
- Glezer, A. 1998.** „Naš kalendar' - po lianozovskomu sčetu“, *Ekspert*, 8, 2. März 1998, 70-74. (S. 71 Hinweis u.a. auf Charms u. Vvedenskij als Auseinandersetzungsliteraten innerhalb der Moskauer Lianozovo-Gruppe; m. Abb.)
- Glocer, V. 1964a.** „Olejnikov“, *Kratkaja literaturnaja ènciklopedija*, Bd. 5, Moskau, 419.
- 1964b.** „Ež“, *Kratkaja literaturnaja ènciklopedija*, 2, 879.
- 1980.** vgl. Poret, A. 1980.
- 2000.** „Prekrasnye – i napečatany!“, *Literaturnaja gazeta*, 8.-14.03.2000, (5780), 10. (Rez. zu Olejnikov)
- Glocer, V. / Molok, Ju. 1984.** „Pamjati Alisy Poret. [Nekrolog]“, *Moskovskij chudožnik*, 15, 6. April, 4.
- 1987a.** „A. Vvedenskij“, *Novyj mir*, 5, 212-214.
- 1987b.** „... i emu v rot zaletaja kukuška' (iz prozy i poézii Daniila Charmsa)“, *Voprosy literatury*, 8, 262-275.
- 1987c.** Coverttext auf der Schallplatte Daniil Charms ‚Slučaj‘ čitajut S. Jurskij i Z. Gerdt, Melodija, Moskau.

- 1987d. Stenogramm eines Vortrags „Leningradskaja detskaja kniga - ljubov' moja“, Treťja konferencija posvjaščennaja jubileju sovetskoj detskoj knigi 1917-1987 gg. *Detskaja kniga 30-ch godov*, Izdatel'stvo „Detskaja literatura“, Leningrad, 13-20.
- (Hrsg.) 1987e. *Chudožniki detskoj knigi o sebe i svoem iskusstve*, Stat'i, rasskazy, zametki, vystupeniya, Vorwort v. Glocer, VVI-VIV, Moskau. (enthält Materialien u.a. von Kurdov 103-120, Konaševič 87-102, Lapšin 121-130, Lebedev 131-144, A. Poret 209-211)
- 1987f. „Vernyj rab tvoich velenij...“ Stichi: Nikolaja Olejnikova“, *Voprosy literatury*, 1, 268-272.
- 1988a. „Ja dumal o tom, kak prekrasno vse pervoe!“, *Novyj mir*, 4, 129-159.
- 1988b. „Legendy i pravda o Daniile Charmse“, *Moskovskie novosti*, 35, 28.8.1988, 16. (mit Foto von Charms)
1989. „Charms sobiraet knigu“, *Russkaja literatura*, 1, 206-212.
- 1990a. „Alisa Poret rasskazyvaet i risuet“, *Panorama iskusstv*, 12, Moskau, 391-408. (m. Abb.)
- 1990b. „Dnevnik Daniila Charmsa. Iz dnevnika 1933-1938 gody“, *Knžnoe obozrenie*, 3, 19. Januar, Moskau, 8-9. (m. Abb.)
- 1991a. siehe: Malič, M. 1991.
- 1991b. siehe: Panteleev, L. 1991.
1992. Daniil Charms. „Bože, kakaja užasnaja žizn' i kakoe užasnoe u menja sostojanie“ Pisma. Dnevnik. Hrsg. u. kommentiert, *Novyj mir*, 2, 201-202.
- 1993a. „Slučai Daniila Charmsa“ Daniil Charms, *Slučai*, Moskau, 3-4.
- 1993b. „Ob odnoj bukve u Daniila Charmsa“, *Russkaja literatura*, 1, 240-241
- 1996a. „Žena Charmsa“, *Literaturnaja gazeta*, Nr. 52, 25.12.1996, 6.
- 1996b. „Daniil Ivanovič... uechal k Nikolaju Makaroviču“. Pis'mo T. A. Lipavskoj k A. I. Vvedenskomu i G. B. Viktorovoj“, *Russkaja literatura*, 1, 262-265.
1997. „Ne to, ne tak, ne tam...“, *Literaturnaja gazeta*, 38, 17. September 1997, 12 (Rez. zu Bd. 1 u. 2 der Charms Gesamtausgabe, vgl. Hrsg. Sažin, V. 1997a)
- 1999a. vgl. Durnovo, M. 1999a.
- 1999b. vgl. Durnovo, M. 1999b.
- Göbler, F. 1995/96. „Daniil Charms' Slučai (Fälle) und die russischen Volksmärchen“, *Zeitschrift für slavistische Philologie*, Bd. LV, 27-52.
- Göpfert, P. H. 1995. „Familiäres Gemetzel unterm Tannenbaum“, *Berliner Morgenpost*, 16.12.1995. (Rez. zu „Weihnachten bei - Ivanovs“, Maxim-Gorki Theater; mit Abb.)
- Goldstein, D. 1989. „Zabolotskii and Filonov: The Science of Composition“, *Slavic Review*, 48, 578-591.
1993. *Nikolai Zabolotsky. Play for mortal stakes*, Cambridge. (mit Bibliographie 291-300)
- Golubkina-Vrubel, I. / Patsjukov, V. 1999. „A Conversation with Yuri Traisman“, *Forbidden Art: The Postwar Russian Avant-Garde*, Ausstellungskatalog, Los

- Angeles u. New York, 258-289. (S. 277 Hinweis auf ästhet. Zusammenhang von *Kharms/Vvedenskii* zum russ. Konzeptualismus, m. Abb.)
- Gončarova, M. 1995.** „Angely mimočodom dveri spasenija metjat. Vystavka Vladimira Sterligova i Tat'jany Glebovoj v Russkom muzeu“, *Večernij Peterburg*, 172 (20874). (m. Abb.)
- Gordin, Ja. / Putrenko, T. 1999.** „Čelovek c ‚tonkoj kožej‘, *Literaturnaja gazeta*, 33-34, 25.-31. August 1999, 9 (Rezension zur Gesamtausgabe der Werke von L. Dobyčičin Charms zitierend, m. Abb.)
- Goročhova, M. (Hrsg.) 1973.** Ausstellungskatalog zu Lev Judin, Leningrad (?).
- Grabovskij, L. 1986.** „...E. Denisova“, *Sovetskaja muzyka*, 6, 24-24. (Rezension)
- Grack, G. 1983.** „Scherz mit dem Entsetzen. ‚Elizaveta Bam‘ von Daniil Charms bei den Festwochen“, *Der Tagesspiegel*, Nr. 11546 vom 17.09.1988, 4. (Rezension zur dt. Erstaufführung im Künstlerhaus *Bethanien*, Berlin)
- Gric, T. 1940.** Vgl. Chardžiev, N. 1940.
- Gricina, E. 1991.** „Elizaveta Ivanovna Gricina vspominaet“, *Teatr*, 11, Moskau, 38-45. (m. Abb.)
- Grob, Th. 1992a.** Rezension von Jaccard, J-Ph. „Daniil Harms et la fin de l'avantgarde russe“ (vgl. Jaccard 1991a), *Zeitschrift für slavische Philologie*, 52, 221-228.
- Grob, Th. / Jaccard, J.-Ph. 1992b.** „Charms-perevodčik ili poet Barokko?“, *Šestyje Tynjanovskie čtenija: tezisy, doklady i materialy dlja obsuždenija*, Riga, Moskau, 31-44.
- 1994a.** „Daniil Charms als ‚mystischer‘ Spätavantgardist“, *Schweizerische Beiträge zum XI. Internationalen Slavistenkongress in Bratislava*, September 1993, Bern, 57-111.
- 1994b.** *Daniil Charms' unkindliche Kindlichkeit*, Bern u.a. (m. Bibliographie 399-413)
- Groys, B. 1980.** „Ilya Kabakov“, *A-Ja*, 2, Paris, 17-22. (S. 19 u. 20 Hinweise auf *Obėriu*)
- 1991.** vgl. Kabakov, I. 1991.
- 1995.** „St. Petersburg - Petrograd - Leningrad“, *Die Erfindung Rußlands*, München, Wien, 167-179.
- 1999.** vgl. Kabakov, I. 1999a.
- Grüner, R. 1996.** „Alice im Wunderland trifft Captain Spock“, *Russische und ukrainische Künstlerbücher*, Ausstellungskatalog der Slg. Grüner, ifa-Galerie, Berlin, 3-4. (d. Bd. enthält außerdem zahlreiche Abb. zu Künstlerbüchern, denen Texte von Charms zugrunde liegen)
- Gurjanova, N. 1998.** „Neždannyj most, ili teatr alogizma Alekseja Kručenych“, *Vtoroj Terent'evskij sbornik*, Hrsg. Kudrjavcev, Moskau, 324-345.
- Hacker, G. 1992.** Anmerkungen, Textvarianten, K. Vaginov, *Werke und Tage des Svistonov*, Münster, 173-189.
- 1999.** Anmerkungen, Textvarianten, K. Vaginov, *Bocks-gesang*, Münster, 268-302.

- Hansen-Löve, A. 1993.** „Zur Periodisierung der russischen Moderne. ‚Die Dritte Avantgarde‘“, *Wiener Slawistischer Almanach*, 32, 207-264.
- 1994a.** „Konceptija slučajnosti v chudožestvennom myšlenii obėriutov“, *Russkij tekst*, 2, 28-45.
- 1994b.** „Konzepte des Nichts im Kunstdenken der russischen Dichter des Absurden (OBĚRIU)“, *Poetica*, Bd. 26, H. 3-4, 308-373.
- 1995.** „Kunst/Profession“, *Russische Beispiele zwischen Avantgarde und Konzeptualismus, Lost Paradise*, Hrsg. Barbara Steiner, Stuttgart, 74-102.
- 1996a.** „Diskursapokalypsen: Endtexte und Textenden, Russische Beispiele“, *Das Ende. Figuren einer Denkform*, Hrsg. Karlheinz Stürle u. Rainer Warning *Poetik und Hermeneutik*, XVI, München, 183-249.
- 1996b.** „Iskusstvo kak igra. Nekotorye priznaki ludizma meždu romantizmom i postmodernizmom. [Die Kunst als Spiel], *Literaturovedenie XXI veka. Analiz teksta: Metod i rezul'tat*. Materialy meždunarodnoj konferencii studentov-filologov, SPb, 8-23.
- 1998.** „Scribo quia absurdum“. Die Religionen der russischen Dichter des Absurden (OBĚRIU)“, *Russisches Denken im europäischen Dialog*, Hrsg. M. Deppermann, Wien / Innsbruck, 160-203.
- 1999.** „Paradoxien des Endlichen. Unsinnfiguren im Kunstdenken der russischen Dichter des Absurden“, *Wiener Slawistischer Almanach*, 44.
- 2000.** „Zur Poetik des Minimalismus in der russischen Dichtung des Absurden“, *Tägung Berlin*, November 1999 (im Druck).
- Harig, L. 1988.** „Liebesbriefe aus Petersburg“, *Die Zeit*, 49, 2.12.1988, 69. (Rez. vgl. Urban, P. 1988)
- Harten, J. (Hrsg.) 1993.** siehe: Strigalev, A. 1991.
- Hartmann, G. 1995.** „Der Alptraum vom Fest der Liebe: ‚Weihnachten bei Ivanovs‘“, *Die Tageszeitung*, 18.12.1995. (Rezension zur Inszenierung am Maxim Gorki Theater)
- Heinonen, J. 1996.** „Fiktivnost' i real'nost' v ‚Staruche‘ Daniila Charmsa“, *Slavica Helsingiensia*, 16, 239-249.
- Heissenbüttel, H. 1978.** „Eichendorfs Untergang und andere Märchen. Projekt 3/1“, *Zitat von D. Charms' ‚Begegnung‘*, Stuttgart, 5.
- 1984.** „Vom Wesen des Witzes“, *Süddeutsche Zeitung*, 300, vom 29.12.1984. (Rezension zu Daniil Charms „Fälle“, m. Abb.)
- Heller, L. 1984.** „Les chemins des artisans du temps: Filonov, Platonov, Hlebnikov et quelques autres...“, *Cahiers du monde russe et soviétique*, XXV, 4, 345-374.
- Hellman, B. 1991.** „Barn-och ungdomsboken i Sovjetryssland: Från oktoberrevolutionen 1917 till perestrojkam 1986“ („Children's Books in Soviet Russia: From October Revolution to Perestroika“), Stockholm. (§ „Daniil Charms“, 236-242)

1996. „The World of Children's Literature: Russia“, *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*, ed. P. Hunt, London, New York u.a., 765-773.
- Henderson, L. Dalrymple. 1983. *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, darin: „Transcending the Present: The Fourth Dimension in the Philosophy of Ouspensky and in Russian Futurism and Suprematism“ 238-299, Princeton, New Jersey.
- Hercher, J. / Urban, P. (Hrsg.) 1998. *Vladimir Sterligov 1904-1973*, „Erstens, zweitens“, 2 Bde., Bd. 1: *Erstens Dichtungen russischer Maler*, Hamburg, 101-110. (mit Abb.)
- Heyl von, D. 1993. „Die Prosa Konstantin Vaginovs“, *Arbeiten und Texte zur Slavistik*, 57, München.
- Hilton, A. 1995. *Icons of the inner world: the spiritual tradition in the new Russian art, Nonconformist Art*, Hrsg. A. Rosenfeld, N.T. Dodge, Zimmerli New Art Museum, New Jersey, 260-272. (S. 268 Verw. auf V. Sterligov)
- Hinrichs, J. P. 1993. „Proeven van echte en onechte pseudo-Charms“, D. Charms: „Tsjak“, *De Slavische stichting*, Leiden, 149-152.
- Hirt, G. / Wonders, S. (=Witte, G. u. Hänsgen, S.) 1992. Vorwort, *Lianosowo. Gedichte und Bilder aus Moskau*, § „Gedichte aus einer prosaischen Welt“, Wuppertal, 14-21. (Verweis auf Charms u. Obėriu 20)
- s.o. 1998. Einführung § „Samizdat: Die Entstehung einer zweiten Literatur“, *Präprintium*, Bremen, 22-26. (S. 24 Verweis auf Zabolockij, Kat.-Nr. 292 218, Kurzbiographie 224)
- Holthusen, J. 1978. „Die Leningrader ‚Obėriu‘-Gruppe“, *Russische Literatur im 20. Jahrhundert*, München, 169-172.
- Iĉin, K. 1998. siehe Jovanoviĉ, M. 1998.
- Ingold, F. Ph. 1992. „Der Autor in Stücken. Wladimir Majakowskij“, *Der Autor am Werk*, München, Wien, 145-174. (164-165 zur Körperfragmentierung bei Majakowskij u. Charms mit Zitat)
1993. „Ein Hungerkünstler. Hinweis auf Daniil Charms“, *Neue Zürcher Zeitung*, 16. April, 39. (m. Abb., Rez. zu D. Charms, *Die Kunst ist ein Schrank*, vgl. Urban P. 1992d)
- Ioffe, N. / Źeleznov, L. 1927. „Dela literaturnye (o ‚ĉinarjach‘)“, *Smena*, 76, 3. April.
- Isarova, L. 1964. „Źitkov“, *Kratkaja literaturnaja ěnciklopedija*, Bd. 2, Moskau, 948-949. (mit Foto)
- Istokov, U. 1991. „U Vladimira Vasil'eviča Sterligova“, *Labirint/Ekscentr': Sovremennoe tvorĉestvo i kul'tura*, 1, Leningrad, Sverdlovsk, 181-187.
- Ivanov, V. 1983. „La zaum' e il teatro dell' assurdo di Chlebnikov e degli Obėriuty“, *Il Verri*, 29-30, 28-49.
1989. „Klassika glazami avangarda“, *Inostrannaja literatura*, 11, 226-231.

1998. „The Symbolism of the Apocalypse“, *Experiment/Eksperiment*, 4, University of Southern California, Los Angeles, 5-38. (S. 32 Verweis auf Charms u. Vaginov)
- Ivanova, D. 1970. „Mir Gennadija Ajgi - Tišina“, *Grani*, 74, 165-173.
- Ivanter, A. 1991. „Anna Semenovna Ivanter vspominaet“, *Teatr*, 11, Moskau, 116-119.
- Jaccard, J.-Ph. 1985a. „De la réalité au texte. L'absurde chez Daniil Harms“, *Cahiers du monde russe et soviétique*, XXVI (3-4), 269-312; Bibliographie 493-522.
- 1985b. siehe: Juber, Ž. 1985.
- 1985c. siehe: Petrovičev, I. 1985.
1987. „Poëtika rascjèpa. Apsurd i strah u djelu Daniila Harmsa“, *Filozofska istraživanja*, 23, 7-4, 1189-1197.
- 1988a. „Daniil Harms dans le contexte de la littérature de l'absurde russe et européen“, *Schweizerische Beiträge zum X. Internationalen Slavistenkongress in Sofia, September 1988*, *Slavica Helvetica*, 28, Bern, Frankfurt a. Main u.a., 145-169.
- 1988b. „Daniil Harms (1905-1942)“, „Histoire de la littérature russe, 3, Le XXe siècle“, 2, *La révolution et les années vingt*, Paris, 732-741.
- 1988c. „Une poétique de la rupture. Absurde et peur dans l'oeuvre de Daniil Harms“, *Synthesis philosophica*, 6/2, Zagreb, 577-586.
- 1988d. „Da, ja poet zabytyj nebom...“, *Russkaja mysl'*, Nr. 3730, Literaturnoe priloženie, 6, 24.06.1988, XI-XII. (Rezension zum 4. Bd. der Bremer K-Pressen-Ausgabe, mit Abb. eines Charms' Portraits von A. Poret)
- 1989a. „Theater des Absurden/Reales Theater (Daniil Charms)“, *Glossarium der russischen Avantgarde*, Graz/Wien, 467-488.
- 1989b. „Polet bez poleta“, *Russkaja mysl'*, Nr. 3781, lit. pril. 8, 23. Juni 1989, xi (Rez. zu: D. Charms, *Polet v nebesa*)
- 1990a. „Daniil Charms: Teatr absurda - real'nyj teatr. Pročtenie p'esy „Elizaveta Barn““, *Russian Literature*, XXVII, 1, 21-40.
- 1990b. „Teatar apsurdna / realni teatar“, *Pojmovnik ruske avangarde*, 7, Zagreb, 145-168 (auf kroatisch, vgl. o.)
- 1991a. „Daniil Harms et la fin de l'avant-gard russe“, *Slavica Helvetica*, Bd. 39, Bern, Berlin u. a. (m. Bibliographie 487-589)
- 1991b. „Aleksandr Tufanov, ot eoloarfizma k zaumi“, Vorwort, Aleksandr Tufanov, „Uškujniki“, Berkeley, 9-40.
- 1991c. „Daniil Charms: teatr absurda - real'nyj teatr“, *Teatr*, 11, 18-26, Moskau. (vgl. mit. *Russian Lit.* XXVII, 1, 1990a 21-40)
- 1991d. „Daniil Kharms in the Context of Russian and European Literature of the Absurd“, *Daniil Kharms and the Poetics of the Absurd: Essays and Materials*, Hrsg. N. Cornwell, London u.a., 49-69. (engl. Fassung von Jaccard 1988a)
- 1991e. „L'impossible éternité. Reflexions sur le problème de la sexualité dans l'oeuvre de Daniil Harms“, *Amour et sexualité dans la littérature russe du XXe siècle*, *Slavica Helvetica*, 41, Bern, 214-247.

- Jaccard, J.-Ph. / Ustinov, A. 1991f.** „Zaumnik Daniil Charms: načalo puti. Neopublikovannye materialy D. Charmsa“, *Wiener Slavistischer Almanach*, 27, 159-183.
- 1991g.** „Strašnaja beskonečnost' Leonida Lipavskogo“, *Wiener Slavistischer Almanach*, 27, 229-232 (vgl. Lipavskij, L.1991).
- 1992a.** „Činari“, *Russian Literature*, 332, 77-94.
- 1992b.** siehe: Grob, Th. 1992b.
- 1993.** „La prose d'un poète“, Vorwort 7-24, Daniil Harms *Écrits*, Paris (Anmerkungen, Kommentare, Chronologie 539-574)
- 1995a.** *Daniil Charms i konec ruskogo avangarda*, russ. Übersetzung aus dem Franz. Jaccard, J.-Ph. 1991a, St. Petersburg.
- 1995b.** „Yesterday's Writing, Today's Reading Daniil Kharms Between the Avantgarde and the Underground“, *Books by Russian and Soviet Artists 1910-1993*, ed. by Catherine Counot and Monique Pauzat, Pays-Paysage Ausstellungskatalog, F - Uzerche, 17-41. (m. Abb.)
- 1995c.** „Vozvyšennoe v tvorčestve Daniila Charmsa“, *Charmsizdat predstavljaet*, St. Petersburg, 8-19.
- 1995d.** „Daniil Xarms: poète des années vingt, prosateur des années trente: les raisons d'un passage“, *Revue des études slaves*, 67A, 653-663.
- 1995e.** „L'idéologie et les guillemets. Les pièges du discours rapporté dans la prose post-perestroïkienne du KGB“, *Russies. Mélanges offerts à Georges Nivat pour son soixantième anniversaire*, Paris, 197-201.
- 1998a.** „„Optičeskij obman“ v ruskom avangarde. O „rašširennom smotrenii““, *Russian Literature*, 43, 245- 258.
- 1998b.** „Poët i chudožnik“, *Charmsizdat predstavljaet. Avangardnoe povedenie*, St. Petersburg, 183-189. (erstmal erschienen: 1994 *La vieille*)
- Jadrevskaja, T. 1996.** „Studenty sublimirujut po Charmsu“, *Delovoj Peterburg*, 36, 28. Mai 1996, 31. (Kritik zum Charms-Festival II in St. Petersburg m. Abb.)
- Jampol'skij, M. 1996.** „Okno“, *Novoe literaturnoe obozrenie*, 21, 34-58.
- 1998.** *Bespamjatstvo kak istok* (čitaja Charmsa), Moskau.
- Jangirov, R. 1997.** „Daniil Charms: „Licom k nacional'nostjam““. O neosuščestvlenom izdanii stichotvorenija „Million“, *Novoe literaturnoe obozrenie*, 27, 279-283. (m. Abb.)
- Janeček, D. (Hrsg.) 1993.** siehe: Očeretjanskij, A. (Hrsg.) 1993.
- Jerofejew, Vi. 1992.** „Kukin und die Weltharmonie“, L. Dobytschin, *Teetrinken*, Leipzig, 85-94.
- Jovanovič, M. 1981a.** „Daniil Harms kao parodičar. Starica i Zločin i kazna“, *Umjetnost Riječi, književnost, avangarda, revolucija. Ruska književna avangarda xx stoljeća*, Sonderband XXV, Zagreb, 367-377.
- 1981b.** „„Situacija Raskol'nikova“ i ee otgoloski v ruskoj sovetškoj proze (Parodijnyj aspekt)“, *Sbornik za slavistiku*, 21, 45-57.

1983. „A. Vvedenskij - parodist: k razboru ‚Elki u Ivanovyh‘“, *Wiener Slawistischer Almanach*, 12, 71-86.
1991. „A. Vvedenskij-parodist: k razboru ‚Elka u Ivanovyh‘“, *Teatr*, 11, 114-122.
1993. „A. Vvedenskij-parodist. K razboru ‚Elki u Ivanovyh‘“, *Wiener Slawistischer Almanach*, 12, 71-86.
- Jovanovič, M. / Ičin, K. 1998. „K voprosu o literaturnykh istočnikach sočinenij D. Charmsa („Elizaveta Bam“ i „Prestuplenie i nakazanie“)\", *Wiener Slawistischer Almanach*, 42, 147-156.
- Juber, Ž. (Jaccard) 1985. „Aleksandr Vvedenskij“, *Russkaja Mysl*, Nr. 3601, Literaturnoe prilozhenie, 2, 27.12.1985, VII. (Rezension zur Vvedenskij Ausgabe, Ann Arbor, Bd. 1+2, 1984)
- Judin, B. 1963. „Trjuch-trjuch!\", *Krokodil*, 4, 9.
- Judin, L. (Jahr?) „Dnevnik“, GRM, Fond 205, St. Petersburg. (mit Fotos)
- Judina, M. 1978. „Stat’i, vospominanija, materialy“, *Sovetskij kompozitor*, Moskau. (vgl. Poret, A. 1978)
1999. „Luči božestvennoj ljubvi“, St. Petersburg. (völlig neu überarbeitete u. erweiterte Ausgabe von s.o.)
- Kabakov, I. 1986. siehe: Pakesch, P.1986.
- Kabakov, I. / Groys B. 1991. „Stimmen Golosa“ § 2, *Die Kunst des Fliehens. Dialoge über Angst, das heilige Weiß und den sowjetischen Müll*, München, Wien, 23-32. (S. 30 Hinweis auf Beckett u. Charms)
- Kabakov, I. / Groys, B. 1999a. *Dialogi 1990-1994*, § „Dialog vtoroj. Golosa“, Moskau, 43-65, (48 Charms/Beckett; vgl o.; russ. Originalversion)
- 1999b. „60-e - 70-e ... Zapiski o neoficial’noj žizni v Moskve“, *Wiener Slawistischer Almanach*, Sonderband 47, (S. 38, 197, 214 Verweise auf Charms)
- Kabanova, N. 1988. „Zabytye illjustracii V. Tatlina“, *Knižnoe obozrenie*, 49, 9.12.1988, 4. (m. Abb.)
- Kacis, L. 1994a. „Erotica 1910-ch i eschatologija obėriutov“, *Literaturnoe obozrenie*, 9/10, 57-63.
- 1994b. „Krugom vozmožno Bog’ A. Vvedenskogo: Popytka razgermetizacii, ili Ešče raz o ‚gibeli Majakovskogo kak literaturnom fakte‘“, *Themes and Variations, Honor of Lazar Fleishman*, Stanford Slavic Studies, 8, 417-437.
- 1994c. „Prolegomeny k teologii OBĚRIU“, *Literaturnoe obozrenie*, 3-4, 94-101.
- Kacis, L. / Šušarin, D. 1997. „Potom načinaetsja užas: OBĚRIU kak religioznoe javlenie“, „Ežegodnik za 1997 god“, *Issledovanija po istorii russkoj mysli* (Hrsg. M. A.Kolerov), Aletejja, St. Petersburg, 134-167.
- Kacman, G. 1984. *Erinnerungen (an Radix)*, Vvedenskij, A. *Polnoe sobranie sočinenij*, Hrsg. M. Mejlach, 2, Ann Arbor, 1984, 233-235.
- Kalašnikova, R. 1984. „Obėriuty i V. Chlebnikov“, *Problemy detskoj literatury*, Petrozavodsk, 90-98.

1987. „Škola i anitiškola Daniila Charmsa“, *Problemy detskoj literatury*, mežvuz., sb. Petrozavodsk, 38-49.
1989. „Daniil Charms i narodnaja ščitalka“, *Problemy detskoj literatury*, mežvuz., sb. Petrozavodsk, 24-34.
- Kalaušin, B. (Hrsg.) 1995. „Kul'bin“, *Apollon*, Bd. 2, St. Petersburg. (der Band enthält u.a. Materialien u. Abb. zu Kondrat'ev, Sterligov, Glebova, Mansurov)
- Kal'm, D. 1929. „Protiv chaltury v detskoj literature“, *Literaturnaja gazeta*, 35, 16.12.1929.
- Karasik, I. 1991a. „Das Institut für künstlerische Kultur (GINCHUK)“, *Matjuschin und die Leningrader Avant-garde*, Katalog, Karlsruhe, Stuttgart, München, 40-58.
- 1991b. *Izobrazitel'noe iskusstvo v novoj kul'ture. Sud'ba: avangarda*. Tezisy konferencij, posvjaščennoj itogam naučno - issledovatel'skoj raboty za 1990 god, GRM, Leningrad, 34-36. (enth. u.a. Tagebuchauszüge von L. Judin)
1997. „Lev Judin: ot živopisi k skulpture i fotografii“, „Malevič klassičeskij avangard“, materialy tvorčeskich konferencij pervogo i vtorogo meždunarodnyh plenerv Malevič. *UNOVIS. Sovremenost'*, Hrsg N. Pankov, Vitebsk, 61-68.
1998. „Petrogradskij muzej chudožestvennoj kul'tury“, *Muzej v muzee*, GRM, St. Petersburg, 4-33. (u. Dokumentarteil 351-400)
1999. „Teatral'nyj opyt školy Filonova (ofornlenie ‚Revizora‘ v teatre Doma pečati)“, „Strannicy istorii otečestvennogo iskusstva konec XIX-XX vek“, GRM, St. Petersburg, 27-41.
- Karasik, M. (Hrsg.) 1994. *Teatr bumag. The Paper Theatre II. Kniga chudožnika*, St. Petersburg, unpaginiert. (enthält u.a. Abb. von Künstlerbüchern zu D. Charms: A. Baturin: D. Charms: „Na smert' Kazimira Maleviča“, St. Petersburg, 1992; O. Der-gačev: D. Charms „Pesn'“, Lvov, 1993; M. Karasik: „Slučaj - III“, Brno, 1993; A. Strojlo: „Petja vchodit v restoran“, Pskov, 1991; V. Flissak: „Slučaj“, St. Petersburg, 1993; Jakunin: „Starucha“, Moskau, 1992 und „Polnoe sobranie sočinenie“, Moskau, 1992)
- (Hrsg.) 1995a. *Charmsizdat predstavljaet, Issledovanija, Ėsse, Vospominanija, Katalog vystavki, Bibliografija*, Museum Anna Achmatova, St. Petersburg.
- (Hrsg.) 1995b. vgl. Eršov (Hrsg.) 1995c.
- 1996a. „Daniil Kharms and Contemporary Russian Artists' Books“, *Artist's Book Yearbook 1996-97*, Stanmore GB, 86-88. (Abb. v. zwei Künstlerbüchern v. Karasik)
- (Hrsg.) 1996b. *Charms-festival II, posvjaščennyj odnomu iz družej Charmsa, poëtu Nikolaju Olejnikovu*, Programmheft, St. Petersburg. (m. Abb.)
- (Hrsg.) 1997a. „Charms-Festival III“, Programmheft, St. Petersburg. (enthält u.a. zwei Zeichnungen von Charms) o. S.
- (Hrsg.) 1997b. *Sovetskij eros 20-30-ch godov*, sb. materialov, Charmsizdat, St. Petersburg.
- Karlinsky, S. 1987. „Surrealism in Twentieth-Century Russian Poetry: Churilin, Zabolotskii, Poplavskii“, *Slavic Review*, 26, 605-617.

- Kasack, W.** (Hrsg.) 1967. „Obėriu“, *Lexikon der russischen Literatur ab 1917*, Stuttgart, 267-268.
- 1974a. „Absurder Samizsat“, *Neue Zürcher Zeitung*, 14. August 1974.
- (Hrsg.) 1974b. Einleitung A. Vvedenskij, *Izbrannoe*, München, 9-16.
- 1974c. „G. Gibian Russia's Lost Literature of the Absurd“, *Zeitschrift für slavische Philologie*, 37, 2, 399-401. (Rez.)
1975. „Obėriu. Eine fast vergessene literarische Vereinigung“, *Forschung und Lehre*. Abschiedsheft zu Johann Schröpfers Emeritierung und Festgruss zu seinem 65. Geburtstag, Slavisches Seminar, Hamburg, 292-296.
- (Hrsg.) 1976a. „Charms“, *Lexikon der russischen Literatur ab 1917*, Stuttgart, 78-79.
- 1976b. „Vvedenskij“, s.o., 438-439.
- 1976c. Daniil Charms. Absurde Kunst in der Sowjetunion“, *Welt der Slaven*, 21, 2, 70-80.
1977. „Daniil Charms, Izbrannoe“, *Zeitschrift für slavische Philologie*, 39, 2, 418-420. (Rez.)
1982. Vorwort Vaginov, K., *Sobranie stichotvorenij, Arbeiten und Texte zur Slavistik*, 26, München, 7-10. (vgl. Čertkov, L. 1982)
1987. „Halbe ‚Glasnost‘“, *Neue Zürcher Zeitung*, 22.07.87, 17. (zur Veröffentlichung von A. Vvedenskij)
- (Hrsg.) 1992. *Lexikon der russischen Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts*, (2. Auflg. v. Kasack, W. 1976a), München. („Charms“ 206-209, „Vaginov“ 1344-1346, „Vvedenskij“ 1418-1420, „Olejnikov“ 874-875, „Zabolockij“ 1423-1425)
1994. „Daniil Charms (1905-1942)“, *Russische Autoren in Einzelportraits*, Stuttgart, 88-93. (m. Abb.)
- (Hrsg.) 1997. „Daniil Ivanovič Charms“, „Hauptwerke der russischen Literatur“, *Kindlers neues Literaturlexikon*, München, 475-478. (mit Hinweisen zum lyrischen Werk und zur „Elizaveta Barn“)
- Kasper, K** 1993. „Absurde Prosa des OBĚRIU: Daniil Charms und Konstantin Vaginov“, *Russische Prosa im 20. Jahrhundert*, München, 273-279.
1995. „Obėriutische und postmoderne Schreibverfahren: Zu den Relationen von Prätext und Text Vaginov und Sorokin“, *Zeitschrift für Slavistik*, 40, 1, 23-30.
- Kaverin, V.** 1971. „V starom dome. Vospominanija“, *Zvezda*, 10, 143-144, 149-174.
1973. *Sobesednik. Vospominanija i portrety*, Moskau, 71-75.
1984. „Ščast'e talanta“, siehe: Zabolockaja, E. u.a. 1984, 179-192. (mit Abb.)
- (Kawerin, W.) 1989. Vorwort, L. Dobyčĭn, *Die Stadt N*, Frankfurt/Main, 7-13.
- Kavin, N.** 1991. „Anketa, zapolnennaja D. Charmsom 9 oktjabrja 1925 g. pri podače zavjavenija dlja vstuplenija vo Vserossijskij Sojuz Poetov“, *Teatr*, 11, 52-53.
1992. siehe: Mal'skij, I. 1992d.

1998. „Sledstvennoe delo No 4246-312 g 1931-1932 gody u. „Sledstvennoe delo No 2196-41 g 1941-1942 gody“, kommentiert v. V. Sažin, ...*Sborišče družej, ostavlennych sud'boju*, Hrsg. V. Sažin u.a., Moskau, Bd. 2, 519-607.
- Kazakova, S. 1993. „K istokam ‚bezpredmetnogo‘ iskussva“, *Russian Literature*, 34, 135-160.
1980. *Večernij den'. Pis'ma, vstreči, portrety*, Moskau.
- Kedrov, K. 1989. *Poëtičeskij kosmos*, Moskau, 237-241.
- Keller, Chr. 1992. „Drei linke Stunden. Neues von der Gruppe Obėriu“, *Die Zeit*, 51, 2.12.1992.
- Khidekel, R. 1999. „Traditional Rebels: Nonconformist Art in Leningrad“, *Forbidden Art: The Postwar Russian Avant-Garde*, Ausstellungskatalog, Los Angeles u. New York, 128-147. (S. 132 Hinw. auf Obėriu, Kharms, Vvedenskii und die Verbindungen zur Leningrader Avantgarde, m. Abb.)
- Kibal'nik, S. 1990. „V gostjach u vdovy Konstantina Vaginova“, *Russkaja mysl'*, 3843, 11 vom 31.8. u. 3844, 11 vom 7.09.90.
1992. „Vaginov K.K. stichotvorenija iz al'boma, podarenogo K.M. Mankovskomu“, *Ežegodnik Rukopisnogo otdela Puškinskogo Doma na 1992 god*, St. Petersburg, 169-214.
1993. „Petrograd 1917-20 v neizvestnom stichotvornom sbornike Konstantina Vaginova“, *Novyj žurnal*, 2, St.Pb., 69-77.
1994. „Materialy K.K. Vaginova v rukopisnom otdel. Puškinskogo Doma“, *Ežegodnik rukopisnogo otdela Puškinskogo Doma na 1991 g.*, Leningrad, 63-81.
- Kibrik, E. 1984. *Pavel Nikolaevič Filonov, Rabota i mysli chudožnika*, Moskau, 35-47.
- Kim, Ju. 1990. 2 Nachdichtungen „Petr Palyč“ u. „Na Nevskom“ nach Charms, *Družba narodov*, 7, 148.
- Kireev, O. 1996. „Obėriuty i russkaja filologija“, *Literaturovedenie XXI veka. Analiz teksta: Metod i rezul'tat*. Materialy meždunarodnoj konferencii studentov filologov 19.-21.4.96, St. Petersburg, 151-154.
- Kiselev, A. 1998. „Naša chronika pamjati E. Kovtuna“, *Služenie russkomu avangardu. Pamjati E.F. Kovtuna*, GRM, St. Petersburg, 74-82. (mit Brief von Sterligov)
- Knoten, M. 1996. „Lachen im Ungemütlichen. Die surreale Welt eines hungernden Autors: ‚Charms Zwischenfälle‘ von Michael Kreihsl“, *Süddeutsche Zeitung*, 10.10.96. (Filmkritik)
- Kobrinskij, A. 1988a. „Logika alogizma“, *Neva*, 6, 204-205.
- 1988b. „Cikl Daniila Charmsa ‚Slučaj‘ kak edinoe celoe“, *Student i nauč.-techn. progress*, Materialy XXVI vsesojuznoj naučnoj konferencii „student i naučno-techničeskij progress“, Gos. Univ., Novosibirsk, o. S.
1989. „Psichologizm, alogizm, i absurdizm v proze Daniila Charmsa (O perspektivnych napravlenijach izučenija archívnoogo fonda Ja. Druskina)“, *Problemy istočnikovedčeskogo izučenija istorii russkoj i sovetškoj literatury*, Gos. Publičnaja Biblioteka imeni Saltykova-Ščedrina, Leningrad, 167-190.

- 1990a. „Charms sel na knopku, ili proza absurda“, *Iskusstvo Leningrada*, 11, 68-79.
- Kobrinjskij, A. / Mejlach, M. 1990b. „Neudačnyj spektakl“, *Literaturnoe obozrenie*, 9, 81-85.
- 1990c. „Odinnacat' utverždenij Daniila Charmsa“, *Literator*, 23/18, 20.04.1990, 7.
- Kobrinjskij, A. / Mejlach, M. / Erp', V. 1990d. „Daniil Charms: K probleme obėriut-skogo teksta“, *Voprosy literatury*, 6, 251-258.
- 1991a. „Sistema organizacii prostranstva v poėme Aleksandra Vvedenskogo Krugom vozmožno Bog“, *Teatr*, 11, Moskau, 94-113.
- 1991b. „Some Features of the Poetics of Kharms's Prose: The Story 'Upadanie' (The Falling)“ *Daniil Kharms and the Poetics of the Absurd: Essays and Materials*, London u.a. 149-155.
- 1991c. „Ja učastvuju v sumračnoj žizni“, Vorwort, Daniil Charms „Gorlo bredit britvoju“, *Glagol*, 4, 5-17. (Kommentare 142-194 unter Beteiligung von A. Ustinov)
- 1991d. „Nekotorye osobennosti poėtiki A. Vvedenskogo / Topičeskaja aksiologija poėmy 'Krugom vozmožno Bog'“, *Poėzija russkogo i ukraïnskogo avangarda: istorija, poėtika, tradicii*, sb. dokladov, Cherson, 49-56.
- 1992a. „Proza Daniila Charmsa“, Avtoref. - kand. filol. nauk (Teile d. Dissertation), St. Petersburg.
- 1992b. siehe: Ustinov, A. 1992.
- 1992c. „Daniil Charms i russkij avangard: vzgljad iz Ženevy“, *Russkaja literatura*, 2, 222-224. (Rez. zu Jaccard, J.Ph. 1991a)
- 1994a. „Proza A. Platonova i D. Charmsa: k probleme poroždjenja alogičeskogo čudožestvennogo mira“, *Filologičeskie zapiski*, 3, Voronež, 82-94.
- 1994b. „Vol'nyj kamenščik bessmyslity' ili Byl li graf D.I. Chvostov predtečej obėriutov?“, *Literaturnoe obozrenie*, 9/10, 64-68.
- 1995a. „Daniil Charms i poėtika OBĚRIU (priroda - čelovek - prostranstvo)“, *Charmsizdat predstavljaet*, St. Petersburg. 68-76.
- 1995b. „A voobščė živu očėn' plocho...“ K biografii Aleksandra Vvedenskogo čar'kovskogo perioda (Perepiska s Detizdatom), *Russian Studies. Etudes Russes. Russische Forschungen*, T. I, 3, St. Petersburg, 245-261.
- 1996(98). „Daniil Charms i Nikolaj Olejnikov na diskussii o formalizme 1936 goda“, *Russian Studies. Etudes Russes. Russische Forschungen*, T. II, 4, St. Petersburg, 328-352.
- 1998a. „Bez grammatičeskoj ošibki...? Orfografičeskij 'sdvig' v tekstach Daniila Charmsa“, *Novoe literaturnoe obozrenie*, 33, 186-204.
- 1998b. „Materialy Volfa Erlicha v rukopisnom otdėle Puškinskogo Doma“, *Ežegodnik rukopisnogo otdėla Puškinskogo Doma na 1994 god*, St. Petersburg, 19-42.

1990. *Poëtika OBĚRIU v kontexte ruskogo literaturnogo avangarda*, Bd. I und Bd. II, *Učenyje zapiski Moskovskogo kul'turologičeskogo liceja* 1310, Nr. 3 (9) u. Nr. 4 (10), Moskau. (Bibliographie Teil II, 111-134)
- König, G. 1976. *Die sowjetische Kinderliteratur der zwanziger Jahre. Präsentation und Analyse*, Diss. Phil.-Fak, 12. April 1976, Wien.
1978. „Die Kinderlyrik der Gruppe OBĚRIU“, *Wiener Slawistischer Almanach*, 1, 57-78.
- Komanovskij, B. 1964. „Detskaja literatura“, *Kratkaja literaturnaja enciklopedija*, Bd. 2, Moskau, 606-620. (mit Hinweisen auf Vvedenskij, Charms, Vladimirov u.a., mit Abb.)
- Konjaev, N. 1994. „Dni zabytych glucharej. Dokumental'naja povest' o pisatele Nikolae Olejnikova“, *Molodaja gvardija*, 11, 95-158.
- Kondrat'ev, P. 1996. *Pavel Michajlovič Kondrat'ev rasskazyvaet*, 10. Okt. 1983, unveröffentlichtes Typoskript mit zahlr. Abb. St. Petersburg.
- Konrad, S. 1993. „Daniil Charms (1905-1942)“, *Autoren der zwanziger Jahre*, Hrsg. K. u. R. Reichenberger, Kassel, 363-368.
- Konstriktor, B. (N. Akseľ'rod) 1990a. „Otkrytie Leterburga“, *Michail Kuzmin i ruskaja" - kul'tura XX veka*. Konferencii 15-17 maja 1990 g., Muzej Achmatovoj, Leningrad, 108-109.
- 1990b. „Otkrytie Leterburga“, *Sumerki*, 9, 100-107 (vgl. o.)
1991. „Putešestvuem iz Peterburga v Leningrad“, *Čas pik*, 41 (86), 14.10.91, 10.
1992. vgl. Taršis, N. 1992.
- 1993/94. *Iskusstvo umoprevemeny (fragmenty nesušestvujučej knigi)*, unv. Typoskript aus den Jahren 1978-94, Akademičeskoe podpol'e, Akademija teatral'nogo iskusstva, St. Petersburg 76-97 (zu A. Vvedenskij „Krugom vozmožno Bog“).
- 1996a. „Era mental'nych putešestvij“, unv. Typoskript, Akademičeskoe podpol'e, Akademija teatral'nogo iskusstva, St. Petersburg, 74-84. (zu A. Vvedenskij)
- 1996b. „Tragedija Igorja Terent'eva ‚Jordanu Bruno‘“, *Terent'evskij sbornik*, Hrsg. Kudrjavcev, 61-78.
1997. vgl. Taršis, N. 1997.
- Kosanović, B. 1985. „Komično / prop“, *Pojmovnik ruske avangarde*, 4, 83-93.
1988. „Komičeskoe u Proppa“, *Russian Literature*, 24, 181- 189. (s. o.)
- Koschmal, W. 1986a. „Mythos, Folklore und Theater der Avantgarde: A.I. Vvedenskij ‚Elka u Ivanovyč‘“, *Wiener Slawistischer Almanach*, 18, 83-106.
- 1986b. „Vom ‚mythischen, zum absurden Dialog. Zur Poetik ostslavischer Volksspiele“, *Poetica*, 18, 1-2, 7-50.
1991. „Dialogische Grotteske und Poetik der Destruktion: Koz'ma Prutkov“, *Slawistische Beiträge, 270: Drama und Theater. Theorie - Methode - Geschichte*, Hrsg. Schmid, H. u. Kral, H., München, 572-586.
1994. „Das Drama der russischen Moderne“, § „Die semantische Absurdität des Obėriutendramas“, *Die literarische Moderne in Europa*, Bd. 2, „Formation der

- literarischen Avantgarde“, (Hrsg. H.J. Piechotta, R.-R. Wuthenow, S. Rothemann, Opladen, 375-378.
- Kosler, H. Ch. 1986.** „Humor und frierende Leere“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 21, 25.01.1986, 26. (Rez. zu D. Charms „Fallen“ Hrsg. P. Urban, Zürich, 1985)
- Kovalenkova, E. 1991.** „Elizaveta Sergeevna Kovalenkova vspominaet“, *Teatr*, 11, Moskau, 96-99.
- Kovalev, G. 1983a-d.** siehe: Kuz'minskij, K. 1983a-d.
- Kovtun, E. 1971.** „Chudožnik detskoj knigi V. Ermolaeva“, *Detskaja literatura*, 2, 33-41. (m. Abb.)
- 1975.** „Chudožnica knigi V. M. Ermolaeva“, *Iskusstvo knigi*, 68/69, 8, Moskau, 68-81. (mit Foto und u. a. Reprod. aus Kinderbüchern von Charms u. Vvedenskij)
- 1976.** „K. Malevič. Pisma k M. Matjušinu“, *Ežegodnik rukopisnogo otdela Puškinskogo Doma na 1974 g.*, Leningrad, 177-195. (Anm. 4 194 Kommentar v. Kovtun zu Obėriu u. Malevič).
- (Hrsg.) 1977.** *Kněžnye obložki russkich chudožnikov načala XX veka*, Ausstellungskatalog, GRM, Leningrad.
- 1979a.** *Wera Michailowna Ermolaewa*, „Künstlerinnen der russischen Avantgarde 1910-1930“, Katalog Galerie Gmurzynska, Köln, 102-110. (S. 107 Hinweis auf die Zusammenarbeit mit den Obėriuten am Detgiz, Zitat von Charms-Versen)
- 1979b.** Einführung, *Jurij Alekseevič Vasnecov 1900-1973*, Ausstellungskatalog, GRM, Leningrad, 5-16; 25.
- 1980.** „Un peintre soviétique: Vladimir Sterligov 1904-1973“, *Cahiers du monde russe et soviétique*, XXI (2), April- Juni, 195-200. (m. Abb.)
- 1981.** *Tat'jana Nikolaevna Glebova: Vystavka proizvedenij*, Katalog, Leningr. Org. Sojuza chudožnikov RSFSR, Leningrad.
- 1985.** „Grafičeskaja ‚Kalevala‘“, *Sovjetskaja grafika*, 9, 259-266. (mit zahlr. Abb. u.a. von Arbeiten A. Porets, T. Glebovas)
- 1987.** Stenogramm eines Vortrags zur Entstehung der *Kalevala* unter der Regie von Filonov u. seinen Schülern, *Tret'ja konferencija posvjaščennaja jubileju sovet-skoj detskoj knigi 1917-1987 gg.* („Detskaja kniga. 30-čh godov“), 8.4.1987, izd. „Detskaja literatura“, Leningrad, 3-12.
- 1988a.** *V.V. Sterligov 1905-1973, ego učeniki i nasledovateli*, Buklet, Leningrad.
- 1988b.** „Puti russkogo avangarda“, *Sovetskoe iskusstvo 20-30-čh godov*, GRM, Leningrad, 11-25. (Hinweise u.a. auf die Gruppe MAI, P. Sokolov und Obėriu, mit Abb., Biographien 33-49)
- 1989a.** „Plastičeskij mir Sterligova“, *Detskaja literatura*, 2, 62-65.
- Kovtun, E. / Babanazarova, M. / Gazieva, E. 1989b.** *Avangard, ostanovlennyj na begu*, (umfangreiches Bild- u. Textmaterial zu V. Ermolaeva, P. Mansurov, V. Sterligov, P. Sokolov u.a.; Verweise auf Charms, Vvedenskij, Zabolockij), Leningrad, o. S.

- 1989c. „Ostrov Very Ermolaevoj“, *Leningradskaja pravda*, 28.03.1989. (mit Fotografie von Ermolaeva)
- 1989d. „Put' Maleviča“, § GINCHUK 162-168 u. § „Posle suprematizma“ 170-173, *Kazimir Malvich 1878- 1935*, Stedelijk Museum, Amsterdam. (Verweise u.a. auf Kurdov, Sterligov, Judin, Krimmer, Ermolaeva)
- 1989e. „Živye istoki“ (O leningradskich chudožestvennych tradicijach), *Iskusstvo Leningrada*, 2, 30-44. (u.a. zu T. Glebova, A. Poret, L. Judin, V. Ermolaeva, V. Sterligov, K. Malevič, P. Filonov, P. Kondrat'ev, P. Sokolov mit Fotografien)
- 1989f. „Vera Ermolaeva“, *Tvorčestvo*, 6, 24-26. (m. Abb.)
- 1991a. siehe: Povelikhina, A. 1991a.
- 1991b. „Popytka vosstanovit' Atlantidu“, *Iskusstvo Leningrada*, 6, 83-89. (zu P. Mansurov mit Abb.)
- 1993a. *Die Russische Avantgarde SANGESI - Chlebnikow und seine Maler*, Anmerkungen/Zitate zu/von Charms u. Vvedenskij, Zürich, 7, 40, 75, 131 (Anm.4).
- 1993b. „Duch dyšet gde chočet“, *Mera*, 2, 72-94. (Materialien zur Biographie des Künstlers V.V. Sterligov; Fotografie u. zahlr. Reproduktionen)
- 1993c. *Michail Larionow und das Ladenschild, Russische Avantgarde und Volkskunst*, Hrsg. J. Petrowa u. J. Poetter, Katalog Kunsthalle Baden-Baden, Stuttgart, 39-45. (S. 41 Verweis auf Zabolockij u. Charms' „Versuchung“)
- 1995a. „Russkij period Mansurova“, *Pavel Mansurov. Petrogradskij avangard*, GRM, St. Petersburg, 13-25.
- Kovtun, E. / Vostrecova, L. (Hrsg.) 1995b.** *Vladimir Vasil' evič Sterligov 1904-1973*, Ausstellungskatalog, GRM, St. Petersburg.
- Kovtun, E. / Vostrecova L. (Hrsg.) 1995c.** „Ja budu raspisyvat' rajskie čertogi...“, *Tat'jana Nikolaevna Glebova 1900-1985*, Ausstellungskatalog, GRM, St. Petersburg.
- 1995d. „Duch dyšit, gde chočet...“, *Vladimir Vasil' evič Sterligov 1904-1973*, GRM, St. Petersburg, 5-22. (vgl. Kovtun, E. 1993b)
- 1995e. *Sterligov Group. Paintings from Russia*. 26. April - 10. Juni, Neuhoff Gallery, New York.
- 1995f. „Kasimir Malewitsch: Das GINCHUK und die Reise nach Berlin“, *Kasimir Malewitsch. Werk und Wirkung*, Hrsg. E. Weiss, Museum Ludwig, Köln, 33-37. (S. 37 Hinweis auf Charms)
- 1996a. „Der Leningrader DETGIS“, *Die Russische Avantgarde der 20er Jahre*, Bournemouth, St. Petersburg, 217-221.
- 1996b. „Die graphische KALEVALA“ *Die Russische Avantgarde der 20er Jahre*, Bournemouth, St. Petersburg, 144-145.
1999. „Vera Michajlovna Ermolaeva“, *Russkij avangard. Nedopisannye stranicy. Pamjati E. F. Kovtuna*, GRM, St. Petersburg, 79-86. (russ. Fassung von Kovtun, E. 1979a)
- Kozyreva, N. / Lipovič, I. / Popova, N. (Hrsg.) 1994.** *Vladimir Konaševič 1888-1963*, Ausstellungskatalog GRM, St. Petersburg.

- Krejd, V. (Hrsg.) 1993. siehe: Očeretsjanskij, A. (Hrsg.) 1993.
- Krestinskij, A. 1990. *Otzovetsja duša: stichi*, Leningrad, 75.
- Krischewski, W. 1995. siehe: Rudnik, A. 1995.
- Krol', J. 1994. *Lev Solomonovič Gal'perin 1886-1938*, Ausstellungskatalog, Museum Achmatova, (Gal'perin war u.a. Kinderbuchillustrator von J. Vladimirov), St. Petersburg.
- Krüger, B. (Hrsg.) u.a. 1995a. „Daniil Charms. J'ai Gêné et je général. Théâtre du Fust“, 45. Berliner Festwochenjournal *Berlin - Moskau*, Berlin, 24-25. (mit Szenenfoto)
- Kružkov, G. 1999. „Ne prosto sovpadenie, vozmožno: Jejts i Vvedenskij“, *Voprosy literatury*, 2, 33-43.
- Kryžickij, G. 1923. „Futurizm“, *Žizn' iskusstva*, 27, 14-15. (Reprint / Auszug in Vvedenskij, A. *Polnoe sobranie sočinenij*, Bd. 2, Ann Arbor, 1984, 238)
- Kublanovskij, Ju. 1988. „Pozdnij Charms“, *Russkaja mysl'*, 3740, 10.
- Kudrjavcev, S. (Hrsg.) 1993. *Igor Terent'ev. Moi pochorony*, Moskau, (S. 53-60 biograf. Daten)
1996. *Terent'evskij sbornik*, Moskau, (Vorwort, 7-10)
1997. siehe: Gejro, R. 1997.
- Kühn, H. 1996. „Hunger und ungestillte Sehnsucht“, *Strandgut*, Oktober '96. (Filmkritik zu M. Kreihsl „Charms Zwischenfälle“, m. Abb.)
- Kukuljin, I. 1995. „Dvenadcat' A. A. Bloka, žertvennyj kozel i sjužetosloženie u Daniila Charmsa“, *Novoe literaturnoe obozrenie*, 16, 147-153.
1997. „Roždenie postmodernistskogo geroja po doroge iz Sankt-Peterburga čerez Leningrad i dal'se. (Problemy sjužeta i žanra v povesti D. I. Charmsa „Starucha,“)“, *Voprosy literatury*, 7/8, 62-90.
- Kulakov, V. 1989. „Obėriu, modernistskij grotesk i sovremennaja poėzija“, *Sintaksis*, 25, 98-115.
- Kulik, I. 1998. „Telo i jazyk v tekstach Tristana Tcara i Aleksandr Vvedenskogo“, *Vtoroj Terent'evskij sbornik*, Hrsg. Kudrjavcev, Moskau, 167-222.
- Kurdov, V. 1994. *Pamjatnye dni i gody*, St. Petersburg (zu Obėriu bes. § „Pisateli i chudožniki“, 94-101)
- Kušlina, O. 1993. „Real'noe protiv realizma“, *Russkaja literatura xx veka v zerkale paradit*, Anthologie, Moskau, 291-310 u. Anm. 460-464.
- Kuzmin, M. 1994. „Dnevnik 1931 goda“ Vstupitel'naja stat'ja, publikacija i primečanja V. Šumichina, *Novoe literaturnoe obozrenie*, 7, 163-204.
1998. *Dnevnik 1934 goda*, Hrsg. G. Morev, St. Petersburg.
- Kuz'minskij, K. / Kovalev, G. 1983a. „Starik Bachterev“, *The Blue Lagoon. Anthology of Modern Russian Poetry*, 4A, Austin, Texas, 19-27.
- Kuz'minskij, K. / Kovalev, G. 1983b. „Vermidea. Červeobraznye. B poiskach červja“, *The Blue Lagoon. Anthology of Modern Russian Poetry*, 4A, Austin, Texas, 30-35.

- Kuz'minskij, K. / Kovalev, G. 1983c.** „Sterligov i OBĚRIU“, *The Blue Lagoon. Anthology of Modern Russian Poetry*, 4A, Austin, Texas, 37-41.
- Kuz'minskij, K. / Kovalev, G. 1983d.** „Malaja Sadovaja. NeoobĚriuty. Ėrl'“, *The Blue Lagoon. Anthology of Modern Russian Poetry*, 4A, Austin, Texas, 194-200.
- Kuzminsky, C. (s.o.) 1977.** „Two Decades of Unofficial Art in Leningrad“, *New Art from the Soviet Union*, Hrsg. N. Dodge u. A. Hilton, Washington, (S. 28. Verweis auf die Sterligov-Schule).
- Kuznecov, E. 1991.** *L'illustratione del libro per bambini e l'Avanguardia russa*, Firenze. (7-22; Abb. 55, 64, 70)
- Kuznecova, N. / Meščerjakova, N. 1997a.** „Vvedenskij Aleksandr Ivanovič (1904-1941)“, *Russkie detskie pisateli xx veka*, Biobibliografičeskij slovar', Moskau, 91-93.
- 1997b.** „Vladimirov Jurij Dmitrievič (1908-1931)“, s.o., 97- 99.
- 1997c.** „Charms Daniil 1905-1942“, s.o., 463-466.
- Langerak, Th. 1990.** „Naawoord“, *D. Charms. Alle mensen houden van geld*, Amsterdam, 66-71.
- Laskin, S. 1981.** *Priglašenje na vstreču s P. M. Kondrat'evym*, Ausstellungskatalog P.M. Kondrat'ev, Leningrad.
- 1997.** „Roman so strannostjami“, *Zvezda*, 12, 7-102. (Enthält u. a. fiktional verarbeitete Informationen zu V. Ermolaeva, L. Gal'perin, L. Judin, ObĚriuten)
- 1998.** „Roman so strannostjami“, St. Petersburg. (Buchausgabe von s.o.)
- Lauer, R. 1991.** „Gewohnheitsspreu und Weltweizen. Die absurden ‚Zwischenfälle‘ von Daniil Charms sind ernster Spaß“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 198, 27. April 1991 (Rezension)
- 1992.** „Wie ein Roman gemacht wird“, Vorwort, K. Vaginov, *Werke und Tage des Svistonov*, Münster, 9-17.
- 1993.** „Käuze und Kuriositäten oder Vom Sinn der Kultur“. Zu Konstantin Wagინows Roman ‚Bambocciade‘, K. Wagინow, *Bambocciade*, Leipzig, 181-190.
- Lazuko, A. 1989.** „Miloserdnaja duša“, *Iskusstvo Leningrada*, 6, 65-69. (zu E.V. Safonova, m. Abb.)
- Lehmann, G. 1996.** *Charms XAPMC*, limitierte Ausstellungsmappe mit 11 Fotografien, Düsseldorf.
- 1999.** siehe: Matjuch, V. 1999.
- Lekmanov, O. 1995.** „Pro ‚Potec‘, *Mitin zurnal*, 52, 98-105.
- 1997.** „Molodoy čelovek (gospodin), udivivšij storoža, zametki k teme ‚Charms i Chlebnikov‘“, *Daugava*, 1, 116-117.
- Lemmens, A. / Stommels, S.-A. 1998.** „Predislovie / Voorwoord“, „10“ *teksten van Daniil Charms en illustraties van Aleksandr Strojlo*, Stichting Stedenband Nijmegen-Pskov, Nijmegen, o. S.
- Leporskaja, A. 1998.** siehe: Rakitin, V. 1998.

- Lesnaja, L. 1928.** „Ytuerebo“, *Krasnaja gazeta*, Večernyj vypusk, 24, 25.1.1928, 2 (Reprint Vvedenskij, A. *Polnoe sobranie sočinenij*, Bd. 2, Ann Arbor, 1984, 246-247)
- Leupold, G. 1999.** vgl. Raabe, K. 1999.
- Levaja, T. 1995.** „Charms i Šostakovič: nesostojavšeessja sotrudničestvo“, *Charmsizdat predstavljaet*, St. Petersburg, 94-96.
- Levašova, G. 1988.** Einleitung zu Brinnerungen von N. Gernet, *Neva*, 2, 201- 204.
- Lévêque, F. u. Plantureux, S. 1997.** *Livres d'enfants russes et soviétique (1917-1945). Dictionnaire des illustrateurs*, Paris.
- Lévêque, F. 1997.** „L'Heure joyeuse et ses collections de livres d'enfants russes“, s.o., XXXIV-XXXVII.
- Levin, I. 1978.** „The Fifth Meaning of the Motor-Car: Malevich and the Obėriuty“, *Soviet Union/Union Soviétique*, 5, 2, Pittsburgh, 287-300.
- 1979.** „Jurij Vladimirov Fizkul' turnik“, Einführung, *Slavica Hierosolymitana*, 4, 357-359.
- 1980.** „Daniil Charms. Proza. Mir vymyšlennyj i mir sozdannyj“, *Kontinent*, 24, 271-275.
- 1981/82.** „Vvedenskii: Text and Subtext“, *Neue russische Literatur*, 4-5, 189-203.
- 1986.** *The Collision of Meanings: The Poetic Language of Daniil Kharms and Aleksandr Vvedenskii*, Diss., University of Texas, Austin.
- Levitin, M. (Regisseur) 1982.** *Charms! Čarms! Šardam! Ili škola klounov*, Programmheft, Moskovskij teatr miniatjur, Moskau, o. S.
- 1991.** „Obėriuty - eto spasenie“, *Teatr*, 11, Moskau, 60-62.
- Lewitskaja, N. (Hrsg.) 1992.** *Petrishule Sankt Petersburg*, St. Petersburg, (Hinweis auf „Daniel Harms“ (Juwatschew), o. S.
- Lichačev, D. (Hrsg. u.a.) 1984.** „Smech kak mirovozzrenie“, *Smech v drevnej Rusi*, Moskau, 7-71. (enthält Bezüge auf Daniil Zatočnik, dessen Name Charms als Pseudonym verwandte)
- 1995.** *Vospominanija*, § „Škola Lentovskoj“ 100-102, § „Leonid Vladimirovič Georg“ 103-109 (mit Abb.), St. Petersburg.
- Lichatschow, D. (s.o.) 1997.** *Hunger und Terror*, Stuttgart. (gekürzte dt. Ausgabe von: Lichatčev, D. 1995, o.g. §en fehlen!; vgl. Smirnov, I. 1997)
- Liebermann, D. 1993a.** „Subjekt, geckenhaft gekleidet“, *Die Tageszeitung*, 05.04.1993. (Rez. „Die Kunst ist ein Schrank“, vgl. Urban, P.1992d)
- 1993b.** „Daniil Charms. *Die Kunst ist ein Schrank*“, Radiofeature, WDR, Köln.
- Lifšic, V. 1969.** „Možet byt' prigoditsja...“, *Voprosy literatury*, 1, 241- 244.
- Lipavskaja, T. 1970er.** „Slovar' jazyka A. I. Vvedenskogo“, 11j kartoteki, 17.989 S., Avtograf, RNB Handschriftenabtlg, Fond Druskina 1232 Nr. 415, St. Petersburg.
- 1984.** „Vstreči s Nikolaem Aleksevičem i ego druž'jami“, siehe: Zabolockaja E. u.a. 1984, 47-56. (mit Abb.)

1995. „Vstreči s Nikolaem Aleksevičem i ego druž'jami (fragment)“, siehe: N. Zabolockij, *Ogon', mercajuščij v sosude...*, Moskau, 84-86.
- Lipavskij, L. 1989. „Iz razgovorov ‚Činarej‘“, *Avrora*, 6, 124-131.
1991. „Issledovanie užasa“, *Wiener Slawistischer Almanach*, 27, 233-247.
1992. „Gespräche“ 110-118; „Abhandlung über das Entsetzen“ 12-22, siehe: Urban, P. 1992a.
- 1993a. „Razgovory“, *Logos*, 4, Moskau, 8-75.
- 1993b. „Issledovanie užasa“, *Logos*, 4, Moskau, 76-88.
1998. „Traktat o vode“ u. zahlr. andere Texte, siehe: Dmitrenko, A. u.a. 1998, 67-320.
- Lipovič, I. 1994. siehe: Kozyreva, N. 1994.
- Lobanova, M. 1997. *Nikolaj Andreevič Roslavec und die Kultur seiner Zeit*, Frankfurt/Main u.a. (S. 192 Verweis auf *Obėriu*; Anmerkung 163: 250-251).
- Loščilov, I. 1991. „Principy ‚slovesnoj mašiny, v poetike Daniila Charnsa“, *Ėstetičeskij diskurs: Semioėstetičeskie issledovanija v oblasti literatury*, Novosibirsk.
1996. „Tri fragmenta o Nikolae Zabolockom“, *Slavica Helsingiensia*, 16, 249-265.
1997. „Fenomen Nikolaja Zabolockogo“, Helsinki.
1999. „Elena Guro i Nikolaj Zabolockij: k postanovke problemy“, *Studia Slavica Finlandensia*, T XVI/2, 148-163.
- Losev, L. 1982. „ME(muary) E.L. Švarca“, Vorwort vgl. Švarc, E. 1982, (S. 7-40 m. Abb.)
1981. *Ezopov jazyk v novej ruskoj literature*, The University of Michigan, § VI., 149-150, (engl: „On the Beneficence of Censorship“, *Arbeiten und Texte zur Slavistik*, 31, 984 205-10 u. 244-246).
1982. „Uchrylka Olejnikova“, Vorwort, Nikolaj Olejnikov, *Ironičeskie stichi. Serebranyj vek*, New York, 3-12.
- Lotman, Ju. 1995. „Prochožij N. A. Zabolockogo“, N. Zabolockij, *Ogon', mercajuščij v sosude...*, Moskau, 901-914.
- Luka, A. 1998. „Mirovozzrenie L. Dobyčina kak fenomen ruskoj postrevolucionnoj kul'tury“, *Načalo*, sb. rabot molodych učenyh. Rossiskaja akademija nauk, 4, Moskau, 393-398.
- Luknickij, P. 1989. „O Vaginove“, *Literaturnoe obozrenie*, 5, 71-72.
- Lunin, E. 1991. „Delo Nikolaja Olejnikova“, *Avrora*, 7, 140-146. (mit Fotografie)
- Lunina, L. 1995. „The Artist Book in Russia: 1960-1990. A Historical Excursus“, *Books by Russian and Soviet Artists 1910-1993*, Ausstellungskatalog Hrsg. C. Counot u. M. Pauzat, Uzerche, 43-53. (Hinweise auf Charms u. Vvedenskij und deren Einfluß auf den *Samizdat* / I. Kabakov m. Abb.)
- Lux, J. 1993. „Aleksandr Ivanovic Vvedenskij *Biographie*“ u. „Die ‚OBĚRIUTEN‘ - unbekannte russische Avantgarde“, Programmheft *Weihnachten bei Ivanovs von Aleksandr Vvedenskij*, Düsseldorf Schauspielfhaus, o.S., mit Abb.
- Makberni, D. 1998. „Razgovor o Charnse“, *Charnsizdat predstavljaet. Avangardnoe povedenie*, St. Petersburg, 145-160.

- Makedonov, A. 1984.** „Ne pozvoljaj duše lenitsja...“, siehe: Zabolockaja, A. u.a. 1984, 431-460. (mit Foto)
- 1985.** „Zabolockij i Charms“, *Sveršenija i kanuny*, Leningrad, 33-42.
- 1987.** *Nikolaj Zabolockij: žizn', tvorčestvo, metamorfozy*, Leningrad, m. Abb. (1. Aufl. 1968)
- 1995.** „Analiz neskol'kich stichotvorenij iz knigi N.A. Zabolockogo „Stolbcy““, N. Zabolockij, *Ogon', mercajuščij v sosude...*, Moskau, 849-861.
- Maksimov, D. 1958.** „O starom i novom v poézii Nikolaja Zabolockogo“, *Zvezda*, 2, 230-232.
- Maksimov, M. 1990.** vgl. Aleksandrov, A. 1990c.
- Malčikova, T. 1995.** „Priroda i kul'tura v poézii Nikolaja Zabolockogo“, N. Zabolockij, *Ogon', mercajuščij v sosude...*, Moskau, 887-901.
- Malevič, K. 1976.** vgl. Kovtun, E. 1977.
- (Malewitsch, K.) 1993.** „Briefe aus dem Westen“, *Konstantin Rozhdestwjski. Unter dem Zeichen des roten Quadrats*, Hrsg. Rakitin, W., Galerie Gmurzynska, Köln, 29-34; 29, Anm. 1 (M. erwähnt die „Tschinari“ im Brief aus Warschau vom 21. März 1927)
- Malič, M. 1991.** „Pis'ma M.V. Malič k N.B. šank'o“, *Russkaja literatura*, 1, 204-209. (mit Einführung von V. Glocer: „K istorii poslednego aresta i gibeli Daniila Charmsa“)
- 1999.** siehe: Dumovo, M. 1999a u. 1999b.
- Malmsted, D. / Šmakov, G. 1977.** Materialien zu u. von K. Vaginov, *Apollon*, 77, 34-41. (ill. Šemjakin u. Zacharov)
- Mal'skij, I. 1991.** „Materialy dela“, St. Peterburgskij universitet, No 32 (3297), 1. Nov., 1-12.
- (Hrsg.) 1992a.** „Razgrom OBĚRIU. materialy sledstvennogo dela“, kommentiert, *Oktjabr*, 11, 166-191.
- 1992b.** siehe: Gerasimova, A. 1992c.
- 1992c.** „„Konterrevolutionär, antisowjetisch und schädlich...“ Die Vernehmungprotokolle von Daniil Charms und Aleksandr Vvedenskij aus den Archiven der GPU“, *Schreibheft*, 40, 84-91. (gekürzte dt. Fassung von Mal'skij, I. 1992a)
- Mal'skij, I. / Kavin, N. 1992d.** „...Čto by dobro ponjat' i zlo voznenavidet'“, *Slovo*, 001, 2. Dezember 1992, 4. (zu N. Olejnikov, m. Abb.)
- Mandelstam, N. 1975.** *Generation ohne Tränen*, (Verweis auf die „Obėriuten“), Frankfurt/Main, 104.
- Mansurov, P. 1991.** „Ja est' soedinjajuščee zveno“, *Iskusstvo Leningrada*, 6, 90-97. (Briefwechsel mit E. Kovtun, zahlr. Abb.; Verweis auf Charms u. Vvedenskij: Anm. 8, 9, 10 92)
- Manukina, O. 1992.** „Postojanstvo vesel'ja i grjazi“, *Bezdna*, žurnal „ARS“, St. Petersburg, 139-147. (zum Vokalzyklus siehe: I. Desjatnikovs, „Ljubov' i žisn' poėta, unter Verwendung von Gedichten der Obėriuten)

1995. „S dubinkoj i ‚Surkom‘“, *Charmsizdat predstavljaet*, St. Petersburg, 93.
- Marcadé, J.-C. u. V. 1983. *L'avant-garde au féminin. Moscou - Saint Petersburg - Paris. 1907-1930*, Paris. (zu T. Glebova 3, 19, 59 mit Abb.)
- Marcadé, J.-C. 1994. Rezension zu Jaccard 1991a, *Revue des études slaves*, 66, 4, 873-875.
1998. „Naš russkij drug. (Vospominaja Evgenija Fedoroviča Kovtuna)“, *Služenie russkomu avangardu. Pamjati E.F. Kovtuna*, GRM, St. Petersburg, 83-90.
- Marčenko, T. 1991. „V načale bylo slovo...“, *Teatr*, 9, Moskau, 49-55. (zur Inszenierung der „Starucha“ in der Regie von Ju. Tomoševskij, Theaterfestival Perm, mit Szenenfoto)
- Maročkina, A. 1999. „Novye fakty tvorčeskoj biografii Very Ermolaevoj (1893-1937)“, *Konferencija, posvjaščennaja itogam naučno-issledovatel'skoj raboty za 1998 god*, GRM, St. Petersburg, 35-37.
- Maršak, S. 1968. „Dom, uvenčannyj globusom“, *Novyj mir*, 9, 157-181.
- Martini, A. 1981. „Retheatralisierung des Theaters: Daniil Charms' ‚Elizaveta Bam'“, *Zeitschrift für slavistische Philologie*, 146-166.
- (Martini-Wonde), A. 1989. „Daniil Ivanovič Charms“, *Kindlers neues Literaturlexikon*, Bd. 3, München, 882-884.
1993. „Zu der Ausgabe“, 147, Anmerkungen 183-190, K. Waginow, *Auf der Suche nach dem Gesang der Nachtigall*, Frankfurt/Main.
- Martynov, I. 1977. siehe: Bljum, A., 1977.
1986. siehe: Anemone, A. 1986.
- Marzaduri, M. / Nikol'skaja, T. 1988. (Hrsg.) *Igor' Terent'ev. Sobranie sočinenij*, Bologna. (Vorwort 13-14, Biograf. spravka 15-21; mit zahlr. Abb.)
- Marzaduri, M. 1988. „I. Terent'ev - teatral'nyj režisser“, s.o., 37-80.
- Maševskij, A. 1993. „Posleslovie“, *Novyj mir*, 4, 222-225. (Nachwort zu Ja. Druskin)
- Matafonov, V. 1981. „Aleksej Fedorovič Pachomov“, *Izobrazitel'noe iskusstvo*, (§ 3 zur Arbeit im Kinderbuchverlag m. Abb.), Moskau, 53-76.
- Matek, Z. 1992. „Daniil Harms, ‚Plava bilježnica br. 10' (Poëtika apsurd)“, *Radovi, Razdio filoloških znanosti*, (20), 1990/91, Filozofski fakultet, Zadar, 279-291.
- 1992-94. „Daniil Harms: ‚...i sva književnost ruska...‘ (Uvod u Harmsovo osporavanje ruske književnosti 19. stoljeća)“, *Radovi*, 32/33 (22-23), 235-242.
- Matjuch, V. 1999. „Erinnerungen an P. Kondrat'ev, L. Judin u.a.“, Tonbandaufzeichnungen aus einem Interview, St. Petersburg.
- Maxton, H. 1989. „Kharms and Myles: An Afterword“, *The Plummeting Old Women*, Dublin, 93-100.
- Mazur, N. 1990. „Trudy i dni neizvestnogo literatora“, *Literaturnoe obozrenie*, 9, 56-58. (Rez. zu K. Vaginov, „Kozlinaja pesn'“. *Trudy i dni Svistonova. Bambočada*, M. 1989)
- McBurney, G. 1998. „Soviet Music after the Death of Stalin: The Legacy of Shostakovich“, *Russian Cultural Studies*, Hrsg. C. Kelly u. D. Shepherd, Oxford, 120-137.

- (125 im § „Division and Independence: Official and Avant-Garde Music after 1953“
Hinweis auf Denisov u. die Umstände seiner Vertonung des *Blauen Heftes* von Charms)
- Medarič-Kovačić, M** 1984. „Crni humor“, *Pojmovnik ruske avangarde*, 2, Zagreb, 25-37.
1986. „Černyj junor“, *Russian Literature*, 20-1, 49-59.
1989. „Schwarzer Humor“, *Glossarium der russischen Avantgarde*, Graz, 456-466.
(dt. Fassung von Medarič-Kovačić 1986)
- Medvedev, A.** 1991. „Skol'ko časov v miske supa? Modernizm i real'noe iskusstvo“, *Teatr*, 11, Moskau, 128-138. (m. Abb.)
- Mejlach, M. B.** 1967a. siehe: Aleksandrov, A. 1967a.
- 1967b. siehe: Aleksandrov, A. 1967b.
- 1972a. siehe: Aleksandrov, A. 1972a.
- 1972b. siehe: Aleksandrov, A. 1972b.
1974. „Semantičeskij eksperiment v poëtičeskoj reči“, *Russian Linguistics*, 1, 1974; 271-6. (Reprint: *Russian Literature*, 3, 389-395, 1978).
- 1975a. „K 70-letiju so dnja roždenija“, *Detskaja literatura*, 12, 13-15. (zu Charms)
- 1975b. „Aleksandr Vvedenskij“, *Russian Literature Triquarterly*, 11, 479-487.
- 1978a. „Neskol'ko slov o ‚Kuprijanove i Nataše‘ Aleksandra Vvedenskogo“, *Slavica Hierosolymitana*, 3, Jerusalem, 252-257.
- 1978b. „O poëme Aleksandra Vvedenskogo ‚Krugom vozmožno Bog‘“, *Echo*, 2, 137-141.
1980. „Predislovie“, Vvedenskij, *Polnoe sobranie sočinenij*, Bd. 1, ix-xxxiii. (enthält Fotos und Dokumente, vgl. Mejlachi 1992a)
1987. „O ‚Elizavete Bam' Daniila Charmsa‘“, *Stanford Slavic Studies*, Bd. 1, 163-246.
- Mejlach, M. / Erl', V.** 1988. „O ‚Elizavete Bam', Daniila Charmsa‘“, *Rodnik*, 5, 28-29.
- 1989a. „Daniil Charms: Anecdota posthuma (Posmertnye anekdoty Daniila Charmsa)“, *Russkaja mysl'*, Nr.3781 - 23. Juni 1989, lit. pril. Nr. 8, x-xi. (vgl. 1991b)
- 1989b. „...Svoju mež vas eščo ostaviv ten“, *Literaturnoe obozrenie*, 5, 95-100.
- 1990a. „Škap i kolpak: Fragment oběriutskoj poëtiki“, *Tynjanovskij sbornik: četvertye Tynjanovskie čtenija*, Riga, 181-193.
- (M.M.) 1990b.** „Oběriuty v Amsterdame“, *Russkaja mysl'*, 3827, 11. Mai, 10.
- 1990c. „Neskol'ko slov o ‚Kuprijanove i Nataše' Aleksandra Vvedenskogo“, *Iskusstvo Leningrada*, 5, 68-70. (m. Abb.)
- 1990d. siehe: Kobrinskij, A. 1990b
- 1990e. siehe: Kobrinskij, A. 1990d
- 1990f. „Mythopoesis oběriutana. Zametki k postroeniju oběriutskoj (mifo)-poëtiki“, *Pjatyje Tynjanovskie čtenija*, Riga, 36-38.
- 1990g. „Oběriuty v Amsterdame“, *Voprosy literatury*, 8, 271-272. (Variante zu Mejlach, M. 1990b)

- 1991a. „Obėriuty i Zaum“, *Zaumnyj futurizm i dadaizm v russkoj kul'ture*, ed. Magarotto, L. / Marzaduri, M. / Rizzi, D., Bern, Berlin, Frankfurt a. M., New York, Paris, Wien, 361-375.
- 1991b. „Devjat' posmertnych anekdotov Daniila Charmsa“, *Teatr*, 11, Moskau, 76-79. (m. Abb.)
- 1991c. „Zametki o teatre obėriutov“, *Teatr*, 11, Moskau, 173-179. (m. Abb.)
- 1991d. „Kharms's Play ‚Elizabetha Barn‘“, *Daniil Kharms and the Poetics of the Absurd: Essays and Materials*, London u.a. (engl. Fassung von: Mejlach, M. 1987), 49-69.
- 1991e. „Zametki o poėme Aleksandra Vvedenskogo ‚Krugom vozmožno Bog‘“, *Labirint*, 3, Ekaterinenburg, St. Petersburg, 174-177.
- 1991f. „Prodolženie spektaklja“, *Literaturnoe obozrenie*, 9/10, 95-96.
- 1992a. „Die äußerste Linke unserer Vereinigung Aleksandr Vvedenskij und Obėriu“, *Schreibheft*, 40, (gekürzte Fassung des Vorwortes aus A. Vvedenskij, *Polnoe sobranie sočinenij*, Bd. 1, Ann Arbor, 1980), 92-103.
- 1992b. „Obėriuty i živopis' (zametki k teme), *Tynjanovskij sbornik, šestye Tynjanovskie čtenija*, Riga, Moskau, 44-48.
- 1993a. Vorwort, Aleksandr Vvedenskij, *Proizvedenija 1926- 1937*, Bd. 1, Moskau, 5-39.
- 1993b. „Čto takoe est' Potec?“, Vorwort, Aleksandr Vvedenskij, *Proizvedenija 1938-1941, Polnoe sobranie sočinenij*, Bd. 2, Moskau, 5-43. (Bibliographie 236-247 zus. mit Nikolaev u. V. Erl')
- 1993c. „Jakov Druskin, ‚Vestniki i ich razgovory‘“, *Logos*, 4, 89-90.
- 1993d. „Posleslovie“, A. Vvedenskij, „Nekotoroe količestvo razgovorov“, *Literaturnoe obozrenie*, 3/4, 32-39.
1994. „Ja ispytyval slovo na ognе i na stuže...“ Vstupitel'naja stat'ja, „Poety gruppy OBĚRIU, *Biblioteka Poėta Bolšaja serija*, St. Petersburg, 5-58.
1997. „Sur Obėriou“, *Des hommes sont sortis de chez eux. Anthologie de textes de l'Obėriou*, Paris, 13-25.
- Meksin, Ja. 1925. siehe: Duľ'skij, P. 1925.
- Meščerjakova, M. 1997a. siehe: Kuznecova, N. 1997a.
- 1997b. siehe: Kuznecova, N. 1997b.
- 1997c. siehe: Kuznecova, N. 1997c.
- Messina, R. 1971. „Gli Obėriuty“, *Rassegna sovietica*, 4, 176-187.
- Michalkov, S. 1991. „Sergej Vladimirovič Michalkov vspominaet“, *Teatr*, 11 Moskau, 101. (notiert v. Ju. Girba, m. Abb.)
- Michal'ski, M. 1991. „Slobodan Pešić's film *Slučaj Harms and Kharms's ‚Sluchai‘*“, *Daniil Kharms and the Poetics of the Absurd: Essays and Materials*, London u.a., 123-131.
- Mickiewicz, D. 1984. „Semantic Functions in ‚zaum‘“, *Russian Literature*, 15, 363-464; (Anm. 1 448 Verw. auf Obėriu, Charms u. Vvedenskij)

- Mil'kov, D. 1996(98).** „Nekotoroe količestvo razgovorov ob odnom nesostojavšemsja pokuse (k 70-letija teatra „Radiks,“)“, *Russian Studies. Etudes Russes. Russische Forschungen*, Tom II, 4, St. Petersburg, 70-83.
- 1997.** „Nazad k Gogolju. Zarnetki ob anal'noj erotike sovsetskogo teatra, ili kak oni stavili „Revizora““, siehe: Karasik, M. 1997b, 85-103. (mit Biographie zu I. Terent'ev)
- 1998.** „Obėriutskij tekst kak povedenčeskij fenomen“, *Charmsizdat predstavljajet. Avangardnoe povedenie*, St. Petersburg, 131-140.
- Mikuševič, V. 1994.** „Tol'ko lepet i muzyka kryl (Terra incognita Nikolaja Zabolockogo“, „Trudy i dni Nikolaja Zabolockogo“, *Materialy literaturnych čtenij literaturnogo instituta im. A.M. Gor'kogo*, Moskau, 101-113.
- Milne, L. 1998/99.** „G. Roberts. The Last Soviet Avant-garde: OBĚRIU - Fact, Fiction, Metafiction“, *Slavonica*, 4, No 2, 106- 107. (Rez. zu Roberts, G. 1997)
- Milner, J. 1983.** *Vladimir Tatlin and the Russian Avant-Garde*, New - Haven, London, 211-213. (Abb. Charms': „Erstens und zweitens“)
- 1993.** *A Dictionary of Russian and Soviet Artists 1420-1970*. (S. 165 Glebova, 135 Ermolaeva, 228 Krimmer, 209-210 Kondrat'ev, 208-209 Konashevich, 238 Kur-dov, 403 Sokolov)
- Milner-Gulland, R. 1970a.** „Left Art' in Leningrad: The OBĚRIU Declaration“, *Oxford Slavonic Papers*, New Series, III, 65-75.
- 1970b.** „Vvedensky's Elegy“, *The Slavonic and East European Review*, 48, 424-426.
- 1971.** „Zabolotsky: Philosopher-Poet“, *Soviet Studies*, 4/22, 595-608.
- 1974.** „Zabolotsky and the Realer: Problems of Approach“, *Russian Literature Tri-quarterly*, 8, 385-392.
- 1976.** „Grandsons of Kozma Prutkov: Reflections on Zabolotsky, Oleynikov and Their Circle“, *Russian and Slavic Literature*, Columbus / Ohio.
- 1984.** „Kovarnye stikhi': Notes on Daniil Kharms and Aleksandr Vvedensky“, *Essays in Poetics*, 9,1, 16-37.
- 1991.** „Beyond the Turning-Point: An Afterword“, *Daniil Kharms and the Poetics of the Absurd: Essays and Materials*, London u.a., 243-267.
- 1998.** Rezension u.a. zu Pratt, S. 1996, *The Slavonic and East European Review*, 76/4, 730-732.
- Misler, N. / Bowlt, J. 1983.** *Pavel Filonov: A Hero and His Fate*, Austin, Texas, bes. 19, 34-38, 49.
- Misler, N. 1990.** „Filonov, master metamorfozy“, *Filonov. Analitičeskoe iskusstvo, Sovetskij chudožnik*, Moskau.
- 1994.** vgl. Bowlt, J. 1994b.
- Mochalov, L. 1999.** *The Geometry of Nature in Vladimir Sterligov and Pavel Kondratiev*, *Organica*, Hrsg. Galerie Gmurzynska, Köln, 99-101. (m. Abb. 266-219; außerdem enth. d. Bd. biograph. Angaben zu Sterligov u. Kondratiev 249 u. 253 m. Abb. 216-219)

- Möckel, M. 1995. „Träume , Ängste, Visionen“, Programmheft zu: A. Vvedenskij „Weihnachten bei Ivanovs“, Programmheft des Maxim Gorki Theaters, Berlin, o. S.
- Mogiljanskij, A. 1976. „Vtoroj sbornik Zabolockogo“, *Russkaja literatura*, 4, 195-196.
- Molok, Ju. 1969. „Vladimir Michajlovič Konaševič“, § 4 „Zolotoj vek knižki-kartinki“, 82-127 (mit Abb.), Leningrad.
1984. siehe: Glocer, V. 1984.
- Molok, Ju. / Rac, M. (Hrsg.) 1981. *Izdatel'stvo 'Academia': Izdatel'stvo 1922-1937*. Vystavka izdanij i knižnoj grafiki, Katalog, Bd.1, Moskau.
1985. „V.E. Tatlin - 100 let so dnja roždenija“, „Pamjatnye knižnye daty“, *Iskusstvo knigi*, Moskau, 257-261. (mit Abb. u. a. des Buches „Erstens und zweitens“ von Charms)
- Molok, Ju. / Rac, M. (Hrsg.) 1986. *Izdatel'stvo 'Academia' 1922-1937*, knižnaja grafika (iz sobr. professora M.V. Raca), katalog vystavki, Bd. 2, Vologda.
1994. „Vstreči s V.M. Konaševičem“, vgl. Kozyreva, N. u.a. 1994, 96-102 (mit Abb.)
- (Hrsg.) 1997a. *Staraja detskaja knižka. 1900-1930 gody iz sobranija professora Marka Raca*, Moskau.
- 1997b. *Detskaja knižka: ee chudožniki i sobirатели*, s.o., III-XXXII.
- Monas, S. 1983. „Laughter in the Void: an Introduction to the Writings of Daniil Kharms and Alexander Vvedenskii. By Alice Stone Nakhimovsky“, *Slavic Review*, 42-4, 729. (Rezension)
- Morev, G. 1990a. „Iz nedr jazyka“, *Iskusstvo Leningrada*, 6, 76-78. (über A. Nikolaev mit Verweis zu Obėriu)
- (Hrsg.) 1990b. *Michail Kuzmin i russkaja kul'tura XX veka: tezisy i materialy konferencii 15-17 maja 1990 g*, Leningrad. (vgl. Konstriktor, B. 1990a, Sažin, V. 1990b, Ustinov, A. 1990)
- 1991a. „Opyty vremeni i prostranstva“, *Russkaja mysl'*, 28.6.91, No. 3885 (lit. pril. No. 12), XII. (z. Vaginov m. Abb.)
- 1991b. siehe Bljumbaum, A. 1991.
1992. „Konstantin Vaginov: Obretenie čitatelja“, *Novoe literaturnoe obozrenie*, 1, 232-235.
- Moskovskaja, D. 1999. „V poiskach slova: „Strannaja proza 20-30-ch godov,,, *Voprosy literatury*, 6, 31-64.
- Motochonov, V. 1987. Stenogramm eines Vortrags zum Thema „Detskaja Kniga 30-ch godov“, *Tret'ja konferencija, posvjaščennaja jubileju sovetskoj detskoj knigi 1917-1987*, Izdatel'stvo „Detskaja literatura“, Leningrad, 21- 30.
- Müller, B. 1978a. „Absurde Literatur in Rußland“, *Entstehung und Entwicklung*, München.
- 1978b. „Zagadočnyj mir Vladimira Kazakova“ (=Vorwort), V. Kazakov, *Slučajnyj vojn*, Arbeiten und Texte zur Slavistik 17, München, 5-13. (Hinweise auf Charms u. Vvedenskij)

- 1978c. „Aleksandr Vvedenskij und sein tiefsinniger Unsinn“, A. Vvedenskij, *Minin i Požarskij*, München, 5-13. (S. 42-43 Ergänzungsbibliographie von B.M. u. F.Ph. Ingold)
1992. „Wie sechs alte Frauen aus dem Fenster fielen“, *Rheinische Post*, Nr. 125, vom 30.5.1992. (mit Abb. Selbstbildnis von D. Charms)
1994. „Dem Tod entgegen“, Theaterkritik zu A. Vvedenskij: „Weihnachten bei Iwanows“, in der Regie von Karin Beier, Düsseldorfer Schauspielhaus, *Rheinische Post*, 9.05.1994. (mit Foto)
- Müller-Scholle, Ch. 1986. „Charms. Jelisaweta Bam“, Bodo Zelinsky (Hrsg.), *Das russische Drama*, Düsseldorf, 280-291.
1988. „Das russische Theater des Absurden. Charms - Vvedenskij“, *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 33, 1, 57-92.
- Murašov, Ju. 1999. § „Das manische Bewußtsein“, *Im Zeichen des Dionysos. Zur Mythopoetik in der russischen Moderne am Beispiel von Vjačeslav Ivanov*, München, 61-92. (S. 76 Anm. 36 Verweis auf Charms)
- Naiman, A. 1992. *Erzählungen über Anna Achmatova*, Frankfurt/Main, (S. 278-279 zitiert Aussage Achmatovas Charms betreffend; Originalausgabe: *Rasskazy o Anne Achmatovoj*, Moskau, 1989)
- Najman, A. 1989. „Rasskazy o Anne Achmatovoj“, Teil 3, *Novyj mir*, 3, 98-129. (S. 125 Hinweis auf Charms; vgl. oben)
- Nakhimovsky, A. Stone, 1978. „The Ordinary, the Sacred, and the Grotesque in Daniil Charms's 'The Old Woman'“, *Slavic Review*, 37, Nr. 2, 203-216.
1982. *Laughter in the Void. An introduction to writings of Daniil Charms and Alexander Vvedenskij*, *Wiener Slawistischer Almanach*, Sonderband 5.
- Nappelbaum, I. 1953. vgl. Berberova, N. 1953.
1988. „Pamjatka o poëte“, *Četvertye Tynjanovskie čtenija. Tezisy dokladov i materialy dlja obsuždenija*, Riga, 89-95. (Erinnerungen an K. Vaginov)
1990. „Pamjatka o poëte“, *Avrora*, 9, 140-145.
1997. „Pamjatka o poëte“, *Antologija Akmeizma*, Hrsg. T. Bek, Moskau, 347-352. (Abb. zw. 256/257; vgl. o.)
- Nazarov, V. / Čubukin, S. 1987. „Poslednij iz OBĚRIU“, *Rodnik*, 12, 39 u. 54.
- Nechotin, V. 1984. „Letopis' leningradskoj literatury“, *Voprosy literatury*, 1, 213-219.
- Nekrasov, Vs. 1991. „Lianozovskaja černucha“, *Drugoe iskusstvo. Moskva 1956-76 k chronike chudožestvennoj žizni*, Bd. 1, Moskau, 260-266. (Hinweis zu Charms / Sapgir 261)
1996. „Čto eto bylo“, *Paket*, Hrsg. Žuravleva, A. u. Nekrasov, Vs., Moskau, 199-212.
- Nenarokomov, N. 1988. „Ja znaju, analiziruju, vižu“, *Naše Nasledie*, 6, 30-31.
- Neuhäuser, R. 1988. „Kalambur“, *Russian Literature*, 24-2, 207-226. (s.u.)
- 1989a. „Kalambur“, *Pojmovnik ruske avangarde*, 6/1, Zagreb, 129-151. (auf kroatisch, vgl. o.)

- 1989b. „Kalauer“, *Glossarium der russischen Avantgarde*, Graz, 278-298.
- Nikitaev, A. 1987. siehe: Radov, E. 1987.
1989. „Tajnopis' Daniila Charmsa: Opyt dešifrovki“, *Daugava*, 8, 95-99. (m. Abb.)
- 1991a. „Obėriuty i futurističeskaja tradicija“, *Teatr*, 11, Moskau, 4-7.
- 1991b. siehe: Gerasimova, A. 1991b.
- 1991c. siehe: Gerasimova, A. 1991d.
1992. siehe: Gerasimova, A. 1992a.
1994. „Puškin i Gogol“, *Literaturnoe obozrenie*, 9/10, 49-51.
1996. „Iz pisem A.V. Tufanova 1920-ch godov“, *Terent'evskij sbornik*, Hrsg. Kudrjavcev, Moskau, 273-288. (m. Abb.)
1999. „Iz pisem A.V. Tufanova 1920-ch godov“, *Studia Slavica Finlandensia*, T XVI/1, 246-260. (Archivmaterialien Hrsg., komm. von A. Nikitin, s.o.)
- Nikolaev, S. 1994. „Pascha mertvecov' Daniila Charmsa, Puti i miraži, russkoj kul'tury“, St. Petersburg, 509-510.
- Nikol'skaja, T. 1964. „Vaginov“, *Kratkaja literaturnaja enciklopedija*, Bd. 9, Moskau, 169.
- 1967a. „O tvorčestve Konstantina Vaginova“, *Materialy XII naučnoj studenčeskoj konferencii*, Tartuskij Gos. Universitet, Tartu, 94-100.
- 1967b. vgl. Čertkov, L. 1967.
1985. „Red Zaumnika“, *Pojmovnik ruske avangarde*, 4, 117-129. (nicht von Sigov, wie angegeben)
- 1987a. „Vaginov“, *Kratkaja literaturnaja enciklopedija*, Bd. 9, Moskau, 169.
- 1987b. „Orden zaumnikov“, *Russian literature*, 22-1, 85-95, (nicht von Sigov, wie angegeben, vgl. o.)
- 1987c. „I. Terent'ev“, *Russian Literature*, XXII, 75-84.
- 1988a. „K.K. Vaginov (Kanva biografii i tvorčestva)“, *Čertye Tynjanovskie čtenija. Tezisy dokladov i materialy dlja obsuždenija*, Riga, 67-88.
- 1988b. I. Terent'ev - poēt i teoretik, *Kompanii 41°*, siehe: Marzaduri M. / Nikol'skaja, T. 1988, 22-36.
- 1989a. „Tragedija čudakov“, Konstantin Vaginov, *Kozlinaja pesn'. Trudy i dni Svistonova. Bambočada*, Einleitung, Moskau, 5-18.
- 1989b. „SA-UMNIKI/ORDEN“, Nachwort, Alexander Tufanow, *ZU SA-UM*, Obermichelbach, 32-34.
- 1989c. „Pomnju ja aleksandrijskij zvon...“, *Literaturnoe obozrenie*, 1, 105-112. (zu K. Vaginov)
- 1989d. „Konstantin Vaginov“, *Neva*, 4, 67.
- 1989e. Nachwort „O Vaginove. Iz dnevnika P. Luknickogo“, *Literaturnoe obozrenie*, 5, 71-72.
- 1989f. „Konstantin Vaginov“, *Rodnik*, 6, 72.
- 1989g. „O poėzii Konstantina Vaginova“, *Den' poėzii*, Leningrad, 261-262.

- 1990a. „K voprosu o russkom ékspressionizme“, *Tynjanovskij sbornik, četvertye Tynjanovskie čtenija*, Riga, 173-180.
- 1990b. „Teatralizacija života“, *Pojmovnik ruske avangarde*, 8, 57-64.
- 1991a. „The Oběriuty and the Theatricalisation of Life“, *Daniil Kharms and the Poetics of the Absurd: Essays and Materials*, Hrsg. N. Cornwell, London u.a., 195-199.
- 1991b. „Konstantin Vaginov ego vremja i knigi“, Konstantin Vaginov, *Kozlinaja pesn': Romany*, Moskau. Einführung 3-11; Anmerkungen von V. Erl' u. T. Nikol'skaja - 544-591.
- 1992a. „Dopolnenija k bibliografii K. Vaginova“, *Šestye Tynjanovskie čtenija. Tezisy dokladov i materialy dlja obsuždenija* (Hrsg. M. Čudakova), Riga, Moskau, 301-306.
- 1992b. „K. Vaginov. Neopublikovannoe i maloizvestnoe“, *Zvezda*, 2, 168-169.
1993. vgl. Erl', V. 1993.
1994. „N. Gurnilev i P. Luknickij v romane K. Vaginova ‚Kozlinaja pesn‘“, N. Gurnilev, *Issledovanija i materialy. Bibliografija*, St. Petersburg, 620-625.
1997. „Poslednij oběriut“ (Igor Bachterev), *Novoe literaturnoe obozrenie*, 26, (S. 280 Fotografie von Bachterev), 280-282.
1999. „Konstantin Vaginov, ego vremja i knigi“, Vorwort Konstantin Vaginov, *Polnoe sobranie sočinenij v proze*, St. Petersburg, 5-12, (Anmerkungen 513- 585 von V. Erl' u. T. Nikol'skaja, d. Bd. enthält div. Abb.)
- Nil'vič, L. 1930. „Reakcionnoe žonglerstvo“, *Smena*, 81, 09.04.1930, Leningrad, 5. (Reprint Vvedenskij, A. *Polnoe sobranie sočinenij*, Bd. 2, Ann Arbor, 1984, 247-249)
- Nivat, G. 1982. „Le crayon vert de Harms“, *Vers la fin du mythe russe*, Lausanne, 233-236.
- Noskov, G. 1991. „Pjatoe vremja goda. Neskol'ko tezisov“, *Teatr*, 11, Moskau, 146-152.
- Noskovič, N. 1995. „Rasskaz chudožnika“, *Charmsizdat predstavljaet*, St. Petersburg, 89.
- Očerettjanskij, A. / Janeček, D. / Krejč, V. (Hrsg.) 1993. „Tufanov. Večer Zaumnikov“, *Zabytyj avangard Rossija pervaja tret' XX stoletija*, Kniga 2, New York - St. Petersburg, 200-203. (Quellenmaterial zu T. bes. 202 „Večer Zaumnikov“ aus dem Archiv L. Druskina)
- Olegri (O. Ris) 1982. „Literaturnye penaty na Fontanke“, *Neva*, 3, 198-200.
- Olejnikov, A. 1989. „Junym čitateljam“, Vorwort, N. Olejnikov, *Udivitel'nyj prazdnik*, Rostov am Don, 5-6.
1990. „Poët i ego vremja“, A.N. Olejnikov, *Pučina strastej*, Leningrad, 26-50.
1991. „Kto že on - verchovoj Makar Svirepyj?“, 3 und „Pro Nikolaja Olejnikova“ 123-126, N. Olejnikov, *Boevye dni*, Leningrad. (mit zahlr. Abb.)
1992. „Vechi žizni poëta“, *Slovo*, 001, 2. Dezember 1992, 4. (zu N. Olejnikov)

1998. „Poslednie dni Nikolaja Olejnikova“, ...*Sborničke, družej, ostavlennych sud' boju v 2-ch tomach*, Bd. 2, Moskau, 573-591.
2000. Biograph. Angaben, Anmerkungen, N. Olejnikov, *Stichotvorenija i poëmy*, St. Petersburg. (mit Abb.)
- Olejnikov, N. 1995. „Tat'jane Nikolaevne Glebovoj“, *Tat'jana Nikolaevna Glebova 1900-1985*, Hrsg. Kovtun / Vostrecova, 55. (kommentiert von L. Vostrecova)
- Orlov, G. 1988. Vorwort, Druskin, Ja. 1988, 5-13.
- Os'kina, L. (Hrsg.) 1961. siehe: Vitman, A. (Hrsg.) 1961.
- Ouspensky, P. 1988. *Tertium Organum. Der dritte Kanon des Denkens. Ein Schlüssel zu den Rätseln der Welt*, Bern u. München. (vgl. russ. Fassung: Uspenskij, P. 1916)
- Ozerov, L. 1984. „Vnačale bylo ‚Slovo‘“, siehe: Zabolockaja, E. u.a. 1984, 297-220. (mit Abb.)
1994. „Trudy i dni“, *Trudy i dni Nikolaja Zabolockogo, Materialy literaturnych čtenij literaturnogo instituta im. A.M. Gor'kogo*, Moskau, 27-65.
- Pakesch, P., Hrsg. 1986. Ilya Kabakov zitiert Daniil Charms' „Symphonie Nr. 2“, „Die Wahlverwandtschaften - Zitate“, *Steirischer Herbst 86*, Stadtmuseum Graz, 80-87. (m. Abb.)
- Paleari, L. 1981. „La letteratura e la vita nei romani di Vaginov“, *Rassegna sovietica*, 5, 153-170.
1984. „Tvorčestvo glazami tvorca: roman o pisatel'noj kuchne“, K. Vaginov, *Trudy i dni Svistonova*, New York, I-XI.
- Panov, M. 1995. „Daniil Charms“, *Očerki istorii jazyka russkoj poëzii XX. veka*, Moskau, 481-505.
- Panteleev, L. 1965. „Iz leningradskich zapisej“, *Novyj mir*, 5, 142-170.
- 1966a. *Živye pamjatniki*, Moskau, Leningrad. (§ Janvar 1944, Iz starogo dnevnika 194-261 - zu Charms; Levin; § Maršak v Leningrade 362-442)
- 1966b. Erinnerungen, *My znali Evgenija Švarca*, Moskau, 572-581.
1967. „Maršak v Leningrade“, *Izbrannoe*, Leningrad, 466-523.
1980. „Priotkrytaja dver“, *Sovetskij pisatel'*, Leningrad, 381- 382.
1991. „Ja verju. Glavy iz avtobiografičeskoj knigi“, *Novyj mir*, 8, 132-180. (Einl. V. Glocer)
- Panteleev, N. 1966. Erinnerungen, *My znali Evgenija Švarca*, Moskau, 42-71.
- Patsiukov, V. 1999a. „The Second Russian Avant-Garde“, *Forbidden Art: The Postwar Russian Avant-Garde*, Ausstellungskatalog, Los Angeles u. New York, 200-231. (S. 202, 208, 210, 210, 222 - Anm. 27; 231 Verweise auf Kharms u. Vvedenskii / Obėriu m. Abb.)
- 1999b. vgl. Golubkina-Vrubel, I. 1999.
- Pera, P. 1995. „Dobyč'in: istorija i ‚Gorod En‘“, *Vtoraja proza*, Trento, 71-75.
- Perlina, N 1988a. „Konstantin Vaginov (1899-1934)“, E. Ėtkind u.a. Hrsg., *Histoire de la littérature Russe. Le XXe siècle - La Révolution et les années vingt*, Turin, 474-482.

- 1988b. „La prose de Leningrad“, E. Etkind u.a. Hrsg., *Histoire de la littérature Russe. Le XXe siècle - La Revolution et les années vingt*, Turin, 407-415.
1991. „Daniil Chарms's Poetic System: Text, Context, Intertext“, *Daniil Chарms and the Poetics of the Absurd: Essays and Materials*, ed. N. Cornwell, London u.a., 175-191.
- Perc, V. 1990. Kommentar (zu: Glebova, T. 1990a ff.), *Iskusstvo Leningrada*, 1, 29-31.
- Perez, C. (Hrsg.) 1999. *Infancia u arte moderno*, IVAM Centre Julio Gonzalez, Ausstellungskatalog, Valencia. (132-133 Repr. D. Charms, *Vo-pervych, vo-vtorych*, Kinderbuch 1929, ill. V. Tatlin)
- Petrov, V. 1956. Vorwort, *Kurdov Valentin Ivanovič*, Katalog vystavki, Leningrad, 3-12; 16.
1977. „V mire gost“, *Apollon*, 77, 21-33 (ill. M Šemjakin)
1990. „Daniil Charms“, Einl. V. Glocer, *Panorama iskusstv*, 13, 235-248. (m. Abb.)
- Petrova, A. 1993. „Vy moj edinstvennyj čitatel'... O pis'mach L. Dobyčina k K. Čukovskomu“, *Novoe literaturnoe obozrenie*, 4, 123-142.
- Petrovičev, I. (Jaccard). 1985. „Iz rukopisej Daniila Charmsa“, *Russkaja mysl'*, Nr. 3550, Literaturoe prilozhenie, 1, 3.01.1985, VIII. (mit Abb. eines Selbstportraits von Charms)
- Petrovskij, M. 1968. „Vozvraščenie Daniila Charmsa“, *Novyj mir*, 8, 258-260. (Rez. zu D. Charms: „Čto eto bylo“, M., 1967)
- Peukert, T. 1990. „Die Diva und der Wodka. ‚OffMoskau‘-Festival in der Theatermanufaktur, *Der Tagesspiegel*, Nr. 13566, 11.05.1990, 5. (Theaterkritik u.a. zur „Elisaweta Bam“ des „Tschet-Netschet“-Theaters)
- Philipp, C. 1996a. „Absurde Seifenblasen gegen Marktschreier. Applaus für einen österreichischen Film bei der Berlinale“, *Der Standard*, 19.02.96. (Filmkritik zu Kreihsl)
- 1996b. „Schwitzkasten, Watschenduella und andere Grausamkeiten“, *Der Standard*, 23/24.03.96. (Filmkritik zu Kreihsl s.o.m. Abb.)
- Pimenov, D. 1999. „Bog Patriarchov i Boris Poplavskij. 21 punkt“, Vorwort B. Poplavskij, *Dadafonija. Neizvestnye stichotvorenija 1924-1927*, Moskau, 5-15. (S. 9 u. 15 Verweise auf A. Vvedenskij / Obėriuten)
- Piontek, F. 1997. „Daniil Charms“, *Harenberg Schauspielführer*, Hrsg. B. Harenberg, Dortmund, 193. (mit Portrait u. kurzer Besprechung der „Elizaveta Bam“)
- Piotrovskij, A. 1927. „Revizor' v teatre Doma Pečati“, *Krasnaja gazeta*, 96, 11. April (zu Terent'ev), Leningrad.
- Pjanov, A. 1988. „Veselye stichi Svirepogo Makara“, Nikolaj Olejnikov, *Peremena familii*, Moskau, 49.
- Plantureux, S. 1997. siehe: Lévèque, F. 1997.
- Podoroga, V. 1993. „K voprosu o mercanii mira“, Gespräch mit V.A. Podoroga und der Redaktion der Zeitschrift, *Logos*, 4, Moskau, 139-150.

- Poljakov, V. 1976.** *Moja sto devjanostaja škola. Rasskazy o detstve*, Moskau. (enthält Erinnerungen an die Škola Lentovskoj)
- Poljakova, S. 1989.** „Antisravnenija i sravnenija Vvedenskogo“, *Wiener Slawistischer Almanach*, 24, 87-89.
- 1990a.** „Poëzija Olejnikova (Opyt interpretacii)“, *Michail Kuzmin i russkaja kul'tura XX veka*, tezisy i materialy konferencii 15-17 maja 1990 g., Muzej Achmatovoj, 112-115.
- 1990b.** „Tvorčestvo Olejnikova“, *Russian Literature Triquarterly*, 23, 327-355.
- 1991.** „Poëzija Olejnikova (Opyt interpretacii)“, *Wiener Slawistischer Almanach*, 28, 259-262.
- 1992.** Vorwort, *Alisa Poret. Živopis', Grafika*, Ausstellungskatalog, Hrsg. L. Solov'eva, Museum IZO Karelii, Petrozavodsk, o. (zahlr. Abb. und Photographie v. A. Poret, Biographie)
- 1997.** *Olejnikov i ob Olejnikove i drugie raboty po russkoj literature*, St. Petersburg.
- Poljanina, S. 1980.** „Zwei Bemerkungen zur Poesie Olejnikovs“, *Neue russische Literatur*, 2-3, 497-504.
- Ponomarev, A. 1991a.** „'Nastojščee' v lučšich ego projavlenijach“, *Teatr*, 11, Moskau, 86-88. (notiert Ju. Girba)
- 1991b.** „Poesija Olejnikova, (Opyt interpretacii)“, *Wiener Slawistischer Almanach*, 28, 259-262. (s.o.)
- Poole, B. 1999.** „Konstantin Vaginov. Ein Essay“, K. Vaginov, *Bocksgesang*, Münster, 235-266.
- Popova, N. 1994.** siehe: Kozyreva, N. 1994.
- Poret, A. o. J. Risunki - illjustracii (2) k stichotvorenijam D. I. Charmsa**, Blei- u. Buntstift, RNB Handschriftenabtlg. Fond Druskina 1232, Nr. 424, St. Petersburg.
- 1978.** M. Judina, „Stat'i, vospominanija, materialy“, *Sovetskij kompozitor*, Moskau, 49-53.
- 1980.** „Vospominanija o Daniile Charmsse“, *Panorama iskusstv*, 3, Moskau, 344-359. (Abb. Charms-Portrait 337, kommentiert v. V. Glocer, m. Abb.)
- Povarova, V. 1993.** *Pavel Kondrat'ev - Vladimir Volkov*, Buklet, Muzej „Zarskosel'skaja kollekcija“, Puškin. (mit Abb.)
- 1994.** *Pavel Kondrat'ev u.a.*, Buklet, Fond kul'tury, St. Petersburg. (mit Abb.)
- Povelikhina, A. / Kovtun, Y. 1991a.** „Signs and the artists of Leningrad's DETGIZ Publishing House“, *Russian Painted Shop Signs and Avant-garde Artists*, Leningrad, 152-164.
- Povelikhina, A. 1991b.** siehe: Spicyna, E. 1991.
- 1991c.** „Wera Michajlowna Jermolajewa“ u. „Lew Alexandrowitsch Judin“, Biograph. Angaben, *Matjuschin und die Leningrader Avantgarde*, Hrsg. E. Weiss, Stuttgart, München, 100-101. (mit Abb.), Reproduktionen: 178-185.

1999. „Vozvrat k prirode“, ‚organičeskoe‘ napravlenie v russkom avangarde XX veka, *Studia Slavica Finlandensia*, T XVI/1, 11-29. (u.a. zu Sterligov, Kondrat'ev m. Abb.)
- Pozdnjaev, M. 1999. „Uže napisan ‚Vavič‘“, Vorwort, B. Žitkov, Viktor Vavič, Moskau, 5-8.
- Pratt, S. 1996. „The Profane Made Sacret. The Theology of the Obėriu Declaration“, *Laboratory of Dreams. The Russian Avant-Garde and Cultural Experiment*, Hrsg. J. Bowit, Stanford, California, 174-189.
- Preisendörfer, B. 1993. „Wie man Nägel ins Klavier schlägt. Die Kunst des russischen Poeten Daniil Charms“, *Der Tagesspiegel*, Nr. 14476 vom 21.02.1993. (Rez. zu: *Die Kunst ist ein Schrank*, Hrsg. P. Urban, mit Abb. v. Charms)
- Pricker, E. 1990a. „Prostota - chuže vorovstva“, Einführung u. Anmerkungen zu Briefen Sterligovs an Panteleev, *Russkaja mysl'*, 3834, 6. Juli 1990, Literaturnoe priloženie 10, xii.
- 1990b. „Neskol'ko slov ob absurde“, Einführung u. Anmerkungen zu Briefen von Charms an Panteleev, *Russkaja mysl'*, 3834, 6. Juli 1990, Literaturnoe priloženie, 10, xiii. (m. Abb)
- Propp, V. 1928. *Morfologija skazki*, Leningrad.
1976. „Ritual'nyj smech v fol'klore“, *Fol'klor i dejstvitel'nost'*, Moskau, 174-204.
- Purin, A. 1993. „Opyty Konstantina Vaginova“, *Novyj mir*, 8, 221- 233.
- Putrenko, T. 1999. vgl. Gordin, Ja. 1999.
- Raabe, K. / Leupold, G. 1999. *Maria Judina - Rußlands mutige Pianistin. Historische Tondokumente*, Radiofeature, Konzert im Deutschland Radio, Berlin, 5.8.1999.
- Rac, M. 1981. siehe: Molok, Ju. 1981.
1986. siehe: Molok, Ju. 1986.
1987. Einführung und Kommentare, *Chudožnik E. Safonova delaet knigu*, Moskau, 1-10.
1997. *K istorii moego sobranija detskich knig*, (Molok, Ju. Hrsg.), 269-286.
- Rachmanov, L. 1982. „Tri stichotvorenija Konstantina Vaginova“, *Neva*, 6, 200-201.
- Rachtanov, I. 1966. Erinnerungen, *My znali Evgenija Švarca*, Moskau, 128-138.
- 1968a. „Byl eto čelovek jarkogo talanta...“, *Detskaja literatura*, 4, 26-29, (über Olejnikov mit Abbildungen)
- 1968b. „Pritjagatel'nyj mir podrobnostej“, *Detskaja literatura*, 2, 59-62.
1969. „Rasskazy po pamjati“, *Detskaja literatura*, 58-61.
1970. „Mir v kartinach Eleny Safonovoj“, *Detskaja literatura*, 9, 31-35. (m. Abb.)
1973. „Na širotach vremeni“, Moskau, (darin u.a. enthalten: Photographie v. Rachtanov i. Vorspann u. „Rasskazy po pamjati“ 307- 476, vgl. Rachtanov 1969)
- Radov, E. / Nikitaev, A.. 1987. „Poėzija i sud'ba. Tvorčeskij put' Aleksandra Vvedenskogo“, *V mire knig*, 6, 65-69. (mit 2 Abb. von Vvedenskij)
- Railing, P. 1998. „Construire des livres pour les enfants russes“, *Livres - d'enfances*, Pays Paysages, 20-27. (Hinweis auf Obėriu)

- Rajs, E. 1965.** „Poézija Nikolaja Zabolockogo“, N. Zabolockij, *Stichotvorenija - Poems*, Washington DC, New York, LIX-LXXXI.
- 1976.** „O poézii Nikolaja Zabolockogo“, *Grani*, 102, 121-146.
- Rakitin, V. 1991a.** „„Drugoe iskusstvo“ - iskusstvo“, §“ 'Ostanovite progress'. Čelovek kak ostrov“, 8-9, § „Negativnoe kak mir i kak mi“, 12-13, *Drugoe iskusstvo, Moskva 1956-76*, Katalog vystavki, Bd. 2, Moskau.
- 1991b.** vgl. Rakitina, J. 1991.
- 1993.** „Unter dem Zeichen des roten Quadrats“, *Konstantin Rozhdestvenski*, Ausstellungskatalog Galerie Gmurzynska, Köln, S.10-15, (S. 13 Anm. 22 zu Sterligov / Obėriu).
- 1998.** „Idealy i praktika. Ili kak nachodit' mnogie vychody iz bezvychodnyh situacij“, Anm. 79 Verweis auf Jaccard, J.-Ph. 1991a, 68; „Istoria uže končilas“, a ty ne zametil... (S. 162-171 Brief von A. Leporskaja an Suetin, erwähnt 163 u. 166 Charms / Obėriu); „Nizko klanjajus' vsem vašim rabotam i prošu ich sochranit vašu žiznesposobnost'...“ (S. 185-190 Ansichtskarte von N. Chardžiev an A. Leporskaja, Chardžiev erwähnt D. Charms, Sterligov, Glebova 185); *Nikolaj Michajlovič Suetin*, Moskau.
- 1999.** *Tendencies in Russian Avant-Garde Art*, Organica, Hrsg. Galerie Gmurzynska, Köln, 27-29. (S. 29 Hinweise auf Sterligov, Kondrat'ev, Glebova)
- Rakitina, J. (Hrsg.) 1990.** „Alysa Poret“, Biograph. Angaben, „Arte e Moda negli anni Venti“, Mailand, 112. (Abb. 86 70)
- Rakitina, J. / Rakitin, W. 1991.** „„Als Künstler sind Sie kein so versierter Praktiker wie wir“. Die Leningrader Avantgarde und ihr Verhältnis zu Matjuschin“, *Matjuschin und die Leningrader Avantgarde*, Stuttgart, München, 59-63. (S. 62-63 Verweise auf Sterligov, Glebova, Kondrat'ev, Anm. 20)
- Rakusa, I. 1984.** „Warum, warum bin ich der Beste?“, *Die Zeit*, 43 19.10.1984, 74 u. 76. (Rez. zu Charms *Fälle*, Zürich, 1984, *Geschichte von Himmelkunov*, Berlin 1984)
- 1985.** „Ich bin einer wie ihr alle, nur besser“, *Neue Zürcher Zeitung*, 267, 16 - 17.11.1985, 68. (Rezension zu Charms, D. *Fälle*)
- 1986.** „Düstere Komik“ (Rez. zu Daniil Charms, „Fallen“), *Neue Zürcher Zeitung*, 41, vom 20.02.1986, 37.
- (Hrsg.) 1989.** „Schwarze Pointen. Die Obėriuten: Daniil Charms und Alexander Wwedenski“, „Ein Fenster zu Europa. Traditionen der Moderne in der russischen und sowjetischen Kultur“, Literaturprogramm *Internationale Junifestwochen*, Zürich, o. (enth. biograf. Daten u. Abb. von Charms u. Vvedenskij)
- 1993.** „Realistisch absurd Konstantin Waginars skurile Szenarien“, Rezension, *Die Zeit*, 8.10.1993.
- Rannit, A. 1965.** „Zabolotskii - a visionary at a crossroad of Expressionism and Classicism. Some reflections on parallels in poetry and art“, N. Zabolockij, *Stichotvorenija Poems*, Washington DC, New York, V-XXV.

- Raubold, S. 1988. „Nitroglyzerin. Zan Pollo ermtet ‚Lohn der Arbeit‘ mit Charms‘ ‚Der Glycerinvater““, *Die Tageszeitung*, 3.11.1988. (Theaterkritik mit Szenenfoto)
- Rausch, B. 1984. „Daniil Charms. Ein biographisches Stichwort“, Charms, D., *Fälle*, Zürich, 236-252.
1992. „Daniil Charms. Ein biographisches Stichwort“, *Theaterfallen*, Burgtheater, Wien, 13-16.
- Razumovskij, A. 1954. „Dramaturg i teatr“, *Leningradskaja pravda*, 8. Dez. 1954. (zeitg. Kritik am Theater)
- 1964a. siehe: Bachterev, I. 1964.
- 1964b. „O Nikolae Olejnikove“, *Den' poëzii*, 154-159.
- Revzina, O. / Revzin, I. 1971a. „Semiotičeskij eksperiment na scene (Narušenie postulata normal'nogo obščeniija kak dramaturgičeskij priem)“, *Trudy po znakovym sistemam*, 5, Tartu, 232-254.
- (=Revzine) O., I. 1971b. „Expérimentation sémiotique chez Eugène Ionesco (*La cantatrice et La leçon*)“, *Semiotica*, 4, 240-262.
- Revzina, O. / Revzin, I. 1975. „A Semiotic Experiment on Stage: The Violation of the Postulate of Normal Communication as a Dramatic Device“, *Semiotica*, 14, 245-268.
1978. „Kačestvennaja i funkcional'naja charakteristika vremeni v poëzii A. I. Vvedenskogo“, *Russian Literature*, 4, 397-401.
- Rhode, C. 1996. „Karl Valentins Vetter. Michael Kreihsls Film ‚Charms Zwischenfälle‘“, *Der Tagesspiegel*, 5.10.96.
- Riese, H.-P. 1999. *Kasimir Sewerinowitsch Malewitsch*, Reinbek (S. 67 u. 143 Verweise u. Charms zitierend)
- Roberts, G. 1991. „Diabolical Dialogue or Divine Discourse?, *Essays in Poetics*, 16, 2, 24-49 (zu A. Vvedenskij', *Einige Gespräche*)
1992. „A Matter of (Dis)course: Metafiction in the Works of Daniil Kharms“, *New Directions in Soviet Literature*, ed. Sheelagh Duffin Graham, Houndsmill, London u.a. 138-163.
1994. „Of Words and Worlds: Language Games in ‚Elizaveta Bam‘ by Daniil Kharms“, *Slavonic and East European Review*, 72, 1, 38-59.
1996. „Poor Liza: the sexual politics of Elizaveta Bam by Daniil Kharms“, *Gender and Russian Literature*, Hrsg. R. Marsh, Cambridge University Press, 244-262.
1997. *The Last Soviet Avantgarde: OBĚRIU - Fact, Fiction, Metafiction*, Cambridge, USA. (m. Bibliographie 237-267).
- Rodnjanskaja, I. 1964. „Zabolockij“, *Kratkaja literaturnaja enciklopedija*, Bd. 2, Moskau, 967. (mit Foto).
- Rogačev, V. 1979. „Svoeobrazie poëtiki OBĚRIUTOV“, *Problemy detskoj literatury*, Petrozavodsk, 38-46.
- Rogačevskij, A. 1998. „O nekotorych al'ternativnych metodach analiza poëtiki. OBĚRIU (*Nataša i Pivoarov N.K. Bokova*)“, *Wiener Slawistischer Almanach*, 42, 157-173.

- Rostovceva, I. 1989.** siehe: Bolotova, A. 1989.
- Rothschild, Th. 1973.** „Onkel Jaroš und die Produktionsverhältnisse Bemerkungen zum Theater des Absurden in Polen und der Tschechoslowakei“, *LiLi*, 12, 99-116. (S. 114 Hinweise zu Charms u. ObĚriu)
- 1984.** „Witz betrogener Logik. Daniil Charms Grotesken“, *Frankfurter Rundschau*, 18, 21.01.1984, 4. (Rezension von „Geschichten von Himmelkumov und. anderen Persönlichkeiten“, vgl. Urban, P. 1983)
- Rozhestwenski, K. 1993.** „Erinnerungen an GINCHUK“, Wassili Rakitin (Hrsg.), *Konstantin Rozhdestwenski*, Katalog, Galerie Gmurzynska, Köln, 18-23. (S. 20 Charms u. Malevič)
- Rudnev, V. 1990.** „Pragmatika anekdota“, *Daugava*, 6, 99-102.
- (Hrsg.) 1999.** „OBĚRIU“, *Slovar' kul'tury xx veka*, Moskau, 199- 202.
- Rudnickij, K. 1987.** „Vdgonku za Terent'evym“, *Teatr*, 5, 58-80 (m. Abb.) (s.a. Rudnitsky, K. 1988)
- Rudnik, A., Krischewski, W. 1995.** „Macht der Methode und Methoden der Macht“, *Berlin - Moskau 1900-1950*, Hrsg. I. Antonowa u. J. Merkert, Berlinische Galerie, Berlin 371-373. (S. 373 Verweis auf Daniil Charms)
- Rudnitsky, K. 1988.** „Terentiev's Reply“, *Russian and Soviet Theatre*, London, 201-203; Abb. 250-253. (s.a. Rudnickij, K. 1987)
- Russian German Composers Quartet:1997.** *Not only for...*, Music by A. Ajgi, D. Bonnen, M. Niehaus, I. Sokolov“, CD LEO LAB 033, produziert für WDR Köln, Leo Records, London (enthält u.a. eine Vertonung nach Texten v. Charms)
- 2000.** „...Charms“, CD gewidmet Daniil Charms, Music by A. Ajgi, D. Bonnen, M. Niehaus, I. Sokolov, *Obst P 330.12*, produziert für WDR, Obst-music, Köln. (enthält u.a. mehrere Vertonungen nach Texten von D. Charms)
- Rutschmann, V. Hrsg. 1989.** „War es - war es nicht?“, *Folklore und Sachlichkeit im russischen und sowjetischen Kinderbuch seit 1900*, Schweizerisches Jugendbuch-Institut, Zürich. (vgl. Fraser, J. u.a. 1991)
- Rybnikova, M. 1935.** „Detskij fol'klor i detskaja literatura“, *Literaturnyj kritik*, 1, 154-169.
- Salisbury, H. 1969.** *The 900 Days. The Siege of Leningrad*, New York / Evanston, (S. 170-171 Hinweis auf Charms)
- Šapir, M. 1994.** „Meždu grammatikoj i poetikoj (o novom podchode k izdaniju Daniila Charmsa)“, *Voprosy literatury*, 3, 328- 332.
- Saggir, G. (Hrsg.) 1997.** siehe: Streljanyj, A. u.a. (Hrsg.) 1997.
- Sarabjanov, A. 1979.** Vorwort „Predislovie“, *Alisa Poret. Vystavka proizvedenij. Živopis. Grafika*. Ausstellungskatalog, Moskau, unpaginiert.
- 1999.** „Pochorony suprematizma“, I. V. Kljun, *Moj put' v iskusstve*, 157, Anm. 22 476, Moskau (Kommentare von Sarabjanov zu dem Gedicht v. Charms anl. des Todes von K. Malevič)

- Sarnov, B. 1995. „Vosstavšij iz pepla“, N. Zabolockij, *Ogon', mercajuščij v sosude...*, Moskau, 915-930.
- Sasse, S. / Schramm, C. 1997. „Totalitäre Literatur und subversive Affirmation“, *Die Welt der Slaven*, 62, 306-327.
- Savel'eva, V. 1992. „Tri staruchi. (K poetike odnogo sjužeta)“, *Literaturnye marginalii*, Mežvuz sb. naučnych trudov, Univ., Alma-Ata, 50-54.
- Savelova, E. 1989. siehe: Bolotova, A. 1989.
- Sažin, V. 1985. „Literaturnye i fol'klornye tradicii v tvorčestve D.I. Charmsa“, *Literaturnyj process i razvitie rusckoj kul'tury XVIII-XX vv. Tezisy naučnoj konferencii*, Tallin, 57-61.
1986. „Čitaja Daniila Charmsa“, *Daugava*, 10, 110-115.
1988. „„Činari' - literaturnoe ob'edinenie 1920-1930-ch godov“, *Četvetye Tynjanovskie čtenija*. Tezisy, doklady i materialy dlja obsuždenija, Riga, 23-24.
- 1990a. „...Sborišče drusej, ostavlennych sud'boju“, *Tynjanovskij sbornik: Četvetye Tynjanovskie čtenija*, Riga, 194-201.
- 1990b. „...strannye sblizenija (o literaturnych paralleljach k tekstam D.I. Charmsa), *Michail Kuzmin i russkaja kul'tura XX veka*, tezisy i materialy konferencii 15-17 maja 1990 g., Muzej Achmatovoj, Leningrad, 110-111.
- 1993a. „Cirk Charmsa“, *Znanie-sila*, 2, 89-94. (m. Abb.)
- 1993b. „Žizn' v prisutstvii Boga“, 205-206, *Novyj mir*, 4, (Vorwort zu Druskins philosoph. Essays und Tagebuch, vgl. Druskina, L. 1993a)
- 1993c. „Tysjača meločež“, *Novoe literaturnoe obozrenie*, 3, 198-201.
- 1995a. „Son o pogibeli rusckoj literatury“, *Charmsizdat predstavljaet*, St. Petersburg, 83-85.
- (Hrsg.) 1995b. vgl. Eršov, G. (Hrsg.) 1995c.
- 1995c. „Blok u Charmsa“, *Novoe literaturnoje obozrenie*, 16, 140-146.
- (Hrsg.) 1997a. „Sud'ba literaturnogo nasledija Charmsa“, Daniil Charms, *Polnoe sobranie sočinenij*, Bd. 1, 5-18; Anm. u. Literaturliste 333-426; Bd. 2 Anmerkungen, Literaturliste, Bibliographie 419-490; Bd. 3 Anmerkungen u. Literaturliste 267-338, St. Petersburg.
- 1997b. „Poëzija večnoj gomonii“, Karasik, M. 1997b, 11- 13. (zu N. Olejnikov)
- (Hrsg.) 1998a. siehe: Dmitrenko, A. 1998.
- 1998b. siehe: Kavin, N. 1998.
- 1998c. „Bystrorastvorimyj Charms“, *Charmsiada. Anekdoty*, Nachwort, St. Petersburg, 62-63.
- 1998d. „Ljubvi net. Eto ponjatno“ S.1 u. „Charms: stenogramma skandala“ 34, *Moskovskie novosti*, 1.-8. März (m. Abb.)
1999. „Ucho na ščeke. Charms-risoval'ščik“, Vortrag, Naučnaja konferencija, *Risunki peterburgskich pisatelej*, Museum Achmatova, St. Petersburg, 13.5. 1999.
- Sboev, N. 1995. „Mansarda na Petrogradskoj“, Erinnerungen, N. Zabolockij, *Ogon', mercajuščij v sosude...*, Moskau, 82-84.

- Ščetinjin, G. 1988. „Škola Filonova“, *Naše nasledie*, 6, 32-38.
- Ščeglova, E. (Hrsg.) 1989a. *Uvažajemye deti*, Leningrad. (Vorwort: „Kakie knižki vy želali by pročitat“?, 5-8 mit Abb. aus dem Detgiz), Daten zu Künstlern von V. Kalaušin u. N. Nešataeva; zahlr. Bild- u. Textmaterial zum Leningrader Kinderbuch der 20er u. 30er Jahre; „O chudožnikach“ 372-380; D. Charms 346-352, Ju. Vladimirov 353-359, N. Zabołockij 360-365, A. Vvedenskij 366-371, N. Olejnikov 166-174 u. 333-345, E. Švarc 265-277, B. Žitkov 252-264, L. Savel'ev = Lipavskij 174-192, L. Pantelev 128-149, Maršak 31-46.
- Scherstjanoi, V. 1995. „Russische Lautgedichte und phonetische Poesie“, Programmheft 45. Berliner Festwochen *Berlin-Moskau*, Berlin, o. S.
1998. *Tango mit Kühen*, § Igor Terentjew (m. Abb.) 84-88; § Daniil Charms (m. Abb.), 108-111; § Aleksander Tufanow (m. abb.), 98-100.
- Schillig, Ch. 1995. Biographien zu L. Judin, V. Jermolaewa, *Kasimir Malewitsch. Werk und Wirkung*, Hrsg. E. Weiss, Köln, 151.
- Schmidt, W. (Hrsg.) 1964. siehe: Dierske, W. (Hrsg.) 1964.
- Schmitt, H.-J. 1974. „Zufälle. Oder wie zwei russische Autoren zuerst auf deutsch erschienen“, *Akzente. Zeitschrift für Dichtung*, 21, 513-515. (Rezension von D. Charms „Fälle“, dt. v. P. Urban, 1970).
- Schnitzer, L. 1985. *Ce que disent les contes*, Paris.
- Schramm, C. 1997. vgl. Sasse, S. 1997.
1998. „Th. Grob, Daniil Charms' unkindliche Kindlichkeit im Kontext der russischen Moderne“, *Welt der Slaven* XLIII, 1, 191-194. (Rez. zu Grob, Th. 1994b)
1999. „Minimalismus. Leonid Dobyčins Prosa im Kontext der totalitären Ästhetik“, Diss., Frankfurt/Main.
- Schulz-Ojala, J. 1995. „Die Geisterkinder“, *Der Tagesspiegel*, 16.12.1995 (Rezension zu A. Vvedenskij „Weihnachten bei Ivanovs“, Inszenierung am Maxim Gorki Theater, Berlin; mit Abb.)
- Scotto, S. 1986. „Xarms and Hamsun: *Staruxa* Solves a Mystery?“, *Comparative Literature Studies*, 23, 4, 282-296.
1987. *Daniil Xarms's Early Poetry and its Relations to his Later Poetry and Short Prose*, Berkeley.
- Seemann, K. 1998. „Koz'ma Prutkovs ‚Fantazija‘ als Parodie auf das Vaudeville“, *Zeitschrift für Slavistik*, 1, Bd. 43, 25-49, bes. 34.
- Segel, H. 1979a. „The Obėriuty: swan song of NEP“, *Twentieth Century Russian Drama from Gorky to the Present*, New York, 230-238.
- 1979b. „Out of the Mainstream: Serapions and Obėriuty“, *Twentieth-Century Russian Drama, From Gorky to the Present*, New York, 230-238.
- Semenov, B. 1976. „Vy nepremenno poljubite ego“, *Koster*, 3, 56-58. (mit Foto u. Illustration)
1977. „Čudak istinnyj i radostnyj“, *Avrora*, 4, 69-75. (m. Zeichnungen d. Autors)
1979. „Dalekoe-rjadom“, *Neva*, 9, 180-185. (m. Foto v. Vvedenskij)

1982. „Daniil Ivanovič Charms“ u. „Poët Aleksandr Vvedenskij“, *Vremja moich družej*. Vospominanija, Leningrad, 258-277 u. 278-289.
- Šenkman, Ja. 1998. „Logika absurda (Charms: otečestvennyj tekst i mirovoj kontekst)“, *Voprosy literatury*, Juli-August, 54-80.
- Serge, V. 1951. *Mémoires d'un révolutionnaire. 1901-1941*, Paris.
- Sergeev, A. 1984. „O Zaboločkom“, *Vospominanija o N. Zaboločkom*, Moskau, 403-409.
- Serman, I. 1981. „Stichi kapitana Lebjadkina u poézija XX veka“, *Revue des études slaves*, 53, 3, 597-605.
- Shima, T. (Hrsg.) 1991. siehe Fraser, J. 1991.
- Shepherd, D. 1992. „Discrowning the Writer: Konstantin Vaginov“, *Beyond Metafiction*, Oxford, 90-121.
- Shukman, A. 1989. „Towards a Poetics of the Absurd: The Prose Writings of Daniil Kharms“, Kelly, Catriona u.a. Hrsg. *Discontinuous Discourses in Modern Russian Literature*, London, 60-72.
- Šifrin, B. 1999. „Maska i estestvo: Morfoložičeskaja tema Daniila Charmsa“, *Studia Slavica Finlandensia*, XVI, 2, 175-196.
- Sigej, S. (=Sigov, S.) 1983. „Obériuty“, *Transponans*, 17, Ejsk.
1985. siehe: Nikol'skaja, T. 1985.
1986. „Istoki poétiki OBÉRIU“, *Russian Literature*, 20, 87-96.
1987. siehe : Nikol'skaja, T. 1987.
1990. „Kratkaja istorija vizual'noj poézii v Rossi“, *Literatura posle živopisi*, Ejsk, 9-14. (S. 12-13 Verweis auf Charms / Obériu)
1994. „Zaum - Absurd - Drama“, *Literaturnoe obozrenie*, 9/10, 55-59.
1995. „Fragmenty polnoj formy“, *Novoe literaturnoe obozrenie*, 16, 296-309.
- 1996a. „Eretičeskije utverždenija“, *Terent'evskij sbornik*, 1, Hrsg. Sergej Kudrjavcev, Moskau, 216-224.
- 1996b. „Igor' Terent'ev v leningradskom Teatre Doma Pečati“, s.o. 19-59.
1997. „Idite i ostanavlivajte vremja“, *Novoe literaturnoe obozrenie*, 26, 238-279. (enthält Fotos, Gedichte u. Autographen von Igor' Bachtarev)
- Sigov, siehe: Sigej, S.
- Simanovič, D. 1997. „Tvorjaščie slova Kazimira Maleviča. (Malevič - poët i poéty o Maleviče)“, *Malevič, klassičeskij avangard*, Hrsg. N.A. Pankov, Vitebsk, 81-88. (u.a. zu Charms u. Malevič)
- Simina, V. 1994. „Charms i Belyj“, *Literaturnoe obozrenie*, 9/10, 52-53.
- Simonek, St. 1995. „Zu einigen Parallelen im Werk von Daniil Charms, Nikolaj Zaboločkij und Henri Michaux“, *Wiener slavistisches Jahrbuch*, 41, Wien, 163-174.
1998. Rezension zu Grob, Th. 1994b, *Zeitschrift für slavische Philologie*, 57, 205-211.
- Simonton, M. 1996. *Nabokov, Vian and Kharms. From Solipsism to Dialogue*, New York u.a.

- Šindin, S. 1990. „O povesti Leonida Dobyčina ‚Gorod Ėn‘“, *Michail Kuzmin i russkaja kul'tura xx veka*. Tezisy i materialy konferencii 15-17 maja 1990 g., Muzej Achmatovoj, Leningrad, 116-120.
1995. „O nekotorych osobennostjach poětiki romana Dobyčina ‚Gorod Ėn‘“, *Vtoraja proza*, Trento, 51-69.
- Šindina, O. 1987. „Orden zaumnikov“, *Russian Literature*, 22, 85-96.
1989. „O karneval'noj prirode romana Vaginova ‚Kozlinaja pesn‘“, *Anna Achmatova i russkaja kul'tura načala XX veka*. Tezisy konferencii, Moskau, 94-97.
- 1990a. „Nekotorye osobennosti poětiki rannej prozy Vaginova“, *Michail Kuzmin i russkaja kul'tura XX veka*. Tezisy i materialy konferencii 15-17 maja 1990 g., Muzej Achmatovoj, Leningrad, 103-107.
- 1990b. „K semantike imen v romane Vaginova ‚Kozlinaja pesn': Teptelkin“, *Naučno-teoretičeskoe obespečenie, professional'noj podgotovki studentov pedvuza* vyp. 2, Saratov, 73-74.
- 1991a. „Teatralizacija povestvovanija v romane Vaginova ‚Kozlinaja pesn‘“, *Teatr*, 11, Moskau, 161-171. (m. Abb.)
- 1991b. „K otzvukam stat'i ‚Slovo i kul'tura' v chudožestvennom mire Vaginova“, *Osip Mandel'stam: Poětika i tekstologija. K 100 letiju so dnja roždenija*. Materialy naučnoj konferencii 27-29 dekabnja 1991 g, hg. Ju. Frejdin, Moskau, 68-72.
- 1992a. Rez. zu K.K. Vaginov ‚Kozlinaja pesn‘, 144-146, „Nenapisannye vospominanija“ intervju s Aleksandroj Ivanovnoj Vaginovoj, 146-155 m. Abb., *Volga*, 7-8.
- 1992b. „Neskol'ko zamečanij k probleme ‚Vaginov i Gumilev‘“, *N. Gumilev i russkij Parnas*. Materialy naučnoj konferencii 17.-19. Sentjabrja 1991 g, Hrsg. I.G. Kravcova u.a., St. Petersburg, 84-91.
- 1993a. „Motiv Barokko v romane Vaginova ‚Kozlinaja Pesn‘“, *Barokko v avangarde - Avangard v barokko*. Tezisy i materialy konferenczii, Rossijskaja akademija nauk, Moskau, 42-44.
- 1993b. „K interpretacii romana Vaginova ‚Kozlinaja pesn‘“, *Russian Literature*, 34, 219-240.
1995. „Blok u Charmsa“, *Novoe literaturnoe obozrenie*, 16, 140-146.
1997. „Obraz slova v kontekste chudožestvennogo mira Vaginova“, *Russian Literature*, 42, 349-378.
1998. „Grob, Thomas: Daniil Charms' unkindliche Kindlichkeit. Ein literarisches Paradigma der Spätavantgarde im Kontext der russischen Moderne“, (Rezension), *Zeitschrift für Slavische Philologie*, 57, 1, 205-211.
- Sinel'nikov, I. 1984. „Molodoj Zabolockij“, siehe: Zabolockaja, E. u.a. 1984, 101-120. (mit Abb.)
1995. „Molodoj Zabolockij“, N. Zabolockij, *Ogon', mercajuščij v sosude...*, Moskau, 96-112. (vgl. o.)

- Širokov, V. 1991. „Poet tragičeskoj zabavy. Posleslovie k reprintnomu izdaniju“, Konstantin Vaginov, *Opyty soedinenija slov posredstvom ritma*, Moskau, 1-19 im Anhang.
- Šišman, S. 1991. *Neskol'ko veselych i grustnych istorii o Daniile Charmse i ego druž'jach*, Leningrad.
- Šklovskij, V. 1966. *Staroe i novoe. Kniga statej o detskoj literature*, § „Neskol'ko otrывistyh slov o Samuile Jakovleviče Maršake i ego druž'jach i učeníkach“, Moskau, 21-32.
1967. „O cvetnych snach“, *Literaturnaja gazeta*, 47, 16. (m. Abb. von Charms)
- Škol'nyj, N. 1998. „Filonovcy: Nado trebovat' ot sebja želat'“, *Novyj mir iskusstva*, 2, 24-25. (mit Abb. zu A. Poret u. T. Glebova)
- Slaviká, M. 1995. „Flug, Entfernung, Verschwinden“, *Flug - Entfernung - Verschwinden. Konzeptuelle Moskauer Kunst*, Ausstellungsprojekt Berlin, Prag, Kiel, Ostfildern, 21-40. (tschech. 197-211, russ. 241-252)
- Stonim, M. 1977. „The Serapion Brethren, The Pass and The Obėriuts“, *Soviet Russian Literature. Writers and Problems 1917-1977*, 2. rev. ed., London, Oxford, New York, 99-108.
- Stonimskij, M. 1966. Erinnerungen, *My znali Evgenija Švarca*, Moskau, 7-23.
- Šmakov, G. 1977. siehe: Malmsted, D. 1977.
- Smirnov, I. 1980. siehe: Döring-Smirnova, J. 1980.
1988. „L'Obėriou“, Efim Ėtkind u.a. (Hrsg.), *Histoire de la littérature russe. La Révolution et les années vingt*, Paris, 697-710.
1992. „Der kompromittierte Text“, *Schreibheft*, 39, 119-123.
1997. „Der unbehauste Garten“, Vorwort, Lichatschow, D. *Hunger und Terror*, Stuttgart, 7-20. (S. 18 Verweis auf Obėriu)
- Sokol, E. 1974. *Crocodiles and Commissars: Early Soviet Poetry for Children*, Diss., Univ. of California, Berkeley.
1984. *Russian Poetry for Children*, Knoxville. (§ 6 „The Obėriu Poets“ 122-151, Bibliographie 235-238)
- Solov'eva, L. 1992a. Textbeitrag, *Pavel Kondrat' ev. Živopis', grafika 1902-1985*, Petrozavodsk. (mit Abb.)
- (Hrsg.). 1992b. siehe: Poljakova, S. 1992.
- Sorkina, V. 1998. „Ėvoljucija novelly: k voprosu ob otnošenijach žanra i archetipa (na materiale „Slučaev“ D. Charmsa)“, *Russkaja filologija*, IX, sb. nauč. robot molodych filologov, Tartu, 181-191.
- Sotnikov, T. 1994. „Strannye obrazy dum' Nikolaja Zabolockogo“, *Literaturnoe obozrenie*, 9/10, 68-70.
- Spicyna, E. / Povelichina, A. 1991. „Vladimir Sterligov' Každyj čelovek - chudožnik“, „Tat'jana Glebova' Ljubimaja chudožnica“, *Teatr*, 11, Moskau, 123-128. (m. Abb.)
- Spicyna, E. 1993. „Sterligov i Obėriuty“, *Teatr*, 1, 74-79. (mit Abb.)

- Sproede, A. 1985.** „Ein wenig beachtetes Publikum der Avantgarde. Bemerkungen zu einer Randerscheinung der frühen sovjetischen Kinderliteratur“, *Komparatistische Hefte*, 12, 51-75.
- Ssachno, H. v. 1989.** „Wie es vielleicht auch sein könnte. Daniil Charms als unerhörter Liebhaber“, (Rez. zu: D. Charms „Briefe aus Petersburg 1933“), *Süddeutsche Zeitung*, 93, vom 22.04.1989, XII (168).
- Stejn, A. 1964.** „Povest' o tom kak vznikajut sjužety“, *Znamja*, 5, 130-134. (zu Švarc u. Olejnikov)
- Stelleman, J. 1985.** „An Analysis of *Elisaveta Bam*“, *Russian Literature*, 17-? 4, 319-332.
- 1991.** „The Transitional Position of „Elizaveta Bam“ between Avant-Garde and Neo-Avant-Garde“, *Avantgarde*, Bd. 5/6, Amsterdam, 207-229.
- 1992.** „Aspects of dramatic communication: action, non-action, interaction: (A.P. Čechov, A. Blok, D. Charms), Amsterdam-Atlanta, GA.
- 1995.** „Chr. Müller-Scholle: Das russische Drama der Moderne“, Frankfurt/Main, 1992, *Balagan*, 1,2, 133-136. (Rez.)
- Stepanov, N. 1972.** „Nikolaj Zabolockij (1903-1958)“, N. Zabolockij, *Izbrannye proizvedenija v dvuch tomach*, T. 1, Moskau, 5-31.
- 1984.** „Iz vospominanij o N. Zabolockom“, *Vospominanija o N. Zabolockom*, Moskau, 157-178.
- Stepanjan, E. 1989.** „My postavim na ulice sto izvajanj. N. Zabolockij i P. Filonov“, *Tvorčestvo*, 12, 1-3. (mit 3 Reprod. von Bildern Filonovs)
- Stepanjan, K. 1992.** „Realizm kak zaključitel'naja stadija postmodernizma“, *Znamja*, 9, 231-238.
- Sterligov, V. 1989.** „Vospominanie o Petre Ivanoviče Sokolove“, *Avangard, ostanovlennyj na begu*, (mit Bildmaterial zu Sokolov u. Sterligov, Leningrad, o. S.
- 1990.** „Prostota - chuže vorovstva“, Pis'ma V.V. Sterligova A.I. Panteleevy, Hrsg. Evgenii Pritsker, *Russkaja mysl'*, 3834, Literaturnoe priloženie 10, 6. Juli 1990, xii-xiii.
- 1991.** vgl. Spicyna, E., Povelichina, A. 1991.
- 1992.** *Zwei Gespräche und andere Texte*, Urban, P. 1992a, 65-69.
- 1993.** „Iz archivnych materialov. Iz zapisej“, *Teatr*, 1, 79-83. (mit Abb.)
- 1995.** „Teksty V. V. Sterligova“, Kovtun / Vostrecova (Hrsg.), *Vladimir Vasil' evič Sterligov 1904-1973*, GRM, St. Petersburg 31-48.
- 1998a.** vgl. Hercher, J. / Urban, P. (Hrsg.), 1998.
- 1998b.** „Pis'mo V.V. Sterligova V.P. Volkovu, G.P. Molčanovoj i E.F. Kovtuna“, *Služenie russkomu avangardu*, GRM, Moskau, 81-82.
- 1999.** „From Notations of the Late 1960s and Early 1970s“, *Organica*, Hrsg. Galerie Gmurzynska, Köln, 102- 103. m. Abb. (vgl. Mochalov, L. 1999)

- Stoimenoff, L. 1984.** *Grundlagen und Verfahren des sprachlichen Experiments im Frühwerk von Daniil I. Charms*, Diss. Hrsg. W. Gesemann u. H. Schaller; Frankfurt/Main, Bern, New York.
- Stommels, S.-A. 1998.** siehe: Lemmens, A. 1998.
- Storonnij, Vs. 1990.** „Prijut komedianta“, *Iskusstvo Leningrada*, 4, 92-93.
- Streljanyj, A., Sapgir, G. u.a. (Hrsg.) 1997.** *Samizdat veka*, Materialien zu D. Charms und Obėriu (zahlr. Abb.), Minsk, Moskau, 355-364.
- Strigalev, A. 1991.** „Vo-pervych - Charms, vo-vtorych - Tatlin“, *Teatr*, 1, Moskau, 68-75. (m. Abb.)
- Strigalev, A. / Harten, J. (Hrsg.) 1993.** Abb. 131 (Umschlag des Buches „Erstens und zweitens“), Werkverzeichnis 548-564 284-286 (mit Abb. aus „Erstens und zweitens“), *Vladimir Tatlin Retrospektive*, Ausstellungskatalog, Kunsthalle Düsseldorf u.a.
- Stroganova, E. 1994.** „Iz rannich let Daniila Charmsa“, *Novoe literaturnoe obozrenie*, 6, 67-80.
- Šubinskij, V. / Bychovskich, I. 1990.** „Karta-schema obėriutskich adresov v Petrograde- Leningrade“, *Iskusstvo Leningrada*, 7, 82-84. (m. Plan)
- Suris, B. 1992.** *Nikolaj Andreevič Tyrsa (1887-1942)*“, Ausstellungskatalog, GRM, St. Petersburg.
- 1993.** *...bol'še, čem vospominanija. Pis'ma leningradskich chudožnikov 1941-1945*, 2 Bde., St. Petersburg (enthaltend u.a. Daten zu Tyrsa, Judin, Konaševič, Kurdov, Kondrat'ev)
- Šušarin, D. 1997.** siehe: Kacis, L. 1997.
- Suslin, V. 1995.** „Drei Chöre nach Gedichten von Daniil Charms“, Konzert Burg Lokenhaus, 09.07.1995, CD BIS 810, Djursholm, Schweden 1995/1996.
- Švarc, E. 1982.** *ME(muary)*, Paris. (bes. § „Prevratnosti charaktera“, 130-162 zu B. Žitkov, 111, 144-149 zu Olejnikov)
- 1987.** „Prevratnosti charaktera“, *Voprosy literatury*, 2, kommentiert von K. Kirilenko 192-214.
- 1997.** „Telefonnaja knižka“, *Iskusstvo*, Moskau.
- Sysoev, V. 1985.** „Noč, ' Neskol'ko rasskazov o Daniile Charmse“, *A-Ja, Literaturnoe izdanie*, 1, Paris, 27-35. (vgl. Gerlovin, R. u. V. 1986)
- Taršis, M. 1991.** *Transtruction*, Dokumentarfilm über den Leningrader Untergrund, 33 min, Leningrad. (u.a. mit Igor' Bachtarev u. Boris Ponizovskij - Regisseur des Theaters „Da-Net“).
- Taršis, N., / Konstriktor, B. 1992.** „Istoričeskaja tema u obėriutov“, *V sporach o teatre*, St. Petersburg, 103-117.
- 1997.** „Istoričeskaja tema u obėriutov“, *Reflection*, 1(8) Chicago, 83-90. (vgl. o.)
- Tatlin, W. 1973.** „Illustrationen zu einer Fabel von Daniil Kharms“, *Progressive russische Kunst*. Der Aufbruch bis 1930 + Lev Nusberg und die Moskauer Gruppe „Be-

- wegung“, Ausstellungskatalog, Hrsg. Galerie Gmurzynska, Köln, 104-107. (Abb. aus ‚Erstens u. zweitens‘ v. Charms)
- Tejder, V. (Hrsg.) 1996.** *Beseďy V.D. Duvakina s M.M. Bachtinym*, Moskau. (u.a. zu Vaginov)
- Terent'eva, M. 1995.** „Moj otec Igor' Terent'ev“, „Teatr Gulaga. Vospominanija, očerki“, *Memorial*, Moskau, 52-59. (i. Bd. Abb.)
- Terras, V. (Hrsg.) 1991.** § 9 „The Soviet Period“, *A History of Russian Literature*, Yale, New Haven, London, 503-605. (553 Hinweise auf die ObĚriuten, 554-555 „Zabolotsky“)
- Tokarev, D. 1995.** „Daniil Charms: filosofija i tvorčestvo“, *Russkaja literatura*, 4, 68-93.
- 1996.** „Apokaliptičeskie motivy v tvorčestve D. Charmsa (v kontekste rusckoj i evropejskoj eschatologii“, *Rossija. Zapad. Vostok: vstrečnye tečenija*, St. Petersburg, 176-197.
- 1999.** „Ot sostavitelja“, D. Charms: *O javlenijach i suščestvovanijach*, St. Petersburg, 370-373.
- Toporov, B. 1995.** „Rasskaz L. Dobyčina ‚Vstreči s Liz‘ v kontekste ‚Bednoj Lizy‘ ‚železnogo veka““, *Vtoraja proza*, Trento, 77-111.
- Toporkov, A. 1988.** „Iz istorii literaturnych motiv“, *Etmolingvistika teksta: Semiotika malych form fol'klora*, Moskau, 28-31.
- 1989.** „Proza Konstantina Vaginova: ‚Trudy i dni Svistonova““, *Russkaja reč*, 2, 46-55.
- Trauth, V. 1993.** „Das Theater stirbt, wenn wir lügen“, *Frankfurter Rundschau*, 297, von 22.12.1993, 7. (Gespräch. mit dem litauischen Regisseur Oskaras Korsunovas. über das Theater und den Avantgardisten Daniil. Charms, m. Abb.)
- Trenin, V. 1939.** „O ‚smešnoj‘ počzii“, *Detskaja literatura*, 9, 20-25. (zu Ju. Vladimirov)
- Tretner, A. 1993.** Anmerkungen K. Waginow, *Bambocciade*, Leipzig, 159-179.
- Tuchman, M. (Hrsg.) 1980.** vgl. Barron, St. 1980.
- Tufanov, A. 1924.** *K zaumi*, Petersburg. (ill. Boris Ender)
- 1926.** „Večer zaumnikov“, Stat'ja; Avtograf s pojasnitel'nymi zamečanijami k stat'e sost. Ja. Druskiny 1970-e g., Upom. Vvedenskij A.I., Tufanov A.B., RNB Handschriftenabtlg., Fond Druskina 1232, Nr. 369, St. Petersburg.
- 1984.** „Večer zaumnikov“, Vvedenskij A. *Polnoe sobranie sočinenij*, Bd. 2, Ann Arbor, 238-239.
- 1989.** *Zu SA-UM*, Obermichelbach. (vgl. Nikol'skaja, T. 1989b)
- 1991.** *Uškujniki*, Berkeley. (vgl. Jaccard, J.-Ph. 1991b)
- 1993.** „Avtobiografija“, Bogomolov, N. 1993, 91-93.
- 1996a.** vgl. Nikitaev, A. 1996.
- 1996b.** vgl. Demosfenova, G. 1996.

- Tumanov, I. u. V. 1993.** „The Child and the Child-Like in Daniil Charms“, *Russian Literature*, 34, 241-270.
 Učitel', K. 1995. „Ni slova o glavnom“, *Charmsizdat predstavljajet*, St. Petersburg, 90-92.
- Ufjand, V. 1997.** „K staršim brat'jam (Igor' Bachterev)“, *Novoe literaturnoe obozrenie*, 26, 282-284. (enthält Autographen von B.)
- Ugrešić, D. 1981.** „Metatekstne razine u romanima Konstantina Vaginova“, *Umjetnost Riječi, književnost, avangarda, revolucija. Ruska književna avangarda xx stoljeća*“, Sonderband XXV, Zagreb, 299-307.
 1985. „Leonid Dobyč'in“, *Russian Literature*, 18, 2, 177-185.
 1989. „Avangarda i suvremenost (Vaginov i Kabakov: tipološka paralela)“, *Pojmovnik ruske avangarde*, 6/3, Zagreb, 301-315.
 1990. „Avangard i sovremenost' (Vaginov i Kabakov: tipologičeskaja parallel')“, *Russian Literature*, 27, 83-96. (auf Russisch, vgl. o.)
- Ulanovskaja, B. 1993.** „Možet li solnce rassedit'sja na infuzoriju...“, *Dostoevskij i mirovaja kul'tura*, Almanach 1, III, St. Petersburg, 67-83. (zu Dostoevskij u. Obėriu)
- Urban, A. 1995.** „Architektura prirody“, *N. Zabolockij, Ogon', mercajuščij v sosude...*, Moskau, 862-887.
- Urban, P. 1970.** „Nachwort“, *Daniil Charms, Fälle*, Frankfurt/Main, 101-118.
 1983. Nachwort, „Daniil Ivanovič Charms“, *D. Charms, Geschichten von Himmelkumov und anderen Persönlichkeiten*, Berlin, 16.
 1985. „Nachbemerking“, *Charms, D. Fallen, Prosa, Szenen, Kindergeschichten, Briefe*, Zürich, 280.
 1986. „Nachwort“, *Vvedenkij, A., Kuprjanov und Nataša*, Berlin, 15-16.
 1988a. „Erinnerung an Daniil Charms“, *Editorische Notiz, Anmerkungen, D. Charms, Briefe aus Petersburg - 1933*, Berlin, 19-22.
 1988b. „Editorische Notiz“, *D. Charms, Fälle*, Zürich, 225-235.
 1990a. Nachwort u. Nachweise, Fehler des Todes - Russische Absurde aus zwei Jahrhunderten, Frankfurt a. Main, 475-484, 488-490 u. 505-506.
 1990b. Nachwort, Vladimir Kazakov, Unterbrechen Sie mich nicht, ich schweige!, München, Wien, 166-170.
 1991. „Charms, deutsch von Charms“, *Die Zeit*, Nr. 20, 10. Mai 1991.
- (Hrsg.) 1992a.** „Obėriu, Vereinigung der Realen Kunst. Topographie einer literarischen Landschaft. Teil 1“, 11-123 (mit Abb.), ed. Vorbemerkung 16-18, *Schreibheft*, 39.
- (Hrsg.) 1992b.** „Obėriu - Vereinigung der Realen Kunst - Zur Topographie einer literarischen Landschaft. Teil 2“, 7-104, (m. Abb.) ed. Vorbemerkung 10-11, „Chronik Obėriu, 1925-1932“, 67-83, *Schreibheft*, 40.
 1992c. „Konstantin Vaginov - Biographisches Stichwort“ / Anmerkungen, K. Vaginov, *Der Stern von Bethlehem*, Berlin, 28-32.
 1992d. „Daten zu Leben und Werk von Daniil Charms“ 279-333, „Editorische Notiz“ 335-340, „Anmerkungen“ 341-386, *D. Charms, Die Kunst ist ein Schrank*, Berlin.

- (vgl. Liebermann, D. 1993a, Ingold, F.Ph. 1993)
- 1995.** Anhang: Bibliographische Notiz, Chronologie, Anmerkungen, Register, Alphabetisches Verzeichnis D. Charms, *Alle Fälle*, Zürich, 461-571.
- 1996.** Nachwort, L. Dobyčín, *Im Gouvernement S*, Berlin, 130-152.
- 1997.** Nachweise, Anmerkungen, Daten. D. Charms, *Theater*, Frankfurt/Main, 226-240.
- 1998.** siehe: Hercher, J. 1998.
- Usner, G. 1995.** „Slučaj iz žizni Charmsa“, *Charmsizdat predstavljajet*, St. Petersburg, 65-66.
- Uspenskij, F. 1994.** vgl. Babaeva, E. 1994.
- Uspenskij, P. 1916.** *Tertium Organum: Ključ k zagadkam mira*, Petrograd. (vgl. Ouspensky, P. 1988)
- Ustinov, A. 1990a.** „Delo detskogo sektora Gosizdata 1932 g. Predvaritel'naja spravka“, *Michail Kuzmin i russkaja kul'tura XX veka. Tezisy i materialy konferencii 15-17. maja 1990 g.*, Muzej Achmatovoj, Leningrad, 125-136.
- 1990b.** „Letanie bez kryl žestokaja zabava“, *Iskusstvo Leningrada*, 2, 81-83.
- 1991a.** siehe: Jaccard, J.-Ph. 1991f.
- 1991b.** vgl. Kobrinskij, A. 1991c.
- Ustinov, A. / Kobrinskij, A. 1992.** „Dnevnikovye zapisi Daniila Charmsa“, 417-428, Kommentare 509-583, *Minuvšee*, 11, Moskau, St. Petersburg.
- Vachtova, L. 1994.** „Dadaland. (§) Russland. Tiflis, Rostow am Don“, *Dada global*, Hrsg. R. Meyer, J. Hossli, G. Magnaguagno, J. Steiner, H. Bolliger, Zürich, 107-111 (Verweis auf Charms u. „Obėriu“ 108 u. 111)
- Valabrègue, F. 1994.** *Une vie d'artiste „Kazimir Sévérinovitch Malévitch“*, Marseille, bes. 201-202, 247-249, 262-263, 290.
- Valieva, Ju. 1998.** „Situacija zagadki u Vvedenskogo (Osobennost' otnošenija avtor-tekst-čitatel')“, *Russian Literature*, 44 (II), 261-275.
- Vallecchi, E. (Hrsg.) 1990.** „Gafica russa 1917/1930“, *Manifesti - Stampe - Libri da collezione private russe*, Palazzo Strozzi, Firenze, 151 (Hinweis auf Daniil Harms).
- Vasil'ev, I. 1991.** *OBĚRIUTY. Teoretičeskaja platforma i tvorčeskaja praktika: učebnoe posovje*. Ural'skij Gos. Univ. A. I. Gor'kogo, Sverdlovsk/Ural (enthält Gedichte v. Zabolkij, Charms, Olejnikov, Vaginov u. Vvedenskij; 86-91: Bibliographie u. Anm.)
- Vishevsky, A. 1986.** „Tradition in the Topsy-Turvy World of Parody: Analysis of the Two Obėriu Plays“, *Slavic and East European Journal*, 30, 355-366.
- Višneveckij, I. 1991.** „O ‚Komedii goroda Peterburga“, *Teatr*, 11, Moskau, 58-60.
- Vitman, A. / Os'kina, L. (Hrsg.) 1961.** *Sovetskie detskie pisateli. Biobibliografičeskij slovar'*, Moskau, 73, zu Charms 385.
- Voskresenskij, 1927.** „Ešče o ‚Revizore' v Dome Pečati“, *Rabočij i teatre*, 17, Leningrad, 10. (zu I. Terent'ev)

- Vostrecova, L. 1989.** „Chudožniki grupy MAI“, *Tvorčestvo*, 6, 15-18. (mit Repr. u.a. von Bildern Kondrat'evs und Glebovas)
- 1990.** „Die Filonow-Schule in der Sammlung des Russischen Museums“, *Pawel Filonow und seine Schule*, Ausstellungskatalog, Kunsthalle Düsseldorf, 219-227.
- 1994.** *Vladimir Vasil' evič Sterligov. Tat'jana Nikolaevna Glebova. Vystavka*, Einführung im zweibändigen Ausstellungskatalog, Muzej „Carskosel'skaja kollekcija“, Puškin.
- (Hrsg.) 1995a.** siehe: Kovtun, E. 1995b.
- 1995b.** siehe: Kovtun, E. 1995c.
- 1995c.** *Ja budu raspisyvat' rajskie čertogi...* (zu Bildern und Grafiken von T. N. Glebova) Kovtun/Vostrecova. (Hrsg.) GRM, St. Petersburg, 6-24.
- Vozlinskaja, 1982.** „Igraem Charmsa. Spektakl' Moskovskogo teatra miniatjur „Charms! Čarms! Šardam!! Ili škola klounov“, *Krokodil*, 26, 4. (m. Abb.)
- Vronskaya, J. / Chuguev, V. (Hrsg.) 1992.** „Kharms, Daniil Ivanovich (Iuvashev)“, *The Biographical Dictionary of the Former Soviet Union*, London u.a., 226.
- Vul'fius, P. 1980.** *Avtobiografičeskie zametki*, Priloženie, Stat'i. Vospominanija. Publicistika, Leningrad, 257-261. (im Vorspann: Fotografie von Vul'fius).
- Waegemans, E. 1998.** „Absurdisten (Obėriu)“, *Geschichte der russischen Literatur von Peter dem Großen bis zur Gegenwart (1700-1995)*, Konstanz, 280-282.
- Waldén, K. (Hrsg.) 1969.** „Malevichs död. Suprematismens triumf“, *Poesin måste göras av alla! Förändra världen! Transform the world.* (Wiederabdruck aus: „Ur Den inre och den yttre rymden“, Ausstellungskatalog, Moderna Museet, Stockholm, 1963), Moderna Museet, Stockholm, 76. (zum Tod von Malevič, m. Abb.)
- Wallach, A. 1996.** „Speaking in Tongues. An End to Explanation“, § 5, 40 u. „The Flying Kabakov“, § 7, 55, „Ilya Kabakov“, *The Man Who Never Threw Anything Away*, New York.
- Weiss, E. 1994.** „Ermolaewa, Vera“, 114-115 (m. Abb.), „Poret, Alisa“, 176-177 (m. Abb.), *Von Malewitsch bis Kabakov*, Hrsg. E. Weiss, München.
- Wenzel, J. / Wetzel, V. 1998.** „Die Kunst ist ein Schrank“, Material XVII: „Interview mit Ramon Haze aus *Pulcrum Fictum* No 9/97“, „O.s Dokumentation“, Dokumentation des Projekts „Teaching by working I mit Ilya Kabakov“, Hrsg. D. Daniels u. K. Werner, *Galerie für Zeitgenössische Kunst*, Leipzig, 158-161.
- Wilink, A. 1994.** „O, du unselige“, *Weihnachten bei Ivanovs* in der Inszenierung von K. Beier am Düsseldorfer Schauspielhaus, *Westdeutsche Zeitung*, 9.5.1994. (mit Abb.)
- Wilpert, G. von (Hrsg.) 1975.** „Vvedenskij“, *Lexikon der Weltliteratur*, 2. Aufl., Bd. 1, Stuttgart, 1703.
- Winkler, Th. 1996.** „Und so bleibt der Wiener ganz Wiener. Fragmentarisches. 'Charms Zwischenfälle' von Michael Kreihst im Forum“, *Die Tageszeitung*, 22.02.96. (Filmkritik)
- Wołodźko, A. 1967.** „Poėci z „OBĚRIU““, *Slavica orientalis*, 16-3, 219-227.
- Wonders, 1992.** siehe: Hirt, G. 1992.

- Worrall, N. 1993. Rez. zu: Stelleman, J. 1992, *Slavonic and East European Review*, 71, 1, 143-144.
- Wrubel-Golubkina, I. 1995. „Interview mit Nikolai Iwanowitsch Chardschijew“ (Auszug), *Kasimir Malewitsch. Werk und Wirkung*, Hrsg. E. Weiss, Museum Ludwig, Köln, 55-59. (vgl. Chardžiev, N. 1997)
1999. vgl. Golubkina-Vrubel, I. / Patsiukov, V. 1999.
- Wünsche, I. 1999. „Intensifying Perception and Conceptualizing Nature: Organica in European and American Art of Post-War Period“, *Organica*, Hrsg. Galerie Gmurzynska, Köln, 104-109. (108, Anm. 139 Hinweise auf Sterligov und seine Schüler)
- Zabolockaja, E. / Zabolockij, N. 1978. „Šutočnye stichotvorenija N. Zabolockogo“, *Voprosy literatury*, 9, 292-297.
- Zabolockaja, E. / Makedonov, A. / Zabolockij, N. (Hrsg.) 1984. *Vospominanija o N. Zabolockom*, Moskau. (mit Abb.)
- Zabolockij, N. 1978. siehe: Zabolockaja, E. 1978.
1984. „Rannie gody“, 9-25 u. „Ob otce i o našej žizni“ 240-272, siehe: Zabolockaja, E. u.a. 1984.
1989. „Fis'ma N.A. Zabolockogo 1938-1944 godov“, *Znamja*, 1, 96-127; Anm. 14 119/127.
- 1991a. „N.A. Zabolockij posle sozdanija ‚Stolbcov‘. Konec 20-ch - načalo 30-godov“, *Teatr*, 11, 153-160, (m. Abb.)
- 1991b. „Put' Zabolockogo“, Vorwort, N. Zabolockij, *Izbrannye sočinenija*, Moskau, 5-14.
1993. „Moi vozraženija A.I. Vvedenskomu, avto-ritetu bessmyslicy“, *Logos*, 4, Moskau, 125-127.
1994. *The Life of Zabolotsky*, ed. R. Milner-Gulland, Cardiff. (§ 1 „Tje Oběriuty“, 44-87, Abb. zw. 172/173)
1995. „Žizneopisanie“, § Načalo zrelogo tvorčestva 1926-1929“, N. Zabolockij, *Ogon', mercajuščij v sosude...*, Moskau, 57-82, Abb. zw. 192/193.
1999. „Prirody očistitel'naja sila. Social'no-etičeskie elementy naturfilosofskoj poézii Zabolockogo“, *Voprosy literatury*, Juli-August, 17-36.
- Zabolockij, (Nikolaj) 1965. „Avtobiografija“, N. Zabolockij, *Stichotvorenija - Poems*, Washington DC, New York, 1-20, m. Abb.
- Žadova, L. 1984. „Tatlin, az ilustrátor és könyvtervező“, *Tatlin*, Budapest, 129-133, (bes. „Először, másodszer“ 131-132), Abb. 298-312 384-388.
1987. „Rabota Tatlina v knige“, *Iskusstvo knigi*, 10, Moskau, 235-248.
1998. *Žizn' N. A. Zabolockogo*, insbes. § 2 („Oběriuty“) 75-150) u. § 3 („V tiskach tridcatych godov“) 151-258, Fotografien 75-78.
- Zamfir, E. 1998. „Jurodivyj“, *Charmsizdat predstavljaet. Avangardnoe povedenie*, St. Petersburg, 171-182.
- Zavališin, V. 1979. Rezension zu „Kozlinaja pesn“, *Novyj žurnal*, 135, New York, 233-235.

1984. „Proza i stichi Konstantina Vaginova“, *Novyj žurnal*, 157, New York, 283-290.
- Zekri, S. 1996. „Die Ohnmacht des Räubers in der Provinz“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 282, 3. Dezember, L6. (Rez. zu Dobyčín m. Abb.)
- Železnov, L. 1927. vgl. Ioffe, N. 1927.
- Ziegler, R. 1981. „Daniil CHARMS, Sobranie proizvedenij. Pod redakciej Michaila Mejlacha i Vladimira Erlja. Bde 1-3, Bremen: K- Presse 1978-1980“ (Rezension), *Wiener Slawistischer Almanach*, 7, 277-279.
1982. „Die Modellierung des dramatischen Raumes in Daniil Charms' ‚Architektor‘ (1. Teil)“, *Wiener Slawistischer Almanach*, 10, 351-364.
1985. „Gruppa ‚41°‘“, *Russian Literature*, XVII, 71-86.
1989. „Zaum“, *Glossarium der russischen Avantgarde*, Graz, 512-532.
- Zlobina, A. 1999. „Slučaj Charmsa, ili optičeskij obman“, *Novyj mir*, 2, 183-191.
- Zolotonosov, M. 1989. „Muzyka vo l'du“, *Iskusstvo Leningrada*, 1, 37-41, 45-56.
1993. „ACHUTOKOC-ACHUM Opyt rassifrovki skazki K. Čukovskogo o Muče“, *Novoe literaturnoe obozrenie*, 2, 262-282.
1995. „Šizogramma χv, ili teortija psihičeskogo ekskrementa“, *Charmsizdat predstavljaet*, St. Petersburg, 77-82.
1998. „Vina Ester“, *Charmsizdat predstavljaet. Avangardnoe povedenie*, St. Petersburg, 161-170.
- Zsadova, L. 1984. siehe Žadova, L. 1984.
- Zubareva, E. 1997. „Russkaja periodika XX v. dlja detej“, *Russkie detskie pisateli XX veka. Biobibliografičeskij slovar'*, Moskau, 378-384.
- Zürchner, Ch. 1994. „Verknüpfungen und Brüche in der Prosa von Daniil Charms“, *Schweizerische Beiträge zum XI. Internationalen Slavistenkongress in Bratislava*, September 1993, Bern, 397-417.
- Zueva, N. 1996. „Tarakan sidit v stakane“, *Nevskoe vremja*, 16. Mai 1996. (Kritik zum Charms Festival II in St. Petersburg)
- Žukova, L. 1983. *Epilogi*, 1, New York.
1991. „Obériuty“, *Teatr*, 11, Moskau, 8-9. (m. Abb.)
- Zvomareva, L. 1990. „Živye glaza dlja tajny“, *Tepljy stan*, Almanach, 1, Moskau, 261-267.
-
- N.N. 1991. „Ermolaeva, Vera Michajlovna (1893-1938)“, *Iskusstvo Leningrada*, 5, 54
1991. „Sterligov, Vladimir Vasil'evič (1904-1973)“, *Iskusstvo Leningrada*, 5, 54.

Holt Meyer

**Šklovskijs Unentscheidbarkeit, Jakobsons *organizzazione combattiva*,
Tynjanovs metaphorischer Nietzscheanismus, und das *happy end* (in) der
Semiotik: Re- und Dekonstruktionen in neueren Arbeiten zum
Formalismus und Strukturalismus (3. Teil: Stefan Speck)**

Zwischen Šklovskij und de Man: Unentscheidbare Determinationen

Die Einheitlichkeit des literarischen Werks ist
wahrscheinlich ein Mythos

V. Šklovskij, „Ornamentale Prosa“

Ein literarischer Text behauptet und verneint zu-
gleich die Autorität seiner eigenen rhetorischen
Form.

Paul de Man, *Allegorien des Lesens*

Hat Ehlers das Problem der Unentscheidbarkeit beim wissenschaftlichen Einsatz der Metapher eher heruntergespielt, und Kujundžić es neben Parodie, Intervall, Maske, Monument u.a. in eine größere Begriffskonfiguration eingebettet, und Toman es im Zuge ‚ideologiekritischer Eindeutigkeiten‘ schlichtweg ignoriert bzw. weggedacht, so wird diese Konzeption zum Leitprinzip der Formalismusdarstellung Stefan Specks.¹

Ist Kujundžić’ Leitgedanke durch das Denken Nietzsches (bzw. der Derridaschen Nietzschelektüre) bestimmt, so kann man in den Grundthesen der Arbeit Stefan Specks die Handschrift Paul de Mans lesen. Das ebenso einfache wie einleuchtende Leitprinzip Specks, dessen Grundzüge ich bereits angedeutet habe, kann aus zwei Perspektiven formuliert werden, und zwar einer methodologischen und einer wissenschaftshistorischen. Methodologisch formuliert lautet Specks Grundthese so: Den Positionen der frühen Phase des russischen Formalismus – im Gegensatz zu jenen des Strukturalismus und der (Kultur-)Semiotik – liegt jene Denkfigur zumindest implizit zugrunde, die ein halbes Jahrhundert später in den poststrukturalistischen Arbeiten Paul de Mans offen zu Tage tritt, nämlich die Unentscheidbarkeit, und zwar als Unentscheidbarkeit zwischen der „Determinations von unten“ und der „Determinations von oben“ (zu letzteren Termini und ihrer Herkunft gleich mehr). Wissenschaftshistorisch formuliert

¹ Specks Buch (*Von Šklovskij zu de Man. Zur Aktualität der formalistischen Literaturtheorie*, München 1997 – für die Angaben zu den anderen rezensierten Werken vgl. den ersten Teil meines Artikels) ist die überarbeitete Fassung einer am Institut für Literaturwissenschaft der Universität Stuttgart (Abteilung Neuere Deutsche Literatur) verfaßte Doktorarbeit. Die Doktorarbeit trug einen vom Buchtitel stark abweichenden Titel, nämlich *Ästhetik des Wortes oder Struktur des Sinns. Zwei Modelle formalistischer Literaturtheorie*. Mit der „Ästhetik des Wortes“ und der „Struktur des Sinns“ sind jeweils „Determinations von unten“ und „Determinations von oben“ gemeint.

könnte man sie auf folgenden Nenner bringen: Die chronologisch auf den Frühformalismus folgenden Strömungen des Strukturalismus (bzw. Funktionalismus) und Semiotik (bzw. Kultursemiotik) stellen keineswegs eine selbstverständliche und heilsame Korrektur von ‚fehlerhaften‘ Positionen der Frühphase dar, sondern schütten aufgrund einer sich immer mehr potenzierenden Manie der Ganzheitlichkeit Ansätze zu, die erst durch die Infragestellung des Strukturalismus durch Barthes und v.a. durch Paul de Man wieder freigelegt werden konnten.

Von diesem Grundgedanken geleitet, durchschreitet Speck die drei wissenschaftlichen Formationen, die den frühformalistischen Ansatz ‚zu Tode strukturiert haben‘, nämlich den tschechischen Strukturalismus, die sowjetische Semiotik und den französischen Strukturalismus. Während erstere beide Speck als zwei Seiten derselben hoffnungslos entwerteten Medaille betrachtet (und zwar einer solchen, auf die jeweils die Köpfe von Lotman und Mukařovský geprägt wurden), ist die letztgenannte Formation eine solche, die durch die Infragestellung der Einheit der Literatur (bei Todorov und Barthes) die Konsequenzen des frühformalistischen Diskontinuitätsdenkens ans Tageslicht gefördert hat.

Die letztgenannte Vorstellung der Einheit der Literatur, d.h. eines Wesens, das im ungemütlichen Klima der rigorosen Begriffshinterfragung unter dem Deckmantel des Begriffs „Literatur“ Zuflucht zumindest suchen wenn nicht finden kann, ist in gewisser Weise der Dreh- und Angelpunkt der Speckschen Argumentation. Nach seiner Wissenschaftshistoriographie ist es zumindest problematisch, die strukturalistische Funktionslehre (d.h. v.a. Mukařovskýs „ästhetische Funktion“) dort als einheitsstiftende Patentlösung einzusetzen, wo der Formalismus – und hier ist Tynjanov wieder einer der Hauptakteure, und zwar v.a. in seiner Arbeit mit den Genres – Diskontinuitäten nachgezeichnet hat.

Die Linie, die die Diskontinuität der Literatur konstituiert, wird entlang der Differenz zwischen „Determination von unten“ und „Determination von oben“ gezogen. Da die Begriffe Hansen-Löves Formalismus-Darstellung entnommen sind, könnte man meinen, daß Speck seine Arbeit als Fortsetzung des Projektes Hansen-Löves sieht. Aber er hat – im Gegensatz zu Ehlers und Kujundžić – mehr Tadel als Lob für Hansen-Löve übrig. Bevor ich diese Haltung erläutere, versuche ich zu rekonstruieren, wie „Determination von unten“ und „Determination von oben“ im Ausgangstext figurieren.

Die Formulierungen befinden sich an einer für Speck entscheidenden Stelle, nämlich in der Begründung des Übergangs vom Frühformalismus (dem „paradigmatischen Reduktionsmodell“ bzw. „FI“) zum ‚reifen‘ Formalismus (dem „syntagmatischen Funktionsmodell“ bzw. „FII“). Im Vorgriff merke ich an, daß Speck diese Stelle in Hansen-Löves Argumentation besonders eindringlich problematisiert, und meint, hier eine heimliche Valorisierung der späteren Phase oder gar eine Teleologie zu finden, die auch in der jeweils axiologischen Färbung der Begriffe „Reduktion“ (als negativ) und „Funktion“ (als positiv) zum Ausdruck kommt. Hansen-Löves (1978a, 227-228) Argumentation ist wie folgt:

Am ehesten ließe sich die methodologische Entwicklung des FI zum FII als „konsequenter Sprung“ charakterisieren: konsequent, weil die methodologische Identität durchaus gewahrt bleibt, und „Sprung“, weil sich sowohl im theoretischen Aspekt als auch im wissenschaftlichen Objekt eine prinzipielle Determinationsverlagerung vollzieht. Wie gezeigt, hat

der FI sein Reduktionsmodell und damit sein wissenschaftliches Objekt verabsolutiert, es ging ihm um die deduktive Konstituierung der *literarurnost'* als spezifisches Merkmal, das gerade jene Werke charakterisiert, wo es in entblößter Form präsentiert wird, d.h. alle anderen Merkmale des Werkes reduziert, deformiert, zum bloßen *material I* degradiert. Im FII verlagert sich der Schwerpunkt von der primären Präsentation konstitutiver paradigmatischer Akte und sekundär-konstruktiver Verfahren auf die syntagmatische Achse des Kunstwerkes, auf seine konkreten Kompositionsregeln, auf das System von Verfahren bzw. Funktionen. Auf dieser syntagmatischen Ebene der Analyse wird die im FI absolut gesetzte „Determination von unten“ (d.h. ausgehend vom Parallelismus- und Verschiebungsprinzip auf der Wortebene) durch die „Determination von oben“ (d.h. vom konstruktiven Prinzip der gesamten funktionalen Hierarchie des Werkes) relativiert und neu systematisiert. An die Stelle der dekontextierenden, paradigmatisierenden, zerlegenden Dynamik der „vertikalen Determination von unten“, die die künstlerische Präsentation in einen prinzipiellen Gegensatz zum pragmatischen, perspektivischen, kommunikativen Kontext stellt, tritt im FII die kontextierende Dynamik der syntagmatischen Funktionen, deren positiv definiertes Ordnungsprinzip zunächst die Struktur der konstruktiven Ebenen und sodann jede der kommunikativen Orientierung bestimmt. Während in der Präsentation des FI die paradigmatisierten Elemente additiv-parataktisch zu einer linearen Serie montiert werden (Montage I) und dabei ihre strukturelle Autonomie maximal wahren können, werden in der syntagmatischen Struktur die paradigmatisierten Elemente sowohl durch die Eigengesetzlichkeit der Aufeinanderfolge als auch durch das alle konstruktiven Ebenen durchdringende Prinzip der „Ganzheitlichkeit“ (*celosnost'*) transformiert und umfunktioniert, d.h. vom jeweils geltenden Kontext ihres Auftretens deformiert... (Hervorhebung von mir)

Für Hansen-Löve ist die „Determinationsverlagerung“ mit einem Wechsel von der „Paradigmatik“ zur „Syntagmatik“ und von „Reduktion“ zur „Funktion“, aber auch von „Analytik“ zur „Synthetik“ verbunden. Es scheint – und dies sieht man seiner ähnlich angelegten Arbeit zum Symbolismus (1989) aber auch seinen Aufsätzen zur Avantgarde (1986; 1987; 1988) an –, daß ein solcher Übergang zur ‚Grammatik der Diachronie‘ einer bestimmten Erscheinung gehört, genau wie die Tendenz dritter Phasen zur ‚Pragmatik‘, sowie zur Einbeziehung bestimmter Elemente der ersten beiden Phasen. Unter „Determination“ hat man sich wohl so etwas wie den ‚Schwerpunkt des Bedeutungsaufbaus‘ vorzustellen, der sich sowohl bei theoretischen Positionen als auch bei Kunstwerken einer bestimmten Phase bemerkbar macht (vgl. die Parallelität der Entwicklung des Formalismus zur Evolution der Literatur der Avantgarde).

In seiner Lektüre von Hansen-Löves Buch erhebt Speck die beiden ‚Determinationsrichtungen‘ zum Leitgedanken der gesamten Arbeit Hansen-Löves. Auf dieser Basis übt er fundamentale Kritik an dem Ansatz: er unterstellt Hansen-Löve, daß er zwar von einer dritten Phase des Formalismus spreche, diese aber letztlich der zweiten Phase unterordne. Speck konstatiert in bezug auf die gerade

zitierte Stelle, daß es „eine solch kontrastierende Einführung [...] für den ‚FIII‘ nicht geben“ wird, und führt fort:

Ferner läßt sich in diesem Abschnitt beobachten, daß dem frühen Formalismus in den grundlegenden Fragen nicht nur der ‚FI‘, sondern ebenso der ‚FIII‘ gegenüberzustellen ist. So verwendet Hansen-Löve mehrmals die Notation ‚FII/FIII‘, um dann schließlich von der ‚methodologischen Evolution des FI zum FII/FIII‘² zu sprechen. Der Übergang vom ‚FII‘ zum ‚FIII‘ kann als Arbeitsteilung und als schleichender, darum zuweilen unbemerkter Perspektivwechsel angesehen werden. Dagegen bezeichnet Hansen-Löve die Transformation im ‚FI‘ zu ‚FII‘ als ‚konsequenten Sprung‘. (Speck 1997, 17-18)

Speck ist der Auffassung, daß eine unüberbrückbare Lücke zwischen der ‚Determination von unten‘ und der ‚Determination von oben‘ klappt. Eigentlich sollte man nicht von einer Lücke sprechen, denn ein bereits erwähntes programmatisches Wort besagt, daß ‚die Lücken, die es auszufüllen gilt, [...] nicht einfach gegeben‘ sind, sondern erst entstehen, ‚indem man postuliert, daß dort, wo nichts ist, etwas sein sollte.‘ Speck (a.a.O., 18-19) zitiert emphatisch des Šklovskijsche Diktum, das als Motto der ganzen Arbeit dienen könnte: ‚Die Einheitlichkeit des literarischen Werks ist wahrscheinlich ein Mythos.‘³

Dabei ist die ‚Determination von unten‘ für den frühen Formalismus ‚in umfassender Weise‘ charakteristisch (a.a.O., 26), und zwar auch hinsichtlich der Methodologie selbst: ‚Die Sprache bestimmt die Literatur; die Fakten bestimmen die Theorie; die Theorie bestimmt die Philosophie, bzw. die Poetik bestimmt die Ästhetik‘ (a.a.O., 27). Von noch größerer Bedeutung für Speck ist aber die Tatsache, daß die Existenz der beiden entgegengesetzten Determinationsrichtungen als ‚Literatur‘ die Einheit dieser Kategorie auf der Ebene der Genres zerstört. Diese Erkenntnis, die für Speck v.a. mit dem Namen Tynjanovs – also mit dem Anfang des Struktur- bzw. Systemdenkens – verbunden ist, ist deshalb so wichtig, weil sie bei Todorov am Ende des Strukturalismus wiederkehrt.

Spannt Kujundžić einen Bogen von Nietzsche zu Derrida und versucht, Tynjanov darin unterzubringen, und zwar ohne das Problem der Diskontinuität im ‚dazwischenliegenden‘ Strukturalismus überhaupt anzusprechen, so baut Speck eine Brücke zwischen den letzten frühen Formalisten und den ersten Spätstrukturalisten, die das ‚Licht‘ am Ende des strukturalistischen ‚Tunnels‘ sehen können. Er betont dadurch eben jenes ‚Dazwischen‘, das in Kujundžić‘ Darstellung eine Art zu vernachlässigenden ‚Mittelalters‘ zwischen Höhepunkten des valorisierten Nietzscheanismus (als ‚umgekehrter Renaissance‘) liegt. Es hat bei Speck die Funktion eines mythischen Alptraums, aus dem man in der Dekonstruktion aufgewacht ist. Die Unterschiede zwischen den beiden Positionen sind

² Hansen-Löve 1978, 232. An dieser Stelle spricht Hansen-Löve von der ‚Entwicklung des Funktionsbegriffs aus den Begriffen der *motivirovka* und der *ustanovka* des FI-Modells‘ als ausschlaggebendes Merkmal.

³ Der Satz entstammt Šklovskijs Aufsatz ‚Ornamentale Prosa‘. Speck zitiert aus der von Fritz Mierau herausgegebenen Sammlung *Die Erweckung des Wortes. Essays der russischen Formalen Schule*, Leipzig 1991, 100.

eher im Bereich der Darstellungsstrategie als in den jeweiligen theoretischen Präferenzen angesiedelt. Dabei liegt Speck näher an jener Historiographie der Literaturgeschichte, die ich am Anfang dieses Textes angesprochen habe, bleibt aber weitgehend auf dem Territorium der textnahen Methodologiebeschreibung (Chiasmus, Determinationsrichtung, Nähe oder Ferne von der literaturwissenschaftlichen Hermeneutik usw.). Seine Arbeit weist einen höheren Reflexionsgrad als die von Ehlers. Kujundžić wiederum leistet die Arbeit der Aufdeckung nicht sofort evidenter philosophischer Orientierungen der Formalisten und Strukturalisten, wobei sein Ansatz eine erhebliche Akzentverschiebung im Vergleich zu Toman, dem die Kujundžić so teure Modernität eher suspekt ist, darstellt. So wie sich Kujundžić und Speck auf dem Feld des Poststrukturalismus – natürlich nicht ohne Widersprüche – ergänzen, so ergänzen sich alle vier Arbeiten, indem sie Mauern ‚innerhalb‘ der Konfiguration Formalismus-Strukturalismus-Dekonstruktion und an den ‚Außengrenzen‘ sichtbar machen, relativieren, problematisieren; teilweise werden Scheingrenzen abgebrochen, teilweise stellen sich scheinbar passierbare Grenzen als eigentlich unüberwindbar heraus.

Ich kehre nun zu Specks Brücke zwischen dem frühen Formalismus und der Dekonstruktion zurück, und zwar anhand des bereits angesprochenen Themas der ‚bedrohten Einheit‘ der Literatur, die an der Genrengrenze diagnostiziert wird. Kujundžić (a.a.O., 102) hatte von der „Monstrosität“ des Genres bei Tynjanov gesprochen, und konstatiert, daß das Genre sowohl ein Gesetz innerhalb der Literatur darstellt als auch dem „anderen“ der Literatur (Alltag, Leben, Gesellschaft) dient. Damit liege sie außerhalb von sich selbst und könne als ein „abgelehntes Gesetz“ (*aborted law*) betrachtet werden. Auch Speck hebt Tynjanovs Position als den Ort hervor, wo sich eine radikale Diskontinuität neben einer scheinbaren Kontinuität auftut. Es geht um „die gattungstheoretische Opposition von Vers- und Prosadichtung“ (a.a.O., 29), die für den Theoretiker Tynjanov die Differenz zwischen dem „poetischen Wort“ und der „Sujetdichtung“, zwischen „Unsinn“ und „Sinn“ darstellt. Damit prallen die beiden ‚Determinationsrichtungen‘ aufeinander, denn es geht darum, ob die „Semantik“ vom „Nichtsemantischen“ deformiert wird oder umgekehrt.

Speck betont die entscheidende Rolle des Rhythmus in der Theorie Tynjanovs, denn gerade dieses Moment bestimmt die Konturen der Gattungsgrenze. Er konstatiert aber auch, daß die ‚Determinationsrichtung‘ des Rhythmus keineswegs eindeutig sei, daß er – im Gegensatz zum reinen Klangaspekt – „bereits deutliche Spuren der Determination von oben“ (a.a.O., 30) aufweist, da er eine übergeordnete Ganzheitlichkeit vorausgesetzt. Andere Formalisten haben die Gattungsgrenze gerade hinsichtlich des Rhythmus anders gezogen: „Brik [...] sieht den Gegensatz von rhythmischer und semantischer Dominante, durch den Tynjanov die Gattungsdifferenz zwischen Poesie und Prosa bestimmt, bereits innerhalb der Verssprache am Werk“ (a.a.O., 31-32). Für Tynjanov wiederum wird „die Einheit des Textes [...] durch den Rhythmus und nicht wie in der Prosa durch die Bedeutung bestimmt“; für ihn ist die Bedeutungsebene „nicht der Ziel- und Angelpunkt der Konstruktion“ (a.a.O., 30). Nach Jahrzehnten der ‚Lotmanisierung‘ der Tynjanovschen Position kann man diesen Aspekt nicht oft genug betonen. Im Gegensatz zu Lotman denkt Tynjanov – auch hier eine These, die bei Kujundžić in ganz anderem, aber komplementären Zusammen-

hang (nämlich u.a. in der Zeitkonzeption selbst) eine wichtige Rolle spielt – in Diskontinuitäten.

Mit Todorovs v.a. im Schlüsseltext „La notion de la littérature“ formulierter Theorie wird für Speck (a.a.O., 83) „erstmalig von einem Vertreter formalistischer Theorie selbst das Scheitern der Vermittlung der in diesem Theorierahmen entwickelten Vers- und Prosatheorien behauptet“.

Trotz der unterschiedlichen Vorgehensweisen stellt Speck (a.a.O., 85) eine wichtige Gemeinsamkeit zwischen dem französischen Strukturalismus und der Semiotik fest, und zwar in der „Tendenz zur Auflösung der formalistischen Theorie durch ihre Ausweitung“, allerdings in Richtung einer „allgemeinen Kulturwissenschaft“ und nicht wie in der Semiotik in der Annäherung an „traditionelle Philologie und Literaturgeschichte“ (a.a.O.).

Gerade hier scheint mir eine Schwäche in der Argumentation Specks zu liegen, denn die „Ausweitung“ der formalistischen Theorie über das Literarische hinaus ist, wie mir scheint, eben eine ureigene Zielsetzung, ja geradezu die Definition der Dekonstruktion. Das Problem hier liegt im begrenzten Textkorpus Specks, und zwar sowohl was die französischen Strukturalisten als auch was die Poststrukturalisten angeht. Was letztere angeht, so wird Jacques Derrida zu Gunsten von Paul de Man fast vollkommen ausgeblendet. Der Strukturalismus seinerseits wird ebenfalls einer tendenziösen Selektion unterzogen, und zwar – ironischerweise – auf eine Art und Weise, die den Strukturalismus aufwertet, denn er wird als Übergangsformation zum Poststrukturalismus behandelt. Es ist v.a. Roland Barthes, dem bei Speck die Rolle des Vorboten des Poststrukturalismus zufällt (dazu gleich mehr). Die ganze Riege der strukturalistischen, in Frankreich arbeitenden Narratologen wie Claude Bremond, Algirdas Greimas usw., die das („von oben“) deterministische Proppsche Invariantenmodell lediglich leicht variieren, kommt gar nicht vor. Auch die klassische strukturelle Anthropologie Lévi-Strauss' erscheint lediglich am Rande. Nur die ‚guten‘ Vertreter der französischen Schule wie Genette, Todorov und Barthes treten auf den Plan.

Da Barthes „den Raum der Literatur gerade als Unentscheidbarkeit zwischen [...] Lektüren“ bestimmt, die radikal unvereinbar sind, ist die Entfernung zwischen seiner Position und derjenigen de Mans nicht sehr groß. Der Unterschied zwischen den beiden liegt darin, daß die beiden unvereinbaren Lektüren für de Man „eine Folge der Struktur (!) der Sprache“ sind, während Barthes sie als „Wirkung der Geschichte“ betrachtet. Hier geht Speck von Barthes' in *S/Z* aufgestellter Dichotomie zwischen dem „lesbaren“ und dem „schreibbaren“ Text aus.

Die zentrale Konfiguration, an der Speck die in seinem Titel angemahnte „Aktualität formalistischer Literaturtheorie“ festmachen will, ist die Achse Jakobson-de Man. Derjenige Jakobson, den Speck für seine Parallele in die Pflicht nimmt konstatiert, daß das Verfahren als einziger Held der Literaturgeschichte anzusehen ist.⁴ Es geht also um den formalistischen Jakobson, und nicht das, was die Semiotiker Lotman und Mukařovský aus ihm gemacht haben. Wenn de Man zeigt, „daß die Einheit des Werks nicht zu begründen ist, da sie – außer als (täuschender) Effekt von Verfahren – nicht existiert“ so schreibt er

⁴ Speck, a.a.O., 100 (er bezieht sich auf Jakobsons „Novejšaja ruskaja poézija“).

sich genauso wie Jakobson der „Determinat[i]on von unten“ ein. Allgemeiner (hinsichtlich der Formalisten) ausgedrückt:

So wie die frühen Formalisten die Textgenese aus der Produktivität der Verfahren ableiteten und dabei mitunter ganze Texte oder gar Gesamtwerke aus der ‚Realisierung‘ der syntagmatischen, mimetischen und thematischen Erweiterung eines Wortspiels, einer Figur oder eines Tropus bestimmen, leitet de Man die Lyrik Rilkes aus dem Chiasmus ab, bestimmt die Ode durch die Apostrophe, die Autobiographie durch die Prosopopöie, oder die Verführungskraft der Lyrik aus der Möglichkeit des Anthropomorphismus. (a.a.O., 100-101)

Mit dem frühen Formalismus verbindet de Man außerdem „die Bevorzugung des Weges gegenüber dem Ziel, des Prozesses gegenüber dem Ergebnis, der Dynamik gegenüber der Statik“ (a.a.O., 102).

In diesem Sinne analysiert Speck das, was er als „de Mans Verhältnis zu Jakobson“ bezeichnet; im Kern dieses „Verhältnisses zu Jakobson“ – wie auch in dem zu Lacan und Derrida (diesen Aspekt lasse ich hier weg) – vermutet Speck bei de Man eine gewisse „anxiety of influence“ (H. Bloom). Diese „Einflußangst“ ist in bezug auf Jakobson deshalb besonders ausgeprägt, da dieser laut Speck als de Mans eigentlicher „precursor“, sein wahrer „Vorgänger“, zu betrachten sei. Denn Jakobsons „Beitrag zur Literaturwissenschaft“ besteht trotz aller späterer strukturalistischer und semiotischer Allüren im „Offenhalten der Position der Determinat[i]on von unten“ (a.a.O., 104). Speck meint, drei prinzipiell verschiedene Einstellungen Jakobsons zur Beziehung zwischen Laut und Bedeutung in dessen Werken belegen zu können, nämlich die Annahme der Form als Voraussetzung der Bedeutung, den „Kratylismus“ (d.h. den ‚lautsymbolistischen‘ Glauben an eine tatsächliche Motiviertheit vgl. dazu weiter unten) aber auch – und gerade dies macht ihn auch unter den frühen Formalisten zum wahren „Vorläufer“ de Mans – das, was er in Anlehnung an Paul Valéry als das „Zaudern zwischen Laut und Bedeutung“ (a.a.O., 108-109) bezeichnet. Exakt dies betrachtet Speck als den eigentlichen Clou der Jakobsonschen „poetischen Funktion“ und die tiefere Bedeutung der berühmten Arbeit „Linguistik und Poetik“ (er spielt also den frühen Jakobson nicht gegen den späten aus, sondern findet analoge Positionen im Gesamtwerk des ‚ewigen Formalisten‘), insbesondere deren „closing statement“. Specks (a.a.O., 110) Fazit: „In letzter Instanz hat die ‚Projektion des Äquivalenzprinzips auf die Sequenz‘ die Unentscheidbarkeit des Signifikanten zur Folge, indem sie ‚in der Dichtung jedes sprachliche Element in eine Figur dichterischen Sprechens verwandelt‘, wie Jakobson auf der letzten Seite von ‚Linguistik und Poetik‘ feststellt.“ Jakobson ist damit der eigentliche Erfinder von de Mans Unentscheidbarkeit, und zwar auch und v.a. im Sinne einer Reaktualisierung der Rhetorik.⁵

⁵ An dieser Frage nach dem Formalismus und de Man im Hinblick auf die Rhetorik ist Bettina Stix (1997), deren Buch *Rhetorische Aufmerksamkeit. Formalistische und strukturalistische Vorgaben in Paul de Mans Methode der Literaturwissenschaft* im gleichen Jahr und im gleichen Verlag wie das von Speck erschienen ist, interessiert (den Hinweis auf dieses Buch hat mir dankenswerterweise Barbara Wurm gegeben). Stix geht davon aus, daß „Der Formalismus [...] mit der neuen Rhetorik in einem verwandtschaftlichen Verhältnis“ steht. Sie spitzt diese

Im Geiste dieser Auffassung Jakobsons bzw. des „Verhältnisses“ de Mans zu Jakobson liest Speck die Stellen, an denen de Man explizit über Jakobson schreibt. In „The Rhetoric of Blindness“ und „Semiology and Rhetoric“ hebt de Man Jakobson als einen Strukturalisten hervor, der die positiven Aspekte dieser Ausrichtung verkörpert. So stellt er in der zweitgenannten Arbeit fest, daß Barthes, Genette, Todorov, Greimas und ihre Schüler „hinter Jakobson zurtückfallen, wenn sie Grammatik und Rhetorik in vollkommener Harmonie miteinander funktionieren lassen und von grammatischen zu rhetorischen Strukturen mühelos und ohne Unterbrechung übergehen“ (Speck stellt diese Diagnose in Frage, will aber hier v.a. die Einstellung de Mans dokumentieren). An anderen Stellen kritisiert de Man Jakobson, und zwar v.a. in „Roland Barthes and the Limits of Structuralism“ (1972). Hier gibt er Jakobson zwar Recht, wenn dieser den „autotelischen, selbstreferentiellen Aspekt der Literatur“ hervorhebt, bemängelt aber zugleich, daß Jakobson – im Gegensatz zu Barthes – die Referentialität damit vollständig ausklammert, und damit die „referentielle Suggestivität“ nicht wahrnimmt. Doch auch hier ist de Mans Darstellung ambivalent: „diese scheinbare Kritik an Jakobson wendet sich von einem Satz zum anderen in Affirmation“ (a.a.O., 113). Dieses Schwanken legt Speck als einen zwiespältigen Umgang de Mans mit seinem ‚theoretischen Vater‘ aus. Damit wird Jakobson – zumindest derjenige, der einer prinzipiellen Unentscheidbarkeit zwischen Verfahren und Bedeutung das Wort redet – zum eigentlichen Urheber der Dekonstruktion, zumindest in der de Manschen Variante.

Doch stellt sich hier die Frage, inwieweit die Jakobsonrezeption in Frankreich auch für andere Varianten von Dekonstruktion und Poststrukturalismus – auch für Derrida – konstitutiv ist. Die Beantwortung dieser Frage ist ein dringendes Desideratum der Forschung.

In seinen abschließenden Bemerkungen geht Speck u.a. auf das Motto von de Mans *Allegories of Reading* ein, nämlich folgendes Pascal-Zitat: „Quand on lit trop vite ou trop doucement on n'entend rien“. Kein Wunder, daß Speck dieses Motto im Sinne seiner Historiographie der de Manschen Unentscheidbarkeit liest. Speck plädiert für eine wortwörtliche (oder eben unentscheidbare) Auffas-

These zugleich zu: „Man könnte fast sagen, de Man habe versucht, den Formalismus an bestimmten Stellen zu ergänzen. Viele Probleme, die der Formalismus aufgegriffen hat, aber deren Komplexität er nur andeutend behandeln konnte [...] erlangen durch de Man, – in rhetorische Theorie gekleidet – versöhnende Erklärungen. Gerade der Vergleich mit den Formalisten soll zeigen, daß die Rhetorik de Mans nicht in erster Linie *destruktive*, sondern vielmehr *konstruktive* Perspektiven für die Literaturwissenschaft bereithält.“ (a.a.O., 65) An dieser Stelle nimmt Stix auf Specks Arbeit, die sie in der Dissertationsfassung gelesen hat, Bezug, und konstatiert, Speck würde „in der Dekonstruktion sogar regelrecht die Fortsetzung der frühformalistischen Theorie“ (a.a.O., Anm. 5) sehen. Durch diese Bemerkung wird deutlich, daß Stix in den „konstruktiven“ „Ergänzungen“ des Formalismus durch die Dekonstruktion keine „Fortsetzung“ sehen möchte. Unabhängig davon, wie sie es mit der ‚Fortsetzung‘ hält, so scheint Stix die weiterführende, an Hansen-Löve anschließende Pointe der Arbeit Specks zu verkennen, wenn sie direkt auf der nächsten Seite in Bezug auf Hansen-Löves Aufbereitung des Formalismus ausführt, daß eine „Trennung der einzelnen Entwicklungsstufen [...] in diesem Vergleich mit de Man nicht vonnöten“ sei. Da der Name Lotman in Stix' Arbeit ein einziges Mal fällt, und zwar beiläufig in einem Zitat, und weder Bachtin noch Mukařovský auch nur einmal erwähnt werden, ist es deutlich, daß sich Stix auf den theoriegeschichtlichen Ansatz Specks nicht erst einlassen möchte, auch wenn sie korrekterweise im Hinblick auf Speck von „frühformalistischer Theorie“ spricht.

sung des „rien“ und des „entendre“ im Zitat: Beim Lesen soll man weder (hermeneutisch) verstehen (das wäre die übertragene Bedeutung von *entendre*) noch (phonozentrisch) eine Stimme hören (die wortwörtliche Bedeutung). Das „n'entendre rien“ ist nicht negativ, sondern positiv gemeint – zumindest für de Man in Specks Lektüre: „Der Fokus bildet hier also nicht mehr die Begrenztheit des Verstehens durch ein Nichtverstehen, sondern die Begrenztheit des Verstehens selbst“ (a.a.O., 112).⁶

Diese Begrenztheit führt Speck auf die unüberbrückbare Disjunktion zwischen „Determination von unten“ und „Determination von oben“ zurück. Diese Disjunktion kann auch nicht durch das Hin-und-her-Springen zwischen Teil und Ganzem nach dem Muster des hermeneutischen Zirkels aufgehoben werden. Das Bewußtsein der Disjunktion ist die wichtigste Voraussetzung der richtigen Lektüre. Diesen Aspekt formuliert Bettine Menke (1995: 127–128) wie folgt:

Es geht [...] nicht darum, daß alles auch figurativ gelesen werden kann, (darüber scheinen wir uns bei literarischen Texten sowieso einig zu sein), sondern um den gegenseitigen *Einspruch* von wörtlichem und figurativem Lesen. Gemeint ist auch nicht (bloß), daß etwas nach verschiedenen Leseweisen dies und auch noch jenes bedeuten kann, also *nicht* einfach Polysemie, die hermeneutisch zu integrieren wäre,⁷ sondern eine Unentscheidbarkeit von Leseweisen, die sich *widersprechen* und *aufeinander angewiesen* sind. Infragegestellt ist die Entscheidbarkeit über den „referentiellen Modus des Textes“, ohne daß diese Entscheidung je hintergangen werden könnte, weil die Referentialisierung [...] im Verstehen und das Verstehen nicht ausgeschlossen werden können. „Unentscheidbarkeit“ heißt: *daß wir entscheiden müssen* über Bedeutungsmodi, daß wir es aber, *indem wir entscheiden, zugleich nicht können*, weil die Lektüre, wo sie entscheidet, stets in Anspruch nehmen muß, was sie ausschließt.

Wenn de Man – wie übrigens die frühen Formalisten – die „Determination von unten“ stärker betont, so ist dies nicht aufgrund einer prinzipiellen Hierarchie oder Privilegierung, sondern lediglich eine strategische Entscheidung angesichts der damaligen geradezu universellen Valorisierung der „Determination von oben“ und zwar seitens sowohl der Hermeneuten als auch der Strukturalisten und Semiotiker.

Dieses Argument ist nicht nur deshalb wichtig, weil es – ähnlich wie die These von der „anxiety of influence“ – die pragmatische Komponente⁸ der de Manschen Position einbezieht, sondern v.a. deswegen, weil es die spezifischen Konturen der „Unentscheidbarkeit“ bei de Man, aber auch deren Gemeinsamkeit mit dem ebenfalls ‚strategisch‘ vorgehenden frühen Formalisten verdeutlicht. Letzteres Moment bedarf keiner weiteren Argumentation. Was die Konturen der

⁶ Zu Pascal und de Man vgl. auch Koch 1996.

⁷ Hier bezieht sich Menke auf das Kapitel „Allegorie (Julie)“ in *Allegories of Reading* und außerdem auf Hamacher 1988, 7f.

⁸ Die pragmatische Komponente muß nicht auf eine politisch-denunziatorische ‚Bewältigung‘ einer etwaigen totalitären Vergangenheit hinauslaufen und darf sich jedenfalls nicht darauf beschränken. Diese Kritik kann z.T. auf Tomans Behandlung Jakobsons im ‚Schatten‘ des Totalitären der 20er und 30er Jahre bezogen werden.

„Unentscheidbarkeit“ angeht, so sind diese eben in der besonderen Auffassung der Rhetorik zu sehen. Ich zitiere in diesem Zusammenhang wieder Bettine Menke (a.a.O., 129-130), diesmal zu zwei Aspekten „Negationskraft der Dekonstruktion“ (dies eine Formulierung aus den de Manschen *Allegorien des Lesens*) und ihrer Verbindung zur Rhetorik, die sie mit „Unentscheidbarkeit“ und daher auch mit „Unlesbarkeit“ gleichsetzt:

1. Nicht die Literatur wird durch deren Wissenschaft dekonstruiert, weil der Text nicht „einfach auf jene mystifikatorische Behauptung (der Überlegenheit der Metapher über die Metonymie)“ hinaus läuft, „die durch unsere Lektüre dekonstruiert wird“. „Diese Lektüre ist insofern nicht ‚unserer‘ Lektüre,“ als sie nur anführt, was der Text selber tut: „selber darbietet.“ „Ein literarischer Text behauptet und verneint zugleich die Autorität seiner eigenen rhetorischen Form“ [alle Zitate: *Allegorien des Lesens*]; sein Paradigma ist der Zusammenhang von einer Figur und ihrer Defiguration.
2. Das Lesen endet nicht mit der ‚Einsicht‘ in eine Täuschung oder Mystifikation, die der theoretische Diskurs als die endgültige Form seiner Wahrheit bejaht. Einzusehen wäre vielmehr die „Furchung“, die aporetische Spannung selbst, die Rhetorik oder Literatur heißt. Stets exponieren de Mans Lektüren an den von ihnen gelesenen Texten eine Wendung, die einer ‚negativen Einsicht‘ als dem angeblich erreichten Stand der Dekonstruktion eliminiert zu sein schien. Solche Refigurationen [...] machen es „unmöglich“, auf die einfache Frage nach der rhetorischen Form eines Textes „eine Antwort zu geben“. Rhetorik ist der Name für diese Unentscheidbarkeit, die das Lesen defiguriert.

Specks Auffassung von Rhetorik und Unentscheidbarkeit ist im großen Ganzen analog, aber weniger explizit. Deshalb kann man sagen: Der explizite Held seiner Darstellung ist de Man, die geheime Heldin ist aber die Rhetorik.⁹ Denn

⁹ Bei Bettina Stix ist die Rhetorik keine heimliche Heldin, sondern steht mitten auf der Bühne und spielt die Hauptrolle. Es stellt sich hier die Frage, wo denn der Unterschied zwischen den beiden Positionen liegt. Angesichts der bereits unterstrichenen Tatsache (vgl. Anm. 5), daß sich Stix für Fragen der Diachronie bzw. der verschiedenen Phasen der formalistischen Theorie wenig interessiert, wäre es naheliegend, auch in bezug auf die Rhetorik die Differenz hier zu sehen. Während Stix die Geschichte von Formalismus, Strukturalismus und (wie bei Speck v.a. de Mans) Dekonstruktion als eine mehr oder weniger kontinuierliche Aufarbeitung (sie spricht ja von „formalistischen und strukturalistischen Vorgaben“) der Rhetorik in der Literaturtheorie des 20. Jahrhunderts betrachten will, befaßt sich Speck mit der Denkfigur der Diskontinuität als gemeinsamem Nenner zweier zeitlich getrennter Formationen und dem Skandalon der dazwischenliegenden ‚theoretischen Zeit‘. Daß Speck dabei – gewissermaßen automatisch durch die Beschäftigung mit de Man – die Verbindungslinien zwischen Rhetoriken beschreibt, ohne dies plakativ auszusprechen, ist durch die simple Tatsache gegeben, daß er die Renaissance der Rhetorik bei de Man nicht *expressis verbis* auf die frühe Zeit rückprojiziert, sondern zunächst einmal die Denkfiguren herausarbeitet, die er bei den beiden Positionen vorfindet. In diesem Sinne kann man feststellen, daß sich die beiden Positionen gut ergänzen. Gleichzeitig muß man konstatieren, daß keine(r) der beiden ForscherInnen – trotz apologetisch-affirmativer Umschreibungen für „das neue Bild der Rhetorik“ wie „Zauberfee statt Gouvernante“ (Stix) – eine fundierte bzw. eine über die üblichen Clichés (etwa von dem Untergang der Rhetorik im 18. Jh. und deren Auferstehung im 20. Jh.) hinausgehende Analyse der Bedingungen einer Rhetorik des 20. Jahrhunderts bietet.

ihre „Wiederentdeckung“ ist der wichtigste gemeinsame Nenner des Frühformalismus und der (de Manschen) Dekonstruktion. Aus dieser Sicht wäre es vielleicht zutreffender gewesen, die Arbeit „Von Jakobson zu de Man“ und nicht *Von Šklovskij zu de Man* zu nennen, denn Šklovskij kann nur bedingt mit Rhetorik in Verbindung gebracht werden.

Nun möchte ich mich in jenen ‚semiotischen Abgrund‘ begeben, als welchen Speck das Wirken Mukařovskýs und Lotmans betrachtet, um Specks Diagnose des Gegenmodells – sein wichtigstes Nebenargument – darzustellen. Damit habe ich Anfang und Ende der Speckschen Arbeit zusammengezogen. Nun will ich den Mittelteil nachliefern. Ich verfare so, um Haupt- und Nebenargument deutlich voneinander zu trennen und jeweils zu akzentuieren. Außerdem präsentiere ich dadurch das ‚happy end‘ (in) der Semiotik – allerdings als ein etwas weniger glückliches Ende, als die Semiotiker dies vermutlich wünschen würden – tatsächlich zum Schluß.

Die tschechisch-sowjetischen Parteigänger der ‚Determination von oben‘ vollbringen ein Kunststück, nämlich die ‚Vermittlung‘ jener Determinationsrichtungen, deren Diskontinuität im Mittelpunkt der Speckschen Darstellung steht. Es handelt sich hier nach Speck um einen reinen Glaubens- bzw. Willensakt. Man könnte auch von einem ideologisch motivierten Schritt sprechen.

Die Basis der Einheit von Prager Strukturalismus und sowjetischer Semiotik, von Mukařovský und Lotman, liegt in der ‚Auffassung vom Werk als Weltmodell‘ (a.a.O., 46). Bei Mukařovský kann eine solche Vorstellung zustande kommen, da er aufgrund einer bloßen Setzung die ‚Vermittlung von Sprache und Thema‘ (a.a.O., 36) postuliert. Speck zitiert auch eine Stelle bei Mukařovský, in der ‚die Verwandtschaft des Bedeutungsaufbaus des Satzes mit dem Aufbau der höheren Bedeutungseinheiten, ja sogar des gesamten Textes‘ – d.h. das *quod erat demonstrandum* der Semiotik-Diagnose Specks – als ‚Arbeitsvoraussetzung‘ offen dargelegt wird (a.a.O., 37; zitiert wird aus Mukařovskýs ‚Über die Dichtersprache‘ aus dem Jahr 1940). Lotman geht einen anderen Weg. Bei ihm spielt die ‚Trennung des Sprachbegriffs von der Sprache‘ (a.a.O., 38), d.h. die Annahme des ‚Sprachcharakters‘ aller Kunst im Sinne der ‚sekundär modellbildenden Systeme‘ und der Literatur als ‚Zweisprachigkeit‘ (a.a.O., 38), die entscheidende Rolle. Lotmans Weg wird zwar etwas besser, aber auch nicht erschöpfend begründet. Deshalb läßt Speck grundsätzlich bei seiner Darstellung folgendes Prinzip walten:

...es [kann] hier nicht um eine Darstellung der (expliziten) Ästhetik des Prager Strukturalismus gehen, sondern Mukařovskýs Position wird vorausgesetzt, um sie auf das hin zu untersuchen, was in ihr ungesagt bleibt. Ähnliches gilt für Lotman [...] Lotman vermeidet zwar den Begriff der Ästhetik, kann aber Mukařovskýs Position stillschweigend voraussetzen, was er im Vorwort der deutschen Ausgabe seines [...] Buchs ‚Die Struktur des künstlerischen Textes‘ deutlich macht, indem er die ‚wichtige Rolle‘ Mukařovskýs (neben anderen) hervorhebt.

Beide Arbeiten liefern lediglich implizite und/oder explizite Bausteine zu einer solchen Analyse.

Somit wird Mukařovský zur Schlüsselfigur bei der endgültigen Überführung des Formalismus in Strukturalismus und damit zum Totengräber alles spezifisch Formalistischen – im Gegensatz zu Gestalten wie Tynjanov und Jakobson, die den Formalismus gewissermaßen einfrieren, ohne ihn in eiskalten Strukturen völlig erfrieren zu lassen. Speck (a.a.O., 24) konstatiert ja, daß es für das „Modell des systematischen Formalismus“ entscheidend sei, „daß die oberste Ebene immer noch eine Verfahrensebene ist: die Dominante (und eben kein hermeneutischer Sinn)“. Trotz – oder eben gerade wegen – aller Versuche der parahermeneutischen Semiotik und Kultursemiotik zu behaupten, es wäre im Formalismus immer schon um die Frage der individuellen und kollektiven ‚Weltmodellierung‘ gegangen, ist es von großer Wichtigkeit, den entscheidenden Charakter des Mukařovskýschen Übergangs zu betonen.

Die wichtigsten Thesen bzw. Positionen, die Mukařovský einen solch verhängnisvollen Schritt ermöglichen sind verschieden, können daher unter dem Begriff der Re-Anthropologisierung und Re-Hermeneutisierung des formalistischen (und strukturalistischen) Vorstoßes zusammengefaßt werden. Darin, so Speck (a.a.O., 49), liegt der „Übergang vom (linguistisch orientierten) Strukturalismus zur (humanwissenschaftlich orientierten) Semiotik.“ Denn immer und überall hinter den für Mukařovský charakteristischen Ansätzen findet man das ‚schöpferische Individuum‘, das ‚schreibende Subjekt‘, oder bestenfalls das ‚humane Wesen des Menschen‘, also lauter Werte des ‚Humanismus‘ des 18. und 19. Jahrhunderts (diese Eigenschaft der Position Mukařovskýs kommt bei Toman nicht vor, was schade ist, denn es wäre interessant, zu sehen, wie er sie mit der ‚kollektiven‘ Ausrichtung des Strukturalismus in Theorie und Praxis, sowie mit der – in Verbindung mit Toman bereits angesprochenen – Kollaboration Mukařovskýs mit dem Stalinismus verbindet¹⁰).

Nirgendwo wird dies deutlicher – ironischerweise – als bei der „ästhetischen Funktion“ (und damit der Mukařovskýschen Version der Funktionslehre insgesamt): Dadurch, daß Mukařovský der „ästhetischen Funktion“ einen Sonderstatus einräumt und „allen anderen Funktionen entgegengesetzt“ (Speck 1997: 49) bzw. davon ausgeht, daß diese Funktion die anderen „außer Kraft [setzt] bzw. einklammert“, wird sie zu einer anthropologischen Kategorie, die eine „Annäherung an das humane Wesen des Menschen“ (ein Zitat aus Mukařovskýs „Probleme des Individuums in der Kunst“ [1946-1947]) bewerkstelligt. Daß sie auch die Aufmerksamkeit auf das Zeichen lenkt und die Sprache erneuert, sagt lediglich aus, daß sie das darstellt, was Mukařovský aus der Kategorie der Verfremdung gemacht hat (nämlich ihr die Spitze, die Pointe und damit auch ihren Witz zu nehmen durch die Institutionalisierung als „Funktion“). Wesentlich und spezifisch an Mukařovskýs Position ist die ästhetische Funktion als „Art und Ziel des Verhaltens des Menschen zur Wirklichkeit“ (hier zitiert Speck [a.a.O., 49-50] aus den *Kapiteln aus der Ästhetik*). Damit sind Tor und Tür für jene ‚weltmodellierende‘ Semiotik bzw. Kultursemiotik geöffnet, die u.a. von Lot-

¹⁰ Was letzteren Umstand angeht, so ist die Antwort auf die Frage trivial weil wohlbekannt: Die Betonung der ‚Massen‘ und des ‚Kollektivs‘ im Stalinismus hat die – allerdings oft in ‚Arbeitskollektiven schreibenden – offiziellen Literaturwissenschaftler in dessen Herrschaftsreich nie daran gehindert, eine biographistische, ‚Vulgärhermeneutik‘ zu betreiben. Die Frage nach dem Stellenwert von Mukařovskýs Hermeneutisierung des Strukturalismus ist freilich deutlich komplexer.

man betrieben wird. Für Speck handelt es sich hier um eine Mogelpackung. Denn exakt an dieser Stelle werden die unvereinbare „Determination von unten“ und die „Determination von oben“ notdürftig zusammengeflickt. Specks Argumentation: „Bei Mukařovský und Lotman werde ich anhand des Kategorienpaars Verfahren und Bedeutung verfolgen und darlegen, wie die Auffassung des Werks als Bedeutungsstruktur (und Bedeutungsstruktur als Weltmodell) als Versuch der Synthese der antagonistischen Tendenzen scheitern muß.“ (a.a.O., 53-54).

Die verhängnisvolle Überführung von Struktur in Funktion(szusammenhang) wird von Speck (a.a.O., 55) anhand der Differenz zwischen Tynjanov und Mukařovský wie folgt erläutert: „Aus Tynjanovs Beobachtung, daß alle Verfahren semantische Effekte haben, wird bei Mukařovský das Postulat, daß sie stets nur wegen dieser da sind: die Struktur ist immer Bedeutungsstruktur“. Die Konsequenzen des daraus hervorgehenden „Vorrang[s] der Semantik“ (a.a.O.), der von Lotman vorbehaltlos übernommen wird, zeigen, daß mit dieser Annahme – und nicht mit der Übersetzung des Verfahrensemblems in ein Verfahrenssystem – der Rubikon der universellen (Kultur-)Semiotisierung überschritten ist. Das Stichwort hier ist „die ‚Aufhebung‘ der Form in der Bedeutung“. Dieses wiederum führt zur Annahme eines „irreduzible[n] nichtbegriffliche[n] Element[s]“, das aber nicht mit dem ‚sinnlosen‘ Zeichenmaterial, sondern schlicht und einfach mit dem Urhebersubjekt assoziiert wird. Mukařovskýs „Fluchtpunkt aller Bedeutung im Werk“ ist eine Flucht nach vorne, die in der Erfindung der „semantischen Geste“ gipfelt, zu der Speck meint, sie wäre ein Anzeichen dafür, daß Mukařovský „der Macht der Personifikation erlegen“ sei (a.a.O., 56).

Somit kommt Speck zur wichtigsten These zur Semiotik Mukařovskýs und der Semiotik überhaupt, nämlich daß sie das voraussetzt,

was man mit Genette als Kratylysmus,¹¹ mit Todorov als romantische Ästhetik¹² und mit de Man¹³ als ästhetische Ideologie bezeichnen kann: die Vorstellung, daß man den Bruch in der Struktur der Sprache, des Zeichens, der Literatur überwinden könne, daß sich die ‚Disjunktion‘ von Signifikant und Signifikat, Determination von unten und Determination von oben, Poesie und Prosa, athematischer und thematischer Bedeutung, in der (wenn nicht gar durch die) Literatur versöhnen lasse. (a.a.O., 61).

Mukařovský ist der Autor und Ingenieur des *happy end* (in) der Semiotik. Und Lotman folgt ihm in dessen Grundvoraussetzung, nämlich daß „das Werk stets ein Modell der wirklichen Welt“ (a.a.O., 63) sei. Auch wenn Lotman von Mukařovský darin abzuweichen scheint, daß er auch die Erfindung einer anderen Welt mittels des „künstlerischen Modells“ zuläßt, bleiben die Fundamente dieselben:

Wesentlich ist [...] nicht, daß Lotman das künstlerische Weltmodell sowohl als Konstruktion der Wirklichkeit, als auch als Konstruktion einer künstlerischen Welt bestimmt, sondern daß er – wie Mukařovský – die

¹¹ Genette 1972.

¹² Todorov 1977.

¹³ Er bezieht sich auf den Kleist-Aufsatz in de Man 1984.

Wirklichkeit als Horizont der Kunst (und des Werks) ansieht, und zwar deshalb, weil er Kunst als Erkenntnis bestimmt. (a.a.O., 64)

Verwerflich ist das nicht. Bloß muß man sich dabei vergegenwärtigen, welche wesentliche literarische Erscheinungen und Verfahren ausgeblendet werden müssen, damit dieser totalisierende epistemologisch-anthropologische Optimismus seine Plausibilität aufrechterhalten kann. Es könnte sich beim Ausgeblendeten um das Wesen der Literatur selbst handeln.

Schlußwort

Die Bemühung, die unterschiedlichen historiographischen und geschichtsphilosophischen Stile als Bestandteile einer einzigen Denktradition einander zuzuordnen, bewog mich dazu, den zugrundeliegenden Bewußtseinsstand zu ermitteln, auf dem der Forscher die Begriffsstrategien zur Erklärung oder Darstellung der Daten auswählt. Dort nämlich vollzieht der Historiker einen wesentlich poetischen Akt, der das historische Feld präfiguriert und den Bereich konstituiert, in dem er die besonderen Theorien entwickelt, die zeigen sollen, „was wirklich geschehen ist.“¹⁴

Jeder Historiker schreibt Geschichten, *stories*. Auch Stefan Speck narrativisiert die Theoriegeschichte. Und der Versuchung, diese Geschichte einem *happy end* in Form der Dekonstruktion (de Mans) entgegenzutreiben, kann er nicht immer widerstehen. Aber auch hier gibt es eine Pointe im Stile de Mans, denn narrativisierende (Denk)Figuren gehören nun einmal zur Textsorte der Geschichtsschreibung. Es bleibt aber jedem Autor offen, diese Figuren, auf die er nicht verzichten kann, zumindest ein Stück weit erkenntlich zu machen, d.h. zu verfremden.¹⁵

Damit ist die zentrale Figur der Formalismusbeschreibung Hansen-Löves wieder im Raum. Zu ihr möchte ich Specks Arbeit abschließend noch einmal in Verbindung setzen. Speck scheint nämlich die Reichweite der offensichtlichsten These der Studie Hansen-Löves, nämlich der im Titel genannten Ableitung des Formalismus aus dem Prinzip der Verfremdung (Ehlers hat, wie ich weiter oben betont habe, dieses Moment nicht übersehen, hat aber das Gewicht der Ableitung nach Möglichkeit vermindert) zu unterschätzen. Damit verkennt er die implizite Rolle der Unentscheidbarkeit (V-Kunst arbeitet zwangsläufig immer mit und in der Unentscheidbarkeit), die sich in der von Hansen-Löve übernommenen Vorstellung der „Determination von unten“ verbirgt. Und er verliert damit die Tatsache aus den Augen, daß Hansen-Löve mit diesem Ableitungsvorgang den Formalismus auf ein Prinzip zurückführt, das in gewisser Hinsicht umfas-

¹⁴ White 1991, 10-11. Der deutsche Übersetzer dieses Buches bescheinigt Hayden White „einen formalistischen Ansatz“ und eine „Anlehnung an die Terminologie der russischen Formalisten“ (a.a.O., 10).

¹⁵ White liefert ein gutes Beispiel für eine solche Vorgehensweise, wenn er beispielsweise folgendes schreibt: „Dem Leser wird wohl nicht entgehen, daß dieses Buch selbst einer ironischen Schreibweise verpflichtet ist, aber die Ironie, die es beseelt, ist eine absichtsvolle und bezeichnet deshalb eine Wendung des ironischen Bewußtseins gegen die Ironie.“ (a.a.O., 13)

sender als die de Man'sche Unentscheidbarkeit ist, denn sie erfaßt nicht nur die Semantik, sondern auch die Pragmatik des Werkes.

Speck ist stärker von Hansen-Löve inspiriert als er angibt, wenn auch die teleologischen Züge, die er in Hansen-Löves Studie aufdeckt, nicht von der Hand zu weisen sind.

Fazit: wir können uns durch eine aufmerksame Lektüre dieser Texte – und auch der Formalismusstudie Hansen-Löves, die in einem bisher nur teilweise (an)erkannten Ausmaß die systematische Beschäftigung mit dem Thema überhaupt erst ermöglicht hat – klar machen, in wessen Namen und als Bestandteil welcher ‚Abläufe‘ wir als Literaturwissenschaftler sprechen. Mit anderen Worten können wir uns auf dieser Basis aufrichtig und sachgerecht auf das Erbe besinnen, das jede wissenschaftlich-theoretische Beschäftigung mit der Literatur am Ende dies 20. Jahrhunderts n.Chr. bewußt oder unbewußt angetreten hat.

Berlin, Dezember 1997 – München, März 2000

Literatur

de Man, P. 1984. *Allegories of Reading*, New York.

Genette, G. 1972. „Les avatars du cratylisme“, *Poétique* 3.

Hamacher, W. 1988. „Unlesbarkeit“. Vorwort zu de Man, Frankfurt a.M.

Hansen-Löve, A.A. 1978. *Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*, Wien.

Hansen-Löve, A.A. 1986. „Der Welt-Schädel‘ in der Mythopoesie V. Chlebnikovs“, W.G. Weststejn (Hrsg.), *Velimir Chlebnikov (1885-1922)*, Amsterdam, 129-186.

Hansen-Löve, A.A. 1987. „Velimir Chlebnikovs poetischer Kannibalismus“, *Poetica* 19, H. 1-2, 88-133.

Hansen-Löve, A.A. 1988. „Velimir Chlebnikovs Onomatopoeik. Name und Anagramm“, R. Lachmann u. I. Smirnov (Hrsg.), *WSA*, 20, Wien, 132-224.

Hansen-Löve, A.A. 1989. *Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive. I. Band: Diabolischer Symbolismus*, Wien.

Koch, E. 1996. „Pascal/De Man: Rhetoric, Reading, and Raison des effets“, *Revue des Litteratures Française et Comparée*, 6, 49-61.

Menke, B. 1995. „Dekonstruktion. Lesen, Schrift, Figur, Performanz“, M. Pechlivanos, S. Rieger u.a. (Hrsg.), *Einführung in die Literaturwissenschaft*, Stuttgart/Weimar, 116-137.

Stix, B. 1997. *Rhetorische Aufmerksamkeit. Formalistische und strukturalistische Vorgaben in Paul de Mans Methode der Literaturwissenschaft*, München.

Todorov, T. 1977. „La crise romantique“, ders.: *Théories du symbole*, Paris.

White, H. 1991. *Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa*, Frankfurt a.M.

Записки о неофициальной жизни в Москве

Ilya Kabakov, international erfolgreichster Vertreter des Moskauer konzeptualistischen Kreises, ist als bildender Künstler bekannt für seine visuell-narrativen Installationen (post)totalitärer Befindlichkeit im musealen Raum. In den vorliegenden Aufzeichnungen rekonstruiert er das in den ersten Jahrzehnten der nachstalinistischen Ära zwischen gesellschaftlichem Aufbruch und repressiver (kultur)politischer Stagnation, intellektuellem Widerstand und alltäglicher Anpassung sich formierende „inoffizielle“ Leben der russischen Metropole aus der Sicht eines seiner wichtigsten Akteure. Die zentrale theoretische Reflexion des eigenen Werdegangs, der Entwicklung ästhetischer Strategien sowie Anmerkungen zum Werk der Kabakov nahestehenden Gruppe von Künstlern und Schriftstellern werden begleitet von allgemeinen kulturphilosophischen Überlegungen, zeitgeschichtlichem Material und sehr persönlichen gehaltenen „Abschweifungen“ des Autors. Der solcherart stilistisch zwischen Autobiographie und kunsttheoretischem Kommentar pendelnde Text gewinnt nicht zuletzt durch die poetische Kraft einer im hermetischen Diskurs des Moskauer Undergrounds herausgebildeten Terminologie jene Literarizität, die ihn ungeachtet seiner vordergründig dokumentarischen Form zugleich zu einem logischen Bestandteil der Kabakovschen Metazählung macht.

Das in der ersten Hälfte der 80er Jahre entstandene Manuskript der „60er und 70er“ kursierte lange Zeit ausschließlich im privaten Kreis; nach einigen Auszügen in Katalogen und Zeitschriften erschien 1999 die erste vollständige russischsprachige Ausgabe mit einem

die erste vollständige russisch-
Namenindex versehen als
Sonderband 47 des
Wiener Slawistischen
Almanachs.

Илья Кабаков

60-е — 70-е...

Записки о неофициальной жизни в Москве



Verlag: Koenig & Sponer, D-80333 München
ISBN 3-8160-7174-4, Preis: DM 65,-

„У нас вещь соотносится не с вещью эсе, а со столицей за всем и всепроникаемым общими интегралом – общей кучей, куда неизбежно недолгое время пыталась из себя стаканом, трубой, дамочкой этого короткого появления и образ 'стройки-помойки', где призывание, избавление оказываются иллюзорными и уже в самом 'строительстве' присутствует разрушение, развал, исчезновение <...>“

мусорной
вернется все, что
нее вырваться, назаво
и т.д. Лучшим примером
нового погружения является
строительство, то есть сопротив-

Ilya Kabakov, geb. 1933 in Dnepropetrowsk, lebt und arbeitet in New York.

Илья Кабаков „60-е — 70-е ...“

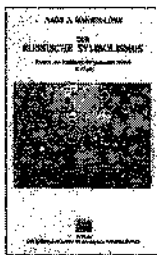
HANSEN-LÖVE, Aage A.

Der russische Symbolismus

System und Entfaltung der poetischen Motive

II. Band: Mythopoetischer Symbolismus

1. Kosmische Symbolik



1999,
 792 Seiten, 26x15 cm,
 broschiert, S8ph 663
 Veröffentlichungen der
 Kommission für
 Literaturwissenschaft 19
 ISBN 3-7001-2750-2
 ATS 780,-
 DEM 107,- CHF 95,-
 Erscheinungstermin:
 Jänner 1999

Aage A. Hansen-Löve
 ist Dozent für Russistik
 (Literaturwissenschaft) an
 der Universität Wien und
 Professor für Slawistik an
 der Universität München

Wie schon der im Jahre 1989 erschienene 1. Band „Der russische Symbolismus. Diabolischer Symbolismus“, der sich auf den frühen Symbolismus der 90er Jahre des 19. Jahrhunderts konzentrierte, widmet sich der vorliegende Band II dem Symbolismus der ersten Jahre unseres Jahrhunderts (etwa 1900–1907) – also jener Entwicklungsphase, in deren Mittelpunkt der Aufbau einer eigenständigen Mythopoetik bzw. einer religiös-hermetischen Ästhetik stand. Neben den schon im frühen Symbolismus wirkenden Dichtern V. Brjusov, F. Sologub, D. Merežkovskij, K. Balmont u. a. Vertretern der „ersten Symbolistengeneration“ geht es in den beiden der symbolistischen Mythopoetik gewidmeten Bänden II und III um das lyrische und essayistische Werk von V. Ivanov, A. Blok, A. Belyj, S. Gorodetskij, M. Valošin u. a. Dabei verarbeitet der vorliegende Band II die kosmische Symbolik, d. h. des archetypische wie poetische Motivesystem – von der kosmologischen Motivilk (Weltschöpfung, Kosmos und Chaos) über die Himmelskörper (Sonne, Mond, Sterne) hin zur Sphäre der Luft, der Erde und des Wassers.

Ein ausführlicher Index, der alle wesentlichen Motive und Motivkombinationen systematisch zugänglich macht, wird ergänzt um ein Glossar der anagrammatischen Morpheme, die als Grundlage des symbolistischen Sprachdenkens fungieren.

Der nachfolgende Band III erfährt die Lebenssymbolik dieser mythopoetischen Phase des russischen Symbolismus.

While the first volume, "Der russische Symbolismus. Diabolischer Symbolismus" (Russian Symbolism. Diabolic Symbolism), which appeared in 1989, concentrated on the early symbolism of the 1890s, the present second volume focuses on symbolism in the first years of our present century (roughly 1900–1907) – i.e. the development stage whose central element was the creation of an independent mythopoetic theory and religious-hermetic aesthetic principles. Alongside the poets already active in the early period of symbolism, V. Brjusov, F. Sologub, D. Merežkovskij, K. Balmont and other representatives of the "first generation of symbolists". Volumes II and III are devoted to symbolistic mytho-poetics (= S II) and deal with the lyrical and essay works by V. Ivanov, A. Blok, A. Bely, S. Gorodetski, M. Valošin and others. The present Volume II deals with cosmic symbolism, i.e. the archetypal and poetic system of motifs – ranging from cosmological motifs (creation of the world, cosmos and chaos) through celestial bodies (sun, moon, stars) to the spheres of air, earth and water. A detailed index that provides systematic access to all the major motifs and motif combinations is supplemented by a glossary of the anagrammatic morphemes that serve as the basis for symbolistic linguistic thought. The following Volume III covers the life symbolism of this mytho-poetic phase of Russian symbolism.

To order a copy of this book, please contact:

Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften/Austrian Academy of Sciences Press
 Altonstr. Wien, Postfach 471, Postgasse 7/4, Tel. +43-1-513 81/DW 401-606, Fax +43-1-513 81-400
<http://www.oaw.ac.at/verlag>, e-mail: verlag@oaw.ac.at

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH SONDERBÄNDE

HERAUSGEGEBEN VON AAGE A. HANSEN-LÖVE UND
TILMANN REUTHER

14. I.A. MEL'ČUK, A.K. ZHOLKOVSKY, *Tolkovo-kombinatornyj slovar' russkogo jazyka / Explanatory Combinatorial Dictionary of Modern Russian*, 1984, 2. Auflage 1986, 992 S., 6S 630.-, DM 90.- (vergriffen)
16. I.A. MEL'ČUK, *Poverchnostnyj sintaksis russkich čislovyh vyražeenij*, 1985, 509 S., 6S 350.-, DM 50.-
19. G. NEWEKLOWSKY / K. GAÁL, *Totenklage und Erzählkultur in Stinatz*, 1986, XLVII+315 S., 6S 200.-, DM 28,50.
20. *Mythos in der slawischen Moderne*. Hamburger Kolloquium. Herausgegeben von W. Schmid, 1987, 421 S., 6S 300.-, DM 42.- (vergriffen)
21. *Zabytyj avangard*. Rossija - pervaja tret' XX stoletija. Sbornik teoretičeskich materialov. Hg. von Konstantin Kuz'minskij, Gerald Janeček und Aleksandr Očerežanskij, 1988, 335 S., 6S 300, DM 42.- (vergriffen)
22. J. FARYNO, *Poëtika Pasternaka ("Putevyje zapiski", "Očrannaja gramota")*, 1989, 316 S., DM 58.-
23. Marina Cvetaeva. *Bibliografičeskij ukazatel' literatury o žizni i dejatel'nosti*, 1910-1941 gg. i 1942-1962 gg. Sost. L.A.Mnuchin, 1989, 151 S., DM 35.-
24. *Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin*. Edited by John E. Malmstad, 1989, 212 S., DM 35.-
25. G. NEWEKLOWSKY, *Der kroatische Dialekt von Stinatz*. Wörterbuch, 1989, 220 S., DM 42.-
- 26.1. Ju.K. ŠČEGLOV, *Romany I.II'fa i E. Petrova*. Sputnik čitatel'ja, 2 toma, 1-yy tom, *Vvedenie, Dvenadcat' stul'ev*, 1990, 377 S., DM 48.-
- 26.2. Ju.K. ŠČEGLOV, *Romany I.II'fa i E. Petrova*. Sputnik čitatel'ja, 2 toma, 2-oj tom, *Zolotoj telenok*, 1991, 336 S., DM 48.-
27. B.M. GASPAROV, *Poëtičeskij jazyk Puškina kak fakt istorii russkogo literaturnogo jazyka*, 1992, 396 S., DM 65.-
28. Ī.P. SMIRNOV, *O drevnerusskoj kul'ture, russkoj nacional'noj specifikke i logike istorii*, 1991, 296 S., DM 42.-
29. V.N. TOPOROV, *A.S. Puškin i Goldsmith*, 1992, 222 S., DM 58.-
30. S. EL'NICKAJA, *Poëtičeskij mir Cvetaevoj*, 1991, 396 S., DM 65.-
31. *Psychopoetik*. Tagungsbeiträge München 1991. Hg. A. Hansen-Löve, 1992, 574 S., DM 75.-
32. Marina Cvetaeva. *Stat'i i teksty*. Herausgegeben von L.A. Mnuchin, 1992, 252 S., DM 60.-
33. *Festschrift für V.Ju. Rozenecvejg zum 80. Geburtstag*, 1992, 294 S., DM 65.-
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., DM 58.-
35. Andrej NIKOLEV, *Sobranie proizvedenij*, [= Reprint des Romans *Po tu storonu Tuly*, Leningrad 1931 sowie Erstausgabe der gesamten nachgelassenen Lyrik], Herausgegeben von G. Morev und V. Somsikov, 1993, 364 S., DM 60.-
36. *Russkaja literatura na francuzskom jazyke XVIII-XIX vekov / La littérature russe d'expression française XVIII-XIX siècles*, Einleitende Artikel von Ju.M. Lotman, V.Ju. Rozenecvejg, herausgegeben von V.Ju. Rozenecvejg, Wien-Moskau 1994, 454 S., DM 70.-
37. *Linguistische Beiträge zur Slawistik aus Deutschland und Österreich*, (II. JungslawistInnen-Treffen Leipzig 1993), Herausgegeben von Uwe Junghanns, 1995, 295 S., DM 60.-
- 38.1. I.A. MEL'ČUK, *Kurs obščej morologii, Čast' 1: Slovo*, Wien-Moskau, 1997, 402 S., DM 98.-
- 38.2. I.A. MEL'ČUK, *Kurs obščej morfologii, Čast' 2: Morfologičeskije značenija*, Wien-Moskau, 1998, 544 S., DM 98.-
39. I.A. MEL'ČUK, *Russkij jazyk v modeli "Smysl / Tekst"*. Sbornik statej, Wien-Moskau, 1995, 716 S.,
40. N.N. PERCOVA, *Slovar' neologizmov Velimira Chlebnikova*, Eingeleitet von H. Baran, Wien-Moskau, 1995, 560S., DM 80.-

41. **Orthodoxie, Heterodoxie, Häresie, Motiv und Struktur in den slavischen Literaturen**, Beiträge der gleichnamigen Tagung 6.–9. Sept. 1994 in Fribourg, Herausgegeben von Rolf Fieguth, 1996, 411 S., DM 70.–
42. **D.A. PRIGOV**, Sobranie stichov, Tom pervyj, Gedichte No. 1–153, 1963–1974, Herausgegeben und kommentiert von Brigitte Obermayr, 1996, 230 S., DM 50.–
43. **D.A. PRIGOV**, Sobranie stichov, Tom vtoroj, Gedichte No. 154–401, 1975–1976, Herausgegeben und kommentiert von Brigitte Obermayr, 1997, 334 S., DM 50.–
44. **"MEIN RUSSLAND"**, **Literarische Konzeptualisierungen und kulturelle Projektionen**, Beiträge der gleichnamigen Tagung vom 4.–6. März 1996 in München, 1997, 526 S., DM 80.–
45. **V.V. DUBIČINSKIJ**, Teoretičeskaja i praktičeskaja leksikologija, Wien-Charkov, 1998, 160 S., DM 40.–
46. **G.M. ZEL'DOVIČ**, Russkie vremennye kvatintifikatory, Wien, 1998, 190 S., DM 45.–
47. **I. KABAKOV**, 60-e–70-e... Zapiski o neoficial'noj žizni v Moskve, Wien, 1999, 267 S., DM 55.–

**Order from: Kubon & Sagner, Buchexport-Import GmbH,
D-80328 München**