

**BAND 42**

**1998**

**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)  
Liechtensteinstraße 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

### Literaturwissenschaft

- D. Zachar'in (Konstanz), Illokutions-Blockade und brachiale Redeverbote. Konversation und Körperaktion 5
- О. Заславский (Харьков), Между Демоном и Христом  
(О неоконченном произведении Лермонтова  
„Это случилось в последние годы могучего Рима...“) 43
- Е. Курганов (Helsinki), Александр Блок как стоик 53
- M. Linthe (Berlin), Nina Petrovskaja – Autorinnenschaft zwischen Symbolismus und Emigration 75
- А. Грачева (С. Петербург), *Лимонарь* Алексея Ремизова: первая русская революция сквозь призму апокрифической литературы 99
- С. Доценко (Tallinn), Почему обезьяна кричит петухом: к объяснению одного мотива в творчестве А.М. Ремизова 117
- Ф. Поляков (München), Алексей Ремизов и Евгений Лундберг: прощание с „Русским Берлином“ 123
- Р. Янгиров (Москва), „Великий красный лик“ авангарда: Василий Кандинский и „Интернационал искусств“ (Новые материалы и документы) 129
- М. Йованович / К. Ичин (Београд), К вопросу о литературных источниках сочинений Д. Хармса (*Елизавета Бам и Преступление и наказание*) 147
- А. Рогачевский (Glasgow), О некоторых альтернативных методах анализа поэтики ОБЭРИУ: (*Наташа и Ливоваров* Н.К. Бокова) 157
- Ю. Завьялов-Левинг (Jerusalem), Шило и спица: *Москва-Петушки* и *Золотой петушок* 175

- W. Weitlaner (Wien), Aneignung des Uneigentlichen.  
Appropriationistische Verfahren in der russischen Kunst  
der Postmoderne. (Teil II) 189

### **Sprachwissenschaft**

- D. Šipka (Poznań), On the Classification of Homonyms 237
- M. Moser (Wien), Die einfachen Verba loci stativa und  
ihr idiomatischer Gebrauch im Russischen und Polnischen 251

### **Rezensionen**

- Hans Günther (Bielefeld), Neue Arbeiten zur Kultur der Sowjetzeit 281
- H. Meyer (München), 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 (1. Teil) 295



Dmitrij Zachar'in

## ILLOKUTIONS-BLOCKADE UND BRACHIALE REDEVERBOTE. KONVERSATION UND KÖRPERAKTION

### 1. *How to do things with words* als Diskurs-Apotheose

Die Pragmatik, die in den 60-er bis 80-er Jahren einen Paradigmenwechsel in der Sprachphilosophie ausgelöst hat, trug die Idee des Redens als Handeln als eine ihrer fundamentalen Vorstellungen mit sich. In der Terminologie der Sprachwissenschaft rückte der Sprechakt an die Stelle der Aussage, die Konversations-Tätigkeit an die Stelle des Gesprächs und das Sprechen wurde als „eine (höchst komplexe) Form regelgeleiteten Verhaltens“ (Searle 1969/1979, 24) definiert. Die Tiefe des geschehenen Wandels läßt sich überall dort nachweisen, wo klassische Begriffe der Philosophie und Logik im Interesse der Pragmatik umgemünzt wurden, um in ihren Abzweigungsbereichen wie „Sprechakttheorie“ (Hindelang 1983), „Dialoganalyse“ (Jacques 1986) oder „Syntaktische Partikelforschung“ (Helbig 1988) neue Wurzeln schlagen zu können.

Die Kategorientafel von Kant<sup>1</sup> erlebte ihre Wiedergeburt in Maximen des Kooperationsprinzips, mit denen H. Grice einen trivialen Gesprächsablauf beschrieben hat.<sup>2</sup>

Durch den Bezug auf das dialogische Sprechen wurde die aristotelische Kategorie des Handelns von Habermas reanimiert: „Der Begriff des *teleologischen*

---

<sup>1</sup> Kant schreibt in der *Kritik der reinen Vernunft* (1781): „Wenn wir von allem Inhalte des Urteils überhaupt abstrahieren, und nur auf die bloße Verstandesform darin achtgeben, so finden wir, daß die Funktion des Denkens in demselben unter vier Titel gebracht werden könne, deren jeder drei Momente unter sich enthält. Sie können füglich in folgender Tafel vorgestellt werden.

Quantität der Urteile: Allgemeine, Besondere, Einzelne. Qualität: Bejahende, Verneinende Unendliche. Relation: Kategorische, Hypothetische, Disjunktive. Modalität: Problematische, Assertorische, Apodiktische“ (Kant 1781/1993, 110).

<sup>2</sup> Es geht um die Maximen

– der Quantität (gemeint wird der nötige und mögliche Informationsumfang des Sagens): „Sag' ausreichend viel, aber nicht zu viel“

– der Qualität (gemeint wird der Wahrheitsanspruch und die Wahrheitsgrundlage des Sagens): „Sei aufrichtig“;

– der Relation (gemeint wird die Relevanz des Sagens): „Sprich das, was zur Sache paßt“ und  
– der Modalität (gemeint wird die Klarheit des Sagens): „Sei klar, vermeide abstruse Ausdrücke“ (Grice 1980, 113).

*Handeln* steht seit Aristoteles im Mittelpunkt der philosophischen Handlungstheorie. Der Akteur verwirklicht einen Zweck bzw. bewirkt das Eintreten eines erwünschten Zustandes, indem er die in der gegebenen Situation erfolgversprechenden Mittel wählt und in geeigneter Weise anwendet“ (Habermas 1988, 126). Der allgemeine Begriff von Aristoteles wird von Habermas dezidiert auf die Rede, auf ihre illokutive Kraft bezogen, durch die eine „koordinationswirksame interpersonale Beziehung zwischen Sprecher und Hörer hergestellt wird, die Handlungsspielräume und Interaktionsfolgen ordnet“ (Habermas 1988, 398).

Heißt Sprechen wirklich Handeln? Heißt Sprechen immer Handeln? Ist der Sprecher immer Akteur? Oder ist erst in der Moderne diese Möglichkeit entstanden, die verbale Tätigkeit (den Diskurs also) als Handeln *par excellence* zu bezeichnen? Die moderne Idee eines Sprechakts weist dem Sprechen die Aufgabe zu, die in der klassischen Rhetorik so nicht vorgesehen und in dieser Form nicht erfüllt wurde. Als Entsprechung des „Akts“, tritt *actio/pronuntiatio* bereits im 3. Buch der Herennius-Rhetorik, aber nicht ausschließlich im Sinne der Sprech-Aktion auf. Durch *actio* definiert man sowohl die „Figur der Stimme“, als auch „die Bewegung des Körpers“.<sup>3</sup> Bei Quintilian ist *actio* das fünfte und letzte Glied der officia oratoris (Quintilian 3, 3, 1).<sup>4</sup> *Actio* ist in „zwei Teile aufgeteilt: die Stimme und die Geste, von denen die eine Augen und die andere Ohren bewegt“<sup>5</sup> (vgl. auch Maier-Eichhorn 1989, 29).

Die Reduktion einer körperorientierten *actio*-Vorstellung auf den verbalen Sprechakt sollte epistemologische Voraussetzungen und Folgen haben. Aus dem *actio*-Begriff verschwanden jegliche Hinweise auf die gestische Repräsentation des Sprechens. Obwohl der Begriff einen Teil seiner Intension verloren hat, wurde gerade der Verlust als Mehrwert der Erkenntnis bewertet. Was waren Gründe dafür? Ohne eine erkenntnistheoretische Begriffsanalyse klingen die wichtigsten Postulate der pragmatisch orientierten Sprachphilosophie zweideutig. Die als Manifest der Pragmatik anerkannte Arbeit von J. Austin *How to do things with words*, auf die sich Searle und Habermas beide beziehen, ist ein Beispiel dafür. Die Aussage „to say something is to do something“ bietet mehrere widersprüchliche Decodierungsmöglichkeiten. Es kann heißen, daß Dinge (unter anderem) auch mit Worten getan werden. Es kann heißen, daß Dinge ausschließlich mit Worten getan werden. Es kann aber auch heißen, daß Worte dazu fähig sind, nicht nur eine Bedeutung zu haben, sondern Dinge zu tun. Offensichtlich etabliert sich die dritte Fragestellung als Schwerpunkt der pragmatischen Theorie Austins und seiner Nachfolger. In Bezug auf den „Handlungserfolg“ wird das Wort nicht als Instrument mit anderen Instrumenten verglichen, sondern als Sub-

<sup>3</sup> „...diuiditur igitur pronuntiatio in uocis figuram <et> in corporis motum“ (Ad Herennium 3, 19).

<sup>4</sup> Nach *inventio, dispositio, memoria* und *elocutio*.

<sup>5</sup> „...cum sit omnis actio, ut dixi, in duas diuisa partis, uocem gestumque, quorum alter oculos, altera aures movet“ (Quintilian 11, 3, 14).

stanz nach dem Bestand neuer Eigenschaften überprüft. Die Unterscheidung zwischen der Bedeutung (*meaning*), der Kraft (*force*) und dem Effekt (*effect*) des Wortes liegt dem konstitutiven Einteilungsschema von Sprechakten zu Grunde. Innerhalb dieser Differenzierung treiben die bedeutungsorientierten *lokutiven* Akte, die kraftbezogenen *illokutiven* Akte und die effektbezogenen *perlokutiven* Akte auseinander.<sup>6</sup>

#### I. Lokutive Akte

I.1. der phonetische Akt: relevant ist der Lautwert (*noise*), nicht die Grammatik, nicht die Semantik.<sup>7</sup>

I.2. der phatische Akt: relevant ist der Lautwert, die Grammatik, nicht die Semantik.<sup>8</sup>

I.3. der rhetische Akt: relevant ist der Lautwert, die Grammatik und die semantische Referenz:<sup>9</sup> „Er sagte mir ‚Erschieße sie!‘, dabei meinte er mit ‚erschieße‘ erschieße und bezog das ‚sie‘ auf sie“.

II. Illokutive Akte: relevant ist der Lautwert, die Grammatik, die semantische Referenz und die Kraft, nicht aber der Effekt: „Er befahl mir, sie zu erschießen“.<sup>10</sup>

III. Perlokutive Akte: relevant ist der Lautwert, die Grammatik, die semantische Referenz, die Kraft und der Effekt: „Er überzeugte mich, sie zu erschießen“.<sup>11</sup>

Mit seinen Definitionen macht Austin einen charakteristischen Zug, den seine Nachfolger später wiederholen: Trugschluß der Substitution von Antonymen. Illokution heißt *per definitionem* etwas, was außerhalb der Lokution liegt. Der non-verbale Bereich des Handelns sollte eigentlich darunter mitbegriffen sein. Bei Austin wird stattdessen die Illokution auf verbale Medien beschränkt. Illokution erweist sich als Untermenge der Lokution: alle Wörter besitzen Bedeutung (*meaning*), aber nur wenige

<sup>6</sup> Vgl. „Thus we distinguished the locutionary act (and within it the phonetic, the phatic, and the rhetic acts) which has a *meaning*; the illocutionary act which has a certain *force* in saying something; the perlocutionary act which is the *achieving of certain effects* by saying something“ (Austin 1955, 120).

<sup>7</sup> „...to perform the act of uttering certain noises (a ‚phonetic act‘)“ (Austin 1955, 92)

<sup>8</sup> „...to perform the act of uttering certain vocables or words [...] as conforming to a certain grammar“ (Austin 1955, 92).

<sup>9</sup> „...to perform the act of using the pheme [...] with a certain more or less definite ‚sense‘ and more or less definite ‚reference‘ (which together are equivalent to ‚meaning‘)“ (Austin 1955, 92-93).

<sup>10</sup> „To determine what illocutionary act is so performed we must determine in what way we are using the locution: asking or answering a question, giving some information or an assurance or a warning, announcing a verdict or an intention, pronouncing sentence, making an appointment or an appeal or a criticism, making an identification or giving a description.“ (Austin 1955, 98-99).

<sup>11</sup> „Saying something will often, or even normally, produce certain consequential effects upon feelings, thoughts, or actions of the audience [...] We shall call the performance of an act of this kind the performance of a *perlocutionary act* or *perlocution*“ (Austin 1955, 101).

(vor allem *performative* Verben) besitzen Kraft (*force*), noch weniger sind fähig, einen Effekt (*effect*) auszulösen. Aus der Perspektive des Handelns bedeutet es, daß man über eine sehr geringe Zahl von handlungsfähigen Zeichen verfügt. Die Differenz zwischen „Bedeutung“ und „Kraft“ der Wörter entspricht kaum einem viel breiter angelegten Gegensatz des „Lokutiven“ und des „Illokutiven“. Wie wird der vermeintliche Mangel an Zeichen ausgeglichen? Es liegt die Vermutung nahe, daß eliminierte Teile der rhetorischen *actio/pronuntiatio*-Lehre, darunter z.B. auch Körperbewegungen (*corporis motus*) für das Gesamtkonzept des Handelns eine unabdingbare Voraussetzung sind. Sonst bleibt die ganze Theorie des Sprechens als Handeln an eine Polemik mit der hermeneutischen Sprachwissenschaft der Romantik gekoppelt. Die Pragmatik entwickelt sich so gesehen als Gegensatz zur Hermeneutik. Sie behandelt das Wort aus einer anderen Sicht, ist aber auf das Wort beschränkt. Außer Acht gelassen bleiben dabei alternative Systeme non-verbaler Körperzeichen, welche in der klassischen Rhetorik als wesentliche Teile des Handelns (*actio*) thematisiert werden und geschichtsübergreifend mit verbalen Handlungseinheiten (i.e. Sprechakten) konkurrieren. Es ist anzunehmen, daß das Wort sich im Laufe der Geschichte das legitime Recht errungen hat, Kraft (*force*) im juristischen Sinn zu besitzen.<sup>12</sup> Weiterhin stellt sich die Frage, ob das auf Kosten des Körpers geschah.

## 2. Körperaktionen gegen den Diskurs aus einer historischen Perspektive betrachtet

Eine Körperaktion kann gegen eine verbale Aussage ausgespielt werden und in der Rivalität mit der letzteren auftreten. Hier rückt vor allem die Konkurrenz von *analogen* und *digitalen* Ausdrucksmöglichkeiten ins Blickfeld (Watzlawick / Beavin / Jackson 1967, 61-68). Die Unterscheidung *analog-digital* wird bei Watzlawick an die Opposition *non-verbal/verbal* gekoppelt. Analog sei die Geste. Digital hingegen – das Wort. Die Analogie ist einer Zeichnung bzw. einer Ikone gleich und läßt sich nicht in einer Abfolge von logischen Operationen („ja“, „nein“, „und“, „oder“) zusammenfassen. „Eine Geste oder eine Miene sagt uns mehr darüber, wie ein anderer über uns denkt, als hundert Worte“, bemerkt Watzlawick. Verbaler Mittel bedient sich hingegen eine digitale Kommunikation. Sie setzt voraus, daß Wahrheitsfunktionen des logischen Kalküls durch Kombinationen von Alles-oder-nichts-Impulsen dargestellt werden können: „so daß z.B. die Summierung von zwei Impulsen dem logischen ‚und‘, die gegenseitige Ausschließlichkeit zweier Impulse dem logischen ‚oder‘ entspricht usw.“ (Watzlawick / Beavin / Jackson 1967, 63-66).

<sup>12</sup> Es ist kennzeichnend, daß Austin in seiner Sprechakttheorie eigentlich Probleme des Rechts behandelt. Es geht etwa um Fragen, ob durch eine Aussage „das Schiff heißt *Mr. Stalin*“ der legitime Akt der Benennung erfolgt: „...I proclaim ‚I name this ship *Mr. Stalin*‘ [...] but the trouble is, I was not the person chosen to name it.“ (Austin 1955, 23).

In der Evolution der Kommunikationsabläufe können aber Körper- und Sprachzeichen ihre Kodierung ändern und ihr logistisches Potenzial gegenseitig austauschen: mal rückt das Wort, mal die Gebärde in den Vordergrund eines historischen Sinnkonstrukts. Die Geste kann (genauso wie das Wort) „digital“ sein, z.B. wenn sie eine eindeutige Information vermittelt. Das Wort hingegen „analog“, wenn es in einer größeren und/oder ritualisierten Sprachgemeinschaft zu viele verschiedene Funktionen hat. Es kommt auf die Epoche und auf das soziale Milieu an, ob jeweils eher das Wort oder die Geste als „ambivalent“, „doppelsinnig“, „byzantinisch“, „charismatisch“ bewertet werden. Historisch gesehen, hat das Wort im europäischen Kontext nur über spezifische Medien (wie die feierliche Sprachrhetorik<sup>13</sup> und Konversationskunst) eine frühere Reglementierung als die Geste erfahren.<sup>14</sup>

Der Grund für Konflikte bei interkulturellen Wechselbetrachtungen mag in verschiedenen Zeichendeutungen innerhalb eines Kommunikationssystems liegen. Viel öfter aber beziehen sich feindliche Fremdbilder auf eine jeweils verschiedene Wahl von Zeichensystemen, die entweder stärker körperlich oder sprachlich orientiert sind. In einem diskursiv organisierten Kulturmodell wird dem Redepotential eine entscheidende Bedeutung beigemessen. In einem diskursfremden System liegt der Hauptakzent auf dem Körperaufwand. Aus diesem Grunde ist die analog-digital Unterscheidung von Sprach- und Körperzeichen nur unter der Annahme vertretbar, daß die beiden sich graduell in Bezug auf drei Arten der Kodierung unterscheiden: a) intrinsische (aus eigenem Antrieb folgende) vs. extrinsische (von außen her angeregte), b) diskrete vs. kontinuierliche, c) invariante vs. probabilistische (Scherer/Wallbott 1979, 20).<sup>15</sup>

Beispiele für Mißdeutungen und negative Werturteile liefern z.B. Berichte von ausländischen Reisenden, die im 17. Jh. in Rußland ihre Geschäfte treiben. *Probabilistisch* (d.h. nicht eindeutig) werden aus der Sicht der Europäer die Körperzeichen kodiert. Aus der Sicht der russischen Hofschicht sind hingegen Wortzeichen nicht eindeutig und deswegen verdächtig. Dementsprechend beklagt

<sup>13</sup> In Bezug auf Rußland vgl. besonders Lachmann (1994).

<sup>14</sup> Watzlawicks Beobachtung, daß die analoge Kommunikation ihre Wurzeln in viel archaischeren Entwicklungsperioden hat (Watzlawick / Beavin / Jackson 1967, 63) könnte daher für die europäische Neuzeit zutreffen, wenn die verbale Kommunikation „digitalisiert“ wird. Unter den Faktoren dieses Wandels spielen natürlich die Erfindung des Buchdrucks und die allgemeine Verschriftlichung des Lebens eine wesentliche Rolle (vgl. Giesecke 1979, 262-302).

<sup>15</sup> „Je intrinsischer ein Zeichen kodiert ist, desto mehr ist es Bestandteil des Gegenstandes oder Sachverhaltes, den es bezeichnet (z.B. Erröten als Zeichen physiologischer Erregung) [...] Diskret kodierte Zeichen verweisen lediglich auf das Vorliegen oder die Abwesenheit des Objekts, während kontinuierlich kodierte Zeichen auch den Ausprägungsgrad oder die Intensität widerspiegeln können (etwa die Dringlichkeit der Frage durch den Grad des Intonationkonturanstiegs zum Satzende). Bei invarianter Kodierung bietet das Auftreten eines Zeichens Gewähr für das Vorliegen des Objekts, während bei probabilistischer Kodierung nur eine bestimmte Wahrscheinlichkeit dafür über Sender und Situation hinweg besteht (z.B. kann Heben der Augenbrauen nicht immer als Gruß gewertet werden“ (Scherer/Wallbott 1979, 20).

gen sich europäische Höflinge, daß die Russen ihren Körper zu oft dort einsetzen, wo man sich mit einer rhetorisch korrekten Rede zufriedengeben könnte. Bei Russen besitzen im Gegenteil Körperzeichen (z.B. *D i s t a n z n a h m e*) die Gültigkeit einer Aussage, wobei Redekommentare nur eine ergänzende Rolle spielen bzw. ganz überflüssig sind. Unter den frühesten Zeugnissen finden wir die Beschreibung von Sir Jerome Horsey, der das Treffen des Botschafters des Zaren Pisemskoj mit Lady Mary Hastings in London (1584) schildert:<sup>16</sup>

Der Botschafter wurde zusammen mit anderen Adligen und den übrigen Begleitenden zu der Lady geführt; dabei geriet er aus der Fassung; fiel zu ihren Füßen, ist aufgestanden und rannte rückwärts, mit einem ihr zugewandten Gesicht. Sie und die anderen waren über seine Art erstaunt. Er vermittelte über den Übersetzer, es reiche ihm ein Blick auf den Engel, der, wie er hofft, die Frau seines Herrn sein sollte. (Horsey 1584/1590, 196)<sup>17</sup>

Einen ähnlichen Tenor hat die Nachricht des kaiserlichen Legaten Niklas von Warkotsch, der dreimal, nämlich 1589, 1593 und 1594 an den Hof des Großfürsten Fedor Ivanovič geschickt wurde. In seiner *Relation auss Moskaw* (1554) beschreibt Warkotsch die Ehrerbietung, mit welcher der Bojar Boris Godunov das Schreiben des Kaisers Rudolf empfing und „[...] sich so niedergebucktet, das er mit der stirnen den boden berüret“ (Warkotsch 1594, 424). Ein System, in dem eine Botschaft über Körperzeichen mit einer genauen Semantik vermittelt wird, vermeidet gleichzeitig eine eindeutige Kodierung von sprachlichen Aussagen. Die europäischen Außenseiter halten immer wieder den Mangel an geregelten verbalen Praktiken an russischen Höfen fest. Zu den vermißten Kommunikationsformen gehörten der normierte Gerichtsdiskurs, die ausgefeilten Übersetzungstechniken und die (digital angelegte) „Ja-Nein“-Konversation. Stattdessen werden Redeabbrüche, Pausen und Schweigen im Verhalten von Russen beobachtet und beklagt. Der Engländer Fletcher schreibt in einem Traktat über Rußland, daß Tagungen von Bojaren „ohne jeden Diskurs verlaufen“ und daß „die Bojaren auf die Fragen des Zaren alle der Reihe nach antworten, ihrem Rang entsprechend, als ob sie zuvor eine Lektion gelernt hätten“<sup>18</sup> (Fletcher 1588/1591, 30). Weiterhin wird

<sup>16</sup> Frau Hastings wollte der russische Zar Ivan IV. aus politischen Gründen heiraten und ließ seine Botschafter um sie freien. Die Botschaft hatte aber keinen Erfolg.

<sup>17</sup> „The ambassador, atended with divers other noblemen and others, was brought before her Ladyship; cast down his countenance; fell prostrate to her feet, rise, ranne backe from her, his face still towards her, she and the rest admiringe at his manner. Said by an interpritor yt did suffice him to behold the angell he hoped should be his masters espouse“ (Horsey 1584/1590, 196).

<sup>18</sup> „The poynts being opened, the patriarch with the cleargie men have the prerogative to be first asked their vote, or opinion, what they thinke of the poyntes propounded by the secretarie. Whereto they answer in order, according to their degrees, but al in one forme without any discourse: as having learned their lesson before, that serveth their tumes at all parliaments alike, whatsoever is propounded“ (Fletcher 1588/1591, 30).

die Wiederholung der bojarischen Titulatur von Außenstehenden als Belanglosigkeit bewertet:

Am Ende, als das Abendessen zu Ende war und die Kerzen hineingebracht wurden (weil zu dieser Zeit schon Nacht war), rief der Zar alle seinen Gäste und die Adeligen mit Namen aus, so daß es merkwürdig erschien, daß der Fürst, der mit den großen Angelegenheiten des Staates voll beschäftigt ist, die zahlreichen und verschiedenen Eigennamen behalten soll. (Chancellor 1553/56, 27)<sup>19</sup>

Der kaiserliche Legat Warkotsch schildert den gleichen Sachverhalt, bei dem der unnötige Körperaufwand der Russen (z.B. die überlaute Stimme) zusammen mit der geringen Informationsdichte von aufgezählten Bojarentiteln (die der Berichterstatter wegläßt) auftritt:

[...] da stuende Ir Grossmechtigkeit obrigster Camerer Andre Petrowitz Klesnin auf, und saget uberlaut (den ganzen Titel des Grossfuersten Erzelendt): Grossmechtigster Herr Czar etc., des Grossmecht. Römischen Kayzers Rudolphi etc. deines teuristen bruedern Possel oder Gesandter Mikolaj Iwanowitz schlecht für deiner Grossmechtigkeit sein Hautb (dan so nennen sy die Reuerntz) In dem buckhet. Ich mich Reuerenter, etc. (Warkotsch 1589, 408)

Russische Botschafter im Ausland sind viel extremer bei der Beachtung der körperlichen Distanz, als westliche Diplomaten (s.u.). Russische diplomatische Protokolle liefern entsprechende Zeugnisse. Während der Audienz bei der englischen Königin Elizabeth (1601) hat der russische Botschafter Grigorij seinen Stuhl eifrig zurückgerückt.

Und [Die Königin] befahl, neben sich in der Nähe einen Stuhl zu stellen und befahl Grigorij, sich hinzusetzen [...] Und Grigorij hat sich aufs Königin's Verleihen hin dankend verbeugt und hat sich in der Nähe der Königin nicht gesetzt und rückte den Stuhl ein Sazhen' [2, 133 Meter] zurück und setzte sich auf den Stuhl (Lichačev 1954, 201).<sup>20</sup>

Der Jesuit Possevino, der im Auftrag des Papstes einen Friedensschluß im Krieg zwischen Polen und Rußland im ausgehenden 16. Jh. erreichen sollte, konnte

<sup>19</sup> „Last of all, dinner being ended and candles brought in (for by this time night was come), the emperor calleth all his guests and noblemen by their names, in such sort that it seems miraculous that a prince, otherwise occupied in great matters of estate, should so well remember so many and sundry particular names“ (Chancellor 1553/1556, 27).

<sup>20</sup> „И велела [королева] поставити стула блиско подле себя, и велела Григорью сести. И Григорий на королевинне жалованье челом бил, и блиско королевны не сел, и отодвинув стула от того места с сажень [2,133м] и сел на стуле“ (*Statejnyj spisok G.I. Mikulina* um 1600, s. Lichačev 1954, 201).

sich mit russischen Staatsabgeordneten kaum verständigen. Dem einzigen Übersetzer, der einigermaßen Latein konnte, war es untersagt, mit dem päpstlichen Legaten zu reden.

Vieles von dem, was wir sagten, haben sie [die Bojaren] ohne Zusammenhang und nicht sinngemäß übersetzt. Sie haben den wesentlichen Teil ausgelassen, hauptsächlich das, was ihrer Meinung nach, dem Zaren unangenehm sein konnte oder irgendwelche Gefahr in sich verbarg. Das betraf vor allem religiöse Angelegenheiten, bemerkt Possevino. (Possevino, 1581, 28)

Man kann wohl der Aussage des kaiserlichen Gesandten Hans Kobenzl von Proseg (1577), der zufolge der Zar alle sechs Kapitel der Botschaft fast wörtlich [de verbo ad verbum] übersetzen ließ, nur mit Vorbehalten Glauben schenken.<sup>21</sup> Als Legat von Maximilian II. gab Kobenzl vermutlich nicht den realen, sondern den wünschenswerten Sachverhalt wieder, der der Form eines diplomatischen Protokolls entsprach. Hätte man am russischen Hof so viel Wert auf die wörtliche Übersetzung gelegt, dann wäre offenbar das Stehen des Botschafters nicht so entscheidend gewesen. Kobenzl berichtet, daß der Zar erst nach der genauen Darstellung der Botschaft „ihm gegenüber die Hand reichte und somit ihm befahl, sich in einen sehr nobel geschmückten Stuhl zu setzen“, der dem Zaren gegenüber stand (Kobenzl 1577, 20).<sup>22</sup> Niklas von Warkotsch wurde belehrt, er solle bei der großfürstlichen Audienz nur die Begrüßung vortragen, sein Geschäft würde er dann mit den Räten des Großfürsten verhandeln. Das geschah aus folgendem Grunde: es wäre dem Großfürsten zu anstrengend gewesen, lange im schweren Gewand auf dem Stuhl zu sitzen:

[...] so kindhten Ire Grossmechtigkeit auch in dem schweren Habit und Crone one Mattigkeit mit so lang tauern. (Warkotsch 1589, 406)

Über die Verhaltensweise von Bojaren berichtet weiter Possevino: „In merkwürdigem Schweigen verfolgen sie den Gesichtsausdruck und die Bewegungen des Großfürsten“ (Possevino 1581, 23).<sup>23</sup> Wenn die Schuld des Kommunikationsabbruchs dem Schweigenden auferlegt wird, bedeutet es unumgänglich, daß das Sprechen erlösend ist. Das Verhalten, das von europäischen Reisenden mit Unbehagen thematisiert wird, kann vor dem Hintergrund des theologischen Aspekts des Sprechens als ritualisierte Anspielung auf das mystische Schweigen interpre-

<sup>21</sup> „Postea dedit signum ut alterius loquerer, quod et feci, per integram fere horam, legatione mea exigente, quae 6 capita magnae importantiae continebat, quae ipse sibi quasi de verbo ad verbum interpretari fecit“ (Kobenzl 1577, 20).

<sup>22</sup> „Quod facto, manum mihi exhibuit, iubens me considerare in sede nobilissime adornata et ex opposito sui locata“ (Kobenzl 1577, 20).

<sup>23</sup> Weiter wird beschrieben, wie man am russischen Hof den öffentlichen Diskussionen zu religiösen Fragen auszuweichen versucht, was der jesuitische Priester als Folge der Unkompetenz disqualifiziert (Possevino 1581, 76).



tiert werden. Die Affirmation des Sprechens bildet einen der Grundansätze der positiven Theologie der augustinschen Prägung, die das Wort als Instrument der Gotteserkenntnis betrachtet. Im System der *negativen* Theologie der östlich-orthodoxen Kirche, die vor allem in Bezug auf das Reden negativ (=apophatisch) eingestellt ist, wird Gott als das Unsagbare (*ineffabile*) und das Unbegreifbare (*irreprehensibile*) wahrgenommen. Obwohl man für Rußland des 16. Jhs. beide theologische Auffassungen nachweisen kann, bleibt die traditionelle Orientierung auf das apophatische Zeichensystem charakteristisch für die Ideologie des Moskauer Zarentums.

Die eurozentrische Sichtweise, in der die Kommunikation als Kommunion und Kommunion als „Brot der Worte“ und „Brechen des Schweigens“ betrachtet wird, demonstriert eine kennzeichnende Kontinuität auch im 20. Jh. und selbst dann, wenn eine „teilnehmende Beobachtung“ der nicht-europäischen Gesellschaften angestrebt wird.<sup>24</sup> Dementsprechend baut Bronislaw Malinowski seine Beschreibung der Trobriander auf, in der einem „natürlichen“ Menschen das Vermeiden des Schweigens unterstellt wird. Das Schweigen werde von ihm als Drohung abgelehnt: „[...] to a natural man, another man's silence is not a reassuring factor, but, on the contrary, something alarming and dangerous [...] To the primitive mind, whether among savages or our own uneducated classes, taciturnity means not only unfriendliness but directly a bad character“ (Malinowski 1923/1972, 314). Den Begriff *phatic communion*<sup>25</sup> bezieht Malinowski auf Phrasen (wie „Nice day to-day“ oder „Whence comest thou?“), deren Funktion seines Erachtens auf das Brechen der Stille (*breaking of silence*) und Kommunion der Worte (*communion of words*) reduziert wird (Malinowski 1923/1972, 314-315).<sup>26</sup> Durch die pragmatische Sprechakttheorie, die auch logos-orientiert ist, wird das Schweigen ebenfalls aus der Kommunikation automatisch ausgeschlossen. Wird durch das Postulat des Sprechakts die alte katholische Vorstellung vom Brechen des Schweigens reanimiert?! Hier trifft die Bemerkung Bourdieus zu, daß die „Vorstellung, die Individuen und Gruppen durch ihre Eigenschaften und Praktiken *unvermeidlich* vermitteln, integraler Bestandteil ihrer sozialen Realität ist“ (Bourdieu 1979/1987, 754).

Während die Logos-Orientierung der abendländischen Kultur eine deutliche epochenübergreifende Kontinuität aufweist, geschieht hier der Wertwandel nicht außerhalb, sondern innerhalb des rhetorischen Konstrukts. Der Wandel bezieht sich vor allem auf die verbale Komponente des *actio*-Begriffs, welcher im Laufe der Säkularisierung und Verbürgerlichung der Gesellschaft in den Vordergrund rückt. Dementsprechend tritt der nicht-verbale Teil von *actio* entscheidend zurück, wenn die Bedeutung von Körperpraktiken im politischen Zeremoniell des 18. Jhs.

<sup>24</sup> Vgl. dazu den tiefsinnigen Kommentar von E. Schüttpelz (1998, im Druck).

<sup>25</sup> Vgl. den *phatic act* bei Austin (s. oben).

<sup>26</sup> Vgl. „Are words in Phatic Communion used primarily to convey meaning, the meaning which is symbolically theirs? Certainly not!“ (Malinowski 1923/1972, 315).

nachläßt. Die von der Schrift geregelte Konversationskunst übernimmt viele Funktionen, die zuvor vom Körper ausgeführt wurden. „Die langsame Verwandlung des *honnête homme* in den redlichen Bürger, wie sie ansatzweise bei La Bruyère deutlich wurde, machte auch eine neue Rhetorik des Umgangs notwendig. Und weil einzelne Elemente des alten Adelsideals nicht mehr übernommen werden konnten, wurde auch eine neue Verhaltenslehre, eine Rhetorik des Gesprächs als genuin bürgerliche Gesellschaftsethik notwendig“, schreibt M. Fauser (Fauser 1991, 123). Christian Thomasius faßt den säkularen Wandel der klassischen Elitenrhetorik in einem Satz zusammen: „Der Grund aller Gesellschaften ist die Conversation“ (Thomasius 1710, 108). Die Kunst der Konversation entwickelt sich also im Westen als historisches Phänomen. Prinzipiell ist vor allem der Unterschied zwischen der figurativen Rhetorik des adeligen Zeitalters und einem auf Diskutieren und Räsionieren basierenden Salongespräch der bürgerlichen Epoche.<sup>27</sup>

### 3. Die Wertsteigerung der Konversation im neuzeitlichen Paradigmenwechsel

Die Wertsteigerung der Konversationskunst, die mit einem sozialen Wandel einhergeht, läßt sich anhand europäischer Zeremoniellprotokolle verfolgen. Während in den höfischen Berichten des 15.-16. Jh. eher die non-verbale Kontur eines Dialogs thematisiert wird, rückt im 17. Jh. auch die Art des Sprechens immer deutlicher in den Vordergrund. Die Aufmerksamkeit von europäischen Reisenden konzentriert sich auf Redekonstellationen. Die selben Verhaltensstrategien, die zuvor das körpergestützte Zeremoniell auszeichneten, kommen nun viel konsequenter in verbalen Praktiken zum Ausdruck.

Sozial gerichtete Körper- und Wortbotschaften werden im Rahmen des höfischen Verhaltens durch einen einpolig (nicht zweipolig) gerichteten Vektor gesteuert. Der Höherstehende darf Initiative ergreifen, der ‚gemein man‘ muß auf die Wahrung der Vorschriften achten. Die gleiche Regel gilt auch auf der verbalen Ebene. Derjenige, dem nach seinem Rang eine geringere Rolle im Diskurs zugeteilt ist, darf das Gespräch weder anfangen bzw. abschließen, noch das Thema frei wählen und erörtern. Mit anderen Worten ist eine freie Bewegung im Rahmen des Gesprächs in diesem Fall untersagt. Das räumlich angelegte Zeremoniell blockiert den Mechanismus einer interpersonalen Rhetorik. Der Begriff „Kommunikatives Handeln“ (egal ob er sich auf den Körper- oder Sprechakt bezieht) kann deswegen nicht ohne Vorbehalte auf das 17. Jh. übertragen werden, wenn man meint, daß *commune* (etym. „gemeinsam“) die gleiche Teilnahmerechtigung

<sup>27</sup> Vgl. „Und doch ist gerade die nichtdiskutierende und nichträsonnierende, sondern die [...] repräsentative Rede das Entscheidende, sie bewegt sich in Anthithesen, aber es sind keine Gegensätze, sondern die verschiedenen Elemente, die zur complexio gestaltet werden, damit die Rede Leben hat“ (Schmitt 1925, 32).

und eine Symmetrie von Situationsteilnehmern der Norm gegenüber  $[A > \text{Norm } X] = [\text{Norm } X < B]$  voraussetzt.<sup>28</sup> Es sind vor allem proxemische Komponenten des non-verbalen Verhaltens strategischer Art (wie räumliche Distanz zum Höherstehenden, der Blick- und Körperkontakt mit seiner Person, die Dauer des Treffens) die in den Beschreibungen von zeremoniellen Treffen thematisiert werden.<sup>29</sup>

Vgl. den Bericht des italienischen Kaufmanns Contarini, der vor Ivan III (1476) als Botschafter Venedigs aufgetreten ist:

Während der Zar seine Rede hielt, habe ich mich langsam entfernt, aber seine Durchlaucht ist ständig mit großer Umgänglichkeit herangekommen. Ich habe auf alles geantwortet, was er mir sagte und habe meine Worte mit Ausdrücken aller Dankbarkeit versehen. Bei solchem Gespräch haben wir eine Stunde, wenn nicht noch länger verbracht. (Contarini 1476, § 34)

Warkotsch mißt während der ersten Botschaft eifrig die Distanz, die ihn vom Großfürsten trennt: „Im Eintritt setzet man mir eine Panckh, 7 schritt von Irer Grossmechtigkeit solio“. (Warkotsch 1589, 408)

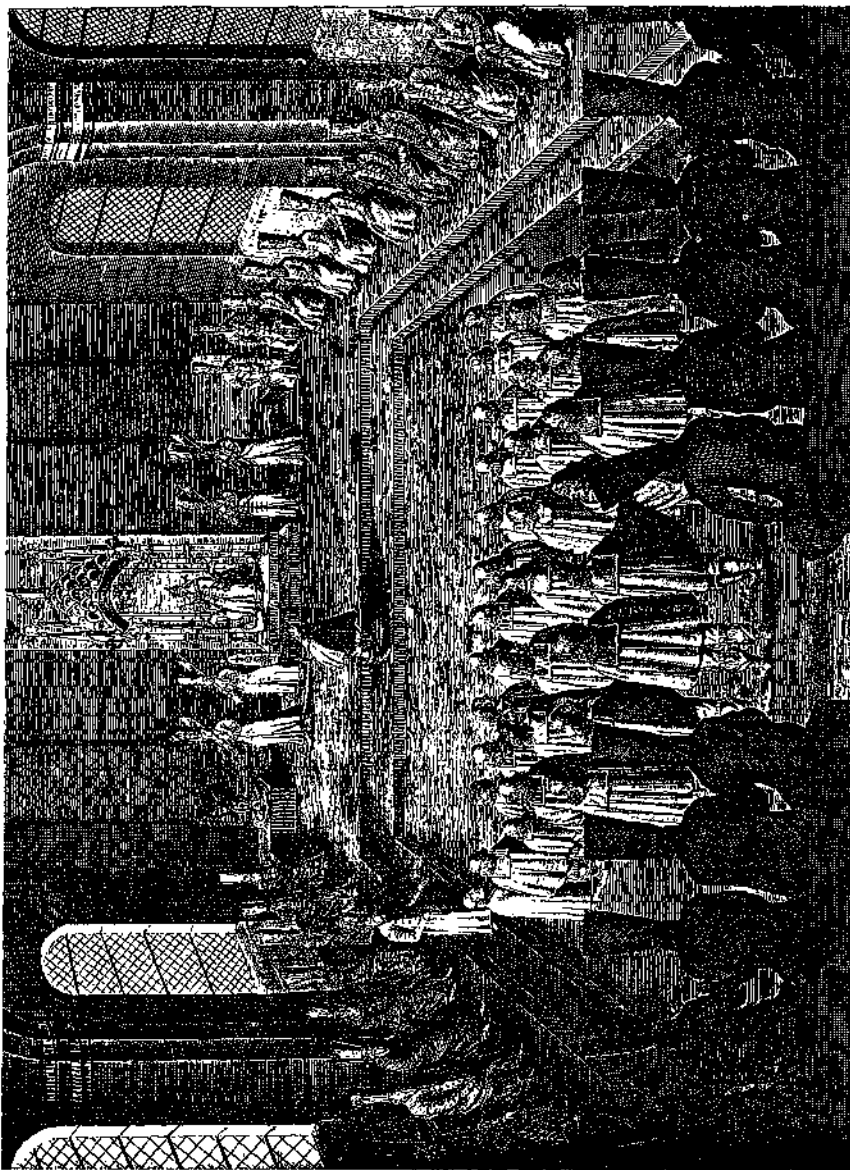
Beim zweiten Besuch vergaß er nicht auf die Höhe des großfürstlichen Stuhls einzugehen:

Undt sassen umbher eilt furnehme Boyarn in ihren guldenen Stuckhen. Der Grossfuerst sasse 3 Stuefen hoch, in eim Majestatischen Stuel [...]. (Warkotsch 1593, 156)

<sup>28</sup> Habermas hat in diesem Sinn auf den Unterschied zwischen einem instrumentellen/strategischen und einem kommunikativen (normorientierten) Handeln hingewiesen: das erste sei erfolgs- das zweite verständigungs-orientiert (Habermas 1982, Bd. I, 384). Vgl. die Strukturdefinition von Habermas: „Eine Handlung  $h$  ist instrumentell, wenn eine Reihe von technischen Regeln befolgt wird: 1)  $S$  (Sprecher) möchte den Zustand  $Z$  herbeirufen. 2)  $S$  ist in Kenntnis von  $r$  (Regel) der Auffassung, daß  $Z$  in der gegebenen Situation nicht eintritt, wenn  $h$  nicht ausgeführt wird. 3) Zum Zeitpunkt  $t$  besteht die Situation  $s$ . 4)  $S$  führt zum Zeitpunkt  $t$  in Befolgung der Regel  $r$  die Handlung  $h$  aus“; und weiter: „...Es gibt die Norm  $x$ : Für alle Angehörigen der Gruppe  $g$  besteht das Gebot, in Situationen von Typus  $s$  die Handlung  $h$  auszuführen. –  $S$  ist Angehöriger der Gruppe  $g$ . – Für  $S$  ist zum Zeitpunkt  $t$  eine Situation  $s$  eingetreten.  $S$  führt zum Zeitpunkt  $t$  in Befolgung der Norm  $x$  die Handlung  $h$  aus“ (Habermas 1984, 278).

<sup>29</sup> Vgl. z.B. „I was set at a little table, having no stranger with me, directly before the emperor's face. Being thus set and placed, the emperor sent me divers bowls of wine, and mead, and many dishes of meat from his own hand, which were brought me by a duke“ (Jenkinson 1557/1571, 55).

(1. Bild)



Genauso genau bezüglich der räumlichen und zeitlichen Umstände seiner Audienz war der kaiserliche Botschafter Kobenzl. Er schätzte die Entfernung seines Tisches von der Bank des Zaren auf einen Schritt<sup>30</sup> und die Dauer des Gesprächs mit dem russischen *Magnus Princeps* auf drei Stunden.<sup>31</sup> Im Bericht von Olearius (1656), dem Botschafter aus Schleswig-Holstein, sind die Distanz und der Körperkontakt mit dem Herrscher immer noch das erste, was berücksichtigt wird.

Als nun die Gesandten mit gebührender Ehrerbietung hinein getreten / wurden sie gleich gegen Ihre Zaar- Majest. auff zehen Schritte vorgestellt [...] Des GroßFuersten Tolmetscher Hans Helms trat den Gesandten zur linken Hand. Daraufff winckte Ihre Zaare-Majest. den ReichsCanzler und ließ den Gesandten sagen / daß Er sie begnadigte seine Hand zu kuessen / und als sie / einer nach dem andern / hinzu traten/ nam Ihre Zaare Majest. den Scepter in die linke Hand / und reichte mit freundlichen Gebeerden jeglichem die Rechte entgegen / und ließ sie kuessen/ jedoch mit Haenden unangerühret. (Olearius 1656, 34)

Abgesehen von der Distanz wird oft der Blickkontakt in zeremoniellen Protokollen fixiert. Warkotsch wurde z.B. eingeladen, „die klaren Augen“ des Zaren anzuschauen:

[...] zwey sagten, Mikoalay [das russifizierte „Niklas“ - D.Z.] khumb, - der Grossmechtige herr Czar [...] will dir grosse gnadt Erczaigen, du solst Irer Grossmechtigkeit klare augen anschauen. (Warkotsch 1589, 408)

Ähnlich wie bei den Ungleichenen wird das Gespräch von Gleichrangigen durch körper-gestische Begrüßungen vorweggenommen, mit deren Hilfe der Rang jedes Teilnehmers festgestellt wurde. Der Begleiter von Warkotsch, Stephan Heuss, geht z.B. auf die Ordnung des Hutabziehens ein. Das Hutabziehen bezieht sich auf die Wichtigkeit der verbalen Botschaft und die Würde des repräsentierten Hofes:

[...] drauf der Woywodt den Hr.Legaten angeredt mit diesen Worten, Zeüch deinen Hut ab, dan Ich hab dess GrossFursten Wortt bey mir, giebt Ihme der Hr. Legat zur Antwortt, So hab Er seines Christlichen Khaysers Wortt bey sich, Er soll Zuvor abziehen. Hierauff zogen Sie baide ab. (Warkotsch 1593, 145)

Parallel zu Beschreibungen des körper-gestischen Habitus, kommen in den europäischen Reiseberichten Urteile vor, die auf die reglementierten Konversationsabläufe abzielen. Gerade im 17. Jh. wenn die Umgangsrhetorik an europäischen

<sup>30</sup> „Ego habebam propriam mensam distantem ab ipsorum circiter uno passu“ (Cobenzl 1577, 52).

<sup>31</sup> „per tres integras horas negotium tractavimus“ (Cobenzl 1577, 23).

Höfen in die Zwänge der Norm gerät, häufen sich Zeugnisse, in denen die barbarische Art zu reden bei anderen Völkern angeprangert wird. Die Phasenverschobenheit beim Wandel der Konversationskultur in Rußland läßt sich daran erkennen, daß einheimische Gesprächsformen (abgesehen vom Schweigen und einem übertriebenen Körperaufwand – s. oben) durch europäische Reisende auf Schritt und Tritt disqualifiziert werden. Das Fehlen von rhetorisch ausgefeilten Konversationspraktiken wird mit besonderem Unbehagen bemängelt. Bereits Warkotsch versucht die Schablone der höfischen Konversation beim russischen Tischgespräch verwenden. Wir können seinen negativen Eindruck der Aussage über Pismenskij entnehmen. Es geht um die exemplarische Erscheinung eines Adligen, der im Unterschied zu anderen Moskowitern die Redekunst beherrschte. Nach Warkotsch verhärteten sich kraß die negativen Urteile:

Bey der Tafel wär Er In sitten, auch der Conversation vernünftig und höflich, dergleichen nit vill Mosscouitter zu finden. (Warkotsch 1589, 406)

..die Muskowiter von Natur in ihren Sitten / Geberden und Conversation, überaus gar grob / unbendig und barbarisch seyn / daß Sie vor keine Suend und Schande halten / von unnatuerlichen Sachen zu discutiren.. (Petreius de Erlesunda, *Historien*. Lipsiae 1620, 592)

Ihre Diskurse: [...] Ihre meiste Reden seynd dahin gerichtet / worzu sie ihre Natur und gemeine Lebensart veranlasset. Nemlich von Uppigkeiten / schendlichen Lastern / Geilheiten und Unzucht/ so theils von ihnen selbst / theils von anderen begangen. Erzehlen allerhand schandbare Fabeln/ und wer die groebesten Zotten und Schandpossen darbey zureissen / und sich mit leichtfertigen Gebaerden harauszulassen weiB/ der ist der beste und angenehmste.. (Olearius 1656, 192)

[Die Reden von den Gesprächsteilnehmern, das heißt von Leuten, die sowohl in Disziplinen als auch in Lese- und Schreibkundigkeit sehr ungebildet sind, gehen nicht über das Wertlose hinaus und verletzen sehr oft die unverdorbenen Ohren. Die Lästerung, das Frohlocken über die schlimmsten Sachen oder anlässlich des Fehlers, der die Würde des Anderen in üblen Ruf brachte – es sind bei den meisten *die* Gesprächsthemen und *die* Witze – D.Z.]. (Mayerberg 1661, 20)<sup>32</sup>

[Sie sprechen in ihrer privaten Konversation sehr oft über die schlimmsten Sachen ohne jeglichen Ekel, da sie nichts besseres kennen oder sich dafür nicht interessieren – D.Z.]. (Reutenfels 1671, zit. nach Rejtenfel's, 1671b, 351)

<sup>32</sup> „Verba confabulantium, utpote hominum omnis disciplinae, & literaturae rudium, inania prorsus sunt, ac saepissime castis auribus affensionis. Maledicentia, exultatio in rebus pessimis vel per mendacem alienae existimationi detrahentem jactantiam sunt plurimorum sermonis apophthegmata, & sales“ (Mayerberg 1661, 20). Der Freiherr August von Mayern (Mayerberg) wurde als kaiserlicher Ablegat am 12. Juni 1661 in Moskau empfangen.

Die „Diskursivierung“ des sozialen Lebens, die durch bürokratische Praktiken des Hofes gefördert wird, geht in Europa mit der staatlichen Zentralisierung des Gewaltmonopols einher. Die Verbreitung einer reglementierten Alltagsrhetorik gehört zu Folgen dieses Prozesses, der in Rußland im Vergleich zu Westeuropa phasenverschoben abläuft. Eine Verspätung bei der Aneignung von westeuropäischen Formen der höfischen Repräsentation läßt sich bereits im 16.-17. Jh. nachweisen. Der Unterschied zwischen dem russischen und einem europäischen Hof betrifft die Verteilung von verbalen, non-verbalen und dinglichen Ausdrucksmitteln, derer sich das Repräsentationstheater bedient.

	Architektur	Kleidung	Insignien	Dis-tanz	Theater	Körper-gesten	Feierliche Rhetorik	Umgangsrhetorik = Konversationskunst
Westeuropäische Höfe	+	+	+	+	+	+	+	+
Russischer Hof vor Peter I.	+	+	+	+	-	-	-	-

Ähnlich wie in der west-europäischen Hofgesellschaft, in der das französische Herrschaftsmodell eine besondere Produktivität aufweist (vgl. Burke 1992/1993),<sup>33</sup> verfügt der russische Hof des Zaren Alexej Michajlovič (1645-1676) über ein repräsentatives Zeichensystem, zu dem semiotische Einheiten und Regeln ihrer Syntax gehören (vgl. Schmitt-Sasse 1991, 75). Diese Zeichen sind aber anders als im Westen angeordnet. Den sprachlich angelegten Zeichenträgern, wie Theater und Rhetorik, die in Europa sich gerade aus dem Monopol der höfischen Aristokratie lösen und später zum bürgerlichen Medium der literarischen und der politischen Öffentlichkeit avancieren, wird in Rußland des 17. Jhs. eine reduzierte Funktion zuteil.

Das moderne Theater, das Ludwig XIV. besonders aktiv für die Inszenierung seiner Herrschaft zu verwenden wußte, hat der Zar Alexej Michajlovič während seiner ersten Hochzeit als teuflisches Werk ins Jenseits befördern lassen. Die Geburt des Theaters fällt kennzeichnender Weise mit der Geburt des späteren Reformators Peters I. (1672) zusammen (Zabelin, 1915, Bd. II, 322).<sup>34</sup>

<sup>33</sup> Dazu „Am meisten bemühte man sich jedoch, den anderen europäischen Höfen ein eindrucksvolles Bild von der Größe Ludwigs XIV. zu vermitteln. Ein Großteil der königlichen Zeit galt dem diplomatischen Zeremoniell, einschließlich der Pflege der Beziehungen zu sehr kleinen Staaten [...] Die Botschafter waren ein wesentlicher Teil des Publikums bei höfischen Festen, Theaterstücken, Balletten und Opern“ (Burke, 1992/1993, 193).

<sup>34</sup> Der Einfluß der wandernden deutschen Theatergruppe unter der Leitung von Johann Gregori, die während der Fastnacht 1672 das komische Drama *Esther* in Moskau spielte, war dabei wahrscheinlich nicht so entscheidend, wie der Ruhm eines neuen Repräsentationsmediums, den die russischen Botschafter und die europäischen Reisenden vermittelten. „Als der Zar erfahren hat, daß an den Höfen von anderen europäischen Königen verschiedene Spiele, Tänze

Die einzige in Rußland bekannte vorbarocke Rhetorik, die Makarij-Rhetorik vom Ende des 17. Jhs.<sup>35</sup> „läßt sich nicht in den polnisch-ukrainisch-russischen Kulturkontext einordnen“ (Lachmann 1994, 61) und ist in Hinblick auf die modernen rhetorikgenerierten Kommunikationsformen in Rußland irrelevant.

Infolge der phasenverschobenen Entwicklung unterscheidet sich das Repräsentationstheater der russischen politischen Macht im 17. Jh. von den vergleichbaren Programmen von Godefroy *Cérémonial de France* (1619), la Bruyère *Les Caractères ou les moeures de ce siècle* (1688), de Callières *Des Mots à la mode et nouvelles façons de parler* (1693) und von Rohrs *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft* (1728), in denen der Kunst der Konversation eine herausragende Bedeutung beigemessen wird. Wird das Theater immerhin schon im letzten Viertel des 17. Jhs. in die höfischen Praktiken integriert, erleben der alltägliche Diskurs, die Gehweise, die Gebärden, die Mimik und ausgefeilte Körperausdrücke erst nach den Reformen Peters I. in der 1. Hälfte des 18. Jhs. ihre globale Umgestaltung. Aus dieser Zeit stammen die ersten Übersetzungen von Tanzlehrern, Anstands- und Complimentierbüchern, die auf die Reglementierung der alltäglichen Bewegungs- und Gesprächskultur abzielen.<sup>36</sup>

Das Fehlen eines rhetorischen Zeichenvorrats in Rußland vor dem Ende des 17. Jhs. wird durch non-verbale Medien kompensiert. Körperzeichen spielen eine entscheidende Rolle im kommunikativen Ablauf, der sich nicht als Opposition von *parler / écouter*, sondern von Anbeginn als Gegensatz von „nah“ / „fern“, „unten“ / „oben“, „gerade stehen“ / „sich verbeugen“ etabliert.<sup>37</sup> Die traditionelle Sitzordnung des *mestničestvo* zeigt die Äquivalenz zwischen Urteilsrecht und Körperdistanz an. Als Korrelation von beiden tritt die zeitliche Distanz auf, die auf das Alter der Familie hinweist:

---

und andere Unterhaltungen für einen angenehmen Zeitvertreib in Gebrauch sind, hat er versehentlich gewünscht, daß all das in einem französischen Tanz präsentiert werden soll, berichtet“ (Reutenfels 1671a, 14-15).

Über den Verfasser vgl. „Jacob Reutenfels war der Sohn eines Rathes und Geheimschreibers bei dem Könige Casimir in Polen, lebte zwischen 1671-1673 in Russland, und schrieb im Jahre 1676, dem Todesjahre von Alexei Michailowitsch, dem Grossherzoge Cosmus III. zu Gefallen, an dessen Hofe er sich eine Zeit lang aufhielt, ein Werk über Russland“ (Adelung 1846, Bd. II, 348).

<sup>35</sup> Zur Entstehung siehe die Polemik Steinkühler 1983 mit Babkin 1951. Der erste weist dem Text einen isolierten Charakter zu. In ihrem Beitrag plädiert Bulanina 1988 für die These, daß die Rhetorik des Pseudo-Makarij [...] in den west-russischen (unter polnischem Kultur-einfluß stehenden) Ländern übersetzt wurde. Steinkühler zeigt, daß die Rhetorik auf Melanchtons *Elementorum retorices libri duo* zurückzuführen ist (Lachmann 1994, 62).

<sup>36</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang das auf den Befehl Peters I. übersetzte Anstandbuch *Junosti čestnoe zercalo* (1719) (s. *Junosti čestnoe zercalo*), dann die *Schulgespräche* von Lange (Kuskov 1738) später auch den *Tanzlehrer* von Kuskov (Kuskov, 1794).

<sup>37</sup> Das Schweigen wird innerhalb dieses Modells auch als Aktivität – die des Zuhörens – eingeordnet. Vgl. „C'est une grande misère que de n'avoir pas assez d'esprit pour bien parler, ni assez de jugement pour se taire. Voilà le principe de toute impertinence“ (La Bruyère 1688/1697, 125).



Und wenn es eine Mahlzeit beim Zaren für die Geistlichen und für die Bojaren gibt, so setzen sich die Geistlichen an der linken Seite an ihren besondern Tisch. Und wenn die Bojaren sich zu setzen beginnen, so machen sie dies dem Rang nach: ein Bojar unter dem Bojaren, ein *okolničij* [Courtier vom niedrigeren Rang - D.Z.] unter dem *okolničij*, ein *dumnyj* [Duma-Beamter - D.Z.] unter dem *dumnyj*, und die letzteren unter den *okolničijs* und unter den Bojaren.<sup>38</sup> Und manche von denen wollen sich unter die Leute, die ihnen der Herkunft nach gleich sind, am Tisch nicht setzen. Sie fahren dann nach Hause oder bitten den Zaren um die Erlaubnis, wegen des Besuchs wegzugehen. Und wenn der Zar erfährt, daß sie bei ihm betrügerisch darum bitten und nämlich deswegen, weil sie unter dem anderen Mann nicht sitzen wollen [...] so befiehlt er solchen, am Tisch zu bleiben und so zu sitzen, wie es gerade kommt [...] und sie werden sich nicht setzen wollen und fangen an zu bitten, daß es sich nicht gehört, unter jenem Bojaren oder *okolničij* oder *dumnyj* zu sitzen, weil man vom Geschlecht her mit diesem gleich oder sogar ehrenvoller ist [...] Und solche läßt der Zar mit Gewalt hinsetzen, und wenn dieser sich nicht hinsetzen läßt, entehrt er den anderen Bojaren entehrt und beschimpft ihn. Und wenn dieser doch mit Gewalt unter den anderen hingesetzt wird, so bleibt er nicht sitzen und versucht, sich vom Tisch zu erheben, und man läßt ihn nicht fort, und sagt ihm, er solle den Zar nicht erzürnen und er solle gehorsam sein. Und er schreit, daß selbst wenn der Zar ihm den Kopf abhaut, würde er unter dem anderen nicht sitzen. Und so kriecht er unter den Tisch hinunter. Und vom Zaren wird befohlen, ihn hinauszujagen und ins Gefängnis zu schicken. Und nachher wird solchen Bojaren für die Verweigerung des Gehorsams die Ehre, das Bojarentum [...] gekündigt und sie müssen ihre alten Würden dann wieder erdienen. (Kotošichin 1645/1676, 66V-67)<sup>39</sup>

<sup>38</sup> Ein *okolničij* verdient ungefähr 200-400 Rubel im Jahr, ein *dumnyj* 100-200 Rubel. Der Rest des Adels in Moskau 20-100 Rubel (Margeret 1607, 46).

<sup>39</sup> „Так ж как у царя бывает стол на властей / и на бояр, и власти у царя садятся / за столом по левой стороне в своем особом / столе, и как те бояре учнут садиться / за стол по чину своему боярин под боярином / околничий под окольным и под боярами думной / человек под думным человеком и под окольными и под боярами, а иные из них ведают с кем / в породе своей ровность под теми людьми садитися / за столом не учнут поедут по домам или / у царя того дни отпрашиваются куды к кому / в гости, и таких царь отпускает, а будет / царь ведает, что они у него учнут проситися в гости на обманство не хотя под которым человеком / сидеть [...] и таким велит быть и за столом сидеть с кем доведется, и они садитися / не учнут, а учнут бити челом, что ему ниж того / боярина или окольного или думного человека сидети немочно, потому что он родом с ним / ровен или и честная [...] и такова царь велит / посадити сильно, и он посадити себя не дает / и того боярина бесчестит и ласт, а как / ево посадят сильно, и он под ним не сидит же / и выбивается из-за стола вон, и его не пущают / и розговаривают, чтоб он царя не приводил / на гнев и был послушен, и он кричит хотя де царь ему велит голову отсечь, / а ему под тем не сидеть, и спуститися под стол, и царь укажет его вывесть / вон и послать в тюрьму или до указу к себе / на очи пущати не велит, а после того / за то послушание отнимаетца у них честь, боярство [...] и потом те люди старые своая службы дослуживаются вновь.“ Diesen Bericht über die Sitzordnung von Bojaren beim Hof von Zar Aleksej Romanov (1645-1676) hat Kotošichin, einer der Schreiber von *Posol'skij Prikaz* hinterlassen (Kotošichin 1645/1676, fol. 66v-67, S. 59).

#### 4. Diskurs anstatt Körperaktion

Im 17. Jh. indizieren die Körperzeichen und vor allem die Körpernähe eine besondere Stellung im Gespräch. Erst im neuzeitlichen Salon wird die Rollenverteilung in der Konversation von der Körperdistanz unabhängig. Doch auch in diesem Fall kann die vermeintlich gleiche Urteilsberechtigung durch neue Systemrelationen in Frage gestellt werden. Die zeitliche Ungleichheit im Wissenserwerb, die räumliche Entfernung von Bildungszentren der einen und die Nähe der anderen treten als relevante Merkmale ökonomischer und sozialer Überlegenheit auf, die an die Stelle der zuvor signifikanten Körperzeichen avancieren. Das ganze gesellschaftliche Universum wird nicht besser, sondern anders gestaltet. Was nun den Wandel angeht, soll die historische Unterscheidung nicht zwischen der Gleichstellung bzw. Ungleichstellung im Diskurs, sondern zwischen verschiedenen Kombinationen von (räumlichen, temporalen, körperlichen, epistemischen) Machtfaktoren vollzogen werden.

In einer Gesellschaft, die sich im 15.-16. Jh. an die gesamteuropäische Verschriftlichung des Soziallebens anschließt, dringen Wortzeichen ins System hinein, wo körperorientierte Handlungsregeln noch sehr lange ihre Relevanz bewahren. Die Strafrechtquellen thematisieren z.B. die nicht-verbale und verbale Gotteslästerung als rechtswidrige Körperhandlungen, die durch das Herausreißen und Herausschneiden der Zunge bestraft werden (vgl. Keller 1921/1968, 198; Quanter 1900/1970, 175-178; Schuhmann 1964, 39; Wrede o.J., 434 etc.). Die Kraft der Lokution wird am Anfang des Diskursivierungsprozesses mit der Wirkung entsprechender Körperhandlungen verglichen und dementsprechend umgerechnet. Das Sprechen sollte erst über grammatische, rhetorische und juristische Praktiken der Gesellschaft als Handeln legitimiert werden, bevor es durch die moderne Sprechakttheorie als Handeln wiederentdeckt wurde. Das Sprechen im 16. Jh.-17. Jh. behält noch enge Bezüge zur Körpertat, in extremen Fällen (wie Gotteslästerung) wird es ihr zugerechnet. Es wird als solche bewertet und bestraft.

Eine Verschärfung der Strafen für Gotteslästerung (gotzschwür) ist gegen Ende des Mittelalters festzustellen (Schuhmann 1964, 37). Diese Tat, bei der man entweder Schelt- und Schmähworte gegen Gott und die Heiligen ausstößt oder sie mit obszönen Gebärden mißhandelt (wie Urinieren auf das heilige Kreuz)<sup>40</sup> wird mit Pranger und mit Verlust der Zunge bestraft. Ferner wird das Herausschneiden der Zunge bei anderen üblen Redehandlungen verwendet: des öfteren beim

<sup>40</sup> Vgl. Ein Chronist des 15. Jhs. berichtet aus Augsburg: „1469 hatte ein 80jähriger Schuster“, der „des hohen Alter halber kalter Natur und zur Verrichtung des ehelichen Verkehrs zu Bett unvermöglich war, und mit Arzneyen viel versucht hatte, die entwichenen Kräften und Künsten zu solchem Scherz, wiederum zu erwecken“, ein Holzkreuz von einem Grab geholt, es durchbohrt und durch dasselbe mit etlichen Beschwörungen dreimal nacheinander, bevor er ins Bett stieg, geharnt. Dann legte er es, „also naß vom Harn aufs Bett in der Hoffnung, durch solche Lapperey seinem Weib zu gutem Genügen für einen Mann zu bestehen“ (zit. nach Schuhmacher 1964, 37-38).

Meineid, vereinzelt bei falscher Anklage, Verleumdung und Erpressung. Die Zunge wurde entweder ganz aus dem Hals geschnitten<sup>41</sup> oder wie im 16. Jh. in Memmingen nur auf die Breite zweier Daumen (Stadtarchivdokumente, nach Schuhmann 1964, 249).

Während im Mittelalter eine privatrechtliche Auffassung der Strafe als Recht des Verletzten noch stark ist, ändert sich die Situation zu Beginn der Neuzeit. Im Interesse des Staates, der das Gewaltmonopol besitzt, verwandelt sich die Strafe in ein formales Verfahren, bei dem die Interessen vom Täter und Opfer ins abstrakte juristische „Procedere“ umgemünzt werden. Avanciert der Katholizismus im Prozeß der Säkularisierung aus einer Kirchenlehre zur staatlichen Ideologie, so wird auch die Gotteslästerung zum politischen Verbrechen. Die Strafeneinifizierung, welche wir am Beispiel der *Carolina*, der *Peinlichen Hals-Gerichts-Ordnung Kaiser Karls V.* sehen können, bezieht sich unter anderem auf verbrecherische Redehandlungen:

Abschneidung der zungen Öffentlich in branger [Pranger] oder halbseisen gestellt, die zungen abgeschnitten, und darzu biß auf kundtlich erlaubung der oberhandt [Obrigkeit] auß dem landt verwisen werden soll. (*Carolina* § 198, vgl. Quanter 1901/1970, 176; Hensel 1979, 74)

Das negative Werturteil, die *Carolina* sei ein „Gesetzbuch des Grauens“ gewesen (so Hensel 1979, 65-73), reicht natürlich nicht aus, um die gesellschaftlichen Prozesse der Reglementierung und Normdifferenzierung adequat zu beschreiben. „Die Einführung der Peinlichen Hals-Gerichts-Ordnung Carls V. hat zuerst ein einheitliches Recht geschaffen, das auch die Tortur bis ins Kleinste [...] geregelt hat [...] allerdings ohne Eingehen auf die technische Seite“, bemerkt Quanter. „Die Sicherheit, daß die Folter nur gegen einen wirklich Schuldigen angewendet werden konnte, war [...] eine so große, wie sie überhaupt nur sein konnte“ (Quanter 1901/1970, 165; 194).

Das unifizierte Gesetz von Karl V. galt als System von präziseren Unterscheidungen, in dem die Tortur in rechtlichen Grenzen ausgesondert wurde. Andererseits bezog sich das Folterrecht auf eine größere Zahl von Betroffenen, mit der die städtischen Strafbücher des späteren Mittelalters nicht rechnen konnten. Neue Strafregelein wurden unausweichlich. Und ihre Unausweichlichkeit konnte im Endeffekt entweder den Eindruck der „letzten Gerechtigkeit“ oder einer zuvor nie gesehenen „Grausamkeit“ wecken. Allmählich erringt die körperliche Folter den Rang einer Ausnahme und wird in der *Theresiana*, dem Strafgesetzbuch der Kaiserin Maria Theresia vom 31. Dezember 1768 zur juristischen Reserve. Verstümmelungen, und unter anderem das Herausschneiden der Zunge waren nach Art. 6

<sup>41</sup> Im Jahr 1368 „in vigilia Magni wart Heinrich der Schwertfurb [...] gestellt in den branger und darnach wart im die zung uz dem hals geschnitten und die stat ewiglich verboten.“ (nach Buff 1877, 166).

§ 5 nur noch als Verschärfung der Todesstrafe zulässig. Was rechtswidrige Redeakte anbelangt, legt die *Theresiana* (1768) folgendes fest:

[...] Wenn es eine vorsätzlich-wohlbedächtliche Gotteslästerung im höchsten Grad ist, setzen Wir hierauf zur Strafe die Ausreiß- oder Abschneidung der Zungen, sofern sie mit Worten beschehen, Abhauung der Hand, sofern sie mit der That beschehen, und in beyden Fällen die lebendige Verbrennung[...]. (*Constitutio Criminalis Theresiana*, Art. 56, § 9, zit. nach Sellert / Rüping 1989, 475)

Einen direkten westlichen Einfluß auf das Rechtssystem des benachbarten russischen Staates kann man genauso wenig ausschließen, wie den parallelen Verlauf von gesamteuropäischen Normierungsprozessen in Rußland. Die Ausbreitung des staatlichen Gewaltmonopols auf rechtswidrige Redehandlungen fällt in Rußland auf die zweite Hälfte des 16. Jhs. Allerdings liegt der Hauptakzent in Rußland auf der „Zarenlästerung“, die einer im Römischen Reich angeprangerten „Gotteslästerung“ gegenübersteht. Entsprechende Vorstellungen werden im Rechtsgebot des Moskauer Zarentums *Slovo i delo* („Wort und Tat“) verankert: „Jeder, der ein unhöfliches Wort über den Zaren oder sein Gesinde hörte, sollte bei Todesstrafe denunzieren. Er schrie *Slovo i delo*; man brachte ihn sofort in die Folterkammer zum Verhör; derjenige auf den er zeigte, wurde unverzüglich gefasst und gefoltert [...] Wer *Slovo i delo* hörte und nicht denunzierte, wurde mit einem Stock (*batogī*) oder mit einer Peitsche (*knut*) bestraft“, schreibt Evreinov (1994, 23).

Das Amt, welches der Zar im Staat bekleidet, ist nach Vorstellungen des Moskauer Staates nicht so wichtig, wie die Ehre vom Zaren selbst. Ganz explizit kommt diese Vorstellung in der Antwort von Ivan IV. (dem Schrecklichen) auf den Vorwurf des polnischen Königs Stephan Batorij zum Ausdruck (um 1576). Der letztere hatte Ivan vorgeworfen, er verstehe nicht, was „Majestät“ bedeutet. Daraufhin erwiderte Ivan IV.:

[...] und wir es so kennen: Majestät ist der Staat, und über der Majestät ist der Kaiser auf dem Staat, und der Kaiser ist größer als der Staat: wenn man jemanden dem Kaiser zuführt, so ist es zu Kaisers Angesicht, und wenn man jemanden der Majestät zuführt, so heißt es dem kaiserlichen Befehl zugeführt werden, was niedriger und schlechter ist. (zit. nach D'jakov 1889, 158)<sup>42</sup>

Die ideologische Doktrin des Moskauer Zarentums legt bereits die Priorität der Person gegenüber dem Gesetz und daher die Priorität der körperlichen Nähe

<sup>42</sup> „...и мы то ведаем: маиштат – государство, а на маиштате – государь на государстве, и государь государство больши: приведут к государю, ино то к его лицу, а приведут к маиштату, ино то к повеленью к государскому приведут, а не к самому государю, ино то уж ниже да и хуже“ (D'jakonov 1889/1969, 158).

gegenüber den schriftlich und verbal angelegten Rechtpraktiken fest. Es kann einer der Gründe sein, warum Redeverbote in Rußland viel konsequenter als in Europa unmittelbar am Körper ausgeführt werden.<sup>43</sup> Sie werden auch als Strafe und nicht nur in Verbindung mit der Hinrichtung praktiziert. Das Herausschneiden der Zunge wegen Zarenlästerung wird bereits im 16. Jh. praktiziert, bevor es im 17. Jh. vom Strafrecht kodifiziert wird:

Für die Schmähung des Zaren, wenn jemand über ihn hinter seinem Rücken entehrende und andere schmähende Worte sagt, wird solchen Leuten nach dem Auspeitschen die Zunge herausgeschnitten. (Kotošichin 1645/1676, fol.172)<sup>44</sup>

Zum Vollzug der Strafe wurde der Verbrecher auf eine Bank gesetzt, die Zunge wurde mit einer Zange aus dem Mund gezogen und oft nicht vollständig abgeschnitten. Der Schnitt konnte schräg sein, so daß der Betroffene nachher noch zum Sprechen fähig war. In diesem Fall wurde die Strafe wiederholt (Evreinov, 1994, 32). Zur Zeit Peters I. wurde die Strafe weiter differenziert. Der Militärkodex (1716) legt eine neue Modifizierung fest: für Lästerung wird vor der Vollstreckung einer Todesstrafe ein Loch in die Zunge gebrannt (*Voinskij Artikul*, 1716, kap. I, Art. 3). Im Laufe des Zivilisationprozesses, der mit der Verschiebung der Peinlichkeitsgrenze einhergeht, verläßt die schmerzhaft Zungenfolter die öffentliche Schaubühne.<sup>45</sup> Zur Zeit der Zarin Anna Ioanovna (1730-1740) wird die Strafe heimlich vollzogen. Dem Minister Volynskij, der wegen des Staatsverrats angeklagt war, wurde die Zunge kurz vor seiner Hinrichtung heimlich im Gefängnis abgeschnitten. Nachher wurde ihm ein Maulkorb angelegt, der über dem Kopf gebunden wurde (Evreinov, 1994, 54). Erst nach dem Erlaß von 1762 wurde das Rechtsgebot *Slovo i delo* abgeschafft. Brachiale Redeverbote wurden endgültig im *Nakaz* (1764) von Katharina II. abgeschafft:

Alle Strafen, mit denen man das Menschengesicht verkrüppeln kann, soll man abschaffen. (Ekaterina II., *Nakaz* 1764/5, kap. X, 211).<sup>46</sup>

Wenn man die Wechselbeziehung zwischen den Wort- und Körperzeichen in diesem Kontext betrachtet, ist es kennzeichnend, daß die Umgangsretorik der

<sup>43</sup> Wenn man sich an die Habermassche Unterscheidung zwischen instrumentalen und kommunikativen Handlungen hält, so ist das Abschneiden der Zunge zweck- und nicht verständigungsorientiert, weil es die Möglichkeit der Teilnahme am Diskurs vollständig blockiert.

<sup>44</sup> „За царское бесчестье кто говорит про нег за очи / бесчестные или иные какие поносные слова / бив кнудом вырезают язык“ (Kotošichin, 1645/1676, fol.172, 130).

<sup>45</sup> „Am Ende des 18. Jahrhunderts“, schreibt M. Foucault in *Surveiller et punir* (1975) „ist das düstere Fest der Strafe [...] im Begriff zu erlöschen. [...] Das Zeremoniell der Stafe tritt allmählich ins Dunkel und ist schließlich nicht mehr als ein weiterer Akt des Verfahrens oder der Verwaltung“ (Foucault 1975/1994, 15).

<sup>46</sup> „Все наказания, которыми тело человеческое изуродовать можно, должно отменить“ (*Nakaz*, kap. X, 211).

(2. Bild)



zweiten Hälfte des 18. Jhs. neue Diskursformen erfindet, die zuvor in der russischen Sprache nicht ausgearbeitet vorliegen. Erwähnenswert sind besonders Mittel der sogenannten Illokutions-Blockade (Freidhof 1992), mit deren Hilfe ein illokutiver Akt außer Kraft gesetzt wird. „Dieses bedeutet, daß ein Sprechpartner einen bestimmten Sprechakt in seiner Berechtigung, Form, Angemessenheit usw. nicht akzeptiert“ (Freidhof 1992, 226). Man bedient sich in diesem Fall der metasprachlichen Repliken, die entweder 1) die Rezeptionsbereitschaft des Hörers auflösen („Ich will nichts hören“), 2) oder den Informationszustrom stornieren („Genug davon“, „Lassen Sie das“, „Hör auf“), 3) oder das Gespräch in neuer Richtung orientieren („Sprechen wir lieber über etwas anderes“) 4) Dem Gesprächspartner eine jeweils andere pragmatische Absicht unterstellen, die mit dessen Gesprächsschritt nicht vorgesehen wurde („Ist aber ein Witz“, „Du meinst es nicht ernst“, „Was für eine Frage“), 5) oder den lokutiven Akt ganz blockieren und zum Schweigen aufrufen („Schweigen Sie“, „Halts Maul“, „Stille“, „Ruhe“).

In der russischen Sprache des 17. Jhs. fehlen die meisten der bezeichneten Sprachmitteln. Eine Ausnahme bildet wohl das polysemantische *polno* („genug“), das mal zur Unterbrechung des Anderen, mal zur Selbstunterbrechung, mal zur Verzögerung und Abtönung, mal als Adverb verwendet wird.<sup>47</sup>

Die Entwicklung von umgangsrhetorischen Modellen der Gesprächsverzögerung und der Gesprächsblockade in Rußland ist offensichtlich mit der Aneignung von westlichen Mustern verbunden. Die aus dem Deutschen, Englischen und Französischen in der 2. Hälfte des 18. Jhs. übersetzten Konversationsbücher liefern reiche Belege für die übernommenen verbalen Verhaltenstaktiken. Parallelsprachige Lehrbücher, wie *Dialogues domestiques* (1749) von G. Platz, *Französische, Deutsche und Russische Gespräche* (1782) von M. Kramer, *Nouveaux dialogues français et russes [...]* (1799) von J. Fabian, *Anglijskaja Grammatika* (1772) von Ždanov reflektieren den faktischen alltäglichen Bedarf an Interaktionsritualen in wiederkehrenden typischen Kommunikationssituationen:

Vgl. Fabian 1799, 102:

<sup>47</sup> Vgl. bei Avvakum 1971:

„- В терпении вашем стяжите душа ваша. Ну да полно того“ (106);  
 „- Полно-су плюскать тово Христа для!“ (115);  
 „- Ну, полно браниться. Прости согрешил“ (115);  
 „- Видишь ли, совесть та в ней хороша какова? Полно уже мне ея искушать“ (116);  
 „- Страсти те одинаки во всех нас, полно сатана заслепляет глаза-те наши“ (138, etc. (Avvakum 1670, 100-151).

<p>- Vous engraissez à vue d'oeil depuis que vous êtes marié...  - <i>Vous badinez</i> ...  - En vérité Monsieur, je ne badine pas...  - <i>Changeons de discours</i> [...]  - Eh bien, Monsieur, que pensez vous de l'homme qui parla hier avec nous au spectacle?..  - Je ne pense rien...  - Pourquoi me demandez vous cela?..  - Pour parler de quelque chose...</p>	<p>- Вы приметно стали толще с тех пор, как вы женились...  - <i>Вы шутите</i>...  - Нет, право, не шучу, сударь...  - <i>Станем говорить о чем-нибудь ином</i>...  - Ну, так что вы, Сударь, думаете о том человеке, который вчера с нами говорил в театре?..  - Я об нем ничего не думаю...  - Для чего же вы меня о нем спрашиваете?..  - Для того, чтоб о чем-нибудь говорить...</p>
--	--

Vgl. auch Ždanov 1772, 263-265:

<p>(1) - My sword is a good as your watch  - <i>Truly jou jeer me</i>  - Far from it [...]  - Is the Hilt of it gilt Copper?  - <i>A fine question indeed!</i>  Don't you see it is silver gilt?</p>	<p>(2) - Моя шпага стоит ваших часов  - <i>Не уже ли вы шутите</i>  - Со всем нет[...]  - Не из позолоченой ли меди эфес?  - <i>Ну уж вопрос!</i> разве не видите, что эфес серебряной?</p>
--	---

In Gesprächsform wird auf unaufdringliche Art auch Unterricht im Standes- und Geschlechts *decorum* erteilt. Man sieht es in den Dramen des 18. Jhs. noch deutlicher. Im Gespräch stand für die zeitgenössischen Zuschauer die modernisierte Form der zwischenmenschlichen Kommunikation als ein Darstellungswert für sich. So wie man hinter den Personagen der russischen Komödien ihre französischen Protagonisten erkennen konnte, bewahrten die entsprechenden Repliken intertextuelle Bezüge zu reglementierenden Anweisungen in der Umgangsrhetorik. Russ. *Vy šutite* tritt als Äquivalent für frz. *Vous badinez*, russ. *ostavim èto* als Äquivalent für frz. *laissons cela*, russ. *kakoj vopros* entspricht dem frz. *quelle question* usw.

Weiter führen wir Beispiele für typische Redeverbote aus Komödien des 18. Jhs. an. Die Weise, auf die ein Redeverbot ausgeführt wird, entspricht der sozialen Differenzierung innerhalb des Dramenpersonals. Es sind Diener und Gutsbesitzer alter Prägung (also alle Repräsentanten altmodischer Denkweisen, „Abergläubige“, „Nicht-Aufgeklärte“), die ihre Redeverbote unmotiviert ausführen.



Man thematisiert dabei besonders häufig das Sprechen nicht als Redehandlung, sondern als Körperaktion und versucht sie über das Zischen [pfui = t'fu] (Beispiel I.1. unten) oder über die verbalisierte Lautblockade [schweig = mol'ci] (Beispiele I.2-I.5) zu unterbinden. In der Dramensprache der jüngeren Generation von adeligen Staatsangestellten und in der Sprache von Kaufleuten wird das Sprechen häufiger als Redeaktion thematisiert. Der Sprecher soll dabei auf „Laß“- und „Hör auf“-Appelle reagieren (Beispiele I.6 - I.9).

Wenn ein Redeverbot begründet wird, geschieht es meistens nach Regeln, die den Kategorien der Quantität, Qualität, Relation und Modalität entsprechen. Die Figuren, die ältere Ausdrucksweise repräsentieren, bedienen sich öfter eines Hinweises auf die Quantität des Gesagten [genug = polno, dovol'no] (Beispiele II.10 - II.21). Zu Sprechern, die sich dieser Mittel bedienen, gehören unter anderen Vertreter der russischen mittleren Schicht, die das archivierte sprachliche Stilmuster als neutrales Ausdrucksmittel verwenden.

Es sind aber die im französischen Hofsinne erzogenen Stutzer, die auf die Relation (der Gegenstand sei irrelevant) (III.22-III.24) und den Modus des Ausdrucks („Unklarheit“, „Seltsamkeit“ und „Dummheit“) verweisen (Beispiele IV.24 - IV.38):

I.1. Das Redeverbot erfolgt ohne Begründung und wird als Körperhandlung thematisiert: „pfui“ (1), „schweig“ (2-4), „schweig, sei still“ (5):

- (1) Вздорный. ...Мне за пятьдесят лет [...] а ты сочти...  
Маремьяна. Тфу, батька! Кто тебя просит об этом говорить?  
(Ekaterina II, *Nevesta Nevidimka*, 1772, 119–120)
- (2) Вестникова. Господин Тратов, теперь уже не будет никакой в начале деле остановки, если вы хотите...  
Дочь. Не будет остановки! Хи, хи, хи!  
Вестников (дочери вполголоса). Молзчи, дурища!.. (Тратову)  
Мы и день свадьбы теперь назначим.  
(Ekaterina II, *Gospoža Vestnikova s sem' eju*, 1772, 108)
- (3) Игнатий Иготин. Детям нашим желаю такого согласия, как всегда между нами было везде, где случались вместе.  
Разсудин. Молчи, сударь, еще вместе радоваться будем общим нашим внучатам.  
(Ekaterina II, *Nedorazumenie*, nach 1772, 195)
- (4) Прокофий. Поистине сказать, господин Потачкин, жаль нам будет, если бы отсель принуждены были ехать; поят хорошо, и даром.  
Потачкин. Уж молчи, Прокофий; где нам нажать подобный прием? Все весьма изобильно.  
(Ekaterina II, *Nedorazumenie*, nach 1772, 201)

- (5) Мавра. Он?.. да он кто?  
Сбыслава. Молчи, молчи, потише.  
(Ekaterina II, *Nedorazumenie*, nach 1772, 187)

I.2. Das Redeverbot erfolgt ohne Begründung, wird aber als Redeakt thematisiert, „hör auf“ (6-8), „sag kein Wort mehr“ (9):

- (6) Антип. Мне кажется, что господин Дремов правду говорил; потому ...  
Гремухин. Перестань, я говорю.  
(Ekaterina II, *Imeniny gospoži Vorčalkinoj*, 1772, 73)
- (7) Щепетильник. Еще одно слово...  
Обиралов. Перестань, пожалуй, а скажи цену.  
(V. Lukič, *Sčepetil'nik*, ok. 1750–1764, 112)
- (8) Шут. Это хорошо! плакать о том, что вы не там...  
Фирюлин. Перестань и не говори о этом! Нам, несчастным, возвратившимся из Франции в эту дикую сторону, одно только утешение и осталось, что на русскую дрянь [...] можно достать что-нибудь порядочное французское...  
(A. Ablesimov, *Mel'nik*, 1779, 260)
- (9) Шалов. (Ванову). Не говори мне ни слова более. Я в суд пойду жаловаться...  
Лялюкин. (Ванову). Дядюшка дважды был воеводою в Инсаре, да в Ломове...  
(Ekaterina II, *Vot kakovo imet' korzinu i bel'e*, 1786, 123)

II. Das Redeverbot erfolgt mit dem Hinweis auf die Quantität. Der Kommunikationsrahmen sei überfüllt: „es sei g e n u g [polno; dovol'no] davon zu reden“:

- (10) Молокососов. Я бы не осмелился, сударыня, еще раз перед вами показаться, если б друг мой не уведомил меня, что вам это не противно будет.  
Весникова. Полно, батька мой, об этом говорить; старое все позабыто...  
(Ekaterina II, *O vremja*, 1772, 42)
- (11) Дремов. ..и хоть это было сквозь сон, однако тем прозвание мое не хуже твоего.  
Ворчалкин. Полно, полно, светы мои, горячиться, покиньте этот спор..  
(Ekaterina II, *Imeniny gospoži Vorčalkinoj*, 1772, 63)
- (12) Антип. Нет. Вас или они презирают, или не помнят, или не опасаются, или считают..

- Гремухин. Полно [...] Олимпиаду я бы уступил им, если б только Христину получить бы мог.  
(Ekaterina II, *Imeniny gospoži Vorčalkinoj*, 1772, 72)
- (13) Дремов (*увидя Таларикина*). Поди сюда, и благодари за милость госпожу Ворчалкину.  
Ворчалкина. Полно, батька!..  
(Ekaterina II, *Imeniny gospoži Vorčalkinoj*, 1772, 86)
- (14) Терентьева. ... А мне пора в деньгах великая нужда...  
Марья. Полно об этом говорить.  
(Ekaterina II, *Gospoža Vestnikova s sem'eju*, 1772, 100)
- (15) Егор. Не знаю. Но только то ведаю, что Вестолоб богат; а батюшка ваш, мне кажется, из тех людей, кои думают, что золото и всякое дурачество прикрывает.  
Мавра. Полно болтать, Егор; пора приниматься за дело.  
(Ekaterina II, *Nevesta Nevidimka*, 1772, 114)
- (16) Иван Собрин. Теперь ли сестрица, время горячиться!  
Прелеста. Когда, братец, я говорю, тогда знаю, ради чего.  
Иван Собрин. Полно, сестрица, поди скорее к матушке.  
(Ekaterina II, *Sem'ja razstroennaja ostorožkami i podozrenijami*, 1772, 160)
- (17) Потачкин. (*Игнатию Иготину*). Коей бы причины ради? теперь лишь дело прямо началось, окончится же оно с приуготовленным мною торжеством, как надеюсь...  
Игнатий Иготин. (Потачкину). Полно тебе говорить и делать вздор...  
(Ekaterina II, *Nedorazumenie*, 1772, 226)
- (18) Полидор. Вот деньги!  
Маремьяна. Что это, батюшка! Я бы и сама заплатила. Полидор. Полно, сударыня, как вам не стыдно! Вы конечно меня одурачить хотите.  
(V. Lukin, *Ščepetil'nik*, um 1750-1760, 104)
- (19) Правдин. Чем больше я о себе размышляю, тем более нахожу себя несчастливым.  
Князь. Полно, братец! Утро вечера мудренее.  
(А. Кориев, *Obraščennyj mizantrop*, 1794, 521)
- (20) Правдин. Ваше сиятельство! Я желал бы быть или б меньше вам обязан или бы больше иметь возможности вас благодарить.  
Князью Остафь, братец, пустую щекотливость, которая между друзьями ни к чему не годится...  
(А. Кориев, *Obraščennyj mizantrop*, 1794, 528)

- (21) Молокососов. Я бы не осмелился, сударыня, еще раз перед вами показаться, если б друг мой не уведомил меня, что вам это не противно будет.  
Вестникова. Полно, батька мой, об этом говорить; старое все позабыто...  
(Ekaterina II, *O vremja*, 1772, 42)
- (22) Акулина Панина. Они все спрятались за деревьями; а как Полкадов придет, тогда все вдруг выйдут его пугать.  
Фордова. То-то хорошо!  
Акулина Панина. Довольно будет чему смеяться! Пойдем.  
(Ekaterina II, *Vot kakovo imet' korzину i bel'e*, 1786, 147)

III. Das Redeverbot erfolgt mit dem Hinweis auf die Relation. Das Gesagte sei irrelevant: „betreffe nicht den Adressaten“ (22), „man soll *solche* Gespräche lassen“ (23)

- (23) Некопейков. ...О! о! как ветрены нынешние люди!  
Гремухин. Оставим это – оно до меня не принадлежит; скажи мне, Слесов там ли?  
(Ekaterina II, *Imeniny gospoži Vorčalkinoj*, 1772, 70)
- (24) Бригадир. ...Как можно подумать, что богу, который все знает, не известен будто наш табель о рангах? Стыдное дело.  
Советница. Оставьте такие разговоры. Разве нельзя о другом дискутировать?  
(D. Fonvizin, *Brigadir*, 1769, 128)

IV. Das Redeverbot erfolgt mit dem Hinweis auf die Modalität. Der Ausdruck sei „langweilig“ (24-25), „seltsam“ (26), „dumm“ (27-28), „man spielt den Klugen“ (29), „unernst“ (30-34), „nicht kompetent“ (35), „grob“ (37), „empörend“ (38), „verletzt die Ohren“ (36), etc.

- (25) Парасковья. Слышите ли вы, что я вам говорю, сударыня? [...] Для девушек одно есть драгоценное время, то-есть то, когда сватаются за нее женихи [...] Сестрица ваша хоть вас моложе, но в этом случае поумнее вас. Она...  
Олимпиада. О! Перестань, скучно.  
(Ekaterina II, *Imeniny gospoži Vorčalkinoj*, 1772, 46)
- (26) Мавра. Я ведаю, что для вас это не смешно; да я без смеха и вздумать о том не могу.  
Ха! ха! ха!  
Христина. Перестань, пожалуй! Право смех твой мне скучен становится.  
(Ekaterina II, *Nevesta Nevidimka*, 1772, 111)

- (27) Марья. Мы вас не браним, сударыня, а сказываем, как вам поступать и чего требует благопристойность.  
Дочь. А чего она требует?  
Марья. Какие странные вопросы!  
(Ekaterina II, *Gospoža Vesnikova s sem' eju*, 1772, 107)
- (28) Трофим. От роду не слышал подобной пословицы.. У кого ты переняла?  
Мавра. Глупые как пошли вопросы!  
Трофим. Скажи, пожалуй.  
(Ekaterina II, *Sem' ja razstroennaja ostonožkami i podozrenijami*, nach 1772, 163)
- (29) Мавра. Поистине сказать [...] нашей Сбыславе Терентьевне.. Гостякова. Что ты говоришь!.. и кто тебе вздор такой насажал!  
(Ekaterina II, *Nedorazumenie*, nach 1772, 208)
- (30) Собрина. Короток в разговоре тот разве, в ком на тот час чисто-сердечие недостаточно.  
Собрин. Жена, ты умничаешь [...] но не ко всякому пристало умствование.  
(Ekaterina II, *Sem' ja razstroennaja ostonožkami i podozrenijami*, nach 1772, 171)
- (31) Марья. К нам никто не ездит и не ходит [...] иногда только должники нас посещают [...] ха, ха, ха [...] Нарядитесь должником, буде хотите нас видеть.  
Додин. Ты шутишь! Как мне нарядиться должником!  
(Ekaterina II, *Obmanščik*, nach 1772, 228)
- (32) Олимпиада. Ха, ха, ха! Нельзя статья. Вы оба ужась как не-славны.  
Фирлюфушков. Оба! Вы шутите! Vous badinez, madame!  
(Ekaterina II, *Imeniny gospoži Vorčalkinoj*, 1772, 74)
- (33) Полидор. Никак, сударыня; я делаю должность нашей братьи и жертвую прелестным богиням.  
Маремьяна. Шутишь, радость.  
(V. Lukin, *Ščepetil' nik*, um 1750-1760, 105)
- (34) Бригадирша. ...Пожалуй скажи мне, что у вас идет людям, за-стольное или деньгами? Свой ли овес едят лошади, или куплен-ный?  
Иван. C'est plus interessant.  
Советница. Шутишь, радость. Я почему знаю, что ест вся эта скотина?  
(D. Fonvizin, *Brigadir*, 1769, 128)

- (35) Самохвалов. Ты мне кстати об очках вспомнил, я их купить должен.  
Щепетильник. А на какую, сударь, потребу?  
Самохвалов. Смешной вопрос! Смотреть на людей и читать разные книги.  
(V. Lukin, *Ščepetil'nik*, um 1750-1760, 118)
- (36) Додин. ... но быть и слиться под опекою вашею – на то смысла и способности не имею.  
Роти (к Самблину). Слышь ли?  
Самблин (к Роти). Перестань, ты ничего не знаешь...  
(Ekaterina II, *Obmanščik*, nach 1772, 243)
- (37) Иван. Напротив того, мой отец, кроме зари, никогда не маливался. Он, сказывают, до женитьбы не верил, что и черт есть; однако ж женился на моей матушке, скоро поверил, что нечистый дух экзистирует.  
Советница. Переменим речь, je vous en prie: мои уши терпеть не могут слышать о чертях и тех людях, которые столь много на них походят.  
Иван. Madame! Скажите мне, как вы ваше время проводите?  
(D. Fonvizin, *Brigadir*, 1769, 131)
- (38) Бригадир. Теперь для вас ему спускаю; однако рано или поздно я из него французский дух вышибу; я вижу, что он и вам уже наскучил.  
Советница. Вы ошиблись; перестаньте грубить вашему сыну.  
(D. Fonvizin, *Brigadir*, 1769, 148)
- (39) Бригадирша. Ну, мы наше сторона дело, а ино наплачешься, на нее глядя.  
Софья. Пожалуйста, сударыня, перестаньте рассказывать о том, что возмущает человечество.  
(D. Fonvizin, *Brigadir*, 1769, 153)

Russische Stutzer bedienen sich besonders oft der Rückmeldungen, in denen Motive des Sprechpartners überprüft und der Ernst von dessen Redeabsichten hinterfragt wird. Man ahmt dabei die ausländischen Redemuster oberflächlich nach.

Vgl. die Formeln der geckenhaften Illokutions-Blockade in *Opyt modnogo slovarja ščegol'skogo narečija* von N. Novikov:

Перестань, радость, шутить, это ничуть не славно [...] Перестань, душенька, это никак не может быть [...] Прекрасно, перестань шутить, по чести, у меня от этого делается теснота в голове [...] Ах мужчина, ты уморил меня. (Novikov, 1772, 317)

Die Illokutions-Blockade erlebt ihre Genese im 19. Jh. Die künstliche und affektierte verbale Geste, die im 18. Jh. das falsche Gerede vom unverfälschten Körperzeichen unterscheidet, avanciert im 19. zum echten und ungekünstelten Affektausdruck. Aus einem Höfling, der mit dem Wort spielt, entwickelt sich der romantische Held des bürgerlichen Zeitalters, der über das Wort fühlt. Die selben Ausdrücke, die im 18. Jh. als *mots à la mode* auftreten, werden im 19. Jh. psychologisiert und erhalten den „natürlichen“ Klang. Der gleiche sprachliche Stoff, der im 18. Jh. die Erscheinung des Komischen signalisiert, wird im 19. Jh. in den tragischen Kontext der „gestörten Kommunikation“ eingeführt. Wie ein Spiel sich zum Ernst entwickelt, zeigen Čechovs „gestörte“ Dialoge, in denen psychisch belastete Personen, nun nicht mehr spielerisch, auf Mittel der Illokutions-Blockade zurückgreifen:

Маша. Я люблю, люблю [...] Люблю этого человека [...] Вы его только видели [...] Ну, что там. Одним словом, люблю Вершинина...

Ольга. (идет за ширму) Оставь это. Я все равно не слышу.

(A. Čechov, *Tri sestry*, 1967, 536)

Noch ein Schritt fehlt vom sentimental Diskurs des Bürgertums bis zur ernsthaften Begründung der Sprechakttheorie, in der das Verbum als die ‚Kraft‘ globalisiert wird.

### Literatur

- Adelung, F. 1846. *Kritisch-Literarische Übersicht der Reisenden in Rußland bis 1700, deren Berichte bekannt sind*, St.Petersburg / Leipzig.
- Austin, J. 1955. *How to do things with words*, Oxford.
- Bourdieu, P. 1979/1987. *Die feinen Unterschiede*, Frankfurt am Main. (Original: *La distinction. Critique sociale de jugement*, Paris).
- Brown, P./Levinson, S. 1978. „Universals in language usage“, N. Goody (Hg.) *Strategies in social interaction*, London.
- Buff, 1877. „Verbrechen und Verbrecher zu Augsburg in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts“, *Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben und Neuburg*, Jahrg. 4, Heft 2. Augsburg, 166.
- Burke, P. 1992. *Ludwig XIV. Die Inszenierung des Sonnenkönigs*, (= *The Fabrication of Louis XIV*, London, 1992).
- Chancellor, R. 1553/1556. *Two Early Voyages*, Berry, 1968, 3-43.

- Cobenzl, J. 1577. *Epistola clarissimi viri Joannis Cobenzl a Proseck [...] ex lingua illyrica seu croatica latina facta, anno 1577*, in: Wichmann 1820, 1-35.
- Contarini, A. 1476. *Viaggi fatti da Vinetia alla Tana, in Persia, in India et in Constantinopoli [...]* Aldus. Vinegia 1543, Skržinska, E. 1971. *Barbaro i Kon-tarinari o Rossii. K istorii italo-russkich svjazej v XV v.*, Leningrad.
- Fabian, J. 1799. *Nouveaux dialogues français et russes divisés en 99 thèmes sur les neuf parties du discours [...]* Moskva.
- Fausser, M. 1991. „Rhetorik und Umgang. Topik des Gesprächs im 18. Jahrhundert“, in: Montandon 1991, 117-143.
- Fletcher, G. 1588/1591. „Of the russe commen wealth. Or manner of governe-ment by the Russe Emperour (commonly called the Emperour of Moskouia) with the manners and fashions of the people of that Countrey. At London“, A. Bond (ed.), *Russia at the close of the sixteenth century*, New York. o. Jahr, 1-153.
- Foucault, M. 1975. *Surveiller et punir. La naissance de la prison*, Paris. Deutsch: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt am Main 1994.
- Freidhof, G. 1992. „Typen dialogischer Kohärenz und Illokutions-Blockade“, *Zeitschrift für Slawistik* 37, Heft 2, 215-230.
- Giesecke, M. 1979. „Schriftsprache als Entwicklungsfaktor in Sprach- und Begriffs-geschichte“, in: Koselleck 1979, 262-302.
- Grice, H. 1980. „Logik und Gesprächsanalyse“, *Sprechakte*, P. v. Kußmaul (Hg.), Wiesbaden, 109-126.
- Habermas, J. 1982/1988. *Theorie des kommunikativen Handelns*, 2 Bde, Frankfurt am Main.
- Habermas, J. 1984. *Vorstudien und Ergänzungen zur Theorie des kommunikativen Handelns*, Frankfurt am Main.
- Helbig, G. 1988. *Lexicon deutscher Partikeln*, Leipzig.
- Hensel, G. 1979. *Geschichte des Grauens. Deutscher Strafvollzug in sieben Jahrhunderten*, Altendorf.
- Hindelang, G. 1983. *Einführung in die Sprechakttheorie*, Tübingen.
- Horsey, J. 1584/1590. „A Relacion of Memorial abstracted owt of Sir Jerom Horsey his travels, imployments, services and negociacions, observed and written with his owne hand; wherin he spent the most part of eighteen years



- tyme“, A. Bond (ed.) *Russia at the close of the sixteenth century*, New York 159-267.
- Jacques, F. 1986. *Über den Dialog. Eine logische Untersuchung*, Berlin / New York.
- Jenkinson, A. 1557/1571. „The Voyage of Anthony Jenkinson“, Berry / Crumme, 1968, 43-61.
- Kant, I. 1781/1993. *Kritik der reinen Vernunft*, Hg. v. Raymund Schmidt, Hamburg.
- Keller, A. 1921/1968. *Der Strafrichter in der deutschen Geschichte*, Bonn / Leipzig. Nachdruck Hildesheim 1968.
- Kobenzl, H. 1577. s. Cobenzl.
- Koselleck, R. 1979. *Historische Semantik und Begriffsgeschichte*, Stuttgart.
- La Bruyère, 1688/1697. *Les Caractères ou les moeurs de ce siècle*, Paris.
- Lachmann, R. 1994. *Die Zerstörung der schönen Rede. Rhetorische Tradition und Konzepte des Poetischen*, (=Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste, Bd. 93), München.
- Luhmann, N. 1994. *Liebe als Passion. Zur Kodierung der Intimität*, Frankfurt am Main.
- Maier-Eichhorn, U. 1989. *Die Gestikulation in Quintilians Rhetorik*, Frankfurt am Main / Bern / New York / Paris (= Europäische Hochschulschriften. Reihe XV. Klassische Sprachen und Literaturen. Bd. 41).
- Malinowski, B. 1923/1972. „Supplement. The Problem of Meaning in Primitive Languages“, C. Ogden / I. Richards (eds), *The Meaning of Meaning* (Orig. 1923), London, 10-th Edition, 296-336.
- Margeret, J. 1607. *Estat de l'empire de Russie et grande Duché de Moscouie [...] par le Capitaine Margeret*. Paris (=The Russian Empire and Grand Duchy of Moscow). Translated and Edited by S.L. Dunning, Pittsburg 1983).
- Mayerberg, A. 1661. *Iter in Moschoviam Augustini Liberi Baronnis de Mayerberg, Camerae Imperialis aulicae consilarii, et Horatii Gulielmi Calvucci equitis, atque in regimine interioris Austriae consilarii, ab Augustissimo Romanorum imperatore Leopoldo ad Tzarem, et magnum Ducem Alexium Michalowitz Anno MDCLXI*.
- Meiners, Chr. 1798. *Vergleichung des älteren und neuern Rußlands in Rücksicht auf die natürlichen Beschaffenheiten der Einwohner ihrer Cultur, Sitten, Le-*

- bensart, und Gebräuche, so wie auf die Verfassung und Verwaltung des Reiches. Nach Anleitung älterer und neuerer Reisebeschreiber von C. Meiners, Leipzig. Bde. 1-2.*
- Montandon, A. 1991. *Über die deutsche Höflichkeit. Entwicklung der Kommunikationsvorstellungen in den Schriften über Umgangsformen in den deutschsprachigen Ländern*, Bern/Berlin/New York/Paris/Wien.
- Olearius, A. 1656. *Vermehrte Neue Beschreibung Der Muscowitischen und Persischen Reyse*. Schleswig, D. Lohmeier (Hg.), Tübingen 1971 (=Deutsche Neudrucke. Reihe Barock 21).
- Petreius de Erlesunda. 1620. *Historien und Bericht von dem Großfürstenthumb Muschkow / mit dero schoenen fruchtbaren Provinzien und Herrschaffien / Festungen / Schloessern / Staedten / Flecken / Fischreichen / Wassern / Fluessen / Stroemen und Seen / Wie auch von der Reussischen Großfürsten Verkommen / regierung / Macht / Eminenz und Herrligkeit [...] Mit der Muschowiter Gesetzen/ Statuten / Sitten / Geberden / Leben / Policy und Kriegswesen...* publiciret durch Petreium de Erlesunda. Lipsiae. Anno MDCXX.
- Quanter, R. 1901/1970. *Die Schand- und Ehrenstrafen in der deutschen Rechtspflege. Eine kriminalistische Studie*, Dresden, Neudruck 1970. Aalen.
- Quintilian, 1907/1935. *Institutio oratoria. Buch 11, 3*, L. Radermacher (Hg.), Leipzig Nachdruck 1959.
1766. *Règles de la bienséance ou la civilité qui se pratique parmi les honnetes gens = Richtschnur der wohlanständigen Sitten*, Strassbourg.
- Reutenfels, J. 1671. *Der rebus Muschoviticis ad serenissimum Magnum Hetruariae Ducem Cosmum tertium, auctore Jacobe Reutenfels, Patavii 1680*.
- Scherer, R. / Wallbott, H. 1979. *Nonverbale Kommunikation: Forschungsberichte zum Interaktionsverhalten*, Weinheim und Basel.
- Schmitt, C. 1925. *Römischer Katholizismus und politische Form*, München.
- Schmitt-Sasse, J. 1991. „Ein Zeichen, das an Pflicht erinnert. Kommunikationsvorstellungen“, *Einleitungen zur Ceremoniel-Wissenschaft*, in: Montandon 1991, 61-99.
- Schuhmann, H. 1964. *Der Strafrichter. Seine Gestalt – seine Funktion*, Kempten.
- Schüttpelz, E. 1998. „Phatische Kommunikation – actuated by the demon of terminological invention: B. Malinowski, G. Bateson, R. Jacobson. Mit einem Exkurs“, im Druck.

- Searle, J. 1969/1979. *Sprechakte. Ein sprachphilosophischer Essay*, Frankfurt am Main.
- Sellert, W. / Rüping, H. 1989. *Studien- und Quellenbuch zur Geschichte der deutschen Rechtspflege* in 2 Bänden. Bd.1. *Von den Anfängen bis zur Aufklärung*, Aalen.
- Steinkühler, H. 1983. „Die Theorie der Rede in Rußland zu Beginn des 17. Jahrhunderts. Die Makarij-Rhetorik im europäischen Kontext“, *Slavische Barockliteratur II*, R. Lachmann (Hg.), München 1983, 153-178.
- Thomasius, Chr. 1710. *Kurtzer Entwurff der politischen Klugheit, sich selbst und andern in allen menschlichen Gesellschaften wohl zu rathen und zu einer gescheiden Conduite zu gelangen*, Frankfurt/Leipzig. Nachdruck: Frankfurt am Main 1971.
- Warkotsch, N. von, 1589. *Herrn Niclas Warhotsch Mosscoutitische Relation*, Adelung, 1846, 402-414.
- Warkotsch, N. von, 1593. *Beschreibung der Raiss in die Moskaw so Herr Niclas Warkotsch damals Röm. Khay. Mats Gesandter gethan Anno 1593, den 22 July*, in Wichmann, B. 1820, 123-200.
- Warkotsch, N. von, 1594. *Relation auss Mosskaw. Den 19 Martzj Anno 94*, Wien, in Adelung 1846, 423-427.
- Watzlawick, P. / Beavin, J. / Jackson, D. 1967. *Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien*, Wien. (=Pragmatics of Human Communication, New York).
- Wichmann, B. von, 1820. *Sammlung bisher noch ungedruckter kleiner Schriften zur ältern Geschichte und Kenntniss des Russischen Reichs*, Bd. I, Berlin.
- Wrede, R. ohne Jahr. *Die Körperstrafen bei allen Völkern von den ältesten Zeiten bis Ende des neunzehnten Jahrhunderts. Kulturgeschichtliche Studien*, Frankfurt am Main.
- Ablesimov, A. 1772/1779. s. *Russkaja komedija*.
- Avvakum, 1670. „Čelobitnye, pis'ma, poslanija protopopa Avvakuma“, *Žitie protopopa Avvakuma i drugie ego sočinenija*, Moskva 1971.
- Babkin, D. 1951. „Russkaja ritorika načala XVII v“, *Trudy otdela drevnerusskoj literatury*, VII, Moskva / Leningrad, 346-353.
- Bulanina, T.V. 1988. „K voprosu o datirovke pervoj russkoj „ritoriki“, *Publicistika i istoričeskie sočinenija perioda feodalizma*, Novosibirsk, 36-57.

- Čechov, A. 1967. *Izbrannye proizvedenija v trech tomach*. t. 3, Moskva.
- D'jakonov, M. 1969. „Vlast' moskovskich gosudarej. Očerki iz istorii političeskich idej drevnej Rusi do konca XVI veka“, C.H. Schooneveld (ed.), *Slavistic Printings and Reprintings* 159, Hague / Paris.
- Ekaterina II, 1772/nach 1772. *Sočinenija Imperatricy Ekateriny II*, pod red. A. Vvedenskago, S-Peterburg 1893.
- Evreinov, N. bez goda. *Istorija telesnyh nakazanij v Rossii*. Reprint, Belgorod 1994.
- Fonvizin, D. 1769. s. *Russkaja komedija*.
- Kopiev, A. 1794. s. *Russkaja komedija*.
- Kotošichin, Gr. 1645-1676. *O Rossii v carstvovanie Alekseja Michajloviča*, Oxford 1980.
- Kuskov, I. 1794. *Tanceval' nyj učitel' , zaključajuščij v sebe pravila i osnovanija čego iskusstva k pol' ze oboego pola, so mnogimi gravirovannymi figurami i častiju muzyki*, S-Peterburg.
- Lange, I. 1738. *Škol' nye razgovory*. Perevodil s latinskogo na rossijskij jazyk Martin Švanvič, gimnazii rektor, S-Peterburg (Neuauflagen 1748, 1763, 1776, 1785, 1789, 1800 etc.).
- Lichačev, D. 1954. *Putešestvija russkich poslov 16-17 vv. Statejnye spiski*, Moskva / Leningrad.
- Lukin, V. um 1750-1760. s. *Russkaja komedija*.
- Novikov, N. 1772. „Opyt modnogo slovarja ščegol'skogo narečija“, *Satiričeskie žurnaly Novikova*, Moskva / Leningrad, 1951.
- Possevino, A. 1581/1983. *Istoričeskie sočinenija o Rossii XVI v.*, Moskva (Original: *Moscovia. Missio Moscovitica. Livoniae Commentarius*).
- Rejtenfel's, J. 1671a. „Izвлеčenje iz skazanij Jakova Rejtenfel'sa o sostojanii Rossii pri care Aleksii Michajloviče“. S latinskogo perevel I. Tarnava-Boričeskij, *Žurnal Ministestva Narodnogo Prosvěščenija*, 1839, ijul', II, 1-54.
- Rejtenfel's, J. 1671b. *Skazanija svetlejšemu gercogu Toskanskomu Koz'me Tref'emu o Moskovii*, Padua, 1680. [Original s. Reutenfels]. Perevod s latinskogo A. Stankeviča, Moskva 1906, *Istorija Rossii i doma Romanovyh v memuarach sovremennikov XVII-XX. Učreždenie dinastii*, Moskva 1997.
- Russkaja komedija i komičeskaja opera*, 1950, Moskva / Leningrad.

- Zabelin, I. 1901. *Domašnij byt russkich caric v XVI i XVII st.*, Moskva.
- Zabelin, I. 1915. *Domašnij byt russkich carej v XVI i XVII st.*, č. II, Moskva.
- Zabelin, I. 1918. *Domašnij byt russkich carej v XVI i XVII st.*, č. I, Četvertoe izdanie s dopolnenijami, Moskva.
- Zachar'in, D. 1997. „Prosvetitel'skie reglamenti rečevogo i nerečevogo povedenija kak fenomen rusškoj psichoistorii“, *Die Welt der Slaven*, Bd. XLII, 150-171.
- Ždanov, P. 1772. *Anglijskaja grammatika sočinennaja Morskago Šljachetnago Kadetskago Korpusa učitelem Prochorom Ždanovym v pol'zu učaščegosja blagorodnago junošestva v Sankpeterburge pri Morskome Šljachetnom Kadetskom korpuse*, S-Peterburg.



Олег Заславский

**МЕЖДУ ДЕМОНОМ И ХРИСТОМ**  
**(О неоконченном произведении Лермонтова**  
**„Это случилось в последние годы могучего Рима...“)**

Незаконченное произведение Лермонтова „Это случилось в последние годы могучего Рима“<sup>1</sup> остается белым пятном лермонтоведения. В „Лермонтовской энциклопедии“ указаны лишь три работы, посвященные (хотя бы отчасти) его изучению, одна из которых опубликована в 1914-м году, другая – в 1959, а третья фактически содержит лишь беглое упоминание поэмы.<sup>2</sup> Такое положение вещей само по себе вполне объяснимо ввиду незаконченности произведения. Вместе с тем оно заслуживает отдельного внимания: есть основания полагать, что в творчестве Лермонтова данное произведение является не просто эпизодом, а, возможно, находится в поворотной точке его эволюции. Во-первых, на это указывает редкое для Лермонтова обращение к теме христианства и, что для него совершенно необычно, – к образу Христа:<sup>3</sup> именно Христос должен был, вероятно, стать воскресителем безвременно умершей Виргинии (см. об этом далее). Во-вторых, о том же говорит проведенный ниже анализ всей мотивной структуры произведения, связанный с реконструкцией ряда мотивов и сюжетных звеньев.

Любая реконструкция с неизбежностью гипотетична. Однако в данном случае сам характер сюжета ограничивает произвол: оказывается, что столь новый и радикальный для Лермонтова шаг, как введение образа

<sup>1</sup> Что касается не вполне ясной природы произведения (стихотворение или поэма), то для определенности мы будем говорить о поэме – тем более, что в пользу такого определения говорит относительная сложность сюжета.

<sup>2</sup> Совсем недавно появилась статья О.В. Миллер „Стихотворение М.Ю. Лермонтова „Это случилось в последние годы могучего Рима“: литературные источники и датировка“, *Русская литература*, 1998, 1, 58–61. Автор, однако, не анализирует смысл и внутреннюю структуру произведения, а обсуждение реконструкции ограничивает сделанным походя замечанием „...логика начатого Лермонтовым сюжета явственно свидетельствует о том, что Виргиния воскресает благодаря заступничеству и молитвам отшельника“ (стр. 60). Вместе с тем, вопрос о том, кто должен был оказаться воскресителем – отшельник или Христос, отнюдь не тривиален, а его разрешение играет принципиальную роль в реконструкции сюжета и общей смысловой структуре. Есть основания полагать (см. далее), что вовсе не отшельник, а Христос должен был воскресить Виргинию.

<sup>3</sup> *Лермонтовская энциклопедия*, М. 1981, 61.

Христа в качестве одного из главных героев, непосредственно соотносится с инвариантами поэтического мира Лермонтова, знакомыми по его предшествующему творчеству. Связь с такими фундаментальными категориями позволяет выявить глубокие внутренние противоречия замысла, которые, вероятно, и воспрепятствовали его завершению.

Поэма начинается с исторической привязки событий, однако при этом Лермонтов допускает двойной анахронизм. Во-первых, при Тиберии (ум. 37 г.) гонений на христиан со стороны римской императорской власти еще не было – они начались в 60-е годы. Во-вторых, исторически реальные ‘последние годы’ Рима относятся к концу 4-го – началу 5-го веков. Если вдуматься, здесь содержится не только противоречие с точки зрения реальной истории, но и парадокс с точки зрения поэтики. С одной стороны, Лермонтов делает акцент на теме времени – причем в первых же, т.е. структурно выделенных строках. С другой – время предстает в них *деформированным*. Так с первых же строк начинает развиваться ключевой конфликт произведения – между реальным временем и его ‘преодолением’, что наиболее ярким образом должно было найти воплощение в воскресении безвременно умершей Виргинии.

Деформация Лермонтовым исторического времени носит вполне определенный характер: он сводит воедино три разных временных отрезка, делая тем самым время поэмы остро переломным – на рубеже античной и христианской эпох. Это не случайно: смена одной эпохи другой в поэтическом мире Лермонтова, где конфликт между противоположностями доводится обычно до предела,<sup>4</sup> означает смерть первой и рождение второй, что проецируется на сюжет о временной смерти и воскресении Виргинии, а также ее превращение из обычной римлянки в христианку. Причем резкость перехода от одной эпохи к другой соответствует смерти Виргинии.

В поэме есть и другие примеры соответствия „макро“ и „микро“ уровней. О судьбе „церкви Христовой“ говорится, что несмотря на беспощадные гонения христиан Тиберием, „ежедневно на месте отрубленных вет-

<sup>4</sup> „Устойчивой константой лермонтовского мира [...] была абсолютная полярность всех основных элементов, составлявших его сущность. Можно сказать, что любая идея получала в сознании Лермонтова значение только в случае, если она, во-первых, могла быть доведена до экстремального выражения и, во-вторых, если на другом полюсе лермонтовской картины мира ей соответствовала противоположная, несовместимая с ней структурная экстрема“. Ю.М. Лотман, „Фаталист и проблема Востока и Запада в творчестве Лермонтова“, *В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь*, М. 1988, 231. Уместно привести сравнение: если для Лермонтова умирающая античность и нарождающееся христианство – две непримиримые сущности, вытесняющие одна другую, то для Пушкина они являются двумя контрастными половинами единого целого – структурного кентавра. См. О.Б. Заславский, „Структурный дуализм ‘Повести из римской жизни’ А.С. Пушкина“, *Russian Literature*, 1993, XXXIV, 411–424.



вей, у древа Церкви Христовой юные вновь зеленели побеги“.<sup>5</sup> Происходит непрерывный процесс гибели – рождения, при котором сохраняется целое, но погибают составляющие его элементы – как религиозные общины, так и отдельные люди. Это заостряет трагическую коллизию между смертью индивидуума и вечностью целого. Мотив вечно зеленеющего древа вызывает по контрасту (характерному для поэтического мира Лермонтова) представление о древе сухом; причем, коль скоро первое относится к христианской религии, то второе – к религии языческой. Бесплодность последней продемонстрирована в поэме невозможностью воскресить Виргинию обращением к языческим богам. Соответственно, христианская религия должна была продемонстрировать свою вечно живую природу успешностью такого воскресения.

Здесь возникает принципиальный вопрос – кто именно должен был оказаться воскресителем? Поскольку события поэмы разворачиваются во времена Тиберия, когда жил и осуществлял свои деяния Христос, выбирать нужно между Христом и старцем, к которому первоначально обратились родители Виргинии. Этот старец скрывался в „тайной пещере“, „в посте и молитве свой век доживая“ – судя по тайному описанию, речь идет о христианине. То есть после неудачи с языческой религией родители Виргинии обратились за помощью к представителю религии новой. В этом смысле субъект воскрешения так или иначе принадлежит христианству – выбирать нужно лишь между человеком и богочеловеком.<sup>6</sup>

В Евангелии возможно и то и другое: чудо воскрешения совершает не только Христос, но и апостол Павел (Деян. 20, 9–12), так что граница между человеком и богочеловеком в этом отношении смазана. Однако в контрастном мире Лермонтова различие между земным и божественным почти наверняка должно было реализоваться. Кроме того, если бы воскресителем оказался старец, введение Христа в сюжет стало бы просто ненужным – но тогда теряет смысл упоминание в первых строках Тиберия, главной примечательной особенностью которого является то, что именно этот император был современником Христа. Есть еще один чисто поэтический аргумент. Родители Виргинии сообщают, что их дочь „ТИХо, УсеРдно и долго молилась, – кому? – неизвестно!..“ – однако в этих строках явст-

<sup>5</sup> Ср., например, с „Хаджи Абреком“, где старый уподобляет своих детей ветвям дерева.

<sup>6</sup> В работе А.М. Гаркави, „Заметки о М.Ю. Лермонтове“, *Ученые записки Калининградского пединститута*, 1959, вып. 6, 291–295 мысль о том, что воскресителем должен был стать Христос, обосновывается ссылкой на моральную победу христианства над императорским Римом. Однако такая же победа была бы одержана и в том случае, если бы воскресителем оказался старец – христианин. Кроме того, конфликт между императорской (т.е. мирской) властью и христианством не является определяющим в поэме, где ведущая роль принадлежит не социальным, а экзистенциальным категориям. Поэтому объяснения, предложенные Гаркави, ничего не объясняют.

венно проглядывает анаграмматически зашифрованный ответ – ХРИСТУ. Воскрешение Виргинии старцем обесценило бы эту анаграмму.

Другими словами, в литературной поэме воскрешение есть прерогатива бога (богочеловека). Именно Христос должен был стать воскресителем. (Надо полагать, родителей Виргинии к нему должен был направить „праведный старец“.)

Вероятно, сюжет поэмы не только включал Христа как одно из главных действующих лиц, но и охватывал распятие и воскресение Христа. В этом случае сюжет приобретал бы симметрию: с одной стороны, Христос воскрешает Виргинию, с другой – погибает и воскресает сам.

Можно в общих чертах обозначить мотивы и оппозиции, составляющие смысловое ядро произведения: жизнь и смерть, конечность индивидуума и бессмертие целого, возможность чудесной „победы над временем“, божеское и человеческое.

В таком контексте особенно значимой становится следующая деталь при описании красоты Виргинии: „Дряхлые старцы, любуясь на белые плечи, волнистые кудри, На темные очи ее, молодели“. В сочетании с ролью дряхлого старца-аскета в сюжете о чудесной победе над временем это означает весьма вероятную трансформацию сюжета типа „Фауста“.<sup>7</sup> Другими словами, речь, вероятно, шла о любви старца, вспыхнувшей к Виргинии, и о его желании омоложения, с просьбой о котором он мог сам обратиться к Христу, который в лермонтовской поэме был единственным субъектом чуда одоления времени.

Сказанное означает, что данная часть сюжета оказалась бы реализацией приведенной выше метафоры о молодующих дряхлых старцах. Такое „усиление“ слова представляется тем более вероятным, что в параллельном сюжете воскрешение Виргинии должно было быть основано на силе слова – как и в евангельских воскрешениях умерших, которые осуществлял Христос.

Учет силы слова как художественного элемента поэмы дает, кстати, еще один аргумент в пользу того, что воскресителем был Христос: воскрешение оказалось бы реализацией его характерного наименования Спаситель.

Образ христианина-отшельника, к тому же старца, является для времени жизни Христа еще одним лермонтовским анахронизмом. Тем более значимо, что он возникает в контексте, где человеческий возраст и тема времени сами по себе являются художественно активными элементами –

<sup>7</sup> Структурная трансформация другого сюжета Гете встречается в „Штоссе“ – произведении, которое (как показано далее) имеет тесную идейную связь с рассматриваемой поэмой.

это актуализует проблему „деформации“ времени и его „одоления“ (ср. со сказанным выше о первых двух строках поэмы).<sup>8</sup>

И воскрешение и омоложение – акты воздействия на ‘реку времени’ (которая, по-видимому, не является исследовательской метафорой – в мотивной структуре произведения с ней могли соотноситься как воды Тибра, вблизи которого жил старец, так и образ живого/сухого дерева). Однако то обстоятельство, что такого рода воздействий в поэме должно быть два, в контрастном поэтическом мире Лермонтова неизбежно актуализует разницу между ними. Воскрешение безвременно умершей – исправление ошибки природы и в этом смысле, несмотря на свою чудесность, – „естественно“. Тогда как омоложение старца – преобразование неестественное, идущее вразрез с законами природы, насилие над временем. Поэтому лермонтовский Христос должен был ответить отказом.<sup>9</sup>

Приведенные рассуждения выявляют еще один важный элемент мотивной структуры – мотив невозможной (запретной) любви. Обратим теперь внимание на имя главной героини – Виргиния. В соответствии с ним наверняка можно утверждать, что воскресшая героиня так и должна была остаться девственницей. Однако это обстоятельство могло приобрести художественный смысл только на фоне сюжета о ее любви – иначе в лермонтовской поэме с ее смысловыми контрастами оно осталось бы избыточным. В кого же могла влюбиться героиня? Старец (сам охваченный безнадежной любовью) отпадает. Остается единственный вариант: Виргиния должна была полюбить Христа – своего спасителя. Таким образом, речь шла о совершенно невозможном в христианской традиции и кощунственном сюжете. Уже одно это, вероятно, объясняет, почему произведение так и осталось неоконченным.

Окончательный отказ Виргинии от ‘обычной’ любви из-за ее чувства к Христу, как вообще ее превращение из обычной римлянки-язычницы в христианку, составляют контрастную параллель к реконструируемому превращению (желанию превращения) из аскета в ‘кандидаты в любовники’, т.е. обратному переходу из мира христианских добродетелей в мир античной чувственности.

Высказанное предположение о судьбе Виргинии означает, что сюжет поэмы должен был, по-видимому, оказаться вариантом пушкинского сюжета о „рыцаре бедном“ (деве Марии теперь соответствует Христос, а рыцарю – Виргиния).

<sup>8</sup> Сюжет о воскрешении Христом наталкивается в поэме на ту трудность, что тело Виргинии находилось в Италии, а Христос – в Палестине. Однако эта трудность была вполне преодолима для Лермонтова. Более того, автор, сумевший извлечь смысл из временных несоответствий, мог поступить так же и с несоответствиями пространственными.

<sup>9</sup> Подчеркнем, что речь идет именно о лермонтовском Христе – для Христа евангельского разделения чудес на „естественные“ и „неестественные“ не существует.

Героиня, вероятно, должна была посвятить себя церкви Христовой, что актуализовало бы еще ряд контрастов – между любовью религиозной и любовью человеческой, между индивидуальным чувством и служением коллективному делу. В то время как древу церкви Христовой предстояло „вечно зеленеть“, родовое древо Виргинии должно было засохнуть (тема рода проявляет себя и в том, что именно родители обращаются с просьбой о воскрешении).

Суммируя сказанное, перечислим теперь основные реконструируемые звенья сюжета. Родители Виргинии обращаются по совету старца к Христу, который воскрешает их дочь. Она влюбляется в Христа и посвящает себя без остатка христианской религии, оставшись девственницей (аналог ухода в монастырь). Старец влюбляется в Виргинию и обращается к Христу с просьбой об омоложении, но получает отказ. В повествование вплетается евангельский сюжет о распятии и воскресении Христа.

\* \* \*

Обрисованная выше картина обнаруживает довольно неожиданную общность с другим неоконченным произведением Лермонтова – „Штоссом“ (1841 г.). Это произведение было подробно проанализировано нами в работе,<sup>10</sup> где предложена целостная реконструкция замысла, из которой мы здесь лишь вкратце приведем некоторые выводы. В центре предыстории событий „Штосса“ стоит попытка фантастического одоления времени и обретения бессмертия: карточный соперник Лугина когда-то пытался получить его, заплатив собственной дочерью. В результате она попадает во власть надчеловеческих сил, что повторяет ситуацию „Лесного царя“ Гете – произведения, исполнявшегося на музыкальном вечере у графа В. в начале произведения. Дочь старика становится бесплотным созданием, находясь (как и Виргиния) в промежуточном положении между жизнью и смертью. Живописец Лугин обладает даром творца, который в принципе допускал воскрешение, дорисуй Лугин женский портрет. Однако Лугин упускает возможность воскрешения, совершая роковую ошибку: он делает портрет (свое творение) ставкой в карточной игре – как когда-то его соперник сделал собственную дочь, т.е. свое творение, ставкой в своей игре. Соответственно, одним из основных мотивов повести является расплата своим искусством (о которой, кстати, говорится в первых же строках повести).

При всем несходстве ситуаций обоих произведений у них есть общее ядро: тема чудесного одоления времени и расплаты, соотношение между

<sup>10</sup> О.Б. Заславский, „О художественной структуре неоконченной повести Лермонтова“, *Russian Literature*, XXXIV-I, 1993, 109–133.

вечностью общего и конечностью индивидуального (человек и его род), между смертью и бессмертием, человеческим и сверхчеловеческим. Можно усмотреть аналогию и в некоторых отдельных деталях. Так, тема расплаты искусством, хотя и находится на периферии поэмы, все же ощущается в строках о том, что Виргиния, которая ранее в пляске „подруг побеждала искусством“, отказывается от своих занятий после обращения к христианству.<sup>11</sup>

Просматривается сходство и в тонких деталях поэтики. В „Штоссе“ проясняет себя так называемая конвенциональная поэтика, связанная с условиями бытования литературного текста.<sup>12</sup> Так, Лермонтов читал „Штосс“ в кружке Растопчиной по несоразмерно большой тетради, большая часть которой занимала чистая бумага.<sup>13</sup> По нашему мнению, это „затекстовое“ обстоятельство моделирует структурное свойство, присущее миру, в этом тексте изображенном – тенденцию к стиранию знаков. В поэме аналогичную роль играют анахронизмы, порождая соответствие между собственно текстом произведения и его реализацией автором.<sup>14</sup> В результате создается интересный эффект имитации приемов конвенциональной поэтики внутри самого произведения.

Сказанное заставляет видеть в поэме подступ к „Штоссу“ с характерной для него темой бессмертия. Причем, скорее всего, поэма, принадлежит к творчеству позднего Лермонтова и написана незадолго до „Штосса“.<sup>15</sup> Дело в том, что в последние месяцы жизни Лермонтова присущие его творчеству контрастность и экстремальность основных характеристик мира начали сменяться поисками гармонии, в соответствии с чем существенно возросла роль срединной сферы, примиряющей противоположности.<sup>16</sup> В этом отношении особенно примечательно обращение Лермонтова к образу Христа – явление (подчеркнем это еще раз), в его творчестве почти уникальное. Христос как раз является медиатором между земным и небесным, божеским и человеческим, жизнью и смертью.

И все же конкретный анализ того, как именно происходило обращение Лермонтова к теме Христа и христианства, рисует достаточно неодноз-

<sup>11</sup> Ср. с противопоставлением искусства и христианского смирения в раннем стихотворении „Молитва“ (1829 г.): „От страшной жажды песнопения, / Пуская, Творец, освобожусь, / Тогда на тесный путь спасенья / К Тебе я снова обращусь“.

<sup>12</sup> В.Э Вацура, „Последняя повесть Лермонтова“, *М.Ю. Лермонтов, Исследования и материалы*, Л. 1979, 251, 252.

<sup>13</sup> *М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников*, М. 1989, 363.

<sup>14</sup> Таким образом, анахронизмы выполняют в поэме вполне объективные функции и не могут быть отнесены к ошибкам Лермонтова. Он превращает время историческое во время художественное, демонстрируя при этом ту же свободу в обращении с проблемами времени, что и Христос – его персонаж.

<sup>15</sup> В работе А.Я. Кракова, „Лермонтов и античность“, *Сборник Харьковского историко-филологического общества в честь проф. В.П. Бузескула*, Харьков 1914, 21–23, указана дата создания поэмы – 1841 г., однако без каких-либо объяснений.

<sup>16</sup> Ю.М. Лотман, *Цит. соч.*, 231–234.

начную картину, далекую от обретения гармонии и религиозного смирения. Лермонтов не только не сглаживает, а усиливает напряженность ситуации с первых же строк, идя ради этого на прямой анахронизм: „Царствовал грозный Тиберий и гнал христиан беспощадно“ (о другом аспекте этого анахронизма мы уже говорили выше). Далее, если принять предложенную реконструкцию, Христос вовлекается в совершенно немислимый для христианского сознания сюжет о человеческой любви к нему.

Что особенно важно – этот сюжет накладывается на характерный для предшествующего творчества Лермонтова сюжет о Демоне и его любви к земному существу. Такая любовь оказывается невозможной и губительной, Христос же дарует Virginии жизнь – но обреченную на одиночество. При всем различии обоих сюжетов они оказываются структурными трансформациями инвариантного сюжета о любви земной женщины и „представителя небес“. Поэтому замещение Демона Христом указывает, с одной стороны, на попытку Лермонтова совершить переход от „зла“ к „добру“. Но, с другой, – уже то обстоятельство, что сквозь образ Христа просвечивал бы образ Демона, структурное место которого занял бы теперь Христос, само по себе делает попытку ‘примирения’ сомнительной и даже кощунственной. Неслучайно результат контакта должен был оказаться в конечном счете вновь трагическим – гибель героини заменялась одиночеством.

Кроме того, сопоставление той части реконструируемого сюжета, в которой действует старец (обращающийся, по нашему предположению, к Христу за омоложением), со своим вероятным первоисточником, т.е. „Фаустом“, приводит и вовсе к поразительному результату: Христос занимает структурное место, соответствующее Мефистофелю, т.е. бесу.

В таком контексте сюжет о распятии Христа неизбежно проецировался бы на сюжет об отпадении Демона. В одном случае герой отвергается и изгоняется из мира небесного, в другом – из мира земного (и то и другое оказывается вариантами единого инвариантного сюжета русского романтизма<sup>17</sup>). Поэтому парадоксальным образом даже центральный, наиболее канонический сюжет Священной истории получал под пером Лермонтова кощунственное звучание: типологически Христос отказывался на месте Демона как его двойник. В результате вместо примирения земли и неба – их резкий контраст и разъединение.

В этой связи не исключено, что анаграммирование имени Христа в поэме (см. выше) объясняется не только его сакральностью (с чем вообще тесно связано явление анаграммирования<sup>18</sup>), но и тем, что, несмотря на общий замысел произведения, поэтический мир Лермонтова отторгал

<sup>17</sup> Ю.В. Манн, *Поэтика русского романтизма*, М. 1976.

<sup>18</sup> Ф. Соссюр, *Труды по языкознанию*, М. 1977, 635–649.

чуждое ему имя. Неслучайно в части фразы „Тихо, усердно и долго молилась, – кому?..“ слово „кому“ выглядит как прямое вытеснение эквивалентного ему ритмически слова „Христу“. Поскольку в сюжете о Христе без явного упоминания его имени обойтись было невозможно, анаграмма выглядит как попытка постепенной адаптации.

Реконструкция сюжета еще одного неоконченного произведения Лермонтова – „Княгини Лиговской“ – дает основания полагать, что в творчестве Лермонтова была уже попытка перехода от Демона к Богу. Как показывают аргументы, подробно приведенные в другой нашей работе,<sup>19</sup> демонический герой Печорин, дойдя до предела греховности, должен был, вероятно, раскаться и уйти в монастырь. Однако эта попытка – как преодоления демонизма, так и единения с Богом – не состоялась: сюжет как целое был отвергнут Лермонтовым, роман остался недописанным, а демонический герой с той же фамилией появился в *Герое нашего времени*.

Сопоставление рассматриваемой поэмы с „Демоном“ затрагивает обоих главных персонажей – не только представителя надмирных сил, но и героиню. Тамара в „Демоне“, смущаемая „духом лукавым“, отказывает женихам („А мне не быть ничьей женой!..“). По ее просьбе родные увозят ее в монастырь, который, однако, не избавляет ее от любовной „преступной думы“. Это выглядит как параллель к предложенной выше реконструкции сюжета, где Виргиния отказывается от земной любви ради Христа и целиком посвящает себя религии.<sup>20</sup>

Более того, данная параллель позволяет детализировать эту реконструкцию и предположить, что отказ женихам должен был быть упомянут в явном виде и в поэме о Виргинии. В пользу этого говорит и внутренняя логика самого произведения. Тема сватовства и брака давала естественную мотивировку и возможность для непосредственной реализации в сюжете мотива девственности Виргинии. Кроме того, при описании красоты Виргинии ее мать упоминает не только дряхлых старцев (о чем мы говорили выше), но и юношей, которые „страстным Взором ее провожали“. Если, согласно нашей реконструкции, сюжетное воплощение должна была найти первая часть этого описания, связанная со старцами, то тем более естественно ожидать этого и для второй части, касающейся юношей – потенциальных женихов Виргинии. В результате удастся, возможно, прояснить, что означает слово „решили“, на котором столь загадочно обрывается известный текст. Оно, надо полагать, относится к решению выдать Вирги-

<sup>19</sup> О.Б. Заславский, „Сюжет ‚Княгини Лиговской‘ и проблема демонизма в творчестве Лермонтова“, *Wiener Slawistischer Almanach*, 1992, 29, 31–44.

<sup>20</sup> В „Демоне“ старик-сторож, проходя во время рокового свидания Демона с Тамарой мимо ее кельи, чувствует „нечестивое сомнение“ и „грешную мысль“. Это может быть рассмотрено как еще одна параллель к реконструируемому сюжету, где речь идет о вспыхнувшей в старце любви к Виргинии.

нию замуж – тем более что речь идет о семейном совете. Если это принять, то художественную мотивировку получает и внезапная смерть Виргинии: ее жизнь не совместна с земным браком.

\* \* \*

Наряду с демонизмом в поэтическом мире Лермонтова существовала и развивалась прямо противоположная тенденция – стремление к его преодолению и „примирению с небом“. Собственно говоря, именно это происходит и с самим Демоном („Хочу я с небом примириться, хочу любить, хочу молиться“). Однако обе тенденции все же неравноценны: демонизм оказался более естественным для Лермонтова, а потому доминирующим. Рассматриваемая поэма выглядит как попытка усилить антидемоническую направленность, но – с тем же результатом, что и предыдущие (и попытка самого Демона): вместо мотивов смирения и гармонии должны были актуализоваться мотивы безнадежности и трагизма.

Все эти колебания не только указывают на принципиальную возможность крутого поворота в творчестве Лермонтова и перехода к качественно новой роли срединной сферы,<sup>21</sup> но и показывают, насколько сложным и противоречивым оказался бы этот процесс.<sup>22</sup>

Приведенные соображения позволяют объяснить, почему поэма осталась неоконченной. Это произошло, вероятно, как результат двойного табуирования: и на общекультурном уровне по религиозным причинам (Лермонтов не решился довести до конца кощунственный сюжет), и на индивидуальном – в силу отмеченных выше свойств поэтического мировоззрения Лермонтова.

Однако при всех сложностях, порожденных собственно христианской тематикой, сами по себе ключевые проблемы, связанные с темой бессмертия и чудесного преодоления времени, должны были найти полное и блистательное воплощение в „Штоссе“, подступом к которому можно считать рассмотренную поэму. При этом ни собственно религиозные факторы, ни проблема демонизма уже не играли существенной роли – ничто не препятствовало реализации замысла. „Штосс“ остался незаконченным по совсем другой причине – Лермонтову не хватило времени.<sup>23</sup>

<sup>21</sup> Ю.М. Лотман, *Цит. соч.*, 231–234.

<sup>22</sup> Например, в позднем (май–июнь 1841 г.) стихотворении „Тамара“ ангельское и демоническое начала совмещаются в одном персонаже, причем таким образом, что первое принадлежит плану выражения, а второе – плану содержания: „Прекрасна как ангел небесный, / Как демон коварна и зла“.

<sup>23</sup> Автор выражает благодарность А.М. Железнику за внимательное чтение рукописи и множество ценных советов и замечаний.



Ефим Курганов

## АЛЕКСАНДР БЛОК КАК СТОИК

В статье *Крушение гуманизма* Блок выделил два типа времени – календарное и музыкальное. Для него самого значимо было прежде всего именно второе – оно помогало фиксировать не внешние, формальные, а внутренние, глубинные связи. Блок ловил волны, идущие от мирового музыкального оркестра, и при этом для него было совершенно не важно, что одно принято относить к прошлому, а другое – к настоящему. Более того, прошлое могло быть для Блока абсолютно настоящим, а настоящее, если оно казалось случайным или ощущалось совершенно не близким, бесповоротно виделось в прошлом.

Музыкальное время могло не считаться с календарным. Записи, которые Блок делал на полях *Руководства по всемирной истории* Ф. Лоренца,<sup>1</sup> свидетельствуют о принципиальном отказе от хронологического принципа. Ставя фигуры тех или иных исторических деятелей, Блок демонстративно не учитывает, к т о з а к е м , прежде всего исходя из фактора внутренней близости.

Записи на полях книги Ф. Лоренца, судя по всему, делались в 1918–21 гг., в период работы над статьей *Крушение гуманизма* и очерком *Катилина*. Однако приоритет музыкального времени перед календарным Блок понял еще в период своего творческого становления. В одной из начальных записей (третьей по счету) своей первой записной книжки (сентябрь 1901 г.) он отметил:

Когда родное сталкивается в веках, всегда происходит мистическое. Так Пушкин столкнулся с Петром. Когда он заводит о Петре – сейчас звучит тайное. Так и истинно христианствующее, когда встречаются с Христом – Достоевский в учениях старца Зосимы (и все Карамазовы!). „Здесь тайна есть“, ибо истинно родное сошлось в веках, и, как тучи сошедшиеся, произвело молнию.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Анализ этих записей см.: Л.А. Ильюнина, „К вопросу об историософии Блока“, *Александр Блок. Исследования и материалы*, Л. 1991 г., 43–46.

<sup>2</sup> А.А. Блок, *Записные книжки*, М. 1965, 21–22.

Это было сформулировано для себя, для внутреннего уяснения характера самодвижения духа. Громогласно же заявил Блок о своем подходе, лишь пойдя на свободное сближение со стихией, которая неминуемо должна была затопить и его самого и его мир – в 1918–21 гг. Но, повторяю, свои взаимоотношения с историей Блок определял гораздо раньше. Просто вступая в завершающий период своего трагического пути, он понял, что настала пора обозначить формулу, которая поможет понять его место в мире и его отношение к жизни. В очерке *Катилина* Блок ввел такое понятие, как „рифма истории“. Он имел в виду, что исторические события, не смотря на временные разрывы, вдруг начинают сближаться друг с другом, начинают рифмоваться. Но рифмуются, конечно, не только события, но и личности. Сам Блок рифмуется не с Сологубом, не с Мережковским, не с Брюсовым, не с Вяч. Ивановым.

Скажем, то, что Вяч. Иванов эстетически переживал, обыгрывал как некую культурную метафору, для Блока было реальностью, живой, болезненной, трагической, настолько живой, что никакие игры тут уже были невозможны.

В отличие от Иванова, Блок не стилизовался под эллина, – он чувствовал себя им и считал, что другим, хочет он того или не хочет, стать не сможет. Для Иванова эллинство было выбором одной из культурных масок, а для Блока оно было судьбой.

Иванов, при всей своей погруженности в античность, в полной мере явился европейцем начала XX столетия, сухим и книжным, рационалистом, играющим в мистика. Блок был другой породы, и книжность его была другая, зачастую современниками вовсе не осознававшаяся как книжность. И при этом он остро чувствовал начетнический, неорганичный характер эллинства Вяч. Иванова. В дневнике своем Блок, в частности, отметил:

Вячеслав проповедует упорно и, я сказал бы, без музыкального слуха.<sup>3</sup>

Отмечая у Иванова отсутствие музыкальности, Блок исходил из своих особых критериев, в основе которых лежала неприемлемость для него типа современной европейской образованности. Именно то, что Блок ощущал бесповоротность своей психологической принадлежности к иной культурной породе – к эллинству, и отделяло его от игр Вяч. Иванова.

Для Блока рок был не менее, если не более вещественен, чем личность самого Иванова, или личность любого его сторонника. Более того, для Блока рок обладал статусом повышенной реальности. Именно непосредст-

<sup>3</sup> А.А. Блок, *Дневник*, М. 1989, 122.

венное, до болезненности, ощущение рока, не связанное с какими бы то ни было культурными ассоциациями, ощущение природное, нутряное и определенное в главном духовный феномен Блока.

Да, Блок был совершенно не книжным человеком, если сравнивать его с людьми его круга. Точнее книжность Блока была иная, особая. Он явно притягивается к совершенно иной породе людей, к иному культурно-психологическому типу. К какому именно? Указание на принадлежность к эллинизму важно, но оно является слишком общим. Итак, к какому культурно-психологическому типу реально принадлежал Блок? Об этом и пойдет сейчас речь.

\* \* \*

Поэма *Двенадцать* Александра Блока вызвала ураган эмоций, замешанный на гнев и отвращении. Раздались крики о полном падении того, кто считался едва ли не самым *чистым и честным*, наименее сгибаемым, наименее сбываемым со своего пути. Но Блок так и не сбился со своего пути. Просто современники, полагая, что находятся со с в о и м поэтом в одном измерении, на самом деле пребывали в измерении, мало что имеющем с подлинно блоковским. Отсюда и непонимание, в полной мере обнаружившееся лишь после взрыва, который произвел появление поэмы *Двенадцать*.

Блок по внутреннему мироощущению своему был стоик, стоик в античном смысле этого слова. Тут не было ничего книжного, ничего начетнического. Просто Блок был во власти тонического ритма (термин стоиков!) — ритма, основанного на сочетании внешних и внутренних толчков.

Блок ощущал себя личностью, обладающей способностью к улавливанию внутренних гулов времени. Более того, он считал, что если бы этого не происходило, то его как подлинного писателя не было бы вовсе. В статье *Душа писателя* он определенно и даже жестко отметил:

...Только наличностью пути определяется внутренний „такт“ писателя, его *ритм*. Всего опаснее — утрата этого ритма. Неустойчивое напряжение внутреннего слуха, прислушивание как бы к отдаленной музыке есть неперемutable условие писательского бытия.<sup>4</sup>

Из этой статьи-декларации 1909 года самым непосредственным образом вытекает — как реализация этой декларации — знаменитая *Интеллигенция и революция* 1918 года, которая, собственно, и не статья даже, а пламенное вещание, открывающее внутренние толчки времени, открывающее их

<sup>4</sup> А.А. Блок, *Соч. в 2-х т.*, М. 1955, т. 2, 105.

абсолютную неизбежность, открывающее, что революцию невозможно предотвратить, заглушить, как нельзя остановить извержение лавы.

Ощущая воспламенение мира, Блок считал, что он должен быть внутри этого процесса, иначе его поэтическая миссия теряла бы всякий смысл. Более того, он считал, что должен приветствовать это всеобщее воспламенение, хотя оно и несло ему лично только гибель.

Для XX-го столетия требования, предъявлявшиеся Блоком к писателю, были, мягко говоря, не традиционные. Причем, это было не просто и не только требования.

Как и многие его современники, Блок был потрясен землетрясением в южной Италии, унесшим сотни тысяч жизней. Но, в отличие от современников, он двинулся далее и возвестил, что чувствует еще более грандиозное отклонение стрелки сейсмографа, что грядет социальная катастрофа (Г. Чулков писал в воспоминаниях своих, что Блок сам был сейсмографом):

Мы еще не знаем в точности, каких нам ждать событий, но в сердце нашем отклонилась стрелка сейсмографа. Мы видим себя уже как бы на фоне зарева, на легком, кружевном аэроплане, высоко над землею, а под нами – громыхающая и огнедышащая гора, по которой за тучами пепла ползут, освобождаясь, ручьи раскаленной лавы.<sup>5</sup>

Это было возведено в 1908 году, в статье *Стихия и культура*. После нее Блок до самого конца продолжал неуклонно вслушиваться в подземные гулы, ждал катастрофу, видя в этом едва ли не главное свое предназначение. Как же все-таки объяснить это необычное для нашего столетия понимание миссии писателя?

По Блоку ведь быть писателем прежде всего означало не столько писать книги, сколько уметь вслушиваться в подземные гулы времени. При этом он был убежден, что сможет считать себя писателем лишь до тех пор, пока сохранит в себе способность чувствовать внутренний ритм истории.

Многих современников, в том числе и людей из блоковского круга, такой подход ввергал в изумление. Они признавали в Блоке поэта, но отнюдь не пророка. Г. Чулков, в частности, писал, что „у Блока еще менее было прав на учительство, чем у Гоголя“.<sup>6</sup> Понимание Блоком писательского бытия выглядело если не исключительным, то особым.

Если ограничиться XX-м веком, то ключа тут, как мне кажется, не найти. Ответ, как мне кажется, нужно искать в античности, но не в античности как таковой. Можно указать на более конкретную среду.

<sup>5</sup> Блок А.А. Соч. в 2-х т., т. 2, 101.

<sup>6</sup> Письма Александра Блока, Л. 1925, 115.

Как уже указывалось выше, строики открыли ритм особого движения (тонического), которое обеспечивает контакт с природой, восстанавливает нарушенную человеком полнокровность бытия:

Существуют те, кто, подобно стоикам, говорит, что в телах существует „тоническое движение“, которое движет одновременно внутрь и наружу. Наружное движение создает количество и качество, в то время как внутреннее продуцирует единство и субстанциональность.<sup>7</sup>

Принцип тонического движения и объясняет подход Блока к творчеству. При этом только следует помнить, что Блок не столько следовал доктрине стоиков, сколько совпадал с ними в своем внутреннем жизнеощущении.

Стоичность Блока была естественно природная. Вне учета данного обстоятельства путь поэта и особенно трагическая вершина, увенчавшая этот путь, останутся не только малопонятны, но и загадочны.

Еще Россия трепыхалась и буйствовала, а Блок уже чувствовал, что ей отведены считанные часы, что сейчас она совершит несколько неизбежных шагов и затем с такой же неизбежностью очутится в бездне. И этот путь он должен был пройти вместе с нею. Только вместе с нею. Все это было решено задолго до *Двенадцати*. Поэма явилась закономерным и единственно возможным финалом, заключительным актом трагедии. И Блок это осознал с абсолютной точностью.

Напомню, что в знаменитом стихотворении своем *З.Н. Гиппиус (При получении „Последних стихов“)* он с предельной отчетливостью заявил:

Страшно, сладко, неизбежно, надо  
Мне – бросаться в многопенный вал,  
Вам – зеленоглазою наядой  
Петь, плескаться у ирландских скал.<sup>8</sup>

Эта поразительная самооценка показывает, что поэма *Двенадцать* явилась проявлением подлинно стоического мужества, осознанным самоубийством. Поэт не желал быть просто захлестнутым валом, и он ринулся ему навстречу. Блок знал, что его мир обречен. Жизнь по инерции, жизнь в небытии для него была неприемлема, и он ушел осознанно и осмысленно, как с ужасом вспоминал потом Алянский:

<sup>7</sup> J. Arnim, *Stoicorum veterum fragmenta*, Lipsiae 1905, t. 2, 148, fr. 451.

<sup>8</sup> А.А. Блок, *Собр. соч. в 6-ти т.*, Л. 1980, т. 2, 256.

... как систематически и точно выполняется задуманный план, будто поэт подходит всему итогу. Уж не прощается ли он со всем, что наполняло его жизнь? Какая длинная цепь прощальных актов...<sup>9</sup>

Ушел, как и первый стойк Зенон из Китая, фактически задержав дыхание:

Умер он (Зенон – Е.К.) так: уходя с занятий, он споткнулся и сломал себе палец; тут же, постучав рукой оземь, он сказал строчку из „Ниобы“: „Иду, иду я: зачем зовешь?“ – и умер на месте, задержав дыхание.<sup>10</sup>

Алянский увидел, как Блок спокойно, бесстрастно, стоически готовится к уходу. Увидел, но не понял тщательно запланированной и неуклонно исполняемой серии прощальных актов. Между тем, все они буквально вытекали из *Двенадцати*, ибо поэма была ничем иным как намеренной задержкой блоковского дыхания, финальным жестом перед шагом в небытие.

Блок не радовался миру, но он считал его возникновение абсолютно неизбежным, таким же неизбежным, как и гибель своего мира. Всякая попытка реанимирования его мира могла вызвать у поэта лишь ужас и отвращение. Он знал о полной бессмысленности этих попыток. Назад пути не было. Так же для Блока была бессмысленна и эмиграция. Жить вне своего мира для него было равносильно небытию. А прежняя, его Россия уже растворилась, распалась на составные элементы, расплавилась.

В мае 1918 года Блок писал Зинаиде Гиппиус:

Неужели Вы не знаете, что „России не будет“ так же, как не стало Рима – не в V веке после Рождения Христова, а в 1-й год I века?.. что мир уже перестроился: что „старый мир“ уже расплавился?<sup>11</sup>

А в дневнике (запись от 4 марта 1918 г.) он выразился еще жестче:

9/10 России (того, что мы так называли), действительно, уже не существует. Это был больной, давно сгнивший; теперь он издох; но он еще не похоронен; смердит. Толстопузые мешчане злобно чтут память трупа (у меня непроизвольно появляются хорей, значит, может быть, погибну).<sup>12</sup>

<sup>9</sup> С.М. Алянский, „Последние месяцы жизни Блока“, *Встречи с Александром Блоком*, М. 1969, 152.

<sup>10</sup> Дюген Лазертский, *О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов*, М. 1986, 256–257.

<sup>11</sup> А.А. Блок, *Собр. соч. в 8-ти т.*, М.-Л. 1962, т. 7, 336.

<sup>12</sup> А.А. Блок, *Дневник*, 267.

Блок считал, что нужно не пытаться остановить пожар, вступая в пререкания с судьбой,<sup>13</sup> уже принявшей свое бесповоротное решение, а броситься в пламя, чтобы оно было ярче, сильнее и яростней, чтобы быстрес распавшиеся элементы сцепились, связались в новой связке и пришли в состояние равновесия:

Требуется *действительно* похоронить отечество, честь, нравственность, право, патриотизм и прочих покойников, чтобы *музыка согласилась помириться с миром*.<sup>14</sup>

Он понял, что должен уйти вместе со своим миром, но уйти осознанно, приветствуя лично чужой, но неизбежный новый мир, благословляя его как бы из могилы. Это вполне отвечало идеалу стоической свободы, когда глубина и смелость духа существуют в синтезе с глубиной и опять-таки смелостью в познании мира, в познании законов, им управляющих.

Первые стоики любили пример с собакой и колесницей. Хрисипп, в частности, говорил:

Собака может бежать с колесницей и сделать тем самым свободу выбора помощницей необходимости или может сопротивляться движению и тащиться вслед за колесницей.<sup>15</sup>

Блок не мог тащиться за колесницей, ибо он проникал внутренним своим взором в законы мировой судьбы и поступал в соответствии с ними. Он свободно принял выбор, неизбежность которого современники не смогли увидеть. Он не только провидчески открыл неизбежное, но еще и бесстрашно пошел ему навстречу.

С каким культурно-психологическим комплексом не формально, а концептуально было связано такое поведение? Попробую ответить на этот вопрос, от ответа на который зависит постижение музыкальной (т.е. внутренней, подлинной) среды Блока.

Стоицизм готовил человека к уходу, красивому, гордому, осмысленному. Стоицизм эстетизировал гибель, рассматривая жизнь человека как подготовку к финальному акту трагедии.

Современный исследователь констатирует:

---

<sup>13</sup> Включив в дневник (запись от 11 сент. 1918 г.) автобиографический этюд о периоде своего творческого самоопределения, Блок в характеристике 1901 года в своей жизни отметил (это имеет самое непосредственное отношение к позиции Блока не только в 1901, но и в 1918 гг.): „Психология этого времени – против *борьбы* (на нее тратятся пошлые силы)“ (*Дневник*, 283).

<sup>14</sup> А.А. Блок, *Дневник*, 270.

<sup>15</sup> Пересказ Хрисиппа даю по изд.: А.С. Степанова, *Философия древней Стои*, СПб. 1995, 183.

Этика – кульминация учения Стои, та ее цель, на которую „работают“ и логика, и физика.<sup>16</sup>

При этом следует только помнить, что стоическая этика именно накрена на к концу; фактически она есть философия последней точки. Не случайно стоик Эпиктет в рассуждении *О том, что такое истинная свобода* отмечал:

...Я назову свободным только такого человека, который поступает по своей совести, не боясь никаких напастей и мук, ни даже самой смерти. Мудрец Диоген говорил: „Только тот истинно свободен, кто всегда готов умереть“...<sup>17</sup>

И само улавливание зова судьбы прежде всего есть улавливание именно конца, грядущей гибели не как случайности, а как структурно предопределенной неизбежности.

Блок если о чем и думал в своей жизни и чего больше всего ждал, к чему более всего готовился, так к своему концу, и именно губительному концу. Л.Д. Блок со всей определенностью заявила в своих мемуарах:

Саша, как всегда, спокоен и охотно идет навстречу всему худшему, – это уж его специальность!<sup>18</sup>

Причем, это в наименьшей степени было следованием определенной доктрине. Поэт именно предощущал финал и ждал его, свой и общий. Л.Д. Блок вспоминала еще о Блоке периода *Стихов о прекрасной даме*:

Он был пронизан огненными лучами заката – словно все горело: „Тяжелый огонь окутал мирозданье“.<sup>19</sup>

Тончайшая, нервно-психическая организация Блока была настроена на финал. То был глубинный, внутренний стоицизм.

Совершенно очевидна едва ли не постоянная одержимость Блока гибелью, сосредоточенность его на ней. В *Стихах о прекрасной даме* поэт свидетельствовал:

Надо мной небосвод уже низок,  
Черный сон тяготеет в груди.

<sup>16</sup> А.А. Столяров, *Стоя и стоицизм*, 161.

<sup>17</sup> *Римские стоики*. М., 1995, 232.

<sup>18</sup> Л.Д. Блок, „Быль и небылица о Блоке и о себе“, *Александр Блок в воспоминаниях современников*, т. 1, 177.

<sup>19</sup> Там же, 155.



Мой конец предначертанный близок,  
И война, и пожар – впереди.<sup>20</sup>

А Блок зрелый, достигший творческого мужества признался как-то Чуковскому:

Именно о катастрофе и гибели заговорил он в тот памятный вечер, когда мы сидели за чаем в его маленькой узкой столовой. Говорил он одушевленно, каким-то задумчивым голосом, какого я у него никогда не слышал;<sup>21</sup>

Самое слово *гибель* Блок произносил тогда очень подчеркнуто, в его разговорах оно было заметнее всех остальных его слов, и наша беседа за чайным столом мало-помалу свелась к этому предчувствию завтрашней гибели...<sup>22</sup>

Жизнь Блока была пронизана ощущением грядущей гибели. Более того, весь смысл своего бытия поэт видел в неуклонном и последовательном движении к финальному акту трагедии. Несомненно, Блок находился в стоической парадигме.

Он свободно принимал веления судьбы, которая являлась для него не абстракцией, не метафорой, а абсолютной реальностью.

Блок открыл для себя – вернее через себя для всего своего поколения – действительность рока. Он снял книжный слой, и оказалось, что механизм рока продолжает и в XX столетии активно и насыщенно работать:

Жизнь пуста, безумна и бездонна!  
Выходи на битву, старый рок!  
И в ответ – победно и влюбленно –  
В снежной мгле поет рожок...<sup>23</sup>

Однако Блок не только открыл реальность рока, – он вызвал его, материализовал и сам двинулся ему навстречу, и не в рывке, не в порыве, а последовательно и обдуманно и в то же время естественно и предельно органично. Вырвал из небытия, из хаоса судьбу, во всей остроте ощутил ее, чтобы затем свободно и бесстрашно принять свершающееся во всей неизбежности. То была не общеантичная вера в судьбу, а именно акт стоического мужества.

<sup>20</sup> А.А. Блок, *Собр. соч. в 6-ти т.*, т. 1, 247.

<sup>21</sup> К. Чуковский, „Александр Блок“, *Александр Блок в воспоминаниях современников*, т. 2, 226.

<sup>22</sup> Там же, 227.

<sup>23</sup> А.А. Блок, *Собр. соч. в 6-ти т.*, т. 2, 173.

По представлениям поздних стоиков (первые два века нашей эры) человек слаб и немощен и потому вынужден покоряться судьбе. Между тем, исходная позиция школы была принципиально иной. Конечно, и для первых стоиков человек – раб своей природы, даже если и идет по стезе мудрости. Но при этом идущий по такой стезе должен обладать громадной внутренней силой и решимостью для того, чтобы отказаться от бессмысленной борьбы. Вступление в борьбу, не согласную с движением судьбы, для первых стоиков как раз и есть проявление слабости.

Блоку внутренне был близок подход именно первых стоиков. Уже в 1911 году поэт сформулировал свое первое кредо:

Смысл трагедии – безнадёжность борьбы; но тут нет отчаянья, вялости, опускания рук. Требуется высокое посвящение.<sup>24</sup>

Субъективно Блок мог себя представлять кем угодно, но объективно он был стоиком, и от этого никуда не уйти. Современники предпочли не заметить данного обстоятельства, даже античник Вяч. Иванов, бойкотировавший Блока после *Двенадцати* и за *Двенадцать* вместе с Ф. Сологубом, З. Гиппиус и др.

Поэма была воспринята как предательство по отношению к своему миру. Однако если рассматривать *Двенадцать* в контексте стоической этики, то поэма есть не предательство, а осознанный шаг в бездну, движение навстречу *Шагам Командора*, навстречу судьбе.

Собственно, так и было. Еще с 1908 года, со статьи *Стихия и культура*, Блок начал это неуклонное движение в небытие. *Молчаливый, каменный, не сбиваемый*<sup>25</sup> Блок шел, чтобы уйти со своей Россией. Он знал, в отличие от многих, куда она идет и хотел быть вместе с ней. Строго говоря, ощущать свой путь как неуклонное движение к бездне Блок начал достаточно давно, еще с ранней юности, а с 1908 года он стал уже прибегать к жестким и грозным формулам -предостережениям.

<sup>24</sup> А. А. Блок, *Дневник*, 81.

<sup>25</sup> Ср. с характерными свидетельствами современников, фиксировавшими внешнее, но при этом явно подразумевавшими и внутреннее: "...Я упорно не понимал и требовал объяснений непонятных мест, совсем как знаменитые критики того времени. Блок ничего объяснить не мог и только улыбался своей безмятежной и каменной улыбкой греческой статуи" (С. Городецкий, "Из воспоминаний об Александре Блоке", *Я лучшей доли не искал: Судьба Александра Блока в письмах, дневниках, воспоминаниях*, М. 1988, 177); "Лицо прямое, неподвижное, такое спокойное, точно оно из дерева или из камня" (З. Гиппиус, *Живые лица: Соч. в 2-х т. Тбилиси 1991, т. 2, 9*); "Блок весь твердый, точно деревянный или каменный" (там же, 13). Интересно, что и сам Блок, скупой на признания, отметил: „я знаю [...] что сознательно иду по своему пути, мне предназначено, и должен идти по нему неуклонно" (А. А. Блок, *Собр. соч. в 8-ти т.*, т. 8, 184).

Ясное предчувствие своей гибели и неукротимое стремление идти ей навстречу проявились у Блока, как только стала оформляться его личность. Все это было поначалу крайне неотчетливо, но ощущение гибели было самым несомненным, что очень точно и выразительно засвидетельствовал в свое время Корней Чуковский:

...Теперь, когда стали известны многие его письма и отрывки из дневника, мы видим, что такие предчувствия неотступно владели им чуть ли не с юности. Но, пророча гибель, он долго не мог осознать до конца, кому же он пророчит ее. Его трагические, „гибельные“ мысли долго оставались расплывчатыми, лирически смутными, зыбкими. То ему чудилось, что гибели обречена вся вселенная, то он считал, что „бомба истории“ угрожает одной лишь России... Вообще объекты гибели в то время очень часто менялись, но одно оставалось в его душе неизменным: ожидание беды, уверенность, что она непременно наступит.<sup>26</sup>

Особенно важно даже не просто то, что Блок чувствовал грядущую гибель свою и мира своего, а еще и то, что он даже не попытался свернуть с уготованною судьбою пути – ни в начале и ни в конце.

Так что предательства не было. Он так и не изменил себе. Изменили те – не чуткие к гулам времени, не понявшие велений судьбы, не посмевавшие ей взглянуть в лицо, наивно поверившие, что когда-нибудь все может вернуться на круги своя, не пожелавшие увидеть бесповоротности происходящего.

Со стороны Блока было не отступничество, а сочетание мощнейшей интуиции с решимостью взглянуть судьбе в глаза. Блок проявил уникальную способность взглянуть судьбе в глаза и не испугаться. С точки же зрения тех, что хотел бы повернуть вспять движение истории, с точки зрения тех, кто считает, что охвативший землю пожар вдруг уймется и все будет по-прежнему, – Блок был самым несомненным предателем, и вот почему.

Сила и стойкость Блока, его спокойно и верно нараставший трагизм мешали самоуспокаиванию слабых. Уверенно и твердо идти к бездне, или всходить на вулкан, или в самую сердцевину давно ожидаемого пожара, способен не всякий. Блок так мог.

Объявившие Блока предателем, видимо, и в самом деле были уверены в его отступничестве, что спасало их от отчаяния, от неизбежного ужаса. Трагический путь не каждому по плечу. И тот, кто его выбрал, для большинства, как правило, непонятен.

<sup>26</sup> К. Чуковский, „Александр Блок“, *Александр Блок в воспоминаниях современников*, т. 2, 227–228.

Блок стоически двигался к бедне. Пора, наконец, это в полной мере осознать.

Подлинный стоик – это ведь не просто тот, кто покоряется судьбе. Если бы это было так, то стоиками прежде всего были бы малодушные и слабосильные. Между тем, стоицизм есть особая, исключительная высота духа.

Все дело в том, что подлинный стоик – это тот, кто резко, непосредственно, предельно остро чувствует судьбу и действует в соответствии с ее велениями, т.е. бестрепетно и открыто идет ей настречу, какие бы бедны и падения она не сулила.

Стоик всегда хранит верность своей судьбе, но прежде всего он ее ощущает изнутри. Он, по словам современного исследователя, „лучше всех распознает причинные связи и умеет истолковать их как закон своей судьбы“; „для него нет случайности, а значит, и неожиданности; ему нечего бояться, но не на что и надеяться“.<sup>27</sup> Стоик внутренне бестрашен, бестрепетен, но при этом он является носителем подлинно трагического сознания. Именно в этом (античном) понимании Блок и был стоиком. Во всяком случае сформулированное им в 1918 году положение по характеру своему является совершенно стоическим:

...Художнику надлежит готовиться встретить еще более великие события, имеющие наступить, и, встретив, суметь склониться перед ними.<sup>28</sup>

И еще одно обстоятельство необходимо выделить. Разгадывая законы судьбы, стоики исходили из убеждения, что мир периодически воспламеняется, что такое воспламенение закономерно и неизбежно.

В античном мире именно стоики разработали концепцию регулярно повторяющихся воспламенений: „изобретением стоиков было учение о мировом пожаре“.<sup>29</sup> При этом воспламенение затрагивало не только космос, но и душу. Собственно, с теории о душе все как раз и началось.

По словам Аэция, „стоики считали, что душа – разумно-пламенная“.<sup>30</sup> Причем, именно сильные души, души ищущих мудрости, обладали способностью к воспламенению,<sup>31</sup> поэтому, видимо, именно они первыми начинали чувствовать, как внутренне нарушается равновесие, как огонь начинает

<sup>27</sup> А.А. Столяров, *Стоя и стоицизм*. М. 1995, 205.

<sup>28</sup> А.А. Блок, „Ответ на анкету“, *Соч. в 2-х т.*, т. 2, 297.

<sup>29</sup> А.С. Степанова, *Философия древней Стои*, 201.

<sup>30</sup> Н. Diels, *Doxographi graeci*. Berolini: G. Reimer. 1879, 388, fr. 4.3.

<sup>31</sup> Н. Diels, *Ibid*, 393, fr. 7.8.

в б и р а т ь в себя остальные элементы,<sup>32</sup> как „весь космос превращается в огненный протосубстрат, из которого начал развиваться“.<sup>33</sup>

Возврат к огненной первостихии для стоиков был не только не случаен, – он был закономерен. По их представлению, движение материи (точнее, самодвижение) происходит через периодические воспламенения, через возврат к о г н е н н о м у п р о т о с у б с т р а т у . Но это не просто возврат – это еще и очищение, после которого следует восстановление мира, возрождение его заново.

Так же считал и Блок, полагая, что революция несет не только воспламенение, гибель, но и очищение. Когда же он увидел, что вернувшаяся стихия разрушает, но не очищает, то понял свою ненужность, ибо был носителем и провозвестником именно очищающего огня. Об этом очень точно написал В.А. Зоргенфрей:

На глазах у всех нас умирал Блок – и мы долго этого не замечали. Человек, звавший к вере, заклинавший нас: „Слушайте музыку революции!“, раньше многих других эту веру утратил. С нею утратился ритм души...<sup>34</sup>

Р а з у м н о - п л а м е н н а я д у ш а поэта и стихия огня качественно не совпали. Уход поэта был неизбежен. Стоический уход, ведь для стоика главное совпасть с природой, жить в согласии с внутренними природными ритмами.<sup>35</sup> Глухота, бесчувственность к глубинным импульсам – это и есть сигнал к уходу.

Блок всегда жил с готовностью к гибели. Но только после 1918 года за д е р ж к а д ы х а н и я стала неизбежной, ибо именно тогда обнаружился глобальный конфликт с природой, с космосом. Именно после 1918 года собственная гибель для Блока оказалась необходима и актуальна.

Поэт и стихия оказались в разных ритмических зонах, хотя вначале Блоку казалось, что он поймал направление огня, более того, что он сам выражает это направление, что он внутри него, внутри самой огненной сферы. За эту иллюзию он заплатил жизнью.

Повторяю, это был стоический уход. И возник он у Блока абсолютно закономерно и неизбежно, будучи порожденным самим отношением поэта к жизни, к космическим законам бытия. Блок перестал понимать стихию, и жизнь потеряла для него смысл, ведь именно через причастность свою к

<sup>32</sup> J. Arnim, *Stoicorum veterum fragmenta*, Lipsiae 1903, t. II, 598.

<sup>33</sup> А.А. Столяров *Стоя и стоицизм*, 114.

<sup>34</sup> В.А. Зоргенфрей, „Александр Александрович Блок“, *Блок в воспоминаниях современников*, М. 1980, т. 2, 36.

<sup>35</sup> „Зенон первый заявил в трактате ‚О человеческой природе‘, что конечная цель – это жить согласно с природой“ (Диоген Лаэртский, *О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов*, 273).

стихии он прежде всего и ощущал себя поэтом. Вот на какой основе выросла, выкристаллизовалась такая позиция.

Блок был убежден, что периодически мир расплавляется на первоэлементы и затем рождается как бы заново. Отсюда и возникает понимание неизбежности ухода тех, кто связан с миром, обреченным на гибель. Причем, это понимание было лишь внешне пессимистическим (точнее, оно было трагическим, но при этом не пессимистическим).

Блок считал, что он своим уходом уже закладывает новый мир, способствует появлению новой гармонии, в противном случае все теряло смысл (увы, в каком-то плане смысл в конце, видимо, все-таки был Блоком утерян, ибо он перестал чувствовать космическую логику происходящего – трагизм стал приобретать нотки пессимизма; само же приятие революции было чисто трагическим).

Так или иначе, но уход свой Блок продумал и прочувствовал именно в общекосмическом контексте, в контексте плавящегося мира, возвращающегося к первозданному хаосу, чтобы затем развитие пошло по новому витку.

Как-то в разговоре с Вс. Рождественским Блок признался:

Знаете, я много думаю сейчас о революции. Для меня это не только коренные изменения всей внешней жизни, а нечто гораздо большее. Это прежде всего новый человек, такой, какого мы еще не знали на земле. И то, что я говорил сейчас о хаосе в сознании, я отношу исключительно к самому себе. Вы можете меня не слушать, но вы задали мне вопрос о стихах, и я должен вам ответить. Да, внутренним слухом я сейчас в каком-то грохоте и шуме, и это, пожалуй, единственная моя радость, хотя и мучительная, должен сказать. Видите ли, меня все же не покидает вера, что хаос превратится в звуки. Если не для меня, то для других. Из хаоса рождается космос – так говорили когда-то греки. Мне грустно, что у меня не хватает слов, чтобы сказать об этом так же ясно, как говорили они много веков тому назад. Но у них была наивная детская душа. Мы же, в особенности люди моего поколения, перегружены сомнениями и тревогами. Сколько сил потрачено напрасно.<sup>36</sup>

По общему убеждению, Блока выделяла из всего его поколения и особенно его круга именно *наивная детская душа*. Во всяком случае, он ближе остальных оказался к древним грекам и чувствовал это. Их способ бытия был для поэта отнюдь не чужой. Но приведенные слова Блока свидетельствуют не просто о близости к древним грекам.

<sup>36</sup> Вс. Рождественский, „Александр Блок“, *Александр Блок в воспоминаниях современников*, т. 2, 208–209.

То, что Блок сказал Рождественскому о характере и направленности античного мироощущения, прежде всего имеет отношение к стоикам, к их доктрине неизбежного воспламенения (возвращения к огненному прото-субстрату) и неизбежного же возрождения мира. Менее всего я склонен предполагать, что Блок подражал стоикам. Дело тут именно в органическом родстве, в том обстоятельстве, что разумно-пламенная душа поэта чужла грядущее воспламенение мира, с необыкновенным упорством и последовательностью открывала наступление родной всепоглащающей стихии. Приход ее был гибелен для многих, и для Блока в том числе, и потому многие отказывались замечать всю необратимость воспламенения мира, но только не Блок.

Он спокойно и твердо ждал стихию огня, родную и одновременно гибельную. Ждал всегда. И не только в плане социальных катастроф, но и катастроф личных. И тут возникает еще одна (дополнительная) общность со стоической доктриной.

Часто принято стоиков считать ригористами, аскетами. На мой взгляд, такой подход – просто результат путаницы, и вот почему. Стоическое бесстрашие (атараксия) как идеал философа (т.е. алчущего мудрости) отнюдь не означает отказ от страстей. И бурная жизнь Сенеки отнюдь не находится в противоречии со стоическим идеалом. Атараксия строится отнюдь не за счет отказа от страстей. Она не имеет ничего общего с христианским умерщвлением плоти.

Стоик не может игнорировать страсть, ведь она часть природы. Но он и не отдается ей чисто механически. Он вслушивается, вживается в страсть, нащупывая ее место в мировом оркестре, улавливая ее неизбежность и закономерность.

Стоик должен не утонуть и не захлебнуться в страсти, а оказаться на гребне волны. Именно так происходило и с Блоком. Более того, предчувствие личных и общественных катастроф для него существовало в едином огненном вихре. Он отдавался любовным и социальным бурям именно стоически.

В *Записке о „Двенадцати“* Блок, например, признался:

...в январе 1918 года я в последний раз отдался стихии не менее слепо, чем в январе 1907 или в марте 1914. Оттого я и не отрекаюсь от написанного тогда, что оно было писано в согласии со стихией.<sup>37</sup>

Блок тут говорит непосредственно о социально-общественных потрясениях. Однако эти слова вполне применимы и к любовным страстям, обуревавшим поэта. Все дело в том, что „согласие со стихией“ имело для него

<sup>37</sup> А.А. Блок, *Собр. соч. в 8-ми т.*, М.-Л. 1960, т. 3, 474.

глобальное значение. Он считал, что разумнее, продуктивнее, целесообразнее именно о т д а в а т ь с я стихии будь то любовное или социальное потрясение. В этом и был для Блока главный жизненный подвиг.

Насколько был ограничен такой сплав (соединение интимного и общественного)? И чем можно объяснить всеохватность, универсальность блоковского „согласия со стихией“?

Для стойка Хрисиппа душа есть лишь фрагмент мировой души (пневмы), а страсти человеческие есть напряжения пневмы. Душа – это „осколок“ космической души,<sup>38</sup> душевная пневма есть наиболее тонкая часть космической пневмы. Согласно классическому стоическому определению (предполагают, что оно представляет собой фрагмент из трактата Хрисиппа *О душе*), душа – это „огонь, или тонкая пневма, разлитая по всему одушевленному телу“.<sup>39</sup>

А.С. Степанова отмечает, характеризуя позицию ранней Стои и прежде всего Хрисиппа:

В приверженности страстям проявляется жесткая зависимость человека от причин. Человек пассивен, если его рассматривать сквозь призму страстей. Но в этой теории – попытка соединения отношения между разумом и побуждениями (порывами). Импульс находится в согласии с разумом, так же как ноги идущего послушны ему. Более того, импульс – это сам разум, повелевающий человеком, являясь частью души. Но одновременно импульс – нечто отличное от разума, такое, над чем разум иногда не имеет контроля, хотя и существует связь между ними... Хрисипп упоминает о „непокорном разуме“, проявляющемся бурным образом...<sup>40</sup>

Суммируя и уточняя этот тонкий, изощренный анализ, можно сказать, что стоик не просто отдается страстям, а отдается им, чувствуя, что они входят в общемировую космос, убеждаясь, что они неизбежны. Так и Блок воспринимал наплывающие на него катастрофы, разверзающиеся под ним бездны в принципе в едином ключе, который наиболее логично было бы определить как стоический.

Блок в полной мере обладал проявляющимся бурным образом „непокорным разумом“, о котором говорил Хрисипп. Более того, он принимал обрушивавшуюся на него страсть (личную и общественную) как удар судьбы, от которого невозможно отклониться.

Модель такого поведения была сформулирована поэтом в драматической поэме *Песня судьбы*. Герой ее – Герман – уходит из дому, томимый

<sup>38</sup> Неразрушима только душа целого, частицами которой являются души живых существ (Диоген Лаэртский, *О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов*, 292).

<sup>39</sup> J. Arnim, *Stoicorum veterum fragmenta*, Lipsiae 1903, t. II, 785.

<sup>40</sup> А.С. Степанова, *Философия древней Стои*, 195–196.



неясными предчувствиями, покидает мир покоя, тишины и радости. Он признается:

Да, я ушел из дому, я понял приказание ветра, я увидел в окно весну,  
я услышал песню судьбы.<sup>41</sup>

Встреча с Фаиной кристаллизует смутные предчувствия. Страсть к Фаине Герман постигает как веление судьбы. Он говорит Фаине: „На лице твоём – вся судьба! Ты – день беззакатный! Час пробил!“<sup>42</sup>

Отворачиваться от судьбы бессмысленно и глупо. Разумнее всего идти ей навстречу. Этот вывод диктует путь Германа. Такова философия драматической поэмы. Так поступал в своей жизни Блок, бесстрашно отдававшийся притяжению страстей. Он чувствовал гибельные последствия, видел, как они вырисовываются, маячат в глубине совершаемых им поступков, но продолжал идти вперед, ибо ощущал в засасывающем его пожаре закон судьбы, а не волю случая.

Он знал, что все равно не отвертеться.

Смолоду Блок чувствовал на себе отсвет зарева (еще неосознанно, неотчетливо). Причем, не только на себе, но и в себе. Поразительно, но уже восемнадцатилетний Блок – в 1898 г. – ощущал и показал, как начинает переполняться пламенем, начинает пронизываться стихией огня. Процесс такого внутреннего пронизывания огнем с болью и мукой был осознан им как абсолютно неизбежный:

Какая боль, какая мука,  
Мне в сердце бросили огня!  
Поддай спасительную руку,  
Спаси от пламени меня!

О, нет! Молить Тебя не стану!  
Еще, еще огня бросай,  
О, раставляй живую рану  
И только слез мне не давай!

Зачем нам плакать? Лучше вечно  
Страдать и вечный жар любви  
Нести в страданьи бесконечном,  
Но с страстным трепетом в крови!<sup>43</sup>

Ощувив себя переполняемым пламенем, Блок пришел к предчувствию, что под угрозой воспламенения находится весь мир. Гибельность своего

<sup>41</sup> А.А. Блок, *Собр. соч. в 6-ти т.*, Л. 1981, т. 3, 133.

<sup>42</sup> Там же, 136.

<sup>43</sup> А.А. Блок, *Собр. соч. в 6-ти т.*, Л. 1980, т. 1, 55.

пути стала им осознаваться как знак гибели мира. В январе 1899 года он написал:

Ослепнем в царственных лучах  
Мы, знавшие лишь ночь да бури,  
И самый мир сотрется в прах  
Под тихим ужасом лазури...<sup>44</sup>

А еще через год – в 1900 г. – предчувствие перешло в убежденность:

Увижу я, как будет погибать  
Вселенная, моя отчизна.  
я буду одиноко ликовать  
Над бытия ужасной тризной.

Пусть одинок, но радостен мой век,  
В уничтожение влюбленный.  
Да, я, как ни один великий человек,  
Свидетель гибели вселенной.<sup>45</sup>

Приближение огненной стихии становилось для Блока все более осязаемым, приобретало все более реальные очертания, хотя довольно долго все еще было неясно, что оно несет ему – гибель или возрождение. В 1908 г. Блок писал:

Распалась месья Культура, которая вздыбилась „стальной щетиною“ штыков и машин. Это – только знак того, что распалась и другая месья – месья стихийная и земная. Между двух костров расплавленной мести, между двух станков мы и живем. Оттого и страшно: каков огонь, который рвется наружу из-под „очерепевшей лавы“? Такой ли, как тот, который опустошил Калабрию, или это – очистительный огонь?<sup>46</sup>

Скоро Блоку стало ясно, что мир его будет полностью истреблен огнем. И он начал ждать. Нет, пошел навстречу стихии. Об этом свидетельствуют не только стихи и проза поэта. К последнему году жизни Блока, когда огонь пронизал весь его организм, он весь как-то почернел, обуглился. Вглядитесь в его поздние фотографии...

Итак, Блок от ощущения своей внутренней воспаленности шел к постижению грядущей и неотвратимой воспламенности мира. В.А. Зоргенфрей в своих воспоминаниях о Блоке с громадной пронизательностью отметил:

<sup>44</sup> А.А. Блок, *Собр. соч. в 6-ти т.*, т. 1, 63.

<sup>45</sup> А.А. Блок, *Собр. соч. в 6-ти т.*, т. 1, 105–106.

<sup>46</sup> А.А. Блок, „Стихия и культура“, *Соч. в 2-х т.*, 101.

...Бури жизни обветрили прекрасное лицо; гибельные пожары опалили чело заревом; но в открытом взоре – холод и свет алмазного сердца... Никто явственнее, чем Блок, не чувствовал связи между стихиями, потрясающими мир, и бурями, волнующими душу.<sup>47</sup>

Этот путь-постижение приближающейся катастрофы (воспламенения) через ритмы, сотрясающие душу поэта, удивительно соответствовал стоической доктрине независимо от того, думал или нет о ней Блок, прозревая приближающуюся катастрофу. Просто его разумно-пламенная душа чуяла грядущее воспламенение мира. Просто по внутренней сути своей Блок был стоиком.

Существенно, что для стоиков душа человека и прежде всего ищущего мудрости – это не просто часть мировой души, часть огненной пневмы. По их убеждению, душа ищущего мудрости, ищущего гармонии с природой активно участвует в космическом процессе, в осуществлении космических циклов, в гибели и возрождении миров.

Пневма (огненный эфир, воздух-огонь) – движущая сила и всеобщая связь, и она обладает функцией порождения жизни, осуществляемом через особые „семенные логосы“ – своего рода сгустки „творческого огня“.<sup>48</sup> Душа ищущего мудрости, ищущего согласия со стихией, будучи отпечатком мировой души, в каком-то смысле тоже есть „семенной логос“, сгусток „творческого огня“. Это удивительным образом соответствует внутреннему самоощущению Блока.

Из трех глав поэмы *Возмездие* им не была написана – и, видимо, не случайно – именно вторая, в центре которой должен был находиться „сын этого „Демона““ (т.е. сам Блок). Но остался план главы, представляющий собой уникальную по своей глубине автохарактеристику:

Вторая глава, действие которой развивается в конце XIX и начале XX века, так и не написанная, за исключением вступления, должна была быть посвящена сыну этого „демона“, наследнику его мятежных порывов и болезненных падений, – бесчувственному сыну нашего века. Это – тоже лишь одно из звеньев длинного рода; от него тоже не останется, по-видимому, ничего, кроме искры огня, брошенной в мир, кроме семени, кинутого им в страстную и грешную ночь в лоно какой-то тихой и женственной дочери чужого народа.<sup>49</sup>

Как видим, Блок постигал себя как „сперматический логос“, как сгусток „творческого огня“, как искру, которая не просто залетела, но и освещает

<sup>47</sup> В.А. Зоргенфрей, „Александр Александрович Блок“, *Александр Блок в воспоминаниях современников*, М. 1980, т. 2, 22.

<sup>48</sup> J. Arnim, *Stoicorum veterum fragmenta*, Lipsiae 1903, t. I, 497, t. II, 102.

<sup>49</sup> А.А. Блок, *Собр. соч. в 8-ми т.*, М.-Л. 1960, т. 3, 299.

тила мир. Это не случайное совпадение со стоиками. Все дело в том, что Блок ощущал себя в общекосмическом тоне, ощущал свою прямую зависимость от него. Именно поэтому поэт мыслил и поступал в соответствии с велениями своей судьбы, которая отнюдь не была только его личной судьбой. Он знал об уготованном ему трагическом пути. И он прошел его. Как стоик.

\* \* \*

Почему теперь, по прошествии стольких лет, мы должны по инерции оценивать Блока, непременно исходя из представлений начала XX столетия? Почему мы вслед за современниками Блока должны забывать о подлинной духовной родине поэта, о совершенно реальных истоках его тонического ритма, о стоических истоках его вслушивания в зовы судьбы?!

Конечно, признать Блока стоиком – это, значит, отказаться от традиционного хронологически-стадиального построения истории литературы, что нелегко, ибо стереотипы восприятия для человека имеют громадное значение. Преодоление их сопряжено с исключительными внутренними сложностями.

Однако если, остаться в плену у шаблонного мышления, и осмысливать Блока вне стоического контекста, то многое в нем останется туманным, загадочным и необъяснимым. Как бы то ни было, но, убежден, что Блок просто требует, чтобы его рассматривали и в стоическом ракурсе, а не только исходя из норм символистской эстетики.

Но все-таки как же можно объяснить то, что человек начала нашего столетия может оказаться стоиком в античном смысле (не в плане полного совпадения, а органичного родства)? Объяснение этого феномена я нахожу у стоиков.

Эпикур ввел понятие *prolepsis*, которое в рамках его школы стало трактоваться, как память. Хрисипп положил это понятие в основу стоической доктрины, радикально преобразовав вкладываемый в него смысл.

А.С. Степанов в исследовании *Философия древней Стои* подчеркивает, что „у стоиков“ *prolepsis* априори присущ душе и, наряду с опытом, включает также и некоторое душевное предрасположение”.<sup>50</sup>

Для стоиков *prolepsis* означал не знание, а именно предрасположение к нему, своего рода духовно-интеллектуальное русло. *Prolepsis* был тем внутренним принципом – рационально не сформулированным, смутно ощущаемым и предчувствуемым и вместе с тем структурно определенным

<sup>50</sup> А.С. Степанова, *Философия древней Стои*, 72.

–, который предшествовал и глобально предопределял общий тон или уклон в восприятии мира, в общем отношении к жизни.

По предположению Поленца,<sup>51</sup> классическая работа которого *Die Stoa* до сих пор не утратила во многом своего значения, стоический *prolepsis* есть результат саморазвития природных задатков в направлении, определяемом первичной склонностью (*prima concilatio*). Через первичную склонность человек узнает родное, близкое и отторгает чужое. Таким образом, в понятии *prolepsis* подразумеваются никоим образом не врожденные понятия, а внутренняя направленность личности, особое устремление природы.

Стоицизм – это и есть *prolepsis* Александра Блока.

---

<sup>51</sup> М. Pohlenz, „Die Stoa“, *Geschichte einer geistigen Bewegung*, 2. Aufl. Göttingen 1955, Bd. I, 58.



Maja Linthe

## NINA PETROVSKAJA – AUTORINNENSCHAFT ZWISCHEN SYMBOLISMUS UND EMIGRATION

*Но только голос мой, отброшенный ветром, одиноко прозвучал вдали.*

Nina Petrovskaja, „Za Gran'ju“

### I

Nina Petrovskaja ist als Ehefrau von Sergej Sokolov-Krečetov, des Herausgebers der Literaturzeitschrift *Grif*, vor allem aber als Geliebte und Muse der Dichter Andrej Belyj und Valerij Brjusov in die Literatur und Literaturgeschichte des Symbolismus eingegangen. Ihre eigenen Erzählungen, Feuilletons und Rezensionen finden dagegen kaum Beachtung in der slawistischen Literaturwissenschaft. Dieser Aufsatz soll nun weder die schon relativ häufig untersuchten Übereinstimmungen zwischen Nina Petrovskaja und der Figur Renata aus Brjusovs Roman *Ognennyj Angel* erneut herausarbeiten, noch will er die Bedeutung der Schriftstellerin Nina Petrovskaja nachträglich in die Literaturgeschichte des russischen Symbolismus eintragen. Vielmehr fragt dieser Aufsatz nach der Konstituierung von Weiblichkeit in zeitgenössischen Texten des ausgehenden Symbolismus am Beispiel des ‚Lebenstextes‘ von Nina Petrovskaja. Der Begriff des ‚Lebenstextes‘ greift das Konzept des *žiznetvorčestvo* im Symbolismus auf und bezieht sich auf Texte, die nachweislich, d.h. durch namentliche Nennung – Nina Petrovskaja als ‚Figur‘, d.h. hier „als Effekt eines sprachlichen Zusammenhangs“ konstituieren. Jeder der Texte bietet eine Lesart von Weiblichkeit als ‚Figur‘, indem er die ‚Figur‘ Nina Petrovskaja während eines gewissen Lebensabschnitts darstellt. Die Gesamtheit der Texte ergeben so den ‚Lebenstext‘ Nina Petrovskajas. In einem dekonstruktiven Lektüreverfahren soll nun die prozeßhafte Konstituierung dieser ‚Figur‘ in ihrem ‚Lebenstext‘ durch die einzelnen Texte hindurch wieder zurückverfolgt werden, ohne jedoch den Anspruch zu haben, die einzelnen Bruchstücke zu einem Ganzen zusammenfügen zu wollen. Der Konstituierung von Autorinnenschaft und ihrer Bedingungen soll dabei besondere Aufmerksamkeit gewidmet werden. Das Lektürevorhaben erstreckt sich auf den Nachruf von Vladislav Chodasevič, die Brinnerungen von Andrej Belyj, Valerij Brjusovs Roman *Ognennyj Angel* und endet mit einer Lektüre von Petrovskajas eigenen

„Vospominanija“, ihren Briefen und einigen ihrer Erzählungen. Nach einer Kurzbiographie Nina Petrovskajas werden die wichtigsten Prämissen des Symbolismus dargestellt und in die Theorie der Dekonstruktion eingeführt. Vor diesem Hintergrund werden dann die verschiedenen Lesarten von Petrovskajas ‚Figur‘ im Kontext ihres ‚Lebenstextes‘ im Symbolismus analysiert.

## II

Nina Petrovskaja wurde 1884 in Sankt Petersburg geboren und heiratete 1900 den Rechtsanwalt und Dichter Sergej Sokolov-Krečetov, mit dem sie nach Moskau übersiedelte und dort einen literarischen Salon eröffnete. 1903, als ihre ersten Erzählungen in dem von ihrem Mann herausgegebenen Al'manach *Grif* erschienen, begann auch ihre ca. einjährige Affäre mit Andrej Belyj. 1906 ließ sich Petrovskaja von Sokolov scheiden. Lange Zeit konnte sie die Trennung von Belyj nicht verwinden und unternahm bei einer Dichterlesung 1907 einen Attentatsversuch auf Belyj, der jedoch aufgrund einer Fehlzündung des Revolvers scheiterte. Ihre Liebesbeziehung zu Valerij Brjusov, die als Pakt gegen Belyj begonnen hatte, währte insgesamt sieben Jahre und endete erst mit ihrem endgültigen Weggang aus Rußland. Ähnlich wie ihre Beziehung zu Belyj zerbrach auch die mit Brjusov, wie Joan Delaney Grossman schreibt, an ihren unterschiedlichen Lebensmodellen. Während für Petrovskaja wahnsinnige Leidenschaft und Leiden in der Liebe zu einer androgynen Einheit der Liebenden führen sollte, stand für Brjusov die Kunst im Zentrum seines Lebens, in dem die Leidenschaft nur einen unbeständigen Teil ausmachte.<sup>1</sup> 1907 begann Petrovskaja eine kurze Affäre mit Sergej Auslender, mit dem sie auch ins Ausland reiste. Nach einer vorübergehenden Rückkehr nach Moskau 1911 lebte sie dauerhaft im Ausland, vor allem in Rom, Berlin und Paris. Sie war Morphininistin und Alkoholikerin und arbeitete noch bis zum Beginn der 20er Jahre an Übersetzungen aus dem Italienischen, Rezensionen und Feuilletons für russische Zeitschriften und Verlage im damals noch existierenden ‚russischen Berlin‘.<sup>2</sup> Danach verschlechterte sich ihre finanzielle Situation mangels Einkünften dramatisch. Nach dem Tod ihrer behinderten Schwester Nadja, mit der sie die letzten Jahre zusammenlebte, nahm sich Nina Petrovskaja am 23. Februar 1928 in Paris das Leben. Sie hinterließ ihre unveröffentlichten Memoiren über die Epoche des Symbolismus.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> J.D. Grossman, „Valery Briusov and Nina Petrovskaja: Clashing Models of Life in Art“, in: Irina Paperno und Joan Delaney Grossman, *Creating Life. The Aesthetic Utopia of Russian Modernism*, Stanford, CA 1994, 122-150.

<sup>2</sup> Sowohl Roman Gul' als auch Nina Berberova berichten über den schrecklichen und zugleich tragischen Eindruck, den Nina Petrovskaja in der Emigration auf sie machte. R. Gul', „Ja unes Rossiju. Apologija Emigraciji“ 1, *Rossija v Germanii*, New York 1981, 203-209 und N. Berberova, *Kursiv moj. Avtobiografija*, Moskau 1996, 204-205.

<sup>3</sup> E. Garetto, „Žizn' i smert' Niny Petrovskoj“, *Minuvšee. Istoričeskij Al'manach*, 8, 1989, 7-138; 7-16. Die Publikation enthält außer dieser Einführung die *Vospominanija* von Nina



## III

Im *žiznetvorčestvo* des Symbolismus verbindet der kreative Akt die Kunst mit dem von ihr zu gestaltenden ‚wahren‘ Leben. Leben und Kunst werden eins. Gemäß der Ideen der beiden Philosophen Vladimir Solov'ev und Nikolaj Fedorov wurden Kunst und Liebe als Hauptbereiche des menschlichen kreativen Potentials angesehen, welches den Schlüssel zur Erlösung, zur Erschaffung eines neuen Menschen und einer neuen Welt, darstellt. Abgekoppelt von den „blinden Trieben“ der körperlichen Liebe wurden Eros und Liebe, genau wie die Kunst, zu einem göttlichen Akt, der das Spirituelle und das Materielle vereinen sollte. In diesem Zusammenhang wurden Liebesbeziehungen, wie z. B. die Andrej Belyj, Aleksander Blok und Ljubov' Dmitrievna Blok, aber auch die Belyj, Brjusov und Petrovskaja betreffenden Beziehungen, zu kulturellen Ereignissen des Symbolismus.<sup>4</sup>

In der Liebe suchten die Symbolisten Transzendenz und Unsterblichkeit anstelle der biologischen Fortpflanzung und waren bemüht, ihren Liebesbeziehungen andere Formen als die der traditionellen Kernfamilie zu geben. Zu diesen neuen Formen, die ihnen ein größeres kreatives Potential versprochen, gehörten homoerotische Beziehungen, zölibatäre Ehen und Liebesbeziehungen mit drei Beteiligten. Laut Vladimir Solov'ev war die Liebe nicht nur eine Synthese aus Spirituellem und Materiellem sondern auch aus Männlichem und Weiblichem, und strebte die Erschaffung eines neuen Menschen an, der durch göttliche Androgynität Unsterblichkeit erlangt. Als Bild für eine ‚ewige Weiblichkeit‘ christlicher Liebe entwarf Solov'ev die Sophia, die wiederum auch als weibliches Prinzip die von ihm angestrebte Androgynität bestimmte.<sup>5</sup> Die Theorie der Dekonstruktion bietet die Möglichkeit, die prozeßhafte Herstellung von Geschlecht in Texten zu verfolgen und wird deshalb geeignet sein, die Konstituierung von Weiblichkeit innerhalb des genannten symbolistischen Kontextes lesbar zu machen.

## IV

Mit Sigmund Freuds Begriffen der Kastrationsangst und des Penisneids begann der moderne wissenschaftliche Diskurs über die Sexualität. Weiblichkeit

---

Petrovskaja mit Anmerkungen (17-90), ihre Briefe an O.I. Resnivič-Sin'orelli (91-133) sowie ihre Briefe an Ju. Ajčtenval'd (133-38), ebenfalls mit Anmerkungen. Zu Petrovskajas Biographie siehe außerdem Ju.A. Krasovskij, „N.I. Petrovskaja. Iz ‚Vospominanij‘“, *Literaturnoe Nasledstvo*, 85, Moskau 1976, 773-798; 773-775. In dieser Veröffentlichung sind ebenfalls Petrovskajas Erinnerungen enthalten (775-789), allerdings in stark gekürzter Form, und einige Briefe V. Brjusovs an Petrovskaja (789-798). Siehe außerdem: *Dictionary of Russian Women Writers*. hg.v. Marina Ledkovsky, Charlotte Rosenthal, Mary Zirin, Westport und London 1994, 500-502.

<sup>4</sup> I. Paperno, „Introduction“, *Creating Life*, 1-11.

<sup>5</sup> O. Matich, „The Symbolist Meaning of Love: Theory and Practice“, *Creating Life*, 24 - 50.

wird hierin reduziert auf einen Mangel, Männlichkeit dagegen gewinnt an Substanz und Eindeutigkeit. Jenseits aller biologischen und kulturellen Konstituiertheit erweist sich Weiblichkeit als „das differentielle Moment, das Identität erst ermöglicht, in der zustande gekommenen Identität aber verdrängt wird“.<sup>6</sup> Der Dekonstruktion geht es zunächst darum, den Herstellungsmodus dieser Differenz als Prozeß zu rekonstruieren. Der dekonstruktive Feminismus stellt die Frage, „wie Weiblichkeit konstituiert/konstruiert ist, und zwar nicht als selbstidentische Entität, sondern als Effekt kultureller, symbolischer Anordnungen“.<sup>7</sup> Bei dieser Rekonstruktion geraten Widersprüche ins Blickfeld, die der selbstidentischen Entität als Resultat widersprechen. Wenn Männlichkeit ein Effekt ist und am Ende eines funktionierenden Textes als selbstidentische Entität erscheint, so hat sich die weibliche Differenz dieser Identität immer schon eingeschrieben. Der Text in seiner Prozeßhaftigkeit widerspricht somit seinem eigenen Resultat. Bezugnehmend auf die theoretischen Überlegungen Paul de Mans wird dabei die „Sprache als Instanz der Disjunktion“ gelesen.

Sie [Männlichkeit und Weiblichkeit] müssen und können in Texten als rhetorische Effekte eines sprachlichen Zusammenhanges, und d.h. als *F i g u r e n* im Sinne einer neuen Rhetorik gelesen werden.<sup>8</sup>

„Der Zauber und die mächtigste Wirkung der Frauen ist, um die Sprache der Philosophen zu reden, eine Wirkung in die Ferne, eine *actio in distans*: dazu gehört aber, zuerst und vor allem – *D i s t a n z*!“<sup>9</sup> zitiert Jaques Derrida Friedrich Nietzsche. In seinem Vortrag, „Sporen. Die Stile Nietzsches“, widmet er sich dem Stil und der ‚Figur‘ von Weiblichkeit in den Texten eines Autors, den auch die Symbolisten verstärkt rezipiert haben. Der Stil des Philosophen, so Derrida, gilt der aus der Distanz verführenden Frau, in der er eine Spur oder Form hinterlassen möchte, aber vor deren Verführung er sich mit seinem Stil auch schützen möchte. In der Distanz wird die Frau zur Idee, zu einer Selbstdarstellung der Wahrheit, der der Stil des männlichen Philosophen gilt. Gleichzeitig wird diese Wahrheit jedoch in der Distanz zur Nichtwahrheit, zum *simulacrum*, das jede Einheit von Philosoph und Wahrheit unterläuft. Der undogmatische Philosoph schließlich, so Derrida, nutzt diese „weibliche ‚Operation““, indem er die Opposition zwischen Wahrheit und Nichtwahrheit suspendiert und einen parodistisch-heterogenen Stil zwischen mindestens zwei Stilen schreibt. Wenn es Derrida hier auch gelingt, Männlichkeit und Weiblichkeit als Effekte eines sprachlichen Zusammenhangs

<sup>6</sup> B. Vinken, „Dekonstruktiver Feminismus - Eine Einleitung“, *Dekonstruktiver Feminismus. Literaturwissenschaft in Amerika*, Frankfurt am Main 1992, 7-29; 19.

<sup>7</sup> B. Menke, „Verstellt – der Ort der Frau. Ein Nachwort“, *Dekonstruktiver Feminismus*, 436-476, 436.

<sup>8</sup> Ebenda, 438.

<sup>9</sup> J. Derrida, „Sporen. Die Stile Nietzsches“, *Nietzsche aus Frankreich*. Frankfurt am Main / Berlin, 1986, 130-168; 134.

aufzuzeigen und die binäre Geschlechteropposition zu unterlaufen, so bietet sein Text dennoch keine Möglichkeit, die für den nicht-dogmatischen Philosophen so fruchtbare „weibliche ‚Operation““ in eine weibliche Schreibpraxis zu überführen. Das folgende Zitat wurde von feministischen Theoretikerinnen schon häufig aufgegriffen und kritisiert:<sup>10</sup>

Der ‚Mann‘ glaubt an die Wahrheit der Frau, an die Wahrheit-Frau. Und wirklich sind die Frauenrechtlerinnen, gegen die Nietzsche seinen Sarkasmus vervielfacht, Männer. Der Feminismus ist das Verfahren, durch das die Frau dem Mann, dem dogmatischen Philosophen ähneln will, indem sie die Wahrheit, die Wissenschaft, die Objektivität fordert, das heißt zusammen mit der gesamten männlichen Illusion, auch den Kastrationseffekt, der ihr anhaftet. Der Feminismus will die Kastration – auch der Frau. Verliert den Stil.<sup>11</sup>

Die Dekonstruktion erscheint als ein spielerisches Projekt einiger privilegierter Philosophen, die nur deshalb in der Lage sind, die Opposition von Wahrheit und Nichtwahrheit unbewußt-subversiv zu unterlaufen, weil sie bereits die jahrhundertalte Gewißheit haben, daß sie die Wahrheit besitzen. Frauen, jedoch, die diese Wahrheit anzweifeln, geraten, jenseits aller Subversivität, in den Verdacht, sich diese eine Wahrheit aneignen zu wollen und kommen als Akteurinnen der „weiblichen ‚Operation““ nicht in Frage. Während ich den Derrida-Text für fruchtbar halte, um die Darstellung von Männlichkeit und Weiblichkeit in den Texten von Chodasevič, Belyj und Brjusov kritisch zu hinterfragen, scheint er mir für die Suche nach einem weiblichen Stil in Petrovskajas eigenen Texten keinen Ansatz zu bieten.

Hierfür folge ich der Theorie Judith Butlers, die mir die Möglichkeit bietet, Texte auf Performativität, d.h. auf „die ständig wiederholende und zitierende Praxis, durch die der Diskurs die Wirkungen erzeugt, die er benennt“,<sup>12</sup> von Geschlechtsidentitäten zu untersuchen. Butler begreift das Subjekt als etwas, das aus der Menge der verworfenen, d.h. zurückgewiesenen oder ausgelöschten Subjekte hervorgegangen ist, sich somit durch diese gebildet hat und diese auch weiterhin in sich bewahrt. Es ist jedoch weder eine äußere Macht noch ein Subjekt, das Handlungen erzeugt, sondern vielmehr ein Prozeß ständigen Wiederholens, der

<sup>10</sup> Z.B. die Kritik Spivaks: „Doch vielleicht ist der Punkt der, daß der dekonstruktive Diskurs des Mannes (wie auch der phallogozentrische) seine eigene Verschiebung deklarieren kann (wie der phallogozentrische seine Plazierung), indem er die Frau als Objekt oder als Figur nimmt. Wenn Derrida deutlich macht, daß der abendländische Diskurs innerhalb der metaphysischen Grenze gefangen bleibt, so ist sein Punkt genau der, daß der Mann seinen Status als Subjekt zwar problematisieren, aber niemals völlig loswerden kann.“ G.Ch. Spivak, „Verschiebung und der Diskurs der Frau“, *Dekonstruktiver Feminismus*, 183-218.

<sup>11</sup> J. Derrida, 140.

<sup>12</sup> J. Butler, *Körper von Gewicht (Die diskursiven Grenzen des Geschlechts)*, Berlin 1995 (1993), 22 und siehe auch dies., *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt am Main 1991, 212-218.

sowohl Subjekt und Handlung schafft, als auch das Gesetz durch ständiges Zitieren bestätigt.

Die Praxis, vermittelt derer die Entstehung sozialer Geschlechtsidentität, das Verkörpern von Normen, erfolgt, ist eine zwingende Praxis, eine gewaltsame Erzeugung, sie ist aus dem Grund aber nicht vollständig determiniert. In dem Maße, in dem das Geschlecht eine Anweisung ist, ist es auch eine Anweisung, die niemals ganz erwartungsgemäß ausgeführt wird, deren Adressat das Ideal niemals völlig ausfüllt, dem sie/er sich gezwungenermaßen annähert.<sup>13</sup>

Identität ist bei Butler Bezeichnungspraxis innerhalb eines regelgebundenen Diskurses, der den Horizont der Handlungsfähigkeit darstellt. Der Kontext ist dem Subjekt deshalb nicht äußerlich, sondern beide durchdringen sich gegenseitig durch Macht/Diskursformationen, die beide konstituieren. Die Performativität des Handelns beinhaltet beim Wiederholen auch die Möglichkeit der Abweichung, und Butlers Theorie macht es sich zur Aufgabe, die Geschichte dieser Abweichungen als produktive Krise für die feministische Theorie zu nutzen.

Über die dekonstruktive Lektüre in der Literaturwissenschaft schreibt Bettine Menke:

Der Text gibt die sexuelle Differenz, das heißt deren Produktion und ihre Dekonstruktion, zu lesen. Der Text exponiert seine eigenen rhetorischen Vorgänge, die die Oppositionen erst erzeugen; er gibt jene sprachlichen Anordnungen zu lesen, in denen zugleich der Vorgang der Bildung von anscheinend substantiellen Oppositionen lesbar wird, wie eben damit auch deren Anspruch dekonstruiert...<sup>14</sup>

Einer solchen dekonstruktiven Lektüre unterziehe ich die folgenden Texte und untersuche sie auf die Konstituierung von Weiblichkeit als ‚Figur‘ vor dem Kontext der zu Ende gehenden Epoche des Symbolismus. Meine besondere Aufmerksamkeit gilt dabei der Konstituierung von Autorinnenschaft.

## V

Nach dem Selbstmord Petrovskajas 1928 schrieb ihr langjähriger Freund, der Dichter V. Chodasevič, einen Nachruf auf sie, der auch in seinen Erinnerungen *Nekropol' . Vospominanija* enthalten ist. Chodasevič sieht in der ‚Figur‘ Petrovskaja in erster Linie ein Opfer des *žiznetvorčestvo* des Symbolismus. Deshalb möchte er Petrovskaja auch nicht Schriftstellerin nennen, sondern schreibt:

<sup>13</sup> J. Butler, *Körper von Gewicht*, 304f.

<sup>14</sup> B. Menke, *Dekonstruktiver Feminismus*, 447.

„Искуснее и решительнее других создала она ‚поэму из своей жизни‘. Надо прибавить: и о ней самой создалась поэма“.<sup>15</sup>

Der Symbolismus, so Chodasevič, sah in der Persönlichkeit einen Speicher von Emotionen, die maximal ausgelebt werden mußten. Die Liebe, als eine der wichtigsten Emotionen, galt jedoch nie einer Person direkt, sondern einer Person als Stellvertreter für eine abstrakte Idee. Deshalb, schreibt Chodasevič, liebte Nina Petrovskaja Andrej Belyj im Namen seiner mystischen Bestimmung, und Valerij Brjusov, mit seinem Hang zum Okkultismus und zur schwarzen Magie, liebte in Nina Petrovskaja die Hysterikerin wegen deren traditioneller Nähe zu Hexen. Beide Dichter flohen jedoch am Ende die zu irdische und zu wenig abstrakte Liebe Petrovskajas. Brjusov benutzte die komplizierte Dreierbeziehung zwischen ihm, Belyj und Petrovskaja als Grundlage für seinen Roman *Ognennyj Angel*, in dem er auch Petrovskajas Leben als Sujet für die literarische Figur der Renata verwandte. Chodasevič schreibt darüber:

Он придумал развязку и подписал „конец“ под историей Ренаты раньше, чем легшая в основу романа жизненная коллизия разрешилась в действительности. Со смертью Ренаты не умерла Нина Петровская, для которой, напротив, роман безнадежно затягивался. То что для Нины еще было жизнью, для Брюсова стало использованным сюжетом.<sup>16</sup>

Chodasevič liest Petrovskajas weiteres Leben als Morphinstin, Alkoholikerin und in Armut lebende Emigrantin allein als tragischen Epilog zu Brjusovs Roman. Als Beleg für seine Lesart zitiert er aus Petrovskajas Briefen, in denen sie ihn über ihren neuen und geheimen Namen ‚Renata‘ informiert, und die beständig von ihrem baldigen Tod und Selbstmord handeln. Sein Nachruf endet mit dem Tod Petrovskajas, dessen Parallele zum Roman schon den Titel des Nachrufs, „Konec Renaty“, bestimmt hatte:

Конец личности, как и конец поэмы о ней, – смерть. В сущности, поэма была закончена в 1906 году, в том самом, на котором сюжетно обрывается „Огненный Ангел“. С тех пор и в Москве, и в заграничных странствиях Нины длился мучительный, страшный, но ненужный, лишенный движения эпилог. Оборвать его Нина не боялась, но не могла. Чутье художника, творящего жизнь, как поэму, подсказывало ей, что конец должен быть связан еще с каким-то последним событием...<sup>17</sup>

<sup>15</sup> V.F. Chodasevič, „Konec Renaty“, *Nekropol' . Vospominanija*, M. 1991, 7-19, 9.

<sup>16</sup> Ebenda, 15.

<sup>17</sup> Ebenda, 18.

Chodasevič liest Petrovskajas ‚Lebenstext‘ als von der Autorin nach Vorlage des Romans gestaltetes ‚Poem‘ und erkennt allein in der Wahl des Zeitpunktes des Selbstmordes, kurz nach dem Tod ihrer Schwester, Nadja, einen eigenen kreativen Akt im *žiznetvorčestvo* Nina Petrovskajas. Doch es ist Chodasevič selbst, der hier Petrovskajas Leben als Epilog zum Roman Brjusovs schreibt. Obwohl sie ihre Arbeit als Schriftstellerin in der Emigration fast vollständig aufgab, schrieb Petrovskaja weiterhin Feuilletons, Rezensionen und fertigte Übersetzungen aus dem Italienischen an. In den letzten Jahren vor ihrem Tod arbeitete Petrovskaja außerdem an ihren Memoiren über den Symbolismus, während sie über ihr Leben in der Emigration in zahlreichen Briefen an Freunde und Freundinnen Zeugnis ablegte. Dieses Werk (*tvorčestvo*) Petrovskajas findet in Chodasevičs Nachruf kaum Erwähnung und demzufolge möchte er sie auch nicht als Schriftstellerin bezeichnen. Er erkennt allein das tragische Ende ihres Lebens als maßgebliches, von Petrovskaja selbst verfaßtes „Poem“ an. Im Sinne Derridas, der die Frau als Schrift bezeichnet, der der Stil des Mannes zukommt, benutzt Chodasevič die ‚Figur‘ Nina Petrovskaja als Schrift, um seinen Stil, nämlich eine Abrechnung mit dem Symbolismus, zu schreiben. Auch bei Chodasevič wird Nina Petrovskaja „zweimal das Modell, und sie ist es auf widersprüchliche Weise, man lobt sie und verurteilt sie deswegen gleichzeitig“. <sup>18</sup> Er benutzt den ‚Lebenstext‘ Nina Petrovskajas, um ihn einerseits als wahres Einzelschicksal des Symbolismus zu lesen und bemüht sich gleichzeitig, die Lebenslüge des Symbolismus in der Tragödie dieses ‚Lebenstextes‘ sichtbar zu machen. Die ‚Figur‘ Petrovskaja ist für Chodasevič verlockende Verführung, ein Rätsel, das er schreibend zu lösen versucht. Und gleichzeitig stellt die ‚Figur‘ Petrovskajas, als an der Lüge ‚gescheiterte‘ Existenz und Schriftstellerin, für ihn eine Bedrohung dar. Vor ihr sucht er sich schreibend, mit seinem Stil, zu schützen, und negiert deshalb diese/seine Form der Autorschaft in ihrer ‚Figur‘. Obwohl er aus Petrovskajas Briefen zitiert, bleiben abweichende Schreibweisen aus Petrovskajas Briefen und Memoiren unerwähnt. Nicht der Schriftstellerin Petrovskaja, sondern Petrovskaja als Verkörperung von Wahrheit und Lüge des Symbolismus gilt Chodasevičs Nachruf. Über diese Lesart ihres ‚Lebenstextes‘ konstituiert er sich als ‚wahrer‘ Schriftsteller, der seine ungebrochene Identität schreibend bestätigt.

## VI

Andrej Belyjs Lesart der ‚Figur‘ Nina Petrovskaja ist in seinen Erinnerungen *Načalo Veka* enthalten. Nach seiner Lesart handelt sich es bei Nina Petrovskaja in

---

<sup>18</sup> J. Derrida, 141.

erster Linie um eine Kranke: „...была же – умница, очень сердечная и наблюдательная; но больная, больная, отравленная самопротиворечием“.<sup>19</sup>

Bezugnehmend auf seine intime Beziehung zu Petrovskaja bezeichnet sich Belyj selbst als jemand, der die utopische Idee hatte, die kranke Petrovskaja zu retten, indem er zum ‚Heiler ihrer Seele‘ („celitel' ee duši“) würde. Als weitere Ebene der Beziehung stellt Belyj die zwischen Lehrer („učitel' žizni“) und seiner scheinbar einzigen, ihn verstehenden Schülerin („ona odna tol'ko pravil'no ponimala menja“), die zu seinem Spiegelbild werden möchte, dar. Beide Lesarten der ‚Figur‘ Petrovskajas stellen sich jedoch für ihn schließlich als Mißverständnis („nedorazumenie“) heraus, als er in Nina Petrovskaja die Hysterikerin erkennt, die in Anfällen von Hysterie über sich selbst und über andere Lügengeschichten erzählt. Besonders interessant ist dabei die von Belyj dargestellte Beziehung Petrovskajas zu Worten:

..она была – грустная, нежная, добрая, способная отдаваться словам, которые вокруг нее раздавались, почти до безумия; она переживала все, что ни напевали ей в уши, с такой яркой силой, что жила исключительно словами других, превратив жизнь в бред и абракадабру.<sup>20</sup>

Ein Vorwurf an Petrovskaja ist ihre Übertreibung beim Widerspiegeln seiner Worte und Ideen („preuveličenno otažala“), d.h. der Vorwurf sich Worten scheinbar körperlich hinzugeben („do bezumija“), anstatt die Liebe an abstrakte Ideen zu binden, um eine Synthese auf einer dritten Ebene aus Materiellem und Spirituellem zu erreichen. Außerdem wirft er ihr vor, daß sie nicht nur ihm, sondern jedem ihrer Besucher die Vorstellung vermittelt, allein ihn zu verstehen und allein seine Sprache zu sprechen. Belyj geht dabei so weit, die zwischen ihm und Brjusov bestehende, zunächst nur literarische Rivalität als Zweikampf der Stimmen in Petrovskaja darzustellen: „Язык ‚Брюсова‘ насмешливо высывался из нее и дразнил ‚Белого‘; язык же ‚Белого‘ вытягивался ‚Брюсову“.<sup>21</sup>

Als Fazit aus Belyjs Lesart der ‚Figur‘ Nina Petrovskaja läßt sich festhalten, daß der Dichter sich zu einer kranken Nina Petrovskaja hingezogen fühlte, die die heilende Wirkung seiner belehrenden Worte begierig in sich aufnahm und ihn selbst als Dichter selbstidentisch zu bestätigen vermochte. Ihre Welt wurde erst dann für ihn zur Hölle (*ad*), der er entfliehen mußte, als die Hysterikerin Petrovskaja sich und seine Sprache in ihren Anfällen seiner Kontrolle entzog, indem sie sie körperlich erlebte. Sie veruneindegte die Sprache, indem sie übertrieb oder log, oder vervielfältigte sie, indem sie begann, die Sprachen ihrer verschiedenen

<sup>19</sup> A. Belyj, *Načalo Veka*, Moskau 1990, 257. Die folgenden Zitate in Klammern sind den Seiten 304ff. entnommen.

<sup>20</sup> Ebenda, 305.

<sup>21</sup> Ebenda, 306.

„Lehrer“ und „Seelenheiler“ beliebig zu wechseln, ohne daß diese darauf noch Einfluß nehmen konnten. Belyjs Vorwurf der Verstellung und Verfälschung in Verbindung mit ihrem „Sich-Geben“ an Worte erinnert an die Rede Nietzsches von „unseren kleinen Hysterikerinnen“, die er mit dem „modernen Künstler“ vergleicht und denen er vorwirft, daß „sie ‚sich geben‘, selbst noch, wenn sie – sich geben. [...] Das Weib ist so artistisch“.<sup>22</sup> Auch für Belyj scheint das gesteigerte „Sich Geben“ der Hysterikerin an Worte einen Wandel zu bewirken, durch den die Schülerin zur Konkurrentin des Künstlers und Lehrers wird. Außerdem bringt die Hysterie für Belyj ein Maß von Körperlichkeit in die Sprache, in seine von ihm diesbezüglich „rein“ gehaltene Sprache, dem er sich nur noch durch Flucht entziehen kann. Die Hysterie Petrovskajas in Verbindung mit ihrem „Sich Geben“ an Worte läßt sich in Belyjs Text durchaus als weibliche Schrift lesen, die sich der Kontrolle des männlichen Stils entzieht.

## VII

Als Valerij Brjusov 1907/08 seinen Roman *Ognennyj Angel* in seiner Zeitschrift *Vesy* in Fortsetzungen veröffentlichte, wurde die im 16. Jahrhundert in Deutschland spielende Dreiecksgeschichte zwischen Ruprecht, Renata und Graf Genrich auch als „Memoiren“ Brjusovs zur Dreiecksgeschichte zwischen ihm selbst, Nina Petrovskaja und Andrej Belyj gelesen. In einem Brief schrieb Brjusov an Petrovskaja:

Там, на этих исписываемых мною страницах, Ты, та Ты, которую я знаю, которую люблю, которую хочу сохранить себе и миру – навеки!<sup>23</sup>

Die weibliche Hauptfigur des Romans ist Renata, der in ihrer Kindheit der Engel Madiel erschienen ist und von ihr das Asketenleben einer Heiligen verlangt hat. Nach mehreren vergeblichen Bitten Renatas an Madiel, sich ihr auch körperlich hinzugeben, verspricht Madiel ihr, als Mensch zu ihr zu kommen, und verschwindet. Kurz darauf glaubt Renata ihren Madiel in Graf Genrich wiederzuerkennen und wird seine Geliebte. Als Genrich sie ohne Abschied verläßt, wird Renata von bösen Dämonen verfolgt und hört schließlich eine Stimme, die ihr sagt, daß Ruprecht kommen wird, um sie zu beschützen.

Die binäre Opposition von Männlichkeit und Weiblichkeit wird im Roman maßgeblich über die Gegensätze der literarischen Figuren Ruprecht und Renata

<sup>22</sup> Zit. nach J. Derrida, 142.

<sup>23</sup> S.S. Grečiškin, A.F. Lavrov, „Biografičeskie istočniki romana Brjusova «Ognennyj Angel»“, *Wiener Slawistischer Almanach*, 1, 1978, 79-107; 79. Zu den biographischen Parallelen siehe auch den zweiten Teil dieses Aufsatzes in *Wiener Slawistischer Almanach*, 2, 1979, 73-96.



verdeutlicht. Ruprecht wird als Erzähler des Romans eingeführt, mit der Absicht, die vergangenen Vorkommnisse wahrheitsgemäß aufzuzeichnen, und ist am Ende gar Protokollant der Inquisitionsverhandlung über Renata als Hexe. Im Gegensatz dazu ist Renatas Rede, mit der sie versucht, Ruprecht ihre Lebensgeschichte zu erzählen, von Körperlichkeit und von Zusammenhanglosigkeit gekennzeichnet. Am Ende ihrer Erzählung ist Renata physisch völlig erschöpft und der Erzähler sieht sich außerdem gezwungen, ihre unzusammenhängende Rede für seine Aufzeichnungen zu ordnen:

Только я не сумею точно воспроизвести ее беспорядочную речь, торопливую и несвязную, которую должен буду заменить своим более последовательным повествованием.<sup>24</sup>

Ein der Wahrheit verpflichteter Erzähler überführt somit die Rede einer vom bösen Dämon besessenen Frau in seinen ordentlichen, wahren und richtigen Stil. Selbst in ihre Unterhaltung mit den Dämonen gelingt es ihm, Ordnung zu bringen. Doch nicht nur Renatas Rede ist von Geheimnissen („čast'ju utaila“) und Falschheit („čast'ju izložila neverno“) geprägt. Der Erzähler vermutet auch in Renatas Seele Widersprüche und Unberechenbares („protivorečij i neožidannostej“). Die Figur der Renata wird für den Erzähler zum Rätsel, das er zu lösen gedenkt:

Видя, что встреченная мною женщина действительно находится во власти дьявольской, не знал я, где кончались обманы злого духа и где начиналась ложь ее слов.<sup>25</sup>

Die magischen Kräfte („magičeskoj siloj“), durch die es Renata gelingt, Ruprecht an sich zu binden, begründen sich auf seine Neugier an ihrem Geheimnis („ljubopytstvo“) und auf seine Leidenschaft („strast“). Die Suche nach der Wahrheit dieser Frau wird für ihn zu einem Abenteuer, vergleichbar mit seiner Expedition in Neuspanien („ėkspedicii čerez devstvennye lesa Novoj Ispanii“), und hat wie dieses eine sexuelle Konnotation. Gleichzeitig wird Renatas Äußeres mit einem Kunstwerk verglichen („razbiral ego, kak cenitel' razbiraet mramornye statui“), wodurch das Lösen ihres Rätsels mit der Interpretation eines Kunstwerks in Verbindung gebracht wird.<sup>26</sup>

Ganz im Sinne von Derridas Nietzsche-Lesart erhält die Frau ihre Macht durch die Distanz, die ihre Wahrheit ist, der wiederum der Stil des Mannes zukommt. Dies ist ihre Verführung, der sein Begehren gilt. Derrida schreibt:

<sup>24</sup> V. Brjusov, „Ognennyj Angel“, *Izbrannaja proza*, Moskau 1986, 21-294; 41.

<sup>25</sup> Ebenda, 45.

<sup>26</sup> Ebenda, 197 und 53.

Alle Attribute, alle Züge, alle Reize, die Nietzsche der Frau zuerkannt hatte, die verführende Distanz, das Unzugängliche, das verfänglich ist, das unendlich verschleierte Versprechen, die Transzendenz, die das Verlangen weckt, die *E n t f e r n u n g*, sie gehören sehr wohl zur Geschichte der Wahrheit als Geschichte eines Irrtums.<sup>27</sup>

Dort, wo nun die Frau sowohl die Wahrheit als auch die Nichtwahrheit darstellt, soll, so Derridas Vorschlag, diese Opposition suspendiert und der entstandene Freiraum dieser Operation genutzt werden.

Renata gelingt diese Operation mehrmals, indem sie immer dann, wenn Ruprecht glaubt, ihre Wahrheit ergründet zu haben, ihm neue Wahrheiten/ Nichtwahrheiten erzählt. So glaubt Ruprecht nach einem ‚wissenschaftlichen‘ Gespräch mit Hans, Renatas Erzählung von Engels- und Teufelerscheinungen als Weibergeschwätz („bab’i skazki“) und sie selbst als Kranke der ‚Melancholie‘ erkannt zu haben, und kommt sich selbst albern und dumm vor, weil er ihren Worten Glauben geschenkt hat. Als er zu Renata zurückkehrt, empfängt diese ihn wieder mit einer neuen Erzählung über Genrich, ihren verzweifelt gesuchten Geliebten. Renata gelingt es dadurch erneut, sich als Verkörperung der Wahrheit zu installieren und gleichzeitig in Frage zu stellen:

Такое истолкование событий показалось мне гораздо более правдоподобным, нежели то, которое Рената давала мне раньше, – и я, соединив наконец в одно целое отдельные нити ее рассказа, спросил.<sup>28</sup>

Diese Operation gelingt ihr auch auf sexueller Ebene:

Она обманывала меня, снова и снова, притворной нежностью, соблазняла страстью, может быть и не искусственной, но предназначавшейся не мне...<sup>29</sup>

Der Vorgang wiederholt sich, als Renata erneut für Ruprecht das Rätselhafte zu verlieren droht und er an ihr das Interesse verliert. Diesmal gilt ihre Erzählung einer Begegnung mit dem Engel Madiel<sup>3</sup> und wiederum zweifelt Ruprecht daran, daß das bisherige Bild, das er sich von Renata gemacht hat, der Wahrheit entsprach:

..и я понимал, что все это уже было в Ренате и раньше, но лишь скрывалось – как тело под случайными одеждами.<sup>30</sup>

<sup>27</sup> J. Derrida, 147.

<sup>28</sup> V. Brjusov, 142.

<sup>29</sup> Ebenda, 145.

<sup>30</sup> Ebenda, 178.

Erst als Renata beginnt, nicht mehr Ruprecht, sondern einem Pater ihre Geschichten zu beichten, wird sie in Ruprechts Vorstellung vollständig zur heuchelnden Lügnerin bzw. zur ruhebedürftigen Kranken. Agnes, eine blonde, naive Kindfrau, die als weibliche Gegenfigur zu Renata eingeführt worden war, gewinnt für Ruprecht mehr und mehr an Bedeutung. Durch ihre Naivität gerät Agnes nicht in den Verdacht, durch ihre Rede verführen zu können, wird allerdings deshalb von Ruprecht auch nicht geliebt:

Мне очень нравилось это создание, тихое и кроткое, девушка, с которой хорошо было говорить обо всем на свете, ибо все для нее было ново и всему она верила с доверчивостью младенца.<sup>31</sup>

Allein durch ihr Verschwinden kann Renata die Distanz wieder herstellen und für Ruprecht ein neuerliches Rätsel verkörpern, der nun wieder eine unstillbare Sehnsucht nach ihr empfindet. Als Ruprecht Renata viel später in den Händen der Inquisition wiederfindet, stellt sich heraus, daß auch diese den Vorwurf der Lüge und den der Leidenschaft, d.h. der sexuellen Beziehungen zum Teufel („plotskie snošenija s d'javolom“), gegen die Hexe Renata vorbringt. So spricht der Erzbischof den Dämon, vom dem Renata angeblich besessen ist, folgendermaßen an: „Ты – отец лжи, и разрушитель истины, и выдумщик неправоты.“<sup>32</sup>

Wieder gilt die Suche nach der Wahrheit einer Frau, die gleichzeitig die Lüge verkörpert. Doch dieses Mal geht die Suche mit Folterungen einher. Renatas Tod im Kerker kommt einer neuen Folterung und Ruprechts Rettungsversuch zuvor. Nach Renatas Tod löst die Erinnerung an sie bei Ruprecht erneut ein Verlangen nach ihr aus, das er mit dem Aufschreiben der Vorkommnisse zu bewältigen sucht.

Diese Lektüre von Brjusovs Roman hat ergeben, daß die binäre Opposition zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit vormalig über die Autorschaft konstituiert wird. Während sich der männliche Erzähler als der Wahrheit verpflichteter, kluger und gelehrter Erzähler präsentiert, scheint sich Renata wegen ihrer unzusammenhängenden, widersprüchlichen Rede als Erzählerin zu disqualifizieren. Gleichzeitig wird sie zur Verkörperung der Wahrheit und der Lüge, der der Stil des männlichen Erzählers gilt. Mit Hilfe von Derridas Nietzsche-Lesart konnte jedoch die wiederholte Erzählung Renatas als Operation gedeutet werden, durch die sie sich einerseits gibt und sich andererseits ‚ausgibt für, vortäuscht‘. Die Frage nach der Frau suspendiert hier die entscheidbare Opposition zwischen Wahrem und Nicht-Wahrem und verlegt die Frage des Stils, d.h. Ruprechts Lösungsversuch des Rätsels und seine späteren Aufzeichnungen, zurück in die Frage der Schrift, d.h. Renatas widersprüchlichen Erzählungen. Doch auch hier

<sup>31</sup> Ebenda, 173.

<sup>32</sup> Ebenda, 251.

kann Weiblichkeit nur als ‚Operation‘ gelesen werden, der der Stil des Erzählers gilt. Nur ihm gelingt es schließlich, die unzusammenhängende Schrift der Erzählerin in die zusammenhängende Erzählung eines ‚Lebenstextes‘ zu überführen.

## VIII

Nina Petrovskaja beginnt ihre „Vospominanija“ mit einer Darstellung ihrer vorskymbolistischen Zeit. Die konventionelle Konstituierung von Weiblichkeit im Rahmen des Moskauer literarischen Lebens als Gastgeberin eines literarischen Salons und als junge, unbedeutende Schriftstellerin hinterlassen in ihr ein Gefühl der Nichtigkeit und der Leere. „Но прожить жизнь маленьким – ничего не стоит.“<sup>33</sup>

Besonders ihre Ehe präsentiert sie nun als einen Käfig konventioneller Weiblichkeit, der sie in ihrer Kreativität behinderte. Dies wird auch in einem Gespräch mit ihrem Mann deutlich, das sie in ihren Memoiren folgendermaßen wiedergibt:

- Да разве ты женщина? Куришь, пьешь, как матрос. Ты просто фельетонист в юбке, отвратительный мне тип! Женщина должна быть женщиной во всем.
- И в глупости? – спросила я с лукавым намеком. – И в пристрастии к фарфоровым собачкам?
- Даже в этом. Это женственно по крайней мере.<sup>34</sup>

Zunächst füllt sie diese Leere mit Lektüre aus und erhält einen Vorgeschmack auf das ‚echte Leben‘, das für sie Liebe, Heldentat und Tod enthält. Es sind die Symbolisten, die für sie die Möglichkeit bereithalten, Lektüre und Leben zu verknüpfen und der Enge einer konventionellen Weiblichkeit und schließlich der Enge ihrer Ehe zu entfliehen. Dieses Aufeinandertreffen konstituiert Petrovskaja als schicksalhaften und unabänderlichen Bruch in ihrer Biographie: „našli drug druga my“ und „inače byt’ ne moglo!“<sup>35</sup> Die Aufnahme in die symbolistischen Kreise wird ihr, als Zuhörerin, durch das Gefallen eröffnet, das die Dichter an ihr finden. So beschreibt sie ihr erstes Treffen mit Bal’mont: „...оглядев меня с головы до ног, сказал: ‚Вы мне нравитесь, я хочу Вам читать стихи‘“<sup>36</sup>

Selbst als er sie auffordert, seine Lesung kniend zu verfolgen, kommt sie dieser Aufforderung wie in Hypnose nach („Bylo stranno, čego-to daže stydno, no vstala i na koleni.“) Dennoch scheint sie den symbolistischen Weiblichkeitsidealen nicht völlig unkritisch gegenüberzustehen, wenn sie über Ljubov’ Blok schreibt:

<sup>33</sup> N. Petrovskaja, „Vospominanija“, *Minuvšee. Istoričeskij Al'manach*, 8, 1989, 17-90; 20.

<sup>34</sup> Ebenda, 71-72.

<sup>35</sup> Ebenda, 20 und 60.

<sup>36</sup> Ebenda, 25.

А. Белый говорит, что в ее молчании было что-то таинственное. Не знаю [...] молчала она почти всегда, это верно.<sup>37</sup>

Die Liebesbeziehung zu Andrej Belyj eröffnet Petrovskaja einen Ausweg aus ihrer Ehe und ermöglicht ihr außerdem eine neue Weltsicht. Die Tatsache, daß die Autorin Belyj nur vergleichsweise wenige Abschnitte ihrer Erinnerung widmet, liegt wohl auch darin begründet, daß dieser sich in der Emigration vom Symbolismus, oder, wie Petrovskaja schreibt, von sich selbst (*počti otrekajas' ot samogo sebja tech let...*<sup>38</sup>) fast gänzlich lossagte, was sie scharf verurteilt. Petrovskaja stellt sich als begeisterte Leserin seiner Gedichte und Briefe dar und beschreibt ihn als ihren ersten Lehrer, der ihr die Augen öffnete: „А. Белый научил меня ‚прозревать‘ за явлениями косного земного мира“.<sup>39</sup>

Während sie sich also in ihren „Vospominanija“ als Muse, ZuhörerIn und Schülerin der symbolistischen Dichter präsentiert, läßt sie ihre eigene Autorinnenschaft fast gänzlich aus. Vor dem Hintergrund dieser Auslassung wird es notwendig, einen kurzen Blick auf einige ihrer Erzählungen zu werfen. In zwei der von mir untersuchten Erzählungen gibt es einen männlichen Ich-Erzähler. In diesen Erzählungen, „Rab“ und „Cvetok Ivanovoj Noči“, wird die weibliche Hauptfigur der Erzählung hauptsächlich durch das – unerfüllte – Begehren des Mannes konstituiert. Die Nichterfüllung des Begehrens durch die Rückkehr des Erzählers zu seiner Ehefrau („Rab“) oder durch die Ermordung der Geliebten („Cvetok Ivanovoj Noči“) sichert gleichzeitig die Ewigkeit des Begehrens nach einer Geliebten, die nun in unerreichbare Distanz gerückt ist. Weiblichkeit wird in diesen beiden Erzählungen in erster Linie durch die Augen der Erzähler konstituiert. In „Rab“ werden die Frauenfiguren entweder durch kindliches Aussehen oder durch eine kindliche Handschrift als Kindfrauen beschrieben. In der zweiten Erzählung beläßt der Erzähler die Geliebte in Unwissenheit über seine Liebe. Die Handlungsmöglichkeiten der Frauenfiguren bleiben dadurch eingeschränkt. In „Poslednjaja Noc“ erwartet die weibliche Ich-Erzählerin ihren Geliebten. Als dieser nicht erscheint, bringt sie sich um und erreicht dadurch die Einheit mit ihm. Auch in dieser Erzählung entsteht die Spannung durch die Erwartung eines Geliebten, die enttäuscht, ein Begehren, das nicht erfüllt wird. Da der weiblichen Figur die Einheit mit dem Geliebten als einzige Existenzform erscheint, löscht sie sich selbst aus, um im Tod mit ihm eins sein zu können. Während die männlichen Erzähler also ihr Begehren über die Trennung von der oder den Tod der Geliebten hinaus beschreiben können, wird die weibliche Stimme nur hörbar auf der Suche nach einem männlichen Geliebten. Entweder löst sich dieser mögliche weibliche Stil dann in der androgynen Einheit einer utopischen, erfüllten Liebe mit dem Geliebten auf oder aber er wird mit dem

<sup>37</sup> Ebenda, 48.

<sup>38</sup> Ebenda, 28.

<sup>39</sup> Ebenda, 37.

Nicht-Erfüllen ihres Begehrens im Tod ausgelöscht. Es bleibt also festzuhalten, daß die Autorin in den von mir untersuchten Erzählungen keinen Stil für ein weibliches Begehren und damit keinen weiblichen Stil gefunden hat. Eine mögliche Autorinnenschaft wird dem Projekt einer utopischen Einheit in der Liebe geopfert. Diese angestrebte Form der Liebe findet jedoch, wenn überhaupt, unter Ausschluß der Frau statt und läßt sich nur als ewiges Begehren des Mannes nach einer Frau in Distanz schreiben bzw. erzählen.<sup>40</sup>

In Petrovskajas „Vospominanija“ geht die kurze Erwähnung ihrer Erzählungen mit dem Auftreten Valerij Brjusovs einher, der zur Hauptfigur der Erinnerungen wird. Einmal schreibt Petrovskaja über die Peinlichkeit, die sie bei dem Gedanken empfindet, daß Brjusov bei der Lesung ihrer ersten, schlechten Erzählungen anwesend war. Schließlich erwähnt sie noch, daß sie ihre späteren Erzählungen ihm nicht zu zeigen wagte. Mit dem Verschwinden ihrer Erzählungen in ihren „Vospominanija“ gewinnt Brjusov an Bedeutung und wird zur zentralen Figur ihrer Erinnerungen.

С того момента, когда Брюсов становится центральной фигурой моих „Воспоминаний“, события символистской эпохи делаются только фоном для углубленных личных переживаний.<sup>41</sup>

Sie selbst stellt sich nun einerseits als ‚Leserin‘ der schwer zu durchschauenden und schwer zugänglichen ‚Figur‘ Brjusovs dar und andererseits als Vorlage für die literarische Figur der Renata. Sie konstituiert sich als einzige Person, die Brjusov, einen Mann ohne Freunde, durchschaute, der sein Gesicht hinter einer ‚Maske‘ und seine Person hinter seinem ‚Stil‘ verbarg. Gleichzeitig stellt sie mit Brjusov, gemäß ihrer Vorstellung von der Einheit mit dem Geliebten in der androgynen Liebe, auch einen Teil ihrer selbst dar:

Он угадал во мне органическую родственность моей души с одной половиной своей, с той т а й н о й , которую не знали окружающие.<sup>42</sup>

Auch hier wird die utopische Einheit der Liebenden mit Drogen und Tod direkt verbunden und damit auch mit der Veränderung bzw. dem Auslöschen der eigenen Persönlichkeit. So schreibt sie, daß Brjusov zunächst auf sie wirkte wie ‚eine Morphiumspritze‘ oder ‚eine Prise Kokain‘ um die Liebe dann mit einem Pokal Wein zu vergleichen: „Ja vypila i otravilas’ na sem’ let“.<sup>43</sup> Als sie Brjusovs Liebesgeständnis in ihren Erinnerungen zitiert, ist dieses direkt mit seinem Todes-

<sup>40</sup> N. Petrovskaja, „Poslednaja Noč“ und „Cvetok Ivanovoj Noči“, Al’manach *Grif*, M. 1904, 51-54 und 60-63 und „Rab“, *Pereval*, 2, 1906, 48-50.

<sup>41</sup> N. Petrovskaja, „Vospominanija“, *Minuvšee*, 60.

<sup>42</sup> Ebenda, 56.

<sup>43</sup> Ebenda, 71 und 69.

wunsch verbunden.<sup>44</sup> Sich selbst jedoch konstituiert sie über echte, irdische Ähnlichkeiten mit Renata, der Heldin aus *Ognennyj Angel*: „otčajanie, mertvuju tosku po fantastičeski prekrasnomu prošlomu, gotovnost' švyrnut' svoe obscenennoe suščestvovanie v kakoj ugodno koster, vyvernutyje naiznanku, otravlennyje demoničeskimi soblaznami religioznye idej i čajanija“<sup>45</sup>. Diese beiden Beziehungen zu Brjusov, berechtigen sie, ja verpflichten sie ihrer Meinung nach geradezu, zur Autorinnenschaft ihrer „Vospominanija“. So schreibt sie in einem Brief an O.I. Resnevič-Sin'orelli über ihre Mitarbeit an einer Sonntagsbeilage von *Nakanune* zum 50. Geburtstag von V. Brjusov:

Очень просили меня написать, и нельзя было уклониться, осталось бы пустое место, именно мое.<sup>46</sup>

In einem Brief an Chodasevič betont Petrovskaja außerdem, daß der Wert ihrer Erinnerungen weniger ein literaturwissenschaftlicher sei, als vielmehr ihre besondere subjektive Lesart der Figur Brjusovs:

О моей оценке В. Брюсова поэта можно сколько угодно спорить и с разных точек зрения. В этой области возможны заблуждения. Но человека? [...] Я его знала таким, и не могу рассказывать об нем. Смеею сказать, – я знала о нем то, о чем не догадывались другие. И больше: по-моему только я, – путем самосожжения, правда, – приблизилась к его подлинной сущности, заслоненной тысячами „стилей“ сознательных и бессознательных.<sup>47</sup>

Auch an ihrer Autorinnenschaft der „Vospominanija“ scheint Nina Petrovskaja, zunächst das Passive und Unvollkommene ihres eigenen Schreibens in den Vordergrund rücken zu wollen. So nennt sie als Motiv für das Schreiben ihrer Erinnerungen die Widerspiegelung (*otraženie*) (ein Begriff, den ja auch Belyj in seiner Lesart ihres ‚Lebenstextes‘ verwendet) einer Epoche, die nun von der Jugend abgelehnt wird. Gleichzeitig entschuldigt sie sich für das Bruchstückhafte ihrer Erinnerungen („mne žalko, čto vspominajutsja tol'ko obryvki“<sup>48</sup>) und für das, was sich nicht in Worte übertragen läßt, und scheint hier an die zusammenhanglose Rede Renatas anzuknüpfen. In einem Brief an V. Chodasevič benennt sie andererseits gerade das Bruchstückhafte, Unchronologische als typisch für ihre autobiographische Erzählung:

<sup>44</sup> Ebenda, 72.

<sup>45</sup> Ebenda, 56.

<sup>46</sup> N. Petrovskaja, „Pis'ma k O.I. Resnevič-Sin'orelli“, *Minuvšee. Istoričeskij Al'manach*, 8, 1989, 91-133; 122.

<sup>47</sup> „Pis'ma N.I. Petrovskoj k V.F. Chodaseviču“, E. Garetto, „Intrecci berlinesi: dalla corrispondenza di Nina Petrovskaja con V.F. Chodasevič e M. Gor'kij“, *Europa Orientalis*, 14 (1995) 2, 111-150, 122-140; 127f.

<sup>48</sup> N. Petrovskaja, „Vospominanija“, *Minuvšee*, 44.

О себе я могу сейчас говорить только отрывками, почти вне всякой хронологии и так, мало помалу.<sup>49</sup>

Sie betont, daß die Stärke ihrer Erinnerungen nicht auf literaturwissenschaftlicher Ebene läge, so, wenn sie über die Poesie Bal'monts schreibt:

Что могла бы я добавить, кроме глубокого субъективного суждения?<sup>50</sup>

Sie strebt eine subjektive Darstellung einer Epoche an, die sie nicht nur durchlebte, sondern erlebte und, ihrer Meinung nach, so erleben mußte. Ihren besonderen Bezug zum Leben des Symbolismus hat sie sich bis in die Emigration hinein bewahrt. Dieser ist es, der ihr nun die Möglichkeit bietet, verstorbene Aktanten dieser Epoche mit Hilfe ihres Gedächtnisses im wahrsten Sinne des Wortes wieder lebendig werden zu lassen („V moej pamjati on [Valerij Brjusov] živ i bessmertn“<sup>51</sup>). In diesem Sinne schreibt sie selbstbewußt in einem Brief an O. I. Resnevič-Sin'orelli: „Т а к и ч ,Vospominanij' net ni u kogo.“<sup>52</sup> Die Bedeutung, die das Schreiben, jenseits von Widerspiegelung und Verlebendigung, dennoch immer noch für sie hat, mischt sich beständig unter den Text ihrer bruchstückhaften Erinnerung:

Говоря об этой эпохе личной жизни, мне хочется сжать повествование до схемы. Она кончилась ‚балаганчиком‘, с хором мистиков и дурявым бумажным небом.<sup>53</sup>

Zusammenfassend läßt sich über eine Autorinnenschaft bisher folgendes sagen: Weiblichkeit war das Ziel des Begehrens eines männlichen Erzählers, der eine Frau, z.B. als sogenannte Muse, zu einem Objekt seines Begehrens und zu einer Figur seiner Erzählung, seines Romans machte. Die Beziehung von Frauen zu Texten beruhte in erster Linie auf ihrer Eigenschaft als ‚Leserin‘ dieser – hinter ‚Stil‘ und ‚Maske‘ verschlüsselten – männlichen Erzählerfigur, als Schülerin seiner Ideen, ZuhörerIn und Leserin seiner Texte und schließlich, nach seinem Tod, in der Widerspiegelung oder Verlebendigung seiner ‚Figur‘ in seiner Epoche. Obwohl auch Petrovskaja dieser Konstituierung von Weiblichkeit nachkommt, und somit das Gesetz durch Zitieren bestätigt, mischt sich dennoch beständig die Bedeutung des Schreibens für den eigenen ‚Lebenstext‘ unter ihre Erinnerung, die doch vorgibt, die eigene Autorinnenschaft zugunsten der Figur Brjusovs zu vernachlässigen. Der Schlüssel zum Verständnis dieses Widerspruchs liegt meiner

<sup>49</sup> „Pis'ma N.I. Petrovskoj k V.F. Chodaseviču“, *Europa Orientalis*, 122.

<sup>50</sup> N. Petrovskaja, „Vospominanija“, *Minuvšee*, 40.

<sup>51</sup> Ebenda, 79. Einfügung in der Klammer von mir, M.L.

<sup>52</sup> Ebenda, 128.

<sup>53</sup> Ebenda, 50.



Ansicht nach in ihrer Position als Emigrantin, die sie als mehrfache Distanz erlebt. Einerseits ermöglicht ihr die räumliche und zeitliche Distanz zum russischen Symbolismus, sich schreibend ewig als begehrte, aber stumme weibliche Figur des Symbolismus zu konstituieren. Andererseits treibt sie die Distanz der Emigration als Frau, Emigrantin und Symbolistin in eine völlige Isolation, aus der heraus sie schreibend um ihr physisches und psychisches Überleben ringt. Beide ‚Figuren‘ Nina Petrovskajas, die Symbolistin und die Emigrantin, bedingen sich schreibend und schließen sich schreibend aus. Die knappe Erwähnung der Emigration in ihren „Vospominanija“ und vor allem das Bruchstückhafte des Textes scheinen auf die Briefe, die Petrovskaja aus der Emigration schrieb, verweisen zu wollen und ergeben erst zusammen den ‚Lebenstext‘ von Nina Petrovskaja. Während sie sich in ihren Erinnerungen hauptsächlich als Symbolistin konstituiert, legen die Briefe ein deutliches Zeugnis ihrer Isolation ab. In beiden Texten gibt es jedoch Abweichungen, die gleichzeitig eine Verbindung zwischen den beiden Textformen herstellen. Das Schreiben ermöglicht es ihr in beiden Fällen, sich aus der Distanz heraus in Bezug zu setzen.

Nina Petrovskaja beginnt ihre Memoiren mit den Worten „Ja ne émigrantka“ und erreicht dadurch zweierlei. Zum einen benennt sie durch die Verneinung ihre räumliche Position als Russin im Ausland und ihre zeitliche Position als Emigrantin, die Rußland schon vor der Revolution und damit vor den großen Emigrationswellen verließ. Zum anderen grenzt sie sich von den Emigranten und Emigrantinnen ab, die Rußland bzw. die Sowjetunion aus politischen Gründen verlassen haben und gibt „složnye i čisto intimnye“ Motive als Grund für ihren Weggang an, wodurch sie sich ihren Bezug zum Symbolismus dauerhaft erhält. Der Bezug zur Gegenwart, in der der Prozeß des Schreibens stattfindet, wird in den Erinnerungen immer wieder, fast unmerklich, hergestellt:

Жизнь не реализовала ни одной из тех ‚дистин‘. Остались подернутые пеплом угли.<sup>54</sup>

Nina Petrovskaja gelingt es beständig in ihren Erinnerungen, sich als in räumlicher und zeitlicher Distanz zum Symbolismus und in der Emigration lebende Figur zu konstituieren. Dadurch beschreibt sie sich auch mit Bezug auf und in Distanz zur Figur der Renata. Indem die Nichtemigrantin Petrovskaja jedoch als Memoirschreiberin in der Emigration ihren Bezug zum Symbolismus beständig beibehält, eignet sie sich die Figur der Renata nicht nur an, sondern schreibt sie auch um. In dem Brief an Chodasevič, auf den sich dieser auch in seinem Nachruf beruft, schreibt Nina Petrovskaja:

<sup>54</sup> Ebenda, 44.

„мое новое и тайное имя, записанное где-то в нестираемых свитках San Pietro, – Renata..“<sup>55</sup>

Fast jede/r Memoirenschreiber/in in der Emigration, der/die Petrovskaja erwähnt, nennt sie mindestens einmal Renata.<sup>56</sup> Wieso also bezeichnet Petrovskaja selbst diesen Namen als neu und geheim? Die Antwort ist in der Tatsache zu finden, daß hier nicht mehr die Symbolistin Nina Petrovskaja schreibt, die sich auch nicht Renata nannte, sondern Renata ‚war‘. Vielmehr gibt sich die in völliger Isolation lebende, gealterte und kranke Emigrantin Nina Petrovskaja den neuen und geheimen Namen Renata. Durch diese Namengebung gelingt es ihr einerseits, den Bezug zum Symbolismus zu erneuern und sich als die ‚wahre‘ Renata zu bezeichnen, andererseits führt ihre desolante Situation in der Emigration diese Operation ad absurdum, bezeichnet die Namengebung eine Lüge.

Die Entfernung von Rußland wird als mögliche bzw. unmögliche Rückkehr nach Rußland zum ständigen Thema ihrer Briefe und benennt einerseits als räumliche Distanz eine Sehnsucht nach dem Unerreichbaren, steht aber andererseits auch für ihre Isoliertheit in der Emigration („otorvannost‘ ot žizni“<sup>57</sup>). Mal verkörpert Rußland die Sehnsucht („toskuju po Moskve“), mal die Hölle („russkij ‚ad“), die Berlin aber trotzdem noch vorzuziehen sei.<sup>58</sup> Als für sie die Rückkehr unmöglich wird, schreibt sie:

В Россию сейчас не поеду. Я там жить не сумею и не смогу. Там нельзя укрыть усталость в н е б ы т и и , там нужно отдавать себя, а у меня сейчас нечего дать никому.<sup>59</sup>

Berlin wird schließlich zu dem Aufenthaltsort der Emigrantin, der sowohl die befreiende als auch die isolierende Distanz, sowohl die störende als auch die benötigte Nähe zu Rußland am besten verkörpert. In Berlin erinnert sie nicht nur das Klima und die Mentalität der Menschen an Rußland, sondern natürlich auch das lebendige kulturelle Leben des ‚russischen Berlin‘: „Zdes‘ vse mne na pamjat‘ privodit byloe.“<sup>60</sup> Andererseits erschwert ihr das Wiedersehen mit früheren Bekannten die Aufrechterhaltung ihres Bildes von der Vergangenheit, die sie als die eigentliche lebendige Wirklichkeit betrachtet. Mit Erschrecken stellt sie fest, daß Menschen, die früher für sie eine lebendige Wahrheit verkörperten, jetzt nur noch als Schauspieler agieren und gar, wie in Belyjs Fall, frühere Wahrheiten verleugnen. Über ihr Treffen mit Belyj in Berlin schreibt sie an ihre Freundin:

<sup>55</sup> „Pis‘ma N.I. Petrovskoj k V.F. Chodaseviču“, *Europa Orientalis*, 123.

<sup>56</sup> Z.B. „bednaja Renata“, R. Gul‘, 208.

<sup>57</sup> N. Petrovskaja, „Pis‘ma k O.I. Resnevič-Sin‘orelli“, *Minuvšee*, 107.

<sup>58</sup> Ebenda, 111 und 113.

<sup>59</sup> Ebenda, 121.

<sup>60</sup> Ebenda, 96.

Господи, что такое жизнь! Ведь мы однажды друг друга любили „как любят“ [...] и все этим было живо. А теперь [...] точно актеры, сыграли драму, сняли грим и в кафе прозаически коньяк пьют.<sup>61</sup>

Vom gleichen Gegensatz ist auch ihr Selbstbild gekennzeichnet. Einerseits erinnert sie Berlin wieder an ihr früheres Ich: „...i sama ja snova pochoža na ‚tu‘ kotoraja ‚byla živoj kogda-to‘ ...“<sup>62</sup> Andererseits weiß sie, daß vor allem die neue Welle von Emigranten und Emigrantinnen in ihr nur noch ein kuriozes Relikt aus einer überlebten Vergangenheit sieht:

Молодые петухи-горланы всю нашу эпоху обзывают с эстрад „отжившей“, а нас всех: – больших и малых, – „катастрофическими людьми“.<sup>63</sup>

Ihre Isolation von den russischen Emigrantenkreisen ist dementsprechend sowohl Ausdruck ihres Bedürfnisses als auch schmerzhaft empfundener Ausschluß: „Ljudjam li ot menja žutko, mne li oni ne nužny, - ne razberu.“<sup>64</sup> Der Gegensatz zwischen ihrem früheren Leben im Symbolismus und ihrem Emigrantinnendasein bleibt für sie als Widerspruch bestehen und wird als solcher Gegenstand ihres Schreibens:

Мне и самой непонятно, как длинная, сложная, огневая в прошлом жизнь может кончиться как тараканья, заваренная в щели кипятком.<sup>65</sup>

Das Schreiben wird alles, was sie noch geben kann, wird für sie gar wichtiger als ihre Drogen („lučše narkoza i vina“<sup>66</sup>). Das Schreiben ihrer Briefe bringt ihr die gewünschte Nähe zu Freunden und Freundinnen, während die von ihr benötigte räumliche Distanz aufrechterhalten werden kann. In ihrem letzten Brief an ihre Freundin schreibt Nina Petrovskaja: „Zdes' u menja net nikogo. Ne otlučite menja ot sebja!“<sup>67</sup> Das Schreiben ihrer Memoiren ermöglicht ihr über die Erinnerung an die leuchtendere Gegenwart des Symbolismus ein Überleben in der Emigration:

А совсем тоже недалеко кладбище, где лежит Альфред де Мюссе. Туда хожу по воскресеньям и романтически грущу под его ивой о прошлом. Всеми силами стараюсь не страдать, „как все“, и не впле-

<sup>61</sup> Ebenda, 101.

<sup>62</sup> Ebenda, 97.

<sup>63</sup> „Pis'ma N.I. Petrovskoj k V.F. Chodaseviču“, *Europa Orientalis*, 129.

<sup>64</sup> Ebenda, 124.

<sup>65</sup> N. Petrovskaja, „Pis'ma k O.I. Resnevič-Sin'orelli“, *Minuvšee*, 131.

<sup>66</sup> Ebenda, 122.

<sup>67</sup> Ebenda, 133.

тать мой голос в хор эмигрантских стонов. А стонут они в Париже как в аду.<sup>68</sup>

Schließlich und endlich sichert das Schreiben in Form von Übersetzungen und Feuilletons außerdem ihr finanzielles Auskommen und damit das Überleben in der Emigration. So verbindet sie eine briefliche Bitte um Arbeit mit den Worten:

Могу переводить, писать статьи, делать компиляции, – словом все, что требуется от мысли, от пера, – от меня.<sup>69</sup>

Als sie keine Arbeit mehr findet, versucht sie sich und ihre Schwester mit dem Schreiben von verzweifelten und erniedrigenden Bittbriefen, z.B. an Gor'kij, vor dem Verhungern zu bewahren. Auch jenseits der finanziellen Zwangslage ist für Nina Petrovskaja die Veröffentlichung ihrer Erinnerungen mit ihrem Lebenswillen aufs Engste verknüpft. So schreibt sie in einem Brief an Gor'kij:

Мне бы не хотелось ликвидировать прежде, чем издать книгу. Потом – все равно.<sup>70</sup>

Ihren Tod begreift Petrovskaja dementsprechend als Verstummen und kündigt ihn in einem letzten Brief an Ajchenval'd über ihre zunehmende Sprachlosigkeit an: „Slov u menja net, ja mertvaja“.<sup>71</sup>

## IX

Mit dem Schreiben ihrer „Vospominanija“ hat sich Nina Petrovskaja einerseits wieder als begehrenswerte weibliche Figur konstituiert, als Verkörperung von Wahrheit und Lüge, der einst der Stil Belys und vor allem Brjusovs galt. Ihr Verhältnis zum Text versucht sie, als ein passives der Widerspiegelung und Verlebendigung darzustellen, um dadurch sich selbst als Subjekt konstituieren und das Gesetz der Weiblichkeit ihrer Epoche bestätigen zu können. Gleichzeitig eignet sich hier jedoch auch eine russische Emigrantin schreibend die Figur der Renata, der Verkörperung symbolistischer Weiblichkeit, an und stellt sie als Paradoxon in den Kontext der Emigration. Im Kontext der Emigration wird, in ihren Memoiren und vor allem in ihren Briefen, ein Subtext lesbar, der eine Abweichung in der performativen Praxis ihrer Konstituierung von Weiblichkeit darstellt. Das Schreiben wird hier als Prozeß beschrieben, das das physische und

<sup>68</sup> „Pis'ma N. Petrovskoj k Ju. Ajchenval'du“, *Minuvšee. Istoričeskij Al'manach*, 8, 1989, 133-138; 136.

<sup>69</sup> „Pis'ma N.I. Petrovskoj k V.F. Chodaseviču“, *Europa Orientalis*, 132.

<sup>70</sup> „Pis'ma N.I. Petrovskoj k Maksimu Gor'komu“, *Europa Orientalis*, 14 (1995) 2, 140-149; 142.

<sup>71</sup> „Pis'ma N. Petrovskoj k Ju. Ajchenval'du“, *Minuvšee*, 137.

psychische Überleben einer Frau in der Emigration sichert. Der Symbolismus wird einerseits für sie zu einer begehrenswerten Vergangenheit, die sie schreibend zu erreichen versucht. Andererseits wird die ‚Gegenwart‘ der Vergangenheit tagtäglich mit der harschen Realität der Emigration konfrontiert und ad absurdum geführt. Der Gegensatz zwischen ihrem glamourösen Dasein im Symbolismus, das sie in erster Linie dem männlichen Begehren verdankte, und ihrem ‚Kakerlakendasein‘ in der Emigration, in der sie schreiben muß, um zu überleben, versucht sie schreibend zu bewältigen. Ihre Autorinnenschaft läßt sich als prozeßhafter Kampf um das eigene psychische und physische Überleben verstehen. Dieser Kampf ist eine Gratwanderung zwischen dem Symbolismus, der sie begehrenswert aber stumm macht, und der Emigration, die sie völlig zu vernichten droht, aber zum Schreiben zwingt. Im Schreiben gelingt es ihr, den Gegensatz, den sie verkörpert, auch darzustellen. Sie schreibt sich als häßliche Emigrantin, die darauf besteht, die begehrenswerte Renata des Symbolismus gewesen zu sein. Am besten wird dieser Gegensatz wohl in den Erinnerungen Nina Berberovas beschrieben, die Petrovskaja als lächerliche und tragische Figur einer symbolistischen Vergangenheit in der Gegenwart der Emigration sieht:

С темным, в бородавках, лицом, коротким и широким телом, грубыми руками, одетая в длинное шумящее платье с вырезом, в огромной черной шляпе со страусовым пером и букетом черных вишен, Нина мне показалась очень старой и старомодной. Рената „Огненного Ангела“, любовь Брюсова, подруга Белого – нет, не такой воображала я ее себе.<sup>72</sup>

In der Emigration war Nina Petrovskaja als Renata zum Anachronismus geworden. Im ‚Lebenstext‘ ihrer Erinnerungen und Briefe hat sie jedoch genau diese Veränderung der Renata beschrieben. Sie hat sich die Renata als weibliche ‚Figur‘ des Symbolismus angeeignet und sie im Kontext der Emigration um- und weitergeschrieben. So ist es ihr gelungen, einen weiblichen Stil zu schreiben, der eine symbolistische Weiblichkeit zwar immer wieder erneut als Gesetz zitiert und es dadurch sowohl bestätigt als auch schafft, durch den veränderten zeitlichen und räumlichen Kontext hat sie jedoch mit jedem performativen Akt das Zitat ein wenig verfehlt.

Прошло время всяких прекрасных ‚жестов‘ – нужно доживать, довести до конца какую-то неудавшуюся жизненную миссию.. Вот!..<sup>73</sup>

<sup>72</sup> N. Berberova, 204.

<sup>73</sup> N. Petrovskaja, „Pis'ma k O.I. Resnevič-Sin'orelli“, *Minuvšee*, 122.

Die „Vospominanija“ und die Briefe Nina Petrovskajas ergeben deshalb erst gemeinsam den selbstverfaßten ‚Lebenstext‘ einer Autorin. Über die Widersprüche und Gegensätze zwischen beiden Texten schreibt Nina Petrovskaja die Abweichungen, die es ihr erst ermöglichen, sich auch als Autorin zu konstituieren. Wie die Lebensgeschichte Nina Petrovskajas zeigt, konnte der Widerspruch zwischen Weiblichkeit und Autorschaft dazu beitragen, Frauen, die dennoch den Anspruch hatten zu schreiben bzw. sich zu beschreiben, an den Rand des Wahnsinns, in die Hysterie, in Alkoholismus, Drogensucht und in den Selbstmord zu treiben. Um die Texte und ‚Lebenstexte‘ dieser Frauen dennoch lesen zu können, brauchen wir andere Ansätze, als die, die allein auf die hermeneutische Interpretation des, von einem selbstidentischen Autors verfaßten, e i n e n Textsinn ausgerichtet sind. Dieser Aufsatz stellt eine Möglichkeit dar, die Konstituierung einer solchen Autorinnenschaft in ihrem ‚Lebenstext‘ lesbar zu machen.



Нина Ивановна Петровская

Алла Грачева

## **ЛИМОНАРЬ АЛЕКСЕЯ РЕМИЗОВА: ПЕРВАЯ РУССКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ СКВОЗЬ ПРИЗМУ АПОКРИФИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

События революции 1905 г. явились первой практической проверкой тех политических доктрин, за увлечение которыми Алексей Ремизов заплатил почти десятилетием своей молодости и которые были столь болезненно ‚изжиты‘ им в вологодский период (1901–1903). Неверно было бы предполагать, что ‚политика‘ его больше не интересовала. Подобное представление отчасти базируется на утверждениях самого Ремизова. В этом плане симптоматичен отклик на его подобные заявления Льва Шестова – одного из людей, духовно наиболее близких к писателю. В майском послании 1905 г. он так отвечал на несохранившееся письмо Ремизова: „Мою статью о ‚В[опросах] Ж[изни]‘ Вы уже чересчур глубоко поняли. [...] Но, на самом деле, я не враг политики. Знаю, что политическая свобода ничего не разрешает. [...] Я серьезно хвалил Булгакова за политические статьи. Если бы умел писать так, как он, ей Богу только и писал бы о политике. [...] Вы счастливей меня: читаете хождение по мукам Богородицы и политику забыли. Я не могу ни забыть, ни помнить“.<sup>1</sup> В данном письме, сохранившем отзвуки слова адресата, важно сопряжение двух составляющих: ремизовского отношения к ‚политике‘ (‚забвение‘, которое предполагает уже имеющееся ‚знание‘), и продолжение начавшегося в Вологде изучения апокрифической литературы (упоминание „Хождения Богородицы по мукам“).

В 1906 г.<sup>2</sup> Ремизов написал цикл апокрифических легенд „Лимонарь“.<sup>3</sup> Название восходило к „Лугу духовному“ (*Λεϊμων*) – сборнику повестей о жизни подвижников и благочестивых людей, составленному духовным писателем конца 6 – начала 7 в. Иоанном Мосхом. В древнерусском переводе он именовался *Лимонарь* (*Λεϊμωνάρειον*). В состав ремизовского *Лимонаря*

<sup>1</sup> *Русская литература*, 2, 1992, 142.

<sup>2</sup> Время создания цикла определяется на основании авторских датировок, данных под текстами во Второй редакции „Лимонаря“ (Ремизов, А. *Сочинения*, т.7. Отреченные повести, СПб. [1912]). Далее цитируется в тексте: *Лимонарь-1912* с указанием страницы.

<sup>3</sup> А. Ремизов, *Лимонарь*, СПб. 1907. Далее цитируется в тексте: *Лимонарь-1907* с указанием страницы.

вошли следующие тексты: 1. „О безумии Иродиادیном, как на земле зародился вихорь“; „О месяце и звездах и откуда они такие. Христова повесть“; 3. „Гнев Ильи Пророка, от него же сокрыл Господь день памяти его“; 4. „Отчего нечистый без пят и о сотврении волка. Слова Егория волчьего пастыря Николе Угоднику“; 5. „Вещица, имен которой двенадцать с половиною. Изъявление“; 6. „О страстях Господних. Тридневен во гробе“. После текстов апокрифов следовал раздел „Примечания“.

Как показал анализ, основным (на девяносто процентов) текстуальным и идейно-тематическим источником ремизовских произведений было исследование А.П. Веселовского *Разыскания в области русских духовных стихов*.<sup>4</sup>

Оттуда же Ремизов заимствовал и сделанные в „Примечаниях“ отсылки к многочисленным трудам. Обращаясь к тому или иному разделу исследования Веселовского, писатель учитывал сделанные ученым сноски на использованную литературу и повторял указанные там названия в своих комментариях. Проанализировав ремизовский список источников, можно отметить, что к упомянутым Веселовским книгам добавлены следующие: труд П.Е. Щеголева, *Очерки истории отреченной литературы. Сказание Афродитиана*;<sup>5</sup> *Толковый словарь живого великорусского языка Владимира Даля* (СПб. 1903); Е.В. Аничков, *Весенняя обрядовая песня на западе и у славян* (СПб. 1903–1905); В. Владимиров, *Введение в историю русской словесности* (Киев 1896). Это – или современные труды знакомых писателя (Щеголева, Аничкова), или достаточно популярные источники (Даль, Владимиров). Зачастую само примечание представляло собой точную цитату из Веселовского. Но это было не „плагиатом“, а дополнением основного текста добавочными сведениями из „бесспорного“ для Ремизова, а потому подчас и не указываемого, источника.

Цикл „Лимонарь“ обладает внутренней целостностью, которая заключается в последовательном развертывании авторского замысла и использовании, в основном, одних и тех же разделов исследования Веселовского.

Ученый писал о синкретизме народного сознания, в котором языческие и христианские представления органично переплетались при попытках найти ответы на сущностные вопросы бытия. Опираясь на его научные данные и выводы, Ремизов поставил своей целью максимально приблизить свое художественное мировосприятие к народному и с помощью форм и мето-

<sup>4</sup> А.Н. Веселовский, „Разыскания в области русских духовных стихов“, Разд. I–XVII, вып. 1–6, *Сборник Отделения русского языка и словесности Императорской Академии Наук*, Прилож. К тт. XXXVI–LIII, СПб. 1880–1891. Далее цитируется в тексте: Веселовский, *Разыскания* с указанием номеров раздела и страницы.

<sup>5</sup> П.Е., Щеголев, *Очерки отреченной литературы. Сказание Афродитиана*, СПб. 1900. Далее цитируется в тексте: Щеголев с указанием страницы.



дов последнего, синтезированных с формами и методами, присущими ему, как писателю-интеллектуалу начала XX в., посмотреть на современность.

Названия ремизовских апокрифов не являются стилизацией, а воспроизводят саму структуру номинации памятников древнерусской отреченной литературы, например: „О древе крестном, извещение святягы Троицы“, „Вопросы и ответы, что отъ колика частей создан бысть Адамъ“, „Иаковля повесть“, „О пустынице Макарии римстемъ, что три чернеци нашли его, что двадесять поприщъ отъ него рай“ и т.п.<sup>6</sup> То же относится и к названию всего произведения, поскольку оно ни по сюжетам, ни по тематике не восходит к древнему „Лимонарю“. Единственное сходство между обоими одноименными сборниками – дидактическая задача автора.

Соблюдая авторскую последовательность расположения текстов внутри цикла, рассмотрим источники и те художественные приемы, с помощью которых ремизовский текст формируется как новое художественное целое. В семантике названия апокрифа „О безумии Иродиадином, как на земле зародился вихорь“ сочетаются космогонические языческие и христианские представления. Фактическую основу своей первой легенды Ремизов заимствовал из разделов книги Веселовского „Легенды об Ироде и Иродиаде и их народные отражения“ (*Разыскания*, XVI, 305–329) и „Румынские, славянские и греческие коляды“ (VII, 97–291), а также из исследования Щеголева (Щеголев 1900, 2, 10). В фабуле ремизовского повествования контаминированы мотивы апокрифических сюжетов о рождестве Христовом и смерти Иоанна Крестителя.

Идейно и тематически текст Ремизова базируется на отмеченном Веселовским существовании в народных представлениях связи между сюжетом о преследовании Божественного младенца (преломленном в рождественском колядном цикле) и сюжетом о последнем преследовании Христа, завершившимся его смертью („крещением кровью“, VII, 247). Ремизов художественно аккумулировал вывод ученого о том, что в народных представлениях смерть Иоанна Крестителя является символической „предтечей“ крестовой смерти Спасителя.

Текст первого апокрифа, как и последующих, основан на системе лейтмотивов. Основные из них также генетически восходят к приведенным Веселовским народным текстам. Оттуда заимствованы такие устойчивые образы, как, например: „белые цветы“ (VII, 250), „красная“ = красивая / кровавая Иродиада (VII, 247).

Ремизовская интерпретация сюжета о любви Иродиады к Иоанну Крестителю, кровавой плате за ее танец (голове Иоанна) и предначертанном

<sup>6</sup> Названия апокрифов приведены по списку „Статьи о книгах истинных и ложных“ (Н. Тихонравов, *Памятники отреченной русской литературы*, Т. 1, СПб. 1863, 2–5).

ей проклятии (вечно плясать) независима от популярной в модернистской среде драмы О. Уайльда *Саломея*. Все исходные сюжетно-тематические мотивы писатель почерпнул у Веселовского (ср.: „В одном эпизоде Reinhardus'a [...] говорится о несчастной любви дочери Ирода к Иоанну [...] легенда [...], кончившаяся смертью последнего, посмертной мукой первой“ (XVI, 306). У Ремизова в трактовке темы страстной любви главный акцент сделан на ее всеразрушающей стихийной природе. Это – основа органичной контаминации апокрифического новозаветного сюжета с языческим космогоническим мифом о происхождении вихря – природной стихии.

В апокрифе „О безумии Иродиادیном“ виртуозно сочетаются точные цитаты, пересказ и собственно ремизовский текст. Например, финал произведения основан на трансформированном тексте Веселовского: „Иродиаду постигла кара: [...] она носится по воздуху, в бурной пляске вихря. [...] Там она носится и теперь, лишь отдыхая на дубах и орешинах до первых петухов [...] Каталонское предание сделало из одной Иродиады – несколько [...] Вечно пляшущие, сотрясающиеся в порывистом движении, они могли быть отождествлены с трясавицами – лихорадками [...] трясавицы, вошли в отреченную статью [...] в молитву св. Сисиния, и Невея буславского текста оказалась тогда всем лихорадкам старейшей сестрой, *плясавицей*, ради которой отсечена была голова Иоанна Предтечи. Русск. плясея = плясунья и название лихорадки“ (VII, 222).

Ср. текст Ремизова: „Несется неудержимо, навек обращенная в вихорь – буйный вихорь – плясавица проклятая и пляшет по пустыне [...] и раздирает черную гору, сокрушает нагорное царство, нагоняет на небо сильные тучи, потемняет свет, крутит ветры, вирит волны, вал на вал – пляшет плясея проклятая [...] Так вечно на вечно, до скончания века, на веки бесконечные“ (*Лимонарь-1907*, 24–25).

Таким образом в ремизовской легенде применен традиционный для средневекового мышления метод метафизического познания путем поиска символических соответствий: космогонический миф о вечном и ныне существующем вихре объяснен через не искупленное событие библейской истории (при этом смерть Иоанна Крестителя трактована как прообраз смерти Христа). Это – обращение писателя к средневековому пониманию времени, пользуясь термином Д.С. Лихачева, – ‘летописного’ времени. Как отмечал ученый, „в древней [...] Руси время казалось существующим независимо от нас. [...] Прошлое было где-то впереди, в начале событий, ряд которых не соотносился с воспринимающим его субъектом. ‘Задние’ события были событиями настоящего или будущего. [...] ‘Передняя слава’ – это слава отдаленного прошлого, ‘первых времен’; ‘задняя же слава’ – это слава последних деяний. [...] Время не было ориентировано на воспринимаю-

щего это время субъекта. Его мыслили как объективно и независимо существующее“.<sup>7</sup>

Общезвестно, что в символистской эстетике нового времени ряд символических соответствий был принципиально разомкнут и открыт для бесконечного дополнения. Его продолжение было не только возможно, но как бы заранее ‚запрограммировано‘. И в этом процессе активная роль принадлежала, одновременно, и объекту, и субъекту творчества – читателю.

Ремизов, сближая и синтезируя типологически сходные эстетические принципы старой и новой литератур, на их основе создал новый *символистский текст*. Это было реализацией того, о чем он еще в 1904 г. писал жене: „Надо победить свою отдельность и не замечать, но и другие должны забыть тебя и соединиться с тобой в игре ‚не в твое и не мое‘. А это над тобой – миф“.<sup>8</sup> Вступая в ‚игру‘, читатель как бы включал в творимый миф себя и окружающий его мир – в данном случае – русскую действительность, современное состояние которой ассоциировалось с буйным вихрем – ‚проклятой плясавицей‘.

Вторая легенда „О месяце и звездах и откуда они такие. Христова повесть“ основана на тексте румынской песни, приведенной Веселовским в разделе, уже использованном в первом апокрифе: „Богородица прядет на зеленой тропе, ведущей к вратам рая, прядет золотые нити на одежду своему сыну; откуда они ни взялись соколы, похитили пряжу; Богородица посылает Ивана Крестителя, пусть разыщет соколиное гнездо и принесет ей, а соколят возьмет себе. Это выше моих сил, отвечает святой: соколы унесли *золотую нить* высоко под небеса, свили из него гнездо – *золотой месяц*, а соколят негде взять: из них поделались *дробные звезды* [...] иные отождествляют луну с ликом Марии Магдалины, заступившей место Божьей Матери“ (VII, 225).

Ср. текст Ремизова: „Горными дорогами отправилась Богородица на зеленую тропку к вратам рая [...] и стала там прядти золотые нити. Откуда ни возьмись, налетели соколы, похитили красную золотую пряжу. Нечего делать. Позвала Богородица Ивана Крестителя: Креститель разыщет соколиное гнездо и принесет ей, а соколят возьмет себе. Пошел Иван Креститель искать пропажу, да не долго путешествовал, скоро вернулся. „Не могу, – говорит, – я это сделать, сил моих нету: унесли соколы золотую нить высоко под небеса, свили из золотой нити гнездо – *золотой месяц*, а соколят негде взять: понаделали из них *дробные звезды*‘. Вот отчего *месяц* такой, и *сверкают звезды*“ (*Лимонарь-1907*, 30–31).

<sup>7</sup> Д. С. Лихачев, *Поэтика древнерусской литературы*, 3-е изд., М. 1979, 254–255.

<sup>8</sup> А. Ремизов, „На вечерней заре. Переписка А. Ремизова с С. Ремизовой-Довгелло“, подг. текста и коммент. А. Д’Амелия, *Europa Orientalis*, 6, 1987, 272.

Эта легенда, в которой аналогично первой синкретически объединены космогонические языческие и христианские представления, является вставной новеллой, рассказанной идущим по полю Христом девочке Марии Египетской.

Унесенные на небо золотые нити нужны были Богородице, чтобы спрясть рубашку Христу. Выслушав рассказ, Мария просит у него хоть одну нить. „И, подумав мало, прорицая судьбу святой, сказал Господь: – Будет тебе золотая нитка“ (*Лимонарь-1907*, 31). Таким образом, благодаря обрамляющему повествованию, Христова повесть обретала значение притчи, в которой ‚золотая нить‘ означала приобщение к Христовой жертве.

Но легенда о Христе и Марии Египетской – также рассказ в рассказе. Сюжет последнего основан на контаминации образа из румынского варианта апокрифа о смерти Авраама („на запад солнца, когда собираются (туда) ангелы“ (VI, 18) и образов из эсхатологических текстов – видений о загробном суде за дела человеческие (см. у Веселовского раздел „Безразличные и обоюдные в Житии Василия Нового и народной эсхатологии“ – XII, 159). На базе этих источников сформирован финал ремизовского апокрифа: „Ты видишь те серые горы, не по себе они серые, серые от дел человеческих. Там ангелы [...] столпились на Западе. Так и всякий день по захождении солнца они идут к Богу на полонение и несут дела людей, совершенные от утра до вечера, злые и добрые“ (*Лимонарь-1907*, 32). Ср. с исходным текстом румынской колядки: „Видишь ли ты, или не видишь те серые горы? Не по себе они серые, а от овец. У овец черные ягнята; то не ягнята, а пастухи, опирающиеся на клюки, закутанные в капюшоны. Овцы пойдут на восход солнца [...] увенчают себе головы (цветами) [...]“ (VII, 254–255). Эта колядка была проанализирована Веселовским как чисто бытовой, не содержащий христианских мотивов текст. При сравнении ее с текстом Ремизова очевидна направленность творческой переработки писателя, ‚прочитавшего‘ и этот источник сквозь призму христианской символики (Христос – пастырь овчий и т.п.). По жанровому типу обрамляющий рассказ представляет собой ‚толк‘ – т.е. толкование притчи. С его помощью космогоническое сказание о происхождении месяца и звезд, послужившие основой новозаветного апокрифа о крестном страдании Христа (символическое истолкование вознесенной на небеса ‚золотой рубашки‘), к которому святые мученики приобщаются своими духовными подвигами (иносказательное значение ‚золотой нитки‘ Марии Египетской) соотнесено с современностью. Нынешние времена – это времена ‚по захождении солнца‘ (*Лимонарь-1907*, 32), когда судятся дела человеческие – ‚злые и добрые‘ (там же). Примечательна авторская инверсия в устойчивом слово-

сочетании ‚добрые и злые‘. Она вносит драматическую напряженность в пока лишь намеченную тему ‚последних времен‘.

Основной источник третьего апокрифа Ремизова „Гнев Ильи Пророка, от него же сокрыл Господь день памяти его“ – раздел VIII исследования Веселовского: „Илья – Илий (Гелиос)?“ (293–353). Отправной точкой для ученого стал анализ научных трудов о связи образа ветхозаветного пророка Ильи с мифами о солнечном божестве. Таким образом, преемственная взаимосвязь между этим апокрифом и предыдущим текстом, восходящем к космогоническому мифу о происхождении месяца и звезд, очевидна даже на первоначальном уровне рассмотрения источника текста. Начало ремизовского текста – подробное описание ‚топографии‘ того света (рая и ада) (*Лимонарь-1907*, 35–36). Его источник – текст румынского похоронного плача (VI, 23–31). Сравним один из его эпизодов с ремизовским текстом.

Текст плача – обращение к душе умершего, идущей по загробным путям: „Пойди снова, пока не достигнешь [...] высокой яблони св. Петра [...] у корней тихий источник; там находится пресвятая Мария – да будет она милостива к нам! [...] сидит и пишет мать Мария, (записывает) живых и мертвых, отмечает их судьбу. Попроси ее, чтобы она взяла страницу живых, быть может, она смилуется и поместит тебя с живыми. Но она не смилуется и не запишет тебя к живым, ибо страница наполнилась, перо затеряно [...] Земля, земля! Отныне будь мне матерью, не торопись обратиться меня в прах!“ (VI, 29–31).

Текст Ремизова: „Под беловерхой яблоней с книгой Богородица и святой апостол Петр с ключами райскими. Записывает Богородица в книгу живых и мертвых, указуя путь странствующим, отрешенным от тела, опечаленным душам [...] Земля! Ты будь мне матерью. Не торопись обратиться меня в прах!“ (*Лимонарь-1907*, 36, 39).

Описание потусторонних мест составляет экспозицию ремизовского повествования. Этот мир существует в, казалось бы, вечной статике бытия, когда в раю блаженствуют праведники, а в аду мучаются грешники. Однако сюжетный стержень повествования – нарушение равновесия – проникновение в рай сатанинских сил. Точный источник этой части апокрифа – текст румынской колядки (VII, 264). Экспансия сил Зла предстает как насильственная попытка Сатаны захватить власть над миром. Картина демонского разгула занимает центральное место в ремизовском апокрифе.<sup>9</sup>

Для реконструкции общего художественного замысла „Лимонаря“ важны два момента в красочном изображении адского беснования. Во-первых,

<sup>9</sup> Примечателен отмеченный М.В. Козьменко факт более детализированного, по сравнению с печатным текстом, описания бесчинств бесовских сил в раннем автографе апокрифа (РГАЛИ, ф. 420, оп. 1, ед. хр. 8). См. М.В. Козьменко, „Лимонарь“ как опыт реконструкции русской народной веры“, *Алексей Ремизов. Исследования и материалы*, отв. ред. А.М. Грачев, СПб. 1994, 30–31.

попытка Антихриста занять место Спасителя: „Вылез из бездны бездн геенский Зверь, засел на престол Господа“ (*Лимонарь-1907*, 43). Во-вторых, символизация торжества обитателей ада в образе вихревой пляски. Ее развернутое изображение занимает три страницы ремизовского текста: „Плясали черти [...] Плясали с ними грешники [...] И плеща друг друга по ладоням плясали все семьдесят семь недугов [...] Плясали черти, грешники [...] Сама Смерть кувыркалась бессмертная [...] И творилось беснование“ (*Лимонарь-1907*, 43–45).

Намеченная в предшествующем апокрифе тема Страшного Суда, следующего за бесовским вихрем, в этом апокрифе уже звучит во весь голос. Неслучайно, одним из явных источников текста является Апокалипсис. В ремизовском тексте былое равновесие удаётся восстановить лишь с помощью Ильи Пророка. В осмыслении семантики образа Ильи писатель опирался на указания Веселовского о том, что существовало следующее апокрифическое истолкование этого ветхозаветного персонажа: „Илья, взятый на небо, извегнув смертной доли, явился естественным провозвестником грядущего Судии“ (VIII, 335).

В апокрифе Ремизова расправа Ильи с вихрем бесовской пляски предстает символической параллелью новозаветным событиям – Второму Пришествию и Страшному Суду. В речи Пророка, обосновывающей его право выступить Судией, Ремизов привел перечень деяний Ильи, используя цитаты из Ветхого Завета. Он полностью ‚заимствовал‘ весь этот ‚блок‘ цитат из исследования Веселовского (Ср.: *Лимонарь-1907*, 48–49 и указ. соч. Веселовского, VIII, 309–310). С помощью пространной цитаты – контаминации из нескольких ветхозаветных книг – ученый проиллюстрировал истоки бытующего, в частности, у христиан, народного культа как одного из провозвестников Христа. В этом культе христианские представления соединились с языческими: у славян Илья – Громовник. Опираясь на данные исследования Веселовского, Ремизов как бы материализовал метафору – ‚гром небесный‘.

В этом апокрифе намечена еще одна тема, важная для всего цикла: Высший Суд – беспощаден, гибель всего сущего в огне последнего Суда неизбежна. Ср. у Веселовского: „Кабы он [Илья – А. Г.] знал, когда бывает ему празднование, он убил бы [...] всех и свет погиб бы от его грозových ударов“ (VII, 264). Единственная сила, заступающаяся за мир – и тот, и этот – Богородица. После ее заступничества былое равновесие возвращается в мир. Однако характерен финал ремизовского апокрифа – детальное описание ада, где продолжается ‚мука вечная и бесконечная‘ грешников (*Лимонарь-1907*, 61) и безумное ‚скаканьё‘ бесов.

Четвертый апокриф „Отчего нечистый без пят и о сотворении волка. Слово Егория волчьего пастыря Николе Угоднику“ состоит из обрамляю-

щего повествования о странствии Егория и Николы Угодника и рассказа в рассказе („Слово Егория“). Конкретный источник – исследование Веселовского (раздел II „Св. Георгий в легенде, песне и обряде“. Стр. 143–144 – анализ одного из мотивов духовного стиха о Егории – волчьем пастыре; а также: раздел VIII, 330–333 – изложение основного сюжета „Слова“).

Повествование Егория открывает рассказ об изначальном соперничестве Сатаны с Богом: „В четвертый день помысли Сатана: сотворю себе престол и буду равен Богу. / И очутился в бездне. [...] / На третьей утренней заре встал Сатана из бездны [...] посреди Рая и, обозрев творение, уязвился сердцем – пожелал самому творцом быть“ (*Лимонарь-1907*, 66–68). Создание волка – результат замысла Сатаны: „сотворить себе человека по образу и подобию Божиему, а сердце вложит свое, и тот человек с его сердцем совратит Адама и всю тварь [...] и тогда все попадет в царство тьмы, и один он тогда над всем миром и Богом будет господствовать“ (*Лимонарь-1907*, 69).

В своей трактовке сюжета „слова Егория“ Ремизов также, как и ранее, отталкивался от его интерпретации Веселовским. Ученый писал, что в этой легенде „мы несомненно имеем дело с разновидностями одной и той же сказочной данной из обширного сюжета: о создании света и животного мира богом и дьяволом. Дьявол создает все вредное: змею, волка, жабу и т.п. [...] Власть Георгия над волками выработалась, очевидно, из идеи обуздания. [...] Егорий [...] – волчий пастырь“ (VIII, 331–333). Но, как и ранее, Ремизов, одновременно, и опирался, и переосмыслил научный источник.

По жанру ремизовский апокриф – притча. Рассказчик (св. Георгий) истолковывал языческий в своей основе миф о создании человека и животных, как христианскую легенду о противостоянии Бога и Сатаны. Однако есть еще один повествователь – автор, который, в свою очередь, рассказывал историю о Егории и Николе как притчу, смысл которой должен разгадать читатель. Это – иносказание о попытке сотворения ‚нового человека‘, с помощью которого должен быть пересоздан весь мир. Реализация этой теоретической возможности оборачивается хаосом – ‚делом погибельным‘ (*Лимонарь-1907*, 70). Автор предоставлял читателю возможность соотнести эту притчу с современностью. В системе символических соответствий примечателен открытый финал апокрифа – фактическое продолжение противостояния Бога и Сатаны.

Пятая часть „Лимонаря“ – „Вещица, имен которой двенадцать с половиной. Изъявление“ была создана позднее остальных частей цикла. Первоначально произведение не входило в состав цикла и было включено в него в процессе набора издания в издательстве Вяч. Иванова „Оры“. Об этом свидетельствует приписка Вяч. Иванова в письме Л.Д. Зиновьевой-Аннибал к Ремизову 1907 г.: „Вещицу‘, Алексей Михайлович, приносите. Ничего

что не лимонарно. Так, значит, нужно, чтобы было посолонно<sup>10</sup>. Это – ответ Иванова на несохранившееся письмо Ремизова, где писатель, по-видимому, отмечал несоответствие мажорной (посолонной<sup>1</sup>) тональности „Вещицы“ трагическому звучанию цикла. Однако тот вариант текста, который был включен в *Лимонарь*, был скорректирован с общей направленностью цикла.

Источники этого ремизовского апокрифа – варианты богомильской молитвы св. Сисинию против трясавиц и нежитей („в ней упоминался св. Сисиний на горе Синае, архангел Михаил и семь трясавиц, дочерей Ирода“ – VI, 40; см. также указ. соч. 41–51). Близость этого текста к „посолонному“ творчеству Ремизова заключалась в том, что по типу сюжета он был близок к новеллической сказке и повествовал об антагонисте главного героя Сисиния – злодейке Вещице, захватившей царство Гогово в стеклянной стране Гадояде.

Ремизовское описание Вещицы восходит к тексту румынской молитвы: „Я, святой Сисой [...] встрѣтил Авещицу (=Гилло, дьявола), крыло Сатанино: волосы у ней до пятъ, глаза словно огонь, изъ пасти и отъ всего тѣла исходило пламя; она шла, сильно блеща [...] Встрѣтилъ ее архангелъ Михаилъ и спрашиваетъ: Откуда идешь ты, Сатана, духъ нечистый, и куда, и какие тебѣ имена? А она отвечала: Я – нечистый духъ, крыло Сатанино“ (VI, 48). Ср. текст Ремизова: „Проехал Сисиний [...] три зари и видит, идет по пустыне некая женщина: она шла по пустыне, блеща огнем, длинные до пят волосы крыльями горели за ней, и от всего тела ее пылало пламенем... / – Кто ты, откуда, и как имена твои? – крикнул Сисиний Дьяволу. / – Я крыло Сатанино, я – Вещица“ (*Лимонарь-1907*, 88).

Символически трактуя сюжет, Ремизов основывался на данных источника. Одновременно, он, сообразуясь с общим художественным замыслом цикла, увязал содержание этого апокрифа с первым произведением – „О безумии Иродиадином“. „Вещица“ – это одно из сакральных имен трясавиц, дочерей Ирода<sup>1</sup>, в облике различных болезней ввергающих людей в безумную пляску. Олицетворенные в образе „Вещицы“, они „селелись“ в людей стеклянной страны, погрузив ее в хаос и смерть. Лишь сакральное действие святого Сисиния (он отрыгнул материнское молоко) избавляет царство от Вещицы. В системе символических соответствий ремизовского цикла тема „матери“, обращения к ее помощи связана с темой Богородицы, своим милосердием защищающей людей от торжествующего Зла.

Счастливый („посолонный“) конец „Вещицы“ также выделял ее из общего ряда. Однако органичная связь этого произведения с остальными апокрифами заключалась в семантике кульминации сюжета – развернутой картине безумств и разгула Вещицы – силы сатанинской, захватившей

<sup>10</sup> РНБ, ф. 634, оп. 1, ед. хр. 111, л. 7.



страну. В итоге история о Вещицы также обретала характер притчи, которую истолковывал ,проницательный читатель‘.

Апокриф „О страстях Господних. Тридневен во гробе“ завершал ,лимонарный‘ цикл Ремизова. Примечаний к этому тексту почти нет. Название взято из исследования В. Сахарова „Апокрифические и легендарные сказания о пресвятой деве Марии, особенно распространенные в древней Руси“ (Тула, 1888). В ней дан анализ сборника апокрифических сказаний и легенд „Страсти Христовы“, который посвящен изображению страданий Спасителя и Богородицы (см.: Сахаров, 89–109). Однако ремизовский текст не имеет ничего общего со сказаниями этого сборника, кроме названия и темы.

Как было показано ранее, своеобразная ,игра в источники‘ составляла существенный элемент ремизовского текста как художественного единства. Однако от начала к концу цикла ,расшифровка‘ источников становилась все более далекой от ,комментирования‘ текста, превращаясь в своеобразное дополнение к нему. В последнем апокрифе примечание фактически представляет собой изложение ветхозаветной параллели, предистории того, о чем будет сказано в основном тексте. Это – история первородного греха, символом которого стала ,голова Адама‘, согласно апокрифам, легшая в основу крестного древа. Несмотря на целый ряд перечисленных ,источников‘, как и ранее, ,переписанных‘ из книги Веселовского, непосредственная основа примечаний к завершающему произведению цикла – раздел IV исследования ученого – „Сон о дереве в повести града Иерусалима и Стихе о Голубиной книге“ (IV, 47–72).

Последний апокриф является наиболее концептуальным выражением космогонических и эсхатологических воззрений писателя. В нем сведены воедино темы и идеи всех входящих в цикл произведений. Каждый из предшествующих текстов был ограничен использованием какого-либо отдельного, преломленного в народном сознании языческого космогонического представления о происхождении солнца, месяца, звезд, грома, вихря, человека, животных. Соответственно дискретным было и обращение писателя к трансформациям этих представлений христианством. В разных апокрифах сообщалось о Христовых предтечах и предвозвестниках (Иоанне, Илье); о святых и мучениках (Николе, Егории, Марии Египетской, Сисинии); о постоянных попытках сатанинских сил захватить власть над мирозданием. Однако от апокрифа к апокрифу все более значимой становилась тема неотвратимого последнего Суда и окончательной битвы между Добром и Злом.

Апокриф „О страстях Господних“ – это эсхатологическое видение, Апокалипсис Алексея Ремизова. В отличие от предшествующих текстов, он не имеет какого-либо единого сюжетного источника. Создавая текст, писа-

тель опирался на многовековую традицию эсхатологической литературы. В исследовании Веселовского значительное место отведено ее рассмотрению. Это – разделы: XI. „Дуалистические поверья о мироздании“ (1–116); XII. „Безразличные и обоюдные в Житии Василия Нового и народной эсхатологии“ (117–172); XVIII. „Вещая Вёльвы (Волуспá) и новейшая экзегеза“ (1–89); XIX. „Эпизоды о рае и аде в послании новгородского архиепископа Василия“ (91–104); XX. „Еще к вопросу о дуалистических космогониях“ (105–136); XXIV. „Видение Григория о последних днях“ (185–213).

Среди массы эсхатологических текстов, проанализированных, пересказанных, процитированных или просто упомянутых Веселовским, основными источниками Ремизова стали апокрифы: „Беседа трех святителей“, „Енох“, „Слово о древе крестном“, „Никодимово Евангелие“, „Слово Палладия мниха“, „Хождение Богородицы по мукам“, „Хождение апостола Павла по мукам“, „Слово Мефодия Патарского о царствии язык последних времен“, „Видение Григория“ из „Жития Василия Нового“, а также книги Св. Писания: „Откровение святого Иоанна Богослова“ и „Евангелие от Марка“. Среди перечисленных источников „Видение Григория“ наиболее близко к ремизовскому тексту по образной стилистике представленной картины. Но в целом перечисленные апокрифы можно назвать ‚косвенными‘ источниками, поскольку, за исключением использования нескольких фраз, Ремизов вдохновлялся скорее их общим религиозно-философским настроением и художественной стилистикой, чем конкретным сюжетом и концепцией.

Финальный апокриф „Лимонаря“ тесно идейно связан с романом „Пруд“, неомифологической основой которого стал ремизовский миф о не воскресшем Христе. В романе этот миф был скрыт под массой реалеобразных оболочек, что препятствовало его осознанию даже наиболее ‚проницательными‘ читателями. В финале „Лимонаря“ он был явлен напрямую, со всей силой художественной выразительности, когда мощная лепка образов, присущая средневековым визионерам, была соединена со стилистической изощренностью символиста начала XX века.

Как отмечалось ранее, в своем художественном мировоззрении Ремизов аккумулировал древние дуалистические космогонические воззрения о создании мира и всего сущего Богом и имитатор Деи – Сатанайлом. Экспозиция повествования основана на контаминации различных сказаний о крестном древе. Апокриф открывался рассказом о том, что посещение Сатанайлом древа Познания затем стало древом Спасения – Крестом Спасителя.

Начало сюжетного развития ремизовского апокрифа – распятие Христа – новозаветное событие, после которого на третий день наступило Воскресение. Писатель ввел в текст цитату из Евангелия (Мк. 15; 34) – послед-

ние слова Христа: „Боже мой, Боже мой! Для чего Ты оставил меня?“ (*Лимонарь-1907*, 97). В отличие от Евангелия, у Ремизова зов Принявшего грехи не остался безответным. Но откликнулся на него вечный соперник Создателя. „Стал Сатанаил перед Крестом и смотрел на Христа, и со Креста, подняв тяжелые веки, смотрел на Сатанаила Христос. / Друг против друга, как царь и раб, как брат и враг, как царь и царь, как брат и брат, как спаситель и покинутый, перекрещивались глаза их“ (*Лимонарь-1907*, 98).

Основа теологической концепции ремизовского апокрифа – еретические представления о не тождественности Бога-Отца и Бога-Сына. Как писал Веселовский, обращаясь к изложению взглядов богомилов в записи Евфимия Зигабена, „из отрывочного рассказа Зигабена отметим следующее [...] : Сатанаил и Бог-Сын – братья; творчество первого неба и земли приписано Богу Отцу; лишь после падения своего Сатанаил пытается создать новое небо, освобождает землю из-под вод, производит зверей и растительность. Его участие в деле сотворения человека ограничивается телом [...] Он не равносителен Богу-отцу, хотя считается сильнее брата-Христа“ (XI, 37).

Никодим и Иосиф Аримафейский кладут тело Христово во гроб, привалив к нему большой камень. Этот эпизод ремизовского апокрифа восходит к „Никодимову Евангелию“.

В дальнейшем развертывании сюжета автор основывался на претворении тематики и художественной образности ряда эсхатологических апокрифов и, в первую очередь, „Видения Григория“. Во всех источниках этого типа в той или иной форме рассказывалось о ‚последних временах‘ перед концом света, о воцарении Антихриста, о Втором Пришествии Христа, победе над Сатаной и его присными и конечном Страшном Суде.

В „Видении Григория“ развернута монументальная картина конца мира. Динамика наступления сонмов небесных сил представлена как математически стройное поступательное движение, завершающееся моментом гармонической статики – Вторым Пришествием – явлением Христа, пришедшего судить мир.

Текст „Видения“: „Посреди града высокий холм, пламенеющий, как раскаленное железо либо медь; на нем крест, сияющий огнем, освещаая воздух [...] Вот, с высоты [...] спустился на огненных крыльях юноша, что-то уготовляя, будто престол царю [...] Новые сонмы спускались с высоты [...] среди них виден крест, [...] искрившийся и испускавший божественный свет, точно солнце днем. Дойдя [...] до места, где уготован был Господен престол, он стал в высоте, видимый всем воскресшим из мертвых. [...] на светлом облаке, испускавшем неизреченное благовоение, явился Господь

наш Иисус Христос. [...] Он воссел грозный на престоле славы“ (XXIV, 189, 193, 196). Как очевидно на примере даже небольшой цитаты, автор „Видения Григория“ достигал значительного эффекта в эмоциональном воздействии на читателя, как бы „подключая“ к мысленному восприятию сенсорное: зрение и обоняние. Он делал читателя „очевидцем“ происходящей космической метаморфозы. Тот зримо наблюдал цветовое изменение мироздания – от тьмы к переливам света – от лицемерия грозного огня до видения, как „ново небо и земля нова блистающисе яко и снег, измени бо се отъ тле въ нетлиание пришедьши, [...] и солнца не бѣше на неи, понеже востокъ всьяя всѣмъ, праведное солнце Господь Иисусъ Христосъ“ (XXIV, 197). Трансформация света сопровождалась изменением запахов – наплывающей волной все усиливающегося благоухания.

В апокрифе „О страстях Господних“ изображение мирового развития после распятия Христа построено на принципе зеркальной оборачиваемости по отношению к „Видению Григория“. В произведении Ремизова все мироздание также меняется после случившегося. Создаются „новая земля“ и „новое небо“, но это – творение мира Сатанаила. Если в „Видении Григория“ – последовательное замедление движения, стремление к статике (гармонии), то в ремизовском тексте – звучащая crescendo какофония демонской пляски: „гогот, гвалт, грем, стук, скок, свар потрясли мир неистовством, [...] Вскинулись, взбросились бесы [...] Звучало, бучило злое море дьяволов [...] Кишели, тешились ехидные, свирепые – сила несметная [...] творили беззаконство, топча и лягая, насильничая и надругиваясь“ (*Лимонарь-1907*, 100–101). Если в средневековом видении – распространяющиеся волны благоухания, сопровождающие Второе Пришествие, то у Ремизова – натуралистическое описание разрастающегося смрада от разлагающегося тела мертвого Христа.

Изображение „воцарения“ Спасителя также и соотнесено по образности и семантике, и зеркально обратно аналогичной картине „Видения“: „И вот в полночь с шумом открылось все небо, и вспылало над землей яркое солнце, какого никогда не бывало. / Выволокли демоны тело Христово из нового гроба и, убрав Его в дороге царские одежды, вознесли на высочайшую гору на престол славы. / И там на вершине у подножия престола встал Сатанаил и, указуя народам подлунной – всем бывшим и грядущим в веках – на ужасный труп в царской одежде, возвестил громким голосом: / – Се Царь ваш! / А с престола [...] смотрели [...] очи бездушного разложившегося тела. И [...] видно было, как распадались составы [...] и, вместо ответа на мольбы и вопли, лебедями гоготала забродившая гниль раздувшейся утробы“ (*Лимонарь-1907*, 101–102).

В ремизовском апокрифе картина „последних времен“, наступивших после смерти Спасителя, разворачивается как результат тотального торже-

ства сил Зла, воцарившихся в мире. Его финал – предстояние плачущей Богородицы и ,молодой жены' (Смерти) у Креста – „до рассвета третьего дня, как встать заре и взойти воскресшему солнцу“ (*Лимонарь-1907*, 105–106). Таким образом в своем первоначальном виде заключительный апокриф Ремизова представлял собой эсхатологический текст, в котором еретический постулат о не воскресшем Христе являлся сущностной трансцендентной причиной дальнейшего телеологически предначертанного развития мира и „всех бывших и грядущих в веках“ народов.

\* \* \*

Подводя итоги анализа цикла *Лимонарь*, можно сделать следующие выводы.

Этот цикл является наиболее концептуальным непосредственным художественным откликом Ремизова на главное событие современной русской действительности – революцию 1905 г. Писатель ,исследовал' ее природу, характер движущих сил и влияния на народную судьбу. Для этого он обратился к древнерусской апокрифической литературе, к заключенным в ней религиозным, философским и эстетическим представлениям.

Ремизов не пытался реконструировать средневековое мышление, в котором, как показал его научный ,наставник' – А.Н. Веселовский, органично соединялись древние языческие и христианские представления. Он постарался понять систему этого мышления, его основные парадигмы, художественную образность, потому что считал его в каких-то базисных элементах живой составляющей современного мышления русского народа. А чтобы писать о вещах, сущностных для народа (а таким событием была революция), надо было обратиться к его способу постижения действительности.

Ремизовские тексты – не формальные стилизации под старину. Соединение принципа символизации, характерного для средневекового мышления и, в частности, его художественного типа, с принципом ,презумпции' параллелей и соответствий, свойственного символизму нового времени, позволило писателю создать цикл эстетически-современных, художественно-целостных символистских произведений, по жанру являющихся ,апокрифами' (т.е. произведениями, ,отреченными' по содержанию и многообразными по форме).

В изображении Ремизова революция – это безумный вихрь, стихийная ,плясавица', все разрушающая и несущая смерть. Ее гибельность заключена в том, что запланированное революционерами насильственное создание ,нового неба' и ,нового человека' является делом, не органичным для народа. В дальнейшем эта тема будет продолжена в ,хронике' революции

1917 г., названной Ремизовым *Взвихренная Русь*. В использованной писателем системе символических параллелей и соответствий революционное деяние ассоциируется с постоянными попытками сил Зла разрушить предустановленное Богом. По Ремизову, природа самого человека – двойственна, он – создание и Бога, и Сатанаила, но стремление через смерть победить Смерть – к ней же и приводит.

В наиболее концентрированном виде еретический лессимизм автора представлен в завершающем цикл апокрифе „О Страстях Господних“. В нем, как и в романе „Пруд“, Ремизов обратился к богомильскому мифу о не воскресшем Христе, пойдя еще дальше в мрачном эсхатологизме своего „видения“. Если „Пруд“ заканчивался хрупким равновесием антитетических сил и мольбой Богородицы за род людской, то в последнем апокрифе „Лимонаря“ слышался лишь ее безнадежный „плач“.

\* \* \*

Ремизов читал отдельные тексты из цикла *Лимонарь* еще в рукописи на литературных собраниях у Ф.К. Сологуба („Гнев Ильи Пророка“) и на Башне („Гнев Ильи Пророка“ и „О страстях Господних. Триневен во гробе“). Последняя легенда вызвала резко негативную реакцию Иванова. Ремизов читал ее на Башне 18 марта 1907 г., на Страстной неделе. Как вспоминала М. Сабашникова: „В эти дни Ремизов читал нам свое новое произведение ‚Страсти Господни‘. В этом произведении с небывалой силой словесно и ритмически было изображено демоническое начало мира. Писатель, казалось, ликуя, сам себя отождествлял со злом. Заключительные слова: ‚Но у креста стояла Мать, Звезда Надзвездная.‘ не являлись достаточным противовесом. Ад торжествовал победу. Когда Ремизов дочитал до конца, поднялся Вячеслав и возмущенно сказал: ‚Это кощунство, я протестую‘. Ремизов, и без того уже сгорбленный и много претерпевший в жизни, сгорбился еще больше и молча ушел вместе с женой“.<sup>11</sup> Эта история имела продолжение, о котором вспоминал секретарь издательства „Оры“ М. Гофман: „По поводу одного рассказа ‚Лимонаря‘ произошел скандал, чуть было не перешедший в настоящую ссору. ‚Лимонарь‘ Ремизова с его ритмической прозой приводил нас обоих [имеются в виду Вяч. Иванов и М. Гофман – А.Г.] в восторг. Я часто бывал у Ремизова, который читал мне новые рассказы из ‚Лимонаря‘, и я приносил их Вячеславу Иванову. Помню, я как-то пришел к Алексею Михайловичу, и он прочел мне новый рассказ – ‚О страстях Господних‘, который произвел на меня громадное впечатление. Я сейчас же побежал на ‚башню‘ и хотел прочесть эту вещь

<sup>11</sup> М.В., Сабашникова-Волошина, *Зеленая змея* (Вступ. ст., подг. текста и примеч. С.В. Белова), СПб. 1993, 165.

Вячеславу Иванову. – А она действительно хороша? – Изумительна! Может быть, это лучшая вещь в „Лимонаре“! – Ну так сдайте ее в набор, – сказал Вячеслав Иванов, очень бегло просмотрев рукопись. Я сдал ее в набор и вскоре принес корректуру. Вячеслав взял ее, пошел в свою комнату и через четверть часа влетел в столовую, где сидел я, со страшным криком [...]: – Как вы смели без моего ведома сдать в набор такую гадость! [...] этот рассказ богохульство, гадость и никак не может быть напечатан в моем издательстве!.. Чего-чего он только не кричал. [...] покричал-покричал, потом успокоился, но остался при своем мнении. Я заказал отпечатать рассказ в нескольких экземплярах, кажется в 25, заплатил за это и принес их А.М. Ремизову. Ремизов был очень взволнован и сказал мне слова, которые я навсегда запомнил: „Модест Людвигович, я вас люблю и потому даю вам совет: держитесь подальше от меня, потому что я приношу людям несчастье“<sup>12</sup>

Ремизов, желая увидеть свое произведение в печати, исправил текст легенды. В письме к Вяч. Иванову от 22 марта 1907 г. он изложил суть предлагаемой правки: „Сделал такие изменения: / стр. 11 после слов: „ибо Сам Сатанаил пребывал там [...] воинством“ / прибавил / Демонской силой Он отвел глаза человекам и всей подлунной, погрузил души их в бесовский сон, – и темный бесной сон сковал вселенную ужасными видениями<sup>13</sup> / далее пробел, которым и отделяются видения: „Вскинулись, взбросились бесы, совлекли со Христа плащаницу“ и т.д. / стр. 15 сверху 7 строка Зачеркиваю: „видя без милости погибающий род человеческий“ / стр. 16 В фразе: „Так два дня, две ночи безумствовал Сатанаил“ и т.д. зачеркиваю „над телом Христовым“ / стр. 18 В фразу: „А рядом с Богородицей“ и т.д. вставляю: / как встать заре и взойти воскресшему солнцу и Ангелу явиться отвалить от гроба камень – настать светлому дню Христова Воскресения, Она не отходила от Креста – неутомимая Смерть прекрасная и т.д. / Посылаю Вам в таком виде на Ваше усмотрение. Мне кажется, что теперь вполне ясно, что все это было сатанинское наваждение. Посылаю примечания“ (Иванов 1996, I, 91–92).

Целью авторских исправлений было завуалирование еретической сути легенды. Ремизов „закамуфлировал“ апокалиптические картины под „сатанинские наваждения“, а под конец упомянул о неизбежно грядущем „Христовом Воскресении“. Как подтверждается приведенным письмом, первоначальная концепция апокрифа была иной, и именно в таком виде он логично завершал цикл. Именно такой, „неискаженный“ авторский замысел и был предметом предшествующего анализа. По сути дела, Иванов сыграл в

<sup>12</sup> М. Гофман, „Петербургские воспоминания“, *Воспоминания о серебряном веке* (Сост., предисл. и коммент. В. Крейда), М. 1993, 376–377.

<sup>13</sup> Текст письма – чернилами, фразы, набранные курсивом – красными чернилами.

этом эпизоде роль духовной цензуры, а Ремизов, не отступая от своих взглядов, поступил так, как всегда поступал с цензурой: произвел ‚косметическую‘ правку текста, не изменив его внутреннего смысла. Как ни парадоксально, но именно эта – самая еретическая легенда Ремизова („О страстях Господних“) оказала воздействие на художественное преломление революции 1905 г. в творчестве самого Вяч. Иванова.<sup>14</sup> В его цикле „Година гнева“<sup>15</sup> стихотворение „Язвы гвоздинные“ (1906) является в значительной степени семантической параллелью ремизовскому апокрифу:

Сатана свои крылья раскрыл, Сатана  
Над тобой, о родная страна!  
И смеется, носясь над тобой, Сатана,  
Что была ты Христовой звана:

„Сколько в лесе листов, столько в поле крестов:  
Сосчитай прогвожденных христов!  
И Христос твой – сорбм: вот идут на погром –  
И несут Его стяг с топором“

...И ликует, лобзяя тебя, Сатана, –  
Вот, лежишь ты, красна и черна;  
Что гвоздинные свежие раны – красна,  
Что гвоздинные язвы – черна.<sup>16</sup>

Публикация сборника „Лимонарь“ в издательстве „Оры“ была результатом не только признания Вяч. Ивановым литературного мастерства автора, но и одобрения им общей направленности мифотворческих поисков Ремизова. Вяч. Иванов увидел в стремлении современного писателя создать вослед Иоанну Мосху свой вариант „Луга духовного“ пусть не совершенное, но уже реальное проявление чаемого религиозного творчества.

<sup>14</sup> Восприятие революции как стихии, как дионисийского всеразрушающего безумия, отношение к современности как предвестию какого-то эсхатологического катаклизма было характерно для окружения Вяч. Иванов. См. характеристику его появления в Петербурге 1905 г. в послании „Вячеславу Иванову“ А.А. Блока: „Из стран чужих, из стран далеких / В наш огонь вступивши снеговой / В кругу безумных, томноских / Ты золотою встал главой. / [...] / И в этот миг, в слепящей вьюге, / Не ведаю, в какой стране, / Не ведаю, в котором круге, / Твой странный лик явился мне...“ (А.А. Блок, *Полн. собрание соч. и писем*, в 20 тт., Т. 3, М. 1997, 99).

<sup>15</sup> О преломлении событий современности в этом цикле см.: И.В. Корецкая, Цикл стихотворений Вячеслава Иванова *Година гнева. Революция 1905–1907 годов и литература*, М. 1978, 115–138; С.Н. Доценко, „Проблема историзма в цикле Вяч. Иванова *Година гнева*, Ал. Блок и революция 1905 года, Блоковский сборник VIII“, *Ученые записки ТГУ*, вып. 813, Тарту 1988, 78–87.

<sup>16</sup> Вяч. Иванов, *Стихотворения. Поэмы. Трагедия*, в 2 кн. Сост., подг. текста и примеч. Р.Е. Помирного, СПб. 1996, 245.



Сергей Доценко

## ПОЧЕМУ ОБЕЗЬЯНА КРИЧИТ ПЕТУХОМ: К ОБЪЯСНЕНИЮ ОДНОГО МОТИВА В ТВОРЧЕСТВЕ А.М. РЕМИЗОВА

И грубо было нацарапано слово  
*Αβραζας*

М. Кузмин

В рассказе А.М. Ремизова „Обезьяны“ (1905) встречается любопытный и весьма странный мотив. Фантастическая сцена казни обезьян, описанная глазами их предводителя, заканчивается так:

...Прискакал на медном коне, как ветер, всадник, весь закованный в зеленую медь. Высоко взвившийся аркан стянул мне горло, и я упал на колени. И в замеревшей тишине, дерзко глядя на страшного всадника перед лицом ненужной, ненавистной, непростенной смерти, я, предводитель шимпанзе Австралии, Африки и Южной Америки, прокричал гордому всаднику и ненавистной мне смерти трижды петухом (Ремизов 1910, 138).

„Всадник, весь закованный в зеленую медь“ – это, конечно же, Медный всадник. И прочтение всего рассказа при помощи такого кода, как „петербургский миф“, обоснованно и убедительно (см. об этом: Минц, Безродный, Данилевский 1984). Правоммерно здесь видеть и евангельские аллюзии: 3-кратный крик петуха в связи с отречением апостола Петра (Минц, Безродный, Данилевский 1984, 89-91; Безродный 1992, 213-214). Но все указанные подтексты не в состоянии объяснить, почему обезьяна (шимпанзе) кричит не по-обезьянски, а именно *петухом*. Очевидная алогичность этого мотива может быть выведена из поэтики и прагматики самого текста, который А. Ремизов определил как запись сна и еще при первой публикации включил в цикл снов „Бедовая доля“. А поскольку сон как таковой а priori есть актуализация алогичного, иррационального, то можно подозревать, что рационального объяснения занимающего нас мотива искать не приходится. Не исключая присутствия в снах Ремизова бессмысленных и практически не поддающихся объяснению мотивов и образов (иначе сон теряет необходимо заключенную в нем эзотеричность, традиционно являющуюся обязательным признаком такого рода текстов), все же рискнем предположить, что в данном конкретном случае возможно подобрать

ключ к загадочному мотиву петушиного крика обезьяны. Тем более что сам А. Ремизов, объясняя специфику своих многочисленных снов, как-то обмолвился:

Никакое бессознательное описание не передаст сновидения. Необходима словесная работа над записью. Оголосить сон – большое искусство (Кодрянская 1959, 41; о „технологии“ словесной работы Ремизова над снами см. Цивьян 1993, 304–316; 318–329).

Иными словами, если генезис сна надо искать в глубинах подсознательного, то сам текст записи сна есть результат сознательной словесной (и неизбежно – осмысленной) обработки спонтанных проявлений „бессознательного“. На выходе мы все равно получим текст, пропущенный, хотя и отчасти, через механизмы сознания.

Кроме того, хорошо известная страсть Ремизова к мистификациям заставляет подозревать многие его сны в определенной искусственности. Характерен один эпизод, в котором фигурирует сон с В. Ходасевичем:

У Ремизова выработалась неприятная, на границе с шантажем, практика: видеть разных важных персон – во сне! Причем он мог управлять этими грезами: одни являлись в лестной для них обстановке, а другие – в унижительной. И Ремизов опубликовывал эти сны с комментариями. Так что Ходасевич даже раз был вынужден написать Ремизову:

– Отныне я вам запрещаю видеть меня во сне! – и это, кажется, помогло (Яновский 1983, 202–203).

В случае же со сном „Обезьяны“ существенно и то, что этот „сон“ имеет несколько редакций (особо подчеркнем, что редакция 1927 г. включает такие мотивы, которые не могли появиться ранее событий 1917 г.: „нас выстроили, как *красноармейцев*, на Марсовом поле“ (Ремизов 1991, 390; курсив мой. – С.Д.), свидетельствующих о том, что перед нами не только некоторое спонтанное проявление „бессознательного“, но и текст, существующий по законам именно художественного текста. Проще говоря, рассказ-сон „Обезьяны“ – это, по всей видимости, результат *литературной обработки* подлинного сна.

Но вернемся к „петушиному крику обезьяны“. Ключ к этому мотиву надо искать в знаменитой игре Ремизова в Обезвельволпал (Обезьянью Великую и Вольную Палату) (см.: Обатнина 1996; Доценко 1997). Прежде всего уточним, кто кричит. Рассказ написан от первого лица – предводителя обезьян, но имя его не названо. Но, как известно, в мистификации Ремизова обезьяньим царем был Асыка-Валахтантарарахтарандаруфа. Не

удивительно, что Ремизов, включив сон „Обезьяны“ в свою автобиографическую хронику *Взвихренная Русь* (1927), дал ему заглавие: „Асыка“. Что вынуждает видеть в предводителе обезьян именно обезьяньего царя Асыку. Известен и придуманный Ремизовым „нерукотворенный образ“ Асыки, который описывается так:

Есть асычий нерукотворенный образ – на голове корона, как петушиный гребень, ноги – змеи, в одной руке – венок, в другой – треххвостка (Ремизов 1922, 29; см. также: Ремизов 1991, 376).

Этот графический образ Асыки есть и на печатях Обезвельволлала (см.: Ремизов 1922, 45), и на обложке книги А. Ремизова „Сказки обезьяньего царя Асыки“ (Берлин 1922). В таком виде он восходит к иконографии божества гностической секты Василида – *Абраксаса*.<sup>1</sup> На геммах эпохи раннего христианства Абраксас (*Αβραξασ*) обычно изображался в виде следующей фигуры:

...с человеческим туловищем, человеческими руками, *петушьей головой* и *змеями вместо ног*; в правой руке ее плеть, в левой круг или *венок с двойным крестом внутри* [курсив мой. – С.Д.] (Брокгауз–Ефрон 1891, 40; см. также: *Русская энциклопедия* 1911, 20; *Большая энциклопедия* 1902, 25; *Еврейская энциклопедия*: 149–152).

Тождество иконографического образа обезьяньего царя Асыки и гностического божества Абраксаса полностью подтверждается рисунком Ремизова, на котором изображена фигура с петушиным гребнем на голове, в правой руке ее – плеть треххвостка, в левой – венок с крестом внутри (см.: Кодрянская 1959, 150). Внизу, под рисунком, подпись кириллицей: „Царь обезьяний Асыка“. Над фигурой Асыки – имя „Абраксас“, написанное древнегреческими буквами. Рядом с фигурой Асыки – сделанная глаголицей („обезьяньей“ азбукой, как и на многих документах Обезвельволлала) надпись: „Обезвельволпал“. Справа внизу – кириллическая приписка: „О нем никто ничего не знает, и его никто никогда не видел“ (слова эти взяты из „Конституции“ Обезвельволлала; см.: Ремизов 1991, 376). Подчеркнутая петушинная природа Абраксаса сохранилась, как мы видим, и в образе обезьяньего царя Асыки. Поэтому не удивительно, что обезьяна (царь Асыка) кричит именно *петухом*.

Не совсем ясно, правда, сразу ли Асыка был „списан“ с иконографического образа Абраксаса или это более позднее осмысление образа, относя-

<sup>1</sup> Пользуюсь случаем выразить благодарность М.В. Безродному за это наблюдение.

щеся к концу 10-х – началу 20-х годов, когда Ремизов активизирует свою игру-мистификацию в Обезвельволпал (см.: Обатнина 1996, 185–217; Доценко 1997, 305–320). Как представляется, предложенная интерпретация образа Асыки-Абраксаса заставляет подозревать, что уже ранняя „редакция“ образа Асыки (в рассказе „Обезьяны“) так или иначе соотносится с образом Абраксаса. Впоследствии эта семантика Асыки была закреплена за ним в более явном виде. В качестве дополнительного аргумента в пользу сказанного может служить следующее соображение. Полное имя обезьяньего царя Асыки выглядит так: „Асыка-Валахтантарарахтарандаруфа-Асыка-Первый-Обезьян-Великий“ (Ремизов 1991, 376). О возможном происхождении самого антропонима „Асыка“ уже писалось (Гречишкин 1980, 173–176). Гораздо более примечательна вторая часть имени: *Валахтантарарахтарандаруфа*. Его Ремизов позаимствовал из одного русского фольклорного (магического) текста, помещенного в известном сборнике „Древние Российские стихотворения, собранные Киршено Даниловым“, где встречается именно такое загадочно-бессмысленное слово (см.: Кирша Данилов 1958, 275).

Но замечательнее другое. От имени Абраксас образовано магическое слово *абракадабра*:

Абракадабра – чародейское слово, восходящее ко времени вавилонян, у которых слово Абраксас было названием высшего существа; [...] ладонка со словом абракадабра излечивает от лихорадок; для этого оно, с соблюдением таинственных обрядов, писалось 11 раз в форме треугольника [...] Слово абракадабра и в новейшее время встречается в амулетах [...] Произношение этого слова также считалось заговором (Брокгауз–Ефрон 1891, 40; об этимологической связи имени Абраксас и слова абракадабра см. также: Britannica 1929: 59).

Иными словами, вторая часть полного имени Асыки является скрытой отсылкой к имени Абраксас, т.к. она есть не что иное, как самая настоящая *абракадабра*, т.е. – „бессмысленное слово“. Дешифруя таким образом имя Асыки, получаем: *Асыка-Абраксас*. Бессмысленность имени оказывается мнимой: оно указывает на тайное – настоящее – имя обезьяньего царя Асыки.

### Л и т е р а т у р а

Безродный, М. 1992. „Об одном приеме художественного имяупотребления (Nomina sunt odiosa)“, *В честь 70-летия профессора Ю. М. Лотмана: Сборник статей*, Тарту: Эйдос, 210–217.

- Брокгауз-Ефрон, 1891. *Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.Е. Ефрона*, Т. 1, СПб.
- Большая энциклопедия: Словарь общедоступных сведений по всем отраслям знания*, 1902. Т. 1, СПб.
- Гречишкин, С. 1980. „Царь Асыка в „Обезьяньей Великой и Вольной палате““, *Studia Slavica Hung*, Т. XXVI, 173–176.
- Доценко, С. 1997. „ОБЕЗВЕЛВОЛПАЛ А.М. Ремизова как зеркало русской революции“, *Europa Orientalis*, XVI, 2, 305–320.
- Еврейская энциклопедия*, [Б.г.] СПб., Т. 1.
- Encyclopedia Britannica*, 1929. London / New York, Vol. 1.
- Данилов, К. 1958. *Древние Российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым*, М.–Л.
- Кодрянская, Н. 1959. *Алексей Ремизов*, Париж.
- Минц, З., Безродный, М., Данилевский, А. 1984. „‘Петербургский текст’ и русский символизм“, *Учен. зап. Тарт. гос. ун-та*, Вып. 664, 78–92.
- Обатнина, Е. 1993. „От маскарада к третейскому суду: ‘Судное дело об обезьяньем хвосте’ в жизни и творчестве А.М. Ремизова“, *Лица: Биографический альманах*, 3, М.–СПб, 448–465.
- Обатнина, Е. 1996. „‘Обезьянья Великая и Вольная Палата’: Игра и ее парадигмы“, *Новое литературное обозрение*, 17, 185–217.
- Ремизов, А. 1910. *Рассказы*, СПб: Прогресс.
- Ремизов, А. 1922. *Ахру: Повесть петербургская*, Берлин / Петербург / Москва.
- Ремизов, А. 1991. *Взвихренная Русь*, М.
- Цивьян, Т. 1993. „О ремизовской гипнологии и гипнографии“, *Серебряный век в России: Избранные страницы*, М.: Радикс, 299–338.
- Яновский, В. 1983. *Книга памяти: Поля Елисейские*, Нью-Йорк.



Федор Поляков

АЛЕКСЕЙ РЕМИЗОВ И ЕВГЕНИЙ ЛУНДБЕРГ:  
ПРОЩАНИЕ С „РУССКИМ БЕРЛИНОМ“

В пестрой биографии писателя Евгения Германовича Лундберга (1883-1965) пребывание в Берлине осталось лишь кратковременным эпизодом: его деятельность, начиная с лета 1920 г., постепенно привела его на просоветские позиции и вполне закономерно завершилась возвращением в Москву в 1924 г., где Лундбергу, несмотря на свое эсеровское прошлое, загадочным образом удалось пережить все стадии сталинского террора без серьезных неприятностей.

Вместе с группой политических единомышленников (И. Штейнберг, А. Шрейдер – по словам Романа Гуля, „еврей, вдребезги испорченный Россией“) Лундберг основал вскоре после своего прибытия в Берлин левозероветское издательство „Скифы“.<sup>1</sup> В скором времени он приобрел скандальную известность из-за истории с изданием брошюры Льва Шестова *Что такое русский большевизм?* В ноябре 1920 г. Лундбергом было отпечатано 15 тысяч экземпляров, а в октябре 1921 г. он без ведома автора предал огню практически весь тираж, кроме 50 экземпляров, половина которых, по объяснению Лундберга, предназначалась для

<sup>1</sup> См. подробно: А.В. Чанцев, in: *Русские писатели 1800–1917. Биографический словарь*, Т. 3, Москва 1994, 412-413. О берлинских годах Лундберга см. также: Л. Флейшман / Р. Хьюз / О. Раевская-Хьюз, *Русский Берлин 1921–1923. По материалам архива Б.И. Николаевского в Гугеровском институте*, Paris 1983, 58-59. О контактах с Андреем Белым см. Th.R. Beyer, „Andrej Belyjs Rußland in Berlin.“, K. Schlögel (Hg.), *Russische Emigration in Deutschland 1918 bis 1941. Leben im europäischen Bürgerkrieg*, Berlin 1995, 311-322, особ. с. 312, 315. – К идеологическим аспектам деятельности „скифов“ см. E. Dobringer, *Der Literaturkritiker R.V. Ivanov-Razumnik und seine Konzeption des Skythentums*, München 1991 (Slavistische Beiträge, 271). Интересный портрет издательства Лундберга дает Роман Гуль, *Я унес Россию. Апология эмиграции*. Том I. *Россия в Германии*, New York 1981, 124-127. В этом же издательстве вышел немецкий перевод книги Лундберга о Д.С. Мережковском: E. Lundberg, *Mereschkowsky und sein neues Christentum*. Übersetzt von W.E. Groeger. Berlin 1922. О переводчике см.: X. Werner, „Der Übersetzer W.E. Groeger“ (1882-1950). Ein Beitrag zur Rezeptionsgeschichte russischer Literatur in Deutschland. In: *Wiener Slawistisches Jahrbuch XXX*, 1984, 155-166.

Шестова, а другая – якобы для передачи в библиотеки СССР.<sup>2</sup> Такое действие эффективно вывело текст Шестова за пределы досягаемости.<sup>3</sup>

В числе литераторов, продолжавших и в Берлине оставаться в дружеских отношениях с Лундбергом и пользовавшихся его услугами как издателя, был А.М. Ремизов. Движимый симпатией к нему, Ремизов дает свое объяснение истории с сожженной книгой:

Евгений Германович Лундберг, сын пастора, ученик Льва Шестова, искреннейший и правдивейший, писал рассказы, но почему-то их всегда возвращали. [...] А стал известен в революцию, когда в Берлине [в] 1922 году сжег книгу Шестова о большевизме, щадя учителя.<sup>4</sup>

Одним из свидетельств их берлинских контактов (Ремизов оказался в Берлине в ноябре 1921 г.) является воспроизводимая ниже дарственная надпись Ремизова Лундбергу на экземпляре своей книги:

*Die goldene Kette. Weltpassionen. Altrussische Legenden nach Alexej Remisow.* [Übertragen und mit einem Nachwort versehen von Gertrud Hahn. Umschlagzeichnung von Gertrud Hahn]. Im Pflüger Verlag zu München 1923. 60 Seiten.<sup>5</sup>

Предполагавшееся Ремизовым название оригинала этого сборника встречается в его автобиографических заметках (ср. запись, датированную 12 мая 1923 г.):

<sup>2</sup> Н. Баранова-Шестова, *Жизнь Льва Шестова...*, т. I, Paris 1983, 189: „До того, как сдать ее в печать, Лундберг ее не прочитал, полагая, что работа касается только философских вопросов. Когда же он прочитал корректуру, он был вне себя, но все же брошюру допечатал“; Л. Флейшман / Р. Хьюз / О. Равская-Хьюз, *Русский Берлин...*, 28-31. Ср. также: E. Bérard, *Il'ja Erenburgs Berliner Zeit (1921-1923)*, K. Schlögel (Hg.), *Russische Emigration in Deutschland 1918 bis 1941. Leben im europäischen Bürgerkrieg*, Berlin 1995, 323-331, особ. с. 324-325.

<sup>3</sup> Об отношениях Лундберга и Шестова см. подробно: Н. Баранова-Шестова, *Жизнь Льва Шестова. По переписке и воспоминаниям современников*, т. II, Paris 1983, 307-310 и passim.

<sup>4</sup> А. Ремизов, *О понимании* [Публикация А.М. Грачевой], *Алексей Ремизов. Исследования и материалы*, СПб 1994, 224-230, особ. 226.

<sup>5</sup> Н. Sinany, *Bibliographie des œuvres de Alexis Remizov*, Paris 1978, 89-90, nr. 91 (Bibliothèque russe de l'Institut d'Études Slaves, XLIV). Gertrud Hahn перевела (совместно с Wilhelm Ruhtenberg) еще одну книгу Ремизова, *Stella Maria Maris: Russische Legenden*, вышедшую в 1929 г. в Stuttgart (Orient-Occident Verlag); Н. Sinany, *Bibliographie...*, 92-93, nr. 103. К сожалению, в нашем распоряжении не имеется более подробных сведений об этой переводчице.



Так вышла моя книга *Цепь золотая. Страды мира* – книга золотых легенд о страстях всей твари от звезды до человека, – книга самоцветного света, веры и мудрости.<sup>6</sup>

В мюнхенском издании замысел Ремизова был реализован лишь частично, поскольку в него не вошли повествования о страстях Богородицы и Христовых, появившиеся ранее в сборнике Ремизова под названием *Legenden und Geschichten* в Лейпциге (Kurt Wolff Verlag, 1919) в переводе Артура Лютера.<sup>7</sup> Приводим найденную нами в одном из немецких собраний надпись Ремизова на экземпляре книги *Die goldene Kette*:

Евгению Германовичу  
Лундбергу  
Алексей Ремизов

7.8.23  
Berlin

это все таки не то,  
о чем у исцеленного  
думалось  
страстей Богородицы  
и страстей Христовых  
тут нет  
но что поделаешь,  
хорошо и то, что  
удалось.

Сходное указание Ремизова на лакуны сборника и та же дата имеются на экземпляре перевода из собрания Пушкинского Дома.<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Л. Флейшман / Р. Хьюз / О. Раевская Хьюз, *Русский Берлин...*, 177. Ср. там же, 186.

<sup>7</sup> Н. Sinany, *Bibliographie...*, 89, nr. 89.

<sup>8</sup> *Волшебный мир Алексея Ремизова*. Каталог выставки, СПб 1992, 28, № 105. — Из работ, посвященных анализу семантической и графической стороны автографов Ремизова, укажем: Г. Струве, „Надписи А.М. Ремизова на книгах. Из моего собрания“, Э. Шаховская / Р. Герра / Е. Терновский [ред.], *Русский альманах*, Paris 1981, 379-386; И. Маркадэ [J.-Cl. Marcadé], „Ремизовские письма“, G.N. Slobin (ed.), *Aleksej Remizov. Approaches to a Protean Writer*, Columbus / Ohio 1987, 121-134 (UCLA Slavic Studies, 16) и др. материалы того же сборника; Ю. Молок, „По ту сторону умения и неумения (о графических текстах Алексея Ремизова)“, *Алексей Ремизов...*, 151-156; Н.Н. Шаталина, Автографы на книгах как жанр творчества А.М. Ремизова, *Алексей Ремизов...*, 243-247; А. Грачева, „Писец и изограф Алексея Ремизова“, *Волшебный мир...*, 7-11.

Официальный статус русских эмигрантов в Берлине начал ухудшаться уже в 1922 году.<sup>9</sup> К этому же времени относится знакомство Ремизова с Томасом Манном. Сохранилось письмо Манна Ремизову (январь 1923 г.), написанное с целью помочь Ремизову в его отношениях с властями и несколько упрочить его положение:

Sehr verehrter Herr Remisow,  
Ich höre, daß Russen in Berlin jetzt zuweilen Aufenthaltsschwierigkeiten von amtlicher Seite erfahren. Ich bin überzeugt, daß man vor Ihrem Namen unter allen Umständen halt machen wird, möchte Ihnen aber jedenfalls ausdrücken, wie ganz besonders schmerzlich es mir wäre, wenn Ihnen in Deutschland irgend etwas Unangenehmes zustieße. Meiner Meinung nach kann Berlin stolz darauf sein, Sie, einen der ersten Dichter des heutigen Rußland, in seinen Mauern zu beherbergen.<sup>10</sup>

Тем не менее берлинские дни Ремизова были сочтены: несколько месяцев спустя после выхода в свет сборника *Die goldene Kette*, а именно 7 ноября 1923 г., он переселился в Париж. Вскоре покинул Берлин и Евгений Лундберг. То, что подаренная ему Ремизовым книга осталась в Германии и позднее попала в антиквариат, позволяет предположить, что Лундберг, возвращаясь в Москву, предпочел расстаться с некоторой частью своего книжного собрания эмигрантской поры.

<sup>9</sup> Ср. обзор официальных постановлений и инструкций в кн.: Н.-Е. Volkman, *Die russische Emigration in Deutschland 1919-1929*, Würzburg 1966, 29-31 (Marburger Ostforschungen, 26).

<sup>10</sup> A. Hofman, *Thomas Mann a Rusko. Literární studie*, Praha 1959, 160.

Евгению Ермановичу  
Лундбергу  
Андрею Звереву  
7. 8. 23  
Lundin

Это все та же не то, а  
о том и исцеленного  
дцмало  
отрастает одорожи  
и отрастает Христова  
тут же!  
Но что пожелав,  
хорошо и что, что  
царю.



Рашид Янгиров

**„ВЕЛИКИЙ КРАСНЫЙ ЛИК“ АВАНГАРДА: ВАСИЛИЙ  
КАНДИНСКИЙ И „ИНТЕРНАЦИОНАЛ ИСКУССТВ“  
(Новые материалы и документы)**

Стремление к организационному утверждению в наднациональных формах и масштабах было одной из перманентных интенций и качественных характеристик художественного авангарда XX века. Однако русский опыт продемонстрировал в этом отношении, пожалуй, наиболее впечатляющие примеры. Беспрецедентной международной активности русского авангарда способствовали политические факторы, в немалой степени стимулировавшие его энергию в первые годы после победы большевистской революции 1917. По свидетельству влиятельного критика Абрама Эфроса, в это время „первые государство и искусство встретились в самом тесном взаимодействии. Россия представляет совершенно парадоксальную картину творческого сотрудничества этих традиционных недругов. [...] В государственную систему управления вошли носители живой художественной культуры России, и привыкшие обычно *противопоставлять* себя власти и вошли как *власть* [...], люди искусства стали администраторами, осуществляя свои планы и начиная в качестве планов и начинаний *государственных*...“<sup>1</sup>

Добровольная служба лидеров радикальных художественных групп в органах государственного управления искусством в 1918–1921 была отме-

<sup>1</sup> А. Эфрос, „Мы и Запад“, *Художественная жизнь. Бюллетень Художественной секции Народного Комиссариата по Просвещению*, М. 1920, 2 (Январь-февраль), 2. Заслуживает специального внимания то, что заголовок цитируемой статьи и ее основные положения концептуально переосмыслили весьма популярную в художественных кругах страны идеологему, метафорически озвученную Александром Блоком в известном стихотворении „Схифы“. Ср., например, пассаж А. Эфроса: „Что мы относимся к нему (к Западу – Р.Я.) с величайшим интересом, с громадной жадностью – это совершенно ясно. Но не в этом суть. Дело идет о том, продолжит ли Россия свое старое отношение к Западу как *ученик к учителю или после того, что мы пережили и как мы пережили*, после великой войны и великой революции мы встретимся с Европой иначе, более самостоятельно и более разборчиво – может быть, в чем и совершенно независимо?“ – Там же, 1 (выделено автором). О влиянии „скифства“ на эволюцию мироощущения русского художественного авангарда в конце 1910-х годов см. также в нашей публикации: „Великая утопия“. К истории пореволюционной идейной эволюции художественного авангарда, *Литературное обозрение*, М. 1993, 9-10.

чена множеством разномасштабных инициатив, однако, далеко не все из них попали впоследствии в круг внимания исследователей. Так, например, до сих пор не вполне проясненным остается проект „Интернационала искусств“ и круг его инициаторов. Архивные и печатные материалы, привлекая наше внимание, позволяют дописать в уже известную картину<sup>2</sup> еще одного деятельного персонажа – Василия Кандинского.

## 1

Недолгий „роман“ большевистских лидеров России с весьма далекими от них по ментальности мастерами художественного авангарда получил немало общих и частных объяснений, но одной из его самых очевидных причин, по-видимому, следует считать почти идеальное совпадение целей политики и искусства во времени и месте, синхронизация внутренних „резонансов“ этих несомнимых в иных условиях феноменов, при которой они весьма энергично и даже изошренно дополняли и компенсировали друг друга. По формуле Владимира Маяковского, которую можно принять в качестве типологического обоснования этого симбиоза, „не потому нужны футуристы революции, что они революционеры формы, а потому, что подлинная революция формы естественно связана с социальной революцией“.<sup>3</sup> При этом идеология, политика и даже фразеология новой власти совершенно совпали с усилиями мастеров русского авангарда по объединению с единомышленниками в планетарном масштабе, а оформление союза революционеров в искусстве началось практически синхронно – и даже с небольшим опережением! – с процессом кристаллизации мирового коммунистического движения.

Придя к руководству „художественной власти“ весной 1918 в Отделе Изобразительных Искусств при Художественной секции Народного Комиссариата Просвещения (ИЗО Наркомпроса), одним из приоритетных направлений своей работы новые администраторы избрали восстановление связей с соратниками и единомышленниками в воевавших еще в ту пору странах Европы. Поэтому одним из ведущих структурных подразделений Московской Коллегии ИЗО НКП в ноябре-декабре 1918 стало спе-

<sup>2</sup> В публикации Н. Харджиева основным действующим лицом проекта назван лишь Казимир Малевич. См.: „Интернационал искусства“. Из материалов по истории советского искусства, Н.И. Харджиев, *Статьи об авангарде в двух томах*, т. 1, М. 1997 (перепеч. из: *Russian Literature*, 1974, 6, 55–57). Этот эпизод прошел мимо внимания и другого авторитетного исследователя. См.: J. Bowlit, „Vasilii Kandinsky: The Russian Connection“, *The Life of Vasilii Kandinsky in Russian Art. A Study of 'On The Spiritual in Art'*, Newtownville 1980.

<sup>3</sup> Свидетельство Осипа Брика. См.: О. Брик, „ИМО – искусство молодых“. Цит по: А. Валюженич, *Осип Максимович Брик. Материалы к биографии*, Акмола 1993, 86.

циальное „Международное Бюро“. Мотивы его создания объяснялись инициаторами следующим образом:

Грядущая солидаризация пролетариата всех стран заставляет каждый орган государственной власти передовой революционной страны работать не только в государственном, но и мировом масштабе. Эта задача с особенной яркостью и настоятельностью стоит перед властью художественной. Социальная роль искусства, как фактора гармонически объединяющего народы и общезадачу, делает его могучим орудием в борьбе за осуществление мирового социализма. В то же время духовная роль искусств обещает социалистическому человечеству еще небывалые радости всенародной художественной деятельности в творчестве и постижении искусства. Объединение передовых бойцов нового искусства во имя строительства новой всемирной художественной культуры – общая цель Международного Бюро в его мировой работе.<sup>4</sup>

В состав „Международного Бюро“ вошли верховный глава ведомства, народный комиссар Анатолий Луначарский, заведующий ИЗО Давид Штеренберг, его петроградский и московский заместители Николай Пунин и Владимир Татлин, секретарь ИЗО, художница Софья Дымшиц-Толстая. Однако, судя по документам архива, на первых порах участие в работе почти всех кооптированных в него сотрудников было номинальным и в лучшем случае – эпизодическим. Единственным сотрудником, поддерживавшим жизнь „Бюро“, был Василий Кандинский.

Важнейшим направлением работы этого органа была максимально широкая пропаганда своего существования, развернутая в двух направлениях. Первое из них – попытка издания журнала „Интернационал искусств“ – было предварительно исследовано Николаем Харджиевым.<sup>5</sup> Другим направлением стало наведение прямых контактов с радикальными художественными группировками европейских стран, осуществлявшееся через доверенных эмиссаров в странах-адресатах.<sup>6</sup> Для этого члены Художественной Коллегии ИЗО в конкурсном порядке составляли воззвания и обраще-

<sup>4</sup> [Аноним]. [Кандинский, В.?] „Международное Бюро при Отделе Изобразительных Искусств“, *Искусство. Вестник Отдела Изобразительных Искусств Народного Комиссариата по просвещению*, М. 1919, 1, 2. Мы атрибутируем эту работу Кандинскому по следующим соображениям: художник принимал деятельное участие в создании газеты и был одним из самых активных ее авторов; к тому же, цитируемый номер этого издания вышел под его редакцией, а по неписанным правилам того времени редактор издания не подписывал свои тексты.

<sup>5</sup> Цит. по: Харджиев, Н. Указ. соч., 256.

<sup>6</sup> См. сообщение о намеченном отъезде „дослов искусства“: Калена – в Италию, Крайнего – в Австро-Венгрию, *Искусство*, 1919, 5, 7. Мы полагаем, что имя последнего из упомянутых эмиссаров „Международного Бюро“ транскрибировано в заметке неверно. Им мог быть немецкий живописец и график Виллебальд Крайн, участвовавший впоследствии в I Всеобщей Германской выставке (Москва 1924).

ния к единомышленникам, призывая их к теснейшему организационному и творческому слиянию с российскими коллегами. Ряд этих текстов сохранился и получил известность: „Художникам всего мира“ Д. Штеренберга,<sup>7</sup> обращение к итальянским художникам К. Малевича,<sup>8</sup> обращение к художественной молодежи Запада.<sup>9</sup> Есть упоминания и о других тематически схожих текстах, однако они остаются пока неразысканными: воззвания к американским и французским художникам (В.Татлин, В. Моргунов),<sup>10</sup> обращения к английским, японским и китайским художникам, авторство которых пока не установлено.<sup>11</sup>

Понятно, что весомые обстоятельства времени не способствовали восстановлению полноценных контактов русских художников с внешним миром. По-видимому, их обращения либо не нашли адресатов, либо не вызвали ожидавшегося ответа, либо, наконец, ответы по каким-то причинам не дошли до Москвы. Тем не менее, этот эпистолярный проект не пропал втуне. По крайней мере один адресат Москвы адекватно отреагировал на этот утопический эксперимент и, можно думать, на него-то и возлагались главные надежды инициаторов акции.

Германия и ее художественная жизнь были предметом живейшего интереса сотрудников ИЗО и „Международного Бюро“.<sup>12</sup> Он многократно вырос и наполнился смелыми ожиданиями в ходе ноябрьской революции 1918, когда русские художники на какое-то время уверились в том, что политические процессы в двух странах разворачиваются в полном соответствии с их организационно-художественными замыслами.<sup>13</sup>

В то же время события в России привлекли к себе внимание германских художественных кругов, озабоченных организационными задачами, идентичными тем, что были приняты руководителями государственного управ-

<sup>7</sup> Д. Штеренберг, „Художникам всего мира“, *Искусство*, 1919, 7, 1.

<sup>8</sup> См. Н. Харджиев, Указ. соч., 257.

<sup>9</sup> *ИЗО*, 1919, 1. Перепеч. в: *Советское искусство за 15 лет. Материалы и документация*, М. 1932, 157.

<sup>10</sup> Н. Харджиев, Указ. соч., 256.

<sup>11</sup> „Из отчета Отдела Изобразительных Искусств Наркомпроса“, *Изобразительное искусство*, Петроград 1919, 1, 78.

<sup>12</sup> Этот интерес отчасти отражен в заметках и корреспонденциях о художественной жизни в Германии, регулярно публиковавшихся в ведомственном бюллетене *Художественная жизнь* в 1919-1920. О немецком искусстве в нем писали Павел Эттингер и Роман Якобсон, см. его: „Новое искусство на Западе“, там же, 1920, 3, 18-20 (атрибуцию текстов см. в комментариях А. Парниса к публикации „Ранние статьи Р.О. Якобсона о живописи“ в кн. Р. Якобсон, *Работы по поэтике*, М. 1987. 423-429). Этот же журнал впервые представил русскому читателю Белу Балаша. См.: Б. Балац, „Театр народа“, там же, 1920, 4/5, 25-26 (перевод статьи из немецкого журнала *Die Neue Schaubühne*; оригинал – на венгерском языке) и др.

<sup>13</sup> Сходства и различия эстетических и методологических установок русских и германских радикальных группировок удостоверяется сравнением с программными установками футуристов. См. об этом в указанной публикации: *Литературное обозрение*, 1993, 9-10.



ления искусством в Москве. Осенью 1918 представители левого фланга германского искусства создали „Arbeitsrat für Kunst“, в который вошли архитекторы Вальтер Гропиус и Бруно Таут, художники Макс Пехштейн, Эмиль Нольде (Хансен), Карл Шмидт-Ротлуфф и др. Одной из приоритетных целей своей работы они сделали установление „бесперебойной связи с зарубежными группировками художников-единомышленников“ и международную пропаганду своего творчества.<sup>14</sup> В конце того же года в Берлине сложилась идейно им близкая „November-gruppe“ и другие художественные объединения радикального толка.

По авторитетному свидетельству, в „декабре 1918 года ‚Рабочий совет‘ получил из Москвы привет и манифесты революционных русских коллег“. В ответ „передовые группы художников восторженно приветствовали создание связи с художниками Советской республики“.<sup>15</sup> Какие документы были отправлены из Москвы в Германию и что было получено оттуда в ответ, все еще остается неясным. Известно лишь, что их доставил художник Людвиг Бэр, возвратившийся на родину из русского плена в ноябре того же года. Впоследствии миссия Бэра была сведена комментаторами лишь к передаче одного „Воззвания прогрессивных русских художников к немецким коллегам“, написанного председателем коллегии ИЗО Давидом Штеренбергом 30 ноября 1918.<sup>16</sup>

Однако это послание было не единственным. „3-го января 1919 г. послано воззвание и материалы к германским художникам с призывом к международному и профессиональному объединению. Уже получился ответ с заявлением о полном сочувствии и готовности идти навстречу всем нашим начинаниям в области искусства“.<sup>17</sup> Текст этого обращения к германским коллегам, равно как и его автор, оставались до сих пор неизвестными, но среди других материалов в архиве ИЗО сохранился недатированный машинописный текст, который, по нашему мнению, и является этим недостающим документом:

<sup>14</sup> Цит. по: З. Пышновская, *Немецкие художники-антифашисты*, М. 1976, 20–21.

<sup>15</sup> А. Бене, „Течения в современном германском искусстве“, *Каталог I Всеобщей Германской выставки в Москве*, 1924, М.–Л. 1924, 15.

<sup>16</sup> *Из истории художественной жизни СССР. Интернациональные связи в области изобразительного искусства. 1917-1940. Материалы и документы*. Сост. Л. Алешина, Н. Яворская, М. 1987, 42, 98–99. Текст Штеренберга приведен в этом издании в переводе с немецкой публикации: *Revolution und Realismus. Revolutionäre Kunst in Deutschland. 1917 bis 1933. Staatliche Museen zu Berlin. Nationalgalerie, Kupferstichkabinett und Sammlung der Zeichnungen*, Berlin 1978, 37.

<sup>17</sup> „Отчет о деятельности Отдела изобразительных искусств Наркомпроса“, *Изобразительное искусство*, Пг. 1919, 1, 78. В этой публикации „Бюро“ обрело откровенно политизированное название – „Международное Бюро по агитации и пропаганде художественных и коммунистических идей на Западе“.

## ОБРАЩЕНИЕ К ГЕРМАНСКИМ ХУДОЖНИКАМ

Разгорается пламя мирового пожара.

Красные языки его слизывают прогнившее прошлое, а теплота его творит великое будущее всего человечества.

Октябрьская революция, не только освободившая, но и возвысившая всех угнетенных и все угнетаемое, уверенной рукой разрушила последние барьеры, преграждавшие пути истинного искусства. И освобожденное молодое искусство широкими живительными волнами разлилось по нашей стране, проникая в самые темные хижины, неся радость и свет обездоленным.

Социалистическая Республика призвала все молодые творческие силы к созиданию Новой Жизни, поручило государственное руководство делами искусства новым, неизжившим себя художественным течениям и таким образом обеспечила расцвет искусства. Ибо только молодое творчество, родившееся накануне великих мировых потрясений и отчасти даже предварившее эпоху Революций, воспитываясь в условиях, создаваемых этой эпохой, может пронести новые песни в гармонии с общим темпом социалистического строительства.

Старое искусство, искусство для немногих, было замкнуто в круге классовых вкусов и требований. В своих устремлениях оно [дошло] до абсурда крайнего индивидуализма и холодного бездушного эстетизма.

Созданное в условиях капиталистического строя конкуренцией талантов, тщетно стремящихся проникнуть за китайские стены признания, вследствие ограниченного спроса оно умерло естественной смертью, лишившись притока новых жизненных сил.

Новое искусство, проникая в глубокие толщи народных масс, почти с детской радостью и непосредственностью воспринимается народом. Истосковавшийся по духовной пище, народ сам пробуждается к творчеству.

Молодое искусство, входя во взаимодействие с народным гением, становится на путь коллективизма.

Создались наново наконец условия для совместной творческой работы. Уничтожена какая бы то ни было конкуренция. Возник огромный спрос на искусство. Требуется напряжение всех творческих сил. С разрушением классовых перегородок рождается сознание общности интересов всех трудящихся, и душа искусства, перерастая узкое национальное самосознание, стремится в мировой простор.

Возникает необходимость в международном общении.

Поэтому русские художники Нового направления обращаются на первых порах, как к ближайшим соседям, к своим германским товарищам с призывом к взаимному общению и обмену творческой мыслью в области последних художественных достижений.

В качестве практической меры к осуществлению такого общения предлагаем в ближайшем времени организовать съезд (в России или Германии) представителей русского и германского искусства, кото-

рый вместе с победой революционных идей над мировым империализмом положит начало будущей МЕЖДУНАРОДНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ ИСКУССТВ.<sup>18</sup>

Этот текст не авторизован, однако косвенные данные с большой долей уверенности позволяют приписать его авторство Василию Кандинскому, хотя бы уже потому, что этот художник сохранял тесные личные связи с мастерами немецкого искусства после своего возвращения в Россию. Еще большую уверенность этому предположению дают публикации в ведомственном журнале „Художественная жизнь“, появившиеся в следующем, 1920 году, и суммировавшие ответные отклики германских корреспондентов на приглашения к сотрудничеству. Первая из них была подписана инициалом „К.“, расшифрованным лишь недавно.<sup>19</sup> Ввиду большого интереса, который представляют эти, по определению автора, „исторические документы“ (их перевод с немецкого на русский был выполнен, по-видимому, самим В. Кандинским), мы воспроизводим их полностью.

С первых дней своего учреждения Отдел Изобразительных Искусств поставил себе одной из важнейших целей привлечение художников к организации и созданию художественной культуры. Художники, по плану Отдела, должны были принять прямое и живейшее участие во всех сферах жизни искусства.

В самое же первое время была выдвинута не менее серьезная, а по своим последствиям еще более значительная задача расширения сферы указанной деятельности художников за пределы Российской республики – единение не только русских, но и заграничных художников в выполнении указанных целей.

По мысли Коллегии Отдела, при нем было учреждено Международное Бюро. Это Бюро, воспользовавшись отъездом в Германию художника Людвиг Бэра, поручило ему в числе других художественных заданий международного масштаба передать немецким художественным организациям родственного Отдела духа воззвание. Это воззвание было товарищеским приветом и призывом к международному объединению в строительстве новой художественной культуры.

<sup>18</sup> Государственный архив Российской Федерации (ГА РФ). Фонд 2306. Опись 23. Ед. Хр. 7, Л. 4 5. Можно думать, что вместе с этим текстом была отправлена и другая статья Кандинского, вскоре опубликованная в германской печати. См.: „Selbstcharakteristik“, *Das Kunstblatt*, Berlin 1919, 3.

<sup>19</sup> Авторство статьи не было раскрыто составителями сборника документов, процитировавшими ее фрагменты. См.: *Из истории художественной жизни СССР*, 42. Она была атрибутирована авторами новейшей монографии о Кандинском. См.: Д. Сараяннов, Н. Автономова, „Василий Кандинский. Путь художника“, *Художник и время*, М. 1994, 149. Отклики германских художников на обращение упоминаются и в письмах Кандинского. См.: Т. Anderssen, „Some Unpublished Letters by Kandinsky“, *Artis. Periodical of Fine Arts*, Copenhagen 1966, 2, 94.

Бэр уехал в Германию в ноябре 1918 г. Первый же ответ на воззвание прибыл в Отдел через немецкий Совет солдатских депутатов в Москве лишь прошлым летом. „Arbeitsrat für Kunst“ пишет: „Мы приветствуем с живейшей симпатией стремления московской художественной коллегии. Мы готовы работать в единении с коллегией и со всеми художниками всех разрозненных до сей поры стран“. Подписи: Бруно Таут, Вальтер Гропиус, Цезарь Клейн, Макс Пехштейн. Лишь на днях Коллегия Отдела получила приветствия и от других, преимущественно радикальных организаций: от берлинской „November-Gruppe“, от баденской „Организации изобразительных искусств“ и от одного из самых радикальных союзов Германии „West-Ost“. Энергичное, полное темперамента и решительности письмо этого союза останется, без сомнения, историческим документом как в смысле чисто художественного единства художественных идей двух, четыре года избивавших одна другую стран – России и Германии. Повышенный тон письма объясняется безусловно состоянием борьбы с неудовлетворяющим художников правительством и невозможностью применить свои идеи с той свободой, которой пользуются русские художники.

Вот почти целиком текст этого письма от 3 марта 1919 г.:

В Московскую Художественную Коллегию.

Группа радикальных художников Бадена „West-Ost“ отвечает приветом на воззвание русских художников к немецким товарищам, торжествуя всеобъемлющую победу нового истинного духа. Она восторгается организацией и успехами последовательно проводимого левого курса.

В нас горят гнев и ненависть, и мрачное отчаяние в незрелости нашего народа смягчается только непоколебимостью отдельных единиц.

Трусливость правительства, осадные положения, общую забастовку, безработицу, звучание пулеметов мы воспринимаем как предтечу новых времен, когда, пламеня и кипя, и по нашим улицам пройдет великий красный лик.

Кто любит своих детей, тот и наказывает их.

У нас истинное познание. Мы ведем, потому что мы знаем дорогу.

Мы будем держаться прямого пути и не дадим двинуть нас в сторону ни преследованиям, ни обещаниям. Мы хотим сохранить в наших сердцах [за] закрытой завесой лик братской любви до того дня, когда эта завеса будет сорвана.

Тогда мы вспомним о той руке, которую протянули нам русские художники.

Задачей группы „West-Ost“ является перевоспитание народа от эстетически-политического к политически-практическому, призыв к активности темпераментом и силой художественных стремлений. Сопротивление и активная ненависть к буржуазному духу в искусстве. Нести погром и разрушение в истоптанные здания традиционности.

Группа „West-Ost“ сознает, что революционирование положений не приносит свободы. Группа стремится положить и свою руку на плуг, который должен перепахать засоренные поля общества и посеять на них посевы нового духа.

В Бадене нет другого радикального союза, кроме группы „West-Ost“, но группа эта собирает рассеянных по всей стране своих единомышленников в искусстве.

Все стремления всех других художественных организаций Бадена имеют в своей основе теперешние условия, теперешнее правительство и довольствуются постыдными компромиссами, дающими им выгоды первой ступени революции.

Группа „West-Ost“ просит Московскую Художественную Коллегию о доверии. Забота о достижении будущего должна заслужить симпатии русских художников. Она просит от Московской Коллегии и дальнейших сообщений о ее успехах, которые явятся для группы авторитетными побудителями в ее деятельности.

Группа радикальных художников „West-Ost“: Вальтер Беккер, Георг Шольц, Владимир Заботин, Эгон Итта, Рудольф Шлихтер, Оскар Фишер, Ойген Сепевиц.“

Об организации и целях другой баденской группы и о большом берлинском союзе, объединяющем самые крупные силы центра и левых Берлина, будет сообщено в следующем номере.

По-видимому, самым крупным и значительным по составу является берлинский союз. Список членов этого союза объединяет все известные немецкие художественные силы, в свое время боровшиеся с немецкими „сецессионами“. Интересно и показательно, что как в этом, так и в других германских союзах членами являются не только живописцы или скульпторы, или архитекторы, но в них соединяются в общую организацию деятели всех трех искусств.<sup>20</sup> Это синтетическое соединение проведено, [насколько] мне известно, и в новой Веймарской Академии. Оно не является, однако, механическим, как в наших художественных школах, но органическим: каждый учащийся *обязан* учиться всем трем искусствам. Приезжавшие из Германии художники рассказывали мне, что Веймарская Академия считает недопустимым то положение вещей, при котором архитектор строит здание, скульптор налепляет на нем свои украшения, а живописцу отводится та или иная плоскость для росписи, ничем не связанной с общим планом постройки. Все три художника создают общий

<sup>20</sup> „№ 2 ‚Ноябрьской группы‘: ‚Союз имеет целью объединение радикальных художников, живописцев, скульпторов, архитекторов для защиты и развития их художественных интересов‘. Поскольку мне известно, первым синтетическим союзом был ‚Новый Союз Художников Мюнхена‘, созданный в 1909 г., где по проектированному мною уставу членами могли быть, кроме живописцев, скульпторов и архитекторов, также писатели, музыканты-композиторы, артисты танца, поэты и теоретики искусства“ (Примечания В. Кандинского – Р.Я.).

план постройки, слитой в одно целое из элементов всех трех искусств. Во главе этой академии стоит *архитектор* Вальтер Гропиус.

Упомянутый берлинский союз называется „Ноябрьской группой“.

Основные ее положения следующие:

- I. „Ноябрьская группа“ есть (немецкий) союз радикальных деятелей изобразительных искусств.<sup>21</sup>
- II. „Н[оябрьская] Г[руппа]“ не есть союз материальных интересов или (исключительно) выставочная организация.
- III. „Н[оябрьская] Г[руппа]“ ставит себе целью при помощи широкого единения единомыслящих творческих сил достигнуть авторитетного влияния на разрешение всех вопросов искусств.
- IV. Мы требуем влияния и сотрудничества нашей группы:
  1. Во всех заданиях строительного искусства как явления общественного порядка: городское, поселочное строительство, общественные, правительственные здания, строительство фабричное и общественного блага, частное; постройка памятников, устранение художественно малоценных импозантных построек.<sup>22</sup>
  2. Во всех реформах художественной школы и преподавания в них: уничтожение правительственной опеки, избрание преподавателей художественными организациями и учащимися; уничтожение стипендий, объединение школ архитектурных, скульптурных, живописных и прикладных; учреждение практических и опытных мастерских.
  3. В преобразовании музеев: уничтожение односторонне поставленного коллекционерства; устранение преувеличенного литературного теоретизирования, переход к народным художественным хранилищам, как к лишенным предвзятости проводникам вечных законов.
  4. В распределении выставочных помещений: устранение всяких преимуществ и влияния капиталистических сил.
  5. В законодательстве по искусству: уравнение в социальных правах художников как носителей духовной культуры; свобода от пошлин на художественные произведения (свободный ввоз и вывоз).

<sup>21</sup> „Мне приходится пользоваться русским термином ‘изобразительные’ искусства, который не точно передает немецкий термин bildende Künste. Немецкому термину более бы соответствовало выражение ‘созидательные’ искусства, которое правильное выражает как смысл искусств вообще, так [и] в частности, современного искусства, чуждого ‘изображению’“ (Примечание В. Кандинского – Р.Я.).

<sup>22</sup> „Этот пункт, странный сам по себе, должен быть, однако, [поняты] всякому, знакомому с Берлином: нагромождение раззолоченных безвкусных зданий, начинение [города] ужасающими по бездарности памятниками уже давно было большим местом всякого, не лишенного культурного вкуса, берлинца“ (Примечание В. Кандинского – Р.Я.).

V. „Н[оябрьская] Г[руппа]“ будет подтверждать свою цельность и деятельность постоянными изданиями и ежегодной ноябрьской выставкой.

Члены союза имеют равные права на равные места на выставках и не подлежат жюри.

Вопросы об открытии внеочередных выставок решаются Центральным рабочим Комитетом.

Берлин, 21 декабря 1918 г.

Последним союзом, о котором дошло до нас известие, является второй баденский союз, носящий название „Организация изобразительных искусств“.

Вот ее программа:

Организация стремится способствовать осуществлению и развитию того признанного ею духа, который мы считаем самым значительным движением нашего времени в области искусства. Основные воззрения организации заключаются в следующем:

Искусство не должно быть рассматриваемо как предмет роскоши или наслаждения привилегированных классов, еще менее оно должно служить удовлетворению эстетических потребностей, но должно быть признано духовной пищей народа. Должно считаться признанным, что вопросы искусства являются вопросами существования культурного народа, что искусство представляет из себя самую основную принадлежность народа и что жизнь народа документально отражается в искусстве. Отсюда следует, что союз должен создать условия, исключающие у художников желание бежать из своей родины, не говоря уже о том, что эти условия ни в каком случае не должны принуждать их к такому бегству (как это так часто случалось до сих пор).

Лишь тогда, когда все [о]сознают, что в нашем союзе нельзя видеть только преследование интересов определенного кружка, но что наша программа есть манифест движения, которое, укрепляясь, будет иметь значение целой эпохи в художественной жизни, что союз, следуя этой программе, готов на всякие жертвы – лишь тогда наша задача получит действительную силу и создаст для каждого единичного художника возможность ценной жизни.

Для того же, чтобы дать всем художникам-творцам чувство общности с нашим союзом и дать им гарантию против всякого узкого толкования искусства, мы заявляем: мы хотим поднять веру в неисчислимые богатства человеческого духа, создать уверенность в силе этого духа, оживить радость расцвета освобожденного от всяких преград человечества и тем поднять значение искусства. Мы хотим поставить искусство на ту высоту в области духовной жизни, которая ему свойственна. Чтобы ни в одном художнике не явилось мысли, что в нашем союзе преследуется одностороннее культивирование и поощрение какого-нибудь одного направления, мы отвергаем понятие „качества“ как мерила художественной ценности. Мы видим

в употреблении этого термина возможность одностороннего поощрения определенного ряда искусства („l' art pour l'art“). Мы отказываемся поэтому от этого термина ввиду его непригодности для равной справедливой оценки всех произведений истинного искусства, и стремимся найти новый принцип квалификации.

Поэтому организация ставит себе целью культивирование свободного духовного и материального развития баденских художников. Отсюда ее требования: к управлению нашими художественными учреждениями и институтами неуклонно должны быть призываемы самые свободные и самые значительные художественные силы. Конституция же учреждений и институтов не должна включать в себя никаких преград к осуществлению указанного требования. Искусство в Бадене должно быть поставлено при помощи всех возможных условий на высшую ступень. А именно условия эти должны быть таковы, чтобы живое искусство имело в своем распоряжении все жизненные и действительные возможности, способные дать ему полное развитие и осуществление высших духовных требований – выявление высшей человечности.

Из сказанного вытекает активная программа организации как для художников, так и для народных масс: выставки, лекции, экскурсии. Организация достигает свободных творческих возможностей следующими практическими положениями: контактом с официальными органами и выставочными комитетами, борьбой с ненормальными условиями жюри, торговли художественными произведениями, с неправильно поставленной литературой по искусству, с деятельностью коллекционеров и ажиотажем. В крайних случаях организация не остановится перед бойкотом. Главным средством влияния организации служит моральное воздействие и этическая высота. Организация будет постоянно и неуклонно требовать, чтобы Министерство Культуры и Искусства оказывало ей содействие, если это Министерство не захочет лишиться права на свое наименование. Вот смысл нашей организации.

Кроме приведенных здесь ответов из Германии, по сообщению Бэра, были отправлены еще следующие: „Нового Дрезденского Союза Художников“, „Баденского рабочего Художественного Совета“, „Государственного Строительства“ в Веймаре (Вальтер Гропиус), „Общество Марэса“ в Дрездене (Майер-Грэффе), „Союз Художников Ворпсведе“ (Генрих Фогелер и Г. Цедер). К сожалению, эти ответы пока до нас не дошли. Особенно, в частности, это жаль потому, что среди них находятся и ответы старых, десятки лет существующих союзов и упоминаются Бэром имена таких застывших теоретиков как Майер-Грэффе. Сопоставление таких документов с документами молодых союзов было [бы], бесспорно, поучительно.

Во всяком случае, мы имеем полное право надеяться, что стена между нашими нациями не только пробита, но и рухнула до основания, и что с ее крушением создается как постоянный контакт между нами и нашими западными товарищами, так и возможность и необходимость



действительно международной работы в искусстве. Отправленные к нам Бэром 14 ящиков картин, график и художественной литературы, задержанные литовским правительством (интересно было [бы] узнать причины такого правительственного акта), когда-нибудь до нас дойдут и будут только одним из первых номеров постоянных посылок и непрерывного обмена результатами художественного труда международных объединенных художественных сил Запада и Востока. Нельзя сомневаться в том, что мы – в преддверии того времени, когда к Западу и Востоку будет прибавлено прилагательное „дальний“, когда, разливаясь далее, Запад и Восток сойдутся в одном пункте, и международное единение художественных сил опояшет земной шар и достигнет высоты *общечеловеческого единения*.<sup>23</sup>

В следующем номере журнала „Художественная жизнь“, вышедшем в свет в октябре того же года, последовало обещанное продолжение статьи, озаглавленное „Архитектура как синтетическое искусство (Из писем и программ немецких художников)“. В этом случае заметка не подписана даже инициалом, но стиль, прямые отсылки на предыдущую статью и тот же круг цитируемых текстов позволяют безусловно атрибутировать ее Кандинскому. Воспроизводим и этот текст:

Художник Людвиг Бэр, выехавший в Германию из Москвы еще в декабре 1918 г., как известно, положил первые камни к братскому единению германских и русских художников.

В материале, который он успел выслать в Россию, есть отдельные замечания, касающиеся собственно архитектуры, и представляющие выдающийся интерес.

Так, известный берлинский архитектор Вальтер Гропиус, приветствуя программу русских художников, переданную ему Бэром, между прочим, пишет последнему:

"Сегодня я вновь с большим интересом прочел и продумал программу русских художников: в ней выражены прекрасные мысли; вы сами можете убедиться на основании материалов, переданных Вам Таутом, что они, в сущности, вполне совпадают с нашими стремлениями за исключением одного момента, не вполне выявленного в русской программе, и представляющемся нам особенно значительным; это – *слияние всех искусств под сенью великой архитектуры*. Эту идею, как существенный признак нашего движения, мы просили бы вас передать русским художникам: искусство должно избавиться от печати салонности, вновь освободиться от изолированности, в которой оно пребывало до сих пор. Картина и статуя снова, как и в прежние могучие эпохи, требуют архитектурной рамы, они снова становятся составной частью здания.

<sup>23</sup> К[андинский, В.], „Шаги Отдела Изобразительного Искусства в международной художественной политике“. *Художественная жизнь*, 1920, 3, (Март-Апрель), 16-18. Здесь и далее все выделенные фрагменты сделаны Кандинским.

*Мысль эта должна красной нитью проходить через все наши начинания. По нашему мнению, лишь она одна сможет привести к совершенно необходимому воссоединению искусств. Нам представляется, что в этом состоит проблема современного искусства. Предлагаемая нами учебная программа тоже вытекает из этой мысли. Сознывая, что искусству нельзя научиться, мы считаем необходимым дать всем деятелям изобразительных искусств (архитекторам, ремесленникам, художникам, скульпторам) одну и ту же основную подготовку: каждый из них должен обучаться какому-нибудь ремеслу в учебных мастерских, которы[e] надлежит устроить государству. Теоретическим завершением художественного образования [мог] бы быть особый архитектурный факультет при университетах, который объединил бы все науки, связанные с искусством. Человек, стремящийся к высшему познанию, найдет здесь духовные основы для восприятия искусств, нами понимаемого как дело всего народа...*

Более практическое выражение получают эти лозунги в архитектурной программе Бруно Таута (Берлин).

Искусство – едино, – гласит программа, – если оно только действительно существует. В настоящее время такого искусства нет. Разрозненные направления могут объединиться только под сенью новой архитектуры так, чтобы каждое из них могло участвовать в общем строительстве. Тогда не будет существовать границы между художественным ремеслом и скульптурой или живописью: все становится строительством.

Здание – это непосредственный носитель духовных сил, создающий формы переживаний коллектив, ныне еще дремлющих, но готовых пробудиться. Лишь подлинная духовная революция создаст такое здание, но сама по себе не придет эта революция, и здание такое не появится. Должна появиться воля к ним – современные зодчие должны подготовить это здание. Общество должно дать им возможность работать для будущего и поддержать их в этой работе.

Поэтому необходимы поддержка и сосредоточие идейных сил архитекторов. Поддержка строительных идей [или] так называемых утопий, которые, преодолевая формализм, стремятся к выявлению всех народных сил в символе архитектурного произведения лучшего будущего и к раскрытию космического характера архитектуры.

Необходимы: исчерпывающее привлечение художников и скульпторов ко всем постройкам с целью отвлечения их от салонного искусства, творческое взаимодействие между художником и архитектором.

Приобщение обучающегося к творческому „новому искусству“. Лишь тот архитектор имеет значение, который в состоянии охватить всю область искусства и понять радикальное устремление живописи и пластики. Лишь он сумеет преобразить создание единства целого."

Наконец, „Трудовой Союз Работников Искусств“ в Берлине в основу своей программы предлагает следующий лозунг:

Искусство и народ должны составлять единство. Искусство не должно быть впредь наслаждением для немногих, но счастьем и жизнью масс. *Соединение искусств под сенью высокой архитектуры – наша цель.*

С этой поры только художник, как выявитель народных переживаний, несет ответственность за видимое одеяние нового государства. Он должен дать форму всему: от лика города до монеты и почтовой марки.<sup>24</sup>

Обе статьи Кандинского увидели свет, когда строительство задуманного „Интернационала искусств“ уже потеряло актуальность и манифесты его потенциальных западных участников сохраняли лишь теоретический интерес. Впрочем, для самого художника было очевидно, что период „бури и натиска“ в русском искусстве сошел на убыль и заменялся технологией агитационных манипуляций и жесткими нормативами „социального заказа“, тогда как германский эксперимент в тот период еще набирал силу. К тому времени увял и „служебный роман“ авангарда с советской властью, которая приступила к выдавливанию его представителей из структур государственного управления культурой. Сам же Кандинский к концу 1920 увлекся организацией Института Художественной Культуры (ИНХУК), призванного заниматься разработкой теоретических основ нового искусства XX века.<sup>25</sup> Написанные им тезисы о целях и задачах нового учреждения, тоже сохранились в архиве ИЗО и представляют собой неизвестную вариацию ранее опубликованных текстов из архива художника. Воспроизводя этот документ, заметим, что приступить к реализации намеченных в нем целей Кандинскому в России уже не пришлось. Вынужденный уход с поста руководителя ИНХУК и отъезд в Германию весной 1921 перенесли эту работу в иной, заграничный виток его творческой биографии.

## НАУКА ОБ ИСКУССТВЕ И ИНХУК

1. Ложно-реалистическое искусство в искусстве 19-го в[ека], явившись протестом против старой Академии, сознательно порвало связь искусства с теорией.

<sup>24</sup> [Аноним]. [Кандинский, В]. „Архитектура как синтетическое искусство (Из писем и программ германских художников)“, *Художественная жизнь*, 1920, 4/5 (Май-Октябрь), 23-24. См. также описание работы Кандинского в советской России: К. Uman-skii, „Rußland. IV. Kandinskij's Rolle im Russischen Kunstleben“, *Der Ararat*, München 1920, Mai-Juni.

<sup>25</sup> Институт художественной культуры (программа), М. 1920.

2. Импрессионизм, видимо, закончив освобождение искусства от академической теории, в то же время есть начало возвращения на путь теоретической традиции.
3. Со времени импрессионизма бессознательно вновь выдвигаются на первый план чисто живописные элементы: свет тождествен цвету.
4. Новоимпрессионизм ставит себе сознательно чисто теоретические задачи, выставляя теорию разложения цветовых пятен и дополнительных цветов.
5. Экспрессионизм переносит центр тяжести на средства живописного выражения: предмет объявляется "предлогом" для этого выражения.
6. Обычная форма теоретической работы по искусству, называемая наукой об искусстве, есть рассуждение по поводу искусства, а не по его существу.
7. Наука об искусстве должна, подобно позитивной науке и в сотрудничестве с ней, изучать явления искусства, разлагая их на первоначальные и, в частности, основные элементы, искать законы сочетания этих элементов, дающих в сумме произведение.
8. Общая сумма всех элементов произведения должна быть названа средствами выражения, распадающимися на 2 группы:
  - а) отвлеченные или средства выражения, или основные элементы,
  - б) материальные или материал в узком смысле.
9. Изучение обеих групп должно производиться методом синтетическим и аналитическим, куда входит и работа лабораторная.
10. Изучение средств выражения каждого отдельного искусства должно стоять в органической связи со сравнительным изучением средств выражения всех искусств или искусства в целом.
11. В 20-м в[еке] наблюдаются два одновременных процесса:
  - а) самоуглубление отдельных искусств в собственные, им органические средства выражения и
  - б) параллельность этого процесса, ведущая к органическому сближению искусств.
12. Процесс органического сближения искусств коренным образом отличается от тех видов произведений, которые называются синтетическими.
13. Из органического сочетания средств выражения отдельных, а в конечном результате и всех искусств, должно родиться монументальное искусство.
14. Язык одного искусства может быть переведен на язык другого искусства, но его основные свойства имеют незаменимую, самоудовлетворяющую ценность, чем и объясняется многообразие видов искусства.
15. Время, как форма, объединяющая все искусства, и пространство, вводимое во все искусства, дают тождественность корню всех искусств в форме протяженности.
16. Цель ИНХУКа – наука об искусстве, основанная на исследовании средств выражения отдельных искусств и искусства в целом.

17. Отправной точкой служит исследование отдельных элементов.
18. Основными элементами являются те элементы, без которых данное искусство немислимо и не может осуществляться.
19. Методом исследования ИНХУКа служит метод синтетический и аналитический как элементов в их самодовлеющей ценности, так и в воздействии их на человека.
20. Практическим путем является:
  - а) умозрительный подход – доклады и дискуссии,
  - б) лабораторный способ при участии специалистов разных искусств и науки в целях применения научно-объективного метода.
21. Соответственно своим задачам, ИНХУК распадается на 3 секции:
  - а) по теории отдельных видов искусства,
  - б) по теории взаимоотношения отдельных видов искусства и
  - в) по теории монументального искусства или искусства в целом.
22. Деятельными задачами ИНХУКа являются составление словаря по терминологии искусства и по определениям основных понятий, графические таблицы элементов искусства и их взаимоотношения, и издание Трудов ИНХУКа, составляемых из специальных статей и докладов, а также суммирование данных, получаемых путем анкет по всем видам искусства.
23. ИНХУК не ставит себе задач практики, но практические последствия истекут из теоретических изысканий как естественное их последствие в областях: педагогической, театра и производства.

Декабрь 1920 г.

Кандинский.<sup>26</sup>

### П р и л о ж е н и е

Личная карточка сотрудника народного комиссариата просвещения –  
В.В. КАНДИНСКИЙ

№ 594 дела

1. Фамилия *Кандинский\**
2. Имя *Василий*
3. Отчество *Васильевич*
4. Год, число и мес[яц] рожд[ения] *1886 22 ноября*
5. Отдел *Изобраз[ительных] Искусств*
6. Подотдел *Литер[атурно]-Худож[ественный]*
7. Должность *Член коллегии*
8. Время поступления в Комиссар[иат] *1 июля 1918*
9. По чьей рекомен[дации] т[оварища] *В.Е. Татлина*
10. Специальность *Художник*

<sup>26</sup> ГА РФ. Фонд 2313. Опись 6. Ед. Хр. 40, Л. 37–39 (незаверенная машинописная копия).

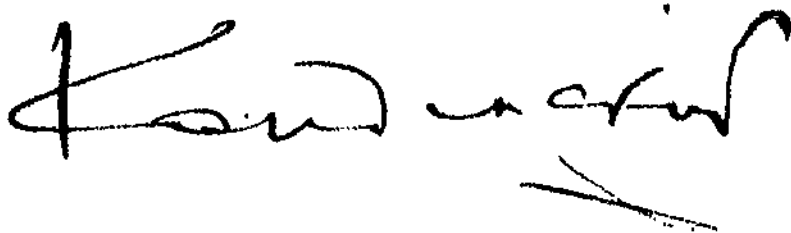
11. Состоит ли в профессиональн[ом] союзе служащих *Москвы и окрестности*
  12. За каким № выдана карт[очка] из профес[сионального] союза *16500*
  13. Отношение к воинской повинности *ратник ополченец*
  14. Год призыва *1887*
  15. Семейное положение *Женат*
  16. Из кого состоит семья *жена и ребенок*
  17. Сколько неработоспособных членов семьи *1*
  18. Какие работы исполн[яет] помимо службы *главный мастер Гос[ударственных] Худ[ожественных] Мастерских*
  19. Подробный адрес, тел[ефон] *Долгий [переулок], 8, кв. 22, 2-04-83*
    - а) Занятия до поступлен[ия] в Комиссариат -----
    - б) Род общественной деятельности до поступления в Комиссариат; выборная общественная должность, участие в различных обществах -----
- Принятые документы -----  
 Хранятся документы при деле № стр. №

## Примечание

Карточка составлена *окт[ября] 12* дня 1918 г.  
 Подпись лица, составляющего карточку *Кандинский*  
 ГА РФ. Ф. 2306. Оп. 49. Ед. Хр. 123.

\* Курсивом выделены записи Кандинского.

(Jan. 20 1998) SLUG:FOR RASHID 4  
 RP LEAFDESK



RP LEAFDESK

Миливое Иванович / Корнелия Ичин

**К ВОПРОСУ О ЛИТЕРАТУРНЫХ ИСТОЧНИКАХ  
СОЧИНЕНИЙ Д. ХАРМСА  
(„Елизавета Бам“ и „Преступление и наказание“)**

1

В исследовательских работах утвердилось мнение о том, что „Елизавета Бам“ пьеса „темная и сновидческая“ (И. Вишневецкий),<sup>1</sup> пронизанная „предчувствием трагической развязки“ (Ж.-Ф. Жаккар),<sup>2</sup> которая произошла в жизни самого автора.<sup>3</sup> Ситуацию героини сопоставляли с ситуациями героя романа „Процесс“ Ф. Кафки и Шехеразады,<sup>4</sup> из чего следовало, что Елизавета Бам „не совершала преступления“ (М. Мейлах).<sup>5</sup> По этой причине героиня Хармса во всех прочтениях пьесы (в том числе постано-

<sup>1</sup> И. Вишневецкий, „О „Комедии города Петербурга“, *Teatr*, 11, 1991, 59.

<sup>2</sup> Ж.-Ф. Жаккар, Даниил Хармс: „Театр абсурда – реальный театр. Прочтение пьесы „Елизавета Бам“, *Teatr*, II, 1991, 26. – См. также мнение Ж.-Ф. Жакара, ссылающегося на слова Э. Ионеско, относящимися к „Лысой певичке“, о том, что „трагедия, которая поразила Елизавету Бам, есть выражение на уровне фавулы, драматического сюжета“, настоящей „трагедии языка“ (Ж.-Ф. Жаккар, *Даниил Хармс и конец русского авангарда*, Санкт-Петербург, 1995, 217).

<sup>3</sup> Отметим здесь, что Ж.-Ф. Жаккар определил положение Елизаветы Бам „трагически предвещающим судьбу самого писателя“ (Там же). – Ср. также: „В „Елизавете Бам“ – предательство, дошедшее до бессмыслицы, до глупости, до полного распада“ (Л. Жукова, „Обэриуты“, *Teatr*, 11, 1991, 9); „„Елизавета Бам“ не просто нереалистическое и алогическое сочинение; в конечном счете эта пьеса дикая. В ней нет места для вчувствования, ибо изменения характеров слишком внезапны и слишком непредсказуемы. К ней неприменимо любое поучение и вся ее философия исчерпывается философией алогизма. В ней отсутствует даже чувство, характерное для европейского театра абсурда, что жизнь обладает смыслом“ (A. Stone, V. Nakhimovsky, „Laughter in the Void. An Introduction to the Writings of Daniil Kharms and Alexander Vvedenskiĭ“, *Wiener Slawistischer Almanach*, Sonderband 5, Wien 1982, 40).

<sup>4</sup> Как будет показано в дальнейшем, ситуации героев „Елизаветы Бам“ сближаются и без труда переходят друг в друга. Поэтому в положении героини Хармса могут оказаться также герои, ее преследующие, например, Иван Иванович. Ср. его реплику: „Говорю, чтобы быть“, отсылающую к ситуации Шехеразады (Д. Хармс, „Елизавета Бам“, *Полет в небеса. Стихи, драмы, письма*, Ленинград 1988, 187. – Все цитаты из пьесы, кроме особо оговоренных, даются по этому изданию с указанием страницы в тексте.)

<sup>5</sup> М. Мейлах, „Обэриуты в Амстердаме“, *Вопросы литературы*, 8, 1990, 272.

вочных) представляла невинной жертвой насилия, исходящего из какого-то неизвестного и зловещего источника.<sup>6</sup>

Дело, однако, обстоит несколько иначе, если „Елизавету Бам“ посчитать литературной пародией. Немецкий исследователь Б. Мюллер пришел к такому выводу, но для него „главным объектом“ хармсовской пародии оказался „язык“.<sup>7</sup> По нашему мнению, объект пародии в пьесе более конкретный, а именно – парадоксальный ход сюжета „Преступления и наказания“ Ф. Достоевского и им обусловленные перипетии „ситуации Раскольникова“.<sup>8</sup> Об этом свидетельствует уже начало „Елизаветы Бам“, в котором обыгрываются сцены с Раскольниковым после убийства старухи и ее сестры, когда герою пришлось заметить свои следы от Коха и других неожиданных посетителей процентщицы.<sup>9</sup> Реплика же Первого (Петра

<sup>6</sup> Один только В. Каверин, кажется, допускает возможность, что Елизавета Бам повинна в том, в чем ее обвиняют. Ср. его слова о преследованиях девушки, которая „сама не знает совершила ли она преступление“ (В. Каверин, „Он любил удивлять“, *Собеседник. Воспоминания и портреты*, Москва 1983, 74).

<sup>7</sup> В. Müller, *Absurde Literatur in Russland. Entstehung und Entwicklung*, Köln 1978, 93. – Б. Мюллер отмечает также наличие в одиннадцатом „куске“ пьесы Хармса пародии на „коммунистические партийные собрания“, особенно на их „лафос“ (там же, 89). О пародийном характере „Елизаветы Бам“ пишет Стоун-Нахимовская, обнаружившая пародию на „драматическое действие“ в седьмом „куске“ пьесы (А. Stone Nakhimovskiy, указ. соч., 33).

<sup>8</sup> В „Елизавете Бам“, разумеется, обыгрыванию и пародийному переосмыслению подлежат и ряд мотивов из сочинений других авторов, поскольку пьеса Хармса явно полигенетична. Отметим здесь хотя бы отклики в ней из „Руслана и Людмилы“ А. Пушкина (мотивы волшебной „избушки“, чародея и преследуемой героини – девушки), „Ревизора“ Н. Гоголя (ситуация „двойнических“ Бобчинского и Добчинского; преломление поговорочного „Зачем же стулья ломать?“ через слова Порфирия Петровича из „Преступления и наказания“ в строчке „студ твой сломан“ из песенки Петра Николаевича – 192), В. Хлебникова (разные мотивы вплоть до переклички сцены сражения „двух богатырей“ с отрывком „Горе и Смех“ из сверхповести „Зангези“), „Фауста“ И. Гете (мотивы „погубленной“ героини, а также ее брата Валентина, и ее спасения „горними“ силами), „Гамлета“ В. Шекспира (переосмысление ряда моментов сюжета Гамлета, Офелии, Клавдия, Гертруды и убитого отца главного героя в ситуациях Елизаветы Бам, Папаши, Мамаши, Петра Николаевича и Ивана Ивановича; жанр „пьесы в пьесе“) и др. Однако отмеченные выше примеры интертекстуальных связей хармсовского произведения, на наш взгляд, свидетельствуют о том, что их роль в построении основного сюжетного стержня „Елизаветы Бам“ гораздо ниже роли, отведенной мотивам „Преступления и наказания“.

<sup>9</sup> Ср. начальные реплики героини и голосов „издалека“ и „за дверью“ вроде: „Сейчас того и гляди, откроется дверь и они войдут [...] Бежать? Но куда бежать? Эта дверь ведет на лестницу, а на лестнице я встречу их. [...] Э, чьи-то шаги. Это они. Запру дверь и не открою. Пусть стучат, сколько хотят. [...] Елизавета Бам, откройте! [...] Ну, что там она, дверь не открывает? [...] Откроет. Елизавета Бам, откройте“ (175) с концовкой первой части „Преступления и наказания“ (Ф. Достоевский, „Преступление и наказание“, *Полное собрание сочинений в тридцати томах*, т. 6, Ленинград 1973, 66–70. – Далее по этому изданию с указанием страницы в тексте). Ср. также одинаковую для обеих ситуаций деталь: от преследования героиня Хармса пытается спастись тем, что „бросается на кровать и затыкает уши“ (175), Раскольников же, вернувшись домой после убийства, „бросился на диван“ и „не спал, но был в забытьи“ (70).



Николаевича): „А еще пошел на ответственное дело. Вам сказали слово, а вы уже на стенку лезете. Кто же вы после этого? Просто идиот!“ (178) представляет собою искусную контаминацию размышлений главного героя Достоевского о „деле“, на которое он „хочет покуситься“, и о собственном и постороннем „идиотстве“, мотива его „нового слова“, а также высказывания Разумихина о том, что он, защищая красильщиков, подозреваемых в убийстве, „за них на стену лез“ (6, 401, 400, 340). Вместе с тем, данная реплика показывает, как Хармс использует текст Достоевского: он демонтирует его словесную структуру и перенятые у источника мысли, замечания и прочее в процессе создания нового словесного целого безо всякой мотивировки то ли передает персонажам р а з н ы х планов, то ли, как в приведенном примере, делает наоборот, строя реплику определенного героя из разного словесного материала произведения-прототипа. Автор „Елизаветы Бам“ при этом умышленно настаивает, с одной стороны, на якобы „реалистическом“ характере своих „кусков“,<sup>10</sup> следуя соответствующей мистификации Достоевского относительно „реализма“ повествуемого, с другой же стороны поддерживает эту установку обыгрыванием традиционных поговорочных штампов вплоть до использования заглавий „реалистических“ пьес Н. Островского, парадоксальным образом опираясь также на Достоевского.<sup>11</sup>

## 2

Хармсовские обыгрывания нацелены на ряд объектов романа Достоевского, относящихся как к его плану содержания, так и к его плану выражения. Из изречений-формул Разумихина и Порфирия Петровича касательно стремления людей „как бы всего менее на себя походить“ и „не свои слова говорить“ (155, 271), странным образом определивших установку сюжетного развития романа на т е а т р а л и з а ц и ю с непредсказуемыми последствиями, включая те, что соотносятся с метафорическим пониманием „воскресения“ (Порфирий Петрович из следователя превращается в „мудреца“, желающего д о б р а убийце; убийца Раскольников в конечном счете становится „избранником“), вышла ориентация сюжета Хармса на немислимые трансформации героев, которые стали даже „походить на всех“ (187), т.е. быть к е м у г о д н о .<sup>12</sup>

<sup>10</sup> См. жанровые определения первого, второго, четвертого и восемнадцатого „кусков“: „реалистическая мелодрама“, „жанр реалистически комедийный“, „реалистический жанр бытовой-комедийный“, „реалистический сухо“ (Д. Хармс, *Избранное*, Würzburg 1974, 172, 174, 179, 203).

<sup>11</sup> Ср. слова „бедность не порок“ в реплике Мармеладова (13) со словами Елизаветы Бам: „свои люди – сочтемся!“ (189).

<sup>12</sup> В критических работах уже не раз подчеркивалось, что хармсовские герои выступают в разных, порою и вовсе неожиданных ролях, причем их настоящее лицо остается для

Театрализация сюжета „Преступления и наказания“ покоится на преобладании в нем игрового начала. Ряд героев Достоевского „играет“ друг с другом, в особенности Раскольников, Свидригайлов, Порфирий Петрович и Лужин; Раскольников об этом и прямо распространяется (например, при второй встрече с Порфирием Петровичем – 267), справедливо называя свои отношения со следователем игрой „кошки с мышью“ (195, 262). Во время указанной встречи с главным героем Порфирий Петрович устраивает целый спектакль, исходя из положения, что его „дело“ есть „свободное искусство“ (260).<sup>13</sup> Даже Катерина Ивановна перед смертью превращает поминки по своему мужу в дикую и грустную игру – „концерт“ на петербургских улицах. Аналогично ведут себя герои „Елизаветы Бам“, занимаясь своими затейливыми играми друг с другом, вершиной которых является сцена „сражения двух богатырей“, имеющая подспорье не только в мотивах „борьбы“, „вызова“ и „нападения“ у Достоевского (276, 323, 337, 341), но также и в „одической“ направленности итоговых реплик Порфирия Петровича, обращенных к Раскольникову (351–352). Любопытно, что в сцене „сражения“ Хармс использовал тонкую деталь, соотношенную с образом следователя Достоевского: вскользь брошенное Раскольниковым замечание о том, что „жесты“ Порфирия Петровича „удивительно не подходят к его словам“ (260), откликается в репликах „богатырей“, наносящих друг другу удары рапирами и, вместе с тем, говорящих при этом не о „сражении“, а о другом (по сути о „философском“ смысле „сражения“, о смерти, а также о символике материала, вызывающего смерть – 200–201).

Игровое начало у Достоевского взаимосвязано с разного рода проявлениями детства. Раскольников, видимо, отнюдь не случайно приходит к мысли о том, что „преступник [...] подвергается какому-то упадку воли и рассудка, сменяемых, напротив того, детским феноменальным легкомыслием“ (58). Поведение героев Хармса такое же – детское, несмотря на то, что у иных из них многодетная семья и что главная героиня вроде

---

зрителя достаточно загадочным. Это является также чертой героев Достоевского. С другой стороны, у Достоевского герои способны полностью отождествляться друг с другом (ср., например, заключительную мысль Раскольникова относительно Сони: „Разве могут ее убеждения не быть теперь и моими убеждениями? Ее чувства, ее стремления, по крайней мере...“ – 422). Хармс обыгрывает эту мысль тем, что его конфликтующие друг с другом герои в процессе исполнения разных ролей время от времени снимают напряжение, вызванное их принадлежностью к противоборствующим сторонам.

<sup>13</sup> Порфирий Петрович, хотя и стремится к тому, чтобы разоблачить Раскольникова (и в данной связи перед встречей заставляет его ждать на вызов дольше принятого – 254), тем не менее называет его „приятелем“, сообщает, что он пригласил его „по-домашнему“, „по-дружески“ и даже заявляет, что он Раскольникова „истинно любит“ и ему „искренно добра желает“ (258, 269, 267). Раскольников в свою очередь отвечает тем же: уже во время первой встречи со следователем он старается взять на себя „маску“ (192).

бы „замужняя“ (185). Подобная ситуация обусловлена и тем обстоятельством, что герои Достоевского часто отождествляются с детьми и напоминают детей (ср., к примеру, высказывание Сони о Катерине Ивановне – „ребенке“, слова Раскольникова о самом себе как „ребенке“ и авторское описание главного героя как „маленького ребенка“ – 243, 405, 349), а также явлением „случайного семейства“, которое всячески обыгрывается самим Достоевским. Так, ироническое утверждение Катерины Ивановны, что у ее хозяйки вовсе не было „фатера“ (299), подлежит дальнейшей разработке в мотиве „четырех отчеств“ героини (Федоровна, Людвиговна, Ивановна или просто Иван – 16, 141, 291, 292, 300).<sup>14</sup> Хармс подхватывает эту игру в реплике Ивана Ивановича, величающего Елизавету то Таракановой, то Эдуардовной, то Михайловной (181),<sup>15</sup> делая из нее далеко идущие выводы: в итоге может оказаться, что Мамаша есть мать не только Елизаветы Бам, но и „убитого“ героиней Петра Николаевича.<sup>16</sup>

<sup>14</sup> См. в данном отношении также ситуацию мальчика Коли с „другим папашей“ и Сони, которой Катерина Ивановна приходится „заместо матери“ (147, 286).

<sup>15</sup> Отчества эти, помимо прочих ассоциаций, свидетельствуют об обращенности мотивной структуры пьесы Хармса и к исторической (русской и европейской) традиции; отчество Таракановна, в частности, отсылает к ситуации княжны Таракановой, „тайной“ дочери императрицы Елизаветы Петровны, впоследствии замученной Екатериной.

<sup>16</sup> Образ Мамаши построен весьма любопытно. В нем, с одной стороны, просматриваются черты поющей под музыку и сходящей с ума Катерины Ивановны (181, 203; 330–333), олицетворяющей идею „случайного семейства“. С другой стороны, Мамаша напоминает мать Раскольникова Пульхерию Александровну. Если при первом появлении Мамаши в ее облик сконтаминированы мотивы, восходящие и к Катерине Ивановне, и к матери Раскольникова (мотив „прогулки“, соотносящийся как с сумасшедшей „прогулкой“ супруги Мармеладова с детьми перед ее смертью, так и с размышлениями Пульхерии Александровны о том, „оставить Родю“ или остаться с ним после их первой встречи – 182; 328 и сл., 151, 157), то в других сценах она гораздо ближе образу матери героя Достоевского. В этом отношении показательны реплики Мамаши: „Маво сына эта мерзавка укукошила“ и „3 x 27 = 81“, а также замечание Елизаветы Бам: „Она с ума сошла“ (203). Все приемы, использованные Хармсом в строении первой из указанных реплик Мамаши, в которой она неожиданно отказывается быть матерью героини и превращается в мать „убитого“, имеют источник в романе Достоевского. Употребление деформированного „маво“ в фразе-обвинении в убийстве обосновано появлением в романе Достоевского образа мещанина, адресующего Раскольникову также деформированное слово „убивец“ (209, 271). Косноязычное же „укукошила“ отсылает, во-первых, к косноязычию Капернаумова и Ахиллеса (18, 394), а, во-вторых, к провидческому замечанию Заметова относительно того, что старуху-процентщицу, возможно, „укукошил“ топором „какой будущей“ Наполеон (204). Что касается реплики Елизаветы Бам о „сумасшествии“ Мамаши, она продиктована размышлениями Дуни Раскольниковой о том, что Пульхерия Александровна „не в здравом состоянии рассудка“, что она „бредит“ и в бреду у ней „вырываются слова“ (413, 415); по этим словам, пишет Достоевский, „можно было заключить, что она гораздо более подозревала в ужасной судьбе сына, чем даже предполагали“ (415). У Хармса аналогично: Мамаша подтверждает, что главная героиня у б и л а . Заключительная, загадочная реплика Мамаши является „ответом“ на слова Елизаветы Бам („Они сейчас придут, что я надела“), возвращающие действие пьесы к ее началу. Из этого „ответа“ следует, что 3 „левых часа“, в которые сыграна пьеса „Елизавета Бам“, написанная в 1927 году, соотносятся с Достоевским, т.е. с годом его смерти –

Последнее, однако, связано и с тенденцией Достоевского сближать своих героев, строить их сюжеты на принципе двойнических отношений и даже отождествлять их друг с другом. В этом выявилась одна из основополагающих мыслей автора об относительности мира и парадоксальности ситуаций героев и событий, подобным миром обусловленных. Хармс, разумеется, догадывается об этом, в силу чего возникшая в сознании Порфирия Петровича неразбериха относительно „именин“ – „похорон“ Мармеладова (272) четко откликается в одиннадцатом „куске“ его пьесы, в котором „враги“ героини устраивают торжество по поводу „дня рождения“ Ивана Ивановича (190). Герой Хармса при этом произносит „речь“, своеобразно парафразирующую слова Мармеладова, сцена же поминок по которому отзывается в следующем „куске“, весьма эффективно обыгрывающем эпизод с „концертом“ Катерины Ивановны и ее загримированных под актеров детей (ср. участие в этом „куске“ разных музыкальных инструментов на положении действующих лиц – 325-334). В относительном и парадоксальном мире, наконец, вполне допустима реализация метафорического изречения Раскольникова, что „не он“ убил старушонку, а „черт“, тогда как он убил „себя“ (322, 349). Результаты этой реализации внешне абсурдны, ибо „убивший себя“ Раскольников предстает уже другим лицом по отношению к человеку, убившему Алену Ивановну. В сюжете главной героини „Елизаветы Бам“, развивающем данную мысль, обыгрываются три разные ситуации – Раскольникова, убитой им Лизаветы и сближенной с Лизаветой Сони Мармеладовой.

## 3

Ситуация Раскольникова обыгрывается в ряде сцен „Елизаветы Бам“. Обстановка, в которой разворачивается действие пьесы Хармса с его неожиданными, странными, фантастическими и неуправляемыми ходами, восходит к атмосфере, в которой пребывает Раскольников. Дверь его комнаты „отворена на лестницу“, причем он эту дверь „никогда не запирает“ (5, 186),<sup>17</sup> невзирая на то, что его постоянно преследует мысль, будто кто-то

1881-м. Таким образом Мамаша разгадывает „тайну“ происхождения героини Хармса, восходящую к тайнам сюжета „Преступления и наказания“. Рассматриваемый в целом, образ Мамаши представляется наиболее темным, но и наиболее искусно созданным. Чего стоит одна только деталь, относящаяся к ремарке: „Елизавета Бам привязывает к мамашинной ноге веревку, другой конец привязывает к стулу“ (181)! На первый взгляд, перед зрителем очередной ход клоунады (тем более, что Мамаша впоследствии „волочит“ за собой стул), однако это не так; указанная ремарка лишь реализует иносказательный смысл слов матери Раскольникова, обращенных к Лужину: „это вы нас по рукам и по ногам связали...“ (234).

<sup>17</sup> У Хармса обозначено, что доступ в квартиру Елизаветы Бам возможен „с балкона“ (191), однако с тех пор, как преследователи героини вошли в квартиру, она так и

гоняется за ним и проникает в его комнату (150). О подобном состоянии нагляднее всего свидетельствует цитата: „То казалось ему, что около него собирается много народу и хотят его взять и куда-то вынести, очень об нем спорят и ссорятся. То вдруг он один в комнате, все ушли и боятся его, и только изредка чуть-чуть отворяют дверь посмотреть на него, грозят ему, сговариваются об чем-то промеж себя, смеются и дразнят его“ (92). В контексте указанных переключек представляется возможным, что слова Ивана Ивановича о том, что „кубатура этой комнаты нами не изведена“ (188) ассоциируется с описанием квартиры Раскольникова как „гроба“ (178). В данной связи слова Петра Николаевича: „Когда наступала ночь, я запираю дверь и тушил лампу. Я спал, не боясь ничего. [...] Мне нечего было бояться. И действительно, грабители могли бы прийти и обыскать весь домик. Что бы они нашли? Ничего“ (186) как бы обыгрывают мысль Раскольникова: „Счастливые ведь люди, которым запирать нечего?“ (186).

Наиболее продуктивно обыграны Хармсом (вплоть до их пародирования) следующие моменты ситуации Раскольникова: 1. поиски Разумихиным „корней“ следовательских целей Порфирия Петровича (в мотиве „выкапывания корней“ – 206, 207; 184); 2. стремление Раскольникова „не проговориться“ и ситуация „безгласной“ Лизаветы в сцене ее убийства (в мотивах „лишения героини всякого голоса“ и полученного ею удовольствия от того, что она „ничего не говорила“ – 176, 255, 368, 65 и др.; 178, 188); 3. настаивание Раскольникова на том, чтобы его „арестовали“ (ср. у Хармса: „Вяжите меня! Тащите за косу! Продавайте сквозь корыто! Я никого не убивала! Я не могу убивать никого!“ – 264; 205);<sup>18</sup> 4. мотив обнаруженных Порфирием Петровичем у убитой Алены Ивановны часов Раскольникова – заклада, с чего по сути и начинается следствие (в реплике Елизаветы Бам: „Вы можете проверить по часам“ – 255; 179);<sup>19</sup> 5. сюжет Миколки, „признавшегося“ в несодержанном им грехе (в мотиве Кольки, идущего „просто так“ с купленными, а не украденными яблоками – 271;

осталась открытой до конца действия, предваряющего заключительную („рамочную“) сцену.

<sup>18</sup> С указанным мотивом связан и другой мотив – из того же, второго разговора Раскольникова с Порфирием Петровичем. На слова Раскольникова: „Не лэвите меня! Я не хочу! [...] Говорю вам, что не хочу!.. Не могу и не хочу!“, следователь отвечает: „Да тише же, тише!“ (268), причем в третьем разговоре этих же персонажей речь идет уже о б у д у щ е м убийце (351, 352). Характерно, что после приведенной выше реплики Елизаветы Бам следует соответствующий парадокс из Достоевского, – в репликах Петра Николаевича („Елизавета Бам, спокойно!“) и Ивана Ивановича („Смотрите в даль перед собой“), предвосхищающих уход героини в ее метафорическое будущее (205).

<sup>19</sup> Рассматривая эту реплику лишь в контексте последующего явления Мамаши, М. Мейлах обнаруживает в ней аллюзию на название спектакля „Моя мама вся в часах“ в обэриутской постановке (М. Мейлах, „Заметки о театре обэриутов“, *Teatr*, 11, 1991, 177).

189); 6. мотив так и не разгаданной „черточки“, благодаря которой Порфирий Петрович раскрыл в Раскольникове убийцу (в реплике Елизаветы Бам: „Тут вот за этой черточкой“ – 344, 350; 185);<sup>20</sup> 7. мотив прямого сообщения герою, что он убил, с установкой на полную неожиданность такого сообщения (в словах Мамаши о Елизавете Бам – убийце – 349; 203); 8. мотив „разрешения крови по совести“ (в словах героини: „А если вы меня убьете, вы думаете, ваша совесть будет чиста?“ – 203; 177); 9. символический мотив „четвертого этажа“, на котором находится квартира убитой старухи-процентщицы (в реплике Ивана Ивановича: „Хотел бы я подпрыгнуть до четвертого этажа“ – 191); 10. убеждение главного героя в том, что „задуманное им – не преступление“, соответствующее словам Елизаветы Бам: „Почему я преступница?“ (59; 178).

В особенности любопытно, каким образом Хармс переиначивает идею Достоевского, связанную с „перерождением“ главного героя. Согласно записям Хармса, линия „перемещения высот“, т.е. возвышения героини за счет ее „врагов“, начинается в восьмом „куске“,<sup>21</sup> в котором, в частности, обыгрывается метафора Раскольникова – солнца (ср. слова Елизаветы Бам: „Мои плечи, как восходящие солнца“, „Я вся блестящая!“ – 352; 188). К мотиву „колокольчиков“ и „колокола“ („набата“) из вещего сна Раскольникова (8, 265, 267, 347, 420 и др.) по всей вероятности восходят как фамилия героини, обладающая соответствующей звукоподражательной семантикой, так и предрешающей для ее дальнейшей судьбы момент ухода в „домик на горе“ (201), являющийся параллельно с мотивом „возрождения“ Раскольникова. Описание „домика на горе“ весьма интересно. Напоминает он и сибирский „острог в крепости“ (410), в котором Раскольникову – мыши, убившему т о п о р о м , подают на обед „пустыщи“ с т а р а к а н а м и (416; 196). Он же и Г о л г о ф а , на которую герой „Преступления и наказания“ должен подняться для того, чтобы искупить грех (35 и др.); то обстоятельство, что „домик“ находится „на горе“, ассоциируется с метафорой в о з д у х а , о необходимости которого для Раскольникова говорят и Порфирий Петрович, и Свидригайлов (336, 339, 351, 352). Наконец, своим мрачным, угрожающим видом „домик на горе“ обязан свидригайловскому описанию „загробной жизни“, куда Раскольников отправил свои неповинные жертвы, а также описанию номера в гостинице, из которого сам Свидригайлов уходит в небытие (мотивы скудости, мышей и пр. – 186, 201; 221, 388-390).

<sup>20</sup> Указанная реплика является ответом героини на вопрос Ивана Ивановича: „Где же дом?“ С символической д о м а , как известно, соотнесена развязка обоих сюжетов, – и Раскольникова, и Елизаветы Бам.

<sup>21</sup> М. Мейлах, „Заметки о театре обэриутов“, 176.

Поскольку Раскольников убил и Лизавету, героиня Хармса оказывается достойной унаследовать ее имя. Линия Лизаветы в „Преступлении и наказании“ в целом второстепенна, но тем не менее пародийное построение хармсовского сюжета без учета ее откликов непредставимо. Женщина из рассказа Ивана Ивановича в седьмом „куске“, которая стояла „в открытой двери“ и чье лицо рассказчик „видел хорошо“ (186-187), есть не кто иной, как переименованная Лизавета в сцене перед ее убийством; разнятся две сцены только в том, что у Достоевского Лизавета смотрит „в упор“ на Раскольникова, тогда как у Хармса „в упор“ смотрят на неизвестную женщину (65; 187). К образу Лизаветы восходит также неожиданная реплика героини Хармса: „Что-то муж мой не идет. Куда же это он пропал?“ (185); как известно, Лизавета не выходила замуж, однако она „поминутно была беременна“ (54).<sup>22</sup>

Выступление Елизаветы Бам и в роли Сони Мармеладовой обусловлено тем, что „блудница“ – „святая“ походит на убитую Лизавету, а также мотивом сближения дочери Мармеладова с Раскольниковым в развязке романа. Поэтому не удивляет, что одинаковое к главным героям обращение Порфирия Петровича и, соответственно, Свидригайлова, желающих им, чтобы они „еще много жили“, чтобы они „жили и много жили“ (351, 385), использовано Хармсом в „оде“ Папаши, обращенной к Елизавете Бам (ср. его слова: „Елизавета Бам, живи, живи сто тысяч лет!“ – 199). В данном „куске“ занятно обыгрывается установка Достоевского на „избранничество“ Раскольникова и Сони, причем в случае героини оно предвосхищалось уже словами умирающего Мармеладова („Соня! Дочь! Прости!“ – 145), откликающимися в реплике „умирающего“ Петра Николаевича („Прости меня и извини, Елизавета Бам“ – 201).

Если, в итоге, задаться вопросом о том, „совершила“ ли Елизавета Бам преступление или „не совершила“, то ответ на него будет совсем не сложным. Елизавета Бам у б и л а , ибо в ее сюжете разворачиваются мотивы ситуации Раскольникова. Вместе с тем, она и ж е р т в а , поскольку своим обликом обязана также убитой Раскольниковым Лизавете. Наконец, Елизавета Бам обладает и третьей ипостасью героини, вовсе не с о б и р а ю щ е й с я у б и в а т ь , а наоборот, вслед за Соней Мармеладовой – „святой“, осуждающей убийство и делающей все для того, чтобы помочь преступившему в процессе его спасения вплоть до разделения его судьбы.<sup>23</sup>

<sup>22</sup> В этой связи отметим одно совпадение: мифический „муж“ Елизаветы Бам остается за пределами сцены равно как и „мужья“ Лизаветы.

<sup>23</sup> Список пародийных отражений мотивов „Преступления и наказания“ в мотивной структуре пьесы Хармса, конечно, можно продолжить. К роману Достоевского отсылают мотивы „еды“ (95 и др.; 190–191, 201–202), „мошеничества“ (303, 304, 306; 177, 181), „хождения на четвереньках“ (24 и др.; 185) и пр., вкрапленные в абсурдно-

Отношение Хармса к наследию Достоевского двойственно. Хармс был провидцем, и ему уже к концу 20-х годов стало ясно, что события, начавшиеся в 1917 году, идут к трагедии. По этой причине он не мог принять мысль о возрождении убийцы по идейным соображениям, в том числе Раскольникова. Однако, с другой стороны, автор „Елизаветы Бам“ высоко ставил творчество Достоевского (недаром он к „Преступлению и наказанию“ обращался в период работы над повестью „Старуха“, а также над рассказами „История“, „Реабилитация“, „Молодой человек, удививший сторожа“, „Кассирша“ и др.),<sup>24</sup> особенно его приемы парадоксального развертывания сюжета и парадоксальное в целом восприятие мира как феномена „двойнического“; между э т и м Достоевским и им устанавливался контакт, какой Ю. Тынянов обнаружил в отношении Достоевского к Гоголю, причем Хармсу удалось осуществить то же самое, что удалось автору „Села Степанчикова“, – он создал „новое органическое единство“ внутри пародируемого, комического мира, как это требовал тот же Тынянов в своей ранней статье о пародии.<sup>25</sup> В ходе эволюции поэтических систем пародийное переосмысление старых, „классических“ сюжетов и идей в итоге привело к возникновению литературы абсурда, родоначальником которой, наряду с А. Введенским, справедливо считать Хармса.

---

комические сюжетные ходы, не имеющие прямой связи с сюжетом „Преступления и наказания“ и по этой причине трудно проясняемые с точки зрения их генезиса. „Елизавета Бам“ пестрит обыгрываниями всяческих имен и фамилий, напоминающими детский фольклор; однако „алогизмы“ Достоевского, в основном связанные с речью Амалии Липпехвель (299 и др.), порождают почти тот же самый эффект. Хармс не забывал об этом, как показывает хотя бы пример фамилии его „убитого“ героя (Крупернак – 204), являющейся параграммой фамилии героя Достоевского Капернаумов. В данной связи следует отметить также то, что Хармс перенял у Достоевского прием неназывания героев полным именем, отчеством и фамилией или же, как в последнем случае, их привидения в самых неожиданных местах (у Хармса лишь в концовке пьесы).

<sup>24</sup> Более подробно об этом см. М. Јовановић, „Раскољниковљева ситуација‘ и руска књижевност“, *Достојевски и руска књижевност XX века*, Београд 1985, 59-68, 202-204.

<sup>25</sup> Ю. Тынянов, *Поэтика. История литературы. Кино*, Москва 1977, 538.



Андрей Рогачевский

**О НЕКОТОРЫХ АЛЬТЕРНАТИВНЫХ МЕТОДАХ  
АНАЛИЗА ПОЭТИКИ ОБЭРИУ:  
(„Наташа и Пивоваров“ Н.К. Бокова)**

В 1975 году, в 102-м номере выходящего во Франкфурте-на-Майне русскоязычного журнала *Грани* была напечатана самиздатская пьеса „Наташа и Пивоваров“, подписанная псевдонимом „Василий“. На первый взгляд сюжет этого, как еще недавно сказали бы, „опуса“ на примере взаимоотношений между персонажами, имена которых вынесены в заглавие пьесы, всего-навсего иллюстрирует нехитрое (и спорное) умозаключение о невозможности истинной любви в странах тоталитарного режима. Подлинный смысл пьесы, однако, ускользнет от читателя, если тот не примет во внимание, что „Наташа и Пивоваров“ представляет собой не что иное как художественный комментарий к некоторым основополагающим принципам поэтики литературного направления 1920-30-х годов, не вполне точно называемого ОБЭРИУ,<sup>1</sup> и прежде всего – к произведениям одного из ведущих представителей направления, Александра Введенского (1904-41).

Пьеса „Наташа и Пивоваров“ принадлежала перу писателя-диссидента Николая Константиновича Бокова, родившегося в 1945 году в Москве, в 1969-м окончившего философский факультет МГУ,<sup>2</sup> в 1971-м исключенного из аспирантуры этого же факультета по политическим мотивам, в 1975-м эмигрировавшего во Францию и проживающего там и поныне.<sup>3</sup> Наиболее известное сочинение Бокова – антиленинская сатира под названием *Смута новейшего времени, или удивительные похождения Ва ни Чмотанова* (Paris: La Presse Libre, 1970), впервые опубликованная за рубе-

<sup>1</sup> Вослед установившейся традиции мы будем понимать под термином ОБЭРИУ не столько Объединение Реального Искусства (1928-30) как таковое, сколько некую сумму текстов, принадлежащих авторам, близким кругу Хармса / Введенского, и отмеченных определенной общностью тем и поэтических приемов.

<sup>2</sup> Дипломная работа Бокова называлась „Истоки метафорического описания действительности в экзистенциализме“.

<sup>3</sup> Краткая биография Бокова приводится в книге Ю. Мальцева *L' „altra“ letteratura (1957-1976): La letteratura di samizdat da Pasternak a Solzhenicyn*, Milano: La Casa di Matriona 1976, 386-387.

жом анонимно и переведенная на основные европейские языки – относительно недавно была перепечатана в России без указания имени автора.<sup>4</sup> Среди прочих достижений Бокова следует отметить книгу его прозы *Бестселлер и другое* (Paris: Kovtcheg, 1979), ряд публицистических статей,<sup>5</sup> а также выпускавшийся им в Париже журнал *Ковчег* (1978-81; соредктором Бокова по первым четырем номерам был Арвид Крон).

В мае 1981 года, выступая в Лос-Анджелесе на дискуссии об эмигрантской прессе, проходившей в рамках конференции *Russian Literature in Emigration: The Third Wave*, Боков сетовал:

Многие произведения 30-х годов [sic! – А.Р.] не переиздаются [...]. Но то, что они не опубликованы, еще не значит, что они не существуют. Интеллигенция их знает и читает, авторы, которые растут сегодня, находят эти тексты. Я встречал настоящих знатоков футуризма, настоящих знатоков обэриутов, произведения которых [...] практически не печатались в Советском Союзе, хотя обэриуты опубликованы на Западе. Но вот парадокс, эти публикации ничего не значат для эмиграции, для нее как бы выпал целый период развития русского языка, начиная с футуристов.<sup>6</sup>

Экспериментальная пьеса Бокова „Наташа и Пивоваров“, судя по всему, была призвана как-то повлиять на существующее положение дел. Уже сам выбор псевдонима, очевидно, указывал на следование обэриутским традициям. Хотя впоследствии автор и утверждал, что у „Василия“ были следующие „прототипы: [...] В.В. [Розанов. - А.Р.] и двое людей, которых я знал хорошо“,<sup>7</sup> не исключено, что „Василий“ был окрещен еще и в честь Василия Обэриутова (вечер под таким названием, согласно записным книжкам Хармса, должен был состояться в Институте Истории искусств в 1928 году).<sup>8</sup> Заглавие же опубликованного в *Гранях* произведения прямо отсылает читателя к пьесе Введенского „Куприянов и Наташа“.<sup>9</sup>

<sup>4</sup> См. альманах *Конец века*, 1991, 1, 157-203.

<sup>5</sup> См.: Н. Боков, „Сотворение инакомыслящего“, *Русская мысль* 6 мая 1976, 6; он же, „Восстание против свободы“, там же, 22 июля 1976, 7; он же, „Западники и славянофилы“, там же, 25 октября 1979; и др.

<sup>6</sup> Н. Боков, „Ковчег“, *The Third Wave: Russian Literature in Emigration*, ed. O. Matich with M. Heim, Ann Arbor: Ardis 1984, 161.

<sup>7</sup> Н. Боков, „Памяти Василия“, *Ковчег*, 1979, 4, 84.

<sup>8</sup> Типично „хармсовский“ юмор сказывается, например, в следующей миниатюре „Василия“: „Если б мне пришлось выступить в американском сенате... (или конгрессе? Еще не решил.), то я сказал бы такую речь. – Товарищи сенаторы! – Или нет, неудобно. – Господа! – И это как-то неточно. Может быть, джентльмены? Но это уж совсем неправильно. Я бы сказал: – Товарищи господа! Мне хотелось бы высказать кое-что, но не знаю, как к вам обратиться. Поэтому, извините, ничего не скажу. Спасибо за внимание.“ (Василий, „Крошки с письменного стола“, *Ковчег*, 1979, 4, 89). Пристрастие Хармса к составлению систематизирующих таблиц (см., например, Д. Хармс, *Горло бредит бритвою*, сост. А. Кобринского и А. Устинова, Москва: Глагол,

Содержание „Наташи и Пивоварова“, однако, отнюдь не исчерпывается возрождением традиций ОБЭРИУ. Это, скорее, попытка проникновения в феномен ОБЭРИУ *per se*, поиск кода к „зашифрованным“ посланиям обэриутов, интерпретация их образности и символики, предпринятые не с помощью методов научного анализа, но – исключительно при помощи художественных средств.<sup>10</sup>

Говоря о специфических проблемах, стоящих перед „обэриутоведами“, Л. Флейшман отмечал

неприложимость выработанных в последние годы (даже на базе авангардистской поэтики) научных средств и приемов – для описания определенной части обэриутского творчества. [...] ...стихотворные тексты обэриутов не уживались и не уживаются с наличествующим инструментарием историка литературы. [...] ...исследователи сплошь и рядом наталкиваются на отсутствие какого бы то ни было „ключа“, ведущего к разгадке смысла этих [обэриутских. – А.Р.] высказываний. Отсюда – укоренившееся, кажется, представление и о

1991, 85, 134) находит свое соответствие в произведении Василия, озаглавленном „Меню простого советского человека“:

воскре- сенье	Завт рак –	кубинцу,–	обед –	чекисту,	ужин –	арабу
вторник	"	алжирцу	"	гебисту	"	монголу
среда	"	корейцу	"	генералу	"	сомалийцу
четверг	"	индусу	"	адмиралу	"	конголсзцу
поне- дельных	"	чилийцу	"	полковнику	"	т. Марше...

Сопровождающее „меню“ примечание гласит: „Идя навстречу пожеланиям трудящихся, понедельник переносится и следует теперь после четверга“, что особенно любопытно в свете разбора Л. Флейшманом хармсовского стихотворения „I разрушение“ (1929), являющегося реакцией на введение Советским правительством „бесперывной“ рабочей недели (см.: Л. Флейшман, „Об одном стихотворении Даниила Хармса“, *Stanford Slavic Studies*, 1987 (1), 247-258).

<sup>9</sup> Кстати, впервые обнаруженной в альманахе Михаила Шемякина *Аполлон-77* (Paris[: s.p.], 1977, 28-30) – по соседству с боковским „А табачок врозь“ (там же, с.197) – но, конечно же, известному по бродячим спискам и ранее. Не лишним будет также отметить, что и „Город Солнца“ Н. Бокова, опубликованный под псевдонимом „Дмитрий Эвус“, появился в том же номере *Граней*, где были напечатаны рассказы Хармса, „Елка у Ивановых“ Введенского и статья М. Арндта „ОБЭРИУ“ (см.: *Грани*, 1971 (81), 3-41, 45-110).

<sup>10</sup> В этом смысле „Наташа и Пивоваров“ почти не обладает самостоятельной художественной ценностью. Это особенно бросается в глаза на фоне другой, гораздо более сильной пьесы Василия – мистерии „Чудеса химии“ [1969] (*Русская мысль*, 6 апреля 1972, 7). И здесь встречаются мотивы, роднящие пьесу с поэтикой Введенского: подчеркнутый интерес к теме смерти (она неоднократно появляется на сцене, так сказать, во плоти); тема безумия врачей (ср. 5-ю картину II действия „Елки у Ивановых“) и их бессилия перед смертью (ср. „смерть возьмет рукой угрюмой / поздно выскочат врачи“ из стихотворения „Кончина моря“). Но в „Чудесах химии“ не наблюдается ничего даже отдаленно напоминающего „вторичность моделируемости“ „Наташи и Пивоварова“.

бесплодности поисков „ключа“ к пониманию произведений обэриутов.<sup>11</sup>

С другой стороны, Р. Милнер-Галланд совершенно справедливо указывал, что так называемая „бессмыслица“ Хармса, Введенского, Заболоцкого практически всегда чем-нибудь мотивирована.<sup>12</sup> В конце 1960-х - начале 1970-х годов, когда профессиональное „обэриутоведение“ делало только первые шаги, искушение поиском подобных мотивировок, соблазн разгадывания обэриутских головоломок без участия посредника-литературоведа (ныне кажущегося неизбежным) были особенно велики, – для Бокова в не меньшей степени, чем для остальных почитателей данного авангардного течения. Поскольку именно взаимное наложение обэриутских и не-обэриутских (как художественных, так и нехудожественных) текстов друг на друга дает, по-видимому, наиболее многообещающие результаты в обэриутоведении и обладает наибольшей объяснительной силой,<sup>13</sup> рассмотрим „Наташу и Пивоварова“ Бокова в контексте „Куприянова и Наташи“ Введенского (с привлечением, в ряде случаев, других сочинений последнего).

Жанр „Наташи и Пивоварова“ обозначен как мистерия. Уже одно это свидетельствует о необыкновенной точности боковской интуиции. Характерно, что близкий друг Введенского и глубокий знаток его творчества Я.С. Друскин писал: „Многие вещи Введенского могут быть названы мистериями-действиями. Это не подражание, не стилизация, а вполне современные мистерии, абстрактные драмы, абстрактный театр, созданный Введенским за 20-30 лет до Йонеско и Беккета“.<sup>14</sup>

<sup>11</sup> Л. Флейшман, „Об одном стихотворении Даниила Хармса“, *Stanford Slavic Studies*, 1987 (1), 247-248.

<sup>12</sup> R. Milner-Gulland, „„Kovarnye stikhi“: Notes on Daniil Kharms and Aleksandr Vvedensky“, *Essays in poetics*, 1984, IX (1), 30.

<sup>13</sup> См., например: М. Йованович, „А. Введенский-пародист: К разбору „Елки у Ивановых““, *Wiener Slawistischer Almanach*, 1983 (12), 71-86; Susan D. Scotto, „Xarms and Hamsun: *Staruxa* solves a mystery?“, *Comparative Literature Studies*, 1986, XXIII (4), 282-96; Л. Кацис, „Кругом возможно Бог? А. Введенского: Попытка разгерметизации, или Еще раз о „гибели Маяковского как литературном факте““, *Stanford Slavic Studies*, 1994 (8), 417-37.

<sup>14</sup> Я.С. Друскин, „Стадии понимания“, *Wiener Slawistischer Almanach*, 1985 (15), 406. На связь поэтики Введенского с русскими народными мистериями указывают А. Александров и М. Мейлах в статье „Творчество А. Введенского“ (*Материалы XXII научной студенческой конференции: Поэтика, история литературы, лингвистика*, под ред. А.Б. Рогинского и Г.Г. Суперфина, Тарту: Тартуский государственный университет, 1967, 107). Со своей стороны, А. Стоун-Нахимовски отмечает, что персонажи Введенского – или карикатуры, или одушевленные абстракции, лишь отдаленно напоминающие существа из плоти и крови (см. А. Stone-Nakhimovskiy, „Laughter in the Void: An Introduction to the Writings of Daniil Kharms and Alexander Vvedenskii“, *Wiener Slawistischer Almanach*, Wien 1983, 166). Именно таковы и действующие лица в „Наташе и Пивоварове“ (некоторые из них даже именуются „персонажи“).

Как почти всегда в подобных драмах, событийная канва „Наташи и Пивоварова“ не отличается особой сложностью. Мелкий служащий Пивоваров влюблен в девушку Наташу. Она более или менее отвечает ему взаимностью. Под давлением начальства, требующего от Пивоварова объяснения того, почему он прогулял субботник „в пользу слаборазвитых стран“, Пивоваров рассказывает о своих планах на женитьбу и называет имя невесты (допрос Пивоварова Начальником повторяет, кстати, вопросно-ответную структуру, типичную для многих сочинений Введенского).<sup>15</sup> Эпизод с „выдачей“ имени символически расценивается Боковым как предательство и является поворотным пунктом,<sup>16</sup> после которого чувство Пивоварова к Наташе резко идет на убыль, и он становится „как все“<sup>17</sup> (по мнению Бокова, растворение в коллективе означает дезинтеграцию личности).

Небольшое „действие“ Введенского „Куприянов и Наташа“ также посвящено истории несостоявшейся любви главных героев, в результате чего Куприянов „становится мал-мала меньше и исчезает“.<sup>18</sup> Вот кульминационная сцена и развязка, какими они изображаются у Введенского:

*Меж тем они вдвоем обнялись,  
к постели тихой подошли.*  
– Ты окончательно мне дорога Наташа, –  
*ей Куприянов говорит.*  
*Она ложится и вздымает ноги [...]*  
Н а т а ш а.  
Ну что же Куприянов, я легла [...]  
Ложись скорее Куприянов [...]  
К у п р и я н о в.  
Нет, не хочу. (*Уходит* ).  
Н а т а ш а.  
Ужасно, я одна осталась,

<sup>15</sup> М.Б. Мейлах называет это свойство поэтики Введенского „сюжетообразующим диалогизмом загадывания-отгадывания с установкой на выяснение истины“ (М.Б. Мейлах, „Mythopoesis Oberiutiana: Заметки к построению обэриутской (мифо)поэтики“, *Пятые тыняновские чтения: Тезисы докладов и материалы для обсуждения*, под ред. М.О. Чудаковой, Рига: Зинатне 1990, 38).

<sup>16</sup> Об особой важности ономастопозитического аспекта художественной практики Введенского свидетельствует статья Е.Фарыно „Последнее колечко мира ... есть ты на мне“; (Опыт прочтения „Куприянова и Наташи“ Введенского) (*Wiener Slawistischer Almanach*, 1991 (28), 191-258).

<sup>17</sup> Пивоваров говорит: „Почему я не похож на других? Я хочу быть, как все! Зачем эта излишняя чувствительность. Чего проще: встать поутру, пойти отработать урок, побыть с коллективом...“ (Василий [Н. Боков], „Наташа и Пивоваров“, *Грани*, 1976 (102), 84; далее ссылки на это издание с указанием страниц приводятся в тексте статьи).

<sup>18</sup> А.И. Введенский, *Полное собрание произведений в 2-х томах*, сост. М. Мейлах и В. Эрля, Москва: Гилея 1993, т. 1, 157. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи (римская цифра – том, арабская – страница).

любовь камней не состоялась [...]  
 Куприянов.  
 ...не виноват же я что верил в силу последнего чувства. [...]  
 Мир окончательно давится.  
 Его тошнит от меня,  
 меня тошнит от него. [...]  
 Я больше ничего не понимаю (I, 155-57).

Сравним эти цитаты с отрывками из мистерии Бокова:

Пивоваров. Я люблю тебя... милая...  
 Целует Наташу. [...]  
 Наташа. Милый Пивоваров! Отчего ты такой мрачный?  
 Пивоваров. Тяжелый день. Я ужасно устал. Ты знаешь, странная усталость. Ее нельзя ни выспать [ср. „постель“ в „Куприянове и Наташе“ Введенского. - А.Р.], ни как-нибудь еще...  
 Наташа. Как помочь тебе, милый?.. (Целует Пивоварова.)  
 Пивоваров кричит, словно от боли, отшатывается и смотрит с ужасом на Наташу. [...]  
 Пивоваров. Нет, нет! Это слишком... Ты слишком жарко целуешь... Вчера я мог ответить тебе поцелуем... но сегодня... сегодня между нами стена. [...] Я ничего не могу понять (78, 87-88).

Неспособность Пивоварова к совместным с Наташей активным любовным действиям, первоначальным инициатором которых, подобно Куприянову, был он сам,<sup>19</sup> объясняются здесь „усталостью“, что, по-видимому, является комментарием к загадочным строчкам из „Куприянова и Наташи“ „и шевелился полумертвый червь [...] дремлет полумертвый червь [...] зевает полумертвый червь“ (I, 153, 155-156), в которых К.К. Кузьминский усматривает фаллическую символику.<sup>20</sup>

Непременный „второй план“ поэтических высказываний Введенского<sup>21</sup> в боковской мистерии „материализуется“ в виде теней, повсюду сопровождающих главных героев. Неоднозначность соответствия денотата десигнату, столь характерная для словаря лидера ОБЭРИУ, в „Наташе и Пивоварове“ преобразуется в неполное соответствие поведения теней поведению основных персонажей. Так, например, когда Пивоваров и Наташа прогуливаются по бульвару, обнявшись, их тени „идут сзади, сторонясь друг друга“ (78). Когда же Пивоваров отстраняет целующую его

<sup>19</sup> Ср.: „давай ложиться дорогая спать, / тебя хочу я покопать“ (I, 153).

<sup>20</sup> См.: К.К. Кузьминский, „Vermidea. Червеобразные. В поисках червя: (Опыт, вдохновленный статьей М. Мейлаха)“, *The Blue Lagoon Anthology of Modern Russian Poetry*, ed. K. Kuzminsky and G. Kovalev, Newtonville, Mass.: Oriental Research Partners 1983, vol.4A, 30-35.

<sup>21</sup> Ср.: „Его стихи двумерны, а часто и многомерны“ (Я.С. Друскин, „Чинари“, *Wiener Slawistischer Almanach*, 1985 [15], 387).

Наташу, тени их, наоборот, „в отчаянии прижимаются друг к другу“ (88). „Денотат“, таким образом, как бы живет самостоятельной жизнью, далеко не всегда непосредственно зависящей от жизни „десигната“.

Догадка о том, какое именно „обозначаемое“ кроется за таинственными „обозначающими“ Введенского, Боков посвящает немало усилий. Так, строке Введенского „кругом ничто не пело“ (I, 155) в „Наташе и Пивоварове“ соответствует классическая музыка, заглушающая крики и выстрелы, звучащие за сценой и воссоздающие „колорит эпохи“ (репрессии над инакомыслящими). Строка „возможно что мы черти“ из „Куприянова и Наташи“ (I, 154, 157) обуславливает появление в составе действующих лиц „Наташи и Пивоварова“ бесов Ката, Гуго и Фрика, которые свободно вмешиваются в происходящее на сцене и влияют на судьбы представителей посюстороннего мира.<sup>22</sup>

Ситуация непонимания (неполного понимания) обэриутских текстов как таковая персонифицируется в „Наташе и Пивоварове“ с помощью фигуры Иностранца – он способен воспринимать культуру, с которой знакомится, лишь поверхностно, не будучи в состоянии проникнуть в скрытую суть вещей:<sup>23</sup>

Иностранец. Я полюбил этот страна! Это есть чудесный народ! И кругом замечательный люди! [...]

<sup>22</sup> Например, Кат, уловив минуту, отпирает ключом замок в затылке Пивоварова, роется у того в голове и вынимает оттуда „переливающийся и искрящийся“ бриллиант, который выскальзывает из пальцев беса, но не падает на землю, а возносится вверх. Этот эпизод может быть интерпретирован в свете нередко встречающегося у Введенского образа „человека без головы“ (см., например, I, 131; ср. также „я мысль из тела вынимаю“, I, 109). Данный образ является „материализованной метафорой отключенного сознания – момент не менее страшный, чем физическая казнь“ (А. Герасимова, „ОБЭРИУ: (Проблема смешного)“, *Вопросы литературы*, 1988 (4), 66). Бриллиант же, движущийся наперекор закону земного тяготения, возможно, имеет какое-то отношение к невнятным словам Куприянова „Достоинство спряталось за последние тучи / [...] / Я верил в одну звезду“ (I, 157) („бриллиант“ и „звезда“ имеют общую сему „сияния, сверкания“). Именно после „изъятия“ у него бриллианта Пивоваров теряет человеческое достоинство и начинает действовать как автомат. (Ср. также следующую реплику Фомина из „Кругом возможно Бог“ о жизни после смерти: „Были глупые гиганты, / станем крошечные бриллианты“, I, 138).

<sup>23</sup> „Иностранная“ тема звучит в произведениях Введенского не так уж редко (см., например, I, 97 – о „веселом человеке“ Франце, который думал, „что я есть ты“, то есть недопонимал кое-какие вещи; I, 209 – „Немцы грабят русскую землю. [...] Немцам позор, Канту стыд“) и, если и не всегда содержит негативные коннотации, то почти всегда – сему „чужеродности“ и „невозможности найти общий язык“. Наиболее характерным, на наш взгляд, является письмо Варваровой Густаву из „Минина и Пожарского“: „Мейн шнеллер замочек Густав, у нас здесь родина, а у тебя там чужбина“ (I, 60). О том, что обэриуты проецировали образ иностранца на самих себя, свидетельствует „англизированный“ облик Хармса (гольфис, гетры, бриджи), „который, несомненно, представлялся все более вызывающим и в начале войны должен был казаться вовсе нетерпимым“ (М.Б. Мейлах, „Девять посмертных анекдотов Даниила Хармса“, *Театр*, 1991 (11), 76).

Любуется храмом. За сценой отчаянный крик и выстрел.  
 Что есть это?  
 Включается Репродуктор. Соло скрипки.  
 С о п р о в о ж д а ю щ е е л и ц о (торжественно). Играет наш  
 виртуоз Ойстрах!  
 И н о с т р а н е ц. Это есть гениально! Это есть музыка! Это есть  
 архитектура! (88-89)

На страницах „Наташи и Пивоварова“ выведен и непосредственный объект боковского художественного комментария – Поэт, который говорит о себе: „поэт всегда случайный гость...“ (81). Любопытно, что краткая заметка о Введенском, опубликованная в уже упоминавшемся *Аполлоне-77*, как раз называлась „В мире гость“. <sup>24</sup> В руке у Поэта – белая роза, что могло бы показаться бескусным, если бы не одно замечание М.Б. Мейлаха. Рассуждая о том, что роднит эстетику ОБЭРИУ с эстетикой авангарда в целом, ученый, в частности, возводит первую к декларации акмеистов – статье С.М. Городецкого „Некоторые течения в современной русской поэзии“ (1913) – „с пресловутой розой, которая ,опять стала хороща сама по себе своими лепестками, запахом и цветом.“ <sup>25</sup>

Поэт спрашивает Наташу: „Объясни мне, в чем смысл жизни?  
 Н а т а ш а. В любви.  
 П о э т. Слушайте истину!“ (80).

В этом диалоге мы усматриваем попытку ‚расшифровки‘ туманного упоминания Куприяновым „последнего чувства“ (I, 157) в его сопоставлении со следующим малопонятным высказыванием Наташи: „последнее колечко мира, / которое еще не распаялось, / есть ты на мне“ (I, 155; выделено нами. – А.Р.). М.Б. Мейлах придерживается той точки зрения, что под „последним чувством“ в „Куприянове и Наташе“ подразумевается любовь. <sup>26</sup>

Наиболее развернутым оказывается пояснение Бокова к загадочным „свиным гостям“, единожды упомянутым в самом начале „Куприянова и Наташи“ (I, 153) как будто бы без всякой связи с основным содержанием „действия“. Боков выводит целую галерею таких гостей на „всемирном торжестве“ – дне рождения Софьи Власовны (эвфемизм словосочетания

<sup>24</sup> В. Петров, „В мире гость“, *Аполлон-77*, под ред. М. Шемякина, Paris{ s.n.}, 1977, 21.

<sup>25</sup> М.Б. Мейлах, „Шкап и колпак: Фрагмент обэриутской поэтики“, *Тыняновский сборник: Четвертые тыняновские чтения*, под ред. М.О. Чудаковой, Рига: Зинатне, 1990, 190. Ср. также „Потец“, где розе посвящен монолог Отца „Я видел пожалуйте розу“ и где она называется „цветком убежденным блаженства“ (I, 191).

<sup>26</sup> См.: М.Б. Мейлах, „Несколько слов о „Куприянове и Наташе“ Александра Введенского“, *Slavica Hierosolymitana*, 1978 (3), 257.



„Советская власть“),<sup>27</sup> которая сама и является, если можно так выразиться, главной свиньей: когда маска спадает с ее физиономии, присутствующие видят, что „в кресле сидит чудовище: лица нет, сплошные густые волосы, кровавые глаза и клыки“ (92). У Софьи Власовны имеется „наперсник“ Григорий Борисович (иносказательное обозначение органов „государственной безопасности“); большинство присутствующих на празднике – „люди в штатском“. К ним присоединяются также и бесы Кат, Гуго и Фрик („свиное“ и „бесовское“ в христианской традиции – сходные субстанции, ср. притчу о бесноватом, Лк. VIII, 27-30).

Любопытно проследить совпадение некоторых элементов в сцене „торжества“ с определенными мотивами из „Кругом возможно Бог“ Введенского. Софья Власовна велит произнести тост. Один из людей в штатском обращается к ней:

О прекраснейшая, справедливейшая и могущественнейшая!

Софья Власовна. Это правда.

Человек в штатском. [...] Живи вечно! Пусть никогда не иссякают твои благодеяния, о богатейшая, сильнейшая, замечательнейшая!

Софья Власовна. Спасибо, товарищи! (Плаксиво.) Кругом сплошные враги, и так приятно услышать правдивое, искреннее слово друга! [...] Дать ему денег (85-86).

В сочинении Введенского, в сцене свидания Соф[ьи] Мих[айловны] и Фомина, Софья Михайловна также сама побуждает к изъятию в чем-то аналогичных чувств:

Соф. Мих.

Сергей, Иван и Владислав и Митя  
покрепче меня обнимите.

Мне что-то страшно, я изящна,  
но все-таки кругом все мрачно,<sup>28</sup>  
целуйте меня в щеки.

Фоми н. Нет в туфлю. Нет в туфлю. Большого не заслуживаю.  
Святыня. Богиня. Богиня. Святыня.<sup>29</sup>

<sup>27</sup> Гораздо более распространенным псевдонимом Советской власти в диссидентствующих кругах было имя-отчество „Степанида Власьевна (Властьевна)“ (см. хотя бы В. Аксенов, Скажи излом, App Arbot: Ardis, 1985, 175). Не исключено, что на окончательный выбор Бокова в данном случае повлияло имя персонажа из „Кругом возможно Бог“ Введенского – Соф[ья] Мих[айловна] (о реминисценциях из „Кругом возможно Бог“ в боковской мистерии см. чуть ниже).

<sup>28</sup> Эта строка является „прототипом“ реплики Софьи Власовны „кругом сплошные враги“.

<sup>29</sup> Эти слова соответствуют пожеланию Человека в штатском „жить вечно“.

С о ф. М и х. Рази я так божественна. Нос у меня курносый, глаза щелки. Дура я, дура.

Ф о м и н. Что вы, любящему человеку, как мне, все кажется лучше, чем на самом деле. [...]

С о ф. М и х. Фомин золотой. Лейка моя (I, 140).<sup>30</sup>

Помимо прочего, и у Софьи Михайловны, и у Софьи Власовны налицо смесь чрезмерной заниженности самооценки с чрезмерной ее завышенностью. Софья Михайловна, с одной стороны, утверждает, что она «изящна», а с другой, говорит, что у нее курносый нос и глаза как щелки. Софья Власовна же, когда ей подносят картину с изображением Джоконды, реагирует следующим образом: «Да, это я! Очень глубокий реалистический портрет. Если отбросить л о ж н ы й с т ы д [выделено нами. - А.Р.], то я очень красива, умна и приветлива!» (93).

Во время праздника Софья Власовна пригубливает из бокала с жидкостью рубинового цвета, от которой идет пар. В конце пьесы Пивоваров осушает этот же бокал до дна и изумленно восклицает: «Это не вино! Это не вино!» (94). Данная сцена вызывает в памяти следующую строчку из «Куприянова и Наташи»: «вино чернело как монах» (I, 153). Это неожиданное и очень емкое сравнение является одним из многочисленных семантических «гапаксов» Введенского, требующих комментария. Несмотря на то, что С.В. Полякова полагает, что сопоставление «вина» и «монаха» основано тут на некоем (весьма неочевидном) общем элементе (а следовательно, не заслуживает того, чтобы быть отнесенным в разряд «антисравнений», где объекты сближаются искусственно и даже насильственно),<sup>31</sup> продиктованная боковской интуицией фраза Пивоварова «это не вино» заставляет предположить, что в данном сравнении Введенского истина кроется, так сказать, не столько в «вине», сколько в «черном монахе», и что оно «странное сближение», вероятно, содержит ключ к одной из возможных интерпретаций «Куприянова и Наташи».

«Черный монах» Чехова, написанный в 1893 году, считается одним из самых загадочных произведений писателя, да и русской литературы в целом. До сих пор исследователями еще не было предложено ни одной стопроцентно удовлетворительной интерпретации данной повести. Уже одно это роднит «Черного монаха» с поэтикой ОБЭРИУ. На близость Чехова обэриугам указывалось неоднократно. В частности, М.Б. Мейлах высказал предположение, что эпатажный лозунг группы «искусство – это шкаф» обязан своим происхождением чеховскому «многоуважаемому

<sup>30</sup> Эпитет «золотой», интерпретируемый буквально (от слова «золото» – драгоценный металл), инициирует предложение Софьи Власовны дать Человеку в штатском денег.

<sup>31</sup> См.: С.В. Полякова, «Антисравнения и сравнения Введенского», *Wiener Slavistischer Almanach*, 1989 (24), 88–89.

шкафу“ („Вишневы сад“, 1904).<sup>32</sup> Ранние стихи Введенского из цикла „Дивертисмент“ содержат мотивы, родственные чеховским „Трем сестрам“ („Та-ра-ра-бумбия / Сижу на тумбе я“, II, 105). Что касается „Куприянова и Наташи“, то в упоминавшейся выше статье Е. Фарыно говорится, что своей конструкцией это произведение в некотором отношении

напоминает конструкцию пьес Чехова, где герои все чего-то ждут, надеются на „перемену“, „нечто значительное“, что должно санкционировать и конституировать их жизнь. Но если в финале у Чехова обнаруживается, что прожитое и было конституантой жизни, но не было таковой ни признано, ни даже опознано персонажами, то у Введенского имеется обратная картина: то, что могло быть конституантой и за такую принималось, оказывается ложной конституантой (ее вообще не было).<sup>33</sup>

Вполне конкретные точки соприкосновения у „Куприянова и Наташи“ имеются и с „Черным монахом“. Привидение, в монашеском облике являющееся магистру Коврину, становится причиной раздора между Ковриным и его женой Таней (она считает мужа душевнобольным), что в результате приводит к распаду семейных отношений. Между тем, известно, что непосредственным поводом для написания „Куприянова и Наташи“ послужил развод Введенского с Тамарой Александровной Мейер-Липавской (1903-82), состоявшийся в середине сентября 1931 года.<sup>34</sup> Т.А. Липавская считала, что „Куприянов и Наташа“ – это „прощание с бытом и [любимым. – А.Р.] чувством“.<sup>35</sup> Я.С. Друскин, однако, справедливо отмечал, что „объяснять стихотворение личными настроениями автора, его увлечениями и событиями из его жизни, общественными условиями и пр. так же поверхностно [...], как объяснение стихотворения содержанием желудка его автора. Повод может быть всегда эмпирический, *causa finalis* - ноуманальная“.<sup>36</sup> Такой подход в точности соответствует „двулановой“ жанровой природе мистерии, совмещающей религиозно-мистический аспект (библейские персонажи и сюжеты) с житейским реализмом и элементами комического. На наличие в „Куприянове и Наташе“ библейских реминисценций (Песнь Песней, Евангелие от Марка) не раз указывалось в исслед-

<sup>32</sup> См.: М.Б. Мейлах, „Предисловие“, в: А.И. Введенский, *Полное собрание произведений в 2-х томах*, сост. М. Мейлах и В. Эрля, Москва: Гилей, 1993, т.1, 27.

<sup>33</sup> J. Faryno, „Последнее колечко мира [...] есть ты на мне“: (Опыт прочтения „Куприянова и Наташи“ Введенского)“, *Wiener Slavistischer Almanach*, 1991 (28), 257-258.

<sup>34</sup> См.: М.Б. Мейлах, „Несколько слов о „Куприянове и Наташе“ Александра Введенского“, *Slavica Hierosolymitana*, 1978 (3), 263.

<sup>35</sup> Я.С. Друскин, „Стадии понимания“, *Wiener Slavistischer Almanach*, 1985 (15), 413.

<sup>36</sup> Я.С. Друскин, „Разговор с Т.А. Липавской“, в: А.И. Введенский, *Полное собрание сочинений*, сост. М.Б. Мейлах, Ann Arbor: Ardis, 1984, vol.2, 280.

довательской литературе.<sup>37</sup> Л.Ф. Кацис высказал предположение о том, что „Куприянов и Наташа“ „представляет собой интересную структуру: Ад в Раю“.<sup>38</sup> Намек на библейский Эдем содержится и в чеховском „Черном монахе“: отец Тани, Егор Семеныч Песоцкий, – хозяин большого фруктового сада, в котором он трудится не покладая рук и который он собирается передать Коврину „по наследству“ (ср.: „И взял Господь Бог человека [...] и поселил его в саду Едемском, чтобы возделывать его и хранить его“, Быт. II, 15). Кроме того, повесть Чехова, использующая легенду о черном монахе, возвращающемся на землю раз в тысячу лет, оказывается близкой Введенскому еще и потому, что все его творчество было, в сущности, ничем иным как „чрезвычайно концентрированным и углубленным преломлением мифа *éternel retour*“.<sup>39</sup> Например, в одной из вещей Введенского, впоследствии утраченной, описывалось, как человеку после сорока лет опять исполняется тридцать (II, 103). Другая вещь, оставшаяся ненаписанной, должна была представлять собой дневник человека, в мире которого время „идет как у нас, вперед, но дни идут назад, так что после сегодняшнего дня наступает вчерашний, позавчерашний и т.д.“ (II, 104). В „Значеньи моря“ (1930) поэт, кажется, предложил ключ к пониманию многих своих произведений в виде следующей словесной формулы:

чтобы было все понятно  
надо жить начать обратно (I, 116)

Если допустить, что Л.Ф. Кацис прав и что действие „Куприянова и Наташи“ отчасти имеет место как бы в Эдеме (а значит, Куприянов и Наташа – это в некотором роде Адам и Ева); и если предположить, что, наряду с „традиционным“ односторонне текущим временем (сначала Куприянов и Наташа раздеваются, потом пытаются совершить совместный половой акт, затем занимаются мастурбацией, затем одеваются и т.п.) в данном произведении (по крайней мере, в его символично-мистическом плане) время идет также и в обратном направлении (подобно упомянутому выше

<sup>37</sup> См.: М.Б. Мейлах, „Несколько слов о „Куприянове и Наташе“ Александра Введенского“, *Slavica Hierosolymitana*, 1978 (3), 255; Л.Ф. Кацис, „Прологомены к теологии ОБЭРИУ: Даниил Хармс и Александр Введенский в контексте Завета Св. Духа“, *Литературное обозрение*, 1994 (3/4), 98-99.

<sup>38</sup> Л.Ф. Кацис, „Эротика 1910-х и эсхатология обэриутов“, *Литературное обозрение*, 1994 (9/10), 61.

<sup>39</sup> М.Б. Мейлах, „Mythopoiesis Oberiutiana: Заметки к построению обэриутской (мифо-) поэтики“, *Пятые тыняновские чтения: Тезисы докладов и материалы для обсуждения*, под ред. М.О. Чуцаковой, Рига: Зинатне, 1990, 36. На уровне выразительных средств влияние этого мифа сказывается, в частности, в наличии „системы обратных рефренов, реплик и т.п. – т[ак] и н[азываемых] „перевертышей“ (А. Александров, М. Мейлах, „Творчество А. Введенского“, *Материалы XXII научной студенческой конференции: Поэтика, история литературы, лингвистика*, под ред. А.Б. Рогинского и Г.Г. Суперфина, Тарту: Тартуский государственный университет, 1967, 106).

неосуществленному замыслу II, 104), – тогда становится более или менее понятным, что же все-таки в „Куприянове и Наташе“ происходит. Куприянов и Наташа, они же Адам и Ева, помещаются в ситуацию библейского предания, „прокрученного“, словно видеопленка, задом наперед – от грехопадения до сотворения человека. (В этом смысле замечание Л.Ф. Кациса насчет „Ада в Раю“ представляется весьма проницательным: ведь разделения на Ад и Рай до грехопадения не существовало, и будущий Дьявол в образе змия-искусителя проживал в Раю!)<sup>40</sup> Таким образом, если взять книгу Бытия и прочесть ее в обратном порядке (главы III-I), обнаружится, что перед нами – остов и подтекст сюжета „Куприянова и Наташи“.

Начальная точка отсчета в пьесе – проводы „тех свиных гостей“ – вызывает неминуемую ассоциацию с „угощением“, обычно подающимся при приходе в гости, – другими словами, привносит в повествование мотив поедания земных плодов, соответствующий библейскому вкушению плодов с дерева познания Добра и Зла (Быт. II, 25). Последующее раздевание персонажей соответствует библейскому „и были оба наги, Адам и жена его, и не стыдились“ (Быт. II, 25). Невозможность коитуса для Куприянова и Наташи знаменует их возврат в состояние, предшествующее тому, о котором говорится: „и будут (два) одна плоть“ (Быт. II, 24). Раздельное самоудовлетворение Куприянова и Наташи и последующее одевание лишь подчеркивает тему отчужденности, отъединенности героев. Затем Куприянов и Наташа „возвращаются“ в небытие. Наташа растворяется в природе (превращается в лиственницу) первой. С точки зрения обратной хронологии она и обязана исчезнуть в первую очередь: женщина была сотворена Богом после того, как он создал мужчину (Быт. II, 22). Вслед за Наташей исчезает и Куприянов, возвращая природу к ее первоначальному состоянию, до появления на земле человека (Быт. II, 7; I, 26-27). „Одинокое наслаждение“ природы – фраза, завершающая „Куприянова и Наташу“ – символизирует Божий завет „плодитесь и размножайтесь“ (Быт. I, 22), который выполняется и в отсутствие человека, то есть до его „появления на свет“ (ср., например, „И сказал Бог: да произрастит земля [...] дерево плодо-

---

<sup>40</sup> Ср. параллель, проводимую тем же Л.Ф. Кацисом, между библейским премудрым змием и „полумертвым червем“ из „Куприянова и Наташи“ (Л.Ф. Кацис, „Прологомены к теологии ОБЭРИУ: Даниил Хармс и Александр Введенский в контексте Завета Св. Духа“, *Литературное обозрение*, 1994 (3/4), 99).

витое, приносящее по роду своему плод, в котором семя его на земле“, Быт. I, 11).<sup>41</sup> История, таким образом, оказывается обращенной вспять.<sup>42</sup>

Зачем Введенскому понадобилось „переписывать“ „священную историю“? Возможная причина, по-видимому, кроется в следующем замечании, принадлежащем О.Г. Ревзиной:

мир Введенского строится на основе базовой трансформации по важнейшему параметру – параметру времени. Поэтому предметы и другие единицы изменяют свои свойства, когда их ставят в более верное – по Введенскому – отношение ко времени. Причем интересно, что такие единицы, как звезды, камни, горы и т.д., которые не наделены языковым и – по Введенскому – искаженным представлением о времени, в лирике Введенского относительно часто описываются через привычные сочетания и никаким особым изменениям не подвергаются. Напротив, люди, их поступки, а также мир вещей-предметов, интимно связанных с жизнью людей и на которых как бы лежит печать отношения к ним человека, оказываются наделенными самыми причудливыми свойствами...<sup>43</sup>

Важно помнить, что, по преданию, категория времени играла важнейшую роль с самого первого дня сотворения мира: „И назвал Бог свет днем, а тьму ночью. И был вечер, и было утро: день один“ (Быт. I, 5). Лишь позднее в этом мире появился человек, который „нарек [...] имена всем скотам и птицам небесным и всем зверям полевым“ (Быт. II, 20), а следовательно, по Введенскому, ввел в обиход некие языковые детерминанты, неизбежно ограничивавшие картину мира и существенно искажавшие ее.<sup>44</sup> Поскольку Введенский „стремился построить мир, в котором время

<sup>41</sup> Образ дерева в этой библейской цитате, как нам кажется, поясняет, почему Наташа превращается именно в лиственницу. Не лишним будет также заметить, что завет „плодиться и размножаться“ сначала адресуется пресмыкающимся и рыбам (Быт. I, 21-22); а уж потом только мужчине и женщине (Быт. I, 27-28) – это объясняет реплику Куприянова „и будем мы подобны судакам“ (I, 153).

<sup>42</sup> Наличие „бытового“ плана в мистери дает возможность и для иной, более „заземленной“ интерпретации „одинокое наслаждение“. Принципиальная неслиянность человеческих индивидуальностей была для Введенского чем-то вроде аксиомы. В „Бурчании в желудке во время объяснения в любви“, которое может рассматриваться как автокомментарий к „Куприянову и Наташе“, Введенский писал о половом акте и оргазме: „тут есть с тобой еще участница, женщина. Вас тут двое. А так, кроме этого эпизода, всегда один. В общем, тут тоже один [выделено нами. – А.Р.], но кажется мне в этот момент, вернее до момента, что двое“ (II, 84).

<sup>43</sup> О.Г. Ревзина, „Качественная и функциональная характеристика времени в поэзии А.И. Введенского“, *Russian Literature*, 1978, VI (4), 400.

<sup>44</sup> Ср.: „Собственно, самые свойства языка и являются важнейшим объектом критики Введенского: его универсальное сомнение переходит на форму высказывания как таковую. [...] Дискредитируя устойчивые механизмы языка, Введенский исследует возможности детерминированного сознания“ (М.Б. Мейлах, „Семантический эксперимент в поэтической речи“, *Russian Literature*, 1978, VI (4), 392-393).

предстало бы освобожденным от оков языка<sup>45</sup>, он раз за разом мысленно возвращался к истокам мироздания, не замутненным позднейшим словотворчеством homo sapiens. Значит, для повторного обретения временной субстанции в ее наиболее чистом виде Введенскому необходимо было избавиться от присутствия в мире человека. Вот почему человеческий род в „Куприянове и Наташе“ представлен лишь двумя индивидуумами, да и те в финале исчезают с лица земли. Что же касается откровенно эротической формы „Куприянова и Наташи“, то зрел для Введенского был еще одним механизмом детерминации человеческого сознания<sup>46</sup>, от которого следовало бы избавиться на пути к постижению конечного смысла категории Времени. (Впрочем, эротической стороне проблемы поэт придал явно второстепенное значение: бессловесной природе в „Куприянове и Наташе“ воспроизведение самой себя [„одинокое наслаждение“] явно не возбраняется).

Вернемся, однако, к мистерии Бокова. Удалось ли ему в „Наташе и Пивоварове“, хотя бы интуитивно, осознать и отразить весь спектр и размах художественно-философских исканий Введенского? К сожалению, на этот вопрос приходится ответить отрицательно, невзирая на то, что основные интересовавшие Введенского концепты (знаменитые „время, смерть и Бог“) Боковым упомянуты. Относительность временных параметров становится предметом обсуждения в следующем диалоге Пивоварова и Начальника:

Н а ч а л ь н и к. Где это ты вчера пропадал, а? [...]

П и в о в а р о в (смешавшись). Я... да я... конечно, что же... так получилось... часы отстали... Вчера ведь суббота была?

Н а ч а л ь н и к (сладко). Ну и что?

П и в о в а р о в. Да я думал... суббота! Нерабочий день!

Н а ч а л ь н и к (чеканя каждое слово). Коллектив постановил: отработать один день в пользу слаборазвитых стран (82).

Тема Бога иконически представлена изображением на плакате „русско-го храма“ (89).<sup>47</sup> Смерть – с косой и планшеткой – вообще выведена в качестве одного из основных действующих лиц пьесы.

Увы, всего этого оказывается недостаточно для адекватного „прочтения“ произведений Введенского. В частности, „мораль“ „Куприянова и Наташи“ в конечном счете как бы сводится Боковым к обвинениям в

<sup>45</sup> О.Г. Ревзина, „Качественная и функциональная характеристика времени в поэзии А.И. Введенского“, *Russian Literature*, 1978, VI (4), 400.

<sup>46</sup> См.: М.Б. Мейлах, „Несколько слов о ‚Куприянове и Наташе‘ Александра Введенского“, *Slavica Hierosolymitana*, 1978 (3), 253-254.

<sup>47</sup> Ср. аналогичное иконическое обозначение темы Бога в „Куприянове и Наташе“: „мы здесь одни да на иконе Спас“ (I, 155).

адрес конкретной политической системы, разъединяющей людей и убивающих в них способность к глубоким и подлинным любовным чувствам. Не случайно Софья Власовна время от времени говорит переименованными цитатами из Ленина и Сталина: „Я ум, честь и совесть человечества“ (93); „Вы один из лучших, талантливейших поэтов моей эпохи!“ (86).<sup>48</sup> Этот прием, кстати, тоже заимствован Боковым у Введенского („Важнее всех искусств / я полагаю музыкальное“, I, 145),<sup>49</sup> так что нельзя сказать, что в данном случае в сочинениях обэриутов вчитывается содержание, которое там начисто отсутствует. Кроме того, Боков не одинок в своих выводах о том, что весьма специфическое отношение обэриутов к эротической тематике находится в определенной связи с их политическими взглядами. Так, Н.А. Богомолов в связи с „Куприяновым и Наташей“ утверждает:

видимо, столкновение индивидуального чувства, последнего и наиболее сильного, с некоей внеличной силой, ему противопоставленной, поглощение человека природой (не забудем, что речь идет не только о природе как таковой, но и о гораздо более конкретном понятии – о мире) должно вызвать у читателя ассоциации с процессами конца двадцатых и всех тридцатых годов, с постепенным поглощением человека государством в самых разнообразных его формах – от Союза писателей до концлагеря.<sup>50</sup>

И тем не менее, с нашей точки зрения, обоснованной выше при сопоставлении „Куприянова и Наташи“ с чеховским „Черным монахом“, подобная трактовка хоть и имеет право на существование, но все же не является исчерпывающей.

Излишняя политизированность „Наташи и Пивоварова“ по сравнению с ее обэриутскими „прототипами“ обедняет и боковское понимание другого важного аспекта поэтики ОБЭРИУ – ее всепроникающей иронии. Между тем, А. Герасимова усматривает в разрешении проблемы смешного ни более ни менее как еще один „ключ к пониманию явления ОБЭРИУ“ и указывает, что комическое у обэриутов всегда было основано на „самоиронии, или [...] автоэпатаже“.<sup>51</sup> Со своей стороны, Боков, в послесловии к „Наташе и Пивоварову“ рассуждая о политической несвободе, заставляющей человека чувствовать себя „пленником в собственной стране“ (95), осуждает иронию обэриутского толка, к которой человек, как прави-

<sup>48</sup> Ср.: „Партия – ум, честь и совесть нашей эпохи“ (Ленин); „Маяковский был и остается лучшим и талантливейшим поэтом нашей эпохи“ (Сталин).

<sup>49</sup> Ср.: „Из всех искусств для нас важнейшим является кино“ (Ленин).

<sup>50</sup> Н.А. Богомолов, „Мы – два грозой зажженные ствола: Эротика в русской поэзии – от символистов до обэриутов“, *Литературное обозрение*, 1991 (11), 63-64.

<sup>51</sup> А. Герасимова, „ОБЭРИУ: (Проблема смешного)“, *Вопросы литературы*, 1988 (4), 50, 53.



ло, прибегает, дабы ему было легче переносить страдания, – иронию „подчас жестокою, направленную против самого страдающего. Одна половина души наносит удар другой, тем самым вся душа оказывается победительницей и живет дальше, хотя победа, разумеется, мнимая“ (96). Если бы точка зрения Бокова в данном случае определялась не политическими симпатиями и антипатиями, а какими-то более объективными критериями, его оценка обэриутской иронии, возможно, не была бы столь однозначной. Характерно, что еще один исследователь творчества ОБЭРИУ, А. Вишевский, анализируя пародийную „Комедию города Петербурга“ Д. Хармса, приходит к выводам, аналогичным тем, что были сделаны Боковым в связи с категорией „иронического“ у ОБЭРИУ, – но с противоположным знаком. Согласно А. Вишевскому, Хармс, словно в предвидении собственного мрачного будущего, не смог удержаться от того, чтобы не сделать это будущее частью абсурдистской структуры „Комедии города Петербурга“ – как бы пародируя свою судьбу и тем самым побеждая ее.<sup>52</sup>

Разумеется, альтернативные методы анализа поэтики ОБЭРИУ, подобные боковскому, как правило, страдают от произвольности и даже ошибочности интерпретаций в большей степени, нежели строго научное обэриутоведение. С другой стороны, эти методы зачастую базируются на гораздо более сильной интуиции, чем та, которой обычно располагает ученый-литературовед, и поэтому способны многое подсказать. В качестве примера приведем предложенную Б. Репетуром „театральную“ интерпретацию „Куприянова и Наташи“, где проводится настойчивая параллель между действующими лицами пьесы и Адамом и Евой.<sup>53</sup> Еще одно альтернативное прочтение „Куприянова и Наташи“ – „философское“, чрезвычайно яркое и весьма не бессмысленное – принадлежит Я.С. Друскину и приводится во втором томе собрания сочинений Введенского, изданного в США.<sup>54</sup> Если же „нестрогая“ методология подчас и дает сбой, то, в конечном счете, в этом нет ничего трагического, ибо, по словам Фихте, цитируемым Я.С. Друскиным применительно к поэтике ОБЭРИУ, „по-настоящему понять – это значит не понять“.<sup>55</sup>

<sup>52</sup> См.: А. Vishevsky, „Tradition in the Topsy-Turvy World of Parody: Analysis of Two OBERIU Plays“, *Slavic and East European Journal*, 1986, XXX (3), 365.

<sup>53</sup> См.: Б. Репетур, „Разговор с „оттудисм““, *Театр*, 1991 (11), 156-157.

<sup>54</sup> См.: А.И. Введенский, *Полное собрание сочинений*, сост. М.Б. Мейлах, Ann Arbor: Ardis, 1984, vol.2, 280-284.

<sup>55</sup> Ср., впрочем, авторитетное мнение Оге Хансен-Лёве: „обэриуты работают не приемами непонимания значений слов или сигнификантов, но диалогическим принципом не с д о р а з у м е н и я , иронической двусмысленности высказываний или интерпретаций речевых или поведенческих актов“ (Aage Hansen-Löve, „Концепция случайности в художественном мышлении обэриутов“, *Русский текст*, 1994 (2), 29).



Юрий Завьялов-Левинг

**ШИЛО И СПИЦА:  
МОСКВА-ПЕТУШКИ И ЗОЛОТОЙ ПЕТУШОК**

Да знаете ли вы, сколько еще  
в мире тайн, какая пропасть  
неисследованного и какой простор  
для тех, кого влекут к себе эти тайны!  
В. Ерофеев, *Москва-Петушки*

**1. К генезису образа ‚петушка‘**

В работах разных исследователей о поэме Венедикта Ерофеева *Москва-Петушки* регистрировались аллюзии на Библию, произведения Блока, Булгакова, Горького, Пастернака, Толстого и др.<sup>1</sup> В последнее время была написана даже специальная статья на тему *Москва-Петушки* и Гоголь и Достоевский.<sup>2</sup> И все-таки русская литературная традиция у Ерофеева имеет точкой отсчета более ранний хрестоматийный текст.

У поэмы *Москва-Петушки* (далее в статье – *МП*), как представляется, наряду с явными, есть несколько тайных адресатов, среди которых – А.С. Пушкин. Здесь мы имеем в виду *Сказку о золотом петушке* (далее *ЗП*), последнюю написанную Пушкиным трагедию, поэму и сказку. Причина незамеченности этого источника отчасти в том, что в отличие от названных авторов, пушкинские мотивы в *МП* глубже скрыты в семантике текста и требуется опыт их дешифровки.<sup>3</sup>

В первую очередь обращает внимание факт наличия *петушка* в названии обоих произведений. Уже ко времени написания Пушкиным сказки за петушком закрепилась устойчивая культурно-мифологическая традиция,

<sup>1</sup> И.В. Палерно, Б.М. Гаспаров, „Встань и иди“, *Slavica Hierosolymitana*, V–VI, Jerusalem 1981.

Попытка фундаментального комментирования с подробным указанием литературных источников была предпринята в монографии Ю.В. Левина „Комментарий к поэме «Москва – Петушки» Венедикта Ерофеева“, *Materialien zur Russischen Kultur*, Band 2, 1996.

<sup>2</sup> А. Сказа, „Традиции Гоголя и Достоевского и поэма «Москва – Петушки» В. Ерофеева“, *Вестник Московского университета*, М, 1995.

<sup>3</sup> Ранее вскользь уже отмечались реминисценции из Пушкина в *МП*; в частности, из „Бориса Годунова“ (И.В. Палерно, Б.М. Гаспаров 1981, 399–400), а также начало исповеди Венички, начинающейся с перефразированных строк „Демона“ (Ливия Звонникова, „«Москва – Петушки» и пр. Попытка интерпретации“, *Знамя*, 8, 1996).

согласно которой образ петушка амбивалентен: он распугивает демонов ночи, возвещая кукареканьем приход рассвета, он же служит как волшебное и жертвенное животное для подземных сил. Демоническая природа петуха у Пушкина и Ерофеева связывается главным образом с женскими персонажами, блудницами из Шемахи и Петушков. Дадонова и Веничкина любовницы конденсируют нечистую силу, скрытую страшной красотой: „белобрысая дьяволица“;<sup>4</sup> „Околдован, восхищен, Пировал у ней Дадон“.<sup>5</sup> Идея пира влюбленного Дадона тождественна Веничкиным запоям, в то время как объекты этого пира телесности персонифицируют таинственную принадлежность петушину миру: грешница в *ЗП* загадочным образом соотносится с поведением золотого петушка-галисмана, тогда как характерология развратницы из *МП* обязана самому топониму ее местожительства. Ерофеев не случайно локализует пятничные оргии героя с рыжей красавицей именно в *Петушках*; считается, что вкушение петушинных семенников эротизирует, а постоянная готовность к спариванию делает его символом мужского начала.<sup>6</sup>

Отметим соответствие недельного цикла в любовной интриге в *ЗП* и *МП*, где временные координаты не менее значимы, чем пространственные. Дадон у царицы пирует „неделю ровно“, Веничка же измеряет свою связь с петушинской красавицей еженедельными свиданиями по пятницам.

## 2. Фатальная встреча

У Пушкина и Ерофеева в рассматриваемых текстах женщинам принадлежит активное начало: они выступают инициаторами близости с героями-мужчинами. *ЗП*: „Его за руку взяла И в шатер свой увела“ (Пушкин 1964, 489). Пушкинский суперактив *взяла-увела* детализируется в *МП*: „Она сама сделала за меня мой выбор, запрокинувшись и погладив меня по щеке своей лодыжкой“ (Ерофеев 1997, 65). В восприятии петушинской "царицы" доминирует сексуальный фокус: „И все смешалось: и розы, и лилии, и в мелких завитках – весь – влажный и содрогающийся вход в Эдем, и беспамятство, и рыжие ресницы. О, всхлипывания этих недр!“ Вздрагивают также в *ЗП*: неадекватная реакция хохочущей развратницы, в то время как „вся столица содрогнулась“, провоцирует авторскую ремарку – „Не боится, знать, греха“. Слово „грех“ у Пушкина с двойным дном и подразумевает

<sup>4</sup> В.В. Ерофеев, „Москва – Петушки“, *Оставьте мою душу в покое: Почти все*, М. 1997, 63. = Ерофеев 1997.

<sup>5</sup> А.С. Пушкин, „Сказка о золотом петушке“, *Полное собрание сочинений*, т. 4, М. 1964, 489. = Пушкин 1964.

<sup>6</sup> В средние века на Западе возник определенный отрицательный аспект символического значения петуха как воплощения похоти и драчливости, оттуда, по-видимому, пришедший также и в пушкинское произведение. См. Ганс Биндерман, *Энциклопедия символов*, Москва 1996, 204.

равно как убийство, так и нарушение половой этики. Романы персонажей с грешными красавицами обязательно связаны с трагедией, которая в *ЗП* предшествует встрече, в *МП* становится ее детонатором:

*ЗП*

Все завывали за Дадоном  
Застонала тяжким стоном  
Глубь долин...

(Пушкин 1964, 488)

*МП*

лилия долины – не пришла...  
Что тебе осталось? Утром стон,  
вечером – плач...

(Ерофеев 1997, 131)

Сказка Пушкина уже подвергалась ранее фрейдистским интерпретациям. М. Безродный, наблюдая за мотивами шелкового шатра и сетей, отмечал, что „связанные с шатром описания подпитывают резервуар эротических аллюзий: ‚Войско в горы царь приводит, И промеж высоких гор Видит шелковый шатер. Все в безмолвии чудесном Вкруг шатра; в ущелье тесном Рать побитая лежит [...] Горе мне! Попались в сети Оба наших Сокола!‘“<sup>7</sup> М. Безродный полагает, что на уровне скрытого повествования в тексте речь идет о ‚ловле‘ гениталий-птиц, где функцию ‚приманки-ловушки‘ выполняют гениталии другого пола (ср. слав птичьего и эротического в *МП*).

Мифологизированное пространство Петушков, что неоднократно отмечалось, соответствует райскому континууму. Главные параметры, по которым выстраивается эта зона Эдема – звук, запах, цвет, осязание. Чувства героя в момент рассуждений о Петушках максимально обнажены, а их слияние в высшей точке мистико-религиозного переживания эквивалентно физическому оргазму:

Там *птичье пение* не молкнет ни ночью, ни днем, там ни зимой, ни летом не отцветает жасмин, – а что там в жасмине? Кто там, *облаченный в пурпур и крученый виссон, смежал ресницы и обоняет лилии?.. И я улыбаюсь, как идиот, и раздвигаю кусты жасмина..*  
(Ерофеев 1997, 106)

Общим для Пушкина и Ерофеева является то, что неназванный коитус дублируется у них либо описанием пейзажа, либо коннотационными отсылками к семантике полового акта. При этом как обязательные компоненты выступают: 1) птицы (‚приманки-ловушки‘ в терминах Безродного); 2) ткань (‚парча‘, *ЗП*; ‚виссон‘, *МП*); 3) тактильный опыт (‚смежать - раздвигать‘, *СП*; ‚промеж - попались‘, *ЗП*). Суженное у Пушкина до закрытого

<sup>7</sup> М. Безродный, „Жезлом по лбу“, *Wiener Slavistischer Almanach*, 30, München 1992, 23–25.

пространства шатра – эффемизма женских гениталий – пространство эротического кода в поэме Ерофеева распространяется на весь населенный пункт Петушки.

### 3. Неприкосновенный запас

В рассказе пассажирки о комсорге Евтюшкине, который выбил ей четыре передних зуба ‘за Пушкина’, выясняется, что первый поэт России обладает особым статусом: „[Евтюшкин] как услышал о Пушкине, весь почернел и затрясся: ‚Пей, напивайся, но *Пушкина не трогай!*...“ (Ерофеев 1997, 94). Это пародийная переключка (совпадение?) с известными словами героя из другого произведения русской литературы о русской литературе, который тоже говорил: „*Не трогайте Пушкина*: это золотой фонд нашей литературы“.<sup>8</sup>

Литература у Ерофеева классифицируется на высокую и низкую, расщепляясь на литературу первого, второго и т.д. эшелонов. В амплитуде, где одна из сторон отведена пушкинскому таланту, в качестве другого полюса Ерофеев выбирает современника Евтушенко, официального, если угодно, петушка советской поэзии. В диалоги между комсоргом Евтюшкиным и рассказчицей, точнее в реплики между сексуальными домогательствами комсорга, имплантированы цитаты из письма Татьяны к Евгению Онегину:

Комсорг все щипался и читал стихи, а как-то раз ухватил меня за икры и спрашивает: „Мой чудный взгляд тебя томил?“ Я говорю: „Ну, допустим, томил.“ А он опять за икры: „В душе мой голос раздавался?“ „Конечно, – говорю, – раздавался“. Тут он схватил меня в охапку и куда-то поволок. А когда уже выволлок – я ходила все дни сама не своя, все твердила: „Пушкин-Евтюшкин-томил-раздавался.“ (Ерофеев 1997, 93)

Пушкин, по словам А. Терца-Синявского, вбежавший в русскую литературу на тоненьких эротических ножках, появляется у Венички именно в ареале эроса. Инсталлированный между Ветхим и Новым заветами, Достоевским и поздним Гоголем, Пушкин с его ‘легкостью’, по замыслу Ерофеева, таким образом снижает их общий пафос (что касается обильно цитируемого святого писания,<sup>9</sup> то ерофеевская поэма с ним соотносится в

<sup>8</sup> В. Набоков, „Дар“, *Избранное*, М. 1996, 242.

<sup>9</sup> Библейские образы, к примеру, Суламифи и мотивы Песни Песней по отдельности обсуждались в связи с поэмой *Москва – Петушки* и со *Сказкой о золотом петушке*, вне зависимости друг от друга разными исследователями (В. Паперный, „Опыт о «Сказке о Золотом Петушке» А.С. Пушкина“, *Пушкинский сборник*, выпуск 1. Иерусалим: Центр по изучению славянских языков и литератур при Еврейском университете в Иерусалиме, 1997; И.В. Паперно, Б.М. Гаспаров, *op. cit.*). Данное

небольшой степени, чем „Гавриилиада“). Как писал тот же Снявский по поводу *легкости* произведений поэта, „вероятно, имелось в Пушкине, в том настоящем Пушкине, нечто, располагающее к позднему панибратству и выбросившее его имя на потеху толпе, превратив одинокого гения в любимца публики, завсегдатая танцулек, ресторанов, матчей“.<sup>10</sup> Дарье, женщине сложной судьбы, как мы помним, выбивают передние зубы за рефрен, которым она мучает Евтюшкина: „Пушкин, что-ли, за тебя детишек воспитывать будет? А? Пушкин?“ (Ерофеев 1997, 94). Снявский приводит пример аналогичного диалога: „– Кто заплатит? – Пушкин! – Что я вам – Пушкин – за все отвечать? Пушкиншулер! Пушкинзон!“<sup>11</sup>

#### 4. Сцены финала в *МП* и *ЗП*

По мере приближения финальной развязки, растет в тексте и „присутствие“ Пушкина. В двух главках, предшествующих последнему перегону „Леоново – Петушки“, появляются строки из пушкинского „Пророка“.<sup>12</sup> Глава „Петушки. Вокзальная площадь“ начинается с пушкинской стилизации: „Если хочешь идти налево, Веничка, – иди налево. Если хочешь направо – иди направо“. Сказочно-былинный зачин из „Руслана и Людмилы“<sup>13</sup>

объективное пересечение еще раз подтверждает общие для *ЗП* и *МП* архетипы. Так В. Паперный считает, что история любви Дадона к шамаханской царице разыгрывает мотив греховной связи с „чужой женой“, развернутый в Соломоновых притчах, персонафицирующий одновременно сексуальный соблазн и ловушку смерти („блудница – глубокая пропасть, и чужая жена – тесный колодезь; она, как разбойник, сидит в засаде“ Притч. 23:27). По мнению критика, в сказке Пушкина тема опасности любви развита как тема опасности женщины, что позволяет Пушкину воспользоваться некоторыми деталями, которыми окружен библейский образ Суламифи: „Дщери иерусалимские, черна я и красива, как *шаптры* Кидарские“ (Песнь 1:4); „Голубица [Ср. с „голубиными крыльями“ у Ерофеева] моя в ущелье скалы под кровом утеса“ (Песнь 2:14); „Кто эта *блистающая как заря*, прекрасная как луна, светлая как солнце.“ (Песнь 6:10). И. Паперно и Б. Гаспаров, в свою очередь, пишут о *МП*: „Первая встреча с девушкой из Петушков представлена как встреча царя Соломона с Суламифью“, и добавляют, что поданная в пародийном виде стилистическая манера Песни песней, на их взгляд, представлена через посредство рассказа Куприна „Суламифь“.

<sup>10</sup> А. Снявский (Абрам Терц), *Собрание сочинений в двух томах*, т. 1, М, 1992, 342.

<sup>11</sup> *Прорулки с Пушкиным* Снявского и *Москва – Петушки* Ерофеева писались почти одновременно и в сравнимых условиях. Первое произведение датировано: „1966–1968, Дубровлаг“, второе – „На кабельных работах в Шереметьево, осенью 69 года“. Сам риторический вопрос восходит к литературным источникам из „Двенадцати стульев“ Ильфа и Петрова („Получишь у Пушкина“) и булгаковскому „Мастеру и Маргарите“ („А за квартиру Пушкин платить будет?“).

<sup>12</sup> Аллюзии на стихотворение Пушкина были отмечены Ю. Левиным (оп. цит., 87): в „113-й километр – Омутище“: „...сжечь их всех, гадов, своим глаголом!“ (ср. с последней строкой „Пророка“ – „Глаголом жги сердца людей“); в главке „Омутище – Леоново“: „Я лежал, как труп...“ („Как труп, в пустыне я лежал“).

<sup>13</sup> А. Снявский в *Прорулках с Пушкиным* (оп. cit., 350) указывает на петушино-сексуальный ореол „Руслана и Людмилы“: „Здесь-то, в радушном и гостеприимном бесстыдстве, берут начало или находят конец экивоки, двойная игра эротических

Ерофеев как бы выпрямляет, не выбирая ни влево, ни вправо: „Все равно тебе некуда идти. Так что уж лучше иди вперед, куда глаза глядят..“ (Ерофеев 1997, 130). Приходит Веничка все равно к Пушкину, точнее к заложенным тем механизмам развития сюжета о блуднице и ее несчастном любовнике.

Остановимся теперь применительно к *Москва – Петушки* на одном недавно зафиксированном аспекте в лирике Пушкина, ее кастрационном комплексе, сформулированном Игорем Смирновым.<sup>14</sup> В конце поэмы, в главке „Петушки. Перрон“ во сне происходит символическое оскотление героя коронным инструментарием соцреализма:

..выплыли двое этих верзил со скульптуры Мухиной, рабочий с молотом и крестьянка с серпом, и, приблизившись ко мне вплотную, ухмыльнулись оба. И рабочий ударил меня молотом по голове, а потом крестьянка – серпом по яйцам. Я закричал – наверно, вслух закричал – и снова проснулся, на этот раз даже в конвульсиях, потому что теперь уже во мне *содрогалось* – и лицо, и одежда, и душа, и мысли.

В приведенной цитате сцена кастрации совмещена с пушкинским финалом убийства царем зарвавшегося скопца (а также вполне в духе якобсоновской теории ‚живающей статуи‘, намеченной им в отношении ряда пушкинских произведений). ‚Молотом по голове‘ есть не что иное, как ‚жезлом по лбу‘ и далее по тексту с прямыми заимствованиями из „Сказки о золотом петушке“. Сравним в ЗП:

Царь хватил его жезлом  
По лбу; тот упал ничком,  
Да и дух вон. – Вся столица  
Содрогнулась..

Веничка контаминирует в себе характеристики царя и его жертвы. В сцене смерти в обоих текстах обязательно фигурируют *столица и петушок*: Дадона клюет в столице петушок; соответственно, Веничку, не попавшего в Петушки, убивают в столице. Две столицы (Петербург и Москва) дифференцированы не только по географическому расположению и истори-

---

образов Пушкина, уподобившего Людмилу, нежную, надыханную Жуковским Людмилу, пошлой курице, за которой по двору гоняется петух Руслан, пока появление соперника-коршуна не прерывает эти глупости в самый интересный момент.

..Когда за курицей трусливой  
Султан курятника спесивый,  
Петух мой по двору бежал  
И сладострастными крылами  
Уже подругу обнимал..“

<sup>14</sup> И.П. Смирнов, „Кастрационный комплекс в лирике Пушкина“, *Russian Literature*, XXIX, 1991.



ческому статусу, но гораздо шире: это две столицы разных литератур (или культур): русской классической первой половины XIX в. и советской застойной второй половины XX в.

Действие финала в обеих поэмах происходит на площади после въезда в столицу. При приближении Венички к Москве „гремели бубны и кимвалы..“ (Ерофеев 1997, 127). Тот же звон педалируется в конце главки „Леоново – Петушки“ непосредственно перед началом главки „Петушки. Перрон“: „А кимвалы продолжали *бряцать*. А бубны гремели. И звезды падали на крыльцо сельсовета. И хохотала Суламифь“ (ср. с хихиканьем Шамаханской царицы). Звуковые вибрации сопровождают и въезд в ЗП:

Вот въезжает в город он...  
Вдруг раздался *легкий звон*

Обе „царицы“, связанные петушками, одинаково исчезают в конце: „Царица *не пришла* к тебе на перрон, с ресницами, опущенными ниц“ (Ерофеев 1997, 131); „А царица *вдруг пропала*, Будто вовсе не бывало“ (Пушкин 1964, 491).

Петушок ‚спорхнул со спицы‘ для того, чтобы клонуть жертву в темя. Мотив спицы – колющей, острой, насквозь пронизывающей телесную ткань, типологически у Венички остается неизменным, хотя и предметно трансформируется в „громадное шило с деревянной рукояткой“ (Ерофеев 1997, 136). Даже локализация сквозной раны несчастных любовников Дадона и Венички колеблется в пределах головы – от темени до шеи: „они вонзили мне шило в самое горло..“ Спица или шило являются прямым в одном случае, и косвенным в другом, орудием убийства главных героев повествования.

## 5. Звено в цепи

Как показал Александр Эткинд в замечательном анализе пушкинского подтекста в романе *Серебряный голубь* Андрея Белого (далее СГ), „Сказка о золотом петушке“ перекочевала в символистскую литературу.<sup>15</sup> Однако намеченная А. Эткиндром цепочка осталась бы неполной без указания следующего ее звена. Продолжением ‚петушино-голубиной‘ традиции в новейшей русской литературе является поэма Ерофеева, в которой, как в призме, преломились тексты Золотого и Серебряного веков. Далее мы постараемся показать, что Ерофеев при создании поэмы опирался на *оба*

<sup>15</sup> А. Эткинд, „Молодцы: от «Золотого петушка» к «Середряному голубю» и обратно в «Петербург»“, *Wiener Slawistischer Almanach*, 36, München 1995, 5-47. См. также главу, полностью посвященную А. Белому, А. Эткинд, „Хлыст (Секты, литература, революция)“, *Новое литературное обозрение*, М. 1998.

произведения своих предшественников – Пушкина и Белого. Опуская параллельные места в *СГ* и *ЗП* (они указаны А. Эткиндоном), сконцентрируемся на чертах, вобранных Ерофеевым непосредственно из романа Белого.

Веничку его партнерша вовлекает в свои эротические пятничные радеания через танец: „А потом изогнулась как падла и начала волнообразные движения бедрами, – и все это с такою пластикой, что я не мог глядеть на нее без содрогания..“ (Ерофеев 1997, 63) Кроме того, что подруга главного героя *МП* занимается чем-то напоминающим хлыстовские пляски, она окутана мистическим колоритом голубиных сект. Про жительницу Петушков автор восклицает: „О, колдовство и голубиные крылья!“ (Орнитологическая традиция, конечно, восходящая к Пушкину, у которого Дадон при виде царицы сравнивается с „птицей ночи“ перед солнцем.)

Достаточно обратиться к портретным характеристикам совратительниц у Белого и Ерофеева, чтобы установить их генетическое родство. Обе рыжие: „рыжие свои косы расчесывала над водой“ (Белый 19, 405); „рыжие ресницы“, „рыжая сука“ (Ерофеев 1997, 62–63). Про первую у Белого говорится: „А закати глаза столяриха: два на тебя уставятся зрячих бельма Матрены Семеновны [...] будет тебе она вся – гулящей бабой“ (Белый 19, 511); про вторую у Ерофеева: „И потом – эта мутная, эта сучья белизна в зрачках,<sup>16</sup> белее, чем бред и седьмое небо!.. О, блудница с глазами, как облака!“ (Ерофеев 1997, 65).

Примером проникновения раннего текста в поздний являются приводимые ниже отрывки из *СГ* и *МП*, в которых довольно трудно различить, где кончается ритмическая проза Белого, а где начинается собственно голос Ерофеева. Отрывок из *МП* как бы перебирает мотивы *СГ*, уже знакомые по *Сказке о золотом петушке*:

<sup>16</sup> Ослепляющая белизна („переходящая в белесость“) Веничкиной „небесной царицы“ свидетельствует о связи с сияющим протообразом. Появление перед Дадонем красавицы описывается так: „Шамаханская царица, Вся сияя как заря, Тихо встретила царя“. Бельмы глаз, имплицированная слепота, входят уже в контекст Дадоновой встречи с Шамаханской блудницей: „как пред солнцем... Царь умолк, ей глядя в очи.“

## Серебряный голубь

[В] те же часы, как придет *вождеделение* и как ты ее увидишь такой, какая она есть, то рябое ее лицо и рыжие космы пробудят в тебе не *нежность*, а жадность; будет ласка твоя коротка и *груба*: она насытится вмиг; тогда она, твоя любя, с укориною будет глядеть на тебя, а ты расплачешься, буд-то ты и не мужчина, а баба; и вот только тогда приголубит тебя твоя любя, и сердце забьется твое *в темном бархате* чувств. С первой – нежный ты, хоть и властный мужчина; а со второй? Полно, не мужчина ты, но *дитя*: капризное дитя, всю-то будешь тянуться жизнь за этой второй, и *никто никогда тут тебя не поймет*, да и *не поймешь* ты сам, что вовсе у вас не любовь, а неразгаданная громада тебя подавляющей *тайны*.  
(Белый 19, 510)

## Москва – Петушки

И она – рядом, смеется надо мною, как благодатное *дитя*. [...] А я, раздавленный *желанием*, ждал греха, задыхаясь. Быть ли мне вкрадчиво-нежным? Быть ли мне пленительно-грубым? [...] В одну из пятниц, например, когда я был совсем тепленький от зубровки, я ей сказал: „...Я увезу тебя в Лобню, я облеку тебя в *пурпур и крученый виссон*...“ А она – молча протянула мне шиш. Я в истоме поднес его к своим ноздрям, вздохнул и *заплакал*... Она мне – второй шиш. Я и его поднес, и замурился, и *снова заплакал*: „Но почему? – заклинаю – ответить – почему???“ Вот тогда-то и она разрыдалась, и обвисла на шее. [...] – И ты говоришь после этого, что *ты одинок и не понят?*.. [...] Да знаете ли вы, сколько еще в мире *тайн*...  
(Ерофеев 1997, 65-67)

Говоря о тайне, Ерофеев, по-видимому, приглашает решать и попутную, герменевтическую задачу: разгадывать источники его петушино-голубиных ребусов.

Адское пространство избы Кудеярова, куда Дарьяльского заманивает сожительница Матрена, одновременно выступает локусом парадиза, о чем свидетельствует висящая на стене картина „Райский цвет“ (Белый 19, 493). Подобно Петушкам – это и рай, и ловушка одновременно. То, что у Ерофеева прямо манифестировано названием, у Белого вводится коннотативно: „красный петух бегал по окрестности“ (там же, 507). Контакт любовников окаймлен рамками, регулируемые либо исходной топографией, либо временными сигналами, – то и другое так или иначе связано с орнитологическим топосом. В *СГ* сексуальные утехы прерываются, когда „на все Целебеево прогорланил петух“ (там же, 512); в *МП* темпоральным ограничителем выступает само пребывание героя в месте, чье название происходит от петуха. Сомнительно, между прочим, чтобы Ерофеев не

обратил внимание и на следующую деталь: представляясь Дарьяльскому, четвертый<sup>4</sup> упоминает знакомый населенный пункт: „А я буду тем самым медником: Сухоруковым; ты, конечно, слыхал обо мне: Сухоруковых знают все: и в Чмари, и в Козликах, и в Петушках“ (там же, 602).

Сцена ‚деланья‘, когда сектанты справляют свой обряд, описывается как пир, во время которого вино и хлеб прозрачно трансформируются в кровь и плоть Христовы. Участвующие в радении как бы сливаются в сплошное тело, по которому текут и пенятся „золотого струи вина“. Эротизированное, плотское слияние достигает кульминации, а в высшей точке повествования буквально накаляется:

И тогда расплываются мертвые их тела,.. будто *раскуриваясь дымом*.. одно белое тело, сотканное из блистаний, явственно обозначается посреди комнаты.. а распластанные руки, между нежных, что *лилии лепестки*, пальцев, далекие грезятся звезды близкими (Белый 19, 595)

И как небо и земля – живот. Как только я увидел его, я чуть не зарыдал от вдохновения, я весь *задымился*. И все смешалось: и розы, и *лилии*... (Ерофеев 1997, 65)

Эпизод заканчивается как приступ обсессии: вдрызг пьяного Дарьяльского находят лежащим на дороге. Произошедшее можно было бы счесть за сон Дарьяльского, если бы не видение – перед его глазами до сих пор голубь, что садится и клюет в грудь, кровавое отверстие „изрыгает фонтаном кровь“ (Белый 19, 595). По возвращении в избу герой обнаруживает в ней храп, угарный запах и „на полу пролитое вино, будто крови пятна“. Дарьяльский, как и Веничка из *МП*, на перепутье: с одной стороны его притягивает пир телесности, с другой стороны он силится из него вырваться. Столяр пророчески сообщает собеседнику и брату по секте Абраму, что жертве не уйти: „уйдет – перережу *глотку*“ (там же, 599).

От инвентаризации стилевых и мотивных параллелей перейдем к сюжетообразующим осям, связывающим оба произведения, в противном случае наши наблюдения останутся просто перечислением совпадений. Общим моментом для текстов с ‚петушиным‘ архетипом – Пушкина, Белого и Ерофеева – остается, на структурном уровне, сцена финального убийства (с ее интертекстуальными наслоениями). Немотивированная смерть служит метафизическим взрывом (*разрывом*) текста, обращающим текст в продукцию постмодернистской эстетики.

Дадон обрушил на скопца свой жезл, скопцелодобный Сухоруков на Дарьяльского – тяжелую трость с набалдашником. Согласно А. Эткинду, первым отметившему одинаковость способов и орудий убийства в *СГ* и

ЗП, Белый показывает, что „попытки сопротивления и бегства не удаются Дарьяльскому только потому, что их разрушает его внутренняя амбивалентность“, а в финальной сцене *СГ* элементы финала „Сказки о золотом петушке“ переворачиваются: Дадона убивает петушок – сектант Сухорук убивает Дарьяльского как „куренка“.<sup>17</sup> Не связан ли с этим обстоятельством факт, что героя *Москва – Петушки* убивают на КУРСком вокзале?<sup>18</sup>

Как Дарьяльскому у Белого не суждено добраться до Москвы, так персонажу Ерофеева не достичь Петушков. По дороге к Лихову (в кассе на станции Дарьяльский узнает, что ближайший поезд на Москву только на следующий день), у Петра с медником происходит еле заметная борьба за трость с набалдашником. Палка в конце концов оказывается в руках Дарьяльского, и симптоматично, что по пути, несмотря на временную победу, как предвестник гибели героя маячит „грачихинский шпиз, [который] давно прободал неба голубизну“ (Белый 19, 626). Шпиз, он же шило или спица, в деревеньке с птичьим топонимом вновь отсылает к зафиксированной проблематике.

Тема железной дороги в *СГ*<sup>19</sup> и в *МП* обрамляет смерть главных персонажей, которая происходит в городе непосредственно *перед* отъездом или *после* приезда. Очутившись на станции, Петр испытывает преждевременную радость, что так просто „вырвался из бесовских сетей“ (Белый 19, 630). Но читатель, по опыту попавшихся в сети сыновей Дадона, знает: „приманки-ловушки“ уже не отпустят. Обоим героям отказано в ночевке, их попытки найти легальный приют в городе кончаются плачевно (*СГ*: „Куда же он теперь пойдет?.. – Все номера заняты! Так сказали ему в гостинице“, там же, 631; *МП*: „Я повернул за угол и постучался в первую дверь [...] Неужели так трудно отворить человеку дверь и впустить его на три минуты погреться?“; Ерофеев 1997, 131–132). Перед Дарьяльским „вырисовывался мертвый город“, Веничка не может найти „живую душу“. Таким образом герои оказываются в предсмертном вакууме, который авторы выстраивают для их культовой гибели:

<sup>17</sup> Эткинц, там же, 13.

<sup>18</sup> На „куриную“ этимологию в названии конечного пункта Веничкиного путешествия указала Татьяна Толстая (*Москва*) во время обсуждения доклада Р. Грюбеля.

<sup>19</sup> Глава „Спутник“ в *Серебряном голубе*, чье действие целиком проходит в вагонах движущегося поезда, открывается рассказом о том, как по станции среди картонок, тесемок, кульков и *птичьих клеток* „мечется в полусне изможденная дама с подвязанными зубами... и пятью мальшами“ (Белый 19, 530), в связи с чем сразу вспоминается „женщина сложной судьбы“ с ы: (битыми зубами и извечным вопросом – „А кто детишек будет воспитывать?“ (Ерофеев 1997, 94).

## Серебряный голубь

[Ч]етыре прижатые друг к другу темных спины и *четыре* таких же картузика [Дарьяльский] увидел.. Тогда он понял, что все кончено. – *Господи, что же это такое, что же это такое?* Закрыл пальцами лицо, отвернулся и заплакал, как покинутое дитя. – *За что? [...]* Петр видел, как медленно открывалась дверь и как большое темное пятно, *топтавшее восемью ногами*, вдвинулось в комнату.. – *За что вы это, братцы, меня?.. Бац; ослепительный удар сбил его с ног; качаясь, он чувствовал, что уже сидит на корточках: бац – удар еще ослепительней; и ничего; рвануло, сорвало – [...]* – Еттой я ево сопсвеннай ево *палкай*, которую он у меня в дороге вырывал. [...]  
Утро стояло свежее: лепетали деревья; *пурпуровые нити перистых тучек, ясная кровь*, проходили по небу яркими струйками. (Белый 19, 640–642)

## Москва – Петушки

*Топот* все приближался.. Я весь издрог и извелся страхом – мне было все равно.. Они приближались – двое с двух сторон. „*Что это за люди и что я сделал этим людям?*“ – такого вопроса у меня не было. [...] – Ты от нас? От нас хотел убежать? – прошипел один и... хватил меня головой о Кремлевскую стену. Мне показалось, что я *раскололся от боли, кровь стекала по лицу и зашиворо.. Я почти упал, но держался.. Началось избивение!* [...] ..это лама савахфани, как сказал Спаситель.. То есть: „*Для чего, Господь, Ты меня оставил?*“ [...] Они даже не дали себе отдышаться – и с последней ступеньки бросились меня душить, *сразу пятью или шестью руками.. И вот.. один из них.. вытащил из кармана громадное шило с деревянной рукояткой; может быть, даже не шило, а отвертку или что-то еще.. – Зачем-зачем? Зачем-зачем-зачем?.. – бормотал я..* [...] Я скрючился от муки, *густая красная буква ю*<sup>4</sup> расплсталась у меня в глазах и задрожала. И с тех пор я не приходил в сознание, и никогда не приду. (Ерофеев 1997, 134–136)

Как видим, Веничка, в отличие от Дарьяльского, отказывается от бесполезных вопросов к четверке убийц, сливающихся в многоликое чудовище (8 ног в *СГ*, 5–6 рук в *МП*); зато апеллируя к Господу, персонаж Ерофеева оперирует более понятным Богу языком, что, увы, тоже не спасает его от участи жертвы в *Серебряном голубе*.

## 6. Вместо заключения

Рассмотренные отражения элементов сказки Пушкина в поэме В. Ерофеева, свидетельствуют о возможности построения моделей, являющихся сочетанием и, в конечном счете, суммированием предыдущих творческих достижений (например, с учетом опыта Белого, в свою очередь учитывавшего опыт Пушкина), одновременно позволяющим конструировать на старой почве, вне отрыва от традиции, независимые дискурсы. Литературная игра аллюзиями и реминисценциями в диалоге классической русской и *другой советской* литературы, обеспечивает в итоге единство культурно-исторического пространства. М. Липовецкий считает поэму *МП* началом ‚синтетической‘ версии русского постмодернизма.<sup>20</sup> По его мнению, Ерофеев добивается антисимулятивного эффекта парадоксальным путем, соединяя фрагменты очень далеких культурных систем, тем самым доказывая, что не только язык советской идеологии, но и язык русского символизма или современного социального ‚дна‘ в равной мере создают то, что Бодрийяр называет ‚гиперреальностью‘.

В гиперреальности Ерофеева не имеет решающего значения знак – шило, спица, трость или отвертка – важна его функция. При этом, как мы имели возможность убедиться, миф о птице может сколь угодно мутироваться. И так будет до тех пор, пока посредством острого конца любого из предметов, подобно выше названным, будут разом кончать с телом героя, с авторским текстом и с непрерывным временем читательского со-присутствия.

\* \* \*

Идея данной работы возникла после обсуждения доклада Райнера Грюбеля, посвященного месту поэмы „Москва – Петушки“ в русской культуре, на состоявшейся в Иерусалиме (29.3.–2.4.1998) международной научной конференции „Русская литература после падения коммунизма“. Приношу благодарность И.П. Смирнову и Р.Д. Тименчику, поддержавшим мою версию о возможном пушкинском генезисе петушка у Ерофеева, тем самым вдохновив автора на эту статью.

<sup>20</sup> М. Липовецкий, „Паралогия русского постмодернизма“, *Новое литературное обозрение*, 30, 1998, 287.





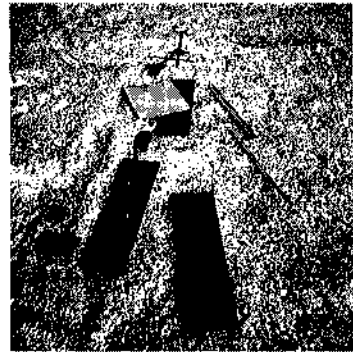
Wolfgang Weitlaner

**ANEIGNUNGEN DES UNEIGENTLICHEN.  
APPROPRIATIONISTISCHE VERFAHREN  
IN DER RUSSISCHEN KUNST DER POSTMODERNE.  
(TEIL II)\***

*„Я не Призов“*

*Ю. Альберт*

Obwohl der Sozrealismus für die inoffizielle Kunst der 70er und 80er Jahre den Hauptbezugspunkt und somit die wichtigste Zitat-Quelle darstellte,<sup>1</sup> finden sich – abgesehen von deren durchaus noch ernsthafter Reflexion in den mittlerweile recht bekannten Arbeiten von Konzeptualisten wie I. Kabakov oder È. Bulatov<sup>2</sup> – gerade bei jüngeren KünstlerInnen häufig ironische (und nicht selten sehr plakative) Verweise auf die russische Avantgarde. Vor allem Malevičs suprematistische Quadrate, die als Ikonen der Moderne konzipiert waren, reizen seine Nachfahren zu einer Art der Weiterverwendung, welche in ironisch-sakrilegischer Weise der die gesamte (auch westliche) nach- und neosuprematistische Kunst dominierenden Quadratästhetik<sup>3</sup> ein weiteres Mal (k)ein Ende setzt, zumindest aber jenem ehrfurchtsvollen Umgang mit dem bisher sakrosankten Gehalt dieser Ikonen eine Absage erteilt, wie er für die erste Generation der nachstalinistischen inoffi-



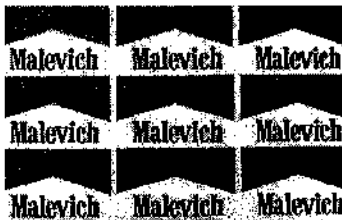
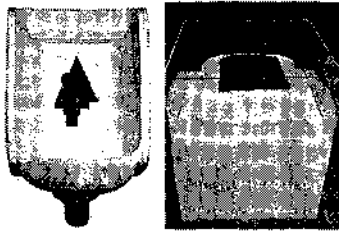
*F. Infanté: Suprematičeskie igry: posvjaščajetsja Maleviču, 1969*

\* Teil I siehe Wiener Slawistischer Almanach 41 (1998), S. 147-202.

<sup>1</sup> Vgl. dazu Hansen-Löve, A.: „Wir wußten nicht, daß wir Prosa sprechen...“. Die Konzeptualisierung Rußlands im Russischen Konzeptualismus“, in: ders. (Hg.): 'Mein Rußland'. Literarische Konzeptualisierungen und kulturelle Projektionen, Wiener Slawistischer Almanach – Sonderband 44 (1997), S. 463ff.: „Der 'Sozrealismus' als Prätext des Konzeptualismus“.

<sup>2</sup> Vgl. Grojs, B.: „Kartina kak tekst: Ideologičeskoe iskusstvo Bulatova i Kabakova“, in: Wiener Slawistischer Almanach 17, 1986, S. 329-336; ders.: „Kunst nach der Utopie, S. 208; Bulatov, È.: „Ob otnošenii Maleviča k prostranstvu“, in: A-Ja, 5/1983, S. 26-31.

<sup>3</sup> Wir denken u. a. an J. Albers berühmte Werkserie „Homage to the Square“, die minimalistisch-monochrome Malerei Y. Kleins, A. Reinhards oder R. Rymans, F. Stellas „Black Paintings“, bis

A. Kosolapov: *Malevič*, 1989A. Kosolapov: *Russisches revolutionäres Porzellan*, 1990M. Konstantinova: *M.K.K.M.*, 1990

ziellen russischen Künstler (Nemuchin, Štejnberg u. a.) in ihrem Versuch, den unterbrochenen Höhenflug der Avantgarde fortzusetzen, noch charakteristisch war.<sup>4</sup> Das finalistisch- apokalyptische Pathos des Suprematismus, Malevičs Proklamation des 'Endes der Kunst' wird dabei zum Generator des postmodernen 'Trotzdem', jener vielzitierten 'Kunst nach dem Ende der Kunst',<sup>5</sup> die das „Rote Quadrat“ gewissermaßen als modernistisches 'Stop-Schild' versteht, das es nun zu mißachten gilt.<sup>6</sup> So verwundert es nicht, wenn heute ein junger Künstler wie V. Volkov in seinem Malevič gewidmeten „Rozarij Kazimira“ (1991) im erklärt melancholischen Versuch einer Überwindung der Kulturkrise vorgibt, die Kunst wieder zu ihren sinnlichen Wurzeln zurückführen zu wollen, indem er auf der weißen Akrylglas-Fläche (s)eines Quadrates rote Seidenröschen wachsen läßt, damit

hin zu A. McCollums bereits sehr ironischer Serie „Surrogates“ usw. Zur Figur des Quadrats in der modernen Kunst von Malevič bis Albers siehe Albrecht, H. J.: *Farbe als Sprache*, Köln, 1976; dazu auch die diesem Problem gewidmete Ausgabe der Zeitschrift *Kunstforum International*, B. 105 (1990) – „Das gequälte Quadrat“. Siehe weiters Groys, B.: „Das leidende Bild“, in: Weibel, P./Meyer, Ch. (Hg.): *Das Bild nach dem letzten Bild*, Köln, 1991 (Russisch als: „Stradažuščaja kartina, ili kartina stradanija“, in: ders.: *Utopija i obmen. Stil' Stalin. O novom. Stat'i*, Moskva, 1993, S. 337-346), sowie speziell zur russischen (Kunst)Geschichte ders.: „Russkij avangard po obe storony černogo kvadrata“, in: *Voprosy filosofii*, 11/1990, S. 67-73. Zur Rezeption Malevičs in der zeitgenössischen bildenden Kunst und Literatur siehe u. a. Judd, D.: „Malevič: Independent Form, Color, Surface“, in: *Art in America*, March/April 1974, S. 52-58; Bochner, M.: „Sur Malévitch. Entretien avec John Coplans“, in: *Change*, 26-27/1976, S. 257-263; Helms, D.: *Schwarze Quadrate*, Hannover, 1979; Rakuša, I.: „Genadij Ajgis lyrischer Suprematismus“, in: *Schweizerische Beiträge zum IX. Internationalen Slavistenkongress. Slavica Helvetica* 22, Bern, 1983.

<sup>4</sup> Zu Štejnberg siehe beispielsweise Gjunter (Günther), G.: „Ot konstrukcii k sozercatel'nosti – Eduard Štejnberg i russkij avangard“, in: Manevič, G. (sost.): *Eduard Štejnberg. Opyt monografii*, Moskva, 1992, S. 82-84; M. Hüttel hingegen bezeichnet diesen Künstler bereits als einen Grenzgänger „Zwischen Moderne und Postmoderne“, in: *Eduard Štejnberg. Meine Zeit, mein Raubtier* (Katalog), Düsseldorf, 1988.

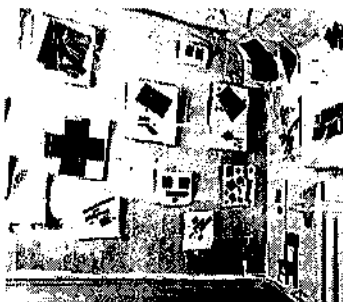
<sup>5</sup> Vgl. Meinhardt, J.: „Ende der Malerei und Malerei nach dem Ende der Malerei“, in: *Kunstforum* Bd. 131 (1995) S. 202-246. 'Trotzdem' wird im übrigen auch weiterhin geschrieben, so etwa von Prigov, D.: *Javlenie sticha posle ego smerti*, Moskva, 1995. Bereits 1913, im selben Jahr, als Malevič mit seinem „Schwarzen Quadrat auf weißem Grund“ der Kunst ein Ende setzen wollte, verfaßte V. Gnedov sein legendäres „Poema konca“ als leere (letzte) Seite in einem Gedichtband, der mit dem programmatischen Titel „Smert' iskusstvu“ überschrieben war.

<sup>6</sup> Vgl. dazu auch Günther, H.: „Die These vom Ende der Kunst in der sowjetischen Avantgarde der 20er Jahre“, in: *Referate und Beiträge zum VIII. Internationalen Slavistenkongreß*. Zagreb 1978, München, 1978, S. 77-94.

aber letztlich nur um so mehr auf die unüberwindbare Künstlichkeit seiner Kunst verweisen kann. Obwohl selbst F. Infanté in seinen bekannten, die suprematistische Bildsprache (hier farbige Papierelemente auf Schnee) variierenden Fotoarbeiten für seine „Hommage an Malevič“ bereits 1969 den (Unter-)Titel „Suprematistische Spiele“ verwendet, steht doch sein Werk noch eindeutig in jener spirituellen Tradition der Moderne, die zuletzt M. Épštejn in seinem Buch als das „Religiöse Unbewusste in der russischen Kultur des 20. Jh.“ dargestellt hat.<sup>7</sup> F. Bogdalov hingegen zerschneidet Malevičs Quadrate lediglich, um unter dem wenig seriösen Motto „Es gibt noch etwas zu sagen in der Kunst“ aus den so gewonnenen geometrischen Formen – vergleichbar dem japanischen Tangram-Spiel – neue Bilder zu legen. Eine ähnlich leichtfertige Umschichtung schwerwiegender suprematistischer Bildinhalte vollführen A. Žigalov und N. Abalakova in ihrer Arbeit „Černyj kvadrat“ (1983), die nur aus einem transparenten, mit Schwarzerde gefüllten sowie mit der entsprechenden Aufschrift versehenen Plastikbeutel besteht.<sup>8</sup> Der ihr als Frau in der Kunst zugeordneten Bestimmung folgt M. Konstantinova, indem sie das Schwarze Quadrat als unter einem Glassturz präsentierten, mit der anagrammatischen Widmung „M. K. K. M.“ (1990) versehenen Polster gestaltet und damit dessen Schöpfer auch gleich in den konzeptualistischen Diskurs von „Mjagkost' i pokoj“ einbettet.<sup>9</sup> Bereits Anfang der 80er Jahre ersetzte A. Kosolapov den auf rot-weißem Hintergrund prangenden Schriftzug der bekannten Zigarettenmarke „Marlboro“ durch „Malevič“ und



D. Prigov: *Kvadrat Maleviča*, 1989



A. Ter-Ogan'jan, K. Revnov, P. Aksenov: *0,10* (1992)



A. Žigalov/N. Abalakova: *Černyj kvadrat*, 1983

<sup>7</sup> Épštejn, M.: *Vera i obraz: Religioznoe besoznatel'noe v russkoj kul'ture 20-go veka*, Tenafly (N. Y.), 1994; in geraffter Form bereits früher erschienen als: „Iskusstvo avangarda i religioznoe soznanie“, in: *Novyj Mir*, 12/1989, S. 222-235. Dazu auch Hilton, A.: „Icons of the inner world: The spiritual tradition in the new Russian art“, in: Dodge, N. (ed.): *Nonconformist Art: The Soviet Experience 1956-86*, London, 1995, S. 260-271.

<sup>8</sup> Erhalten in einer von K. Zvezdočetov rekonstruierten Fassung (vgl. Abb.).

<sup>9</sup> Vgl. Isaak, J. A.: „Reflections of Resistance: Women Artists on Both Sides of the *Mir*“, in: *Heresies* No. 26 (IdiomA. Bilingual Russian/English Issue), 1992, S. 8-37.



A. Ter-Ogan'jan.: *Diverse appropriationistische Arbeiten des Künstlers, Anfang 90er Jahre*



A. Ter-Ogan'jan.: *Komplekt chudožestvennych trafaretov, 1991*

verwies damit in ironischer Weise auf den Warencharakter (nicht nur) der westlichen Kunst, wobei allgemein anzumerken ist, daß suprematistische Bildparadigmen sich tatsächlich bis heute in Typografie und Werbung anhaltend großer Beliebtheit erfreuen.<sup>10</sup> Einen eher konjunkturellen Bezug zum Werk Malevičs generiert S. Volkov in seinem 1989 in der Berliner Galerie Skulima gezeigten Diptichon „Ambivalenzen der Kunst“: die in monochrom-pastosem Schwarz bzw. Weiß bemalten (fast quadratischen) Leinwände tragen die jeweils in der Kontrastfarbe gehaltenen Aufschriften „Èta kartina mogla byt' černoj/beloj.“<sup>11</sup>

Eine Malevič-Kopie im weitesten Sinne schufen 1992 auch drei Künstler aus der Ateliergemeinschaft in der Moskauer Trechprudnyj-Gasse für ihre Ausstellung „0,10“ – eine (Xero) Kopie der berühmten 'letzten futuristischen Ausstellung' selben Namens, die 1915 in Moskau gezeigt

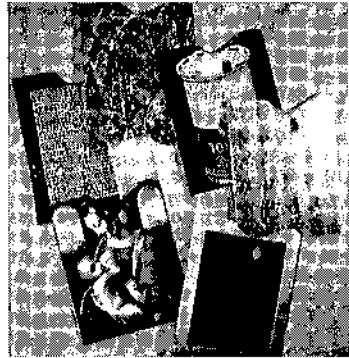
wurde. Dafür wurde der aus Kunstbänden bekannte fotografische Blick in Malevičs suprematistischen Raum (in dem sein „Schwarzes Quadrat“ erstmals und dazu an jener Stelle des Raumes präsentiert wurde, die bis dahin der Ikone vorbehalten war) mit Hilfe eines Kopiergerätes auf Raumgröße aufgeblasen und als Tapete unter Wiederherstellung der räumlichen Illusion auf die Wände der ansonsten leeren Galerie aufgezogen.<sup>12</sup> A. Ter-Ogan'jan, einer der drei an dieser

<sup>10</sup> Vgl. auch Hansen-Löve, A.: „Wörter und/oder Bilder. Probleme der Intermedialität mit Beispielen aus der russischen Avantgarde“, in: *Eikon* 4/1992, S. 37. Sehr nett dargestellt hat der österreichische Künstler A. Holzknicht diesen Umstand in seinem Bild „Fahrschule Malewitsch“ (1995), wo er die suprematistisch abstrahierte Darstellung einer Straßenkreuzung im Stil diverser Fahrschul-Lernbehelfe mit der entsprechenden Aufschrift kombinierte.

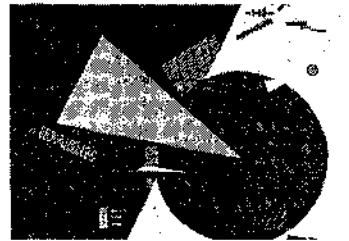
<sup>11</sup> Vgl. Simmen, J.: „Das Quadrat von Malewitsch. Schweben und Sonnen-Finsternis“, in: Wyss, B.: *Bildfälle. Die Moderne im Zwielficht*, München, 1990, S. 88-97.

<sup>12</sup> P. Aksenov/K. Reunov/A. Ter-Ogan'jan. „0,10“ (Nol' – desjat'), Moskva, Trechprudnyj pereulok 1/14, 20.02.1992; vgl. auch die Ausstellung der Moskauer Künstler Martynöki: Černyj kvadrat, Moskva, Galereja Gel'mana, 1993. Ein analoges Projekt führte der seit Ende der 80er Jahre in New York lebende Belgrader Physiker und Mathematiker G. Đorđević durch, der bereits in den 80er Jahren in Belgrad und Ljubljana als Kazimir Malevič auftrat und die „Letzte Futuristische Ausstellung 0,10“ in Aufbau und Inhalt reproduzierte. 1986 hielt er als Walter Benjamin in der Moderna Galerija Ljubljana einen Vortrag über „Piet Mondrian“, dessen Bilder auch in der Galerie (datiert 1936-96) ausgestellt waren (Dank an Inke Arns, Berlin, für die wertvollen Hinweise). Zur Rolle Malevičs in der Neuen Slowenischen Kunst siehe beispielsweise die am 30. Mai 1992 von der Laibacher Gruppe NSK am Moskauer Roten Platz durchgeführte Aktion, wo unter dem Titel „The Black Square on the Red Square“ ein riesiges schwarzes Tuch ausgebreitet wurde (abgebildet in: Bredichina, L. (sost.): *Galereja Ridžina. Chronika. Sentjabr'*

Ausstellung beteiligten Künstler, ehemaliges Mitglied der anarcho-eklektizistischen Gruppe „Iskusstvo ili smert“<sup>13</sup> und Vertreter der sogenannten Rostovschen Welle (nach den Odessaer Künstlern Anfang und Ende der 80er Jahre die dritte wichtige Erscheinung von Künstlern aus der Provinz in der Moskauer Szene), beschränkt sich jedoch in seiner Serie „Fälschungen großer Meister“ [Poddelki pod velikich masterov] keineswegs auf Klassiker der russischen Kunst: Ganz im Sinne der vom Moskauer Konzeptualismus entwickelten Strategie der ‘Personage’ schuf Ter-Ogan’jan die Figur eines provinziellen Künstlers, dem er seine Arbeiten zuschreibt, eines – so die Legende – glühenden Verehrers des Modernismus, der aber die westliche Kunst nur aus schlechten Reproduktionen kennt und diese als Vorlagen für seine ebenso schlechten Kopien der Malerei Mondrians, Pollocks, der Objekte Duchamps (dessen Urinoir-Ready-Made er bewußt als ein Gemälde fehlinterpretiert), Manzonis („Merda d’artista“) oder Warhols (ebenfalls an sich schon simulativen, reproduktionistischen „Campbell’s soup“-Dosen) usw. verwendet, wobei er allerdings – im Unterschied zum klassischen Kopisten – nicht die Ähnlichkeit, sondern die Divergenz zum Original betont.<sup>14</sup> Letzteres erreichte Ter-Ogan’jan beispielsweise durch die originelle Rückführung des erwähnten Ready-Mades von Duchamp (Fountain, 1917) in seinen ursprünglichen Alltagskontext, indem er 1992 im Rahmen einer Vernissage das in der Galerietoilette sich befindende Pissoir mit dem konsequenten Titel „Ne fontan“ versah, das Publikum hingegen im eigentlichen leeren Ausstellungsraum lediglich mit entsprechend harntreibenden Getränken versorgte, wobei die solcherart erzwungene aktive Rezeption aus



F. Bogdalov: Trofei postmodernizma

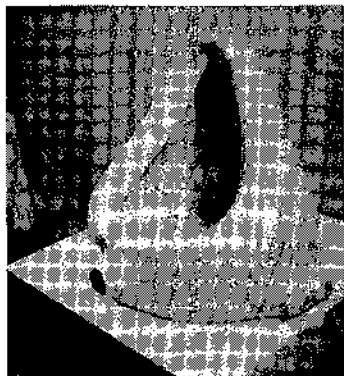


S. Bugaev Afrika: Aus der Serie 'Anti-Lisickij', 1991

1990 – ijun’ 1992, Moskva, 1993, S. 196.). Vgl. dazu auch Arns, I.: „Retrogarde und Appropriation: Ästhetische Strategien der Neuen Slowenischen Kunst (NSK) im Kontext der 80er Jahre“ (Beitrag zur Verhandlung „Avantgarde Now?“, Depot: Kunst und Diskussion, Wien, 5. Juni 1997, <<http://berlin.icf.de/~inke/Lecture/nsk-wien.htm>>).

<sup>13</sup> Vgl. den Katalog zur Ausstellung *Tovariščestvo nezavisimych chudožnikov „Iskusstvo ili smert“*. Vystavka, kotoraja ne sčitaetsja, potomu čto vse očen’ plocho, Moskva, Art-salon Konec XX veka, 1989.

<sup>14</sup> Erofeev, A./Martin, J.-H. (Hg.): *Kunst im Verborgenen. Nonkonformisten Rußland 1957-1995. Sammlung des Staatlichen Zarizino-Museums Moskau* (Katalog), München, 1995, S. 264; vgl. auch Ter-Ogan’jans Arbeit „Avantgard. Komplekt chudožestvennyh trafaretov“ [Avantgarde. Satz künstlerischer Schablonen] aus dem Jahr 1991.



A. Ter-Ogan'jan: *Nekotorye problemy restavracii proizvedenij sovremennogo iskusstva*, 1993

technischen Gründen dem männlichen Teil des Publikums vorbehalten blieb. Ter-Ogan'jans besondere Beziehung zu Duchamp bzw. zu dessen paradoxerweise trotz seiner ursprünglichen Anonymität heute bekanntestem Werk zeigt sich dann auch in einer etwas später entstandenen Arbeit, die aus einem zerschlagenen und wenig kunstvoll wieder zusammengeklebten Pissoirbecken besteht.<sup>15</sup> Wie die (Ende der 70er Jahre in die USA emigrierte) Kunstkritikerin M. Tupicyna betont, ist jedoch Ter-Ogan'jans simulierte Uninformiertheit bezüglich diverser Ismen des Hochmodernismus durchaus mit seiner tatsächlichen Unkenntnis eben dieser Strategien identisch, wie sie beispielsweise schon zu

Beginn der achtziger Jahre in ähnlichen Arbeiten des New Yorker Künstlers M. Bidlo<sup>16</sup> zu beobachten gewesen seien – wir denken aber auch an die bekannten Arbeiten E. Sturtevant's aus den siebziger Jahren, ihre Ready-Made-Verdopplungen wie „Fahrrad-Rad von Duchamp“ (1973) etc.<sup>17</sup> Abgesehen von dem auch in dieser Kritik verpackten Innovationspostulat, scheint uns angesichts des verschwindend geringen Wissens und Interesses der westlichen Kunst/Kritik über bzw. an den Praktiken der russischen Gegenwartskunst ein derartiger Vorwurf nicht unbedingt berechtigt zu sein, selbst wenn nicht zu leugnen ist, daß auch in der Moskauer Szene zweifellos gut bekannte westliche Künstler sich bereits Ende der 70er Jahre ähnlicher simulativer Strategien bedienen, wie beispielsweise die Gruppe Art & Language in ihrer Serie von „Leninporträts im Stil

<sup>15</sup> Als wandelnde Verkörperung dieses vielzitierten Artefakts will sich auch Groys nach eigenen Worten immer verstanden haben: „Lično ja vseгда vosprinimal sebja kak chodjačij pissuar Džušana...“ – Groys, B.: „Opišem prošloe nastojaščim: Fragmenty besedy, stavšej monologom“, S. 64. Siehe auch Kuricyn, Vj.: „Antifontan“, in: ders.: *Kniga o postmodernizme*, S. 21-42.

<sup>16</sup> Über M. Bidlo siehe u. a.: Bohnen, U.: „Homage-Demontage“, in: dies. (Hg.): *Homage-Demontage*, Köln, 1988, S. 37ff. Als Uninformiertheit könnte auch Al'terts Doppelung diverser Warhol-Gags (fehl)interpretiert werden, so etwa seine Arbeit „Malen nach Zahlen“, die eindeutig an dessen „Do It Yourself“-Serie aus dem Jahr 1962 angelehnt ist – siehe Ratcliff, C.: *Warhol*, New York, 1983, S. 33.

<sup>17</sup> Tupitsyn, V. u. M.: „Eine Reise von St. Petersburg nach Moskau“, in: Becker, K./Straka, B. (Hg.): *Selbstidentifikation*, S. 126. Zur Strategie von Sturtevant siehe u. a. Perrén, F.: „Moment Sturtevant. 10 zamečanj o stanovlenii sovremennym“, in: *Čudožestvennyj žurnal*, 2/1993, S. 32-35, bzw. ihre Selbstdarstellung in Sturtevant, E.: „Die gleitenden Parameter der Originalität“, in: Salzburger Kunstverein (Hg.): *Original. Symposium Salzburger Kunstverein, Ostfildern*, 1995, S. 146-151, wo sich die Künstlerin jedoch strikt gegen eine Einordnung ihres Werkes in einen platten postmodernistischen Appropriationismus verwehrt. Ihre Absicht sei es lediglich, „unsere gegenwärtige Vorstellung von Ästhetik zu erweitern <...>, Originalität zu erforschen und die Beziehungen von Original zu Originalität zu erkunden <...> Die als Quellen benutzten Werke werden nur als Katalysatoren verwendet.“ (S. 133).

von Jackson Pollock“, in der sie die offizielle Ikone des Sozialismus mit den abstrakten Farbdrippings von Pollocks Action Painting verbanden.

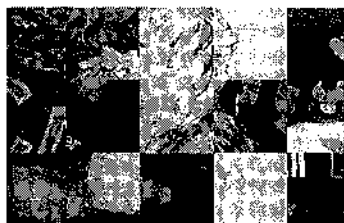
Anders als Ter-Ogan'jan verwendet – der bedeutend ältere – I. Kopystjanskij für seine jeweils aus verschiedenen Bildern zusammengesetzten Installationen keine zeitgenössischen und besonders keine konzeptuellen Werke als Vorlagen. Diese seien durch ihre immanente Autoreflexivität für ihn unbrauchbar, da er „die Reinheit des Genres – Porträts, Landschaften, Stilleben“ benötige. Ansonsten kopiere er aber jenseits aller Epochen-, Qualitäts- und Geschmackskriterien alles, was ihm in die Hände



1. Kopystjanskij: Konstrukcija-1, 1986

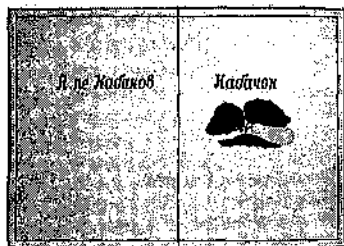
falle, betreibe ein „bewußtes Parasitentum an der Kunst als solcher. <...> Ich wiederhole einfach rein mechanisch diese Dinge. <...> Es ist dies der natürliche Verzicht auf einen eigenen Stil und jeglichen Anspruch auf Originalität“.<sup>18</sup> Prinzipiell wichtig ist ihm dabei jedoch das im Grunde sogar hinter die Collagetechnik der Avantgarde zurückfallende anachronistische Moment der eigenhändigen Ausföhrung; es handelt sich daher nicht um Ready-Mades im eigentlichen Sinn, sondern um die Manipulation zuvor in aufwendiger Kopiertätigkeit selbst hergestellten „malerischen Rohmaterials“ [živopisnoe syr'e]. Aus diesem entwickelt Kopystjanskij seit Mitte der 80er Jahre verschiedene Serien wie „Isporčennye kartiny“, „Vosstanovlennye kartiny“ oder jene der „Inter'ery“, in der die bemalten Leinwände, gleichsam als Antwort auf die sowjetische Forderung nach der gesellschaftlichen Nützlichkeit der Kunst, unter anderem als Tischdecken und Möbelbezüge dienen. Angesichts der wichtigen Rolle der Architektur für die Popularisierung der Postmoderne besonders interessant erscheint die Serie „Konstrukcii“, in der aus malerischem Baumaterial beispielsweise in Form säulenartig zusammengerollter Leinwände eklektisch-(de)konstruktive Strukturen errichtet werden, wobei sich durch das Nebeneinander unterschiedlichster Elemente, ihr gegenseitiges Sich-Verdecken, Stützen usw. völlig neue intertextuelle Bezüge ergeben. War hier aber selbst von einer Leinwand-Rolle noch ein Teil der bemalten Oberfläche zu sehen, so ist es in der Serie „Kompakte Ausstellungen“ oft nur mehr die Stirnseite der Spannrahmen von bis zu 60 übereinandergestapelten Bildern, eine Idee, die laut Kopystjanskij

<sup>18</sup> Hier und im folgenden zit. nach Tupicyny, M./V.: „Interv'ju so Svetlanoj i Igorem Kopystjanskim“, in: Flěš Art (russkoe izdanie), 1/1989, S. 119ff.; siehe auch Kopystjanskij's erläuterten Beitrag bzw. die Reproduktionen im Katalog: Szene MOSKVA 1988. Vier Künstler, vier Positionen, Galerie Eva Poll, Berlin, 1988, S. 38-46.



I. Čujkov: *Slučajnyj vybor*, 1987

– dem wohl M. Broodthaers ebenfalls aus 22 gestapelten Leinwänden bestehende Arbeit „Pyramide des toiles“ (1973) nicht bekannt gewesen sein dürfte – ursprünglich auf die reale Raumsituation seines inoffiziellen Künstlerlebens zurückgeht, als sich aufgrund nicht möglicher Ausstellungs- und Verkaufstätigkeit „Berge von Bildern“ im Atelier türmten: „Das führte dazu, daß ich sie als bloße physische Masse eines bestimmten Volumens, Gewichtes usw. wahrnahm. Als Masse mit rein physischen Eigenschaften, nicht als Kunstobjekt.“<sup>19</sup> Ähnlich wie Kopystjanskij begann auch I. Čujkov schon früh aus Werken anderer Künstler zu zitieren; in seiner Mitte der achtziger Jahre entwickelten Zyklus „Fragmente“ werden diese Zitate dann zum Hauptinhalt: Čujkov verwendete dafür „alle möglichen Materialien, von politischen Tableaus über eigene Arbeiten bis hin zu den Fresken Masaccios“, wobei es ihm wichtig gewesen sei, „alles so anzuordnen, daß keine Hierarchie entstand, kein Vorwand zur Wertung“.<sup>20</sup>



Ju. Al'bert: *Ja ne Kabakov*, 1988

Ein Eklektiker besonderer Art ist Ju. Al'bert, – ein Künstler, der nach eigenen Worten „zwar schlecht zeichnen kann, aber die zeitgenössische Kunst kennt und liebt, zwei Tatsachen, die einige Besonderheiten seiner Arbeiten erklären, nämlich seine Hinwendung zum Text, zum Photo usw., seine häufigen Anleihen bei anderen Künstlern und den Umstand, daß er fast alle seine Bilder Zeitungen, Kinderbüchern usw. entlehnt, d. h. sie aus solchen abzeichnet“.<sup>21</sup> In

seiner um 1980 begonnenen Serie „Ich bin nicht...“ [Ja ne...] verzichtet er ebenfalls auf jede eigenständige künstlerische Handschrift und malt Bilder im Gestus verschiedener Klassiker der Moderne. Die so entstandenen 'Fälschungen' werden im Sinne eines negativen Simulationismus mit entsprechenden Aufschriften wie „Ja ne Džasper Džons“ [Ich bin nicht Jasper Johns, 1981]<sup>22</sup> usw. versehen;

<sup>19</sup> Szene MOSKVA, ebda, S. 38.

<sup>20</sup> Tschuikow, I. – in: Peschler, E.: *Künstler in Moskau. Die neue Avantgarde*, Schaffhausen, 1988, S. 132; Barabanov bezeichnet Čujkov überhaupt als den ersten russischen Maler „der sich aktiv mit der Postmoderne auseinandersetzte“ (Barabanow, J.: „Ivan Čujkov“, in: Ivan Čujkov (Katalog), Köln, 1989, S. 8-17).

<sup>21</sup> Albert, J. – in: Peschler, Eric: *Künstler in Moskau*, S. 139.

<sup>22</sup> Siehe Taylor, ebda, S. 102f. V. Tupicyn bezeichnet diese Arbeit als beachtenswerte Vorwegnahme der internationalen AppropriationArt „vošedšee v modu na Zapade v seredine 80-ch godov“ (Tupicyn, V.: *Kommunal'nyj (post-)modernizm. Russkoe iskusstvo vtoroj poloviny 20 v., Moskva, 1998, S. 93).*



spätere Arbeiten machen selbst vor den eigenen Künstlerfreunden nicht halt („Ja ne Kabakov“). Die für die Postmoderne der 80er so bezeichnende Absage an die Authentizität des Kunstwerkes durch die Strategie der Appropriation (appropriation art)<sup>23</sup> findet bei Al'bert ihren Höhepunkt in einer 1990 in Köln gezeigten Arbeit: eine Reihe originalverpackter Kunst-Sammelbände, wie sie im Buchdiskont angeboten werden, gerät – vom Künstler signiert – zum hypereklektischen Ready-Made.<sup>24</sup>

Anders als Duchamp, der als erster großer Designator den Künstler von der manuellen Herstellung entlastete und mit der „poetischen Qualität des Benennens“<sup>25</sup> ausstattete, indem er bereits 1913 ein Fahrrad-Rad zum Kunstwerk erklärt hatte (oder später Warhol) erennt jedoch Al'bert hier nicht einen Alltags- zum Kunstgegenstand, sondern fremde Kunst zur eigenen, was Anfang der 90er Jahre weder neu ist, noch sein soll, in seiner die gesamte Weltkunst erfassenden Aneignungsgeste allerdings einen einigermaßen radikalen Schritt darstellt; eine jeden-



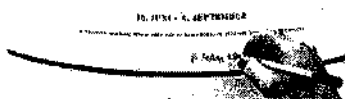
Ju. Al'bert: *I am not J. Johns*, 1990

<sup>23</sup> Allgemein zur Theorie und Kunst der Appropriation siehe den Sammelband von Bohnen, U. (Hg.): *Hommage-Demontage*, Köln, 1988; vgl. auch Ryklin, M.: „Apropriacija apropiatorov“, in: ders.: *Terrorologiki*, Tartu-Moskva, 1992, S. 131-137 (wobei der Titel dieses Beitrages auf die marxistische bzw. Leninsche Forderung nach der „Enteignung der Enteigner“ [Ekspropriacija ekspropriatorov] anspielt), sowie D. Kuspits eher polemischen Beitrag „Die Dekadenz oder Vom Klonen und Kodieren der Avantgarde. Appropriationismus“, in: ders.: *Der Kult vom Avantgarde-Künstler*, Klagenfurt, 1995, S. 210-238. Eine ausführliche und sehr informative Darstellung liefert auch der anonym über das Internet verbreitete Text: „Was ist Appropriation-Art? Eine kunsttheoretische Einordnung“, der natürlich ebenfalls ausschließlich der Westkunst gewidmet ist <[http://www.ubic.com/trance-art/AP-art\\_1.html](http://www.ubic.com/trance-art/AP-art_1.html)>.

<sup>24</sup> Vgl. auch Al'berts Aneignung der 'Nicht-Kunst' durch die Signatur des Plakates zu seiner (fiktiven) Ausstellung „Neue Entartete Kunst“ an einer Rostocker Litfaßsäule am 30.06.1996), dokumentiert in *Chudožestvennyj Žurnal*, 16/1997, S. 22 und 30. Eine Appropriation der innerhalb der westlichen Rezeption kanonisierten russischen inoffiziellen Kunst erzielt Al'bert durch die – unleserliche – Reproduktion des entsprechenden Namensverzeichnisses aus A. Solomons „The Irony Tower: Soviet Artists in a Time of Glasnost, New York, 1991“ – „Imennoj ukazatel' iz knigi Endrju Solomona“, ein Projekt für die Samizdatzeitschrift *Pastor* 1/1992, S. 70-76.

<sup>25</sup> Hofmann, W.: *Die Grundlagen der modernen Kunst. Eine Einführung in ihre symbolischen Formen*, Stuttgart, 1987, S. 502; ausführlich zu Duchamps Ready-Made-Strategie vgl. Daniels, D.: *Duchamp und die anderen: Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte in der Moderne*, Köln, 1992, S. 166-232, wobei hier darauf verwiesen sei, daß Duchamp die Nicht-Autorschaft im Falle seines Fountain-Ready-Mades durch dessen Einreichung zu einer Ausstellung unter dem Pseudonym Richard Mutt noch zusätzlich unterstrich (so auch die

## Neue Entartete Kunst



Ju. Al'bert: Signatur des Ausstellungspaketes 'Neue Entartete Kunst' an einer Rostocker Litfaßsäule, 30.6.1996

### НАША ЦЕЛЬ - КОМУНИЗМ!

Signatur als subversive Affirmation – Komar & Melamid: *Naša cel' – komunizmi!*, 1972



I. Čujkov: Ausschnitt aus dem Bild 'Landschaft II', 1987.

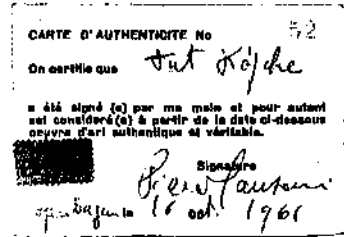
„SFOR“ wieder, wo es heißt: „Sfor – das ist eine eigene Formel... dieses Zeichen (die Signatur) erlaubt es, sich in alles Beliebige einzuschreiben, es geschieht nicht nur eine <verstandesmäßige> Erschließung <ne tol'ko osvoenie>, sondern auch eine <besitzergreifende> Aneignung <no i prisvoenie>. Ich kann meine Signatur (Sfor) in jeden beliebigen Gegenstand, jedes Bild, jedes System einschreiben...“<sup>27</sup> Daß es dabei nicht immer, wie bei Al'bert, um die Unterhöhnung

falls (noch) ironische(re) Distanzierung vom Mythos der schöpferischen Kraft des Künstlers, die sich dennoch keineswegs in ihrer Ironie erschöpft. Vielmehr reflektiert Al'bert, wie in allen seinen Arbeiten, auch hier die kontextabhängigen Entstehungs- und Rezeptionsbedingungen von Kunst allgemein, konkret in Hinblick auf die nominale Macht der Signatur, um deren Gesetz zu erschüttern, es nach R. Barthes etwas idealistischer Ansicht nicht nötig sei, diese abzuschaffen oder gar eine anonyme Kunst zu entwerfen, da es genüge, ihr Objekt zu verlagern: „Wer signiert was? Wo hört die Signatur auf? <...> Je weiter sich die Unterlage erstreckt, um so mehr setzt sich die Signatur vom Subjekt ab: <...> Die Signatur ist nur mehr das Aufblitzen, das Einschreiben des Begehrens: die utopische und zärtliche Vorstellung einer Gesellschaft ohne Künstler <...>, in der jedoch jeder die Objekte seiner Lust signieren würde.“<sup>26</sup> Eine ähnliche Vorstellung findet sich in Sigejs bereits Ende der siebziger Jahre entwickelter appropriationistischer Konzeption des

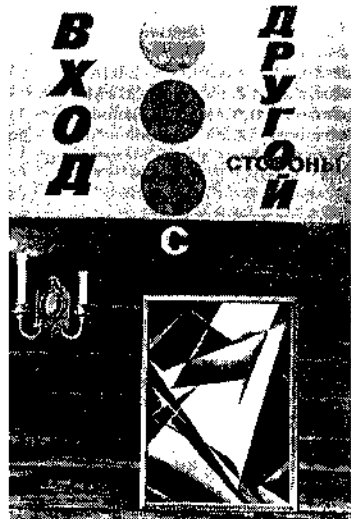
Signatur auf dem längst verschollenen 'Original') und dieses trotz der Ablehnung des Werkes durch das Direktorium (dem Duchamp selbst angehörte) auch nicht bereit war preiszugeben. Wie sehr jedoch Duchamps anti-originelle Geste des Ready-Mades im Kontext der Kunstentwicklung trotz allem der modernistischen Innovationslogik unterworfen ist, zeigt Groys in seinem Versuch „Über das Neue“, S. 73-84.

<sup>26</sup> Barthes, R.: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III, Frankfurt a. M., 1990, S. 246 (Kap. „Réquichot und sein Körper“, S. 219-246). Vgl. dazu M. Ryklins Anmerkungen zur appropriationistischen Macht der Signatur in ders.: „Rekapituljacija“, in: Mesto pečati 5/1995, S. 140-147 (dt. in: Via Regia 48-49/1997, S. 37-40): „K 9 maja 1945 goda Rejchstag byl ves' pokryt podpisjami i nadpisjami, što pozvoljaet dat' takoe opredelenie pobedy – eto pravo na podpis', ne predostavljaemoe nikem. Nastuplenie epochi grafiti.“ (S. 147). Besondere Bedeutung kommt der Signatur natürlich im totalitären Kontext zu, wo die aufgezwungene fremde Rede in der Textsorte „Geständnis“ durch den Akt der Unterschrift in eine 'eigene' transformiert wird – siehe dazu die Verarbeitung dieses Phänomens in Sorokins „Mesjac v Dachau“ (Zellen 2, 9 und 12), bzw. Deutschmann, P.: „Dialog der Text und Folter.“, S. 335.

der künstlerischen Autonomie ging, sondern – im Gegenteil – um die radikale Ausweitung der schöpferischen Omnipotenz, zeigen jedoch nicht nur die durchaus noch in der Tradition der demiurgischen Avantgarde-Intentionen stehenden Versuche Duchamps,<sup>28</sup> sondern auch die nur beschränkt selbstironischen Projekte der unmittelbaren Vorfahren des Konzeptualismus selbst: so hielt noch Anfang der 60er Jahre P. Manzoni die künstlerische Signatur und seinen Fingerabdruck für hinreichend, um jeden beliebigen Gegenstand – in seinen „Living Sculptures“ waren es (nackte) Frauen – zu ‚imprägnieren‘ und ihm damit die nötige Aura zu verleihen,<sup>29</sup> während Y. Klein zur selben Zeit



P. Manzoni: Echtheitszertifikat, 1961



S. Bugaev Afrika: Ne Popova, 1989

<sup>27</sup> Sigej, S.: „Fragmenty polnoj formy“, in: *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, 16/1995, S. 297. Vgl. auch zur Praxis der Signatur bei Sergej Bugaev Afrika – Ryklin, M.: „Der Künstler in der Kunstkammer und in der Welt“, in: Noever, P. (Hg.): *Sergej Bugaev Afrika: Krimania. Ikonen, Monumente, Mazafaka* (Katalog), Wien, 1995, S. 164f: „Häufig signiert Afrika zufällig gefundene Objekte und verändert den Sinn der Autorschaft somit radikal. Bei seiner Methode des Sammelns fehlt das Diktat des Originals, sie löscht jedes ‚so war das‘, jede Zugehörigkeit zu einem lokalisierbaren Ereignis aus.“ Ryklin stellt zudem Afrikas „schizoides Sammeln“ dem Archivbegriff des Moskauer Konzeptualismus gegenüber, wobei es sich vor allem durch seine Nichtnarrativität auszeichne; Afrika sei der „vielleicht eindeutigste Vertreter der Kultur der Postmoderne auf der postsowjetischen Bühne“ (ebda, S. 161).

<sup>28</sup> Vgl. Klinger, C.: *Flucht, Trost, Revolte: Die Moderne und ihre ästhetischen Gegenwelten*, München, 1995, S. 152: „Die Kritik am auratischen Charakter des Kunstwerks, wie sie etwa in Marcel Duchamps ‚ready-mades‘ Ausdruck findet, setzt, um ihren Effekt erzielen zu können, einen starken Begriff von der ‚auctoritas‘ des Künstlers voraus, indem sie auf der Signierung eines Gegenstandes als Kunstwerk bzw. geradezu zum Kunstwerk basiert. <...> Indem Joseph Beuys alle Menschen zu Künstlern erklärt, intendiert er eine Demokratisierung schöpferischer Fähigkeit, die ähnlich wie Novalis‘ Forderung, daß alle Menschen thronfähig werden sollen, die tradierten Herrschafts- und Hierarchievorstellungen zwar quantitativ aus den Angeln hebt, ohne sie jedoch qualitativ zu kritisieren.“

<sup>29</sup> Manzoni stellte dazu entsprechende Echtheitszertifikate aus, in denen er bestätigte, daß „<...> a été signé(e) par ma main et pour autant est considéré(e) à partir de la date ci-dessous oeuvre d'art authentique et véritable.“ (vgl. Sauerbier, S. D.: *Gegen Darstellung. Ästhetische Handlungen und Demonstrationen: Die zur Schau gestellte Wirklichkeit in den zeitgenössischen Künsten*, Köln, 1976, Kap. „Die Welt als Kunstwerk. Deklaration von vorgefundenen Ereignissen und Objekten“, S. 187ff.). Zur (kunst)historischen Bedeutung der Signatur vgl. auch Fraenkel, B.: „La signature et le rébus du nom propre“, in: Heusser, M. (ed.): *Word & Image Interactions. A Selection of Papers Given at the Second International Conference on Word and Image*, Universität Zürich, August 27-31, 1990, Basel, 1993, S. 35-40.



G. Puzenkov: *Ne bojs(j)a*, 1986

im blauen Dunst seiner kosmologischen Phantasien davon träumte, den Himmel als sein Werk zu signieren, und P. Manzoni gleich die ganze Welt durch seinen umgekehrten „Socle du Monde“ (1961) zum Kunstwerk ernannte.<sup>30</sup> R. Rauschenberg verzichtet ebenfalls auf die Signatur und treibt die nominalistische Tradition Duchamps in einer konzeptuellen Geste der wortmagischen Setzung auf die Spitze, wenn er 1962 in einem Telegramm an eine Pariser Galeristin schreibt: „Dies ist ein Porträt von Iris Clert, wenn ich es sage“.<sup>31</sup> I. Čujkov reduziert hingegen in einem seiner Bilder mit dem Titel „Ausschnitt aus dem Bild ‘Landschaft II’ von I. Čujkov“ (1987) das Werk auf die Kopie der eigenen (ins Gigantische aufgeblasenen) Signatur, die so letztlich wieder rein malerische Quali-

täten erlangt und folgedessen auch als ‘Gemälde’ im klassischen Sinn vom Künstler nochmals signiert wurde.<sup>32</sup>

Ziel der Reflexion (der Kritik oder des melancholischen Bedauerns?) in derartigen Verdoppelungs- und Designationsstrategien ist oft wohl auch die offenbar unvermeidbare Systemimmanenz, wie sie die affirmative Rückbindung der ursprünglich auf die Überwindung verbindlicher Bezugssysteme gerichteten Werke beispielsweise Warhols innerhalb des kapitalistischen Kunstbetriebes beweisen, denn, so W. Hofmann, „die Entgrenzungsimpulse werden nicht nur von den Vermarktungspraktiken eingeholt und immunisiert, sie werden von ihnen geradezu herausgefordert, auf immer neue Bereiche gelockt.“<sup>33</sup> Diese für Avantgarde-Helden noch bedauerliche Tatsache läßt jedoch Künstler wie Al’bert nicht im theorieüberfrachteten Kritizismus enden, wurde doch dieser ebenfalls schon als Teil der normativen Avantgarde-Ästhetik entlarvt: vielmehr sei seine „ganze Aktivität nichts als rituelle Geste, Metapher, Hinweis und ein gegenseitig-

<sup>30</sup> Kellein, T.: Sputnik-Schock und Mondlandung: Künstlerische Großprojekte von Yves Klein zu Christo, Stuttgart, 1989, S. 33, 70.

<sup>31</sup> Decker, E.: „Boten und Botschaften einer telematischen Kultur“, in: Decker, E./Weibel, P. (Hg.): Vom Verschwinden der Ferne: Telekommunikation und Kunst, Köln, 1990, S. 97.

<sup>32</sup> Im Gegensatz dazu signiert Prigov gelegentlich seine Grafiken mit den Namen großer Vorgänger der Kunstgeschichte: Miro, Matisse, Kandinskij, Repin, Warhol – macht sich dabei jedoch nicht einmal die Mühe, diese gemäß ihrer korrekten Schreibweise aus dem Russischen zu übertragen, wozu auch, werden sie doch schon bald durch die Signatur eines anonymen „Duševnobil’noj“ abgelöst (Prigov, D.: Javlenie sticha posle ego smerti, Moskva, 1995).

<sup>33</sup> Hofmann, W.: Die Grundlagen der modernen Kunst, S. 502; zum Warencharakter der Kunst vgl. auch Holz, H. H.: Vom Kunstwerk zur Ware: Studien zur Funktion des ästhetischen Gegenstands im Spätkapitalismus, Neuwied/Berlin, 1972.

ges Zuzwinkern über Kunst, <wobei> dies als Emanzipation der Kunst betrachtet werden könnte – wenn man will, als deren Befreiung von Ursache und Wirkung – so wie der Mensch in der säkularisierten Welt eine ethische Entscheidung trifft und weder Vergebung noch Bestrafung erwartet.<sup>34</sup> Al'bert betrachtet nach eigenen Worten Kunst als ein Koordinatensystem von Punkten im dreidimensionalen Raum, dem er kanonische Arbeiten (wie jene von Johns) zuordnet. Als Traditionen, Analogien und Einflußbeziehungen versteht er – unter Hinweis auf Tynjanovs Begriff der „Funktion“ und ganz im Sinne des Inter- und Kontextualismus – die zahlreichen verbindenden Linien zwischen diesen Punkten, wobei gerade die Verbindungen weitaus wichtiger seien als die Arbeiten selbst: Daher versuche er, „sofort Verbindungen zu ziehen und nicht noch mehr Punkte hervorzubringen. Meine letzten Arbeiten sind lediglich ein Positionieren im künstlerischen Raum; außerhalb davon haben sie keinerlei Wert.“<sup>35</sup> Nach V. Levašov zeigt Al'bert damit die prinzipielle Unmöglichkeit im 'Katalog' der zeitgenössischen Kultur irgendwelche positiven Äußerungen zu treffen: „(tipa 'ja est' takoj-to, to-to'), <...> a možno tol'ko soveršat' negativnye žesty otnošenija. Klassičeskaja postmodernistskaja apropiacijacija tut prosto nevozmožno. <...> Nevozmožen akt samovyraženija, avtoëksplikacii, suščnostnoj avtodeskripcii, no vozmožno mesto-, roleopisanie čerez drugoe.“<sup>36</sup> Wie sehr kontextabhängig die Rezeption zeitgenössischer Kunst seit Duchamp tatsächlich ist, führte ja gerade dieser einst deutlich vor Augen, als er – nachdem er ursprünglich Leonardos „Mona Lisa“ mit einem Schnurrbart und dem vieldeutigen Titel „L.H.O.O.Q.“ (1919) versehen hatte – Jahrzehnte später eine kleine, nicht bearbeitete Reproduktion der Mona Lisa als „rasiert“ bezeichnete („rasée L.H.O.O.Q.“, 1965): So kann also seither selbst Leonardo ohne Duchamp nicht mehr adäquat verstanden werden, wurde doch auch dessen 'Original' für immer um das Supplément des *fehlenden* Bartes erweitert.<sup>37</sup>

<sup>34</sup> Taylor, ebda, S. 102f.

<sup>35</sup> Im Katalog 10 + 10. Contemporary Soviet and American Painters, New York, 1989, S. 44. Zur Rolle des Zitates in der zeitgenössischen russischen Kunst vgl. auch Groys, B.: „Individualität als Zitat“, in: George Pusenkoff/Georgij Puzenkov (Katalog), Galerie Hans Mayer, Düsseldorf/Tret'jakovskaja Galereja, Moskva, 1993, S. 3-7 (vgl. auch ders.: „Die künstlerische Individualität als Kunsterzeugnis“, in: Über die Wahrheit in der Malerei, Wien, Akademie der bildenden Künste, 1990), sowie Miziano, V.: „Die Ausstellung als Zitat“, ebda, S. 8-11. Ein der Al'bertschen 'Ich bin nicht...' -Strategie verwandtes Verfahren verwendet Puzenkov in einem seiner bekanntesten Bilder aus dem Jahr 1986, das neben anderen fragmentarischen Zitat-Elementen ein Porträt des deutschen Konzeptkünstlers J. Beuys sowie die – möglicherweise an der umgangssprachlichen Phonetik orientierte – Aufschrift (= Titel) „Ne bojs(ja)!“ trägt, eine doppeldeutige Verschmelzung der (fast) homophonen Konstruktionen „Ne bojsja!“ [Fürchte dich nicht!] und „Ne Bojsa!“ [Nicht von Beuys!].

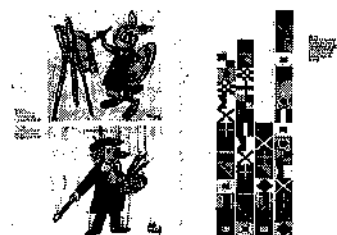
<sup>36</sup> Levašov, V.: „K pol'zovaniju katalogom. Instrukcija“, in: Katalog (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung), Moskva, 1990, o. S.

<sup>37</sup> Zum fundamentalen Einfluß Duchamps auf das Kunstsystem des 20. Jahrhunderts vgl. u. a. Buskirk, M./Nixon, M. (eds.): The Duchamp Effect, Cambridge/Mass., 1996.



M. Duchamp: L.H.O.O.Q., 1919

Die postmoderne Popularisierung der Avantgarde: Weihnachtskarte, 1997



B. Groys, Ju. Al'bert: Doppelseite aus Groys, B.: Zeitgenössische Kunst aus Moskau, München, 1991

rechts: Daß auch diese Flaggen falsch herum 'stehen' (anstatt zu hängen), ist ebenfalls unübersehbar.



Beweis Nr. 1: Ju. Al'berts 'Ja ne Bazelic' (1986) – reproduziert im Ausstellungskatalog 'Ich lebe – ich sehe', Bern, 1988

Selbst Al'berts plakative Umstülpung des Appropriationismus mittels deklariertes Herkunftsangabe der – eben nicht – angeeigneten Autorschaft fordert somit von den RezipientInnen ein gewisses Maß an spezifischem Wissen, dessen Fehlen fallweise aber auch zu einer unerwartet produktiven Erweiterung des kontextuellen Rahmens führen kann. Hätte Al'bert sich nicht auch an G. Baselitz vergriffen, so wäre das mehr als verwunderlich, bietet doch dessen auf den Kopf gestellte Porträtmalerei nicht zuletzt durch ihren hohen Wiedererkennungswert ein ideales Motiv für eine derartige Negativstrategie. Wenn dann in einem Kunstband (pikanterweise von Groys) Al'berts Arbeit „Ja ne Bazelic“ (1986) verkehrt – das heißt „richtig“ – abgebildet wird,<sup>38</sup> so kommt es zu einem Überschub an Sinn, der zwar nicht unbedingt der Intention des Künstlers entspringt, nichtsdestoweniger seine Verfahren aber um so deutlicher offenlegt. Der/die des Russischen vermutlich ebensowenig wie der deutschen Kunstgeschichte mächtige SetzerIn war offenbar – da weder der übersetzte Bildtitel mit seinem Verweis auf Baselitz noch die russische Aufschrift Abhilfe leisten konnten – gezwungen, sich auf eine Orientierung an der Signatur als (ein gerade in der abstrakten Malerei) gewöhnlich letzter Garant für die Authentizität und 'Richtigkeit' ihrer Positionierung im Raum zu verlassen.<sup>39</sup> Die ungeachtet der figurativen Darstellung offensichtlichen, selbstverständlich im Nachhinein vorgetäuschten Farbspuren in Al'berts Bild

<sup>38</sup> Groys, B.: Zeitgenössische Kunst aus Moskau. Von der Neo-Avantgarde zum Pöst-Stalinismus, München, 1991, Abb. 160, S. 238.

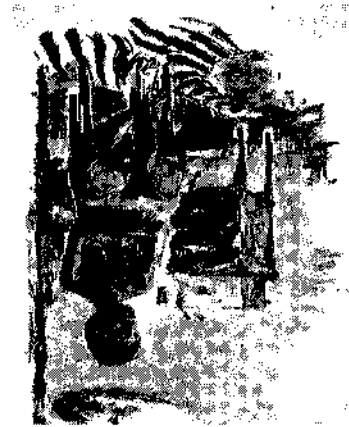
<sup>39</sup> Tatsächlich führt die Unkenntnis der kyrillischen Zeichen bei der Publikation russischsprachiger Vorlagen im Ausland häufig zu (meist nur spiegel)verkehrten Reproduktionen. Die Zeichen selbst sind jedoch innerhalb der westlichen 'lateinischen' Typografie mit dem typisch Russischen bzw. Sowjetischen konnotiert: als verkehrtes R verstanden, muß das Я dem österreichischen KEFIR den richtigen Geschmack verleihen; eine Handelsfirma wirbt mit dem Schriftzug ЯEVOLUTION für ihre innovative Preispolitik, begleitet von einem Radiospot mit russischem Akzent.

werden dabei als einziger evidenter malerischer Indikator ignoriert; sie rinnen nach 'oben' und verwandeln die aus dem Kinderbuch entlehnte Personage des „Karandaš“ in einen lächerlichen Pinocchio, eine Marionette fehlgeleiteter deutscher Korrektheit.<sup>40</sup>

Was uns hier speziell interessiert, ist die bei dieser Entdeckung am eigenen Leib erfahrene Verunsicherung über die 'wahre' Ausrichtung eines an sich nicht gerade anspruchsvollen oder gar bedeutsamen Werkes, die fieberhafte – und erfolgreiche – Suche nach möglichem Beweismaterial, die Initiation einer anachronistischen, ansonsten wenig attraktiven klassisch-kunsthistorischen Forschungstätigkeit. Warum überhaupt beschäftigt uns die korrekte oder eben nicht korrekte Abbildung einer banalen, dilettantisch gezeichneten Witzfigur? Die Konfrontation mit dem 'Andersrum-Syndrom', wie wir es nennen wollen, scheint genau jenen wunden Punkt anzusprechen, den das umstürzlerische Pathos der Moderne mit seiner „Umwertung aller Werte“, seinem revolutionären Projekt der Dehierarchisierung auch im ästhetischen Bewußtsein der Menschheit bis heute hinterlassen hat<sup>41</sup> – eine immense Verstörung, die nur durch permanente Profanisierungen zu bewältigen ist? Das in den verschiedensten Formen der Populärkultur geradezu rituell wiederholte Verwirr-



*Beweis Nr. 2: Ju. Al'berts 'Ja ne Bazelic' (1986) – fotografiert vom Verfasser im Rahmen der Ausstellung 'Katalog' im Moskauer Dvorec molodeži, September 1990. Zu beachten sind die zur Hängung notwendigen Seile.*



*G. Baselitz: Akt Elke, 1974*

<sup>40</sup> Denkbar wären auch ganz andere Szenarien: die entsprechende Person kannte Baselitz, verstand Russisch, nahm Al'berts Behauptung, er sei nicht Baselitz, ernst und positionierte das Bild demgemäß. Auch möglich: Al'bert treibt wieder einmal sein böses Spiel mit uns und hat diese Mystifikation mit Groys ohnehin abgesprochen; – sind wir die ersten, die das überhaupt genießen können?

<sup>41</sup> So begann auch Baselitz seine Motive auf dem Kopf zu malen, um „von allem Ballast, von der Tradition befreit zu sein.“ Abgesehen von der ohnehin evidenten Verfremdungsästhetik der Avantgarde, gilt dies im Fall diverser russischer futuristischer Projekte – wie etwa Chlebnikovs/Kručenyčs „Mirskonca“ –, wo das Andersrum auch in zeitlicher Hinsicht mit utopischem Potential aufgeladen ist; so etwa in der Auferstehungsutopie Fedorovs bis hin zur Faszination der Futuristen für die Möglichkeiten des Films durch seine Rückwärtsprojektion: „mertvye oživali“ (Civ'jan, Ju.: „K genezisu russkogo stilja v kinematografe“, in: Wiener Slawistischer Almanach 14 (1984), S. 273f.). Slapstickmäßig und mit einer feinen antiutopischen Ironie eingesetzt wird dieses Verfahren bereits in A. Medvedkins Film „Novaja Moskva“ (1939), wo die aus einem technischen und/oder menschlichen Versagen resultierende Rückwärtsprojektion im Rahmen



G. Kelly: *On the Town, USA, 1949*



S. Bugaev *Afrika: Formy distrucii*.  
Installation im Russischen Museum  
Leningrad, 1990 (Detail)

spiel um das Oben und Unten der abstrakten Kunst kann andererseits auch als subversive Entlarvung eines bereits zur Norm gewordenen elitären Avantgardismus im Sinne eines 'umgekehrten Erhabenen' verstanden werden.<sup>42</sup> So findet G. Kelly als einfacher Matrose in „On the Town“ (USA, 1949) im Rahmen einer turbulenten Verfolgungsjagd durch ein New Yorker „Museum of Surrealist Art“ mit seinen Freunden noch Zeit, vor den Augen eines verblüfften Vernissagenpublikums ein abstraktes Gemälde von der Wand zu nehmen und andersherum wieder aufzuhängen. P. Falk als Inspektor Colombo führt diese Geste ad absurdum, wenn er auf den Spuren eines tatverdächtigen Malers dessen ohnehin offensichtlich figurative Arbeiten in einem Katalogbuch auf den Kopf gestellt betrachtet (Murder, a Self-Portrait, 1989). Die kolportierte Anekdote aus dem Leben Malevičs „Master, kak vešat' kartinu? – Da, vse ravno!“ läßt sich darüber hinaus in dessen theoretischen Schriften glaubhaft belegen, wo es heißt, auch die Natur kenne kein 'Woher' und 'Wohin', weshalb auch der neue malerische Aufbau nicht die Vorstellung von 'Oben' und 'Unten' kenne.<sup>43</sup> Der allein schon in der Bezeichnung des „Suprematismus“ anklingende programmatische

Hierarchieanspruch seiner Kunst war hier scheinbar nicht Gegenstand der Reflexion. S. Bugaev *Afrika* stellt in seinem „Posobie dlja sotrudnikov muzeev – Formy distrucii“<sup>44</sup> anhand von Reproduktionen eines bekannten Gemäldes

---

einer Filmvorführung über die architektonische Neugestaltung Moskaus, das Sprengen und Abtragen von Gebäuden, zur ungewollten Wieder(auf)erstehung des alten Moskau gerät. Die Rufe des vorwiegend belustigten Publikums vermischen sich mit dem verzweifelten „Ostanovite!“ der Propagandisten, lassen beinahe ein „Vosstanovite!“ anklingen.

<sup>42</sup> Vgl. dazu Weitlaner, W.: „Private Umsturzversuche. Zur Strategie des Umgekehrten Erhabenen im Werk des Moskauer Künstlers und Schriftstellers Konstantin Zvezdočotov“, in: Götz, Ch./Otto, A./Vogt, R. (Hg.): *Romantik, Moderne, Postmoderne. Beiträge zum ersten Kolloquium des Jungen Forums Slavistische Literaturwissenschaft*, Hamburg 1996, Frankfurt, 1998, S. 352-390.

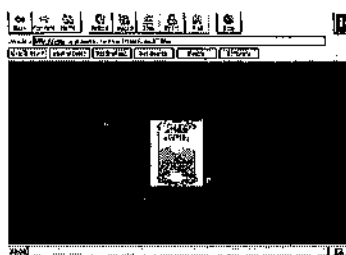
<sup>43</sup> Malevič, K.: *Suprematismus. Die gegenstandslose Welt*, Köln, 1962, S. 123f. Vgl. dazu Ingold, F. Ph.: „Welt und Bild. Zur Begründung der suprematistischen Aesthetik bei Kazimir Malevič“, in: *Wiener Slavistischer Almanach* 12 (1983), S. 113-162, bzw. in: Boehm, G. (Hg.): *Was ist ein Bild?*, München, 1995, S. 367-410, hier S. 372.



des berühmten Puškin-Porträtisten A. Tropinin („Kaznačejša“) die gängigsten Formen der Kunstzerstörung unseres Jahrhunderts vor: „1. nožom, 2. kraskoj, 3. ognem, 4. *perevoračivanie*, 5. kislotoj, 6. sigaretoj, 7. podmena, 8. zana-vesočka.“ Die jeweiligen Kategorien sind zudem mit einem Hinweis versehen, mit den Bildern welcher zeitgenössischer Künstler bzw. deren charakteristischen Verfahren die auf solche Weise verunstalteten Werke nicht verwechselt werden dürften – darunter, versteht sich, L. Fontana und G. Baselitz.

A. Šul'gin, schließlich, läßt Warhols „Campbell's soup“ in seinem hyperaktiven Internet-Projekt „Remedy for Information Disease“ (1997) am Bildschirm sich im Kreis drehen: der ewige Prozeß von Verfremdung und Kanonisierung, De- und Rehierarchisierung erstarrt hier im 'rasenden Stillstand' – von der Revolution zur (permanenten) Rotation.

Wenn Al'bert – quasi als literarischer 'L'žedmitrij' auftretend – seine kongeniale Parodie auf Prigovs Alphabet-Genre schließlich doch mit den für ihn typischen Worten „Ja ne Prigov“<sup>45</sup> enden läßt, so wird aus diesem Doppelsalto deutlich, was auch Prigovs, an dieser Stelle des Alphabets gewöhnlich wiederkehrende Behauptung „Ja – Prigov“, der nicht selten völlig andere Behauptungen vorangehen („Ja Puškin“, „Ja Lermontov“, usw.),<sup>46</sup> suggeriert: die Beliebigkeit der Zuordnung von Identitäten, verstanden als eine prinzipielle Nicht-Identität, die zugleich zu einer Nicht-Unterscheidbarkeit des Eigenen und des Anderen führt. Das bereits in der Moderne angelegte Leiden am Zwang zur Identität hatte Borges bekanntlich noch mit den schönen Worten ausgedrückt „Leider bin ich



A. Šul'gin: Aus dem Internetprojekt 'Remedy for Information Disease' (Campbell's soup)

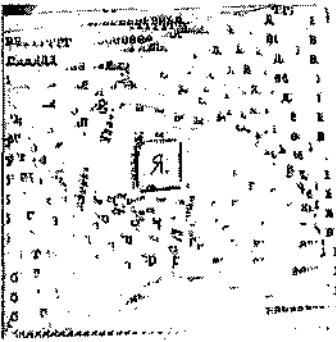


P. Manzoni: *Socle du Monde*, 1961

<sup>44</sup> Im Rahmen des Ausstellungsprojektes „Territorija iskusstva“, Sankt-Peterburg, Gosudarstvennyj Russkij Muzej, 1990.

<sup>45</sup> Katalog (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung), Moskva, 1990, vgl. Prigow, D.: Der Milizionär und die anderen. Gedichte und Alphabete, Leipzig, 1992; zu Prigovs Alphabet-Genre siehe ausführlich: Obermayr, B.: Der Macht des Wortes auf der Spur, S. 111-134, sowie Witte, G.: „Katalogkatastrophen – Das Alphabet in der russischen Literatur“, in: Kotzinger, S./Rippi, G. (Hg.): Zeichen zwischen Klartext und Arabeske, Amsterdam, 1994, S. 35-56.

<sup>46</sup> Vgl. Prigovs „Neunundvierzigstes Alphabet (Za-Za)“, in: D. Prigow: Der Milizionär und die anderen, Leipzig, 1992, S. 150-157 (deutsch/russisch) – nachzuhören auf der von G. Hirt und S. Wonders hrsg. Tonkassette Dmitrij A. Prigow: Azbuki/Alphabete, Wuppertal, 1989, Seite 2. Siehe dazu auch die zur imaginierten Diaschau verkommene Selbstbehauptung in Rubinštejn's „Èto ja“ (1995), deren erste Einträge den lapidaren Text tragen: „1. Èto ja. 2. Èto tože ja. 3. I èto ja.“ (Rubinštejn, L.: Reguljarmoe pis'mo, Sankt-Peterburg, 1996, S. 140).



D. Prigov: *Dvadcat' vtoraja azbuka – vint*

Borges“, eine ähnliche Aussage bezüglich der nationalen Identität wird Duchamp zugeschrieben, der 1919 auf die Frage, ob er eine Nationalität habe, meinte: „Leider“. <sup>47</sup> Die russische Übersetzung des ursprünglich von Fichte im Rahmen seiner idealistischen Subjektphilosophie entwickelten Terminus des „Nicht-Ich“ [ne-Ja] bietet zudem aufgrund der fehlenden Kopula ideale Voraussetzungen für seine Umkehr [Ja (–) ne], allerdings nicht mehr im Sinne einer indirekten romantischen Selbstfindung à la Lermontov „Net, ja ne Bajron, ja drugoj...“, als vielmehr zum Zweck einer auto-subversiven Selbstbehauptung mittels mehrfacher Verneinung des kulturellen Alter ego: „Net, ja ne Lermontov, ne Puškin...“ (Prigov, 1983). So wird auch die in das (absichtlich?) falsch zitierte Fremdmaterial – „V poldnevnyj znoj v doline Dagestana <...>“ <sup>48</sup> – eingeschleuste Ich-Behauptung „Ja! Ja! Ja! Ne on!“ allein schon dadurch entkräftet, daß sie sich wiederum nur der Worte eines ‘anderen’ bedient: jener des Solov’evschen Antichristen. <sup>49</sup> Diese, wie I. Smirnov es formuliert, für die postmoderne Literatur charakteristische „schizonarzißtische“ Haltung manifestiert sich also in einer doppelten Negation: „Das ‘Nicht-Ich’ spricht hier über das Nicht-Andere“, <sup>50</sup> wobei sich die (vielleicht nur rhetorische?)

<sup>47</sup> Zitiert nach Weibel, P.: „Digitale Doubles: Von der Kopie zum Klon. Zweiter Entwurf“, in: Salzburger Kunstverein (Hg.): Original, S. 173.

<sup>48</sup> Prigov, D. A.: „V doline Dagestana“ (1974), in: ders. *Sobranie stichov*, t. 1, S. 149. Im Lermontovschen Originaltext (Son, 1841) heißt es hingegen „V poldnevnyj ŽAR v doline Dagestana“. Zur Selbstfiktionalisierung des Autors in E. Popovs „Duša patriota“ mit Hilfe eines insistierenden „ja – ne on“ [ich bin nicht er] vgl. Tchouboukov-Pianca, F.: Die Konzeptualisierung der Graphomanie in der russischsprachigen Postmodernen Literatur, S. 47.

<sup>49</sup> Vgl. Solov’ev, Vl.: „Povest’ ob Antichriste“, in: ders.: *Soč. v 2 tt.*, Moskva, 1990, t. 2, S. 742: „Ja, ja, ja, a ne On! Net Ego v živych, net i ne budet. He voskres, ne voskres, ne voskres!“ Zur Ich-Problematik in der zeitgenössischen russischen Literatur siehe auch Tupicyn, V.: „Gospodin Nomer Ja“, in: *Gnosis. Anthology: Contemporary American and Russian Literature and Art*, vol. 2, New York, 1982, S. 241–253; Tupicyn stellt seinem Gedichtzyklus ein Motto Bal’monts voran: „Ja – izyskannost’ russkoj medlitel’noj reči.“

<sup>50</sup> Smirnov, I.: *Psichodiachronologija. Psichistorija russkoj literatury ot romantizma do našich dnei*, Moskva, 1994, S. 364; zu Smirnovs Begriff der schizonarzißtischen Postmoderne siehe ders.: *Sein und Kreativität oder Das Ende der Postmoderne*, Ostfildern, 1997, S. 14ff. (russ. dars.: *Bytie i tvorčestvo*, Marburg, 1990 / SPb, 1996). Vgl. auch den Begriff des „Maximalistischen Subjekts in der Postmoderne“ bei Ešel’man, ebda, sowie allgemein zu Smirnovs Konzept einer russischen Literatur der Postmoderne – Smirnov, I.: „Geschichte der Nachgeschichte. Zur russisch-sprachigen Prosa der Postmoderne“, in: Titzmann, M. (Hg.): *Modelle des literarischen Strukturwandels*, Tübingen, 1991, S. 205–219. Auf die zentrale Bedeutung des Schizo-Diskurses für den Moskauer Konzeptualismus, speziell bei A. Monastyrskij und der Gruppe „Medizinische Hermeneutik“ kann an dieser Stelle nicht näher eingegangen werden (siehe dazu u. a. Tchouboukov-Pianca, F.: Die Konzeptualisierung der Graphomanie).

Strategie der Verneinung im Falle Prigovs gelegentlich sowohl auf den eigenen Status als Dichter („očevidno, ja ne poét“),<sup>51</sup> als auch auf jenen seiner Texte ausweiten kann, die er eben nicht als Gedichte, sondern lediglich als „Imitation von Gedichten“ verstanden wissen will („oni – imitacija stichov“).<sup>52</sup> Das gilt um so mehr, als diese, wie S. Romaško feststellt, keinen richtigen Autor haben, da sie „nicht von einer Person, sondern von einem ideologischen System produziert“ werden;<sup>53</sup> – eine Tendenz, die M. Foucault bekanntlich bereits 1966 in „Les mots et les choses“ konstatierte, als er meinte, unsere Zeit kenne – nach dessen später ‘Erfindung’ um 1800 – kein Subjekt und daher auch keinen Autor mehr, da es sich dabei immer nur um die Funktion des einen oder des anderen Diskurses handle.<sup>54</sup> A. Spiegl spricht vom zeitgenössischen Subjekt als „Ex-ject“; dieses habe „den Gesellschaftsvertrag des Subjekts aufgekündigt und an dessen Stelle ein Pasticcio aus temporären und partikulären Sozialisierungen gesetzt“.<sup>55</sup> Dementsprechend bedient sich die konzeptualistische Technik der Appropriation weniger bereits vorhandener Artefakte, als vielmehr des (theoretischen Meta-) Diskurses über die Kunst selbst. In ähnlicher Weise arbeitet Prigov auch auf bildnerischer Ebene nicht nur mit einer Form der Polystilistik im klassischen Sinn, sondern „führt Bildsetzungen vor Augen und schlüpft selbst in die Rolle von unterschiedlichen Charakteren von Künstlern“, betreibt also in der Verwendung irgendeines bestimmten Stils „keine Stilisierung, sondern reproduziert gleichsam die Struktur dieses Stils“, was sich besonders deutlich anhand seiner in mittelal-

<sup>51</sup> Zorin, A./Prigov, D.: „Prigov kak Puškin“, in: *Teatr*, 1/1993, S. 121.

<sup>52</sup> Zorin/Prigov, ebda.

<sup>53</sup> Romaschko, S.: „Der Große Sieg und Schwanensee. Prigovs Dekonstruktion der sowjetischen Mythologie“, in: *Časnyj vzgljad na vojnu, Moskva*, 1995, o. S.

<sup>54</sup> Smimov, ebda, S. 325. So zeichnet sich speziell in der französischen Philosophie seit Sartre eine fortschreitende Unterhöhung des klassisch-metaphysischen cartesianischen Subjektbegriffes ab. B. Taureck hat diese Entwicklung anhand des Denkens von Merleau-Ponty, Lacan, Foucault (Subjekt als Wirkung, nicht als Ursache), Deleuze (Nomadische Entsubjektivierung), Derrida (Verabschiedung von Subjekt und Substanz), Lyotard (Subjektivität zwischen Linguismus und Mentalismus) bis hin zu Levinas und Baudrillard anschaulich zusammengefasst und kommentiert in: Taureck, B.: *Französische Philosophie im 20. Jahrhundert. Analysen, Texte, Kommentare*, Reinbek, 1988, S. 95-180; Einen schönen Abriss mit Blick auf die bildende Kunst und Literatur liefert Weibel, P.: „Digitale Doubles: Von der Kopie zum Klon. Zweiter Entwurf“, in: *Salzburger Kunstverein (Hg.): Original*, S. 157-186; siehe dazu auch die Beiträge in Frank, M./Raulet, G./Rejen, W. (Hg.): *Die Frage nach dem Subjekt*, Frankfurt a. M., 1988, sowie Greiner-Kemptner, U.: „Subjekt und Fragment: Aspekte einer Literatur der Postmoderne“, in: Berger, A./Moser, G. (Hg.): *Jenseits des Diskurses: Literatur und Sprache in der Postmoderne*, Wien, 1994, S. 251-273. Einen verzweifelten Rettungsversuch gegen die „politische, technische und intellektuelle Liquidation des Subjekts“ unternimmt Ebeling, H.: *Das Subjekt in der Moderne: Rekonstruktion der Philosophie im Zeitalter der Zerstörung*, Reinbek, 1993. Im historischen Rückblick rekonstruiert hat diesen Diskurs Bürger, P.: *Das Verschwinden des Subjekts. Eine Geschichte der Subjektivität von Montaigne bis Barthes*, Frankfurt a. M., 1998.

<sup>55</sup> Spiegl, A.: „Das Ex-ject oder das Subjekt als Gast zu Besuch bei sich selbst“, in: Balkenhol, B. (Hg.): *Surfing Systems. Die Kunst der 90er – Positionen zeitgenössischer Art*, Basel/Frankfurt, 1996, S. 25.

terlicher Manier akribisch gezeichneten, äußerlich – so Prigov – fast kitschigen „Bestien“ nachvollziehen läßt, die den/die auf konzeptuelle Werke hoffende/n BetrachterIn äußerst irritieren.<sup>56</sup>

Was sich beim Poeten Prigov am Beispiel seiner bildnerischen Produktion verdeutlichen läßt, gilt umgekehrt für die literarische Produktion der vorwiegend als bildende Künstler bekannten Mitglieder der Gruppe „Medizinische Hermeneutik“. Ziel ihrer literarischen Produktion ist nach Pepperštejn die Übersetzung der medhermeneutischen kultur-schizoiden und theoretisch-paranoiden Inhalte in die „kalte und banale Sprache der Literatur, durch die Verwendung entleerter, kanonischer literarischer Genres in ihren konventionellsten Erscheinungsformen“.<sup>57</sup> Die Neutralisierung und Denaturalisierung der Texte werde dabei durch ein gegenwärtig in der Malerei weitverbreitetes „postmodernes Verfahren“ erreicht, das man als Reproduktion des Stils mittels Reproduktion (Imitation) seiner Form beschreiben könne, d. h. der Stil entsteht nicht aus eigener Kraft in der Darstellung, sondern wird selbst zum Gegenstand der Darstellung von außen, wobei seine inneren technologischen, (kunst)historischen usw. Aspekte vernachlässigt werden: „Der Stil wird auf diese Weise durch eine Anhäufung von Stereotypen und Defekten [čerez nasloenija stereotipov i defektov] wiedergegeben“. Für die Literatur gelte somit (in bezug auf die medhermeneutischen Texte), daß nicht ein Stil, sondern „die Literatur selbst durch die Reproduktion der literarischen Form“ dargestellt werde.<sup>58</sup> Wie Groys betont, geht es dabei aber nicht so sehr um eine ‚Dekonstruktion‘, als vielmehr um eine ‚Rekonstruktion des symbolischen Tausches‘ im Kontext der (post)sowjetischen Kulturökonomie, allerdings eben nicht auf der Ebene auktorialer Subjektivität, sondern – wie im Falle Prigovs oder Sorokins – „durch ihre völlige Auslöschung“ – verstanden als ‚absolutes Opfer‘ im Sinne Derridas, denn: „Das einzige, was ein Künstler heute noch opfern kann, ist sein Talent.“<sup>59</sup> Dennoch muß gerade in Hinblick auf Prigov

<sup>56</sup> Vgl. Uelsberg, G.: „Bestien und Worte“, in: D. Prigow. Arbeiten 1975-1995 (Katalog), Mülheim a. d. Ruhr, 1995, S. 13-15, sowie die im Katalog reproduzierten Beispiele aus dieser Serie.

<sup>57</sup> Hier und im weiteren nach Pepperštejn, P.: „Zajčik, ili eštetičeskie intencii ‘novogo dekadansa’“, o. S. Zur Readymade-Praxis der Medhermeneuten zwischen Text und (illustrierendem) visuellem Objekt vgl. Monastyrskij, A.: „Ekspozicionnyj redi-mejd medgermenevtiki“, in: Anufriew, S./Leiderman, Ju./Pepperstein, P.: Inspektion „Medhermeneutik“. Auf sechs Büchern, Kunsthalle Düsseldorf, 1990, S. 19-24 (deutsch/russisch).

<sup>58</sup> Als Beispiel für einen ‚rein literarischen‘ medhermeneutischen Text vgl. beispielsweise den Romanauszug: Inspekcija Medicinskaja germenevtika: „Dve glavy iz romana ‘Mifogennaja ljubov’ kast’“, in: Mesto pečati, 4/1994, S. 29-45. Siehe auch Sasse, S.: „Patient Text. Zu Besuch in der diskursiven Poliklinik der Inspektion Medhermeneutik“, in: Via Regia, 42-43/1996, S. 39-43.

<sup>59</sup> Groys, B.: „Naš krug“, vgl. dazu Ryklin, M.: „Terrorologiken II“, S. 164f.: „Deshalb beharrt Sorokin zu Recht darauf, daß er kein Literat sei. Zwischen ihm und der Literatur liegt ein divergentes Verhältnis zum Zeichen, <...>: eine andere Ethik des Zeichens. Eben aufgrund der asignifikativen Beziehung zum Zeichen ‘sehen wir in Sorokins Werken absolut keine Figur des Autors’“ (Ryklin zitiert hier ein Gespräch über Sorokins Werk zwischen Monastyrskij, Bakštejn und Ryklin selbst, publiziert in der Samizdat-Zeitschrift: Épsilon-Salon, 9/1988, S. 5-40).

und seine nicht weniger unerwartete ekstatisch-expressive Interpretation der eigenen Texte an eine Tatsache erinnert werden, die den Moskauer Konzeptualismus trotz zahlreicher Parallelen vom allgemeinen Strom der (oft beliebigen) Postmodernität abhebt, und die einerseits auf seine Verwurzelung im (post)totalitären Umfeld verweist, andererseits die von Groys geprägte Formel vom „Romantischen Konzeptualismus“ ein weiteres Mal bestätigt: Hirt/Wonders haben ausdrücklich darauf hingewiesen, daß „der Mensch Prigov hinter den facettenhaften Oberflächen des sprachlichen Simulationsmediums <nicht> restlos verschwindet“, denn die „unaufhörliche Assimilation fremder Stimmen ist kein ‚neutralisierender‘ Prozeß, sondern sie klingt wie das vielfache, gebrochene, abstrus verstellte und instabile Echo eines persönlichen Tons, der nur auf diese Weise einen Resonanzkörper findet.“ So sei auch Prigovs graphomanische Herstellung von Texten ‘am Fließband’ weit mehr als eine parodistische Imitation gesellschaftlicher Produktionsmechanismen: „Es ist ein existenzieller Akt, eine Überlebensstrategie, ein Zuschütten des riesigen, bedrohlichen Abgrunds metaphysischer Leere mit immer neuen Textmassen.“<sup>60</sup>

Erwähnt sei in diesem Zusammenhang auch das Werk des dem Moskauer Konzeptualismus nahestehenden ukrainischen Fotografen B. Michailov, insbesondere auf den programmatischen Titel seiner Serie „I am not I“ (1992), in welcher der Künstler, wie V. Tupitsyn unter Verwendung der bekannten Lacanschen Ich-Dichotomie feststellt, auf theatralische Weise „das autorische *moi* mit dem autoritären *je* von Napoleon, Hitler oder Stalin <identifiziert>, als die er sich *verkennt*“.<sup>61</sup> Hinsichtlich ähnlich gearteter Verfahren der Depersonalisierung in der westlichen bildenden Kunst, wäre beispielsweise auf C. Shermans fotografische ‘Rollenspiele’ zu verweisen, die W. Welsch unter dem Schlagwort „Multiple Identität“<sup>62</sup> zu beschreiben versuchte, was angesichts des seit einiger Zeit im

<sup>60</sup> Hirt, G./Wonders, S.: Nachwort zu: Prigov, D.: Der Milizionär und die anderen, Leipzig, 1992, S. 196. Wer hier wen zitiert, ist allerdings unklar, meint doch Prigov selbst in einem seiner Interviews: „Bei meiner Schreibweise nach Planerfüllung – und –übererfüllung geht es letztlich darum, diesen Abgrund, den ich immer vor mir spüre, auf irgendeine Weise mit Textmassen zu füllen.“ – Mahlberg, G.: „Total verdichtet: Über die Textmassen des poetischen Serienproduzenten Dmitri Prigow“, in: Neue Literatur. Zeitschrift für Querverbindungen, 2/1994, S. 103.

<sup>61</sup> Tupitsyn, V.: „Barriere aus Quecksilber: Boris Michajlov im Kontext des russischen Photographie-Diskurses“, in: Kölle, B. (Hg.): Boris Michajlov/Boris Mikhaylov, Stuttgart, 1995, S. 130. Das besondere Interesse an der Identitätsproblematik innerhalb der zeitgenössischen Fotografie manifestierte sich dann auch (mit entsprechender Verspätung) in thematischen Ausstellungsprojekten, so etwa im Rahmen des Steirischen Herbstes 97 im Kulturhaus der Stadt Graz: „Ich ist ein ANDERER: Körper – Identität – Gesellschaft. Beispiele österreichischer Fotografie aus der Sammlung der Österreichischen Fotogalerie“.

<sup>62</sup> Welsch, W.: „Identität im Übergang: Philosophische Überlegungen zur aktuellen Affinität von Kunst, Psychiatrie und Gesellschaft“, in: Benkert, O./Gorsen, P. (Hg.): Von Chaos und Ordnung der Seele: Ein interdisziplinärer Dialog über Psychiatrie und moderne Kunst, Berlin/Heidelberg, 1990, S. 95f. Ausführlicher zur künstlerischen Strategie von C. Sherman siehe u. a. die Sherman/Baldessari gewidmete Ausgabe der Kunstzeitschrift Parkett, No. 29, 1991, hier z. B. Jauch, U.: „Ich bin immer die andere. Von den Selbst-Auslöschungen der Cindy Sherman“, S. 74-77; Cindy

Bereich der klinischen Psychologie geradezu in Mode geratenen – vorwiegend bei Frauen diagnostizierten – Syndroms der multiplen Persönlichkeit (MPS)<sup>63</sup> besondere Aktualität erlangt, so etwa in der künstlerischen Praxis der neuaufgelebten neoistischen Bewegung.<sup>64</sup> Vom bereits das gesamte 19. Jh. – speziell auch die russische Literatur – durchziehenden Motiv des Doppelgängers<sup>65</sup> unterscheidet sich MPS, so Ch. von Braun, dadurch, daß es beim Doppelgänger ein Ich in zwei Körpern gibt, während die multiple Persönlichkeit viele Ichs in einem Körper vereint. „Während das literarische Motiv des Doppelgängers mit dem Aufkommen des Films allmählich verschwindet, (weil das Double, wie Friedrich Kittler schreibt, im Medium selbst aufgeht),<sup>66</sup> gewinnt das Krankheitsbild der multiplen Persönlichkeit mit der Durchsetzung der technischen Bilder an

---

Sherman im Gespräch mit W. Dickhoff, in: Kunst Heute Nr. 14, Köln, 1995; Foster, H.: „The Expressive Fallacy“, in: ders.: Recordings. Art, Spectacle, Cultural Politics, Seattle, 1985, S. 59-78; Schade, S.: „Cindy Sherman oder die Kunst der Verkleidung“, in: Conrad, J./Konnertz, U.: (Hg.): Weiblichkeit in der Moderne. Ansätze feministischer Vernunftkritik, Tübingen, 1986; Eiblmayr, S.: Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Berlin, 1993 (Kap.: „Der Aufstand des Zeichens Frau“ im Werk von Cindy Sherman. Eine Inszenierung des Verschwindens“, S. 189-196). Zur Frage der Appropriation in Shermans 'tableaux vivants' siehe auch Danto, A.: „Alte Meister und Postmoderne: Cindy Shermans History Portraits“, in: Cindy Sherman. History Portraits, München, 1991, S. 5-14. Allgemein dazu auch bei Kellner, D.: „Populäre Kultur und die Konstruktion postmoderner Identitäten“, in: Kuhlmann, A. (Hg.): Philosophische Ansichten der Kultur der Moderne, Frankfurt, 1994, S. 214-238. Die artistische Ich-Vermehrung ist innerhalb der bildenden Kunst – wie so vieles – ebenfalls eng mit dem Werk Duchamps verbunden, so auch das Spiel mit der wechselnden Geschlechtsidentität, wovon beispielsweise eine Fotografie von Man Ray zeugt, die Duchamp als Transvestit in Pelz gehüllt zeigt: „I wanted to change my identity“, so dessen Kommentar. Die Idee des fiktiven, multiplen und mediatisierten Ichs wurde dann von der Pop-art wieder aufgenommen (vgl. Trummer, T.: „Über das Hinwegsetzen vom Sich-ins-Werk-Setzen“, in: Selfmade (Katalog), Graz, Grazer Kunstverein, 1995, S. 10-19).

<sup>63</sup> Laut Ch. v. Braun taucht taucht MPS im „US-Handbuch der Diagnose und Statistik psychischer Störungen“ erstmals 1980 auf. Es wird definiert als „Existenz im Individuum von einer oder mehreren verschiedenen Persönlichkeiten, von denen eine jeweils dominant ist. Jede der Persönlichkeiten verfüge über eigene Erinnerungen, Verhaltensmuster und soziale Beziehungen, wobei diese Alter-Egos unterschiedlichen Alters, Geschlechts oder Rasse sein können, sich also nicht durch die Vorgaben ihres Körpers festlegen lassen. Die Fassung des Handbuchs von 1994 spricht hingegen nicht mehr von multipler Persönlichkeitsstörung sondern von „Dissociative Identity Disorder“ (Braun, Ch.: „Frauenkörper und medialer Leib“, Typoskript, S. 13). Vgl. Hacking, J.: Multiple Persönlichkeit. Zur Geschichte der Seele in der Moderne, München, 1996, wo von einer bereits 1982 von Psychiatern konstatierten „Epidemie der multiplen Persönlichkeit“ die Rede ist (S. 15), sowie Schneider, P.: Ich bin Wir. Die multiple Persönlichkeit: Zur Geschichte, Theorie und Therapie eines verkannten Leidens, Neuried, 1994.

<sup>64</sup> Die Vertreter des Neoismus – eine seit den siebziger Jahren agierende „letzte Avantgarde-Bewegung“ – ziehen dem Modell des Einzelindividuums jenes der multiplen Persönlichkeit vor, weshalb ihre Werke und Manifeste vorwiegend mit zwei kollektiven Pseudonymen als „multiple Signatur“ unterzeichnet sind (Karen Eliot/Monty Cantsin); vgl. Machart, O.: Neoismus. Avantgarde und Selbsthistorisierung, Klagenfurt/Wien, 1997, hier v. a. das Kap. „Plagiarismus, Kunstverweigerung und multiple Identitäten“.

<sup>65</sup> Zur Geschichte der höchstproduktiven Figur des „Doppelgängers“, wie sie auch in der anglo-amerikanischen Literatur genannt werden, bis in die Gegenwart vgl. Schwartz, H.: The Culture of the Copy: striking likenesses, unreasonable facsimiles, New York, 1996.

Bedeutung.<sup>67</sup> Der bedeutende Einfluß feministisch-konzeptueller Foto-Kunst in den frühen 80er Jahren für die Entwicklung des Appropriationismus wird in diesem Zusammenhang ebenfalls verständlich; so bestanden etwa S. Levines Arbeiten dieser Zeit aus abfotografierten oder abgemalten bekannten Bildern männlicher Künstler, was allerdings nach C. Owens aus feministischer Sicht vielleicht nicht so sehr als 'Aneignung', im Sinne eines Heideggerschen „vor sich hin und zu sich her stellen“, sondern als 'Enteignung' im Sinne der marxistischen 'Expropriation der Expropriateure' verstanden werden könne.<sup>68</sup> Der im philosophisch-ästhetischen Umfeld unter anderem auf Adornos utopische Konzeption des Begriffs vom „Nichtidentischen“<sup>69</sup> rekurrierende, im feministischen Umfeld besonders präzise Diskurs der 'Nicht-Identität',<sup>70</sup> welcher sich zur Zeit in Form aktueller gender-shift-Theorien wieder verstärkt der alten, nun aber oft medien-utopisch bedingten Idee von der Auflösung der Geschlechter-Dualität in cyber-technologische 'virtual identities'<sup>71</sup> zuwendet, manifestiert sich wiederum, wie

<sup>66</sup> Braun zitiert hier Kittler, F.: „Romantik – Psychoanalyse – Film: eine Doppelgänger-geschichte“, in: Kittler, F.: *Draculas Vermächtnis*. Technische Schriften, Leipzig, 1993.

<sup>67</sup> Braun, ebda, S. 14.

<sup>68</sup> Owens, C.: „Der Diskurs der Anderen – Feministinnen und Postmoderne“, in: Huyssen, A./Scherpe, K. (Hg.): *Postmoderne*, S. 188ff.; vgl. dazu auch Taylor, B.: *Kunst heute*, S. 74ff., bzw. die Selbstdarstellung bei Levine, S.: „Born Again“, in: Salzburger Kunstverein (Hg.): *Original*, S. 121-125. Levines Fotoarbeiten trugen jeweils Titel wie „After Cézanne“ (1993), „After Mondrian“ (1983) usw.

<sup>69</sup> Zu Adornos Begriff der „Nichtidentität“ im Kontext der Russischen Gegenwartskunst vgl. auch Tupitsyn, V.: „Nonidentity within Identity: Moscow communal modernism, 1950s-1980s“, in: Dodge, N. (ed.): *Nonconformist Art*, S. 64-100; bezüglich des (in der „Dialektik der Aufklärung“ kritisierten neuzeitlichen) Subjektbegriffes bei Adorno konstatiert jedoch Lyotard, daß dieser den Verlust des Subjektes noch beklage – während es jedoch heute angebracht sei, seine Legitimation zu hinterfragen: vgl. Lyotard, J.-F.: *Intensitäten*, Berlin, 1978. Siehe dazu auch Jameson, F.: *Spätmarxismus: Adorno oder die Beharrlichkeit der Dialektik*, Hamburg/Berlin, 1991, Teil. I: „Düstere Beschwörungen des Begriffs: Identität und Anti-Identität“, sowie Füllsack, M.: *Politische Kunst. Adorno im post-sowjetischen Kontext*, Wien, 1995, Kap.: 2 „Adorno und das 'Nichtidentische'“, „Die Bedeutung des 'Nichtidentischen' für die Kunst“, S. 61-70. Subversiv besetzt ist der Begriff des Nicht-Identischen auch bei Lotman, wo er als ver-fremdende „Abweichung“ dem affirmativen Prinzip der Identität gegenübergestellt wird, in dem der Wert eines 'Textes' nur von der Erfüllung seiner Regeln abhängt.

<sup>70</sup> Siehe dazu auch Ch. v. Brauns grundlegende Revision des Hysterie-Begriffs – NICHT ICH: *Logik, Lüge, Libido*, Frankfurt a. M., 1985, sowie dies.: „Ceci n'est pas une femme. Betrachten, Begehren, Berühren – von der Macht des Blicks“, in: *Lettre international*, Sommer 94, S. 80-84.

<sup>71</sup> Vgl. beispielsweise Stahl, S.: „Body Surf & Meat Sport: Intimacy beyond Biology“, in: <<http://www.heise.de/tp/fco.htm>>; allgemein zur technologisch bedingten Identitätskrise in der Gegenwartskunst siehe Tomas, D.: „An Identity in Crisis: The Artist and New Technologies“, in: Berland, J. et al. (eds.): *Theory Rules: Art as Theory/Theory and Art*, Toronto, 1996, S. 195-222. Dazu kritisch Buchmann, S.: „Nur soviel: Das Medium ist nicht die Botschaft. Kritik der Medientheorie“, in: Babias, M. (Hg.): *Im Zentrum der Peripherie. Kunstvermittlung und Vermittlungskunst in den 90er Jahren*, Dresden/Basel, 1995, S. 79-102. Auch die aktuelle Realisierung der intertextuellen Metaphorik im elektronischen Gewebe der (Hyper)Texte kann von ihren langjährigen PopagandistInnen eigentlich nur mit Genugtuung beobachtet werden – vgl.: Schahadat, S.: „Lost in Space: Vom Buch ins Netz“, in: *Du. Die Zeitschrift der Kultur*, 1/1998,

J. Döring-Smirnov behauptet, gelegentlich auch in der postmodernen russischen Prosa beispielsweise Sokolovs oder Sorokins.<sup>72</sup> Ähnliches gilt für die Lyrik Prigovs, konkret dessen Werkzyklus „Ženskaja lirika“ (1989),<sup>73</sup> wobei dieser betont, er täusche hier zwar nicht vor, eine Frau zu sein, „schreibe aber in den entsprechenden Images“.<sup>74</sup> Folgen wir Foucaults Untersuchungen zum historischen Wandel der Sexualität, so verlangt der von ihm konstatierte bzw. als subversiv affirmierte gegenwärtige Zerfall des Machtdiskurses zugunsten seiner Pluralisierung auch neue proteistische Strategien des (verschwindenden) Subjekts, wie sie ja gerade in der Personage-Technik des Moskauer Konzeptualismus künstlerisch konsequent aktualisiert wurden: denn der unendliche Wandel des 'Diskurskörpers' fordert zugleich, so Foucault, unendlich plastische Reaktionen, darunter die Bereitschaft, „ständig sein Geschlecht zu wechseln“<sup>75</sup> – eine für J. Butler frei verfügbare Option, die geradezu zur Grundvoraussetzung einer feministischen „subversion of identity“<sup>76</sup> gehört. Eine noch radikalere Umsetzung der hier postulierten Strategien als in den fotografischen Selbstinszenierungen Shermans vollzieht die französische Künstlerin Orlan, die sich unter dem Titel: „The Reincarnation of Saint Orlan“ seit 1990 einer Reihe von

---

S. 74-76; dies.: „Truth or Illusion? Auf der Suche nach virtuellen Realitäten in der russischen Literatur“ <<http://www.uni-konstanz.de/FuF/Philo/LitWiss/Gra-Ko/dissense/schahadat.htm>>; Sasse, S.: „Texte aus der Softmoderne oder – Was macht der analoge Leser im digitalen Raum?“, in: *Via Regia* 44-45/1996, S. 63-67; dies.: „'Anna Karenina goes to Paradise' neben anderen Illusionen von der 'Elektrifizierung des ganzen Landes'“ <<http://www.uni-konstanz.de/FuF/Philo/LitWiss/Gra-Ko/dissense/sasse.htm>>. Schahadat stellt im erstgenannten Essay zudem eine interessante Verbindung zum Werk N. Fodorovs her.

<sup>72</sup> Döring-Smirnov, J.: „Gender shifts in der russischen Postmoderne“, in: Hansen-Löve, A. (Hg.): *Psychopoetik. Wiener Slawistischer Almanach – Sonderband 31*, Wien, 1992, S. 557-563; dazu auch Pratt, S.: „The observe of self: gender shifts in poems by Tjutčev and Axmatova“, in: Rancour-Laferrrière, D. (ed.): *Russian literature and psychoanalysis*, Amsterdam, 1989, S. 225-244.

<sup>73</sup> Der Zyklus besteht aus den fünf Teilen „Ženskaja lirika“, „Sverchženskaja lirika“, „Ženskaja sverchlirika“, „Staraja kommunistka“ und „Nevesta gitlera“; „Die Braut Hitlers“ findet sich in der dt. Übersetzung von Hirt/Wonders in Prigow, D.: *Der Milizionär und die anderen*, S. 67-98.

<sup>74</sup> Obermayr, B.: „Das Treffen mit dem Milizionär“.

<sup>75</sup> Foucault, M.: *Les possessions*, Paris, 1979, S. 74f.; zur postmodernen Krise der Geschlechtsidentität vgl. auch Kuricyn, V.: „K situacii postmodernizma“, S. 206ff., bzw. ebda, S. 215ff. zum von Kuricyn in diesem Zusammenhang als allgemein typisch für die Postmoderne beschriebenen Phänomen der 'Transformation'.

<sup>76</sup> Butler, J.: *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York, 1990 (dt.: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt a. M., 1991); – siehe u. a. zum Begriff der Travestie: „Der hier verteidigte Begriff der Geschlechter-Parodie (gender parody) setzt nicht voraus, daß es ein Original gibt, das diese parodistischen Identitäten imitieren. Vielmehr geht es gerade um die Parodie *des* Begriffs des Originals als solchen.“ (S. 203). Beachte dazu jedoch die teilweise Relativierung dieser Thesen durch dies.: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, Frankfurt a. M., 1997. Eine umfassende und kritische Analyse der zentralen Ideen in Butlers „Gender Trouble“ zur diskursiven Konstruktion von Subjekten liefert Lorey, I.: *Immer Ärger mit dem Subjekt: Theoretische und politische Konsequenzen eines juristischen Machtmodells*: Judith Butler, Tübingen, 1996.



fotoграфisch/videotechnisch dokumentierten kosmetischen Operationen unterzog, um sich jeweils verschiedenen weiblichen Körperidealen anzupassen, wie sie nicht zuletzt durch die bildende Kunst geprägt wurden: Venus, Diana, Europa oder Mona Lisa.

Weitaus häufiger als im Falle der zwangsläufig selbst in ihren subversiven Erscheinungsformen phallogozentristischen und erklärt heterosexuell orientierten Kultur der Machtmetropole Moskau sind ähnliche Phänomene allerdings in der peripheren, homoerotisch (und damit trotz der verstärkt spürbaren Präsenz eines feministischen Bewußtseins ebenso männlich) dominierten St. Petersburger Kunstszene zu beobachten,<sup>77</sup> was ebenfalls im Lichte von Foucaults These verständlich wird, die besagt, daß sich im aktuellen Kampf der Diskurse eine Inversion eingestellt habe, die jenen zum 'Sieger' mache, der das Zentrum zugunsten der Peripherie verlasse, insofern die (auch im Moskauer Konzeptualismus so häufig thematisierte) Peripherisierung der Welt vor allem die sexuellen Praktiken betreffe, denn: „gerade an den Rändern des Feldes können Punkte entdeckt werden, deren sexuelles Potential bedeutend mächtiger ist, als jenes der ausgepumpten zentralen Bohrlöcher.“<sup>78</sup> Besonders hervorzuheben ist hier – neben der neoklassizistischen Ästhetisierung des 'Gay-Diskurses' durch die Vertreter der „Neuen Akademie“ rund um den Künstler T. Novikov<sup>79</sup> – der Name von Vladislav Mamyšev-Monro, welcher, wie das Pseudonym-Suffix bereits erahnen läßt, vor allem durch seine transvestitischen Auftritte – real oder in inszenierten Fotos – als Marilyn Monroe bekannt wurde (vgl. ähnliche Fotoarbeiten des Japaners Y. Morimura),<sup>80</sup> gelegentlich aber auch in der Gestalt eines russischen Märchen-Recken, eines senilen Professors aus der Akademie der Wissenschaften, oder als weiblicher Hitler in Erscheinung tritt.<sup>81</sup> Indem Mamyšev

<sup>77</sup> Vgl. dazu Tupitsyn, M.: „After Perestroika: Kitchenmaids or Stateswomen“, in: dies. (red.): *After Perestroika: Kitchenmaids or Stateswomen* (Katalog), New York, 1993, S. 9-20 (russ. in dies: *Kritičeskoe optičeskoe: Stat'i o sovremennom ruskom iskusstve*, Moskva, 1997, S. 143-165); O. Turkina: „Sich versenkend. Weibliche Erinnerung und materielle Bildlichkeit“, in: Baumgart, S. (Hg.): *Denkräume zwischen Kunst und Wissenschaft. 5. Kunsthistorikerinnen-tagung in Hamburg 1991*, Berlin, 1993, S. 71-84. Siehe dazu auch Anufriev, S.: „O problemach psicho-seksual'noj orientacii v leningradskoj chudožestvennoj sredě“, in: *Kabinet 6*, SPb, 1993, S. 63-64; Tupitsyn, V.: „Feminism in Russia: Apocalyptic circus“, 1991 (Typoskript).

<sup>78</sup> Foucault, ebda, S. 106.

<sup>79</sup> Vgl. etwa Novikov, T.: „New Russian Classicism“, in: *Kabinet. A contemporary artists' magazine from St. Petersburg* (Katalog), Amsterdam, Stedelijk Museum, 1997, S. 27-29.

<sup>80</sup> Wie Mamyšev verwendet auch Morimura Monroes berühmtestes Aktfoto als Vorlage für sein im Rahmen der Frankfurter Ausstellung „Prospect 96“ gezeigtes 'Selbstporträt' und unterstreicht zudem (wie auch Monro in einer anderen Variante dieser Darstellung) den Aspekt der Inszenierung durch die Verwendung von Plastikbrüsten, also einer Körper-Maske, wie wir sie in den späten Arbeiten Sermans häufig antreffen.

<sup>81</sup> Zur für westliche Rezipienten oft schockierend hemmungslosen Verarbeitung national-sozialistischer Motive bis hin zur pseudoaffirmativen Identifikation mit der Figur des Führers bei vielen russischen Gegenwartskünstlern (V. Sal'nikov, B. Michailov, der Gruppe „Medhermeneutik“ oder im Werk Sorokins) siehe auch Von der Heiden, A.: „Das Paradox des Ikonischen.



Vl. Mamyšev-Monro: Marilyn Monroe in Moskau, 1992

Ya. Morimuras Selbstporträt in der Manier der Monroe, 1995

Monroes 'Charakter' nicht als ein Objekt der Begierde, sondern als eine Metapher für die Schwäche seiner männlichen Identität benutzte, waren seine Aktivitäten, so M. Tupitsyn, „der radikalste Angriff auf konventionelle Bilder von Weiblichkeit und Männlichkeit in der Sowjetkultur“.<sup>82</sup> Der von Seiten des Moskauer Konzeptualismus gelegentlich kritisierte, lange Zeit tatsächlich relativ geringe (dafür aber durch Offenheit und eine progressive Haltung gegenüber bestimmten Fragen kompensierte) Reflexions-

grad der Petersburger Kunst mag dabei angesichts des im Westen gerade im Bereich marginaler Praktiken wie Feminismus und Homosexualität üblicherweise hohen diskursiv-theoretischen Niveaus paradox erscheinen, erklärt sich jedoch nach V. Tupitsyn aus dem doppelten 'Anderssein' des/der homosexuellen alternativen KünstlerIn: „It's a kind of nightmare of multiple alienation (polycastration) constituting a psychedelic ghetto inhabited by obsessive and emotionally charged visions and/or narratives which makes it very problematic to transgress to discursive levels.“<sup>83</sup>

Was allgemein die postmoderne Dispersion bzw. Dispensierung des Subjekts betrifft, so erlangt diese, wie schon angedeutet, im Kontext verschiedenster – so auch literarischer – russisch-sowjetischer Kollektivisierungsbemühungen besondere Bedeutung, etwa wenn schon Esenins Dichterfigur in „Anna Snegina“ auf die Frage „Kto takoj Lenin“ antwortet: „Er – das seid Ihr“ [Ja ticho otvetil: On – vj].<sup>84</sup> In diesem Zusammenhang sei auch an A. Voznesenskij's bekanntes

---

Nationalsozialistische Motive in der russischen Gegenwartskunst“, in: Bolz, N. (Hg.): Riskante Bilder: Kunst, Literatur, Medien, München, 1996, S. 47-66, sowie Djogot, J.: „Die totalitäre Droge. Nationalsozialistische Motive in der jungen russischen Kunst“, in: FAZ, 01.08.1995.

<sup>82</sup> Tupitsyn, V. u. M.: „Eine Reise von St. Petersburg nach Moskau“, S. 127f; vgl. u. a. Andreeva, E.: „Rossijskaja Merlin“, in: Mesto pečati, 6/1994, S. 68-77, S. 71f.; Mamyšev, Vl. (Monro): „Monro“, in: Ptjuč, 2/1995, sowie Mamyšev, Vl.: „Kuda ja popal? Gde moi vešči?“, in: Kabinet 5/1993 (ein autobiografischer Essay über das Selbstverständnis Mamyševs und seine Identifikation mit M. Monroe und A. Hitler), bzw. die zur Gänze dem Problem des Subjektbegriffs gewidmete Nummer 5 der obenzitierten Petersburger Zeitschrift Kabinet (1993), wo sich u. a. die erste russische Übersetzungen von K. Levins „Crisis of Identity“ findet. Mit Monroe identifizierte sich zuallererst wie so oft bereits das lyrische Ich Voznesenskij's – „Ja Merlin, Merlin. Ja geroinja <...>“ (Monolog Merlin Monro, 1963).

<sup>83</sup> Tupitsyn, V.: „East-West Exchange: Ecstasy of (Mis)Communication“, S. 104; vgl. dazu auch Tupitsyn, V./M.: „Timur and Afrika“, in: Flash Art, No. 151, S. 21-125 (russ. als „Beseda s Timurom i Afrikoi“, in: Kabinet 6, Sankt Peterburg, 1993, S. 53-60).

<sup>84</sup> Esenin, S.: Sobranie sočinenij v 5 tomach, t. 3, S. 193 (hier zit. nach Döring, J.: „Episierungstendenzen im Poem der zwanziger Jahre“, in: Erler, G./Grübel, R. (Hg.): Von der Revolution zum Schriftstellerkongreß, Berlin, 1979, S. 322; vgl. dazu auch A. Flakers Begriff der „Depersonalisierung“ in ders.: „Das Problem der russischen Avantgarde, ebda, S. 181ff). Zu „Personification and Depersonalization“ bei Majakovskij sowie allgemein zum – modernen –

Gedicht „Goya“ aus dem Jahr 1959 erinnert, das mit den Worten „Ja – Gojja“<sup>85</sup> beginnt bzw. endet und so, um – unter Verweis auf die zentrale Stellung dieses Satzes in der Lacanschen Psychoanalyse – A. Rimbauds bekannte Worte „Je est un autre“<sup>86</sup> ein weiteres Mal zu zitieren, als ein Schlüsseltext des russischen postmodernen ‘Ich ist ein anderer’-Diskurses gelesen werden könnte.<sup>87</sup> G. Witte stellt dem jedoch entgegen, daß Voznesenskij den Namen „Goya“ in erster Linie als einen semantischen Komplex verwendet, als eine Metonymie für eine Konzeption von Kunst bzw. vom Künstler, die lediglich auf die eigene Situation projiziert werde: „Die mythische ‘Identifikation’ Vosnessenskis mit Goya ist eine scheinbare: Sie ist ein Verfahren der Selbstbehauptung des Ich, das sich selbst semantisiert im Paradigma der kulturellen Tradition.“<sup>88</sup> Vs. Nekrasovs lapidarer, die obenzitierte Byronsche Formel ebenfalls paraphrasierender ‘Stich’ „Net/Ty ne Gojja/Ty – drugoe.“<sup>89</sup> lasse dieses „aufgeblähte semantische System Vosnessenskis“ in sich zusammenfallen wie einen zerplatzenden Luftballon.<sup>90</sup>

---

Tod des Autors mit speziellem Bezug zur russischen Literatur siehe auch Boym, S.: *Death in Quotation Marks. Cultural Myths of the Modern Poet*, Cambridge/London, 1991.

<sup>85</sup> Eine Behauptung, die natürlich auch Prigov im erwähnten „49. Alphabet“ nicht vergißt, an entsprechender Stelle aufzuzählen: „<...> ja – Getc, ja – Gojja...“.

<sup>86</sup> A. Rimbaud: „*Lettres du Voyant*“, 1871 (dt.: *Seherbriefe*, 1975); zur Bedeutung des „Ich ist ein anderer“ bei Lacan siehe u. a. Pagel, G.: *Lacan zur Einführung*, Hamburg, 1989, S. 23-38; vgl. dazu auch Ry Nikonovas nur aus einem Satz bestehendes „Mini-Proto-Drama“ aus den 70er Jahren „JA – ETO NE JA“ – Nikonova-Taršis, A.: „Uktusskaja škola“, S. 237, eine Feststellung zu der schon die resignierte ‘Staruška’ aus dem bekannten gleichnamigen Utesov-Schlagler der 30er Jahre kommt: „Nu, značit ne ja!“; A. Slapovskij machte diese Behauptung zu einem Roman, für den ihm sogar der Booker-Preis verliehen worden sein soll: „Ja – ne ja“, erschienen im Sammelband selben Titels – Slapovskij, A.: *Ja – ne ja. Avantjumo-filosofskij roman i pr.*, Saratov, 1994. Interessanterweise geht selbst der engagierteste aller Antikonzeptualisten, A. Brener, mit der Rimbaudschen Losung unablässig hausieren – er vermutet darin wohl eine speziell subversive Variante der Authentizität (im Anderen); verwirrend, wenn unzulänglich vorbereitete DolmetscherInnen diesen Satz im Rahmen von (Breners zahlreichen) Pressekonferenzen aus dem Russischen [ja – éto drugoj] mit „Ich BIN ein anderer“ wiedergeben.

<sup>87</sup> Zur Bedeutung von Voznesenskij’s „Goya“ in der Herausbildung des russischen postmodernen Paradigmas vgl. Ešel’man, R.: „Postmodernizm v sovetskoj lirike 50-ch i 60-ch godov (Maksimalistskij sub’ekt v ‘Bab’em Jare’ E. Evtušenko i ‘Goje’ A. Voznesenskogo)“, in: *Wiener Slavistischer Almanach* 32 (1993), S. 265-296, sowie allgemein Birjukov, S.: *Zevgma. Russkaja poézija ot man’erizma do postmodernizma*, Moskva, 1994.

<sup>88</sup> Witte, G.: „Ein und der andere Goya. Für einen neuen Blick auf die russische Dichtung“, in: Cheauré, E. (Hg.): *Jenseits des Kommunismus: Sowjetisches Erbe in Literatur und Film*, Berlin, 1996, S. 180. Vgl. auch ders.: „...ja! Vy...“, Überlegungen zum Zerfall des lyrischen Subjekts am Beispiel Lermontovs“, in: Eimermacher, K./Grzybek, P./Witte, G. (eds.): *Issues in Slavic Literary and Cultural Theory*, Bochum, 1989, S. 463-490.

<sup>89</sup> A-Ja. *Literaturnoe izdanie*, 1/1985, S. 45.

<sup>90</sup> Vgl. dazu eine weitere Allusion an Voznesenskij aus dem ‘Hause Lianozovo’ – J. Satunovskij jüdische Variante aus dem Jahr 1963 gegen das heroisch-offizielle Pathos des Prätextes: „Ja Mojša iz Berdyčeva. / Ja Mojzber. / A možet byt’, Rajzman. / Gincburg, možet byt’. / <...> Ja Vajnberg ...“; zit. nach *Vestnik Novoj Literaturny* 6/1993, S. 210. Vgl. dazu Kulakov, Vl.: „Jan Satunovskij: ‘Ja – ne poet’“, ebda, S. 201-204).



D. Prigov – Der Poet mit der Maske

V. Bachčanjan: Stalin with the Face of Lenin, 1976



G. Bruskin: *Fundamental'nyj leksikon*, 1987

Kovskij's wurden von mir geschrieben; die Symphonien Šostakovičs – ebenfalls von mir komponiert...“ – und das, wo doch bekanntlich sogar leninpreisgekrönte Klassiker der Sowjetliteratur wie L. Brežnevs „Celina“ *nicht* von ihrem Autor verfaßt wurden.<sup>92</sup>

Einigemaßen amüsant erscheinen auch – vor allem durch die Prigovsche Hornbrille betrachtet – jene Stellen in R. Bradburys Science-fiction-Klassiker „Fahrenheit 451“ (1953), wo – ganz im Sinne der Lotmanschen Auffassung von der russischen Kultur als ein ‘Speicher von Texten’ – in phonozentristischer Apotheose der (hier im totalitären Bücherverbot begründeten) oralen Gedächtniskultur menschliche Medien mit dem Autor der von ihnen memorierten Texte derart identifiziert werden, daß sie sich bei geheimen nächtlichen Treffen mit den Worten „Ich bin Shakespeare“, „Ich bin Dante“ usw. vorstellen – selbst dann, wenn A. Sinjavskij diese Stellen in Hinblick auf entsprechende Überlebensstrategien in der Realität der sowjetischen Lagerkultur zitiert.<sup>91</sup> Interessant auch, wenn in einem sowjetischen Anti-Alkohol-Aufklärungsfilm gerade die – offensichtlich der Macht vorbehaltene – Aneignung fremder Autorschaft als abschreckendes Beispiel für den Verfall eines Sowjetmenschen im Delirium tremens präsentiert wird: „Die Gedichte Majakovskij's wurden von mir geschrieben; die Symphonien Šostakovičs – ebenfalls von mir komponiert...“ – und das, wo doch bekanntlich sogar leninpreisgekrönte Klassiker der Sowjetliteratur wie L. Brežnevs „Celina“ *nicht* von ihrem Autor verfaßt wurden.<sup>92</sup>

<sup>91</sup> Sinjavskij, A.: Iwan der Dumme. Vom russischen Volksglauben, Frankfurt a. M., 1990, S. 422f; Sinjavskij, der an Bradburys Roman während seines Aufenthaltes im Lager erinnert wurde, als er der kapitelweisen Memorierung der Heiligen Schrift durch Strafgefangene bewohnte, schreibt: „Die Bauern im Lager, die sich im Heizungskeller versammelten, hätten ebenso gut sagen können: ‘Ich bin die Offenbarung des Johannes, 22. Kapitel.’ Der andere: ‘Ich bin das Evangelium des Matthäus.’“ (ebda, S. 423). Vgl. dazu auch V. P'ecuchs Erzählung „Bilet“ (1989) um einen Arbeiter, der nach seinem autodidaktischen Studium in der Gefängnis-Bibliothek zum ikonoklastischen Philosophen mutiert, „who identifies himself with a motley group from the past – Khlebnikov, Gorky, Aleksandr Grin, and Jesus Christ.“ (Brown, Deming: *The Last Years of Soviet Russian Literature. Prose Fiction 1975-1991*, Cambridge, 1993, S. 164). Die in der strukturalistischen Selbstbeschreibung der russischen Kultur als ‘Zitatkultur’ (vgl. die Rolle Mandel'stams als großes Vorbild der Kulturologie) postulierte Vorstellung einer spezifisch russischen Textorientiertheit scheint tatsächlich eine große Affinität zum in der Postmoderne praktizierten ‘Flottieren der Texte’ zu besitzen und ließ sich bis vor einiger Zeit anhand des erstaunlichen ‘russischen’ Hanges zum Auswendiglernen immer wieder leicht bestätigen; – der postsowjetische Culture-Crash dürfte dies jedoch radikal verändern. Dazu auch Ingold, F. Ph./Steiger, B.: Unter sich, Graz, 1996, S. 186, über den sterbenden Mandel'stam, „der zuletzt noch, als er die dünne Lagergrütze nicht mehr schlucken konnte, von seinem Petrarca zehrte, den er in Form eines Taschenbuches als Notration auf sich trug, den er ... um ‘Petrarca’ zu werden ... zer-

Arbeitet Prigov – neben seiner bedeutenden Tätigkeit als bildender Künstler – am Aufbau verschiedener Images und Masken durch die Manipulation „diskursiver ready-mades“<sup>93</sup> vorwiegend im Bereich der Lyrik, so praktiziert (der ebenfalls auch als bildender Künstler tätige) Sorokin in vielen seiner Texte die perfekte Mimikry vor allem an den Stil der sozialistischen Prosa (von der Pseudo-Folklore bis zum Produktions-Roman), aber auch an den Romanstil des 19. Jh. wie in seinem Roman „Roman“ (1985/89), der gleichsam in der Sprache Turgenjews verfaßt ist [kvaziturgenevskim jazykom],<sup>94</sup> – und erzeugt damit „die Illusion der völligen Übereinstimmung mit dem Original, der Anonymität des Textes, der absoluten Autonomie der Sprache“. Die Einmischung des Autors wird erst offensichtlich, wenn sich die Sprache brüsk ändert, und an ihre Stelle die obszöne Rede tritt, während die Erzählung, die bislang einem ausgetretenen Klischee folgte, „sich plötzlich in sado-masochistische, anal-erotische, homosexuelle, kopro- und nekrophile Abgründe begibt“.<sup>95</sup> Es handelt sich also bei Rubinstejn, Prigov oder Sorokin um Autoren, „die sich zu Personagen stilisieren, sich im tautologischen Nachsprechen den massenkulturellen Stereotypen unterwerfen und ohne eine Eigenheit zu behaupten – im Lärm des kollektiven Sprechens aufgehen“.<sup>96</sup> F. Tchouboukov-Pianca spricht in diesem Zusammen-

---

las, den er buchstäblich in sich hineinfräß wie Johannes, der Apokalyptiker, sein Himmelblaubuch“. Zu erwähnen sind in diesem Zusammenhang auch die Praktiken des Moskauer Hypnose-Arztes und Zeichenlehreres V. Rajkov, der in den 60er Jahren die SchülerInnen seines Studios in Raffaels und Repins verwandelte: „Ty – Repin. Ty – Repin... Il'ja Efimovič!... Risujte!“ (Zit. nach dem Dokumentarfilm von E. Zagdanski: „Sem' žagov za gorizont“).

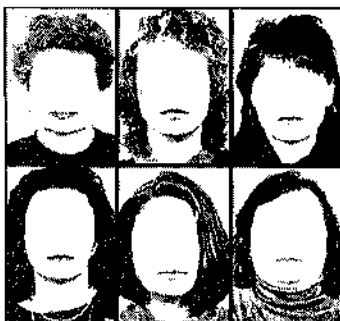
<sup>92</sup> Hier zitieren wir aus dem – lückenhaften – Gedächtnis; das besagte Material begegnet uns als Teil eines um 1990 entstandenen, ausschließlich aus Archivmaterialien zusammengestellten Filmes mit dem vermutlichen Titel „Sad Skorpion“, dessen Autor(in) uns namentlich nicht bekannt ist; Brežnevs literarische Werke, die in Wahrheit von Autorenkollektiven verfaßt wurden (deren Namen die Öffentlichkeit erst 1991 erfahren durfte), erschienen in Millionenaufgaben und wurden als politisch und literarisch richtungsweisende Werke gepriesen, ja sogar in Form von Oper, Theaterstück und Film propagiert.

<sup>93</sup> Tchouboukov-Pianca, F.: Die Konzeptualisierung der Graphomanie in der russischsprachigen postmodernen Literatur, München, 1995, S. 74. Siehe dazu ausführlich bei Groys, B.: „Der Text als Readymade“. Vgl. weiters Janeček, Dž.: „Teorija i praktika konceptualizma u Vsevoloda Nekrasova“, in: Novoe Literaturnoe Obozrenie, 5/1993, S. 196-201, wo ebenfalls von „sprachlichen Readymades“ [jazykovye redimejdy] die Rede ist.

<sup>94</sup> Sorokin, V.: „Tekst kak narkotik. Vladimir Sorokin otvečat na voprosy žurnalista Tat'jany Rasskazovoj“, in: Vladimir Sorokin, Moskva, 1992, S. 124. Vgl. auch Bechen, G.: „Das macht die Kultur ein bißchen lustiger: Ein Gespräch mit dem russischen Schriftsteller Vladimir Sorokin“, in: Ästhetik und Kommunikation, Heft 83, September 1993, S. 26-29.

<sup>95</sup> Erofeev, A./Martin, J.-H. (Hg.): Kunst im Verborgenen. Nonkonformisten Rußland 1957-1995. Sammlung des Staatlichen Zarizino-Museums Moskau, München, 1995, S. 259.

<sup>96</sup> Rubinstein, L./Meyr, H.: „Über die post-sowjetische Sprache“, in: Schreibheft Nr. 40, November 1992, S. 124 (russ. als „Jazyk – pole bor'by i svobody. Lev Rubinstejn beseduet s Chol'tom Majerom“, in: Novoe Literaturnoe Obozrenie, 2/1993, S. 306-311); Auch hinsichtlich der hier skizzierten Problematik einer russischen literarischen Postmoderne verweisen wir im gegebenen Rahmen vorwiegend auf die bekannten Autoren des Konzeptualismus. Ein frühes Beispiel für das bewußte Einsetzen tautologischer Verfahren liefert I. Cholins Anfang der 60er



A. Čežin: *Mušskoe i ženskoe*, 1995



V. Zacharov: *'So wird es wohl gewesen sein'*, Mitte der 80er Jahre

hang (in Hinblick auf Prigov) auch von einer „Ästhetik des Plagiats“ sowie – unter Hinweis auf das für die russische Geschichte und Kultur wichtige Phänomen des *'samozvanstvo'* – von der „Usurpation“ der Autorschaft (fremder Texte) durch den konzeptualistischen Dichter, welche sie unter anderem als „Parodie der graphomanisch-totalitären Aneignung (appropriation) der Klassiker in der Sowjetliteratur, verbunden mit einer allgemeinen Kritik am Prinzip der Autorschaft“<sup>97</sup> versteht. V. Tupicyn verweist diesbezüglich auch auf die bereits im Sozialismus anzutreffende „Apotheose der Nichtoriginalität“, wenn nämlich „die Kategorie der schöpferischen Individualität zu einer nominalen wird, und der Staat den Autorenstatus usurpiert“.<sup>98</sup> Das in diesem Kontext wichtige Phänomen der Personagenhaftigkeit [*Personažnost'*] soll im folgenden hinsichtlich ähnlicher Strategien im Werk K. Zvezdočetovs noch kurz angesprochen werden, vorwegnehmend sei lediglich daran erinnert, daß zwischen Prigovs Auftreten als „Poet ohne Persönlichkeit“<sup>99</sup> und seinem

Image als bzw. „Dichter mit der Maske“<sup>100</sup> nicht zuletzt jener einfache etymologische Zusammenhang besteht, der die *'Person'* wieder an ihr wahres Gesicht als

---

Jahre entstandenen Roman „Katz und Maus“, der, so Hirt/Wonders, als ein Schlüsselroman der Epoche zu entdecken sei: „Das Frappierende an Cholins Blick ist das in diesem Kontext fast undenkbbare multiperspektivische Spiel der Ironie und der Parodien. <...> Die berühmte Pyrjewsche Filmkomödie *'Die Schweinezüchterin und der Hirte'* aus dem Jahr 1941 wird ebenso tautologisch nacherzählt wie Solschenizyns *'Iwan Denissowitsch'*. In beiden Fällen versetzt sich der Erzähler in die Rolle eines aus der Logik der jeweiligen Ästhetiken gewissermaßen *'idealen'* Rezipienten.“ – Hirt, G./Wonders, S.: „Igor Cholin, Stillsator“, in: Schreibheft 49/1997, S. 123 (Fragmente aus Cholins Roman ebda, S. 124-145).

<sup>97</sup> Tchouboukov-Pianca, ebda, S. 78. Vgl. dazu H. Meyers Anmerkungen über den Zusammenhang von Kanonbildung und Namen-Aneignung: Meyer, H.: „(Ich) meine Rußland: Inbesitznahme des Namens als Kreditaufnahme (Kjučel' beker plus/minus Tynjanov)“, in: Hansen-Löve, Aage (Hg.): *'Mein Rußland'*. Literarische Konzeptualisierungen und kulturelle Projektionen, S. 35-86.

<sup>98</sup> Tupicyn, M./V.: „Interv'ju so Svetlanoj i Igorem Kopystjanskimi“, in: *Fléš Art* (russkoe izdanie), 1/1989, S. 119.

<sup>99</sup> Prigov, D.: *Poet ohne Persönlichkeit. Text und Porträt*, Berlin, 1991. Vgl. dazu die häufig angesprochene Bedeutung von Musils „Mann ohne Eigenschaften“ im Kontext der postmodernen Desidentifizierung des Subjektbegriffs.

<sup>100</sup> Vgl. auch Obermayr: *Der Macht des Wortes auf der Spur*, S. 135ff.

'persona' (= Maske) erinnert,<sup>101</sup> wie dies etwa auch J. Baudrillard in der Erläuterung seines Begriffs vom „fraktalen Subjekt“<sup>102</sup> tut, oder wie es in verschiedenen Alben-Zyklen Kabakovs der Fall ist, die ja in ihrer Gesamtheit ebenfalls nur als ein Diskurs der multiplen Identität zu verstehen sind.<sup>103</sup> In Anspielung auf den sprichwörtlich sowjetischen Personenkult [kul't ličnosti] als pervertierte Form des Kollektivismus könnten wir daher gerade im spätsowjetischen Kontext von einer neuen kul'tura bežličnosti sprechen, in dem die überflüssig gewordene – lišnjaja – ličnost' von der ličina abgelöst wurde.

Der von Groys angesprochene Opfer-Charakter aktueller Autorenpositionen fügt sich dabei im russischen Kontext besonders gut in jenen oft konstatierten Akt einer kollektiven Psychoanalyse, den das konzeptualistische 'Aufgehen im kollektiven Sprechen' impliziert.

An die Stelle der aufgegebenen Autorschaft tritt, wie schon angedeutet, die fiktive Figur des „personažnyj avtor“, wie sie S. Gundlach in seiner vielzitierten, 1985 veröffentlichten Kurzannotation zum Werk V. Sorokins als eine Form der „mentalen Pop-Art“ charakterisierte, die im Rahmen der rein literaturwissenschaftlichen Konzeptualismusrezeption zumeist auch als einzige Referenz für dieses Phänomen dienen muß.<sup>104</sup> Als bildender Künstler (ehemaliges Mitglied



Die postmoderne Popularisierung der Moderne: Seidenmalen im Stil der großen Künstler

<sup>101</sup> Begriffe, die im Russischen besonders nahe beieinander liegen: lico – ličnost' – ličina. Vgl. dazu die zahlreichen Untersuchungen zum Werk des portugiesischen Autors F. Pessoa, dessen Name bezeichnender Weise sowohl Maske, als auch Person bedeutet.

<sup>102</sup> Baudrillard, J.: „Das fraktale Subjekt“, in: Ästhetik und Kommunikation, Heft 67/68, 1987, S. 35-38.

<sup>103</sup> V. Tupitsyn bezeichnet dieses 'Splitting' des Autoren-Ich als eine spezifische soziokulturell bedingte Eigentümlichkeit der inoffiziellen sowjetischen KünstlerInnen, die ihr Überleben in der Zeit vor der Perestrojka mit dem Preis der Selbstverleugnung bezahlen, und verweist auf Sloterdijks Begriff der „Spaltungszwänge“ – Tupitsyn, V.: „Institutionell vs. kontraktuell: Formen der Kommunalität in alternativer russischer Kunst“, in: Texte zur Kunst, November 1995, S. 152. Zur multiplen Autorschaft vgl. auch diverse Projekte der Gruppe „Medizinische Hermeneutik“ sowie – eher als Kuriosum – Micrau, F. (Hg.): Die großen Brände. 25 russische Autoren schreiben einen Roman, Berlin, 1997 (1927 erschien ein in Ogonek ein von 25 Autoren kollektiv verfaßter Feuilleton-Roman, darunter Babel', Soščenko, A. Tolstoj). A. Voznesenskij empfindet sich bereits 1962 als ganze Familie: „Ja – sem'ja / vo mne kak v spektre živet sem' 'ja'“.

<sup>104</sup> Gundlach, S.: „Personažnyj avtor“, in: A-Ja. Literaturnoe izdanie, 1/1985, S. 76-77. Vgl. Witte, G.: Appell – Spiel – Ritual: Textpraktiken in der russischen Literatur der sechziger bis achtziger Jahre, Wiesbaden, 1990; S. 167; Küpper, S.: „Zum Werk Lev Rubinstejns“, in: Zeitschrift für Slavistik, 4/1995, S. 436-450; Hansen-Löve, A.: „Wir wußten nicht, daß wir Prosa sprechen...“, S. 484ff. Schön dargestellt auch bei Tchouboukov-Pianca, F.: Die Konzeptualisierung der Graphomanie in der russischsprachigen Postmodernen Literatur, hier v. a. anhand der Prosa E. Popovs (Duša patriota, 1991) S. 39ff. Vgl. dazu auch die diversen Prota-

der Gruppe „Muchomor“) bezieht sich Gundlach hier jedoch auf eine innerhalb der Moskauer inoffiziellen Kunst bereits seit den 70er Jahren intensiv geführte Diskussion um die Rolle des „chudožnik-personaž“;<sup>105</sup> – in einem gleichnamigen Essay schreibt Kabakov: „Sam avtor-chudožnik vydumyvaet éтого personaža, a uže proizvedenija, kak 'vešč'i' izgotavlivajutsja étim v svoj čered sozdannym personažem.“<sup>106</sup> In seinem bekanntesten, 10 Alben umfassenden Zyklus „Desjat' personažej“ (1973-75)<sup>107</sup> erzählt Kabakov jeweils die Geschichte eines „kleinen Mannes, der von einer großen Idee besessen ist“;<sup>108</sup> besessen nicht von sozialen oder religiösen Idealen, sondern von „sozusagen rein visuellen Ideen im ursprünglichen Sinne des Wortes (eidos = Urbild)“.<sup>109</sup> Die zehn Alben spiegeln gewissermaßen auch die gesamte Geschichte der modernen Kunst wider, wobei aber deren formale Entdeckungen, so Groys, als „paranoide Ideen isolierter Einzelgänger“ erscheinen.<sup>110</sup> Ein ähnliches Splitting der eigenen Künstlerpersönlichkeit betreibt V. Pivovarov in seiner Mitte der 80er Jahre „mit mir allein“ gegründeten Künstlergruppe „JAUZA“. Wenn es möglich sei, so seine Überlegung, daß – wie Komar & Melamid – zwei oder sogar drei Künstler zusammen ein Bild malen, „warum sollte dann nicht ein Künstler sich drei- oder

---

gonisten in Popovs Roman, die reale Vertreter der Moskauer literarischen Szene zur Vorlage haben: Achmadulina, Erofeev, Charitonov usw., aber auch Čechov, Gogol', Joyce und Schwitters; im Falle Prigovs handelt es sich bereits wieder um einen Doppelleffekt: die durch den Autor selbst zur Personage stilisierte Figur der eigenen Person (des Dmitrij Aleksanyč) gewinnt hier zusätzliches Eigenleben auf den Seiten eines fremden Textes.

<sup>105</sup> Vgl. Monastyrskij, A./Bredichina, L.: „O mehanizme personažnosti“, in: Dekorativnoe Iskusstvo, 9-10/1991, S. 24-25.

<sup>106</sup> Kabakov, I.: „Chudožnik-personaž“ (Typoskript); vgl. dazu ausführlich bei Kabakov, I./Groys, B.: Die Kunst des Fliehens: Dialoge über Angst, das heilige Weiß und den sowjetischen Müll, München, 1991, Kap. „Personen/Personaži“, S. 33-50, wo Kabakov auch auf die soziokulturellen und ideologischen Voraussetzungen für dieses verbreitete Verfahren eingeht. Siehe weiters Bakštejn, I./Monastyrskij, A.: „Dialog dlja žurnala 'Iskusstvo'“, in: Iskusstvo, 10/1989, S. 30-32; Groys, B.: „Die neue russische Kunst: der Künstler als Figur eines humoristischen Romans“, in: Kunstforum 121/1993, S. 122-135 (Russisch als „Novoe russkoe iskusstvo: chudožnik kak personaž jumorističeskogo romana“, in: ders.: Utopija i obmen. Stil' Stalin. O novom. Stat'i, Moskva, 1993, S. 292-297; ders.: „Die klammheimliche Freude über die eigene Uneigentlichkeit“, in: Schreibheft Nr. 35, Mai 1990, S. 86-88.

<sup>107</sup> In Buchform erschienen als Kabakov, I.: Ten Characters, London/New York, 1989; ders.: The Untalented Artist and Other Characters, London, 1989, sowie auszugsweise in ders.: Okno. Das Fenster. The Window, Bern, 1985 (Reproduktion des Albums „Voknogljadjaščij Archipov“). Jede der zehn Personagen wurde von Kabakov auch in einzelnen Kurzcharakteristiken beschrieben.

<sup>108</sup> Zu Kabakovs „klassisch-literarischen“ Praktiken vgl. auch Martin, J.-H.: „Ilya Kabakov dans la tradition du roman russe“, in: Art Press, 103/1986, S. 26.

<sup>109</sup> Groys, B.: „Ilja Kabakov – Der Künstler als Erzähler“, in: Ilya Kabakov. Am Rande (Katalog), Bern, 1985, S. 8.

<sup>110</sup> Groys, ebda; So wird beispielsweise das erste Album des genannten Zyklus „Vškafusidjaščij Primakov“ von einigen Seiten eröffnet, auf denen das „Schwarze Quadrat“ von Malevič, „jenes Symbol der Befreiung von jeder Narrativität und Alltäglichkeit, als Schauspiel für den im dunklen Schrank sitzenden Knaben interpretiert wird“.



vierteilen können und wie drei oder vier verschiedene Maler in unterschiedlicher Manier arbeiten?“<sup>111</sup> Im Falle V. Zacharovs führt das oben beschriebene Verfahren zu einer Situation „voll Zwang und Diktatur, die mich Autor-Papi dazu brachte, Arbeiten auszuführen, welche der Logik der Struktur folgen, die aber für mich als Künstler uninteressant und ermüdend sind. Diese Situation zerstört mich als schöpferische Persönlichkeit, weil sie mich in ein blindes Werkzeug verwandelt.“<sup>112</sup> Bei der Zuschreibung eigener Werke an einen fremden Autor handelt es sich also um eine in seiner Komplexität weit über die Problematik des Pseudonyms hinausreichende Variante des negativen Appropriationismus, so etwa in Komar & Melamids legendärem Entwurf der fiktiven Künstlerpersönlichkeit A. Zjablov (1973), wo im Stil einer (typisch sowjetischen) kunstwissenschaftlichen Dokumentation das Schicksal eines im 18. Jh. tätigen – selbstverständlich unverstandenen – Begründers der abstrakten Malerei inkl. einiger zeitgemäß gerahmter Werkbeispiele (spezialbehandelte Kandinskij-Reproduktionen) präsentiert werden.<sup>113</sup> Ähnlich inszenierte auch Kabakov in seiner Installation „Incident at the Museum, or Water Music“ (New York, 1992) die Retrospektivausstellung des fiktiven Künstlers S. Ja. Košelev, „a hypothetical early twentieth-century painter credited with adapting Cézannes’s divisionism to the demands of Stalinist populism.“<sup>114</sup>

Neben der Erfindung fiktiver Persönlichkeiten ist die Stilisierung der eigenen zur Personage von besonderer Bedeutung. Was Prigov als „Dmitrij Aleksanyč“ für den Bereich der Literatur adaptierte, findet sich beispielsweise auch in Zacharovs Malerei wieder, wo die entsprechenden Figuren deutlich die Gesichtszüge des Künstlers tragen. Speziell ausgearbeitet wurde dieses Verfahren von K. Zvezdočetov, der in seiner Mitte der 80er Jahre entstandenen Serie „Mal’čič-

<sup>111</sup> Piwowarow, W.: „Wiktor Piwowarow“, in: Peschler, E.: Künstler in Moskau. Die neue Avantgarde, Schaffhausen/Zürich etc., 1988, S. 125f. Dazu auch Ermen, R.: „Viktor Piwowarow: Die Bilder müssen gemacht werden“, in: Kunstforum 132/1996, S. 259. Pivovarov entwirft für die vier fiktiven Künstlerpersönlichkeiten – darunter auch eine, die seinen Namen trägt – eigene Biografien, so etwa für das älteste Gruppenmitglied der „Jauza“, V. Morosejkin: „Er ist Autodidakt. In seiner Jugend nahm er einige Stunden Malunterricht bei R. Falk und W. Wejsberg. Morosejkin leitet einen Zeichenkurs im Haus der Pioniere.“

<sup>112</sup> Zacharov, V.: „Elefanten stören das Leben“, in: Durch 2, Graz, 1987, S. 47. Seine Selbstdarstellungen mit Elefantenrüssel und Augenbinde bezeichnet er hier als „die einzigen Personagen des Mythos, <...> in dem zeichenhaft die globale Potenz zur Selbstorganisation enthalten ist“. Bekannt wurde Zacharov später durch sein Wirken als „Kel’nskij Pastor“ (anonymer Herausgeber der seit 1992 unregelmäßig in Köln erscheinenden Samizdat-Zeitschrift „Pastor“). Vgl. Mogilevskaja, T.: „Vadim Zacharov. Knigoizdatel’ Aleksandr Puškin“, in: L-Galereja (Katalog), Moskva, 1993, S. 5-10 (deutsch in Zacharov, V.: Der letzte Spaziergang durch die Elysischen Felder. Retrospektive 1978-95, Köln, 1995).

<sup>113</sup> Vgl. Groys, B.: Gesamtkunstwerk Stalin, S. 98ff.; Zinik, Z.: „Sots-Art“, in: Efimova, A./Manovich, L. (eds.): *Tekstura. Russian Essays on Visual Culture*, Oxford, 1994, S. 86ff.

<sup>114</sup> Wallach, A.: *Ilya Kabakov. The Man Who Never Threw Anything Away*, New York, 1996, S. 9.



K. Zvezdočetov: *Mal' čiš i anakonda*, 1984



K. Zvezdočetov: *Aus der Serie 'Perdo'*, 1986

Kibal' čiš<sup>115</sup> bzw. seinem episch-pseudomythologischen Zyklus „Perdo“<sup>116</sup> die Protagonisten des durchwegs narrativen Geschehens ebenfalls mit den karrikaturhaften Zügen seiner unverwechselbaren Physiognomie ausstattet und sich auf diese Weise gleichsam als 'Comic-Figur' in das eigene Werk einschleust. Kabakov bezeichnet im oben zitierten Essay das von Gundlach formulierte Modell für die künstlerische Strategie Zvezdočetovs als am meisten zutreffend; ähnlich spricht auch I. Bakštejn bereits in bezug auf die Aktivitäten der von Zvezdočetov gegründeten Gruppe „Čempiony mira“ von einem durch den Moskauer Konzeptualismus entwickelten „System der doppelten ästhetischen Sicht, das den Blick des Künstlers mit dem seiner Figuren verbindet“.<sup>117</sup>

Wir wollen an dieser Stelle jedoch nur auf einen speziellen Aspekt in Zvezdočetovs Arbeit besonders hinweisen, der einerseits in engem Zusammenhang zu den hier behandelten Aneignungsverfahren in der Moskauer Kunst der 80er Jahre steht, andererseits aber

<sup>115</sup> Held einer in den 30er Jahren verfaßten Bürgerkriegs-Erzählung („Povest' o Mal' čiše-Kibal' čiše“) des sowjetischen Kinderbuch-Autors A. Gajdar, der allen Sowjetkindern als Vorbild dienen sollte. Die Figur des Mal' čiš-Kibal' čiš ist gekennzeichnet durch Vaterlandsliebe, Askese sowie selbstlosen und revolutionären Kampfgeist (er wird am Ende von Konterrevolutionären erschossen). Sein Erkennungszeichen ist die „Budenovka“ mit dem roten Stern, wie sie auch in Zvezdočetovs Werk-Zyklus auftaucht. Antagonist des M.-K. ist der Mal' čiš-Plochiš, ein politisch unreifer Knabe, der durch seine Schwäche für Kuchen und Marmelade völlig auf revolutionäre Pflichten vergißt. Vgl. Gajdar, A.: *Skazka o voennoj tajne, o Mal' čiše-Kibal' čiše i ego tverdom slove* (1955).

<sup>116</sup> Vgl. Peschler, E.: *Künstler in Moskau*, S. 195-201. Bereits 1984 hatte sich Zvezdočetov die Frage gestellt, wie es möglich wäre, mit Hilfe von 'Direktiven' (ähnlich wie die mexikanischen Monumentalkünstler) eine „lokale nationale Kunst“ zu schaffen. Ausschlaggebend dafür war nach den Worten des Künstlers die Einsicht gewesen, daß es in der „sowjetischen Kultur“ – sowohl auf dem Gebiet der Literatur wie auch der Malerei – weder ein großes „episches Gemälde“ wie die „Ilias“ noch einen Roman wie jenen über Gargantua und Pantagruel oder Don Quichote gebe. Die fatale Folge: „Jeder halbwegs gebildete Mensch weiß über Afrika und den Amazonas bescheid, weiß von Indianern, Belgien und Papuas <...> Von uns weiß man bloß, daß wir Kommunisten haben, byzantinische Ikonen und ein kaltes Klima. Das ist sehr kränkend.“ So beschloß Zvezdočetov „in die Fußstapfen Charles de Costers oder des Autors der Kalevala zu treten <...> und mit Hilfe einzelner Geschichten ein nationales Epos „zu fälschen bzw. zu erfinden und visuell festzuhalten.“ Die Form der visuellen Informationsvermittlung (an Stelle der verbalen) hatte er gewählt, um das Epos und die Mythologie seines „Subkontinentes“ (den er das „Weiße Afrika“ nannte) über alle Sprachbarrieren hinweg bekannt zu machen.

<sup>117</sup> Bakstein, J.: „Über eine Ausstellung der Moskauer Avantgarde“, in: *Durch* 2/1987, S. 52-54.

auch wunderbar auf die allgemeine Appropriation der Weltgeschichte durch das sowjetische Bewußtsein anspielt, was ja bereits von verschiedenen Vertretern der Soz-art – so etwa in zahlreichen Arbeiten A. Kosolapovs – immer wieder deutlich gezeigt wurde.<sup>118</sup> Wenn Zvezdočotov seinen Perdo-Helden Žora – abgesehen von den eigenen Gesichtszügen – als lächerliche Kreuzung eines russischen Don Quichote, Bylinen-Recken und Georgij Pobedonosec darstellt, so liegt es sicherlich nicht (nur) an der mangelnden zeichnerischen Begabung des Künstlers, daß dessen Pferd eindeutig (wie wir versuchten, digital zu rekonstruieren) aus V. Vasnecovs Monumentalgemälde „Bogatyri“ (1898) kopiert wurde;<sup>119</sup> der postmoderne Pferdedieb bezieht sich hier zweifellos auf die Aneignung der heldenhaften russischen (Kunst-) Geschichte durch den Stalinismus, wie sie speziell im Rahmen der Kriegspropaganda zur anspornenden Rückbesinnung auf nationale Traditionen forciert wurde. G. Gorelov's Porträts von Stalin und Gor'kij in der Tret'jakovskaja galereja vor dem Hintergrund der Vasnecovschen „Bogatyri“ zeigen diesen Umstand deutlicher, als es jede Analyse könnte: Bringt die Darstellung Gor'kij's aus dem Jahr 1952 durch die perspektivisch bedingte Verzerrung des zitierten Werkes bereits eine gewisse Distanz zum Ausdruck, so wird Stalin 1940 durch die Parallelschaltung der Bildflächen geradezu in die historische Folie hineinprojiziert. Idealerweise (für unsere Beweisführung) nimmt er dort ausge-



V. Vasnecov: *Bogatyri*, 1898



*Photoshop macht's möglich - die digitale Rekonstruktion einer Entführung*



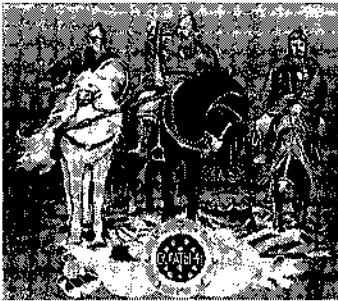
G. Gorelov: *Stalin v Tret'jakovskoj Galereje*, 1940



G. Gorelov: *Maksim Gor'kij v Tret'jakovskoj Galereje*, 1952

<sup>118</sup> Siehe beispielsweise Kosolapovs Arbeiten wie „Prä-historischer Kommunismus“ (1975) oder „Ägyptisches Fresko“ (1983), wo die Übergabe von Schriftrollen durch einen altägyptischen Herrscher an Lenin dargestellt wird.

<sup>119</sup> Vasnecovs Bild zeigt, auf Pferden sitzend, drei der bekanntesten Bylinenhelden – Dobrynja, Il'ja Muromec und Aleša Popovič. Sein Werk gilt als der erste Versuch in der Geschichte der russischen Malerei „najti živopisno-izobrazitel'nye ékvalenty charakternym poetičeskim oborotam bylinogo skaza“. (Allenov, M.: „Russkoe iskusstvo XIX-načala XX veka“, in: Russkoe iskusstvo X-načala XX veka, Moskva, 1989, S. 401).



A. Filippov: *Tri bogotyryja*, 1981-1984



R. Lebedev: *Tri bogatyryja*, 1989



N. Ovčinnikov: *Installation in der Moskauer Tret'jakovskaja galereja*

rechnet den Platz jenes Helden ein, dessen Pferd Zvezdočetov später auf seine Weise 'entführen' sollte, um es dann an anderer Stelle in seiner „živopis' v kavyčkach“ als offensichtlichen intertextuellen Bezug wieder 'anzuführen'.<sup>120</sup>

Spielte Zvezdočetov auch innerhalb des Moskauer Kunst-Lebens die Rolle einer Personage „gleichsam wie ein Revolutionär“, so möchte beispielsweise heute A. Osmolovskij – ein wesentlicher Unterschied – als Revolutionär schlechthin verstanden werden, und zwar ohne 'Anführungsstriche', die als Zeichen für die typisch konzeptualistische Figurenhaftigkeit stehen. Zvezdočetovs unbekümmertem Postkonzeptualismus wird hier also ein deklariertes Antikonzeptualismus entgegengestellt; daß dabei für Osmolovskij gerade die Anführungszeichen unter allen Satzzeichen zu Zeichen des Anstoßes – d. h. zu tatsächlichen „znaki prepinarija“ – werden, ist zudem nicht nur höchst symptomatisch für die negative Beziehung des aktuellen Neoutopismus zur konzeptualistischen Ironie, sondern verweist nebenbei mit überraschendem Rußlandbezug auf Adorno, der den Anführungszeichen nicht weniger kritisch gegenüberstand. Diese seien vor allem als Mittel der Ironie zu verschmähen: „Dummschlau und

selbstzufrieden lecken die Anführungszeichen sich die Lippen. <...> Die gehäuften ironischen Anführungszeichen bei Marx und Engels sind Schatten, welche das totalitäre Verfahren vorauswirft über ihre Schriften, die das Gegenteil meinen: der Samen, aus dem schließlich wurde, was Karl Kraus das Moskauderwelsch nannte.“<sup>121</sup>

Der oben mit Tchouboukov-Pianca angesprochene Aspekt der Parodie bezieht sich dabei jedoch nur mehr auf strategische Aspekte im Umgang mit dem Diskurs der Macht, keineswegs – zumindest in seiner klassischen Form – auf

<sup>120</sup> Tupyčyn, V.: „Razmyšlenija u paradnogo pod'ezda“, in: A-Ja, 6/1984, S. 4.

<sup>121</sup> Adorno, Th. W.: *Noten zur Literatur I*, Frankfurt a. M., 1980, S. 163, 169 (Kap. 8: „Satzzeichen“). Siehe dazu auch Eisenberg, M.: „Die Macht der Finsternis Anführungszeichen oder: Was ist Konzeptualismus“, in: *Metropole Moskau. Wespennest 107* (1997), S. 62-67. In M. Épštejns apophatischer Abhandlung zur Ökologie des Textes bleiben schließlich zur Spezifizierung des Nichts nur noch die das Schweigen rahmenden Anführungszeichen übrig: « » („Nabroski k ekologii teksta“, in: *Kommentarii*, 13/1997).

jenen des Stils. So hat F. Jameson, obwohl mit Blick auf die Situation des Spätkapitalismus, den Begriff des „Pastiche“ der durch dieses zum Verschwinden gebrachten Parodie gegenübergestellt, welche in der heutigen Situation (der horrenden Wucherung gesellschaftlicher Codes), verstanden als parodistischer Umgang mit dem Original, kein Betätigungsfeld mehr finde: „Sie hat sich überlebt, und die seltsam neue Erscheinung des Pastiche, die Imitationskunst, nimmt langsam ihren Platz ein. Pastiche und Parodie sind Imitationen einer eigentümlichen Maske,



A. Osmolovskij: *Posle postmodernizma ostaetsja to'ko ora'*, 1992

Sprechen in einer toten Sprache. Pastiche ist die neutrale Praxis dieser Mimikry ohne die an ein Original gebundenen tieferliegenden Beweggründe der Parodie, ohne satirischen Impuls, ohne Gelächter und ohne Überzeugung, daß außerhalb der vorübergehend angenommenen mißgestalteten Rede noch so etwas wie eine gesunde linguistische Normalität existiert. Das Pastiche ist ausdruckslose Parodie, eine Statue mit leeren Augenhöhlen: Es verhält sich zur Parodie, wie sich jenes andere interessante und historisch einmalige Phänomen der Moderne, die Praxis einer leer und ausdruckslos gewordenen Ironie, zur 'wertbeständigen Ironie' des achtzehnten Jahrhunderts <...> verhält.<sup>122</sup> Jamesons Pastichebegriff gewinnt zudem, abgesehen von seiner durchaus exakten Beschreibung auch in Hinblick auf die hier behandelten Autoren, für die (erklärt dilettantische) künstlerische Praxis des Moskauer (Post)Konzeptualismus gerade im Bereich der bildenden Kunst an zusätzlicher Bedeutung, insofern er doch mit dem des 'Pasticcio'<sup>123</sup> eng verbunden ist – jener in diesem Wort ursprünglich verborgenen 'Pfuscherei' [russ. chaltura], die dann gerade in der uns interessierenden Strömung nicht selten auf lustvolle Weise Oberhand gewinnt bzw. in der Konstruktion von Identität als „Bastelei“ zum Ausdruck kommt.<sup>124</sup>

<sup>122</sup> Jameson, F.: „Postmoderne – zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus“, S. 62; Jameson zitiert hier den Ironiebegriff von W. Booth in dessen Buch: *A Rhetoric of Irony*, Chicago/London, 1974.

<sup>123</sup> Pasticcio, ital., auch: Pfuscherei, über das Vlat. zu spätlat. pasta (vgl. engl. pasting = Kleistern, Leimen); 1. (bild. Kunst) Bild, das [in betrügerischer Absicht] in der Manier eines berühmten Künstlers gemalt wurde; 2. (Musik) a) (bes. im 18./19. Jh.) Zusammenstellung von Teilen aus Opern eines od. mehrerer Komponisten zu einem neuen Werk mit eigenem Titel u. Libretto; b) originäres, von verschiedenen Komponisten geschaffenes Bühnenwerk od. Instrumentalstück.

<sup>124</sup> Vgl. dazu die dementsprechende Charakterisierung der postmodernen Mentalität durch Beck, U.: *Die Erfindung des Politischen. Zu einer Theorie reflexiver Modernisierung*, Frankfurt, 1993, S. 152: „'Individualisierung' heißt also: Die Normalbiographie wird zur Wahlbiographie, zur 'Bastelbiographie'.“ Bereits 1972 meint H. Holz, „diese Bastelei an der Erscheinungsweise des Selbst wird von vielen Autoren als Inszenierung – des Ego allgemein, der eigenen Statuszuschreibung, kultureller Attitüden oder auch fluider und oft wechselnder Gruppenzugehörig-

Um aber von dem oben eingeschlagenen 'psychoanalytischen' Exkurs zum philosophischen Problem der 'Nicht/Identität'<sup>125</sup> wieder auf die Frage der Bedeutung der hier dargestellten postmodernen Aneignungs-Strategien bzw. des seit Duchamp neudefinierten Verhältnisses von Original und Reproduktion im kulturhistorischen Kontext zurückzukommen, sei nochmals an den bereits konstatierten Zusammenhang zwischen der (durch die idealistische Kunstauffassung geprägten) modernen Ästhetik und dem romantischen Geniekult verwiesen und daran erinnert, daß der die gesamte Postmoderne-Diskussion durchziehende Gedanke von der Auflösung des Subjekts gerade im neuzeitlichen – als Bedingung für diesen Genialitätsbegriff verstandenen – Erstarken des Subjektivitätskonzepts seinen wichtigsten Bezugs- und Abstößungspunkt findet.<sup>126</sup> So führte nach Benjamin eben dieser Prozeß der Säkularisierung zu einem entscheidenden Paradigmenwechsel in der Kunst, nämlich zur Ersetzung des im rituellen Gebrauchswert begründeten Kultwertes (als Grundlage des Auratischen) eines – der Autorschaft nach ursprünglich bedeutungslosen weil in jedem Fall auf die höhere Autorschaft Gottes zurückgehenden – Kunstwerkes durch seine Authentizität.<sup>127</sup> An diese und somit an die Person des genialen Schöpfers als des einzigen legitimen 'Besitzers' wird letztlich aber der gesamte Wahrheitsanspruch der Kunst geknüpft, eine Veränderung, die H. Blumenberg als paradigmatisch für die Neuzeit überhaupt bezeichnet;<sup>128</sup> R. Krauss hat diesen Zusammenhang von (heute nicht mehr möglichen) Ursprünglichkeits-Vorstellungen und modernistischem Geniekult in ihrem Buch „The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths“ ausführlich dargestellt.<sup>129</sup> Der Begriff der Originalität ist also unmittelbar mit der – auch juristisch und ökonomisch bedeutsamen – Vorstellung

---

keiten – vorgestellt und als wesentliche Dimension der Ästhetisierung begriffen.“ (Holz, H.: Vom Kunstwerk zur Ware: Studien zur Funktion des ästhetischen Gegenstands im Spätkapitalismus, Neuwied/Berlin, 1972, S. 86).

<sup>125</sup> Vgl. Barabanov, E.: „Russkaja filosofija i krizis identičnosti“, in: Voprosy filosofii, 8/1991; Etkind kritisiert Barabanovs „Psychoanalyse der russischen Philosophie“ als nicht ganz zulässig, obwohl dieser dabei eine ganze Reihe „klassischer Neurosen“ erdeckt habe; eine psychoanalytische Interpretation dürfe jedoch nicht innerhalb des philosophischen Diskurses verbleiben (Etkind, A.: Eros des Unmöglichen. Die Geschichte der Psychoanalyse in Rußland, Leipzig, 1996, S. 449).

<sup>126</sup> Siehe dazu u. a. Klinger, C.: Flucht, Trost, Revolte: Die Moderne und ihre ästhetischen Gegenwelten, München, 1995.

<sup>127</sup> Benjamin, W.: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt, 1977, S. 17.

<sup>128</sup> Vgl. Blumenberg, H.: Die Legitimität der Neuzeit, Frankfurt, 1966; unsere Darstellung folgt hier weitgehend jener von Putz, C.: Kitsch – Phänomenologie eines dynamischen Kulturprinzips, Bochum, 1994, S. 44ff.

<sup>129</sup> Krauss, R.: The Originality of the Avant-Garde and Other Modernists Myths, Cambridge/Mass., 1986 (dt.: Berlin, 1997); vgl. dazu auch Schmidt-Wulffen, S.: „Ursprung‘ – Über das Verschwinden einer Idee“, in: Salzburger Kunstverein (Hg.): Original. S. 29-37, bzw. ders.: „Vom Außenseiter zum Agenten“, in: Welsch, W. (Hg.): Die Aktualität des Ästhetischen, München, 1993, S. 342-354 (Originalität als Diskurs – Von der Originalität zum Diskurs).

des Eigentums bzw. der Eigentümlichkeit verbunden, wobei das Kunstwerk, so C. Putz, trotz seiner angeblichen Emanzipation vom Kult als verbürgtes Produkt des göttlichen Genies in der Sphäre des Religiösen verhaftet bleibt: „So hat sich in die ‘aufgeklärte’ Kunst-Welt das Metaphysische – wenn es überhaupt je eliminiert war – wieder eingeschlichen: Im Genie haben wir wieder einen Gott, den man verehren kann, das unberührbare, authentische Kunstwerk, das Original, behält im Grunde seine Eigenschaft, als Kultgegenstand zu fungieren, das Museum ersetzt den Tempel und erzwingt nicht-profane Verhaltensformen, die in die Nähe des Rituals rücken.“<sup>130</sup> Eine Verschmelzung von Sakralisierung und Säkularisierung, wie sie D. Prigov in seinem Manifest „Vtoraja sakro-kuljarizacija“ (1990) auch für die zeitgenössische Avantgarde-Kunst konstatiert, deren museale Wirkungsräume er als „chramy nekoj religii“ bezeichnet: Die Prestigehaftigkeit, diese zu besuchen, entspreche dabei der prinzipiellen, fast transzendentalen Unverständlichkeit sowohl ihrer Exponate, als auch der von den Museen verfolgten Ausstellungspolitik, ihrer Verstricktheit in die komplexe Problematik der zeitgenössischen Kunst und die immanenten Prozesse innerkultureller Reflexion sowie des hermeneutischen, fast sakralen Diskurses der zum ausgewählten Kreis zählenden Eingeweihten, d. h. „es werden gleichsam sakrale Gegenstände präsentiert, oder, bildhaft ausgedrückt, ‘Heiligen-Reliquien’ der zeitgenössischen Kunst, die Verehrung, nicht aber Verständnis und Teilnahme erfordern“.<sup>131</sup>

Wenn nun aber, wie bereits versucht wurde aufzuzeigen, die Subjekt-konzeption der Postmoderne das Individuum nur mehr als Konglomerat heterogener Einflüsse versteht, so ist die offensichtliche Konsequenz einer solchen Konzeption eines ‘in jeder Hinsicht fremdbestimmten’ Subjekts nicht zuletzt die Unmöglichkeit, weiterhin von der Vorstellung eines ‘in jeder Hinsicht autonomen’ Genies auszugehen: es kann daher keine Originalität im bisherigen Verständnis mehr geben. In diesem Sinne untergräbt auch das erwähnte Pluralitätsprinzip die Funktion des Innovationspostulates als Maßstab für die Frage ‘Kunst oder Nicht-Kunst’, was Postmoderne-Apologeten wie I. Hassan letztlich zum logischen Schluß kommen läßt, das Abbild, die Kopie, könne dieselbe Gültigkeit besitzen wie das Urbild,<sup>132</sup> wobei letzteres wiederum in Hinblick auf die im Rahmen der postikonoklastischen byzantinisch-orthodoxen Theologie ausgearbeiteten Bildtheorie gerade im russischen Kontext nicht gerade abwegig er-

<sup>130</sup> Putz, ebda, S. 47f. Vgl. dazu die umfangreichen bibliografischen Ressourcen zum Studienprojekt der Colgate University „Talent, Society, and the State: Defining and Regulating Intellectual Property“ unter <<http://departments.colgate.edu/diw/GNED327bibs.html>> (authorship, copyright, plagiarism etc.).

<sup>131</sup> Prigov, D.: „Vtoraja sakro-kuljarizacija“, in: *Novoe Literaturnoe obozrenie*, 11/1995, S. 228; vgl. dazu auch Grojs, B.: „Neosakral’nye mify rossijskogo avangarda“, in: *Dekorativnoe Iskusstvo*, 8/1991, S. 30-33.

<sup>132</sup> Hassan, ebda, S. 52; Putz, ebda, S. 77.



K. Malevič: *Suprematism, frühes 20. Jh.* (Zuschreibung durch die Tochter des Künstlers)

scheint: „Wie das göttliche Wort die leibliche Anwesenheit des Herrn, so ersetzt hier das körperliche Bild das Original.“<sup>133</sup> In diesem Zusammenhang sei nochmals daran erinnert, daß der Begriff der Innovation ursprünglich gerade in der byzantinischen Tradition ausschließlich negativ besetzt war, jener der Nachahmung – im Sinne antiker Mimesis-Theorien – hingegen als wichtiges Element der kulturellen (literarischen, bildnerischen) und intellektuellen Aktivität betrachtet wurde.<sup>134</sup> Hinsichtlich des Fortwirkens obengenannter Einflüsse im russischen Mittelalter bzw. in der Renaissance und später im Klassizismus hat Ju. Lotman unter anderem auf die hier vorherrschende ikonische Zeichenkonzeption verwiesen, wobei die Beziehung zwischen Ausdruck und Inhalt weder als willkürlich noch konventionell, sondern als auf Ähnlichkeit beruhend verstanden wurden: „Sie sind ewig und von Gott festgelegt. Deshalb ist weder der Schriftsteller, der einen Text schafft, noch der Künstler, der ein Bild malt, Schöpfer seines Werkes. Sie sind nur Vermittler, durch sie

wird der Ausdruck, der im Inhalt selbst enthalten ist, sichtbar. Daraus folgt, daß in das Urteil über den Wert von Kunstwerken die Originalität als Kriterium nicht eingehen kann. <...> Deshalb wird die Möglichkeit, neue und gleichzeitig wahre Texte zu schaffen, im Prinzip verworfen. Ein neuer Text ist immer ein alter, der zugänglich gemacht wurde.“<sup>135</sup> Enge Bezüge zu aristotelischen oder platonischen

<sup>133</sup> Bauch, K.: „Imago“, in: Boehm, G. (Hg.): Was ist ein Bild?, München, Fink, 1995, S. 285.

<sup>134</sup> Oxford Dictionary of Byzantium, Oxford, 1991, vol. 2, S. 988f.

<sup>135</sup> Lotman, Ju.: „Das Problem des Zeichens und des Zeichensystems und die Typologie der russischen Kultur des 11.-19. Jahrhunderts“, in: ders.: Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur, Kronberg, 1974, S. 389; vgl. auch ders.: „Povtorjaemost' i unikal'nost' v mehanizme kul'tury“ im Sammelband: Klassicism i modernizm: sbornik statej, Tartu, 1994. So erinnert noch ein 1856 entstandenes Gedicht A. K. Tolstoj's in seinem programmatischen Titel den Künstler daran, daß es ein Irrtum sei, sich für den Schöpfer seiner Werke zu halten, denn: „Tščetno, chudožnik, ty mniš', čto tvorenij svoich ty sozdatel'!“ Einen ähnlichen Zusammenhang konstatiert A. Zwickl für die Malerei des Sozialrealismus: „Die Kunst schien in eine frühere Phase – etwa das Mittelalter – zurückgekehrt zu sein, da nicht Einmaligkeit und Neuartigkeit der schöpferischen Invention den Wert eines Werkes bestimmten. Nach diesen Auffassungen wurden in den fünfziger Jahren nicht nur die eigenen oder fremden Kopien beurteilt, sondern auch die 'eigenständigen' Schöpfungen. Begriffe wie Epigonentum oder Fälschung verloren ihren Sinn.“ (Zwicl, A.: „'Copyright'. Das Problem von Original und Kopie in der Malerei der fünfziger Jahre“, in: György, P./Turai, H. (Hg.): Staatskunstwerk. Kultur im Stalinismus, Budapest, 1992,



schen Mimesiskonzeptionen sollten nämlich selbst nach dem großen Bruch der Romantik mit dieser Tradition – Ausdruck vs. Nachahmung – in diversen Realismus-Theorien des 19. und 20. Jh. wieder zutage treten, wobei interessanterweise gerade in der russischen Diskussion (Belinskij, Černyševskij) die ursprüngliche ‘Theorie der Nachahmung’ [teorija podražanija] von jener der ‘Reproduktion’ [vosproizvedenie/vossozdanie] abgelöst wurde, die dann in der marxistischen Ästhetik weiter zu ‘osvoenie’ [Aneignung] und ‘otraženie’ [Widerspiegelung] mutieren sollte.<sup>136</sup>

M. Tupitsyna verweist in diesem Zusammenhang auf das bereits angesprochene spezifische, im Grunde ‘antifuturistische’ Verhältnis eines wesentlichen Teiles der russischen Avantgarde (speziell der um Chlebnikov versammelten „Budetljane“) zum Problem des Ursprünglichen und seiner Auferstehung durch den Akt der Wiederholung, wie es sich etwa auch in Gončarovas Kopien russischer Ikonen oder Larionovs primitivistischer Appropriation des Lubok-Stils manifestierte. In ihrer Revolte gegen die petrinsche und postpetrinsche Praxis der Simulation ersetzten sie das, was Deleuze in seiner Definition der Simulacren als Ähnlichkeit „as an external correspondence“ beschrieben habe, durch „an internal or derived resemblance“, wobei der einzige Unterschied zwischen diesen beiden Formen darin liege, daß „only the second one ‘passes through the Idea’ and produces images endowed with internal essence.“<sup>137</sup> So heißt es im Manifest der „Lučisty i Budušniki“: „We declare that there has never been such a thing as a copy and recommend painting from pictures painted before the present day <...> We acknowledge all styles as suitable for the expression of our art, styles existing both yesterday and today.“<sup>138</sup> Mit ihrem Konzept der Wiederkehr künstlerischer Modelle unterminierten diese Vertreter der Avantgarde, so Tupitsyn, bereits die modernistische Vorstellung von Originalität, Autorschaft und Einmaligkeit und ersetzten diese durch eine Strategie des freien Kopierens, „an example of what Larionov referred to as *vseochestvo* (everythingism) – that is,

---

S. 63). A. Hansen-Löve spricht von einem mit dem Raskol verbundenen ‘semiotischen Schisma’, dem die im orthodoxen Zeichenverständnis wurzelnde Vorstellung zugrunde liege, die Signifikanten dürfen nicht verändert werden, da sich sonst die Signifikate ebenfalls verändern. Vgl. dazu auch Truchanov, M.: *Pravoslavnyj vzgljad na tvorčestvo*, Moskva, 1997; Lossky, Vl.: *The Mystical Theology of the Eastern Church*, New York, Crestwood, 1976, Kap. 6: „Image and Likeness“.

<sup>136</sup> Vgl. dazu auch Eisenstein, S.: „Nachahmung als Beherrschung“, in: *Film und Fernsehen*, 1/1988, S. 34-37. Zur marxistisch-leninistischen Widerspiegelungstheorie siehe u. a. Füllsack, M.: *Politische Kunst. Adorno im post-sowjetischen Kontext*, S. 85-90. Eine umfassende historische Rekonstruktion des Mimesisbegriffes von den Anfängen bis hin zu Adorno und Derrida liefern Gebauer, G./Wulf, Ch.: *Mimesis. Kultur – Kunst – Gesellschaft*, Reinbek, 1992.

<sup>137</sup> Tupitsyn, M.: „Collaborating on the Paradigm of the Future“, in: *Art Journal*, Vol. 52, No. 4, 1993, S. 21.

<sup>138</sup> Zitiert nach Bowlt, J. (ed.): *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism. 1902-1935*, New York, 1976, S. 90.

'all possible combinations and graftings of styles'.<sup>139</sup> In dieser Auffassung von Stil sieht Tupitsyn diese beiden Künstler „closely to the whole structure of post-modernism“ herankommen, ohne jedoch deren schon erwähnte antiwestlich-kollektivistische Intentionen zu übersehen: (Zitat Gončarova) „In the age of the flowering of individualism, I destroy this holy of holies and refuge of the hidebound as being inappropriate to our contemporary and future way of life.“<sup>140</sup>

War oben vom bedeutenden Einfluß konzeptuell-feministischer Strategien auf die Entstehung der (Foto)Appropriationskunst die Rede – wir erinnern uns an die häufige Verwendung anonymer Amateurfotografie in der post/sowjetischen konzeptuellen Fotografie, wie beispielsweise in A. Šul'gins Serie „Čužie fotografii“ –,<sup>141</sup> so muß gerade auch W. Benjamins maßgebliche postume Beteiligung an dieser Entwicklung betont werden, dessen 1936 entstandener 'antiauratischer' (oder zumindest als solcher interpretierter) Essay über „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ zu dieser Zeit intensiv neu rezipiert wurde. Einen noch wesentlicheren theoretischen Impuls liefern Anfang der 80er Jahre jedoch die Schriften J. Baudrillards, der nach der Veröffentlichung einiger vorwiegend im politisch-philosophischen Kontext rezipierter Arbeiten mit dem Erscheinen von „Simulacres et Simulation“ (1981) direkt in das Zentrum der New Yorker Kunstwelt katapultiert wurde und dabei nicht zuletzt auf seine eigene Erfahrung als Fotograf zurückgreifen konnte.<sup>142</sup> Der besondere Status der

<sup>139</sup> Tupitsyn, ebda, S. 22; vgl. Chardžiev, N.: K istorii russkogo avantgarda, Stockholm, 1976, S. 45.

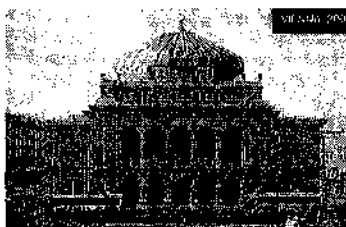
<sup>140</sup> Zit. nach Bowlt, ebda, S. 58.

<sup>141</sup> Entstanden 1988; Šul'gin verzichtete dabei völlig auf die Fotokamera und beschränkte sich auf die Entwicklung gefundener Negative. Šul'gin gilt darüber hinaus mittlerweile als einer der wichtigsten russischen Künstler im Internet (das Medium der Simulation schlechthin); wir weisen hier nochmals auf seine Arbeit „Remedy for Information Disease“ (1997), wo verschiedene visuelle Ready-Mades interaktive Manipulierbarkeit vortäuschen. Vgl. dazu das Gespräch Šul'gins mit V. Levašov, in: Nazad k fotografii. Stat'i, razgovory o fotografii, katalog vystavki, Moskva, 1996, S. 280-299 (bzw. die anderen Beiträge in diesem Buch). Siehe auch Straka, B.: „Zur Erinnerung... Vom persönlichen Umgang mit gefundener Fotografie“, in: Becker, K./Straka, B. (Hg.): Selbstidentifikation, S. 236-245. Einige von Šul'gins „Fremden Fotografien“ finden sich in Misiano, W. (Hg.): Die zeitgenössische Photographie in der Sowjetunion. Reportagen sozialer Wirklichkeit, Schaffhausen, 1988, S. 217ff. Siehe dazu auch Tupitsyn, V.: „Neofotografie. Zum aktuellen Stand der Fotografie-Diskussion in Rußland“, in: neue bildende kunst, 3/1994, S. 31-35, sowie ders.: „Solnce bez namordnika“, in: Tupicyn, V.: Kommunal'nyj (post-)modernizm. Russkoe iskusstvo vtoroj poloviny 20 v., Moskva, 1998, S. 140-159.

<sup>142</sup> Vgl. Taylor, Kunst heute, S. 82, sowie den russischsprachigen Auszug – Bodrijar, Ž.: „Simuljakk i simuljacija (fragment)“, in: Reprodukcija Mon Amour (Katalog), Moskva, 1994, S. 10-13; auf Deutsch nachzuverfolgen auch in Baudrillard, J.: Agonie des Realen, Berlin, 1978, sowie kurzgefaßt bei Baudrillard, J.: „Die Simulation“, in: Welsch, W. (Hg.): Wege aus der Moderne, S. 153-161. Ausführlich zur Bedeutung der künstlerischen Rezeption und Adaption europäischer philosophischer Theorien durch den amerikanischen Neo-Konzeptualismus der 80er Jahre siehe Cameron, D.: „Die Kunst und ihre Wiederholung“, in: Bohn, V. (Hg.): Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik, Frankfurt a. M., 1990, S. 269-323. Zur Aneignung Baudrillards in Rußland vgl. Kuricyn, Vj.: „Bodrijakk“, in: Segodnja, 06.08.1994, bzw. ders.: Žurnalistika 1993-1997, Sankt-Peterburg, 1998, S. 46-48; Clowes, E.: „Simulacrum as S(t)imu-

Fotografie als „Kunstwerk im Zeitalter seiner digitalen Manipulierbarkeit“<sup>143</sup> wird heute in diesem Kontext zunehmend verständlich, könnte er doch jene entgültige Verdrängung der klassischen Malerei tatsächlich einleiten, die bereits um die Jahrhundertwende durch dieses neue Medium der Bildproduktion befürchtet wurde. Ende der 70er Jahre entwickelte Baudrillard noch in Hinblick auf die Strategien der modernen Massenmedien die apokalyptische – im übrigen eher kulturpessimistische als, wie ihm oft vorgehalten wurde, lediglich zynische – <sup>144</sup> These von der ‘Präzession der Simulacra’, einer implodierenden Realität, einer Erosion der Wechselbeziehung von Original und Kopie – beruhend auf der Idee eines ‘Hyperrealen’, welches das nicht mehr reale Reale kaschiert: „Heutzutage funktioniert die Abstraktion nicht mehr nach dem Muster der Karte, des Spiegels und des Begriffs. Auch bezieht sich die Simulation nicht mehr auf ein Territorium, ein referentielles Wesen oder auf eine Substanz. Vielmehr bedient sie sich verschiedener Modelle eines Realen ohne Ursprung oder Realität, d. h. eines Hyperrealen <...> Zugelassen wird nur noch ein orbitaler Rücklauf von Modellen und die simulierte Entstehung von Differenzen.“<sup>145</sup> – ein Zustand, den E. Manzini etwas simpler charakterisierte, indem er unsere Epoche als „Pseudolithikum“ bezeichnete.<sup>146</sup>

War Baudrillards Konzeption der Simulacren jedoch in erster Linie mit der Warenproblematik und der auch von P. Virilio unermüdlich kritisierten medialen Imitation der Wirklichkeit à la CNN verbunden (was vielleicht ihren besonderen



Gruppe AES: Die Wiener Staatsoper im Jahr 2006 nach dem Sieg des Islam in Europa, 1997



N. Ovčinnikov: Moskowskij Parfenon, 1997 – die russische Birke als identitätsstiftende Säule eines neoklassizistischen nationalen Überbaus

lation? Postmodernist Theory and Russian Cultural Criticism", in: SEEJ (Slavic and East European Journal), Vol. 39, No. 3 (1995), S. 333-343.

<sup>143</sup> Vgl. Coy, W. im Ausstellungskatalog „Fotografie nach der Fotografie“, Dresden 1995, S. 71.

<sup>144</sup> Zur Verteidigung Baudrillards gegen derartige Angriffe vgl. Jung, T.: „Jenseits der Geschichte – Jenseits des Humanen? Zur Kennzeichnung der Gegenwartsmoderne durch J. Baudrillard“, in: Müller-Doolm, S. (Hg.): Jenseits der Utopie: Theoriekritik der Gegenwart, Frankfurt a. M., 1992, S. 364-395.

<sup>145</sup> Zit. nach Taylor, ebda; vgl. dazu Baudrillard, J.: Kool Killer oder Der Aufstand der Zeichen, Berlin, 1978, sowie ders: Agonie des Realen, Berlin, 1978.

<sup>146</sup> Matzer, U.: „Das Foto im Zeitalter seiner digitalen Manipulierbarkeit“, in: REFLÄX, 11/1996, S. 4.

Erfolg in den USA erklärt),<sup>147</sup> so lieferte G. Deleuze bereits Ende der 60er Jahre – also ungefähr zur selben Zeit wie Derrida, dessen 1967 in „De la grammatologie“<sup>148</sup> formulierte Kritik an der logozentristischen „Metaphysik der Präsenz“ ebenfalls auf die Desavouierung des hierarchischen Gefälles zwischen Ursprung und Kopie, der Idee und ihrer Verkörperung abzielte – in „Différence et répétition“<sup>149</sup> eine ähnliche, philosophisch jedoch tiefgreifendere Studie (als jene Baudrillards) zum Problem der Differenz, die er, ebenso mit Blick auf die moderne Welt der Simulacren, als eine ‘freie’ zu denken versuchte, um damit die Philosophie aus dem klassischen Bann von Identität und Negation zu befreien. Es handelt sich dabei – eine Vorstellung, die Deleuze später (gemeinsam mit F. Guattari) anhand der Metaphorik des „Rhizoms“ weiterentwickeln sollte – um Differenzen, die sich nicht mehr metaphysisch auf ein Identisches, sondern nur noch auf andere Differenzen beziehen. In konsequenter Nachfolge des Nietzscheanischen Antiplatonismus geht es Deleuze – wie er 1969 in seinem für das postmoderne Verständnis der Beziehung von Original und Kopie wegweisenden Essay „Platon und das Simulacrum“<sup>150</sup> dargelegt hat – um den Kampf gegen das philosophische Konzept der „Repräsentation“: „Das Problem betrifft nicht mehr die Unterscheidung Wesen-Erscheinung oder Urbild-Abbild. Diese Unterscheidung ist in der Welt der Repräsentation wirksam; es geht um die Einführung der Subversion in diese Welt, um ‘Idoledämmerung’ <...> Das Trugbild ist kein degradiertes Abbild, es birgt eine positive Macht, die sowohl das Original wie das Abbild, das Modell wie die Reproduktion verneint. <...> Künstliches und Trugbild sind nicht dasselbe. Sie stehen sogar im Gegensatz. Das Künstliche ist stets Kopie der Kopie, das bis zu jenem Punkt vorangetrieben werden muß, an dem es seine Natur verändert und sich ins Trugbild verkehrt“ – eben das sei das Moment der Pop-Art.<sup>151</sup>

<sup>147</sup> Vgl. dazu auch die bereits 1956 entstandene scharfsichtige Analyse der Medienkultur in G. Anders „Die Welt als Phantom und Matrise. Philosophische Betrachtungen über Rundfunk und Fernsehen“, in: ders.: Die Antiquiertheit des Menschen, München, 1992, Bd. 2, S. 97-212, welche die Medienkritik Baudrillards und Virlios in vielem vorwegnimmt.

<sup>148</sup> Dt.: Derrida, J.: Grammatologie, Frankfurt a. M., 1974.

<sup>149</sup> Dt.: Deleuze, G.: Differenz und Wiederholung, München, 1992.

<sup>150</sup> Erstmals erschienen unter dem programmatischen Titel „Den Platonismus umkehren“, in: Revue de métaphysique et de morale, 1967, später publiziert als Teil von: Deleuze, G.: Logique du sens, Paris, 1969 (dt.: Logik des Sinns. Aesthetica, Frankfurt a. M., 1993; zur Frage der Simulacren siehe ebda, S. 311-340); vgl. dazu die mit einem Nachwort von M. Jampol'skij versehene russische Übersetzung dieses Essays – Delez, Ž.: „Platon i simuljaki“, in: Novoe Literaturnoe Obozrenie, 5/1993, S. 45-56, sowie Derridas Dekonstruktion des Platonismus in seinem Text „La pharmacie de Platon“, in: ders.: La Dissémination, Paris, 1972. Eine ausführliche Analyse der letztgenannten Arbeit liefert Vajňštejn, O.: „Derrida i Platon: dekonstrukcija Logosa“, in: Arbor Mundi, 1/1992, S. 50-72.

<sup>151</sup> Deleuze: Logik des Sinns, S. 320, 324. Zur Simulacrenfrage siehe weiters Bolz, N.: Eine kurze Geschichte des Scheins, München, 1991; Gantzert-Castrillo, E.: „Vom langsamen Verschwinden des Originals“, in: Eikon, 18/19/20 (1996), S. 99-104. In den Wirren marktwirt-

Eine schöne – wenn auch plakative – Illustration der oben dargestellten theoretischen Ansätze lieferte V. Volkov in einer 1995 unter dem Titel „Bad Painting“ gezeigten Installation, die zugleich ein anschauliches Beispiel dafür darstellt, daß die Behandlung kunsttheoretischer und kunstphilosophischer Problemstellungen mit Mitteln der zeitgenössischen bildenden Kunst auch angesichts eines hohen reflexiven Niveaus nicht unbedingt den völligen Verlust der sinnlich-visuellen, poetischen und sublimen Qualitäten eines Werkes mit sich bringen muß. Kernstück dieser Installation waren zwei im Supermarkt erstandene annähernd identische, von chinesischen FließbandarbeiterInnen sichtlich für den europäischen Durchschnittgeschmack hergestellte Echt-Öl-Landschaftsbilder, die unverändert – lediglich durch die Entfernung des ursprünglich im Kaufpreis enthaltenen Rahmens mit einem neoavantgardistischen Flair versehen – an den gegenüberliegenden Stirnseiten des Ausstellungsraumes plaziert wurden, so daß die geringfügige malerische Differenz zwischen den beiden Leinwänden nur durch ein ständiges Hin- und Hergehen zu erfahren, niemals aber entgeltlich zu fixieren war. Auf diesen Aspekt des Entgleitens verwies auch das tautologisch-pseudoderridistische Zitat „Der Unterschied liegt in der Differenz“, welches in Form einer typisch konzeptualistischen Wandaufschrift zwischen den beiden Bildern (Bad Painting #1 und Bad Painting #2) angebracht war. Weiters befanden sich in den Vitrinen der Galerie je zwei verkleinerte S/W-Xerokopien der besagten Leinwände mit dem Titel „Bad Copy“ (#1-4). Damit noch nicht genug jener Tautologie, der laut Groys die Zukunft gehört:<sup>152</sup> Im Rahmen der Ausstellungseröffnung wurde dem Publikum mitgeteilt, der – leider abwesende – Künstler habe angekündigt, zur Erläuterung der komplexen Installation per Fax einen Kommentar zu senden, der alle Unklarheiten beseitigen solle. Was daraufhin jedoch eintraf, war nichts anderes als unzählige weitere Kopien derselben Vorlage, die sich als telekommunikativ kodierter Text – Zeile für Zeile abgetastet und wieder zusammengesetzt – durch die Leitung quälten.

---

schaftlicher Zusammenhänge treffen wir jedoch gelegentlich auf weitaus paradoxere Phänomene, als es sich selbst die innovativsten PhilosophInnen auszudenken vermögen: So stellt beispielsweise die Anfang der 80er Jahre von D. Dondé in Cremona gegründete „Fondazione dei Falsi d'Arte“ 'täuschend echte', mittels spezieller chemikalischer Substanzen künstlich gealterte Kopien von Meisterwerken der jüngeren Kunstgeschichte her, um diese – mit einem Fälschungszertifikat („echt falsch“) versehen – zu erschwinglichen Preisen an Kunden wie A. Schwarzenegger oder Lady Di (†) zu verkaufen. Jeder Fälscher ist dabei auf einen Maler oder Stil spezialisiert, „ein zweiter Van Gogh oder Degas sozusagen“, wobei diese weltweit anonym agierende Kopier-Künstlergruppe auch mit Ausstellungen ihres sogenannten „Musée Imaginaire“ an die Öffentlichkeit tritt. Zu diesem in der Kunstgeschichte allerdings seit jeher weitverbreiteten Phänomen vgl. u. a. die anekdotische Aufbereitung diese Themas bei Reitz, M.: Große Kunstfälschungen. Falsche Kunst und echte Fälscher, Frankfurt a. M., 1993; Fehr, M. (Hg.): Imitationen. Das Museum als Ort des Als-Ob, Köln, 1991.

<sup>152</sup> Groys, B.: „Die Zukunft gehört der Tautologie“, in: Die Zukunft der Moderne. Kursbuch 122, Berlin, 1995, S. 11-20.



V. Volkov: *Bad Painting. Detail der Installation, 1995*

In diesem Zusammenhang ein weiteres Mal auf Benjamins bekannten Essay zu verweisen, erscheint mehr als müßig, wenn auch, wie H.-J. Seemann in seinem Buch „Copy. Auf dem Weg in die Re-pro-Kultur“ (1992) zeigt, diese Diskussion angesichts zeitgenössischer Reproduktionstechnologien innerhalb einer sich abzeichnenden Klon-Kultur durchaus nicht zum Abschluß gekommen ist.<sup>153</sup> So hat sich die Krise des Originals auf der Ebene des Objekts auf jene des Subjekts übertragen, was P. Weibel veranlaßt, Benjamins Titel zu paraphrasieren und zu sagen, es handle sich um eine Entwicklung „vom Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen <...> zum Künstler im Zeitalter seiner digitalen oder gentechnischen Reproduzierbarkeit“; die Krise der Aura interessiere hingegen nur noch akademische Streber.<sup>154</sup> Interessant ist aber doch der von Volkov zweifellos intendierte paradoxe Bezug zwischen Benjamins (neo-) marxistischen Hoffnungen, die er mit dem technologisch bedingten Auraverlust des Kunstwerkes für die Kultur der Arbeitermassen verband, und dem nach wie vor bestehenden Bedürfnis des zeitgenössischen postindustriellen Massenkonsumenten, dieser Aura für das eigene Wohnzimmer möglichst kostengünstig habhaft zu werden – beispielsweise eben durch die Anschaffung von im kommunistischen China unter im Grunde vorindustriellen Bedingungen in manufakturierter Serienfertigung hergestellten Originalkunstwerken, deren ‘Originalität’ letztlich aber nichts anderes mehr darstellt, als die Folge einer Schwachstelle im technisch noch nicht optimierten Produktionsablauf: der menschliche Produktionsfehler gerät hier zum (mehr)wertsteigernden Faktor des Hand-Made-Effekts, die Entfremdung der ProduzentInnen (als Entstehungsbedingung) – für Volkov zur rührend anachronistischen Verfremdung als Bedingung künstlerischer Rezeption. Vor dem Hintergrund diverser Mehr- und Marktwerttheorien wird dann auch Volkovs Festlegung der auf ihren reinen Symbolgehalt reduzierten Verkaufspreise für die Einzelkomponenten seiner Installation verständlich: diese

<sup>153</sup> Seemann, H.-J.: *Copy. Auf dem Weg in die Re-pro-Kultur*, Beltz, 1992: „Die Klon-Kultur ist das Endprodukt der expansiven und tabulosen Copy-Gesellschaft. Digitale Medientechnologie, Gentechnologie, Biokybernetik, Neurochirurgie und Nanotechnologie sind einige der (jetzt schon erkennbaren) Geburtshelfer und Leittechnologien der kommenden Klon-Kultur.“ (S. 235). Ganz im Sinne des sowjetischen Vitalitäts-Diskurses und dessen oft zitierter Manifestation im Kult um die Lenin-Mumie („Lenin lebte, lebt und wird leben...“) ist auch das vom Direktor des Russischen Instituts für biologische Forschungen bekundete Ansinnen, den Konstrukteur des sowjetischen Sozialismus genetisch zu rekonstruieren („Experte hält Lenin für klonierbar“, in: *Der Standard*, 23.04.1997).

<sup>154</sup> Weibel, P.: „Digitale Doubles: Von der Kopie zum Klon. Zweiter Entwurf“, S. 161; vgl. dazu dennoch Stoessel, M.: „Kurze Schatten. Zur Aura bei Walter Benjamin“, in: *Sprache im technischen Zeitalter*, 1984, S. 311-334.

entsprachen exakt dem ursprünglichem – ‘realen’ – Warenwert der Materialien (Ölbilder, Kopien), d. h. deren im kunstmarktspezifischen Kontext absurd, ja geradezu obszön niedrigen Anschaffungspreis. Anders als A. McCollum in seiner bekannten Werkreihe „Surrogates“ (1982-83),<sup>155</sup> versucht Volkov durch die Isolierung der Massenware im Ausstellungsraum eine Reauratisierung derselben im verführerischen Schein des institutionellen Rampenlichts jener berüchtigten Halogenleuchten, deren technische Bezeichnung zudem in falscher Etymologie den Aurabegriff ein weiteres Mal in seiner griechischen Variante (= halos) wachruft. Wie nah hier – in Abhängigkeit vom Betrachterstandpunkt – Kommerz und Kunst beinander liegen, machte Volkov zudem durch die Ankündigung zu seiner Ausstellung spürbar, wo ein im digitalen Blow-Up-Verfahren stark vergrößerter Ausschnitt der akkuraten chinesischen Pinselstruktur die in die Irre geleiteten BesucherInnen eher echt pastoses ‘Bad Painting’ im Stil eines antiquierten abstrakten Expressionismus erwarten ließ, – ein Verfahren der Maßstabverzerrung, welches in den bereits erwähnten ‘Fragmenten’ I. Čujkovs noch mit authentisch malerischen Mitteln umgesetzt wurde.<sup>156</sup>

Was aber im gegebenen Zusammenhang besonders interessiert, und worauf die erwähnte Arbeit am deutlichsten abzielt, ist – um es abschließend noch einmal zu betonen – das Verhältnis von Original und Kopie. Durch die Verwendung zweier Fließband-Gemälde aus derselben Serie und ihre Gegenüberstellung im Galerieraum schuf Volkov unter gleichzeitigem Verweis auf die realen Herstellungsbedingungen eine überzeugende Metapher für den postmodernen Diskurs vom ‘auf immer verlorenen Urbild’ der Simulacren und hob zudem den in seiner eigenen kulturellen Tradition verwurzelten historisch-religiösen Diskurs der Konkurrenz zwischen Ur- und Abbild auch hinsichtlich eines der zentralen Probleme der klassischen europäischen Tafelmalerei auf eine neue Ebene: Die Kopie (die Fälschung) wird gleichsam zum ‘besseren Original’, denn selbst im schlechtesten Fall entspricht sie dem intendierten Gegenstand mehr, als es das Original – in bezug auf die dargestellte ‘Natur’ – jemals könnte.

---

<sup>155</sup> Einer zu jeweils verschiedenen Installationen verdichtete Anhäufung von durch bezahlte Mitarbeiter in serieller Abgußtechnik hergestellten Bildsurrogaten, welche in ihrer Malevič zitierenden Ästhetik – schwarze rechtwinkelige Flächen auf weißem Gips, die sich nur in ihren Formaten unterscheiden – gleichsam abwesende Bilder repräsentieren und eher auf den anonymen Massencharakter des zeitgenössischen elitären Kunstwerkes und seine Produktionsbedingungen anspielen. Siehe dazu Cooke, L.: „Auf der Spur des Originals. Allan McCollum und Katharina Fritsch in den neunziger Jahren“, in: Salzburger Kunstverein (Hg.): *Original*, S. 91-105.

<sup>156</sup> Vgl. Tschuikow, I. – in: Peschler, Eric (Hg.): *Künstler in Moskau*, S. 132.





Danko Šipka

## ON THE CLASSIFICATION OF HOMONYMS\*

### 0. Introduction

The issue of homonyms is an ever present subject of interest in linguistics. As can be seen in Ivić (1990), homonymy has been used as an argument in the discussion between so-called anomalists and analogists, as early as in ancient Greek tradition. One way or another, homonyms were used in various linguistic approaches, e.g. linguistic geography, glossematics, generative theories, and others. Furthermore, the monographs and dictionaries of homonyms, such as Philoponi's dictionary (Philoponi 1983), dating probably from 6 a.d, as well as the monograph by Sosnecki (1874) on Russian homonyms, reveal early and continued presence of this issue in linguistics. White's (1981) agricultural paper clearly illustrates the interest among non-linguists.

Careful analyses of the relevant literature (cf. Šipka 1991) evidenced nine central problems in the research of homonymy, as follows:

1. definition of homonymy,
2. homonymy vs. polysemy,
3. lexical homonymy vs. homonymy at other levels,
4. classification of homonymy,
5. causes of homonymy,
6. differentiation of the homonymic lexemes in text,
7. use of homonyms (e.g. in poetry),
8. role of homonymy within the lexicon,
9. language reactions to homonymic conflict.

---

\* This paper is based upon a part of my doctoral dissertation "Lexical homonymy in contemporary standard Serbo-Croatian" (defended at the University of Belgrade in May 1989). I would like to express my gratitude both to the Alexander von Humboldt Foundation, which made the writing of the paper possible, and Prof. Leonhard Lipka, of the University of Munich, my adviser during the Humboldt Post-Doctoral Program, for his support and various useful comments on a former version of the manuscript.

In this paper we will restrict our discussion to just one of the above problems - the classification of homonymy. For our purposes, therefore, even a very loose, and thus inaccurate, definition is sufficient that homonymy is a lexical relation between two lexemes having (partially) identical form and different meaning.

### 1. Existing classifications

Two major approaches to the classification of lexical homonyms can be identified in the relevant literature. The first and dominant one is based upon systemic features of the homonymic lexemes; the second, however, concentrates on their other properties or classifies them according to the specific theory developed by the scholar in question.

Within the first approach the following categories can be distinguished:

- a) full homonymy,
- b) homomorphy,
- c) homography,
- d) homophony.

Depending on whether they distinguish all four, or only some of the categories stated above, scholars can be divided into the following four groups:

- 1) all four categories are distinguished,
- 2) only full homonymy vs. homomorphy,
- 3) full homonymy, homography, and homophony,
- 4) full homonymy (or full homonymy and homophony) vs. homography.

The first group can be illustrated by the following passage from Shanskii (1969:16f):

"Homonyms are words which sound identical but which have completely different meanings... Homomorphs, in contrast to homonyms, may or may not be the same parts of speech; they coincide in sound, but always in isolated forms only... Homophones resemble homonyms and homomorphs in that they too are words and forms of different meanings which are pronounced identically, but differ from these in that they are written differently... Homographs, which are words and forms which are different in meaning but written alike, must be distinguished from homonyms, homomorphs, and homophones, which are words and forms which are different in meaning but sound alike."

Homonymy is treated in this manner in Galkina-Fedoruk (1954), Winkel (1958), Mel'nikova (1974), Fomina (1978), Singh (1980), Dešić (1982), Gortan-Premk (1984), Kaliszan (1997) and by many other scholars. This approach is doubtless the dominant one.

The treatment formulated in 2 can be found in Trnka (1931), and Hervey (1978:80):

"Homonymy may be total or partial, depending on whether all the morphs of sign x have their corresponding homomorphs among the morphs of sign y, or whether some of the morphs of sign x are not homomorphs of any of the morphs of the sign y, or vice versa."

The third position is advocated by Tyšler (1963), Franklyn (1966), and Truby (1966:191f):

"Words, parts of words, and/or combinations of words which sound alike and are spelled alike and differ as to semantic content (where this last is relevant) are HOMONYMS... Words, parts of words, and/or combinations of words which sound alike but are spelled differently and differ as to semantic content (where this last is relevant) are HOMOPHONES... Words, parts of words and/or combinations of words which are spelled alike but do not sound alike and which differ as to semantic content (where this last is relevant) are HOMOGRAPHS."

The group 4 can be observed with Knežević (1970), and Salomon (1966:9):

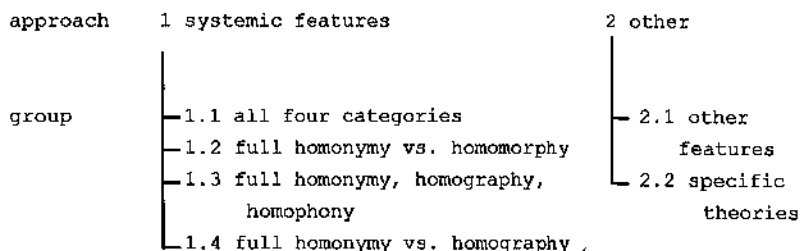
"Words that are pronounced alike, regardless of how spelled, are called homophones; those that are spelled alike, regardless of how pronounced, are called homographs..."

The second approach, having other underlying criteria, rather than systemic properties of homonymic lexemes can be subdivided into two groups, the first using other lexemic properties, for example etymology, the second using a specific theory as their classifying criterion.

The first group is advocated in Kuznecova (1982), and Akhmanova (1974), the second by Maslov (1963), and Belokrinickaja (1960).

The approaches outlined above, can be summarized as in diagram (1):

(1)



As already mentioned, the classification 1.1 is the most commonly used. It will thus be the primary subject of our critical remarks.

It can be observed that (although the Slavic literature prevails) the classifications discussed above pertain to various languages, and therefore cannot be considered language-specific.

## 2. Critical remarks

Existing classifications are a natural result of the somewhat indistinct position of lexicology towards lexicography, as it was till the early 1970s. The categories distinguished were directly caused by the lexicographic treatment of homonymy. After Zgusta's (1971) trail-blazing *Manual of Lexicography*, the two disciplines managed to obtain their autonomous positions (with continued cooperation, of course), as it can be clearly observed with the recent lexicologic crescendo, Lipka's (1990) *Outline of English Lexicology*. Therefore, a new, more "lexicologic" classification is needed.

From the lexicologic standpoint, the following, purely theoretical, remarks can be made on the existing lexicologic classifications.

1. They do not distinguish between the homonymy within the *lexicon*, as a part of Saussurian *langue*, or Chomskian *competence*, and homonymy within a *text*, as its concrete realization, as a part of Saussurian *parole*, or Chomskian *performance*.

2. They, furthermore, do not stress the difference between really existing homonymy in the language and its realizations on one side, and technical treatment of homonymic lexemes in dictionaries (as idealized, one-sided projections of the lexicon) on the other.

3. They are, finally, one-dimensional in the sense that three different and level-specific criteria (i.e. paradigmatic, graphic, phonetic features) are used as if they were one-level criteria, which results in the discernment of only four, rather than 12 categories, as it will be shown further on, (i.e. full homonymy, homomorphy, homography, homophony).

This theoretical inadequacy leads into two major practical disadvantages:

a) a number of instances of homonymy remains unaccounted (for example the lexemes coinciding in some paradigmatic form other than in the so-called canonical dictionary form), or only partially accounted (for example the lexemes that are homomorphs and homophones at the same time);

b) the existing classifications are of little use for the textual solution of homonymic clashes; the information, for example, that two lexemes are homomorphs, does not help to discern the two coinciding forms, for they coincide, irrespective of whether the lexemes share the other paradigmatic forms or not.

### **3. A proposal of classification**

In order to overcome the disadvantages summarized above, we will propose a new, more complex, but hopefully more universal and useful classification.

We will use mostly Serbo-Croatian examples. The difference between universal and language-specific properties of the classification will be appropriately stressed.

The term *homonymy* denotes at least three phenomena:

- a) a state or situation,
- b) a relation between two or more lexemes,
- c) a property of a lexeme.

This holds for all types of homonymy to be classified as follows.

At the first level three types of *homonymy* should be distinguished:

- 1) *homonymity* (i.e. homonymy within the lexicon),
- 2) *homonymicity* (i.e. homonymy in a text),
- 3) *dictionary homonymy*.

The differences between these three types of homonymy can be summarized as in the diagram (2):

(2)

type/attribute	1	2	3	4
homonymity	+	-	-	-
homonymicity	-	+	+	-
dictionary homonymy	-	-	+	+

- +/- presence or absence of an attribute,
- 1 = all paradigmatic forms are involved,
- 2 = two elements can exist in one form,
- 3 = limitations due to the scope,
- 4 = limitations due to the structural features.

The lexicon contains all paradigmatic forms of a lexeme, so there is a possibility for all of them to be involved in homonymic relations. In a text and a dictionary, on the contrary, only the forms actually present in it can be homonyms of each other. The attribute 1, therefore, can be assigned only to homonymity.

Only homonymicity can be assigned the attribute 2, i.e. the possibility that two or more lexemes are present in just one physical form, as in the car commercial slogan: *Designed for the human race* (*race* 'a group of humans, sharing certain bodily features' and *race* 'a competition in speed'). This is impossible both in the lexicon and the dictionary, where each lexeme has its own separate forms.

There is no dictionary or text which can contain all lexemes existing within the lexicon. They are, thus, limited in their scope, and therefore can be assigned the attribute 3.

Besides being limited in their scope, dictionaries can also be limited by their structural characteristics. Dictionaries normally contain only the so-called "canonical forms", and thus exclude (as a possibility, as well) all homonymic pairs coinciding in a non-canonical form (such as in Eng. *rose* 'a flower' : *rose*, the verb *rise* in Past Tense, as a non-canonical form). The attribute 4, therefore, can be observed only with dictionary homonymy.

It should be quite clear that the three homonymy types distinguished differ both in qualitative and quantitative manner, and thus should be understood and treated as separate phenomena.

Further classification of dictionary homonymy does not substantially differ from the one applied to homonymity. We will, therefore, provide a comprehensive insight into sub-classes of homonymity, specifying the differences towards dictionary homonymy at the appropriate places.

### 3.1 Homonymity

As already pointed out, *homonymity* pertains to the lexemes within the lexicon. In our further discussion, we will use two different criteria, resulting in two possible, compatible classifications. Homonymity can be classified according to:

- 1) the inherent systemic features, i.e. which homonymic relations do the lexemes develop within the lexicon, and
- 2) their likelihood of forming homonymic relations in a text, i.e. their systemic features with respect to their possible usage.

The first classification can be summarized in diagram (3).

(All examples are Serbo-Croatian. We present, and in further text mention homonymic pairs, since each group consisting of more than two homonymic lexemes can be broken into the binary relations - A:B:C = A:B, A:C, B:C.)

(3)

#### 1 *absolute homonymity*

##### 1.1 *full absolute homonymity*

- *ātlās* (textile) and *ätlās* (book of maps)
- *bāza* (base) and *bāza* (elder)
- *vāl* (wave) and *vāl* (veil)

##### 1.2 *homographity*

- *lūk* (onion) and *lūk* (bow)
- *jārica* (young female goat) and *jārica* (early wheat)
- *bèdrenica* (cattle disease) and *bedrènica* (sabre)

##### 1.3 *homotony*

- *Ātlās* (mountain) and *ätlās* (book of maps)
- *Mārica* (proper name) and *mārica* (marijuana)
- *jāt* (ancient Slavic vowel) and *JĀT* (Yugoslav Airlines)

##### 1.4 *homophonity*

- *Āziya* (continent) and *āziya* (letter)
- *NĪN* (Yugoslav weekly) and *Nīn* (town in Croatia)
- *Līka* (region in Croatia) and *līka* (bast)

## 2 partial homonymy

### 2.1 homoformity

#### 2.1.1 full homoformity

- *stô, oia* m (table) and *stô* (hundred)
- *pût, a* m (road) and *pût, i* f (carnation)
- *ôstar, tra, tro* (sharp) and *ôstar, a, o* (rather old)

#### 2.1.2 homographity

- *bésan, sna, sno* (rabid) and *bésan, a, o* (insomnic)
- *sád, a* m (orchard) and *sád* (now)
- *jâ* (I) and *ja* (yes)

#### 2.1.3 homotony

- *sív, a, o* (gray) and *SÍV* (Federal Executive Council)
- *Sîk, a* m (Indian ethnic group) and *sic* [sîk] (sic)
- *îris* f (proper name) and *îris, a* m (iris)

#### 2.1.4 homophony

- *sív* (gray) and *SÍV* (Federal Executive Council)
- *Grk, a* m (Greek) and *grk, a, o* (bitter)
- *òNO* (civil defence) and *òno* (it)

### 2.2 homomorphity

#### 2.2.1 full homomorphity

- *bája* f (bug) and *bája* m (brother)
- *bríca* f (razor) and *bríca* m (barber)
- *páša* f (pasture) and *páša* m (pasha)

#### 2.2.2 homographity

- *báka* (soldier) and *báka* (grandmother)

#### 2.2.3 homotony

- *jóva* f (sallow) and *Jóva* m (proper name)
- *íva* f (sallow) and *Íva* m (proper name)
- *O* [ô] (oxigen) and *ô* (oh)

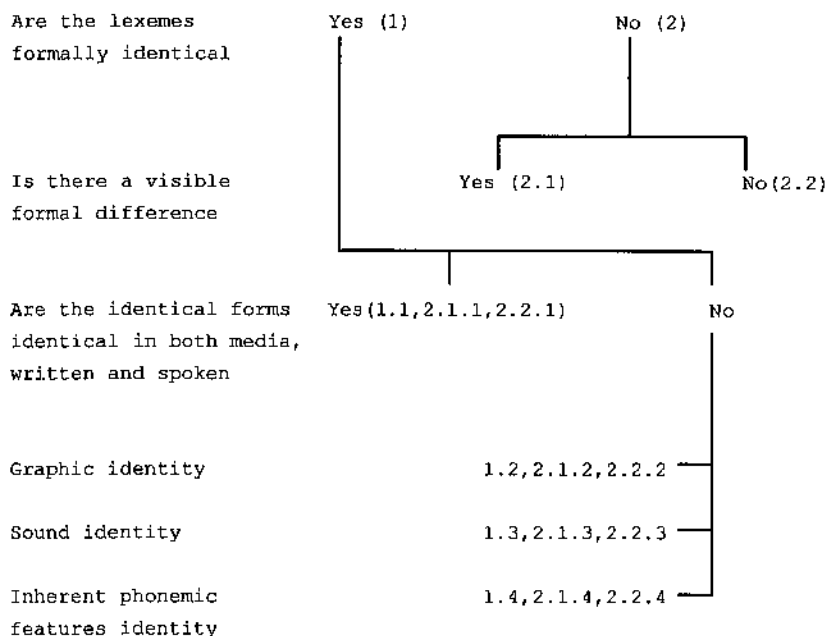
#### 2.2.4 homophony

- *íva* f (tree) and *Íva* m (proper name)
- *K* [kâ] (kilobyte) and *ka* (toward)
- *O* [ô] (oxigen) and *o* (about)

The classification has the underlying criteria, as described in (4).



(4)



Basic split accounts for the fact that certain homonymic pairs are not formally identical. These pairs are traditionally called *homomorphs*. Here, however, we distinguish two types of formally non-identical homonymic pairs, or what we here call *partial homonymity*: *homoformity*, where the pairs differ in respect of paradigmatic forms (such as noun cases, or verb tenses), and *homomorphity*, where the pairs coincide in all paradigmatic forms, but differ as to their other grammatical properties (such as noun gender, which causes the difference in congruence: NOM *brica*, GEN *brice*, DAT *brici*... 'razor': NOM *brica*, GEN *brice*, DAT *brici*... 'barber', but: *oštra brica* 'sharp razor': *oštar brica* 'sharp barber').

Further improvement in our classification when compared with the existing ones is that both the *absolute* and the two types of *partial homonymity* can be further discerned according to their identity in written and spoken form, which is traditionally called *homography* and *homophony*. Here we can account for the cases where the lexemes coincide both in written and spoken form (*full absolute homonymity, full homoformity, full homomorphity*), cases where they coincide only in their written form (*homography*), only in their spoken form (*homotony*), or when they share only inherent phonemic features (*homophony*).

The last category is another innovation. The identity of inherent phonemic features (with the difference in prosody, as well as graphical form), gives the lexemes in question the ability to form a homonymic clash in some special instances, for example in uppercase printed text or at the beginning of a sentence if one lexeme has an uppercase initial, and there are no further graphemic differences. They thus form a specific relation of homonymity in the lexicon.

The second classification of homonymity, the one which has in mind the ability of homonymic pairs to create homonymic clashes in a text, can be represented in diagram (5).

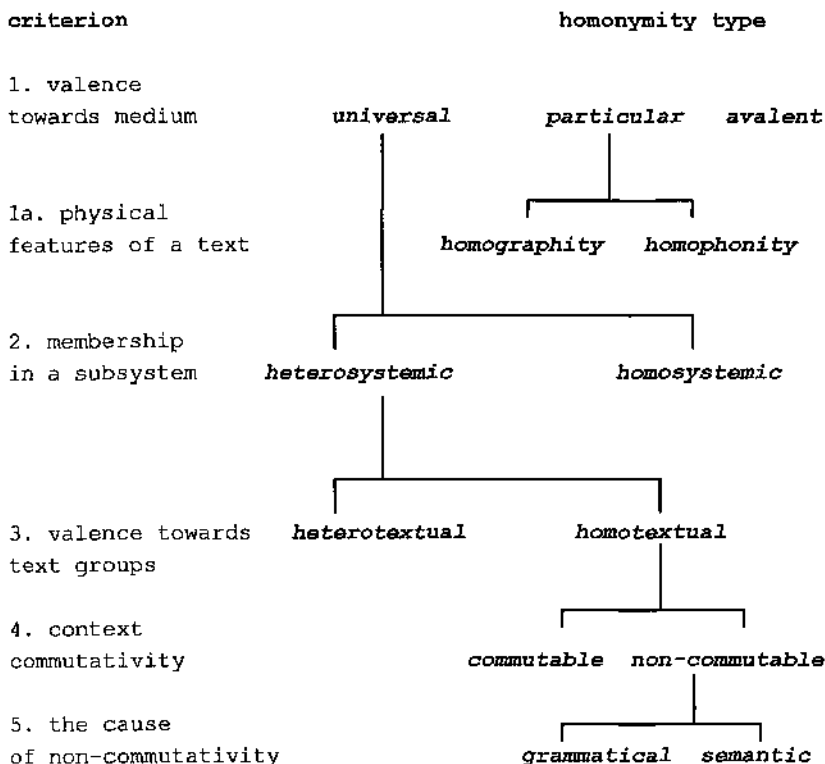
1) *Universal homonymity* can be realized in both media, spoken or written (e.g. S-Cr *lûg* /ashes/: *lûg* /grove/), *particular homonymity* can be realized only in the spoken medium (*homophony*, e.g. S-Cr *Âzija* /Asia/: *âzija* /badge/) or in the written medium (*homographity*, e.g. S-Cr *lûk* /onions/ and *lûk* /bow/). *Avalent homonymity* cannot be realized, except in some specific cases, for instance S-Cr *sânjã* /3.p.sg.Prae. of the verb *sanjati* - to dream/ and *Sânja* /a proper name/ can be realized only at the beginning of the sentence in written text, e.g. SANJA SANJA SEDMICU /Sanja is dreaming seven (correct numbers in lotto)/.

2) Lexemes can belong to the same subsystem (*homosystemic lexemes*, e.g. *lûg* : *lûg* - both lexemes are contemporary), or they can be members of two different subsystems (*heterosystemic type*, e.g. *čêst* /'frequent' - contemporary/ : *čêst* /'honor' - obsolete/).

3) The above mentioned pair *čest* is *heterotextual*, since the latter lexeme is avalent towards newspapers, textbooks, etc. *Homotextual* homonymity is rather rare. Such a pair is, for example, *bîti* /to be/: *bîti* /to beat/.

4,5) If the pair is homotextual, the lexemes can be *commutable*, such as *òdvesti* /to give a lift/ and *òdvesti* /to show the way/ in the sentence *Ja ću vas odvesti do pošte* /I'll give you a lift / I'll take you to the post office/ or *non-commutable* - semantically (e.g. *kòsa* /hair/: *kòsa* /scythe/ in the sentence *Ispustio sam kosu* /I dropped a scythe, I dropped hair is nonsense/) or grammatically (like the above-mentioned pair *bîti* in the sentence *On će biti predsjednik* /He is going to be a president/, the noun *predsjednik* is in the nominative case, with the verb *biti* /to beat/ the form would be accusative - *On će biti predsjednika*).

(5)



The main advantage of this classification is that it can take into account the relations between the lexemes and their usage, which was not the case with the existing models. It can, therefore, also be used as an underlying pattern for the automatic disambiguation based on usage variations of lexemes, to be discussed later on.

### 3.2 Dictionary homonymy

Dictionary homonymy pertains to dictionary relations. It has the same types as systemic homonymity, but it is applied only to the canonical forms. For example, the above-mentioned forms *kosa* : *kosa*, are treated as full homonymy even though their stress differs in the accusative singular; the forms *sam* /I am/

and *sâm* /alone/, however, are not registered in a dictionary since their canonical forms differ - *biti* : *sâm*.

### 3.3 Homonymicity

Homonymicity pertains to the usage of lexemes. Lexemes can be realized **monoformically** (lexemes are condensed in one form, e.g. *Početak najdužeg leta* /Beginning of the longest flight or summer, *leta* is a condensed form of both 'flight' and 'summer'/) or **heteroformically**, e.g. the above-mentioned pair SANJA SANJA SEDMICU /Sanja is dreaming seven, both lexemes are in their separate forms./

### 4. Advantages and applications

Using the classification described in 3, both the theoretical inadequacies and practical disadvantages outlined in 2, can be avoided. The proposed classification has in mind the difference between the lexicon and text, as well as between the lexicon and dictionary. It is, furthermore, multidimensional. Consequently, it can classify all borderline cases and has a much higher degree of applicability.

Furthermore, this classification could throw some more light on our understanding of the mental lexicon. There are many more links (in the sense of Aitchison 1987) between homonymic lexemes in the mental lexicon, than one should think based on the classifications described in 1. Moreover, the proposed classification stresses some important factors in one of the processes within the mental lexicon - the process of semantic interpretation.

The most direct and obvious application can be found within computational linguistics, and the process of disambiguation. Homonymicity, namely, can be viewed as a subclass of ambiguity.

The distinction between homonymity and homonymicity stresses that in the construction of a lexicon (for example in form of a database) one has to take into account quite different factors, when compared with those needed in text-analysis.

The classification of homonymity according to their systemic features reveals the fact that the range of situations and lexemic features that are to be taken into account varies significantly. Thus, for example, if we construct the database to be used in disambiguation of written text, we can disregard all pairs which do not coincide in their written forms. In speech to text conversion, however, one has to take care of all existing pairs. The category of homomorphity can be used as the basis for the contextual disambiguation, if for example we have a noun that can be detected using its adjectival modifier (e.g. in the above-mentioned

S-Cr homomorphic pair *bríca* 'barber' and *bríca* 'razor', using adjectives *dobar* to recognize the former, and *dobra* to recognize the latter member).

The second classification of homonymity might be most useful. It can be used as the underlying pattern of a disambiguating algorithm which, matching lexemic with textual usage labels discerns the homotextual from heterotextual pairs, so that the latter (most frequent ones) are disambiguated without searching for the contextual clues, while the former have to be solved according to the contextual commutativity. This would bring some advancement in the process of disambiguation, which is normally carried out with respect to contextual factors only.

Finally, the two types of homonymicity reveal that besides disambiguation, there is another situation to be taken care of in the process of semantic interpretation, namely, the heteroformic homonymicity.

### Bibliography

- Aitchison, J. 1987, *Words in the Mind. An Introduction to the Mental Lexicon*, Oxford-New York: Basil Blackwell.
- Akhmanova, O.S. 1974, *Slovar omonimov ruskogo jazyka*, Moskva: Izdatel'stvo Sovetskaja enciklopedija.
- Belokrinickaja, S.S. 1960, "Različnye tipy omonimii i sposoby ich razgraničenja pri mašinnom perevode (na materiale anglijskogo, nemeckogo, ruskogo, kitajskogo i japonskogo jazykov)", *Voprosy jazykoznanija*, No 2, 97-101.
- Dešić, M. 1982, "Polisemija i homonimija u rječnicima savremenog srpskohrvatskog jezika", *Naš jezik* n.s. XXV/4-5, 231-241.
- Fomina, M.I. 1978, *Sovremennyj russkij jazyk. Leksikologija*, Moskva: Vysšaja škola.
- Franklyn, J. 1966, *Which witch? being a grouping of phonetically compatible words*, London: Hamich Hamilton Ltd.
- Galkina-Fedoruk, E.M. 1954, "K voprosu ob omonimach v ruskom jazyke", *Russkij jazyk v škole*, No 3, 14-19.
- Gortan-Premk, D. 1984, "Polisemija i homonimija u srpskohrvatskom jeziku", *Južnoslovenski filolog*, XL, 11-19.
- Hervey, S. 1978, *Axiomatic Semantics. A theory of linguistic semantics*, Edinburgh: Scottish Academic Press.
- Ivić, M. 1990, *Pravci u lingvistici*, Beograd: Nolit.
- Kaliszan, J. 1997, *Omonimija proizvodnych slov v ruskom jazyke*, Poznań: UAM:

- Knežević, A. 1970, *Homophone und Homogramme in der Schriftsprache der Kroaten und Serben*, Meisenheim am Glan: Verlag Anton Hain.
- Kuznecova, E.V. 1982, *Leksikologija ruskoga jazyka*, Moskva: Vysšaja škola.
- Lipka, L. 1990, *An Outline of English Lexicology. Lexical Structure, Word Semantics, and Word-Formation*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Maslov, Ju.S. 1963, "Omonimy v slovarjach i omonimija v jazyke (k postanovke voprosa)", *Voprosy teorii i istorii jazyka*, Leningrad: Izdatel'stvo Leningradskogo Universiteta, 198-202.
- Meľnikova, A.M. 1974, "K voprosu o russkich omografach", *Russkij jazyk v škole*, No 4.
- Philophoni, I. 1983, *De vocabulis quae diversum significatum exhibent secundum differentiam accentus* (edited by Lloyd W. Daly), Philadelphia: American Philosophical Society.
- Salomon, L.B. 1966, *Semantics and Common Sense*, New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Shanskii, M.N. 1969, *Russian Lexicology*, London: Pergamon Press Ltd.
- Singh, R.A. 1980, *An Introduction to Lexicography*, Mysore: Central Institute of Indian Languages.
- Šipka, D. 1990, *Leksička homonimija (na primjeru savremenog srpskohrvatskog standardnog jezika)*, Sarajevo: Institut za jezik i književnost.
- Sosnecki, M. 1874, *Opyt omonimov v russkom jazyke*, St. Peterburg.
- Trnka, B. 1931, "Bemerkungen zur Homonymie", *Travaux du Cercle Linguistique de Prague*, 4.
- Truby, H.M. 1966, "The Homoneme", *Word* (Journal of the Linguistic Circle of New York), vol. 22, numbers 1-2-3.
- Tyšler, I.S. 1963, *Slovar omonimov sovremennogo anglijskogo jazyka*, Saratov: Izdatel'stvo Saratovskogo universiteta.
- White, R.E. 1981, "Homonymy in word species group names of Criocerinae (Coleoptera: Chrysomelidae)", *United States Dept. of Agriculture Technical Bulletin*, number 1629.
- Winkel, H.J. 1958, *Über die Homophonie in der russischen Literatursprache*, Meisenheim am Glan: Verlag Anton Hain.
- Zgusta, L. 1971, *Manual of Lexicography*, The Hague: Mouton.

Michael Moser

## DIE EINFACHEN VERBA LOCI STATIVA UND IHR IDIOMATISCHER GEBRAUCH IM RUSSISCHEN UND POLNISCHEN

0. In der lexikalischen Semantik wird dem Bereich des Verbs nicht immer die größte Aufmerksamkeit zuteil. So ist es durchaus aussagekräftig, wenn in dem über eintausendseitigen Sammelband SEMANTIK 1991 der Abschnitt zum Verb insgesamt nur einige wenige Seiten ausmacht. Nicht zuletzt in der Slawistik, so in der Polonistik oder Russistik, hat man sich allerdings besonders in den letzten beiden Jahrzehnten, aber auch zuvor mit dem Bereich der Verbalsemantik verstärkt auseinandergesetzt. Es mag mit der für die slavischen Sprachen besonders komplexen Problematik von Aspekt und Aktionsart zusammenhängen, daß die Bedeutung des Zeitwortes, auch seine lexikalische Bedeutung, zu einem der zentralen Forschungsobjekte gehört. Ziel dieses Beitrags ist es, einen kleinen Bereich der Verben zu untersuchen, die ich Verba loci stativa nenne und einem polnisch-russischen Vergleich unterziehen möchte.

1.0. Zunächst ist zu klären, was unter stativen Verben zu verstehen ist: Es sind dies nach VENDLER 1967 Verben, die einen Zustand, eine Situation bezeichnen, keinen Prozeß, keine Handlung und kein Ereignis<sup>1</sup> (vgl. VAN VALIN – LAPOLLA 1997, 92–93). Sie sind statisch, nicht telisch und nicht punktuell. Der semantischen Eigenschaft der Stativität liegt einer Reihe von Kollokationsrestriktionen zugrunde, die u. a. APRESJAN (1980, 38–41) und BULYGINA – ŠMELEV (1997, 54–57) dargestellt haben. Einen Vorschlag für einen an Restriktionen orientierten „Aktionsarttest“ findet man bei VAN VALIN – LAPOLLA (1997, 94).

Des weiteren soll geklärt werden, was hier unter dem im allgemeinen kaum üblichen Terminus *Verbum loci* zu verstehen ist: Ein *Verbum loci* ist ein Verbum, das explizit etwas über die Art der Positionierung eines Objekts im Raum aus-

---

<sup>1</sup> DURST-ANDERSEN (1992, 54) nennt in seinem bemerkenswerten Buch diese Verben *state verbs* und unterscheidet sie anhand sogenannter *q-classifiers*, die die stativen Verben in *location-based* (стоять, лежать), *possession-based* (владеть, обладать), *experience-based* (видеть, слышать) und *qualification-based* (бояться, болеть) *verbs* einteilen. Weitere Unterteilungen werden dann nach unterschiedlichen *q-modes* vorgenommen.

sagt.<sup>2</sup> Zu dieser Gruppe gehören außer den stativen Verba loci auch dynamische wie Bewegungsverben des Typs russ. ехать/ездить, идти/ходить, Kausativa zu den Bewegungsverben wie russ. везти/возить, нести/носить oder Kausative zu den hier untersuchten stativen Verben wie ставить, класть u. a. In der Regel sagen Verba loci wenig über die tatsächliche Positionierung im Raum aus, denn diese wird in slavischen Sprachen üblicherweise durch Lokaladverbiale präzisiert. Man kann nur ganz allgemeine Informationen gewinnen, so etwa aus dem Verb *schweben* unter anderem, daß sich das Subjekt auf keiner festen Stütze befindet. Eine präzisere Angabe des Ortes, wie sie ein Lokaladverbiale zu leisten vermag, kann nicht in das Verballexem selbst integriert werden. Weder kennen wir Simplizia, die einen Punkt im Raum spezifizieren, noch kennen wir in den indogermanischen Sprachen Verba loci, die von Nomina loci abgeleitet sind. Man kann sagen: Я стою во Вроцлаве. – *Stoję we Wrocławiu*. Man kann aber nicht sagen: \*Я вроцлавлю. – \**Wrocławię*.

Das semantische Feld, das die Verba loci stativa abdecken, wird also durch Dimensionen strukturiert, die die Art der Positionierung im Raum zum Inhalt haben. Nur zwei Verben, die innerhalb des Feldes gleichberechtigten Archilexeme *sein*/быть/*być* und das abgeleitete *sich befinden/находиться/znajdować się*, die hinsichtlich aller in Abschnitt 1. ausgearbeiteten Dimensionen neutral sind, sind als Verba loci stativa nicht weiter spezifiziert: daher können sie für jedes der im folgenden genannten Verben eingesetzt werden. Können sie das nicht, dann wissen wir, daß der Gebrauch des entsprechenden Verbs polysem ist und der entsprechende Kontext eine Interpretation als Verbum loci stativum unmöglich macht. All dies gilt für den wörtlichen Gebrauch der Verba und kann im metaphorischen und idiomatischen Gebrauch, der uns in Abschnitt 2. beschäftigen wird, eine Modifikation erfahren. Alle anderen Verba loci stativa vermitteln über die Information des Ruhezustands im Raum hinaus weitere Bedeutungen, die ihren spezifischen Platz innerhalb des Feldes ausmachen und sie gegenüber anderen Verben abgrenzen. Ganz allgemein gesprochen, unterscheiden sich die entsprechenden Verben in ihrem Informationswert über die Art der Positionierung im Raum, die für einen im Subjekt genannten Körper Geltung hat, der im hier gewählten Kontext der wörtlichen Bedeutung die thematische Rolle [THEMA] einnimmt und dessen Grundkasus immer der Nominativ ist. Alle zur Diskussion stehenden Verben weisen in der Regel obligatorisch zweistellige Valenz auf, wobei das Subjekt x [THEMA] ist und die zweite Leerstelle von einem Lokaladverbiale y mit der thematischen Rolle [ORT] besetzt wird. Bei den Verba loci ist die Rolle [ORT], hier in ihrer

<sup>2</sup> Vgl. hierzu auch KAUFMANN (1995, 98): „Für die Positionsverben zum Beispiel ist nicht die Lokalisierung in der Nachbarschaft eines anderen Objekts primär, sondern die Haltung oder Ausrichtung, die ein bewegliches Objekt im Ruhezustand einnimmt.“



statischen Spielart, kein freier Aktant. Die Grundstruktur von Sätzen mit Verba loci stativa ist also immer wie folgt:

V (x            (y))  
           Thema    Ort  
 x: NP<sub>Nominativ</sub>  
 y: PP

Nur in wenigen Fällen, nämlich dann, wenn es allein um den Modus der Positionierung im Raum geht, können die Verben auch einstellig sein. Dann wird nur die Stelle des Subjekts besetzt.

Nun stellt sich die Frage, was mit der Art der Positionierung gemeint sein kann. Für die hier in Frage stehenden Simplizia kann man nachvollziehen, daß sie Bilder evozieren, in denen prototypische Situationen gespeichert sind, die die Positionierung eines Objekts im Raum veranschaulichen. Die genannten Verben gehen mit ihren Feldpartnern Verwandtschaftsverhältnisse ein. Diese Verwandtschaft manifestiert sich im Bewußtsein der Sprecher, so etwa im Bereich der lexikalischen Assoziationen, wie man dem RUSSKII ASSOCIATIVNYI SLOVAR' 1994 entnehmen kann, wo man s. v. висеть unter den assoziativen Reaktionen als einzige Verben mit einer Reaktionshäufigkeit von über fünf die Lexeme стоять, сидеть und лежать findet, s. v. стоять die Lexeme сидеть und лежать als einzige Verben mit einer Häufigkeit von über 10. Es soll nun der Versuch vorgenommen werden, die Parameter zu benennen, die zu einer sinnvollen, ökonomischen und widerspruchsfreien semantischen Gliederung des Feldes der unpräfigierten Verba loci stativa im wörtlichen Gebrauch beitragen können. Alle Parameter sollen zunächst nur für Fälle gelten, in denen die Rolle [THEMA], in unserem Fall in der Basiskonstruktion stets das Subjekt im Nominativ, von einem Substantiv besetzt ist, das einen konkreten Gegenstand bezeichnet.

1.1. Zum ersten ist die Lage des Objekts im Raum zu nennen. Darin unterscheiden sich etwa *liegen/лежать/ležec* und *stehen/стоять/ stac* in ihrer engeren Bedeutung. Wir finden hier eine Analogie zur Differenzierung der Dimensionsadjektive *hoch/высокий/высоки* und *lang/длинный/dlugi*. Beide Verben bezeichnen eine Lage im Raum mit Haftung des Körpers auf einer horizontal ausgerichteten Fläche. Mit dem wörtlichen Gebrauch von *liegen* wird impliziert, daß ein ruhender Gegenstand im Lot niedriger ist, als er lang oder breit ist. Die Bodenfläche des ruhenden Körpers sollte also größer als jede der Seitenflächen sein. Ist der im Subjekt bezeichnete Körper aber konturiert in dem Sinn, daß er eine Fläche hat, die klar als Stand- oder Bodenfläche (*bottom*) definiert ist, dann gilt das Kriterium der Größe der ruhenden Fläche nicht mehr. Daher stehen auch z. B. Hausschuhe in ihrer prototypischen Ruheposition eher, als daß sie liegen, während Handschu-

he nur liegen,<sup>3</sup> außer man stellt auf die gerundete Fläche, die man an der Öffnung bilden kann. Damit gilt wieder das Kriterium der kleineren Fläche. Dieser Parameter sei hier Dimension des Objekts genannt, das Sem sei kurz als [Hoch] notiert; *stehen* ist [+Hoch], *liegen* ist [-Hoch]. Das Verb *stehen/стоять/stać* hat aber außer der engeren auch eine weitere Bedeutung, die dann Geltung erlangt, wenn einfach ein Gegensatz zu einer Fortbewegung hergestellt werden soll: *stehen/стоять/stać* ist das Gegenteil von allen Verben, die eine Bewegung ausdrücken, kann dann mehr als aufrechtes Stehen bedeuten und ohne weitere Differenzierung der Art der Positionierung des Subjekts als Antonym von *sich bewegen/двигаться/ruszyć się* fungieren. Als der typischste Vertreter des Feldes hat lat. *stare* 'stehen' unseren Verben den Namen verliehen, und auch im abstrakten Zusammenhang der Einteilung der Verben in Aktionsarten werden nach VENDLER 1967 die Verben, die einen Zustand ausdrücken, auf englisch als *state verbs* oder im Deutschen als *stative Verben* bezeichnet. Man kann also behaupten, daß *sein* und *sich befinden* die Archetypen des Feldes sind, *stehen* aber der Prototyp.

1.2. Wenn das Subjekt beseelt ist, wird nach den auf der Oberfläche ruhenden und das Gleichgewicht herstellenden Körperteilen differenziert. So werden im Deutschen die Zustände des Stehens auf den Füßen, des Sitzens auf dem Gesäß, des Kniens auf den Knien, des Hockens auf den Füßen mit gesenktem Gesäß unterschieden. Bemerkenswert ist die Tatsache, daß im anthropozentrischen Weltbild auch Insekten und Vögel sitzen, obwohl ihr Gesäß die Fläche, auf der sie ruhen, in der Regel nicht berührt (eine Ausnahme bilden Vögel mit prominenten Beinen wie Flamingos oder Vögel, die eher laufen als fliegen, wie Flamingos). Bei Vögeln dürfte die Körperhaltung stehender Vögel für die Wahl des Verbs *sitzen* maßgebend sein, welche der des Sitzens ziemlich ähnlich ist; bei Insekten weigert sich der Mensch, deren Zustand als ein Stehen zu interpretieren, da jede aufrechte Haltung fehlt, gleichzeitig aber sieht er ein, daß man das Insekt nicht als liegend bezeichnen kann, steht es doch einerseits auf Beinen und kann sich andererseits allein durch Bewegung der Beine aus der bezeichneten Position fortbewegen. Insekten liegen nur, wenn sie unfreiwillig auf ihrem Rücken ruhen. Die Schlange ohne Beine kann nur liegen. Der Ruhezustand auf Beinen ist auch dafür verantwortlich, daß ein Tisch in seiner typischen Position steht. Wenn ein Gegenstand auf Rädern ruht, so nehmen diese die Rolle von Füßen ein: dieser Gegenstand kann nur stehen. Sowohl im Russischen als auch im Polnischen haben wir selbstverständlich ein Verbum simplex für *sitzen*, nämlich *сидеть* bzw. *siedzieć*. Für 'knien' stellt das Polnische ein Verbum simplex, nämlich *kłęczeć*, bereit, das Russische dagegen benötigt die Periphrase *стоять на коленях*; im Polnischen steht die Umschreibung *stać na kolanach* als Alternative für einfaches *kłęczeć* zur Ver-

<sup>3</sup> Dasselbe gilt z. B. für Schlüssel, die in der Tasche weder sitzen noch stehen, sondern liegen.

fügung. Für den Ausdruck von 'hocken' benötigen sowohl das Polnische als auch das Russische eine Periphrase, vgl. poln. *siedzieć w kucki* und russ. *сидеть на корточках*. Dieser Parameter sei ruhender Körperteil des beseelten Subjekts genannt. Wir unterscheiden zwischen drei Semen: [+/-Füße], [+/-Knie] und schließlich [+/-Gesäß]. Das Verb *knien/стоять на коленях/klęczeć* wäre dann als [-Füße], [+Knie] und [-Gesäß] zu klassifizieren, das Verb *hocken* als [+Füße], [-Knie] und [+Gesäß].<sup>4</sup>

1.3. Ein weiterer Parameter ist die Substanz des Raumes, in dem der Körper sich befindet. Im eigentlich stativen Gebrauch der Verben *stehen*, *schwimmen* und *schweben* bezeichnen alle drei gleichermaßen einen Ruhezustand im Raum, wobei bei *schwimmen* die Substanz des umgebenden Raumes als flüssig, bei *schweben* dagegen als gasförmig impliziert wird.<sup>5</sup> Diese Dimension sei Raumschubstanz genannt. Das Russische und das Polnische stellen gleichermaßen ein Verbum simplex für 'schwimmen' bereit, es sind dies poln.  *pływać* und russ. *плавать* (und nur diese im stativen Gebrauch). Für 'schweben' stehen sowohl dem Russischen als auch dem Polnischen eigene Verben zur Verfügung, vgl. russ. *парить*, das aber eher als dynamisch gedacht wird, und das polnische abgeleitete *unosić się*; beide Sprachen verwenden aber auch das Verbum *hängen*, slav. *visěti*, um den Schwebeszustand zu benennen.<sup>6</sup> So heißt *schweben* in stativer Bedeutung auf russisch *висеть*, auf polnisch verwendet man für die Bezeichnung von *schweben* auch das perfektive Derivat von *wisieć* *zawisnąć*, welches auch das Russische kennt: *зависнуть*. Der Schwebeszustand heißt auf russ. *висячее положение*; im Polnischen greift man bei der Bezeichnung des Schwebeszustands nicht auf *wisieć* zurück. Innerhalb der Dimension der Raumschubstanz unterscheiden wir nach den Semen [+/-Fest], [+/-Flüssig]; gasförmig ist dann zu spezifizieren als [-Fest/-Flüssig].

1.4. Des weiteren sei der Unterschied zwischen Verben wie *stehen/стоять/stać* und dt. *hängen/висеть/wisieć* benannt. Hier wird differenziert nach der Oberfläche, mit der der Körper verbunden ist. Der Gebrauch des Verbs *hängen* setzt voraus, daß es einen Körper aus fester Substanz gibt, auf dem der Gegenstand einen Ruhepunkt findet, wobei dieser Körper keiner sein darf, der dem im Subjekt bezeichneten Körper eine Standfläche bietet, also keiner, zu dem der im

<sup>4</sup> Auf dem Kopf und auf den Händen steht man, und zwar im Deutschen, Russischen und Polnischen.

<sup>5</sup> KAUFMANN (1995, 98–99) unterscheidet unter den „Verben der statischen Lokalisierung“ eine eigene Verbgruppe, die sie „Verben des Lokalisierungsmediums“ nennt. Als Vertreter dieser Gruppe sieht sie nur *schweben* und *schwimmen*.

<sup>6</sup> So sagt man: *Ястреб висит над лесом. Вертолет висит над строительной площадкой.*

Subjekt bezeichnete Körper aufgrund der Schwerkraft (am stärksten) hinstrebt. Den Parameter wollen wir als Gravitationskonditionalität bezeichnen. Unterschiede sei nach einem Sem, das wir als [Boden] bezeichnen wollen. Verben wie *stehen* usw. setzen also [+Boden] voraus, Verben wie *hängen* bedeuten [-Boden]. Hängt aber ein Gegenstand und steht gleichzeitig auf dem Boden – etwa, wenn er an einer Kette hängt –, dann wird die Haftung auf dem Boden außer acht gelassen, fokussiert wird nur der Kontakt zum Nichtboden.

1.5. Ein weiteres Kriterium ist der Kontakt zu einem Festkörper, Die Verben *hängen* und *schweben* teilen die Bedeutung [-Boden], weil das Objekt bei beiden auf keinem Boden ruht, unterscheiden sich aber dadurch, daß bei *hängen* im Gegensatz zu *schweben* immerhin ein Kontakt zu einem Festkörper besteht bzw. in die Aussage miteinbezogen wird. Das Sem sei kurz [Kontakt] genannt. Das Russische unterscheidet nur nach dem Kriterium des Bodens, aber nicht hinsichtlich des Kontakts zu einem Festkörper, denn висеть heißt auf russisch ‘schweben’ und ‘hängen’, im Polnischen greift man zur Bezeichnung des Schwebezustands auf die Derivate *unosić się* oder *zawisnąć* zurück, wobei das abgeleitete perfektive *zawisnąć* zeigt, daß auch das Polnische *wisnąć* in der Bedeutung von ‘schweben’ gekannt hat.

1.6. Auch das mit *hängen* verwandte Verb *lehnen* ist als [-Boden] und [+Kontakt] zu klassifizieren.<sup>7</sup> Das Verb *lehnen* bringt aber des weiteren zum Ausdruck, daß der im Subjekt benannte Körper nicht nur auf einem Nichtboden ruht, sondern auch auf einem Boden. Der Nichtboden darf beim Lehnen keine Fläche sein, die über dem im Subjekt bezeichneten Körper liegt. Die Dimension, nach der sich *hängen* und *lehnen* unterscheiden, ist also die Anzahl der Stützflächen. Unterschieden sei somit nach dem Sem [+/-Additivkontakt]. Das Polnische und Russische stellen für statives *lehnen* keine ursprünglich stativen Äquivalente zur Verfügung, denn russ. опираться oder прислоняться und poln. *opierać się* bezeichnen weniger eine Lage im Raum als vielmehr wie dt. *sich lehnen* eine Tätigkeit.

1.7. Schließlich kann zwischen der Art der Haftung des Körpers auf dem Festkörper, auf dem er ruht, unterschieden werden. Hier kommen die Verben *stecken*/russ. торчать/poln. *tkwić* oder *sterczeć* und *haften*/russ. прилепать/прили-

<sup>7</sup> KAUFMANN (1995, 98) unterscheidet „Positionsverben“ wie *stehen* oder *liegen*, darunter auch „Verben der Körperhaltung“ wie *sitzen*, *knie*n, *kauern* und *hocken*, aber auch *hängen* und *ragen* von „Kontaktverben“ wie *kleben*, *stecken*, *haften* etc. Damit würden z. B. *hängen* und *schweben*, das zu „Verben des Lokalisierungsmediums“ gezählt wird, in zwei verschiedene Subgruppen geraten, darüber hinaus auch *hängen* und *haften* oder *ragen* und *stecken*, die aber in mancher Hinsicht Verwandtschaftsverhältnisse eingehen. Diese Verwandtschaftsverhältnisse werden in unseren slavischen Sprachen faßbar.

пать/poln. *przylegać* oder *przykleić się* in Betracht. Für 'haften' stellen also das Russische und Polnische nur abgeleitete Verben bereit. In der wörtlichen Bedeutung meint das Verb *stecken*, daß der im Subjekt benannte ruhende Körper in den anderen Körper, der im Redeereignis explizit oder implizit thematisiert wird, eindringt. Obwohl ein Baum im Erdreich steckt, benennt man diese Position nicht mit dem Verb *stecken*, weil das Eindringen ins Erdreich nicht thematisiert wird. Dies ändert sich, wenn man einen Baum pflanzt. Das Verbum *haften* meint, daß der im Subjekt benannte ruhende Körper den Körper, auf dem er Ruhe findet, berührt, aber nicht in ihn eindringt. Dieser Parameter sei Kontaktmodalität genannt. Hier sei unterschieden zwischen [+/-Innen]. Das Polnische führt eine Unterscheidung von Lexemen ein, die beide *stecken* heißen, wobei *tkwić* verwendet wird, um zu bezeichnen, worin ein Körper steckt, *sterczeć* dagegen das Moment des Herausragens des Körpers aus dem Objekt betont, meist würde man *sterczeć* auf deutsch auch mit *herausragen* übersetzen. Im Polnischen gibt es also eine Unterscheidung von [+/-Tief] innerhalb eines Parameters, der Objektoptik genannt sein soll. Im Russischen fehlt diese Unterscheidung: sowohl *tkwić* als auch *sterczeć* werden mit *торчать* adäquat wiedergegeben.

1.8. Mit diesem Versuch, die semantischen Dimensionen zu benennen, nach denen das Feld der unpräfigierten Verba loci stativa im wörtlichen Gebrauch unterschieden wird, läßt sich eine Matrix erstellen, die den in Frage stehenden Verben einen Platz zuweisen kann. Wie die Phonologie setzt auch die Semantik voraus, daß die zu unterscheidenden Elemente einer Klasse hinsichtlich eines Merkmals entweder nach „+“ oder „-“ spezifiziert oder aber neutral, „0“, sind. Es ergibt sich dann.<sup>8</sup>

**Feld:** VERBA LOCI STATIVA.

**Domäne:** Konkreta  
im Subjekt

**Archilexeme:** *sein*, быть, *być* (*sich befinden*, *находиться/znajdować się*).

**Konstitutive Seme:** [+Stativ], [+Lokation].

**Dimensionen:**

1. Dimension des ruhenden Körpers:
2. Ruhender Körperteil des beseelten Subjekts:
3. Raumsubstanz:
4. Gravitationskonditionalität:
5. Kontakt zu einem Festkörper:
6. Anzahl der Stützflächen:
7. Kontaktmodalität:  
(Objektoptik)

**Seme:**

- [+/-Hoch]
- [+/-Füße, +/-Gesäß]
- [+/-Fest; +/-Flüssig]
- [+/-Boden]
- [+/-Kontakt]
- [+/-Additivkontakt]
- [+/-Innen]
- [+/-Tief]

<sup>8</sup> Den Ansatz einer auf die Merkmaltheorie gestützten Alternative zu dieser Matrix findet man in der Arbeit KAUFMANN (1995, 120).

Dimension	Dim. r. K.	Ruh. bel. S.			R. sub.		Grav.	Fest- kon.	St. > l	Kon. mod.
Sem	Hoch	F.	Kn.	Ges.	Fest	Flüs- sig	Bo- den	Kont.	Add. kon.	Innen
stehen стоять stać	+	+	0	-	0	0	+	+	0	0
liegen лежать leżeć	-	+	+	+	0	0	+	+	0	0
sitzen сидеть siedzieć	0	-	-	+	0	0	+	+	0	0
knien (стоять на коленях) kłęczeć	0	-	+	-	0	0	+	+	0	0
hocken (сидеть на корточках, siedzieć w kucki)	0	+	-	+	0	0	+	+	0	0
schwimmen плавать pływać	0	0	0	0	-	+	-	0	0	0
schweben (парить), висеть; (bujać, unosić się, zawisnąć)	0	0	0	0	-	-	-	-	-	0
hängen висеть wisieć	0	0	0	0	-	-	-	+	-	0
lehnen (опираться opierać się)	0	0	0	0	0	0	-	+	+	-
stecken торчать tkwić, sterczeć	0	0	0	0	+	+	0	+	0	+ (Poln.: +/- Tief)
haften (прилепать прилипать; przyłęgać, przykleić się)	0	0	0	0	+	-	0	+	0	-

Wie aus der Matrix zu ersehen ist, sind die genannten Verben hinsichtlich der meisten Seme neutral, das heißt weder positiv noch negativ markiert. Jedes der Verben aber ist innerhalb des Feldes eindeutig spezifiziert. Mit dieser Matrix soll-

te ein erster Arbeitsschritt geleistet werden, der darin bestand, einen Überblick über das semantische Feld der Verba loci stativa simplicia im Polnischen und Russischen anhand eines Vergleichs mit dem Deutschen zu gewinnen; zur Debatte stand ausschließlich die Elementarbedeutung, die wörtliche Bedeutung der entsprechenden Verben. Eine erste Einsicht ist die, daß das Deutsche mit seinen verschiedenen Verbalwurzeln innerhalb des Feldes Differenzierungen vornimmt, die das Polnische und Russische nicht kennen, obwohl naturgemäß jedes der deutschen Verben umschrieben werden kann. Das Polnische wiederum führt eine Unterscheidung ein, die das Russische nicht kennt, nämlich die von *tkwić* und *sterczeć*, die man auf deutsch mit 'stecken' bzw. 'herausragen' übersetzen würde. Ganz allgemein können Ruhezustände im Raum auch im Slavischen feiner differenziert werden, als dies hier angedeutet wurde: allerdings wird man dann mit den unpräfigierten Verba loci stativa nicht mehr sein Auslangen finden.

2.0. In einem weiteren Schritt soll nun untersucht werden, wie unpräfigierte Verba loci stativa im Polnischen und Russischen idiomatisch bzw. phraseologisch verwendet werden.<sup>9</sup> Ähnlich wie BIERICH 1998 oder SCHINDLER 1993 gehe ich davon aus, daß Phraseme und Idiomatismen in die Wortfeldanalyse eingeschlossen werden sollten.<sup>10</sup> Es gilt hier an die Worte von VINOGRADOV (1977, 118) zu erinnern, der meinte: „Слово как реальная единица языка выступает лишь во всем разнообразии своего фразового окружения.“ Bei den meisten der in Frage stehenden Verben handelt es sich um Lexeme, die zum Grundwortschatz der betreffenden Sprachen gehören, sicherlich sowohl im Erst- als auch im Zweitsprachenerwerb recht früh erlernt werden und zu den häufigsten Wörtern in den genannten Sprachen gehören, wobei dies im besonderen für *stehen/стоять/stać*, *liegen/лежать/leżeć* und *sitzen/сидеть/siedzieć* gilt. Ein Blick in entsprechende Grundwortschatz- und Frequenzwörterbücher erteilt hier rasch Aufschluß. Sehr schnell bemerkt man auch, daß gerade die genannten Verben ein großes idiomatisches Potential haben. Auch dies gilt v. a. für *stehen/стоять/stać*, *liegen/лежать/leżeć* und *sitzen/сидеть/ siedzieć*, aber auch für *hängen/висеть/wisiec*. Keine nennenswerten idiomatischen oder phraseologischen Verbindungen wird man dagegen beim polnischen Simplex *kłęczeć* und bei der polnischen Periphrase *стоять на коленях* finden (so gibt es keinen Eintrag zu *kłęczeć* in dem besonders ausführlichen phraseologischen Wörterbuch von SKORUPKA 1967–1968), statt dessen wird *стоять на коленях* als eine phraseologische Verbindung von сто-

<sup>9</sup> Es sei in Erinnerung gerufen, daß die Begriffe *Phraseologismus* und *Idiomatismus* selten scharf voneinander getrennt werden. So findet man in RUSSKI JAZYK (1979, s. v. *идиома/идиоматизм*) einen bibliographischen Verweis auf JANKO-TRINICKAJA (1969), die sich mit der Phraseologizität sprachlicher Einheiten auseinandersetzt.

<sup>10</sup> Auch KARAULOV 1976 schließt das assoziative Feld in die Analyse von Lexemen ein.

яť notiert. Mehrere Idiomaticismen sind auch für poln. *tkwić* festzustellen, manche auch für *sterczeć*, während russ. топчатъ zurücktritt. Die Umschreibungen für intransitives *haften* sind im Polnischen und Russischen ziemlich spezifischer Natur, ein nennenswerter idiomaticischer Gebrauch ist nicht zu bemerken.

Die genannten Verben haben eine minimale Eigenbedeutung. Viel mehr, als daß sie Verba loci stativa sind, also einen Ruhezustand im Raum bezeichnen, und daß sie hinsichtlich einiger der in Abschnitt 1. genannten Parameter spezifiziert sind, ist über ihre Grundbedeutung zunächst nicht zu sagen. Aber auch diese gar nicht komplexen Verben haben, wie im folgenden belegt werden soll, zum Teil gemeinsame, zum Teil auch unterschiedliche Bedeutungen und Konnotationen, die an ihrem idiomaticischen Gebrauch sichtbar werden.<sup>11</sup> Im phraseologischen Potential steckt ein Teil der wörtlichen Bedeutung.

2.1. Betrachten wir zunächst die Entsprechungen für 'stehen', poln. *stać* im Vergleich zu russ. стоять. Hier wird die geringste Spezifik in der wörtlichen Bedeutung und in der Konnotation faßbar. Ein großer Komplex von Idiomaticismen des Russischen und des Polnischen ist einfach damit in Verbindung zu bringen, daß *stehen* das prototypische Gegenteil von *sich bewegen* ist, also [+Stativ], was ja eine der Bedeutungen ist, die für das gesamte untersuchte Feld Geltung haben. Wenn ein tatsächlicher Gegensatz zur Bewegung in dem Sinn besteht, daß eine Bewegung nicht stattfindet, die eigentlich zu erwarten ist, verwenden das Russische und das Polnische gleichermaßen das Verb für 'stehen', so ganz allgemein стоять на (одном) месте – *stać (w miejscu)*, häufig auch idiomaticisch in работа стоит – *praca stoi (w miejscu)*, жизнь не стоит на месте – *życie nie stoi w miejscu*. Schön veranschaulicht wird diese Bedeutung im Zusammenhang mit dem Chronometer: Часы стоят. – *Zegarek stoi*. Dazu gehört auch *stehen* als 'bereitstehen' in der Militärsprache, vgl. Полки стоят за рекой (лагерем), *Kompania stała we wsi (obozem)*. Im Russischen „liegt“ ein Schiff auch nicht vor Anker, es

<sup>11</sup> Ich folge im besonderen den Wörterbüchern MAŁY SŁOWNIK JĘZYKA POLSKIEGO 1968, SLOVAR' RUSSKOGO JAZYKA 1981–1984 und OZEGOV 1989, für die russische Idiomatic und Phraseologie im besonderen GRAF 1954, FEDOROV 1995, PETERMANN – HANSEN-KOKORUŠ – BILL 1995, für die polnische Idiomatic und Phraseologie im besonderen SKORUPKA 1967–1968, wobei jeweils die Einträge unter dem diskutierten Verbum benützt wurden. Den Begriff der Konnotation verstehen wir dabei im ganz herkömmlichen Sinn als die „Komponente einer Wortbedeutung oder eines Ausdrucks, u. zw. eine 'zusätzliche' Komponente, eine Nebenbedeutung, die die Grundbedeutung begleitet, sie überlagert, ihr Emotionalität, Einschätzung und Bewertung verleiht“ (LEWANDOWSKI 1990, 2, 584). Ich nenne hier nicht alle Phraseologismen, die in den genannten Wörterbüchern verzeichnet sind, sondern treffe eine weitestgehend subjektive Auswahl. Diese Auswahl sollte aber dem Anspruch genügen, daß das konnotative Feld der einfachen Verba loci stativa möglichst vollständig dargestellt werden kann. Über die Verbindung von Konnotation und Phraseologie vgl. u. a. EISMANN – RITTGASSER (1977, 117–120).



heißt: корабль стоит на якоре; auf polnisch sagt man *statek leży* oder *stoi na kotwicy*. Sonne, Mond und Sterne stehen im Polnischen und Russischen ebenfalls: Солнце стоит высоко. *Słońce stoi wysoko*. Auch ein nicht sichtbar strömender Fluß wird im Polnischen und Russischen als stehend bezeichnet, vgl. река стоит – *rzeka stoi*. Das polnische *woda stoi* kann auch bedeuten, daß das Wasser vereist ist, was bedeutet, daß es an der Oberfläche nicht bewegt ist. Das Moment des Anhaltens der Bewegung kommt im Russischen auch im nicht literatursprachlichen und heute kaum gebräuchlichen Phraseologismus не стоять за чем zum Ausdruck, z. B. in: Не стою за расходами. Не стою за ценой. Auf polnisch sagt man *nie stać o co*, in dem ebenfalls zum Ausdruck gebracht wird, daß man auf etwas keinen Wert legt. Im Russischen und im Polnischen gibt es gleichermaßen den Begriff 'offenstehen' (von Fenstern, Türen, Häusern und Wegen), in dem *stehen* einfach die Bedeutung einer Kopula übernimmt: okno стояло открытым – *okno stało otworem*, ebenso 'leerstehen', von Räumen: комнаты стоят пустые – *pokoje stoją (nadal) puste*. Stehen trägt in all diesen Idiomatismen die Bedeutung [+Stativ], welche allen unseren Verben gemeinsam ist, in Kontexten wie diesen aber als idiomatisch einzustufen ist.

Auf russisch können Erscheinungen wie die Witterung, die Tages- und Nachtzeit oder Schall und Rauch als stehend bezeichnet werden. Das Verb *стоять* übernimmt hier in den meisten Fällen die Funktion einer Kopula oder eines Existenzverbs. Diese Bedeutung kommt dem polnischen *stać* nicht zu, vgl.: погода стоит холодная / *pogoda jest (nadal) chłodna*, стояло лето / *było lato*, стояла ночь / *była noc*, стоит жара / *panuje upał*, vgl. auch Лето стоит жаркое usw. Auch andere andauernde körperlose Phänomene, Schall und Rauch, können auch im Russischen als stehend bezeichnet werden, was im Polnischen, wo auf andere Verben zurückgegriffen werden muß, wiederum nicht der Fall ist: на улице стоял шум / *ulica była napelniona hałasem*, в комнате стоит гул / *w pokoju panuje zgiełk*; стоит тишина / *panuje cisza*; в комнате стоял дым / *w pokoju unosil się dym*, в воздухе стояла сырость / *powietrze było przesiąknięte wilgocią*, в воздухе стоял запах смолы / *zapach żywicy napelniał powietrze*. Diese Bedeutung von russ. *стоять* ist eine syntakto-semantische Eigenschaft, die man als zur wörtlichen Bedeutung zugehörig auffassen kann. In der Subjektposition kann also auch ein Substantiv mit der Bedeutung [–Fest] und [–Flüssig] auftreten. Im Polnischen ist ein solcher Gebrauch immerhin in *Niebo stoi w tunie, w płomienach* nachzuweisen. Sowohl im Russischen als auch im Polnischen werden flüssige Erscheinungen, so etwa Pfützen, als stehend bezeichnet, vgl. на улице стояли лужи – *na ulicach stały kałuże*; außerdem stehen im Russischen und im Polnischen gleichermaßen Tränen in den Augen: в глазах его стояли слезы – *w oczach stały łzy*. In beiden Sprachen kann also im Subjekt ein Substantiv mit den Eigenschaften [–Fest,+Flüssig] auftreten.

Schriftzeichen und mit Schriftzeichen notierte Gedankeninhalte bezeichnet man im Russischen wie auch in anderen Sprachen als stehend: фамилия стоит в списке, auf polnisch sagt man aber *nazwisko figuruje na liście (w spisie)*, nur umgangssprachlich ist *stać* möglich, im Phraseologismus *stać czarno na białym* wird jedoch deutlich, daß *stać* für einen Polen auch hier nicht abwegig ist. Auf russisch sagt man außerdem На конверте стоит штампель. Im Subjekt kann also ein Substantiv mit der Bedeutung [+Graph] auftreten. Die in den bisherigen Abschnitten genannten kombinatorischen Eigenschaften von russ. стоять und poln. *stać* wollen wir als Idiosynkrasien bezeichnen.

Die Unbewegtheit des Stehens kann mit den Konnotationen „x UNVERSTÄNDIG“ — vgl. hierzu das mentale Bild der geistigen Unbeweglichkeit — oder „x ER-SCHROCKEN“ in Verbindung gebracht werden, die eine für die Phraseologismen des Polnischen und Russischen typische modale Implikation darstellen, vgl. russ. стоять как дубина, как надолба, как пень<sup>12</sup> / poln. *stać jak głupiak/mruk/jak oniemiały/ostupiały/jak piorunem rażony* usw.

Mehrere Phraseologismen mit dem Bestandteil стоять/*stać* bringen zum Ausdruck, daß jemandem etwas oder jemand beschwerlich oder lästig ist, bringen also die Konnotation „x BESCHWERLICH“ zum Ausdruck, vgl. стоять костью в горле — *stać kością w gardle*, стоять кому в горле/*stać komu w gardle*, auf russisch auch стоять попереk горла, стоять над душой. Diese konnotative Bedeutung ist bei den Verba loci stativa mehrfach nachzuweisen.

Wenn ein Sachverhalt beurteilt oder bemessen werden soll, dann wird im Russischen ebenfalls häufig das Verb стоять verwendet. Es wird hier gewissermaßen ein Moment des Innehaltens in der Bewegung festgehalten, wobei der Gegensatz zur Bewegung, dem Schwanken mit dem typischsten Vertreter des Feldes der Verba loci stativa стоять wiedergegeben wird. Im Polnischen ist diese Verwendung von *stać* nicht in allen Fällen möglich, z. B. nicht bei gemessenen Erscheinungen, dafür aber beim metonymischen Eintreten des Meßgerätes für die gemessene Erscheinung: температура стоит ниже нормы / *temperatura utrzymuje się poniżej normy*, барометр стоит на „ясно“ / *barometr wskazuje „słonecznie“*, vgl. aber auch *barometr stoi wysoko*. Bei anderen Erscheinungen, die bemessen werden sollen, kann auch das Polnische *stać* einsetzen. So sagt man auf polnisch *Akcje stoją wysoko* oder auch *interesy, sprawy, rzeczy stoją dobrze, źle*. Auf polnisch bezeichnet man außerdem Relationen zwischen Entitäten und Gedankeninhalten als stehend, z. B. *stać w związku, w szeregu, w opozycji z czym*. Fernerhin verwendet man *stehen* im Russischen und Polnischen, um lokale Eigenschaften wie Nähe oder Höhe auch im übertragenen Sinn der Vertrautheit oder der Rangordnung darzustellen, so z. B. in стоять близко к кому-л., около

<sup>12</sup> Der Phraseologismus стоять как пень ist im übrigen eine häufige Reaktion auf das Verb стоять (KARAUOV 1993, 134).

кого-л. – *stać blisko, z bliska, w pobliżu* oder *стоять высоко* – *stać wysoko* oder *стоять выше, ниже кого в чем* – *stać wyżej, niżej od kogoś*; *стоять выше чего / być wyższym ponad co*, ebenso im Russischen umgangssprachlich *стоять на одной доске, на равной ноге с кем-л.* Man könnte diese Bedeutung zusammenfassend „x RELATIONAL“ nennen.

Relational ist auch die nächste Bedeutung von russ. *стоять*/poln. *stać*, die aber meist mit der Bedeutung [+Hoch] in Verbindung steht, nämlich 'eine (meist hohe) berufliche, soziale Stellung einnehmen, leiten, regieren', vgl.: *стоять у руля, стоять у кормила, стоять у власти, стоять во главе учреждения, стоять на страже общественных интересов.* Auf polnisch sagt man *stać na czele państwa, stać na sterze czego, stać na straży* usw. Des weiteren kann man auf poln. sagen *Ktoś dobrze stoi* 'jemand ist vermögend', außerdem sagt man über jemanden, der einer Aufgabe gewachsen ist: *Stoi na wysokości zadania*, auch russisch: *он стоит на высоте задачи, требований.* Daß *stehen* oft etwas mit einem hohen Wert zu tun hat, erhellt auch aus dem polnischen Modell *stać jest (było) kogo na co* oder *coś zrobić*, in dem gesagt wird, daß jemand bereit oder fähig ist, eine Aufgabe zu übernehmen. Diese Konnotation könnte man „x MÄCHTIG“ nennen.

Allgemein bemerken wir eine Reihe von Nebenbedeutungen, die mit der Bedeutung [+Hoch] in Verbindung stehen dürften, einer Bedeutung, die mit psychischen Konnotationen wie Selbstbewußtsein und der Bereitschaft, für etwas einzutreten, „nicht zu fallen“, verbunden ist. Dem Stehen kommt hier wiederum die Bedeutung „x MÄCHTIG“, außerdem die Bedeutung „x TÄTIG“ zu, es wird hier zu einer Aktivität. Mit der Assoziation des Tätigseins steht auch die Konnotation „x BEWUßT“ im Zusammenhang; Liegen und Sitzen wären in diesem Kontext gänzlich unpassend. Zu dieser Bedeutung finden sich in den Wörterbüchern mehrere Einträge, sie ist gerade im Russischen sehr prominent, vgl. etwa russ. *стоять за справедливость, стоять за мир, стоять за правду*, pathetisch auch *стоять горой за, стоять грудью за*, besonders dramatisch *стоять насмерть* mit der polnischen Wiedergabe *bronić sprawiedliwości, pokoju, prawdy, walczyć (trwać do upadłego)*.<sup>13</sup> So fehlen die Einträge *за мир, за правду* als Assoziationen zu *стоять* im *RUSSKI ASSOCIATYVNY SLOVAR' 1994*, s. v. *стоять*, nicht. Hierher gehört auch am ehesten der im Polnischen geläufige Phraseologismus *stać pod znakiem czego*. Das Eintreten für jemanden kann auch mit der Metapher des Hinterjemandem-Stehens ausgedrückt werden: *кто-л. стоит за спиной у кого-л. – ktoś stoi za kimś* 'jemand steht hinter jemandem'. Aus dem Bereich des Militärischen ist auch an *стоять в обороне* zu denken. Das Stehen im Gegensatz zum

<sup>13</sup> Es ist bemerkenswert, daß *насмерть* im Assoziationstest von *RUSSKI ASSOCIATYVNY SLOVAR' 1994*, s. v. *стоять*, die bei weitem häufigste Reaktion auf das Stimuluswort *стоять* ist. Auf *насмерть* mit einer Reaktionshäufigkeit von 53 folgt *смирно* mit der Häufigkeit 31.

Fallen,<sup>14</sup> das ja die Liege- oder Sitzstellung zur Folge hätte, kommt im meist scherzhaft gemeinten Phraseologismus *Хоть стой, хоть падай* zum Ausdruck, der in einer scheinbar ausweglosen Situation richtig gebraucht wird. Zu dieser Bedeutung gehört auch *стоять на своих (собственных) ногах* – *stać na własnych nogach* oder *стоять твердой ногой, stać mocno, pewną stopą*.

Konnotationen wie „X TÄPIG“ und „X MÄCHTIG“ werden mit russ. *стоять* und poln. *stać* auch dann assoziiert, wenn es um das hartnäckige Festhalten an Meinungen und Standpunkten geht, vgl. *стоять на чем* – *stać przy czym*, *стоять на своем (мнении)* – *stać przy swoim*, *на том стоим* ‘das gilt für uns’. Auf polnisch ist *stać na czym* in dieser Bedeutung veraltet (SKORUPKA 1967–1968, s. v. *stać/stanąć/stawać*). Zeitgenössisches russ. *стоять на точке зрения* – poln. *stać na stanowisku* meint dagegen nicht unbedingt das beharrliche Vertreten eines Standpunktes, sondern ganz neutral, daß jemand eine bestimmte Meinung hat. Die Gültigkeit einer Entscheidung drückt man im Polnischen auch mit *stoi na tym, że* ‘es ist entschieden, daß’ aus. Diese Konnotationen könnte man als „X SELBSTBEWUßT“ und „Y GÜLTIG“ notieren. Sie sind assoziativ fest mit dem Verb *стоять* verbunden, wie man dem *RUSSKIJ ASSOCIATIVNYJ SLOVAR’*, s. v. *стоять*, entnehmen kann, wo sich mit großer Häufigkeit nicht nur das bereits erwähnte *на смерть* (Reaktionshäufigkeit: 53) findet, sondern auch *на своем*, *прямо* (Reaktionshäufigkeit: 21), *на посту* (Reaktionshäufigkeit: 7) oder *твердо* (Reaktionshäufigkeit: 4) u. a.

Auch die Bedeutung des unversehrten Fortbestehens, die Konnotation „X UNVERSEHRT“, kann zumindest im Russischen in den Vordergrund rücken: *Земля стоит миллионы лет*. Das andauernde Stehen wird bei verderblichen Waren als ein telischer Prozeß betrachtet, an dessen Ende das verdorbene Produkt stehen könnte, vgl.: *Сметана долго не стоит. Варенье будет стоять всю зиму*. In der dynamischen Entsprechung zu *stehen*, ‘sich stellen’, wird im perfektiven Aspekt *стать/stać* keine qualitative Veränderung des im Subjekt befindlichen Gegenstandes, sondern die Assertion oder Negation einer zufriedenstellenden Quantität bzw. überhaupt der Existenz eines Gegenstandes konstatiert. Unpersönlich und nur im Präteritum kann man auf polnisch sagen: *Czegoś stało* oder *Czegoś nie stało*, auf russisch nur negiert *Чего-то не стало*. Bei beseelten Subjekten bedeutet *Kogoś nie stało/Кого-то не стало* ‘sterben’.

Mit der Bedeutung [+Hoch] ist des weiteren die Bedeutung „X HINDERLICH“ verbunden. So kann etwas oder jemand *jemandem im Weg stehen*, vgl. russ. *стоять на пути*, poln. *stać komu na drodze* (außerdem kann *stać na czyjej drodze* heißen, daß man jemanden trifft). Daß etwas, das steht, oft hinderlich ist, wird auch thematisiert in *stać zawadą, stać tamą, stać na przeszkodzie* oder russ. *стоять поперек пути* bzw. expressiv *стоять поперек горла*.

<sup>14</sup> Eine Assoziation zu *стоять* ist auch *да упал* (KARAULOV 1993, 221).

Im Zusammenhang mit abstrakten Gedankeninhalten kommt dem Verb *stehen* die Bedeutung aktueller oder kurzfristiger Gültigkeit, also die Konnotation „x AKTUELL“ oder „x KURZFRISTIG“, zu, die damit zu tun haben dürfte, daß etwas, das steht, bereitsteht, um aktiv oder aktiviert zu werden. Etwas Stehendes befindet sich auch optisch am prominentesten vor den Augen des Betrachters. Vgl. die Verbindungen *стоять перед глазами* – *stać przed oczyma*, *стоять у ворот (порога)* – *stać na progu (u progu)*, auch: *стоять на первом плане*, *stać na pierwszym planie* sowie *на повестке дня стоял доклад* – *na porządku dziennym stał referat*. Hierzu gehört außerdem: *Лицо врага живо стояло в памяти (Леопов)*, одно с мучительной ясностью *стоит в голове (Proskurin)* (SLOVAR' RUSSKOGO JAZYKA 1981–1984, s. v. *стоять*). Darüber hinaus ist poln. *stać do wyboru*, *stać do dyspozycji*, *stać do rozporządzenia* zu nennen. Vielleicht gehört auch *stać pod zarzutem* 'unter Anklage, unter Verdacht stehen' am ehesten zu dieser Bedeutung. Vgl. des weiteren: *Перед нами стоят важные задачи. Стоит вопрос о постройке нового завода.* Auf polnisch sagt man auch *stać komuś na myśli*, besonders deutlich *stać komuś w myśli jako żywy*, was dann aktuelle Gültigkeit meint, im Unterschied etwa zu *leżeć na sercu*, welches Dauerhaftigkeit ausdrückt. Auch hinter einem kann im Russischen eine Angelegenheit stehen. Sie ist dann aktuell, aber in jedem Fall unangenehm: *что-л. стоит за спиной у кого-л.*, in polnischer Übersetzung *ktoś mu coś na karku*. Wenn eine Gefahr in unmittelbarer Nähe ist, sagt man auch *stać nad przepaścią* oder *stać przed katastrofą*, auf russisch z. B. *стоять на краю гроба*. Auch wenn dem Stehen die Bedeutung von 'wohnen' zukommt, haftet dem polnischen *stać u kogo*, russ. nur militärisch (veraltet) *стоять на квартирах* 'sich einquartieren' (poln. *stać na kwaterze*) der Charakter des Vorübergehenden, eher Kurzfristigen an, während dauerndes Wohnen bzw. Siedeln mit *сидеть* oder *siedzieć* ausgedrückt wird (vgl. 2.3.).

Ein Bedeutungselement, das für die russische und polnische Idiomatik wesentlich ist, ist die Spezifizierung als [+Boden], die für die phraseologische Bedeutung „x FUNDIERT“ genützt wird. Damit stehen im Zusammenhang: *стоять на чем* – *stać na czym*, vgl.: *стоять на реальной почве* – *stać na twardym (pewnym) gruncie*. Auch eine Redensart stützt sich auf diese Komponente: *на чем свет стоит (ругать, бранить)* – *wymyślać na czym świat stoi*. Im Russischen wird auch die Metapher des Lebensweges mit Stehen in Verbindung gebracht, im Polnischen verwendet man hier nur das ganz neutrale *być* oder Umschreibungen, vgl. *стоять на плохой (дурной) дороге* – *być na złej drodze*, *быть на хорошей (правильной) дороге* – *być dobrze (właściwie) ukierunkowanym, obrać właściwą drogę życia*.

Das Verb *stehen/стоять/stać* als der prototypische Vertreter des Feldes weist auch ein hohes idiomatisches und phraseologisches Potential auf; die Konnotatio-

nen sind vielfältig:<sup>15</sup> Man stellt fest, daß mit der Bedeutung [+Stativ] *stehen* als Antonym zu *sich bewegen* eine besonders breite Anwendung von *stehen* verbunden ist, so werden im Russischen auch Schall und Rauch als stehend bezeichnet. Das Verb *стоять/stać* wird bei der Vornahme von Bemessungen und Beurteilungen verwendet, trägt also die Bedeutung „X RELATIONAL“. Auf der stativen Bedeutung beruht außerdem die Bedeutung „X BESCHWERLICH“, die auch bei den anderen Verba loci stativa vertreten sein wird. Aus der Bedeutung [+Boden] wurde die Bedeutung „FUNDIERT“ abgeleitet. Hier ist *stehen* Antonym zu *schweben* oder *hängen*. Mit der Bedeutung [+Hoch] stehen die Konnotationen „X MÄCHTIG“, „X TÄTIG“, „X BEWUFT“, „X SELBSTBEWUFT“ und „X UNVERSEHRT“ im Zusammenhang. Auch die Konnotationen „Y GÜLTIG“ und „X AKTUELL“ gehören hierher; in beiden Fällen ist als Antonym *liegen* anzusetzen.

2.2. Während das Stehen die Konnotation der Mächtigkeit oder der Unversehrtheit aufzeigt, sind beim Liegen in Verbindung mit der Bedeutung [-Hoch] Assoziationen wie „X KRANK“, „X ZERSTÖRT“, „X UNTÄTIG“ oder „X UNNÜTZ“ (von Gegenständen) ganz prominent, was z. B. im russischen *лежать в больнице* und im polnischen *leżeć w szpitalu, klinice* zum Ausdruck kommt, im Russischen und Polnischen gleichermaßen in *лежать в лихорадке – leżeć w febrze*, с воспалением легких – *leżeć na zapalenie płuc*, vgl. auch russ. *лежать в лежку* ‘bettlägerig sein’ oder *лежать пластом, как пласт* ‘unbeweglich, krank herumliegen’, wo *liegen* ja auch im wörtlichen Sinn verstanden werden kann. Hierher gehören auch *лежнем лежать* ‘bettlägerig sein’, *лежать под паром* ‘brachliegen’ und *лежмя лежать, лежать под сукном, под спудом, лежать мертвым грузом* ‘ungenützt, unbearbeitet liegenbleiben’ oder poln. *leżeć* ‘unbearbeitet liegen’ (*robotą leży*), *leżeć odłogiem, leżeć pustką*, ebenso *лежать в развалинах – leżeć w gruzach* ‘in Trümmern liegen’. Dazu gehört des weiteren *лежать лоском* ‘schwer betrunken herumliegen’ und das adverbelle *в лежку* ‘zu schwach zum Aufstehen aus der Liegeposition sein’. Russ. *лежать* wird auch im Phraseologismus *плохо* oder auch *близко лежит что-н.* damit in Verbindung gebracht, daß etwas leicht verderben oder auch gestohlen werden kann. Man sagt auch: *тащить все, что плохо лежит*, was man auf polnisch anders ausdrücken würde: *ściągać wszystko, co się nawinie pod rękę (co popadnie)*. Vgl. auch *лежать без употребления – leżeć bezużytecznie*. Die Konnotation „X UNTÄTIG“ wird in *лежать на боку* oder *лежать на печи – leżeć do góry brzuchem* ‘auf der faulen Haut liegen’ verbildlicht. Auch Ohnmacht liegt im konnotativen Feld von *liegen*, vgl. *leżeć u czyich nóg* ‘zu jemandes Füßen liegen’. Genützt wird diese Bedeutung in der Sprache der polnischen Kartenspieler: *W ostatniej rozgrywce*

<sup>15</sup> Von der wörtlichen Bedeutung von *stać* her sind die polnischen idiomatischen Verbindungen *stać w ogniu, w płomieniach, w wodzie* oder *w blasku* zu verstehen.

*leżał bez trzech* heißt, daß man nicht die angesagte Punktezahl erreicht hat. Eine Konnotation von *liegen* ist also auch „x MACHTLOS“.

Vieles, was mit inneren Organen und den ihnen zugesprochenen Gefühlen in Verbindung steht, wird mit *liegen* ausgedrückt. Mit der Bedeutung [+Stativ], verstärkt noch durch [-Hoch], ist offenkundig die Assoziation verbunden, daß eine besonders große Fläche auf die Unterlage drückt, wodurch die Konnotation „x BESCHWERLICH“, die wir auch von anderen Verba loci stativa her kennen, besonderen Nachdruck gewinnt. So sagt man auf polnisch: *Coś leży komu na sercu, na wątrobie* oder *Coś leży komu na sumieniu*. Auf russisch heißt es: что-то лежит (гнетом, тяжким камнем) на душе (на сердце), на совести, auch на плечах. In Phraseologismen wie на нем лежит ответственность oder подозрение – на нём леży (spoczywa, ciąży) odpowiedzialność oder что-л. лежит на плечах чьих-л. kommt ebenfalls die Bedeutung „BESCHWERLICH“ zum Ausdruck. Auf polnisch sagt man auch *coś leży na czyjej głowie*. Außerdem wird diese Konnotation in der Metapher на всем лежала печать запустения – на wszystkim leżało (widniało) piętno zapuszczenia verbildlicht.

Aus der Grundbedeutung [+Stativ] dürfte die Bedeutung „x INTERNALISIERT“ abzuleiten sein, die nur in polnischen Phraseologismen wie: *Coś leży w charakterze, w usposobieniu, w czym interesie, w czyich zamiarach* zum Ausdruck kommt. Auf russisch ist dieser Gebrauch veraltet (SLOVAR' RUSSKOGO JAZYKA 1981–1984, s. v. лежать). Setzte man hier das Verb *stehen* ein, stellte sich unweigerlich die Assoziation der nur kurzfristigen Gültigkeit ein.

Ein Körper, der auf etwas liegt, findet auf seiner Grundlage, die [+Boden] ist, eine Stütze. Konvers zum Liegen ist hier das Stehen. Etwas steht auf einer Grundlage oder liegt zugrunde. Auf russisch und polnisch heißt es: лежать в основе – leżeć u podstawy (u podstaw). Dies illustriert die Konnotation „x FUNDIEREND“.

Wie kann man sich russ. лежать на одной линии 'auf einer Linie mit jemandem liegen' erklären, wenn man es mit стоять в одном ряду, *stać w jednym rzędzie z czym, stać w szeregu czego, stać w związku z czym* vergleicht? Es scheint, daß russ. лежать im Gegensatz zu стоять ein Moment des Unkontrollierten anhaftet, das am besten im Bild des Liegens verbildlicht wird. In der russischen Umgangssprache sagt man auch, daß die Seele oder das Herz „zu etwas liegt“, vgl.: у меня душа (сердце) не лежит к кому-л., чему-л., auf polnisch sagt man hier *nie mam serca do kogoś, czegoś*. Wir notieren eine Konnotation „x UNKONTROLLIERT RELATIONAL“.

Zur idiosynkratischen Verwendung von лежать/leżeć gehören die Kontexte, in denen im Subjekt abstrakte oder nichtkonturierte Gegenstände bezeichnet werden, die aber nichts anderes als die Lokation ansprechen. Wenn z. B. ein nicht konturiertes Objekt, etwa der Nebel, als umfassend gedacht wird, kann man statt *stehen* auch *liegen* verwenden, v. a. dann, wenn die Breitenwirkung betont wird, wie in: кругом лежала мгла / wokół zalegała mgła durch кругом – wokół, wo-

bei im Russischen ebenso *стоять* verwendet werden kann. Das Verb 'liegen' verwendet man außerdem im geographischen Sinn, um die Lage eines sich in die Breite erstreckenden diffusen oder kollektiven Objekts wie einer Stadt oder eines Landes im Raum zu präzisieren, so sagt man auf russisch und auf polnisch *город лежит на берегу моря* – *miasto leży nad brzegiem morza*, *Город лежит в долине*, *Chiny leżą na Dalekim Wschodzie*.<sup>16</sup> Im Russischen sagt man außerdem *перед нами лежала долина*, im Polnischen neigt man in diesem Fall dazu, das abgeleitete Verb für 'sich erstrecken' zu verwenden: *przed nami rozpościerała się dolina*. Alle diese Fälle können im Grunde mit der Komponente der wörtlichen Bedeutung [–Hoch] in Verbindung gebracht werden. Ein echtes Spezifikum des Russischen ist die Verwendung von *лежать* mit einem Lokaladverbiale in der Bedeutung einer Richtung bei einem Weg, vgl. *Путь лежит на север*, *Дорога лежит через лес*. Auf polnisch muß man hier sagen: *droga prowadzi dokądś*, was auch einem Sprecher des Deutschen näher liegt.

Obleich die Grenzen in der Phraseologie kaum jemals wirklich scharf gezogen werden, so läßt sich doch zeigen, daß man auch in der Idiomatik in den meisten Fällen zumindest Grundzüge einer Motivation für den Gebrauch von *liegen* vs. *stehen* beobachten kann, die mit der wörtlichen Bedeutung, v. a. in der Unterscheidung des Merkmals [Hoch], in Verbindung stehen. *Liegen* ist auch in konnotativer Bedeutung [–Hoch] – im Gegensatz zum *Stehen*, mit dem *Mächtigkeit*, *Tätigkeit* und *Unversehrtheit* verbunden sind, werden mit *Liegen* Konnotationen wie „X KRANK“, „X ZERSTÖRT“, „X UNNÜTZ“, „X UNTÄTIG“, „X MACHLOS“, „X UNKONTROLLIERT RELATIONAL“ assoziiert. Mit [+Stativ], verstärkt durch das Kriterium [–Hoch] ist auch die verhältnismäßige Größe der ruhenden und damit belastenden Fläche verbunden. So begegnet in den Phraseologismen die Konnotation „X BESCHWERLICH“. Wie *Stehen* ist auch *Liegen* [+Boden]; es bedeutet aber, konvers zum *Stehen*, daß etwas „X FUNDIEREND“ ist. Die Bedeutung [+Stativ] wird im Polnischen auch dafür genützt, daß *liegen* zum Ausdruck der Bedeutung „X INTERNALISIERT“ verwendet wird. Während *stehen* verwendet wird, um die Position graphischer Zeichen zu bezeichnen, verwendet man im Russischen und im Polnischen *лежать/leżeć*, um die Position geographischer Entitäten anzugeben.

2.3. Die wörtliche Bedeutung von *sitzen/sидеть/siedzieć* ist von *stehen* und *liegen* zunächst durch einen Parameter abgegrenzt, der in der Mehrzahl der idiomatischen Verwendungen nicht zur Geltung kommen kann, nämlich dann nicht, wenn das Subjekt nicht beseelt ist und keine anatomischen Voraussetzungen für

<sup>16</sup> In diesem Zusammenhang ist auch zu bemerken, daß eine häufige Assoziation zum neutralen *положение* das wurzelverwandte *лежать* und sein Adverbialpartizip *лежа* sind. Für die aufrechte Lage wird dagegen *вертикальное* assoziiert (KARAULOV 1993, 180).



das Sitzen im wörtlichen Sinn erfüllt. Mit dem Bild des Sitzens sind aber auch übertragene Bedeutungen verbunden, die im Zusammenhang mit unbeseelten Gegenständen deutlich werden. Werfen wir aber zunächst einen Blick auf die idiomatischen Verbindungen mit *sitzen*, die sich aus dem wörtlichen Gebrauch ableiten. Hier ist im Polnischen und Russischen eine Konnotation ganz prominent, die sich aus den Bedeutungen [+Stativ] und [0Hoch] ableitet, nämlich „*x* UNTÄTIG“, vgl. *siedzieć (jak u Pana Boga) za piecem* 'ruhig und gemächlich dahinleben', *siedzieć jak pień* 'untätig herumsitzen', *siedzieć grzybiem, kamieniem, kolkiem gdzie, siedzieć jak przykuty, siedzieć z założonymi rękoma, siedzieć bez zajęcia*; сидеть на печи, сидеть барином (именинником), как именинник, сложа руки, сидеть без дела. Auch in den *Figurae etymologicae* сиднем сидеть oder сидмя сидеть ist diese Bedeutung enthalten. Besonders kraß ist russ. сидеть у моря и ждать погоды, das auf polnisch am besten mit *czekać zmiłowania bożego (boskiego)* wiedergegeben wird. Vorwurfsvoll kann man auf polnisch über jemanden, der bei der Arbeit nur zusieht, sagen: *Dobrze się mu siedzi*.

Mit *Sitzen* wird des weiteren die Unfähigkeit oder der Unwille zur Kommunikation assoziiert, vgl. russ. сидеть букой, сидеть бирюком, сидеть сычом 'ein Eigenbrötler sein, finster dreinblicken' oder poln. *siedzieć jak trusia, siedzieć jak mruk, siedzieć w kącie, siedzieć w mysiej dziurze* 'nichts von sich geben'. Für ein älteres Weltbild gehört hierzu auch russ. сидеть в девках '(zu) lange nicht verheiratet sein', poln. *siąć rutkę*. Diese Konnotation könnte man als „*x* INKOMMUNIKATIV“ bezeichnen. Die prominenten Konnotationen wie „*x* UNTÄTIG“ oder „*x* INKOMMUNIKATIV“ dürften wohl damit zusammenhängen, daß *sitzen* nicht als [+Hoch] spezifiziert ist. Im *RUSSKIJ ASSOCIATIVNYJ SLOVAR'* 1994, s. v. сидеть, findet man unter den häufigen Assoziationen молча (Reaktionshäufigkeit: 22) und тихо (Reaktionshäufigkeit: 15).

Sitzen kann aber auch die hohe Intensität einer Arbeit bzw. die Konzentration des Arbeitenden unterstreichen, vgl. russ. сидеть над чем-л. – *siedzieć w czymś* oder *za czymś* 'mit einer Sache intensiv beschäftigt sein', сидеть над задачей, сидеть над книгами – *ślezczyć nad zadaniem*, vgl. aber auch *siedzieć nad robotą*, außerdem *siedzieć w książkach, w rachunkach, w jakiejś robocie* oder сидеть за шитьем – *siedzieć przy szyciu (nad szyciem)*, сидеть за книгой – *siedzieć nad książką*, dazu gehört auch сидеть по ночам – *siedzieć po nocach*. Auf russisch kann сиднем сидеть auch in dieser Bedeutung belegt werden. Hier läßt sich also die Konnotation „*x* INTENSIV TÄTIG“ nachweisen. Wichtig scheint mir hier die Voraussetzung, daß das Sitzen nicht als [–Hoch] spezifiziert ist.

Das gemeinsame Bindeglied zwischen dem Sitzen zur Bezeichnung der Untätigkeit und dem Sitzen zur Bezeichnung der intensiven Tätigkeit ist die Assoziation des außerordentlich Beständigen und Dauerhaften, die ebenfalls aus [+Stativ] abzuleiten ist, beim Sitzen aber wie beim Liegen besonders stark sein dürfte, weil das Sitzen eine Position ist, die von der Bewegung weiter entfernt ist als das Ste-

hen. Sehr deutlich kommt die Konnotation „x BESTÄNDIG“ im polnischen *siedzieć* mit der Bedeutung ‘wohnen, siedeln’ zum Ausdruck, vgl. *siedzieć nad rzeką, po lasach, siedzieć gdzie z dziada, ktoś siedzi za granicą*. Umgangssprachlich verwendet man in Rußland auch zur Bezeichnung von Berufen *сидеть кем*, auf polnisch ist diese Verwendung auch möglich, nur nennt man im Prädikat nicht die Bezeichnung des Berufs, sondern die Bezeichnung des Arbeits- oder Berufsortes: *siedzieć na dziekanii, kasztelanstwie, starostwie prezesurze*, auch *siedzieć w biurze, w handlu, przemyśle* usw. Über Landwirte sagt man: *сидеть на земле*, ähnlich polnisch: *siedzieć (gospodarować) na roli*. Mit dieser Bedeutung ist auch die Möglichkeit einer Inbesitznahme verbunden, vgl. dazu poln. *siedzieć na pieniądzach* oder russ. *сидеть на деньгах* ‘sehr reich sein’. Man bemerkt hier die Konnotation „x BESITZEND“.

Diese Assoziationen werden dann auch in gänzlich übertragener Bedeutung genutzt, so etwa in Phraseologismen, die die besondere Beständigkeit eines Gedankens oder einer Emotion ausdrücken, vgl.: *Одна мысль сидит в голове* und polnisch *ktos, coś siedzi komu w głowie* oder *coś (ktoś) w kim siedzi*, ebenso expressiv *coś komu siedzi na wątrobie*. Dies kann dann auch bedeuten, daß jemandem etwas beschwerlich ist, daß jemand von etwas verfolgt wird, das er gerne abschütteln möchte: *вот где (у меня) сидит кто-л., что-л. – там когоś, czegoś potąd (powyżej uszu)* und damit im Zusammenhang: *вот где (у меня) сидят кто-л., что-л. – там когоś, czegoś potąd (powyżej uszu)*, auch *siedzieć komu kością w gardle* oder auch *сидеть на шее у кого-л. – siedzieć komuś na karku*. Außerdem sagt man auf russisch *сидеть над душой*, auf polnisch *siedzieć komu nad głową, nad karkiem*, wenn jemand durch seine Anwesenheit störend wirkt. Hier findet man die Konnotation „x BESCHWERLICH“. Auch die Bedeutung „INTER-NALISIERT“ kann nachgewiesen werden, vgl. *во мне уже сидела крепкая уверенность, что я это непременно сделаю* (Čechov) oder *в каждом из них сидит значительная часть Обломова* (Dobroljubov). Ohne die Konnotation des Beschwerlichen oder Lästigen wurde früher (veraltet, SKORUPKA 1967–1968, s. v. *siedzieć*) auch das fixe Verfolgen einer Gestalt oder einer Rede mit *siedzieć w oku, w uchu* ausgedrückt.

Sitzen wird auch oft mit Konnotationen wie „x UNFREI“ oder „x UNSELBSTÄNDIG“ in Verbindung gebracht, vgl. *сидеть в клетке – siedzieć w klatce*, *сидеть взаперти – siedzieć w zamknięciu*, *сидеть в тюрьме, под арестом, за решеткой – siedzieć w więzieniu, w areszcie, za kratami*, *сидеть на цепи – być na łańcuchu*, damit im Zusammenhang auch *сидеть на диете – siedzieć (być) na diecie*. Die Assoziation in *тюрьме* steht bei *сидеть* mit einer Reaktionshäufigkeit von 28 ziemlich an der Spitze, dazu kommen noch 10 Reaktionen mit *тюрьма* und 9 mit *за решеткой* usw. (RUSSKIJ ASSOCIATIVNYJ SLOVAR' 1994, s. v. *сидеть*). Mit der Unfreiheit ist auch die Bedeutung der Unmöglichkeit einer Bewegung oder einer Tätigkeit verbunden, so z. B. in: *сидеть без копейки, сидеть*

на бобах 'leer ausgehen', auch сидеть на мели 'in der Klemme sitzen, abgebrannt sein', сидеть на пице святого Антония 'am Hungertuch nagen'. Auf polnisch sagt man *siedzieć na cudzym, siedzieć w czyjej kieszeni, u kogo w kieszeni* für 'jemandem auf der Tasche liegen', auf russisch сидеть на хребте oder на горбу у кого-л. 'dass.', auch сидеть на шее. Außerdem sagt man auf polnisch *siedzieć na cynszach, na hipotece*, wenn einem ein Grundstück nicht gehört. Auch *siedzieć na dożywociu* 'bei jemandem seine Altersversorgung genießen' paßt zu dieser Bedeutung. Hierzu gehört dann auch russ. сидеть за спиной 'von jemandem beschützt werden', im Gegensatz zu стоять за спиной 'jemanden beschützen'. Eine bemerkenswerte Metapher ist russ. сидеть между двух стульев – poln. *siedzieć na dwóch stólkach*. Unfrei(williges) Sitzen wird auch in ironischen Vergleichen veranschaulicht: сидеть как на иголках – *siedzieć jak na szpilkach*. Allgemein ist mit Sitzen oft die Konnotation des Unangenehmen verbunden, vgl. сидеть не в своей тарелке, сидеть как рак на мели, außerdem poln. *siedzieć jak na torturach, siedzi jakby dwóch zliczyć nie mógł, siedzieć jak na pokucie*. Vielleicht kann man auch сидеть на пороховой бочке 'auf einem Pulverfaß sitzen' zur Konnotation „X UNFREI“ stellen, jedenfalls hat die primäre Assoziation („Y GEFÄHRLICH“) viel weniger mit dem Sitzen als mit dem Pulverfaß zu tun.

Das Russische und Polnische verwenden das Verb *sitzen* außerdem, um auszudrücken, daß etwas in einen Körper eingedrungen oder vertieft ist, сидеть/*siedzieć* trägt dann also die konnotative Bedeutung „X INNEN“ (, die nicht konstitutiv ist wie bei *stecken*/горчать/*tkwić* bzw. *sterczeć*), vgl. russ. Глаза сидят глубоко, Корабль сидит глубоко, das auf polnisch aber *Statek ma głębokie zanurzenie* heißt. Auf russisch und auf polnisch sagt man: Гвоздь крепко сидит в стене – *gwoźdź mocno siedzi (tkwi) w ścianie*, außerdem пирог сидит в печи – *ciasto jest (siedzi) w piecu*. Eine Metapher, die mit der Konnotation „innen“ verbunden ist, findet man in: сидеть в долгах по уши (по горло), *siedzieć (tkwić) w długach po uszy*, auch сидеть в чем-л. по самую шею 'bis über den Hals in einer Sache stecken'.

Metaphorisch wird *siedzieć*/сидеть auch für Kopfbedeckungen verwendet (aber nur, wenn sie auf dem Kopf sitzen): шляпа криво сидит на голове – *kapelusz krzywo siedzi na głowie*. Im Russischen und Polnischen können außerdem Kleidungsstücke als sitzend bezeichnet werden, um zu zeigen, ob sie passen: Костюм хорошо сидит. Пиджак сидит мешком на ком-н. 'die Jacke paßt nicht, hängt wie ein Sack herunter', vgl. auch что-л. сидит на ком-л. как на корове седло 'jemandem paßt etwas überhaut nicht'. Im Polnischen verwendet man hier auch *siedzieć*, vgl. *Kurtka dobrze siedzi* u. a.

Mit dem Sitzen sind also, anders als mit dem Liegen, das v. a. Verletztheit und Ungenüzttheit signalisiert, Vorstellungen wie „X BESTÄNDIG“, „X BESITZEND“, „X INTENSIV TÄTIG“, „X BESCHWERLICH“ und „X INNEN“ verknüpft, die sich aus [+Stativ] ableiten, außerdem „X UNTÄTIG“, „X INKOMMUNIKATIV“, „X UNFREI“ und „X UNSELB-

STÄNDIG“, die mit [+Stativ] und [0Hoch] in Verbindung stehen. Anders als Stehen oder Liegen wird Sitzen weder im Russischen noch im Polnischen zur Verbildlichung kausaler Zusammenhänge genützt, obwohl es als [+Boden] gelten muß. Eine Idiosynkrasie im Gebrauch von сидеть/*siedzieć* liegt darin, daß man mit ihm den Sitz von Kopfbedeckungen und von Kleidungsstücken bezeichnen kann.

2.4. Die Grundbedeutung von  *pływać*/плавать zeigt die Seme [+Flüssig, –Boden] angegeben. Mit dem Schwimmen sind Konnotationen verknüpft, die v. a. von der mangelnden Bodenhaftung ausgehen. Mangelnde Bodenhaftung mit Unsicherheit, mit mangelnder Stabilität und des weiteren mit mangelnder inhaltlicher Substanz verbunden. Die Konnotationen sind also „X UNSICHER“ und „X REALITÄTSFERN“. So erklären sich der Phraseologismus Плавать в невесомости und das umgangssprachliche Мелко плавает кто-н. ‘jemand ist für keine größeren Aufgaben geschaffen’, das aber eher der dynamischen Bedeutung von плавать zugehört: im Polnischen findet man hier eine Entsprechung mit *latać* ‘fliegen’: *niewysoko latać*. Für gehaltloses Sprechen sagt man auch плавать, z. B. *плавать на экзамене*, auch poln.  *pływać, pływać na egzaminie*.

Eine Hyperbel liegt Phraseologismen wie  *pływać w maśle, w śmietanie* (von Speisen) oder russ. *плавать в крови – pławić się we krwi, broczyć krwią* zugrunde. Hier kann die Konnotation „Y ÜBERMÄßIG“ nachgewiesen werden.

Im übrigen steht im Russischen плавать auch für ‘schweben’ (von Vögeln): *Над рощей плавал ястреб*. Auf polnisch verwendet man hier *unosić się: Nad zagajnikiem unosił się jastrząb*. Für das Eintreten von плавать für *schweben* ist offenkundig das gemeinsame Merkmal [–Boden] verantwortlich. Weitere nennenswerte Phraseologismen mit плавать oder  *pływać* in stativer Bedeutung können nicht nachgewiesen werden.

2.5. Eine Bestätigung dafür, daß die wörtliche Bedeutung [–Boden] mit fehlendem Realitätsbezug in Verbindung gebracht wird, findet man im phraseologischen Potential des russischen Wortes für *schweben* mit eher dynamischer Grundbedeutung, nämlich *парить*, das in zwei Phraseologismen *парить в облаках, парить в небесах* und *парить на воздушях* auftritt, welche beide ein wirklichkeitsfernes Phantasieren „X REALITÄTSFERN“ bezeichnen. Im Polnischen wird das Simplex *bujać*, dem aber ebenfalls eher eine dynamische Bedeutung anhaftet, ähnlich verwendet in *bujać w obłokach*.

2.6. Das Merkmal [–Boden] ist die wichtigste Gemeinsamkeit von *hängen* und *schweben*. Anders als *schweben* ist *hängen* aber auch als [+Kontakt] spezifiziert, von diesem Kontakt hängt die Sicherheit des Objekts im Raum ab. Sowohl das hängende als auch das schwebende Objekt werden als in einer instabilen Lage befindlich gesehen; im übertragenen Sinn werden dann Konnotationen wie „X UNSI-

CHER“, „X UNDEUTLICH“ oder „X GEHALTLOS“ sichtbar, vgl. что-л. висит в воздухе – *coś wisi w powietrzu*, *wisieć w próżni* ‘etwas ist nicht fundiert, hat keinen Bezug zur Realität’. Außerdem kennen das Russische und Polnische висеть в воздухе – *wisieć w powietrzu* in der Bedeutung ‘in der Luft hängen, sich möglicherweise, aber nicht sicher ereignen’, vgl. auch poln. *Deszcz wisi w powietrzu*. Man kann auf russisch auch sagen: Надо мной давно висит это поручение, auf polnisch auch *coś wisi nad głową, na czym karkiem*. Damit ergibt sich ein klarer Bezug zur Konnotation von парить, nur daß bei парить die Realitätsferne dem belebten Subjekt zugesprochen wird, bei висеть dagegen dem zur Sprache stehenden Gedankeninhalt (s. 2.5.). Ironisch wird die Konnotation der Unsicherheit auch im Phraseologismus что-л. висит на честном слове – *coś wisi na słowo honoru* ‘etwas ist unsicher’ genützt. Nicht viel sicherer, sondern vielmehr gefährlich ist es, an einer unsicheren Halterung zu hängen, vgl. hierzu die Phraseologismen висеть на волоске (на нитке), umgangssprachlich auch висеть на соплях – *wisieć na włosku*, *wisieć na jednej nitce*, etwa in Его жизнь висит на волоске. – *Jego życie wisi na włosku*. Wenn etwas über jemandem schwebt oder hängt, ist das eine potentielle Gefahr, die im Phraseologismus Над ним висит большая опасность – *Wisi nad nim poważne niebezpieczeństwo* zum Ausdruck kommt. Ein Symbol für diese Gefahr ist das Damoklesschwert. Eine Konnotation ist also auch „X GEFÄHRDET“ und „Y GEFÄHRDET“. Die Konnotationen „X UNSICHER“ und „X GEFÄHRDET“ sind offenkundig sehr eng mit dem Bild des Hängens verbunden. Im RUSSKIJ ASSOCIATIVNYJ SLOVAR’ 1994, s. v. висеть, findet man als die bei weitem häufigsten assoziativen Reaktionen в воздухе mit einer Häufigkeit von 54, an zweiter Stelle на волоске mit einer Häufigkeit von 46 (an dritter Stelle folgt на вешалке mit einer Häufigkeit von nur 25).

An etwas hängen kann auch bedeuten ‘von etwas nicht loskommen’ und verleiht dem Verb hängen die Konnotation „X BESTÄNDIG“, die vom Merkmal [+Stativ] her zu erklären ist, vgl.: висеть на телефоне – *wisieć (tkwić) przy słuchawce* oder висеть на ухе/на ушке у кого-л., poln. auch *wisieć oczyma, spojrzeniem, wzrokiem i czego*, vgl. auch umgangssprachliches *wisieć przy urzędzie*. Dieses Nichtloskommen, das Ausgeliefertsein des hängenden Gegenstandes gegenüber seiner Halterung macht das Russische wie auch andere Sprachen zum Benennungsmotiv für ‘von etwas abhängen’, зависеть, im Polnischen sagt man *wisieć przy kim* ‘abhängig sein von’ oder *wisieć na czyjej łasce (być na czyjej łasce)* ‘von jemandes Wohlwollen abhängig sein’, man bemerkt also beim polnischen Simplex die Konnotation „X ABHÄNGIG“, die sich aus den Merkmalen [–Boden] und [+Kontakt] erklärt, außerdem gibt es den Gebrauch des derivierten perfektiven *zawisieć* in dieser Bedeutung, vgl.: *Jego los zawisł od tej decyzji*.

Umgekehrt kann etwas an einem hängen, von dem man sich nicht befreien kann. Dazu paßt: висеть на шее у кого-л. – *wisieć komuś na szyi* oder auch *wisieć komu na karku*. На шее висит куча дел. Man sagt auch что-л. висит над

душой 'etwas läßt einem keine Ruhe, geht einem auf die Nerven'. Über eine unbezahlte Schuld sagt man auf polnisch *Đlug wisi*. Schließlich kann man auf russisch auch sagen висеть у кого-л. на хвосте oder на плечах 'jemandem auf den Fersen sein, im Nacken sitzen'. Hierzu gehört auch висеть на языке, на кончике языка 'auf der Zunge liegen'. Auf polnisch kennt man auch den Phraseologismus *wisieć przy fartuszk* 'an der Schürze hängen'. Die Konnotation von *hängen* ist dann die von „X BESCHWERLICH“, außerdem die von „X NAHE“.

Mit dem wörtlichen Gebrauch von *hängen* im Sinn von 'am Galgen hängen' steht die polnische Redensart *Mam wisieć, to na czym dobrym* mit der Bedeutung 'ich komme mit dieser schwierigen Situation schon zurecht' in Verbindung. Der Nebel kann im übrigen auf russisch stehen, liegen und hängen, vgl. Над городом висит туман. Im Polnischen kann man den Nebel ebenfalls als hängend bezeichnen: *Mgła wisi nad doliną*. Über Kleidungsstücke kann man auf polnisch sagen, daß sie hängen, wenn sie zu weit sind, vgl.: *ubranie wisi jak worek* etc.

Mit dem Merkmal [-Boden] sind also Konnotationen wie „X UNSICHER“, „X UNDEUTLICH“, „X GEHALTLOS“ oder „X, Y GEFÄHRDET“ verbunden. Wenn etwas an einem Gegenstand hängt, dann ist es von diesem Gegenstand „ABHÄNGIG“ – diese Konnotation wird auch in der Phraseologie benützt. Der Gegenstand, der an einem hängt, übt eine Belastung aus; daraus erklärt sich die Bedeutung „BESCHWERLICH“. Nur schwer kann man sich oft von einem hängenden Gegenstand befreien, woraus die Konnotation „X BESTÄNDIG“ erklärbar wird. Fast immer ist ein Gegenstand dem Körper, an dem er hängt, auch „X NAHE“, was in der Idiomatik ebenfalls genützt wird.

2.7. Das Verb für 'stecken', russ. торчать und poln. *tkwić*, auch *sterczeć*, verfügt in beiden Sprachen über eine gemeinsame konnotative Bedeutung, nämlich „X BESTÄNDIG“ wie bei eigentlich allen genannten stativen Verben. Vgl. russisch торчать где-н. 'sehr lange an einem Ort bleiben' oder in Он торчал там целыми часами – *sterczał tam godzinami*, vgl. auch poln. *Przez całą noc tkwił na posterunku* (im Sinn von 'beständig verharren'). Mit „X BESTÄNDIG“ verbindet sich auch die Konnotation „X INTERNALISIERT“, die durch die wörtliche Bedeutung [+Innen] vorgegeben wird, vgl. poln. *tkwić w pamięci* 'beständig im Gedächtnis bleiben' oder *Zło tkwi w nas samych*. Auch die Konnotation „X BESCHWERLICH“ kann, zumindest im russischen Phraseologismus торчать гвоздем у кого-л. в голове, nachgewiesen werden.

3.0. Fassen wir zusammen: Alle in Frage stehenden Verben drücken als Verba loci stativa einen andauernden Zustand, in primärer Bedeutung einen Ruhezustand im Raum, aus. Die Archilexeme des Feldes sind *sein/ быть/być* und das abgeleitete Verb *sich befinden/ находиться/znajdować się*, die im nichtidiomatischen Gebrauch für jedes der anderen Vertreter des Feldes eintreten können. Zunächst

kann gezeigt werden, daß die slavischen Sprachen, in unserem Fall das Polnische und das Russische, im Vergleich zum Deutschen ein weniger differenziertes System von Verba simplicia zur Bezeichnung eines Ruhezustands im Raum zur Verfügung stellen. Das Russische kennt keine Unterscheidung von *schweben* und *hängen*, beides wird mit висеть bezeichnet, außerdem muß es sowohl *hocken* (mit сидеть на корточках) als auch *knien* (mit стоять на коленях) umschreiben, für *lehnen* und *haften* stehen nur Verbalwurzeln mit einer primären Bedeutung der Tätigkeit zur Verfügung. Im Polnischen haben wir kein Verb für *hocken*, welches mit *siedzieć w kucki* umschrieben werden muß. Die Wörter für 'schweben' sind das aus *wisieć* abgeleitete *zawisnąć* und das präfigierte Reflexivum *unosić się*. Auch für *lehnen* und *haften* gibt es keine Simplizia, beide Zustände müssen mit präfigierten Bildungen genuin aktiver Verbalwurzeln (*opierać się, przylegać*) bezeichnet werden. Dafür unterscheidet das Polnische bei *stecken* genauer zwischen *tkwić* 'in etwas stecken' und *sterczeć* 'in etwas stecken und daraus hervorstehen'. Als Simplizia bleiben nur die folgenden Verba loci stativa übrig: russ. стоять/poln. stać, russ. лежать/poln. leżeć, russ. сидеть/poln. siedzieć, poln. kłęzczeć, russ. плавать/poln. pływać, (russ. парить), russ. висеть/poln. wisieć, russ. торчать/poln. tkwić oder sterczeć. Alle genannten Verben versprachlichen zunächst Konzepte von Positionierungen eines Objekts im Raum. Ich stimme mit DURST-ANDERSEN 1992<sup>17</sup> überein, der die Bedeutung von Verben an konzeptuellen Bildern festmacht, die im Gedächtnis gespeichert sind und die die primäre Inhaltsseite des entsprechenden Verbs konstituieren. Diese konzeptuellen Bilder werden genutzt, um Sachverhalte zu metaphorisieren, die mit der Positionierung im engeren Sinn nicht mehr verknüpft sind, sondern Zusammenhänge logischer und psychologischer Natur zum Ausdruck bringen. Ein nächster Arbeitsschritt bestand daher darin, die idiomatische Verwendung der unpräfigierten Verba loci stativa zu untersuchen, die von den Konzepten der Primärbedeutung abweichen und in ihnen keine unmittelbare Erklärung finden. Es ließ sich anhand des Materials einschlägiger Wörterbücher zeigen, wie ähnlich die idiomatischen Verbindungen der primären Verba loci stativa im Russischen und Polnischen sind. Es sei hier nur angedeutet, daß diese Gemeinsamkeiten v. a. aus historischer Sicht kein Zufall sind: man hat es hier in einem Großteil der Fälle mit idiomatischem und phraseologischem Lehngut zu tun. Dies war aber nicht unser Thema. Vielmehr war es das Ziel der Arbeit, das synchrone Wortfeld der einfachen Verba loci stativa unter Berücksichtigung ihres idiomatischen Potentials zu untersuchen. Die Ergebnisse seien nun tabellarisch zusammengefaßt:

<sup>17</sup> Vgl. u. a. zu engl. *stand* and *lie* DURST-ANDERSEN 1992, 54–55.

**I. Feldkonstitutive Seme: [+Locatio], [+Stativ].****1. стоять, *stać***

KONSTITUTIVE SEME: [+Hoch], ({+Füße}), [+Boden], [+Kontakt].

IDIOSYNKRASIE:

R./P.: NP<sub>[-Fest, +Flüssig]</sub> *стоит/stoi*.R.: NP<sub>[-Fest, -Flüssig]</sub> *стоит (Loc)*, P.: *niebo stoi w łunie, w płomieniach*.R.: NP<sub>{+Graph}</sub> *стоит Loc*.

TEILBEDEUTUNGEN UND KONNOTATIONEN:

[+Stativ]: „X UNVERSTÄNDIG“, „X BESTÄNDIG“, „X BESCHWERLICH“, „X ERSCHROCKEN“, „X RELATIONALE“.

[+Hoch]: „X UNVER SEHRT“, „X MÄCHTIG“, „X SELBSTÄNDIG“, „X TÄTIG“, „X BEWUST“, „X SELBST BEWUST“, „Y GÜLTIG“, „X HINDERLICH“, „X AKTUELL“, „X KURZFRISTIG“.

[+Boden]: „X FUNDIERT“.

**2. лежать, *leżeć***

KONSTITUTIVE SEME: [-Hoch], ({+Füße}, [+Knie], [+Gesäß]), [+Boden], [+Kontakt].

IDIOSYNKRASIE:

R./P.: NP<sub>{+Geogr}</sub> *лежит/leży Loc*.R.: NP<sub>{+Geogr}</sub> *лежит Loc<sub>dir</sub>*.R./P. NP<sub>[-Fest, -Flüssig]</sub> *лежит/leży Loc*.

TEILBEDEUTUNGEN UND KONNOTATIONEN:

[+Stativ]: „X BESTÄNDIG“, „X INTERNALISIERT“, „X BESCHWERLICH“.

[-Hoch]: „X KRANK“, „X ZERSTÖRT“, „X UNTÄTIG“, „X UNNÜTZ“, „X MACHTLOS“, „X UNTÄTIG“, „X UNKONTROLLIERT RELATIONAL“.

[+Boden]: „X FUNDIEREND“.

**3. сидеть, *siedzieć***

KONSTITUTIVE SEME: ({-Füße}, [+Gesäß]), [+Boden], [+Kontakt].

IDIOSYNKRASIE:

R./P.: NP<sub>{+Texil}</sub> *сидит Loc<sub>Anim</sub>*

TEILBEDEUTUNGEN UND KONNOTATIONEN:

[+Stativ]: „X BESTÄNDIG“, „X BESITZEND“, „X INTENSIV TÄTIG“, „X BESCHWERLICH“, „X INNEN“, „X INTERNALISIERT“.

[0Hoch]: „X UNTÄTIG“, „X INKOMMUNIKATIV“, „X UNFREI“, „X UNSELBSTÄNDIG“.

**4. плавать/ *plwać***

KONSTITUTIVE SEME: [+Flüssig], [-Boden].

IDIOSYNKRASIE:

R.: плавать auch 'schweben', also auch [-Flüssig].

TEILBEDEUTUNGEN UND KONNOTATIONEN:

[-Boden]: „X UNSICHER“, „X REALITÄTSFERN“, „X ÜBERMÄßIG“.

**(5. парить/poln. *bujać***

KONSTITUTIVE SEME: [-Fest], [-Flüssig], [-Boden], [-Kontakt].

TEILBEDEUTUNGEN UND KONNOTATIONEN:

[-Boden]: „X REALITÄTSFERN“.)



**6. висеть/ wisieć:**

KONSTITUTIVE SEME: [-Fest], [-Flüssig], [-Boden], 1. [-Kontakt]/2. [+Kontakt].

TEILBEDEUTUNGEN UND KONNOTATIONEN:

[+Stativ]: „X BESTÄNDIG“.

[-Boden]: „X UNSICHER“, „X UNDEUTLICH“, „X GEHALTLOS“, „X GEFÄHRDET“, „Y GEFÄHRDET“.

[+Stativ], [+Kontakt]: „X BESCHWERLICH“, „X NAHE“.

[-Boden] und [+Kontakt]: „X ABHÄNGIG“.

**7. торчать/ tkwić/ sterczeć:**

KONSTITUTIVE SEME: [+Fest], [+Flüssig], [+Kontakt], [+Innen], p. tkwić [+Tief]

sterczeć [-Tief]

TEILBEDEUTUNGEN UND KONNOTATIONEN:

[+Stativ]: „X BESTÄNDIG“, poln. „X INTERNALISIERT“, russ. „X BESCHWERLICH“.

Aus onomasiologischer Sicht können die Teilbedeutungen und Konnotationen auf folgende Verben projiziert werden:

„X BESCHWERLICH“	стоять/ <i>stać</i> , лежать/ <i>leżeć</i> , сидеть/ <i>siedzieć</i> , висеть/ <i>wisieć</i> , торчать/ <i>tkwić</i> /sterczeć
„X BESTÄNDIG“:	стоять/ <i>stać</i> , лежать/ <i>leżeć</i> , сидеть/ <i>siedzieć</i> , висеть/ <i>wisieć</i> , торчать/ <i>tkwić</i> /sterczeć
„X INTERNALISIERT“	лежать/ <i>leżeć</i> , сидеть/ <i>siedzieć</i> , poln. <i>tkwić</i>
„X UNSICHER“	плавать/ <i>plywać</i> , висеть/ <i>wisieć</i>
„X REALITÄTSFERN“	плавать/ <i>plywać</i> , парить/( <i>bujać</i> )
„X GEHALTLOS“	висеть/ <i>wisieć</i>
„X ERSCHROCKEN“	стоять/ <i>stać</i>
„X UNVERSTÄNDIG“	стоять/ <i>stać</i>
„X RELATIONAL“	стоять/ <i>stać</i>
„X UNVERSEHRT“	стоять/ <i>stać</i>
„X MÄCHTIG“	стоять/ <i>stać</i>
„X SELBSTÄNDIG“	стоять/ <i>stać</i>
„X TÄTIG“	стоять/ <i>stać</i>
„X SELBSTBEWUßT“	стоять/ <i>stać</i>
„X BEWUßT“	стоять/ <i>stać</i>
„Y GÜLTIG“	стоять/ <i>stać</i>
„X HINDERLICH“	стоять/ <i>stać</i>
„X AKTUELL“	стоять/ <i>stać</i>
„X KURZFRISTIG“	стоять/ <i>stać</i>
„X FUNDIERT“	стоять/ <i>stać</i>
„X KRANK“	лежать/ <i>leżeć</i>
„X ZERSTÖRT“	лежать/ <i>leżeć</i>
„X UNTÄTIG“	лежать/ <i>leżeć</i>
„X UNNÜTZ“	лежать/ <i>leżeć</i>
„X MACHTLOS“	лежать/ <i>leżeć</i>
„X UNKONTROLLIERT RELATIONAL“	лежать/ <i>leżeć</i>

„X FUNDIEREND“	лежать/леżeć
„X BESITZEND“	сидеть/сидzieć
„X INTENSIV TÄTIG“	сидеть/сидzieć
„X INNEN“	сидеть/сидzieć
„X INKOMMUNIKATIV“	сидеть/сидzieć
„X UNSELBSTÄNDIG“	сидеть/сидzieć
„X UNFREI“	сидеть/сидzieć
„Y ÜBERMÄßIG“	плавать/plywać
„X, Y GEFÄHRDET“	висеть/wisieć
„X ABHÄNGIG“	висеть/wisieć
„X NAHE“	висеть/wisieć
„X UNDEUTLICH“	висеть/wisieć

Wir können somit im Bereich der wörtlichen Bedeutung ebenso wie im Bereich der Idiomatik zwischen *common field senses* und *unique senses* unterscheiden, wie dies H. AERTSEN 1991 für die wörtliche Bedeutung von Vertretern eines Feldes vorschlägt: Auch in der Idiomatik der Verba loci stativa gibt es mehrere *common field senses*, also Bedeutungen, die mehr als nur einem der Vertreter des Feldes zukommen, ebenso aber auch *unique field senses*, also Bedeutungen, die für einen einzigen Vertreter des Feldes charakteristisch sind. Mehrfach wiederkehrende Konnotationen bei den Verba loci stativa sind v. a. „X BESTÄNDIG“ oder „X BESCHWERLICH“, Konnotationen wie z. B. „Y GÜLTIG“ oder „Y ÜBERMÄßIG“ sind nur für jeweils einen Vertreter des Feldes, nämlich стоять/стаć bzw. плавать/plywać charakteristisch, Konnotationen wie „X UNFREI“ nur für сидеть/сидzieć. Auch im Bereich der Konnotationen lassen sich Antonyme feststellen, vgl. etwa стоять/стаć mit der Konnotation „X GÜLTIG“ vs. висеть/висieć mit der Konnotation „X GEHALTLOS“. Konstitutive Seme wie z. B. [Hoch] oder [Boden] wirken in der Idiomatik nach.

Die Verba loci stativa sind ein bemerkenswertes lexikalisches Feld. Hinter einfachen wörtlichen Bedeutungen läßt sich anhand von idiomatischen Verbindungen ein ausgesprochen reiches konnotatives Feld nachweisen.\*

## Literatur

- Aertsen, H., Word Field Semantics and Historical Lexicography, *Folia linguistica Historica* IX, 1991/2, 33–57.  
 Apresjan, Ju. D., *Typy informacii dlja poverchnostno-semantičeskogo komponenta modeli Smysl ↔ Tekst*, Wien 1980 (= Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 1).

\* Für die Durchsicht des Manuskripts und einige Anregungen danke ich Herrn Mag. Tilmann Reuther. Für eine Durchsicht danke ich außerdem Herrn Ao. Univ. Prof. Dr. Georg Holzer und Herrn Ao. Univ. Prof. Dr. Johannes Reinhart.

- Bierich, A., Zur kontrastiven Analyse semantischer Felder im Slavischen, *Zeitschrift für slavische Philologie* 57, 1998/2, 251–267.
- Bulygina, T. V., Šmelev, A. D., *Jazykovaja konceptualizacija mira (na materiale russkoj grammatiki). Pragmatika, Semantika. Leksikografija. Vid. Vremja. Lico. Modal'nost'*, Moskva 1997.
- Čermák, F., On the Nature of Universality in Phraseology and Idiomatics, *Z problemów frazeologii polskiej i słowiańskiej VI*, (red. M. Basaj – D. Rytel), Warszawa 1994, 15–25.
- Durst-Andersen, P., *Mental Grammar. Russian Aspect and Related Issues*, Columbus, Ohio 1992.
- Eismann, W., Rittgasser, S., Zur Phraseologie, *Notizen und Materialien zur russischen Linguistik. Unterlagen für die Seminararbeit Nr. 4*, Frankfurt am Main 1977 (= Specimina philologiae slavicae, Bd. 12), 90–141.
- Eismann, W., Psycholinguistische Voraussetzungen einer Definition der phraseologischen Einheit, J. Matešić (Hrsg.), *Phraseologie und ihre Aufgaben*, Heidelberg 1983 (= Mannheimer Beiträge zur slavischen Philologie, Bd. 3), 59–95.
- Fedorov, A. I., *Frazeologičeskij slovar' russkogo literaturnogo jazyka*, t. 1 i 2, Novosibirsk 1995.
- Graf, A. E., *Idiomatische Redewendungen der russischen und deutschen Sprache*, Berlin 1954.
- Grodziński, E., Niezwykłe właściwości zwykłych czasowników, *Poradnik językowy* 356, 1978/2, 45–53.
- Grzegorzczukowa, R., *Czasowniki odimienne we współczesnym języku polskim*, Wrocław u. a. 1969.
- Ibragimova, W., Struktura semantyczna czasowników oznaczających ruch postępowy w języku polskim, *Poradnik językowy* 391, 1982/2, 104–110.
- Janko-Trinickaja, N., Frazeologičnost' jazykovych edinic raznych urovnej jazyka, *Izvestija Akademii nauk SSSR, ser. lit. i jaz.*, 28, 1969/5, 429–436.
- Karaulov, Ju. N., *Obščaja i russkaja ideografija*, Moskva 1976.
- Karaulov, Ju. N. *Associativnaja grammatika russkogo jazyka*, Moskva 1993.
- Kaufmann, I., *Konzeptuelle Grundlagen semantischer Dekompositionsstrukturen. Die Kombinatorik lokaler Verben und prädikativer Komplemente*, Tübingen 1995 (= Linguistische Arbeiten 335).
- Lang, E., Primary Perceptual Space and Inherent Proportion Schemata: Two interacting categorization grids underlying the conceptualization of spatial objects, *Journal of Semantics* 7, 1990, 121–191.
- Lesz-Duk, M., Czasowniki łączące się z wyrażeniem przyimkowym nad + narzędnik w polszczyźnie, *Poradnik językowy* 1987/2, 265–272.
- Lewandowski, Th., *Linguistisches Wörterbuch*, Bd. 1–3, Heidelberg – Wiesbaden 1990.
- Lutzeier, P. R., *Wort und Feld. Wortsemantische Fragestellungen mit besonderer Berücksichtigung des Wortfeldbegriffs*, Tübingen 1981 (= Linguistische Arbeiten 103).
- Mały Słownik języka polskiego*, red. Z. Lempicka, S. Skorupka und H. Auderska, Warszawa 1968.

- Molas, I., Próba praktycznej weryfikacji definicji czasowników kauzatywnych (na przykładach polskich i serbsko-chorwackich), *Prace filologiczne* 39, 1994, 35–47.
- Ożegov, S. I., *Slovar' russkogo jazyka*, 70.000 slov, Moskva 1989.
- Petermann, J., Hansen-Kokoruš, R., Bill, T., *Russisch-deutsches phraseologisches Wörterbuch*, Leipzig u. a. 1995.
- Russkij asociativnyj slovar'*, red. Ju. N. Karaulov u. a., t. 1, Moskva 1994.
- Russkij jazyk. Ėnciklopedija*, gl. red. F. P. Filin, Moskva 1979.
- Schindler, W., Phraseologismen und Wortfeldtheorie, P. Lutzeier (Hrsg.), *Studien zur Wortfeldtheorie*, Tübingen 1993, 87–106.
- Semantik – Semantics. Ein internationales Handbuch der zeitgenössischen Forschung*, hrsg. v. A. v. Stechow und D. Wunderlich, Berlin – New York 1991.
- Skorupka, S., *Słownik frazeologiczny języka polskiego*, t. 1–2, Warszawa 1967–1968.
- Slovar' russkogo jazyka*, t. 1–4, izd. 2-e, red. A. P. Evgen'eva, Moskva 1981–1984.
- Šanskij, N. M., *Frazeologija sovremennogo russkogo jazyka*, Moskva 1963.
- Telija, V. N., *Russkaja frazeologija. Semantičeskij, pragmatičeskij i lingvokul'turologičeskij aspekty*, Moskva 1996.
- Van Valin, R., Lapolla, R., *Syntax. Structure, Meaning and Function*, Cambridge 1997.
- Vendler, Z., *Linguistics in philosophy*, Ithaca, New York 1967.
- Vinogradov, V. V., Osnovnye ponjatija ruskoj frazeologii kak lingvističeskoj discipliny, *Izbrannye trudy. Leksikologija i leksikografija*, Moskva 1977, 118–139.
- Wielki Słownik rosyjsko-polski*, ok. 70.000 haseł, wyd. A. Mirowicz, I. Dulewiczowa, I. Grek-Pabisowa, I. Maryniakowa, wyd. 3, popr. i uzupeł., t. 1. i 2, Moskwa-Warszawa 1986–1987.

Hans Günther

## NEUE ARBEITEN ZUR KULTUR DER SOWJETZEIT

Antoine Baudin, *Les arts plastiques et leurs institutions. Le réalisme socialiste soviétique de la période ždanovienne (1947-1953)*, Bern (Peter Lang), vol. 1, 1997.

Antoine Baudin / Leonid Heller, *Usages à l'intérieur, images à exporter. Le réalisme socialiste soviétique de la période ždanovienne (1947-1953)*, Bern (Peter Lang), vol. 2, 1998.

Victoria E. Bonnell, *Iconography of Power. Soviet Political Posters under Lenin and Stalin*, Berkeley, Los Angeles, London (University of California Press) 1997.

Evgenij Dobrenko, *Formirovka sovetskogo čitatelja. Social'nye i éstetičeskie predposylki recepcii sovetskoi literatury*, Sankt-Peterburg (Akademičeskij proekt) 1997. Amerikanische Ausgabe: Evgeny Dobrenko, *The Making of the State Reader: The Social and Aesthetic Context of the Reception of Soviet Literature*, Stanford (Stanford University Press) 1997.

Benno Ennker, *Die Anfänge des Leninkults in der Sowjetunion* (= Beiträge zur Geschichte Osteuropas 22), Köln, Weimar, Wien (Böhlau Verlag) 1997.

Thomas Lahusen, *How Life Writes the Book. Real Socialism and Socialist Realism in Stalin's Russia*, Ithaca and London (Cornell University Press) 1997.

Thomas Lahusen and Evgeny Dobrenko (eds.), *Socialist Realism Without Shores*, Durham and London (Duke University Press) 1997.

Antoine Baudins Studie ist der erste Band einer Reihe von Veröffentlichungen von Ergebnissen eines interdisziplinären Forschungsprojekts zur Erforschung der Kultur der Ždanovära, das 1987-1990 an der Universität Lausanne durchgeführt wurde. Ihr Gegenstand ist die Untersuchung der bildenden Kunst der Sowjetunion der Jahre 1947-1953 unter institutionellen Gesichtspunkten. Der theoretische Rahmen der Untersuchung des „künstlerischen Feldes“ (P. Bourdieu) ist in einer gemeinsamen Publikation von A. Baudin und L. Heller vorgegeben.<sup>1</sup>

Auf einen Überblick über die Entwicklung der bildenden Künste in den 30er Jahren und während des Weltkrieges folgt eine Beschreibung der Publikationsor-

---

<sup>1</sup> Le réalisme socialiste comme organisation du champ culturel. *Cahiers du Monde russe et soviétique*, 34 (1993), 3, 307-344.

gane *Iskusstvo, Tvorčestvo, Letopis' izobrazitel' nogo iskusstva* und *Sovetskoe iskusstvo*, des Orgkomitet des Künstlerverbandes, der Akademie der Künste, der Reorganisation der Lehrprogramme, der theoretischen Instanzen des Diskurses der Kunstkritik, der sowjetischen Ausstellungspolitik sowie der Anfang der 40er Jahre geschaffenen Institution der Stalinpreise. Anschließend werden Genres und Themen hauptsächlich der Staffelmalerie (Historienmalerei, Alltagsthematik, Porträt, Landschaftsmalerei und Stilleben) und der internationalen Beziehungen zu den kapitalistischen wie zu den sozialistischen Ländern behandelt. Der Anhang enthält Angaben zum Personalbestand der Akademie der Wissenschaften, zu den Stalinpreisträgern der Jahre 1948-1953, ausgewählte zeittypische Dokumente sowie eine ausführliche Bibliographie.

Angesichts der Aneinanderreihung von Daten, Fakten und Namen stellt sich bei der Lektüre des Buches jedoch nach kurzer Lektüre ein Unbehagen ein. Dies hängt mit der hohen Erwartbarkeit der präsentierten Ergebnisse zusammen. Wen wird es beispielsweise verwundern zu lesen, daß 34,5% der mit dem Stalinpreis ausgezeichneten Tafelbilder der Ikonographie Lenins und Stalins zuzurechnen sind? Oder daß die bildlichen Darstellungen des sowjetischen Lebens in Darstellungen der Kindheit, der Jugend, der Familie und die Darstellung politischer Aspekte zerfallen? Noch schwerer aber wiegt der Einwand, daß die institutionelle Methode ihrem Gegenstand gegenüber ausgesprochen gleichgültig erscheint. Die Beschreibung bewegt sich im Grunde völlig auf der Ebene sowjetischer Schlagwörter wie Naturalismus, Formalismus, Objektivismus, Widerspiegelung, *idejnost'*, *narodnost'* usw., die als bare Münze gehandelt werden, so als sei ohnehin klar, was sie meinen. Die Oberfläche der Objektsprache wird an keiner Stelle aufgebrochen. Auch werden keine Zusammenhänge angeboten, die Rückschlüsse auf die Funktion der Begriffe in spezifischen Diskussionskontexten oder Entwicklungsprozessen ermöglichen würden.

Über all dem schwebt eine unspezifische, wenig über den Gegenstand aussagende soziologische Metasprache. So wird beispielsweise die sozialistisch-realistische Methode charakterisiert als „ensemble de principes et de pratiques idéologiques et organisationnels destinés à régir l'activité culturelle tout entière de l'État stalinien“, wobei ihr Charakter als „global et totalisant, conditionné par la directive extra-artistique, idéologique et politique“ (S. 1) bestimmt wird.

Das ausgetretete Faktenmaterial wird in aller Regel nur präsentiert, kaum interpretiert. Interessante Fragen wie z. B. nach der Einschätzung des Impressionismus (S. 32 ff.) oder dem Schicksal der Fotomontage (S. 234 ff.) blitzen nur für einen Moment auf. Das alles macht die Lektüre des Buches zu einem zähen Unternehmen, am Ende dessen der Leser sich fragt, welche Details aus der erdrückenden Materialfülle Relevanz besitzen.

Das Gesagte gilt im wesentlichen auch für den 2. Band der Reihe, der der Literatur der Zdanovära gewidmet ist. Im ersten Teil wird die Organisation des literarischen Feldes beschrieben, zunächst Institutionen wie der Schriftstellerverband, der Litfond oder das Gor'kij-Literaturinstitut, anschließend die zentralen periodischen Publikationsorgane und Literaturverlage sowie die Stalinpreise (die jedoch im Unterschied zur bildenden Kunst nicht vollständig aufgeführt werden).

Der zweite Teil der Untersuchung ist den „dicken Zeitschriften“ *Novyj mir*, *Oktjabr'*, *Znamja* und *Zvezda* gewidmet. Die in ihnen veröffentlichten Texte wer-

den nach verschiedenen Gesichtspunkten wie Gattung, Raum- und Zeitstruktur, Handlung, Handlungsort, Thematik usw. klassifiziert. Die quantitative Analyse fördert indes wenig Überraschendes ans Licht. Romane und *povesti* überwiegen mit 71,4 %, 70 % der *povesti* spielen in Rußland, vor allem der Kriegs- und Nachkriegszeit, 91,2 % der Romane und 81,6 % der *povesti* werden in der dritten Person erzählt usw.

Schließlich wird der Export der sowjetischen Kultur in die sozialistischen Bruderländer und den Westen behandelt. Im Mittelpunkt steht die seit 1946 erscheinende Zeitschrift *La littérature soviétique*, der im deutschsprachigen Bereich das Organ *Sowjetliteratur* entsprach. Dem Isolationismus und sowjetrussischen Nationalismus im Inneren steht eine aggressive Vertretung der Ždanovschen Kultur nach außen gegenüber. Letztere unterscheidet sich durch bestimmte Modifikationen von der internen Kulturpolitik, so z. B. durch einen höheren Anteil an Veröffentlichungen „progressiver“ nichtsowjetischer Schriftsteller oder von Autoren aus den Sowjetrepubliken. Einen speziellen Zuschnitt weist auch die hier veröffentlichte Literaturkritik auf, insofern die antisemitische und antiintellektuelle Stoßrichtung der Kampagne gegen den Antikosmopolitismus aus taktischen Gründen zurückgenommen wird.

Das Resümee des Buches beginnt mit dem Eingeständnis: „Une étude de cette nature ne se prête guère à la conclusion“ (S. 370). In der Tat lassen sich aus dem ausgedehnten Zahlenmaterial wenig relevante Schlußfolgerungen ziehen. Bestätigt findet sich die Ausgangsthese, wonach das System der Ždanovzeit mit seiner institutionalisierten Rhetorik im Gegensatz zur Meinung der „Revisionisten“ Unifizierung effektiv durchsetzt, wobei aber eine gewisse Diversifikation erhalten bleibt. Die auffällige Abnahme der Kunstproduktion wird mit einem gewissen „Asketismus“ in Verbindung gebracht. Wie im ersten Band fallen interessante Fragestellungen in der Regel durch das statistische Raster und tauchen nur am Rande auf wie etwa das Problem des kollektiven Umschreibens von Manuskripten (vgl. S. 21). Vor allem in der Zusammenfassung werden eine Reihe von relevanten Problemen der Sowjetliteratur angesprochen, was jedoch die Mängel der dem Buch zugrunde liegenden quantifizierenden Methode nicht wettmachen kann.

Victoria Bonnell verfolgt in ihrer Studie die Entwicklung des Bildes von vier archetypischen Gestalten – des Arbeiters, der Frau, des Führers und des Feindes – im sowjetischen Plakat. Dabei wird ebenso Wert auf die Evolution der ikonographischen Tradition als auch der sozialen Kontextualisierung gelegt, denn, wie die Soziologin feststellt: „Images mean nothing by themselves, taken in isolation from their historical context“ (S. 19).

Nach der Oktoberrevolution stand die Sowjetmacht vor dem Problem des „invention of traditions“ (E. Hobsbawm). Hierzu gehörte etwa die Schaffung eines Standard-Bildes des Arbeiters. Bis 1930 fungierte der Schmied (*kuznec*) als Repräsentant der Arbeiterklasse, obwohl es sich angesichts der industriellen Entwicklung um eine obsoleete Figur handelte. Ausführlich wird die Polyvalenz des Bildes des Schmiedes und seine ikonographische Tradition in Folklore, Mythologie, Kunst und revolutionärer Propaganda dargelegt. Erst um 1930 wird der Schmied als Verkörperung der Arbeiterklasse abgelöst, zunächst durch den kollektiven Arbeiter, ab 1934 durch den individualisierten Arbeitshelden. In den 30er Jahren läßt sich ein Funktionswandel des politischen Plakates feststellen. Im Vor-

dergrund steht nun nicht mehr die symbolische Klassenrepräsentation, sondern das Modell des neuen sowjetischen Menschen, was sich in einer erhöhten Emotionalität des Arbeiterporträts niederschlägt. Allerdings treten in den 30er Jahren zunehmend andere Heldentypen an die Stelle des Arbeiters – Piloten, Forscher, Wissenschaftler usw.

Von besonderem Interesse ist die Darstellung der Frau in der Sowjetzeit, ein Problem, das in letzter Zeit zunehmend Aufmerksamkeit auf sich gezogen hat, nicht zuletzt unter dem Aspekt der *gender studies*<sup>2</sup>. Nach der Revolution finden sich, abgesehen von einigen allegorischen Frauendarstellungen in der Tradition der Französischen Revolution, kaum Plakate mit Abbildungen von Frauen. Erst ab 1920 werden vereinzelt Arbeiterinnen dargestellt, nicht selten in der Rolle von Gehilfinnen des revolutionären Schmiedes. Bäuerinnen sind nicht vertreten, vermutlich weil ihnen hartnäckig das Image der rückständigen *baba* anhaftete. Erst ab 1930 tritt die *kolchoznica*, die Kollektivbäuerin auf Plakaten in Erscheinung. Präsentiert sich diese zunächst jugendlich schlank und vorwiegend im Arbeitsprozeß, so weist sie ab 1934 ausgeprägtere weibliche Körperformen auf und vermittelt den Eindruck von Freude, Überfluß und Wohlstand.

Nach 1930 löst die Figur der Bäuerin den Bauern als Repräsentanten des Bauerntums ab, was Bonnell andeutungsweise mit den „connections between fertility and the feminine, both in the classical and Russian folk art traditions“ (S. 121) in Verbindung bringt. Die Aufwertung der Gestalt der Bäuerin ist um so bemerkenswerter, als sie auf dem Hintergrund der Feststellung von E. Hobsbawm zu sehen ist, die Frau spiele in der Tradition der sozialistischen Ikonographie keine Rolle.<sup>3</sup> Derartige Fragen ließen sich meines Erachtens erfolgversprechend im Zusammenhang mit dem Auftreten des Mutterarchetypus in den 30er Jahren betrachten, mit der Aufwertung des Weiblich-Mütterlichen, die die gesamte sowjetische Kultur seit Beginn der 30er Jahre durchdringt.<sup>4</sup> Unter diesem Gesichtspunkt dürfte bei der bekannten Skulptur *Rabočij i kolchoznica* von Vera Muchina schwerlich die Unterordnung der Frau unter den Mann als dominantes Merkmal erscheinen, wie dies bei Bonnell und anderen Autoren geschieht (vgl. S. 122). Wesentlich ist hier vielmehr der für den Stalinschen Mythos grundlegende Gedanke der geglückten Synthese zwischen Stadt und Land, Revolution und Mutter Rußland. Dem Mutterarchetypus verdankt sich auch der an vorrevolutionäre Tra-

<sup>2</sup> Über die bei V. Bonnell genannte Literatur hinaus nenne ich hier R. Maier, „Von Pilotinnen, Melkerinnen und Heldenmüttern. Frau und Familie unter Stalin – Vergleichsebenen zum Nationalsozialismus“, M. Vetter (Hg.), *Terroristische Diktaturen im 20. Jahrhundert*, Opladen 1996, 64-84; Ders.: „Die Frauen stellen die Hälfte der Bevölkerung unseres Landes“, Stalins Besinnung auf das weibliche Geschlecht“, S. Plaggenborg (Hg.), *Stalinismus. Neue Forschungen und Konzepte*, Berlin 1998, 243-265; R. Sartori, „Weben ist das Glück fürs ganze Land“, *Zur Inszenierung eines Frauenideals*, Ebd., 267-291; S. Gronwald, „Die Mutterschaften der Mütter. Die Bedeutung der Mutterschaft in den Bildern der sowjetischen sozialistischen Malerei der dreißiger Jahre“, *Textbeschreibungen, Systembeobachtungen. Neue Studien zur russischen Literatur im 20. Jahrhundert*, Dortmund 1997, 405-434; S.E. Reid, „All Stalin's Women: Gender and Power in Soviet Art of the 1930s“, *Slavic Review*, 57 (1998), 1, 133-173.

<sup>3</sup> Vgl. E. Hobsbawm, „Man and Woman in Socialist Iconography“, *History Workshop*, 6 (Autumn 1978), 121-138.

<sup>4</sup> Vgl. dazu H. Günther, „Das Massenlied als Ausdruck des Mutterarchetypus in der sowjetischen Kultur“, *«Mein Rußland». Literarische Konzeptualisierungen und kulturelle Projektionen. (Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 44)*, München 1997, 337-355.



ditionen anknüpfende Kult der *Rodina-mat'* in den 40er Jahren, der wegen des vorherrschenden proletarischen Internationalismus der 20er Jahre nicht vorstellbar war (vgl. S. 72).

Das vierte Kapitel verfolgt die Entwicklung des Leninkults anhand des sowjetischen Plakates und der Skulptur. 1920 tritt zum erstenmal der später kanonisierte ausgestreckte Arm Lenins in Erscheinung, was ebenso als Bewegung nach vorn wie auch als eine Art segnende Geste interpretiert wird (vgl. S. 144 f.). Nach Lenins Tod bildet sich entsprechend der Vorstellung von des „Königs zwei Körpern“ (Kantorowicz) die Tradition der Darstellung des „unsterblichen“ Lenin heraus. 1930 wird zum erstenmal die Verbindung von Lenin und Stalin demonstriert, wobei in der Folge Lenin zunehmend von dem Vaterbild Stalins verdrängt wird.

Die sowjetische Dämonologie beruht auf einem binären Weltbild, in dem der Feind (*vrag*) eine wesentliche Rolle spielt.<sup>5</sup> Es verwundert daher nicht, daß die klassifizierende Übersicht ein umfangreiches Repertoire an Feindtypen ergibt, die je nach Situation aktualisiert werden. Ein verbreitetes Darstellungsverfahren ist die Dehumanisierung des Feindes. Die sowjetischen Feindbilder greifen, wie gezeigt wird, auf Mittel der satirischen Karikatur, des Lubok, der religiösen Kunst und natürlich auch auf die Feindbilder der gegnerischen Weißen zurück.

Die Plakate der 40er/Anfang 50er Jahre werden als Apotheose der politischen Kunst der Stalinzeit gesehen. Die Klassenmerkmale (etwa in der Kleidung) sowie die früher obligatorischen Merkmale der Jugendlichkeit und des Elans sind abgeschwächt. An die Stelle revolutionär-asketischer Tugenden treten Konsumorientierung und festtägliche Stimmung. V. Bonnell sieht darin eine Bestätigung der These V. Dunhams über die Etablierung von Mittelklassewerten in der sowjetischen Gesellschaft. Auf den säkularen Stalin-Ikonen nehmen die Massen wie auch die Partei immer weniger Platz ein.

Die Studie von V. Bonnell, die sich u. a. auf Archivmaterial stützt, stellt nicht nur einen wichtigen Beitrag zur Erforschung der Ikonographie des sowjetischen Plakats dar, sondern trägt auch entscheidend zum Verständnis der Mythologie der Stalinzeit bei.

Evgeny Dobrenko breitet in seiner Studie ein umfassendes Material zur Geschichte der Formierung des sowjetischen Lesers aus. Wenn der Schwerpunkt auf den 20er / Anfang 30er Jahren liegt, so hängt das damit zusammen, daß im sowjetischen Rußland das Interesse an der Erforschung des Lesens in dieser Zeit am größten war. In der Stalinära geht es rapid zurück, um dann erst wieder in den 60er Jahren in Erscheinung zu treten. Es verwundert nicht, daß in den 20er Jahren verschiedene Theorien auftraten, die sich mit dem Leser als „Objekt der Umgestaltung“ (S. 11) befaßten. N. Rubakin begründete in Rußland eine als „Bibliopsychologie“ bezeichnete Rezeptionsforschung, die den Text als Erreger von Erlebnissen und Ideen im Kopf des Rezipienten betrachtet. Der später als Trotzkiist verfolgte N. Nevskij vertrat die Ansicht, man solle sich nicht mit dem einzelnen Leser abgeben, sondern müsse das „fakrikmäßige Zusammenschmelzen von massenhaften menschlichen Kollektiven“ (S. 41) von Lesern ins Auge fassen.

<sup>5</sup> Vgl. dazu H. Günther, „Der Feind in der totalitären Kultur“, G. Gorzka (Hg.), *Kultur im Stalinismus*, Bremen 1994, 89-100.

Der Erwartungshorizont des Lesers wird teleologisiert, wobei die Kritik als Regulator auftritt.

Ein Überblick über die unterschiedlichen Leserschichten der 20er Jahre (Arbeiter, städtische Intelligenz, Bauern, Frauen, junge Leser usw.) zeugt, so Dobrenko, noch von einer Uneinheitlichkeit und Instabilität des sowjetischen Publikums: „Die Stimme des Lesers der 20er Jahre ist das Produkt der Kommunikation des noch von der Macht ‚unbearbeiteten‘ Lesers mit dem noch ‚unbearbeiteten‘ Text“ (S. 95). Eine 1925-26 stattfindende Diskussion über den Leser ergibt noch relativ divergierende Ansichten der Autoren und literarischen Gruppierungen zu diesem Thema.

Einen nachhaltigen Eindruck von der Rezeption Puškins oder eines modernen Autors wie Babel' durch bäuerliche Leser vermittelt das von Dobrenko ausführlich ausgewertete Buch von A. Toporov *Krest' jane o pisatel'jach* (1930). Die hier beschriebene Lektürewise läuft auf eine „Ausrichtung des Sinnes“, eine Zerstörung der Ästhetik des Textes durch ideologische Umkodierung hinaus. Die Orientierung auf kollektive Erfahrung führt tendenziell zu einem Zusammenfall von realem und idealem Leser. In der Ästhetik des Sozialismus verschmelzen die Forderungen der Massen mit denen der Macht: „Nicht durch die Macht und nicht durch die Masse entstand die kulturelle Situation des Sozialismus, sondern durch die *Macht-Masse als einheitlichen Demiurgen*“ (S. 108). Die sowjetischen Institutionen betrieben in wesentlichen Punkten eine Konsolidierung des ohnehin vorhandenen Massengeschmackes, der nach Nutzen und Belehrung, Optimismus, Heroisierung und den Ausblick auf ein schönes Leben verlangte. Der Held sollte „wie im Leben“ sein, das Sujet kontinuierlich und voller Spannung, der Stil einfach und ohne „Futurismen“.

Die anschließenden Kapitel demonstrieren anhand umfangreichen Materials, wie Schule und Bibliothek die Formierung des Lesers in dem besagten Sinn vorantreiben. Dobrenko widerspricht der Behauptung, die sowjetische Literatur sei nicht gelesen worden. Bibliotheksstatistiken der 40er Jahre belegen das Gegenteil. Autoren wie Polevoj, Gor'kij, Fadeev, N. Ostrovskij, Kaverin, Furmanov, A. Tolstoj usw. standen in der Lesergunst weit vor der russischen Klassik und der Übersetzungsliteratur. So schloß sich der Kreis, und über den idealen sowjetischen Leser trat die Literatur wieder ins Leben ein. Dobrenkos rezeptionsorientierte ‚Sicht von unten‘ hebt eine kaum ausgeleuchtete Dimension sowjetischer Kultur ins Bewußtsein und stellt ein wichtiges Korrektiv zu den in der Regel von der literarischen Produktion ausgehenden Erforschung des sozialistischen Realismus dar.

Benno Ennker untersucht in seiner Studie die Anfänge des Leninskults in den Jahren 1924 bis 1930, also von Lenins Tod bis zur Einweihung des Marmor-Mausoleums auf dem Roten Platz. Zwar existierte bereits seit 1917 innerhalb der bolschewistischen Partei eine Tendenz zur Verherrlichung Lenins, doch setzt die Leninverehrung in größerem Maßstab erst mit der Politisierung der Trauerfeier nach seinem Tod am 21. Januar 1924 ein. Bereits am 26. Januar wird Petrograd in Leningrad umbenannt, was den untersuchten GPU-Akten zufolge ein unterschiedliches Echo in der Bevölkerung hervorrief. Zu den Leit-Topoi des das ganze Land erfassenden Trauerdiskurses gehört der Opfertod des Führers des Proletariats, die Fortsetzung seines Werks durch die Partei und die Notwendigkeit der

Bewahrung ihrer Einheit gegenüber dem Klassenfeind. Auf der Trauerfeier am 26. Januar spricht Stalin von der Wallfahrt (*palomničestvo*) der Werktätigen zum Grab Lenins und formuliert rhetorisch wirksam seinen Schwur, Lenins Vermächtnis zu erfüllen. Während sich die Panegyrik der meisten Trauerreden „aller Fesseln tradiert marxistischer Orthodoxie entledigt zu haben schien“ (S. 134), beschränkte sich N. Krupskaja nüchtern auf die Zusammenfassung der leitenden Ideen Lenins.

Aufschlußreich ist Ennkers Darstellung der Auseinandersetzungen in der Kommission, die zunächst für die Beisetzung Lenins und später für die „Verewigung“ (*uvekovečenie*) seines Gedächtnisses zuständig war. Wie das Archivmaterial ergibt, ist nicht Stalin die Initiative zur Einbalsamierung des Leichnams Lenins zuzuschreiben, wie in der Regel angenommen. Verfechter der Idee des „offenen Grabes“ waren vielmehr der trotzkistisch eingestellte General Muralov und Dzeržinskij, während etwa Stalins treuer Mitstreiter Vorošilov eine Heiligenverehrung als unmarxistisch verwarf. Auch Lenins Witwe sprach sich dagegen aus. Der Massenandrang am Grab Lenins bestärkte jedoch die Parteiführung in der Absicht, durch Konservierung des Leichnams den Zugang des Volkes zu Lenins Grab auf Dauer zu ermöglichen.

Die zunächst errichtete Holzkonstruktion wurde später durch ein Marmorgebäude ersetzt. Gegen Ščusevs monumentalen Entwurf erhoben sich vereinzelt kritische Stimmen. In einem Protest von Komsomolzen war von „Mystizismus“ die Rede, und der Konstruktivist Kornelij Zelinskij kritisierte die Anklänge an die assyrisch-babylonische Monumentalarchitektur. Es überrascht, daß ausgerechnet Lunačarskij in einer bisher unveröffentlichten Rede des Jahres 1924 den Mausoleumbau mit dem Argument rechtfertigte, man solle wieder an die Monumentalität kollektivistischer Kulturen (Ägypten, Asien, Mittelalter, Frührenaissance) anknüpfen. Die über die Gestaltung des Mausoleums geführte Diskussion erinnert, so könnte man hinzufügen, an O. Mandel'stams Vorahnung einer sich ankündigenden ägyptisch-assyrischen Gesellschaftsarchitektur im sowjetischen Rußland.

Der politische Kult um Lenin setzt sofort nach seinem Tod ein. Städte und Personen wurden nach dem verstorbenen Führer benannt, Museen eingerichtet. Vor allem aber stellte sich die Frage nach der Verbreitung der ins Ungeheure angewachsenen Anzahl von Abbildungen Lenins – Filmdokumenten, Fotos, Bilder, Skulpturen, Büsten usw. In einer 1924 herausgegebenen Broschüre erhob Krasin, Mitglied der Verewigungskommission, die „Ähnlichkeit“ mit dem Verstorbenen zum obersten Kriterium. Kommissionen wurden eingesetzt, um die Lenin-Bilder zu kontrollieren. Die von linken Künstlern vorgetragene Kritik am „synthetischen Porträt“ Lenins und seiner Monumentalisierung fand kein Gehör.

Abweichend von der bisherigen Forschung<sup>6</sup> kommt Ennker auf Grund akribisch betriebener Archivstudien zu dem Schluß, daß der Totenkult Lenins nicht auf Stalin zurückzuführen ist. Außerdem sieht er im Leninkult zwar eine Ausbeutung diffuser metaphysischer Bedürfnisse der Massen, jedoch kein Anknüpfen an die orthodoxe Volkstradition, die ja auch eine solche Form der Herrscherverehrung nicht kannte. Schließlich bestreitet er auch den Zusammenhang mit dem *bogostroitel' stvo* und Fedorovschen Auferweckungsideen. Die in diesem Zusam-

<sup>6</sup> Bes. N. Tumarkin, *Lenin Lives! The Lenin Cult in Soviet Russia*, Cambridge, Mass. and London 1983. Russische Ausgabe: *Lenin živ! Kul' t Lenina v sovetskoi Rossii*, Spb. 1997.

menhang oft zitierte Rede Krasins wird dem verbreiteten prometheischen Denken der Epoche zugerechnet. Ausschlaggebend für die Entstehung des Leninkults waren in den Augen des Verfassers in erster Linie utilitaristische Motive. Angesichts der überraschend starken Anteilnahme des Volkes sah die Führung der Bolschewiki in ihm eine Möglichkeit, die politische Isolation des Regimes gegenüber den Massen zu durchbrechen.

Durch seine aufwendigen Archiv-Recherchen bringt Ennker höchst interessantes neues Material in die Diskussion um den Leninkult ein und leistet einen wichtigen Beitrag zur „Entmystifizierung“ des Problems. Leider ist die Arbeit jedoch allzusehr dem historischen Faktum verhaftet. In seiner Einleitung diskutiert der Verfasser zwar summarisch Begriffe wie Kult und Mythos (vgl. S. 4-8), läßt sich aber im Grunde nicht recht auf sie ein, obwohl sie im Lauf seiner Analyse auf Schritt und Tritt vorkommen. Mit anderen Worten, die Arbeit, insbesondere der mittlere Teil, leidet unter einem gewissen kulturwissenschaftlichen Defizit. Eine stärkere Fokussierung auf die Inszenierungsformen des Leninskults, auf die Interpretation der kultisch-mythischen Dimension der Texte und Rituale hätte dem Material sicher noch spannendere Aspekte abgewonnen als beispielsweise die Aufzählung sämtlicher Details der Diskussion über die Konservierungsmöglichkeiten von Lenins Leichnam. Auch hätte man etwa bei der Behandlung des Abbildungsmonopols über das Ähnlichkeits-Axiom hinaus gern mehr über den Bilderkanon erfahren, über die Frage, welche Varianten der Lenindarstellung privilegiert wurden. Die Beschränkung auf historische Ereignisse und politisches Machtkül läßt indes für solche Fragestellungen wenig Raum.

Thomas Lahusens Studie über V. Ažaevs 1949 mit dem Stalinpreis ausgezeichneten Roman *Daleko ot Moskvy* unterscheidet sich von den bekannten textologischen Arbeiten, die eine Vorstellung davon vermitteln, wie klassische Werke der Sowjetliteratur ‚gemacht‘, wie sie um- und zuendegeschrieben wurden. Es handelt sich um eine kulturarchäologische Untersuchung, die in dem Text eine Fülle unerwarteter Schichten aufdeckt und der Zielvorstellung des „capturing socialist realism in its very writing“ (S. 4) nahekommt. Der Rückgriff auf das umfangreiche Archiv der Witwe Ažaevs, auf andere Archivmaterialien und entlegene Veröffentlichungen aus dem Fernen Osten eröffnet einen überraschenden neuen Zugang zu dem sonst nur schwer lesbaren Aufbauroman, zeichnet den Weg vom Leben zum Text nach: „As our journey extends through pages printed, partly printed, and not printed at all, history becomes a story, context becomes text“ (S. 24). Die Grenzen zwischen Text und Lebens-Prätext werden flüssig. Die „Montage des Lebens“ – so der Titel einer Skizze Ažaevs aus dem Jahr 1935 – und die Montage des Textes gehen ineinander über. Dabei geht es jedoch nicht ohne erhebliche mystifizierende Verschiebungen ab.

Dies betrifft vor allem das dem Roman zugrunde liegende Bauvorhaben. Die Handlung basiert auf dem geheimen Projekt Nr. 15, das die Konstruktion einer 250 Kilometer langen Erdölleitung von Ocha am nördlichen Ende der Insel Sachalin nach Sofijskoe am Amur vorsah. Das Vorhaben wurde in den Jahren 1940-42 unter Leitung des am Bau der Bajkal-Amur-Magistrale (BAM) führend beteiligten NKVD durchgeführt. Es war A. Solženicyn, der als erster in seinem Roman *V krugę pervom* darauf aufmerksam machte, daß es sich bei der von Ažaev beschriebenen enthusiastischen Aufbauleistung in Wirklichkeit um die

Sklavenarbeit hungernder und frierender Sträflinge handelte und daß Ažaev möglicherweise als Sicherheitsoffizier im Dienst des NKVD die Lüge „mit kalten Augen“ erfunden habe. Im literarischen Text mußte all das sorgfältig verschlüsselt werden. Dazu wurde eine „utopische“ Toponymie erfunden, deren plausible Entschlüsselung uns Thomas Lahusen vorlegt (vgl. S. 15). Ebenso wurden die Namen der Prototypen verändert. Wir erfahren auch Neues über Ažaevs Biographie, über seine Verhaftung im Jahr 1934, seine vorzeitige Entlassung aus dem Lager 1937, seinen Entschluß als „freier Arbeiter“ beim BAMLAGE zu bleiben und an der nur für den Lagergebrauch bestimmten Zeitschrift *Putearmeec* mitzuwirken. Den Anfang der Geschichte, nämlich seine Verhaftung erzählt Ažaev selber in seiner postum 1988 veröffentlichten Erzählung *Vagon*.

Eine Reihe von Dokumenten geben Aufschluß über Ažaevs Lagerhaft, seine erzieherische Tätigkeit bei der *perekovka* des „Menschenmaterials“, seine Materialsammlung für eine Erzählung über Čekisten, seine fernöstliche Literaturkarriere und seine Moskareise im Zusammenhang mit dem Studium am Moskauer Literaturinstitut. Der Roman, an dem Ažaev seit 1942 arbeitet, wird mit Hilfe K. Simonovs gekürzt und umgeschrieben, bis er die dem Kollektivleser der Stalinära gemäße Gestalt angenommen hat. Von großem Interesse ist auch das Nachleben des Textes, die Beschreibung der zahlreichen Leserkonferenzen mit ihren Korrektur- und Verbesserungsvorschlägen an den Autor. In diesen Zusammenhang gehört schließlich auch die Spurensuche des Autors der vorliegenden Studie, seine Gespräche mit Augenzeugen, die berichten, es habe in Wirklichkeit auf der Baustelle keine Maschinen gegeben, sondern nur Handarbeit und die Pipeline sei auf den Knochen der Sträflinge errichtet worden.

Lahusens Mosaik aus faktischen und fiktiven Bausteinen liest sich ungeheuer spannend. Befaßte sich die bisherige Literatur zum Sozialismus mit den Vorgängen ‚auf der Bühne‘, so wird hier – ermöglicht durch die Aktivierung des Archivs und des Gedächtnisses – ein ausführlicher Blick ‚hinter die Kulissen‘ vermittelt. In der Studie kündigt sich eine historisch fundierte Gegenbewegung zu den eher generalisierenden Modellierungen der Kultur der Stalinzeit an.

Die historische Arbeitsweise Lahusens eröffnet zweifellos neue Möglichkeiten. In mancher Hinsicht aber wäre indes eine stärker textorientierte Analyse nicht fehl am Platze gewesen. Der Untertitel des Buches verspricht eine Beschreibung der Umwandlung des realen Sozialismus in den sozialistischen Realismus. Der eigentliche Transformationsprozeß kommt indes eher zu kurz. In der Einleitung wird die gesamte Literatur zum sozialistischen Realismus in eine Fußnote verbannt und ansonsten auf L.I. Timofeevs Rezepte zur sozialistischen Typisierung, Verallgemeinerung usw. verwiesen. Der Leser aber hätte gern mehr über die die Transformationsregeln erfahren, denen das historische Material des Projektes Nr. 15 unterworfen wird. Welchen systematischen Veränderungen unterliegt es im Prozeß seiner Umarbeitung zum Aufbaumythos? Wie werden die Prototypen bearbeitet (durch Verfahren der Heroisierung, der negativen Charakterisierung usw.). Welche Veränderungen vollziehen sich auf der Ebene der Sujetführung und welche an der stilistischen Oberfläche? Gerade weil die Kluft zwischen Leben und Mythos in diesem Fall so tief ist, wäre es interessant zu beschreiben, mit welchen Mitteln sie überbrückt wird.

In dem von Dobrenko und Lahusen herausgegebenen Sammelband ist entgegen der Ankündigung des Titels mehr als die Hälfte der 16 Beiträge nicht einem „réalisme sans rivages“ gewidmet, sondern eben jenen Normen, die dem sowjetischen Literaturkanon zugrunde liegen. Ihnen soll auch im folgenden das Hauptaugenmerk gelten. Der Beitrag von K. Clark – es handelt sich um ein erweitertes Kapitel aus ihrem Buch *The Soviet Novel* – beschäftigt sich mit den Klischees des positiven Helden. Der Schwerpunkt liegt auf der Ždanovära, wo Formelhaftigkeit und Abstraktheit einen besonders hohen Grad erreichten. Fadeevs *Molodaja gvardija* (2. Fassung von 1951) macht deutlich, in welchem Maß das „Alphabet“, d. h. das System der feststehenden Epitheta des Helden wie auch die „Hieroglyphen“, d. h. die den Helden begleitenden symbolischen Gesten ritualisiert sind. Hinsichtlich der für den sozialistischen Realismus charakteristischen ideologisch bewußten „Väter“ und ihrer spontanen „Söhne“ wird gezeigt, daß es sich hier nicht um absolute Bestimmungen handelt, sondern um Rollen, die sogar innerhalb eines Textes wechseln können. Man müßte hier vielleicht ergänzen, daß dies natürlich nicht auf die Autorität des „Übervaters“ Stalin zutrifft, die zudem weniger ideologischer als charismatischer Natur ist.

Mit dem Verhältnis des „Vaters“ Stalin zu seinen heldischen Söhnen und Töchtern und zur „Mutter Heimat“ befaßt sich der auf C. G. Jungs Archetypenkonzept fußende Beitrag „Wise Father Stalin and His Family in Soviet Cinema“, der aus der Feder des Rezensenten selber stammt. Im Mittelpunkt steht der Vergleich von Dziga Vertovs *Kolybel' naja* mit M. Čiaurelis *Klijatva*. Gestaltet Vertov mit dokumentarischen Mitteln das Streben der mit Schönheit und Fruchtbarkeit konnotierten sowjetischen „Töchter“ zu ihrem „Vater“, so schafft Čiaureli ein zunehmend allegorische Züge annehmendes Bild der „Mutter Heimat“.

Um die Vater-Sohn-Problematik geht es auch in S. Zimovets' Analyse von V. Kataevs Erzählung *Syn polka* (1945). Sie erzählt davon, wie der in den Kriegswirren völlig verwilderte elternlose Junge Vanja Solncev von einem sowjetischen Regiment aufgefunden und adoptiert wird. Die psychoanalytisch argumentierende Deutung geht davon aus, daß Vanjas Verwaistheit nicht nur ein biographisches Faktum darstellt, sondern als „ontological manifestation of Russian culture itself“ (S. 195) zu verstehen ist. Anders als in der westlichen Kultur unterliegt das verwaiste Individuum der Erziehung durch ein „communal ensemble“.

L. Heller fragt in „A World of Prettiness“ nach der Beziehung der ideologischen Basispostulate *partijnost'*, *idejnost'* und *narodnost'* zu den Kategorien traditioneller Ästhetik. Eine ernsthafte Diskussion ästhetischer Kategorien kam jedoch, wie er ausführt, nicht zustande. Die in der Ždanovzeit gängigen ästhetischen Werturteile werden vom Autor in ihrem Verhältnis zueinander diskutiert und in einer kreisförmigen Systematik zusammengefaßt.

Von besonderem Interesse ist G. Castillos Beitrag „Peoples at an Exhibition“, der die nationale Komponente der sowjetischen Architektur beleuchtet. Verglichen werden die drei Moskauer Landwirtschaftsausstellungen der Jahre 1923, 1939 und 1954. Die erste Ausstellung vermittelt den Eindruck der Superiorität sowjetischer Moderne über nationale Exotik. Auf der Landwirtschaftsausstellung von 1939 kommt es hingegen bereits zu einer Konvergenz von nationaler Kultur, die einer „organizing matrix of neoclassical forms“ (S. 108) untergeordnet wird. Diese Tendenz setzt sich auf der VDNCh fort, wobei zusätzlich eine Rehabilitation altrussischer Stilelemente festzustellen ist.

S. Boym nimmt in ihrem Beitrag „Paradoxes of Unified Culture“<sup>7</sup> zwei Kitschobjekte sowjetischer Massenkultur unter die Lupe, das sowjetische Massenlied sowie die Palech-Schatullen, auf denen Stalin und Molotov als russische Recken dargestellt werden. Der sowjetische Eklektizismus zielt auf eine Überbrückung von hoher und niedriger Kultur ab. Erst in den 50er Jahren kommt es zu einer Diskussion darüber, ob überholte Formen im Dienst neuer Themen eingesetzt werden können oder ob sie zu einer Lackierung (im wörtlichen Sinn!) der Wirklichkeit führen.

M. Jampol'skijs „Censorship as the Triumph of Life“ hebt einen wesentlichen Zug der sowjetischen Zensur – verstanden im weiten Sinn unter Einschluß der Literaturkritik – hervor. Sie sieht ihre Aufgabe darin, den Autor aus seiner Vereinsamung, seinem „Formalismus“ herauszuholen und ins „Leben“ hineinzustoßen. Es ist also keine Zensur im üblichen Sinn, sondern ein „ritual of self-torture for the artist“, „a self-flagellation construed as the culmination of a sinister process of social therapy“ (S. 165). Der verirrte Künstler soll dem kollektiven Schreibprozeß zugeführt werden. Anzumerken zu diesem sehr interessanten Beitrag wäre, daß der Lebens-Begriff der sowjetischen Kritik keineswegs so unbestimmt vitalistisch ist, wie hier angenommen wird und bei näherem Hinsehen durchaus genaue parteiliche Anweisungen für die richtige Darstellung des Lebens enthält. Auch kann man sich fragen, ob die unbekümmert postmoderne Rede vom „carnival of censorship“ (S. 165) und dessen „joyful reception“ (S. 166) durch die Künstler zum Verständnis der Sache beiträgt.

A. Baudin beschreibt in seinem Beitrag, der institutionellen Aspekten der bildenden Kunst der Ždanovära gewidmet ist, die Strategie der Kulturpolitik, die darauf abzielt, sich von der imperialistischen westlichen Moderne abzugrenzen und zugleich die sowjetische Kunst in die sozialistischen Bruderländer zu exportieren. Die Installierung des Sozialismus in Polen und anderen Ländern tat sich besonders schwer mit Künstlern wie Picasso, Siqueiros oder Guttuso, die zwar engagierte Kommunisten, aber keine Anhänger des Sozialismus waren.

Der Beitrag von B. Groys „A Style and a Half: Socialist Realism Between Modernism and Postmodernism“ ist ein Konzentrat Groyser Überlegungen zur Kunst des 20. Jahrhunderts. Den Ausgangspunkt bildet die These vom Sozialismus als Variante des Modernismus. Auf diese These wird nun von Groys ein schwer nachvollziehbarer Vergleich aufgesattelt. So wie sich die Moderne durch das Bestreben nach Reinigung des Kunstwerks von allen äußeren Einflüssen durch „purity of artistic gesture“ (S. 77) auszeichne, so die sowjetische Kunst durch ihre Ablehnung aller westlichen Einflüsse. Daraus wird folgende Bestimmung abgeleitet: „Socialist realism was, if you will, a ‚style and a half‘: its proto-modernist strategy of appropriation continued to serve the modernist ideal of historical exclusiveness, internal purity, and autonomy from everything external“ (S. 79).

Eine derartige Rezension regt selbstverständlich zu vergleichenden Überlegungen über den internationalen Forschungsstand und die Methode wissenschaftlichen Arbeitens über den behandelten Gegenstand an. Zunächst einmal ist festzustellen,

<sup>7</sup> Der Beitrag überschneidet sich weitgehend mit Teilen ihres Buches *Common Places. Mythologies of Everyday Life in Russia*, Cambridge, Mass. and London, England 1994.

daß die Auseinandersetzung mit der sowjetischen Vergangenheit sich immer noch vorwiegend im Westen, also außerhalb Rußlands abspielt. Die russischen Untersuchungen zur sowjetischen Literatur und Kunst sind nach wie vor dünn gesät und verraten wenig konzeptionelle Originalität.<sup>8</sup> Von Nutzen sind indes einige inzwischen in Rußland erschienene Dokumentationsbände.<sup>9</sup>

Insgesamt zeichnet sich in der neuesten Literatur über kulturelle Probleme der sowjetischen Periode ein Trend zur Aufarbeitung von Archivmaterial und zur empirischen und historischen Konkretion ab. Dies hängt einerseits mit der Zugänglichkeit des Archive zusammen, andererseits aber auch mit einem neu erwachten Interesse an historischen Phänomenen, das sich durch das Stichwort „new historicism“ andeuten läßt. Darüber hinaus aber stellt sich die Frage, welche Methoden besonders geeignet sind, dem Material der Sowjetkultur relevante Gesichtspunkte abzugewinnen. Die Rede von der zunehmenden Interdisziplinarität wissenschaftlichen Arbeitens beschreibt diesen Prozeß nicht adäquat, zumal dieser Begriff oft genug die mechanische Addition von Spezialuntersuchungen unterschiedlicher Disziplinen zu einem Gegenstand bezeichnet. Das Problem liegt vielmehr darin, daß die Interdisziplinarität, wie die besprochenen Arbeiten zeigen, sich zunehmend in die konzeptionelle Anlage der Arbeit des einzelnen Forschers verlagert.

Die hier besprochenen Arbeiten weisen eine signifikante Tendenz zur Überschreitung der Grenzen herkömmlicher Disziplinen auf. Der Literaturwissenschaftler Lahusen wendet sich der Geschichte zu, die Soziologin Bonnell der Ikonographie des sowjetischen Plakats, der Historiker Ennker dem Leninkult, um nur einige Beispiele zu nennen. Die Bereitschaft zur Öffnung der Fachgrenzen ist gewachsen, wobei das Terrain der Kulturwissenschaft – sei der Begriff auch noch so vage – sich als Feld der Begegnung anbietet. So ist beispielsweise in einem jüngst erschienenen Sammelband von einer „kulturwissenschaftlich informierten Geschichtswissenschaft zum Stalinismus“<sup>10</sup> die Rede.

Das Maß an Interdisziplinarität, das „Mischungsverhältnis“ fachwissenschaftlich etablierter Untersuchungsverfahren ergibt sich gewissermaßen aus den Möglichkeiten, die das Material anbietet. Dasselbe gilt für die zentrale Frage, in welches Verhältnis Text und Kontextualisierung zueinander gesetzt werden. Das Vertrauen in eine konsistente einzelfachwissenschaftlich begründete Theorie als

<sup>8</sup> Als Beispiele nenne ich hier: N. M. Kurennaja (otvetstv. red.), *Znakomyj neznakomec. Socialističeskij realizm kak istoriko-kul'turnaja problema*, M. (RAN, Institut slavjanovedenija i balkanistiki) 1995; A. I. Morozov, *Konec utopii. Iz istorii iskusstva v SSSR 1930-40-tych godov*, M. (Izd. Galart) 1995; T. P. Koržikhina, *Izvol'te byt' blagonadežnym M.* (Izd. RGGU) 1997; V. V. Perkhin, *Russkaja literaturnaja kritika 30-tych godov. Kritika i obščestvennoe soznanie epokhi*, Spb. (Izd. S. Peterburgskogo universiteta) 1997.

<sup>9</sup> D. L. Babičenko, *Pisateli i cenzory. Sovetskaja literatūra 1940-tych godov pod političeskim kontrolom CK*, M. (Rossija molodaja) 1994; Ders., „Literaturnyj front“. *Istorija političeskoj cenzury 1932-1946 gg. Sb. dokumentov*, M. (Enciklopedija Rossijskikh dereven') 1994; T. G. Gorjaeva (sost.), *Istorija sovetskoj političeskoj cenzury. Dokumenty i kommentarii*, M. (ROSSPĖN) 1997; L. Maksimenkov, *Sumbur vmesto muzyki. Stalinckaja kul'turnaja revoljucija, 1936-1938*, M. (Juridičeskaja kniga) 1997; Ū. Murin (sost.), *Pisatel' i vožd'. Perepiska M. A. Šolokhova s I. V. Stalinym 1931-1950 gody. Sb. dokumentov iz ličnogo arkhiva*, M. (Raritet) 1997; D. L. Babičenko (sost.), „Ščast'e literatury“. *Gosudarstvo i pisateli. 1935-1938. Dokumenty*, M. (ROSSPĖN) 1997.

<sup>10</sup> Vgl. S. Plaggenborg (Hg.), *Stalinismus. Neue Forschungen und Konzepte*, Berlin 1998, 449.



Garantie erfolgreichen Forschens scheint zu schwinden. Wie die besprochenen Arbeiten zur Kultur der Sowjetzeit allerdings zeigen, beinhaltet die Überschreitung der Grenzen der Disziplinen sowohl Chancen als auch Gefahren.



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  
(I. Teil)**

Klaas-Hinrich Ehlers, *Das dynamische System. Zur Entwicklung von Begriff und Metaphorik des Systems bei Jurij N. Tynjanov*, Peter Lang, Frankfurt a.M. 1992, 287 S.

Jindřich Toman, *The Magic of a Common Language. Jakobson, Mathesius, Trubetzkoy and the Prague Linguistic Circle*, MIT Press, Cambridge/London 1995, 355 S.

Dragan Kujundžić, *The Returns of History. Russian Nietzscheans after Modernity*, State University of New York Press, Albany 1997, 219 S.

Stefan Speck, *Von Šklovskij zu de Man. Zur Aktualität der formalistischen Literaturtheorie*, Fink Verlag, München 1997, 135 S.

Bücher gegen den Strukturalismus [...] haben genaugenommen keinerlei Bedeutung; sie können nicht verhindern, daß der Strukturalismus eine Produktivität besitzt, welche die unserer Epoche ist.

Deleuze 1992: 60

**Slavistik bleiche Mutter?**

Une véritable stratégie inconsciente de débordement de l'académisme au pouvoir s'est [...] incarnée dans un programme structuraliste, qui a eu une double fonction de contestation et de contre-culture. Le paradigme structural aura eu pour efficacité dans ce domaine de faire place à tout un savoir proscrit, en marge des institutions canoniques.

F. Dosse, *histoire du structuralisme*<sup>1</sup>

Am Ende des 20. Jahrhunderts kann ruhig konstatiert werden: Die Zeit der (slavistisch-strukturellen) Propaganda<sup>2</sup> ist abgelaufen. Und dies in mehrfachem Wortsinn. Die Zeit ist vorbei – wenn es sie jemals wirklich gab –, in der man als Slavist allein darüber froh sein konnte, daß in Rußland, der Tschechoslowakei, Polen und anderen slavischen Ländern entstandene Theorien überhaupt zur Kenntnis genommen wurden (bzw. sich dem Wissenschaftsnarzißmus hingeben und sich erlauben konnte, beleidigt zu sein, als dies nicht geschah). Man kann sich

<sup>1</sup> Dosse 1991/1992/I: 9-10.

<sup>2</sup> Vgl. Tomans Bemerkungen zu Jakobsons „Zadači chudožestvennoj propagandy“ (1919) weiter unten.

nicht mehr auf das Propagieren von ‚Lehren‘ beschränken. Das Problem ist heute anders gelagert. Denn der slavistische Blick auf ‚slavische Theorien‘ (den russischen Formalismus, den tschechischen Strukturalismus, die polnische Phänomenologie, die sowjetische Semiotik u.a.) ist vielerorts in die Sackgasse der unreflektierten Anwendung nach der Devise ‚slavische Theorie für slavische Literaturen und slavistische Literaturwissenschaft für slavische Theorie‘ geraten.<sup>3</sup>

Es geht nicht (mehr) an, lediglich hin und wieder ein wenig ‚Feinabstimmung‘ an einem ansonsten nicht zu hinterfragenden, sondern im Gegenteil möglichst auf alle Aspekte des (kulturellen) Lebens auszudehnenden System vorzunehmen, das System selbst aber mit allen Mitteln zu festigen und zu schützen. Deren Propagierung wird unter diesen Bedingungen nicht nur zu einem Mechanismus der Selbstbestätigung, sondern auch zu einer Beteiligung an einem Wissenschaftsdrama (evtl. sogar als Protagonist, oder auch als Mutter, Kind oder Regent der Theorie), dessen Ablauf man zu überblicken glaubt. Auch in diesem Sinne ist die Zeit der Propaganda (hier als eine narrativ-selbstinszenierend gestaltete *propaganda fidei*) abgelaufen: Aus einem Ablauf ist ein Ab-laufen geworden. Und die Zeitstruktur, die jedes Propagieren zumindest idealiter braucht, um als *propaganda fidei* zu funktionieren und (an)erkannt zu werden, jenes *futurum exactum* des Immer-schon-auf-dem-Weg-dorthin-gewesen-sein-Werdens, entpuppt sich als die Glaubensrhetorik einer ‚slavistischen Gemeinde‘.

Die hier besprochenen Arbeiten, von denen zwei einem nicht-slavistisch dominierten institutionellen Milieu entstammen,<sup>4</sup> verabschieden sich vom selbstbestätigenden philologischen Provinzialismus. Dieser Abschied (als Markierung des Ablaufs und des Abgelaufen-Seins) gestaltet sich in Form von innovativen Zugängen zur Geschichte, Einordnung und rhetorischen Analyse (also zur Historiographie) der betreffenden Theorien. Somit wird die formalistische Theorie nicht nur zum Eigentum der internationalen Forschergemeinschaft; sie wird – und dies ist viel wichtiger – ‚entautomatisiert‘ bzw. ‚belebt‘. Diese entautomatisierende Auferstehung geht mit einer Verfremdung des Übergangs vom Formalismus zum Strukturalismus einher. Aber das Entscheidende besteht eben gerade nicht darin, den Strukturalismus einfach zu verwerfen oder gar dessen Vertreter anzugreifen, womit nichts gewonnen wäre (vgl. mein erstes Motto), sondern vielmehr darin,

<sup>3</sup> Gleichzeitig zeichnen sich viele nicht-slavistische Arbeiten durch eine Nichtbeachtung der slavischen Wurzeln des Strukturalismus aus. Auch in der in ihrer Wichtigkeit für die Historiographie des Strukturalismus kaum zu überschätzenden Arbeit von François Dosse werden Sklovskij, Polivanov, Jakubinskij und Eščęnbaum einmal (in einer bloßen Auflistung im Zusammenhang mit dem Werdegang von Jakobson im MLK; a.a.O., 79) und Tynjanov kein einziges Mal erwähnt. Dadurch werden Jakobson, C. Lévi-Strauss und R. Barthes zu den Initiatoren des Strukturalismus, Barthes sogar zur „figure-mère“ (a.a.O., 98ff.). Auch wenn die Arbeit den Zeitraum nach 1945, also die Zeit des Einflusses des strukturalen Denkens in Frankreich, behandelt, macht allein die große Rolle, die Jakobson und Bachtin in der Darstellung spielen, eine ausführlichere Behandlung der ‚Vorgeschichte‘ im russischen Formalismus erforderlich. Dosse beschränkt sich auf vage Hinweise auf die Moskauer und Prager Linguistenkreise. So schreibt er in bezug auf die Herkunft des strukturalen Denkens im allgemeinen: „...c'est surtout l'école de Prague ... qui va répandre l'usage des termes structure et structuralisme“ (a.a.O., 12). Es reicht nicht aus, einfach die Erwähnung des formalistischen Erbes einzuklagen bzw. es bei dessen Erwähnung zu belassen; man müßte die ‚formalistische Vorgeschichte‘ auf ähnlich hohem Niveau und mit entsprechend hohem Reflexionsgrad einbeziehen.

<sup>4</sup> Die beiden slavistischen Arbeiten sind nicht in Deutschland entstanden.

ihn in seiner Entstehung und seinem Verlauf zu problematisieren, und zwar u.a. mit dem Zweck, ihn als Teil der Episteme<sup>5</sup> unserer Epoche zu erkennen, bei der u.a. der Formalismus Pate steht. Zur letzteren Problematik gehört auch die Herstellung und Klärung von Verbindungen und gemeinsamen Nennern unter Positionen, die erst aus einer gewissen zeitlichen Distanz sichtbar werden.<sup>6</sup>

Die entautomatisierende Auferstehung soll diese Distanz schaffen und verdeutlichen. Dies geschieht allerdings nicht dadurch, daß der Formalismus bzw. Formalismus-Strukturalismus durch die Brille einer neuen unkritisch und ideologisch angewandten Theorie – etwa einer als ‚fortschrittliche Überwindung‘ gedachten oder als modisches Kleid angelegten Dekonstruktion – beurteilt wird. Vielmehr sollen die ‚theoretischen Konfigurationen‘, in denen und als welche ‚slavische‘ Formalismen und Strukturalismen entstanden sind, historisiert werden. Dadurch wird die Verbindung von slavischer Philologie mit ‚slavischer‘ Theorie auf einer neuen Basis hergestellt.

Es wird sich herausstellen, daß das methodologische und kreative Potential von A.A. Hansen-Löves vor nunmehr zwanzig Jahren erschienenem und 1996 wieder aufgelegtem Buch *Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung* die Quelle wesentlicher Impulse bei der Herstellung dieser neuen Basis sein kann. Es ist keineswegs zufällig, daß die hier besprochenen Arbeiten dieses Potential in einzelnen Punkten herausarbeiten.

<sup>5</sup> Vgl. Foucault 1990.

<sup>6</sup> Vgl. z.B. Bouveresse (1995) Beschreibung von Wittgensteins Freudlektüre und v.a. seine Auseinandersetzung mit der bisherigen Forschung zu dieser Frage, die Anfang der 80er einsetzt (vgl. McGuinness 1981). Wir haben es hier mit einer jener Verbindungen zu tun, die von den Zeitgenossen nicht registriert und erst Jahrzehnte nach dem Tod der Protagonisten gesehen wurde. Wittgenstein konstatiert ausgesprochen kritisch in seinen Cambridger Vorlesungen der frühen 30er Jahre: „What Freud says about the subconscious sounds like science, but in fact it is just a means of representation. New regions of the soul have not been discovered, as his writings suggest. The display of elements of a dream, for example, a hat (which may mean practically anything) is a display of similes. As in aesthetics, things are placed side by side so as to exhibit certain features.“ (zitiert in Bouveresse, a.a.O., 27). Was aber bei Wittgenstein wie scharfe, ja vernichtende Kritik klingt, ist nichts anderes als jene ‚ontologisierende‘ Auffassung der Psychoanalyse, die Lacan anstrebte, aber, so Bouveresse (a.a.O., 39), in Wirklichkeit nicht erreichte, da er mit seiner Annahme einer „Sprache des Unbewußten“ das Unbewußte als eine Entität mit grammatik-ähnlichen Regeln doch wieder substantialisierte. Bouveresse (a.a.O., 41) zitiert in diesem Zusammenhang eine Formulierung von Grahame Lock (1987: 176): „Wittgenstein is the ‚disciple‘ of Freud who seems to do nothing but raise objections to his master. Lacan is the ‚disciple‘ of Freud who means to impose a return to Freudian orthodoxy. The question however remains open as to which of these two thinkers may be said to be closest to the spirit of Freud’s work“. Vor dem Hintergrund dieser Argumentation stellt sich heraus, daß Lacan noch im strukturalistischen Paradigma blieb, währenddessen Wittgenstein mit Freud den Pfad zu deren Überwindung betreten haben. Ohne diese Frage hier restlos klären zu können oder zu wollen (ich unterstreiche hier die Wichtigkeit gerade dieser Frage für eine erschöpfende Beschreibung der Wissenschaft von der Sprache im 20. Jahrhundert gerade in diskursanalytischer Hinsicht), möchte ich darauf hinweisen, daß die Klärung von solchen Verbindungen zu jenen nachträglichen Umschichtungen zählt, die die Verdeutlichung der Diskursformation einer Episteme herbeiführen. Ähnliche Argumente kann man hinsichtlich Rüdiger Hentschels (1992) Zusammenführungen von Husserls Phänomenologie mit Schrebers *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken* im Zeichen der ‚realitätsentfernenden‘ Psychose anbringen, die ebenfalls nicht ohne Bedeutung für die Geschichte des Strukturalismus sind (man denke etwa an Jakobsons Interesse an Gehirnschäden – vgl. dazu Glanc 1997).

## Das Schlüssel-Loch: der Mythos der allumfassenden Theorie als *happy end*

„Die Ziellosigkeit an sich“ ist der „Glaubensgrundsatz“ des Nihilisten (...). Aber den Nihilismus denken wir inzwischen nicht mehr „nihilistisch“ im schlechten Sinne der zerfallenden Auflösung in das nichtige Nichts. Wert- und Ziellosigkeit können dann auch nicht mehr einen Mangel, nicht die bloße Leere und Abwesenheit bedeuten.

Heidegger, *Nietzsches Metaphysik*<sup>7</sup>

Beim Versuch, das Wesen des Strukturdenkens zu bestimmen, ist es verlockend, Jakobsons berühmtes Wort vom „strukturierten Ganzen“ zu zitieren, als welches „eine beliebige Gruppe von Phänomenen“ gesehen werden muß, wenn sie „wissenschaftlich untersucht“<sup>8</sup> wird. Wie Klaas-Hinrich Ehlers (1992: 163) aber zu Recht feststellt, kann man keinesfalls die Elemente dieser Aussage allein, d.h. „weder den Begriff des Systems noch auch seine Gegenüberstellung zu Summe, Konglomerat oder Anhäufung“ als „originäre wissenschaftliche Errungenschaft des beginnenden zwanzigsten Jahrhunderts“ betrachten,<sup>9</sup> Ehlers vorsichtig geäußerte Meinung, es bedürfe hier „weiterer Zusatzbestimmungen“, ist als diplomatische Untertreibung zu werten.

Den Versuch, alle Positionen, die für sich beanspruchen, strukturalistisch zu sein, auf eine Grundidee zurückzuführen, haben einige gewagt, aber alle standen vor einem im Grunde unlösbaren Problem, das Jonathan Culler (1993: 3) am Anfang seiner bahnbrechenden Arbeit *Structuralist Poetics* treffend zusammenfaßt:

One cannot define structuralism by examining how the word has been used; that would lead only to despair. It may be, of course, that the term has outlived its usefulness. To call oneself a structuralist was always a polemical gesture, a way of attracting attention and associating oneself with others whose work was of moment, and to study such gestures with the seriousness and attention of scholarship would prove only that the common features of everything that has been called ‚structuralist‘ are extremely common indeed.

Culler selbst hebt die Verwendung der Sprache bzw. der Linguistik in der Eigenschaft eines Modells für die nicht-linguistische Analyse – d.h. jenes Moment, das Richard Rorty als „linguistic turn“ bezeichnet hat – als den roten Faden in vielen strukturalistischen Ansätzen<sup>10</sup> hervor (das Kapitel, dem das Zitat entnom-

<sup>7</sup> Gesamtausgabe, Bd. 50, Pfm. 1990, 31.

<sup>8</sup> Jakobson 1979: 150.

<sup>9</sup> Ehlers gibt als Beispiel das Denken des ausgehenden 18. Jahrhunderts, d.h. die Zeit der Spätaufklärung und der Romantik, an. Das Spezifikum des Tynjanovschen Systemdenkens setzt er, wie weiter unten gezeigt wird, gegen die Dynamik ab, die er auch in den Titel seiner Studien aufgenommen hat.

<sup>10</sup> Auch Ehlers' Beschreibung des Systemdenkens Tynjanovs geht von einer „Adaption des sprachwissenschaftlichen Systembegriffs“ (Ehlers 1992: 265) aus und sieht „erstaunliche Übereinstimmungen zwischen der Systemauffassung Tynjanovs und den ästhetischen und sprachwissenschaftlichen Modellen des ‚dynamischen Strukturalismus‘ Prager Provenienz“ (a.a.O., 266).

men ist, heißt „The Linguistic Foundation“) und versucht, Barthes, Lévi-Strauss, Jakobson, Propp, Bremond, Greimas, Genette, Todorov und auch den frühen Deleuze aus dieser Perspektive zu beschreiben.<sup>11</sup>

Deleuze wird mit seiner Arbeit *Proust et les signes* zitiert, in der er – so Culler – feststellt, daß „Proust's work [...], is founded not on the exposition of memory but on the learning of signs“ (Culler, a.a.O., 104-105). Diese Position wiederum wird von Culler als Beispiel des Versuchs, ein „Werk als semiotisches Projekt“ zu bezeichnen, herangezogen, was als eine der beiden für den Strukturalismus charakteristischen Vorgehensweisen in der Werkanalyse beschrieben wird (die andere besteht darin, die Linguistik als Fundgrube für wissenschaftliche Metaphern bei der Analyse des „Werks als System“ zu bemühen).<sup>12</sup>

Deleuze selbst war jener Philosoph, der neben Foucault am konstruktivsten und produktivsten poststrukturalistische Denkfiguren und damit das ganze ‚System‘ Formalismus-Strukturalismus-Poststrukturalismus ohne Scheuklappen und v.a. ohne von Werbewirksamkeit geleiteten Überlegungen an ihre Grenzen führte und damit Einblicke in die Denkweise gleichzeitig von innen und von außen gewährte. Dabei verwendete er literarische Werke oft für philosophisch-theoretische Zwecke – auch im letzten gemeinsamen Projekt mit Félix Guattari *Qu'est-ce que la philosophie?* (1991) –, die er aber wohl nicht (mehr) als semiotisch bezeichnet hätte.

Spätestens hier wird klar, daß es eine metatheoretische und theoriehistorische Perspektive in der Geschichte des Strukturalismus (bzw. Formalismus-Strukturalismus-Poststrukturalismus) gibt, die es zu berücksichtigen gilt. Denn Deleuze selbst beschreibt die Dinge ganz anders: In seinem überaus aufschlußreichen, im Jahre 1973 erschienenen Text *Woran erkennt man den Strukturalismus?*, den Culler kurioserweise nicht berücksichtigt, bestimmt Deleuze (1992, 44-45) nämlich das „leere Feld“ (beispielsweise Jakobsons Nullmorphem) zum unabdingbaren Element der „Struktur als Ordnung der Orte unter wechselnden Verhältnissen“ und damit zum eigentlichen „Heros“ (a.a.O., 58) des Strukturalismus. Er definiert auf analoge Weise das Fundament des strukturalistischen Denkens als eine Operation mit dem Sinn (im Gegensatz zur Bedeutung), und zwar dahingehend, daß „der Sinn immer aus Kombinationen von Elementen resultiert, die selbst nicht bezeichnend sind.“<sup>13</sup> Der Schauplatz dieser Kombinatorik ist das „Symbolische“ als dritter Bereich neben dem Imaginären und dem Realen.

<sup>11</sup> Besonders überzeugend unter Cullers Argumenten für die Universalität der Sprache und der Linguistik als Modell im Strukturalismus ist (neben seiner Feststellung des grassierenden Binarismus, die an anderer Stelle besprochen wird) seine Diagnose des Strukturalismus als eines Versuchs, die „Kompetenz“ des literarischen Schreibers und Lesers (literary competence) – dieser Begriff wird bewußt analog zu Chomskys Theorie der linguistischen Kompetenz gebildet – zu ermitteln (a.a.O., 114ff.). Vgl. in diesem Zusammenhang folgende von Culler (a.a.O., 128) zitierte Äußerung Barthes' (aus *Critique et vérité*): „Linguistics can give literature the generative model which is the principle of all science, since it is a matter of making rules to explain particular results.“

<sup>12</sup> Interessanterweise werden zwei Teile ein und desselben Buches von Roland Barthes als Beispiele der unterschiedlichen Methoden genannt. Das Kapitel über den Marquis de Sade in Barthes' *Sade, Fourier, Loyola* ist für Culler der Annahme des „Werks als System“ zuzuschreiben, währenddessen das Kapitel über Loyola das Werk „als semiotisches Projekt“ behandelt.

<sup>13</sup> Deleuze 1992: 18. In seinen beiden zentralen Arbeiten der späten 60er Jahre, *Différence et répétition* und *La logique du sens* setzt sich Deleuze ausführlich mit dem Strukturbegriff

Die vier Bücher, die ich in diesem Artikel besprechen möchte, können als Ansätze zu einem Standpunkt betrachtet werden, von dem aus der Weg zu dieser ‚kombinatorisch-negativen‘ Wissenschaftlichkeit nachgezeichnet werden kann. Auf diese Weise können die Anfänge des Strukturalismus (v.a. im russischen Formalismus, der ja jedweden Symbolismus abgelehnt hat) problematisiert (gewissermaßen verfremdet) und von der Teleologie der strukturalistischen Selbstbeschreibung abgekoppelt werden.

Der ersten Aufgabe nehmen sich Klaas-Hinrich Ehlers und Jindřich Toman an, der zweiten Dragan Kujundžić und Stefan Speck. Ich möchte aber auch argumentieren, daß diese beiden Wege in einem Vorhaben zusammengeführt werden können, das man vorläufig als ‚De- und Rekonstruktion der struktural(istisch)en Wissenschaft(lichkeit)‘ bezeichnen könnte.

Der Deleuze-Titel *Woran erkennt man den Strukturalismus?* hat eine detektivische Konnotation: Der Strukturalist tritt als auf der letzten Seite entlarvter Täter (als Operator mit dem „leeren Feld“, der dieses paradoxerweise ausradieren möchte) in Erscheinung. Dementsprechend stellt der erste Teil des Titels meiner Rezension also nicht zufällig eine Art narrativer Serie samt *happy end* dar. Diese Serie ist der Gegenstand der Kritik der besprochenen Arbeiten. Wir haben es hier mit Forschern zu tun, die – zeitweilig unbewußt – wider die Schemata eines mit einer semiotischen Turmgesellschaft ausgestatteten teleologischen Bildungsromans in der Historiographie der Literaturtheorie (nur eine solche Historiographie kann die eingangs angesprochene unkritische Anwendung legitimieren) anlesen und anschreiben, allerdings unter Verwendung von vier grundverschiedenen Methoden, die ich folgendermaßen charakterisieren möchte:

- Das scheinbar methodenlose bzw. positivistische Nachzeichnen der konkreten politischen und sozialen Bedingungen der Arbeit der russischen und tschechischen Forscherkreise (Toman);
- der Nachvollzug der Entwicklung der theoretischen Metaphorik eines Theoretikers (Ehlers);
- die Re- bzw. Dekonstruktion des Erbes des alles andere als struktural ausgerichteten Nietzscheanismus<sup>14</sup> im Denken des angeblichen Mitbegründers des strukturalen Denkens Tynjanov (Kujundžić);
- die Hervorhebung der radikalen Diskontinuität frühformalistischer Lesestrategien, und zwar nicht als zu überwindendes Manko sondern im Gegenteil

---

und -denken auseinander und bettet seine Ausführungen in eine breitere philosophische Diskussion ein. Letzteres ist absolut unerläßlich, denn viele angeblichen Fundierungen des Strukturalismus, aber auch zahlreiche Angriffe auf ihn, zeichnen sich durch einen ausgeprägten philosophischen Dilettantismus aus. Außerdem ist Deleuzes nachhaltige Analyse des Strukturdenkens ein wichtiger Beitrag zu jener philosophischen, historischen und epistemischen Einordnung des Formalismus und des Strukturalismus, um die es hier geht.

<sup>14</sup> Gleich zu Anfang ist es dringend notwendig festzuhalten, daß es sich hier nicht um den Nietzsche der klassischen Moderne handelt, der vielerorts (heute noch) zum bloßen Verfechter der Dichotomie ‚apollinisch-dionysisch‘ vergrößert wurde.



als erste Formulierung jener Unentscheidbarkeit in der Rolle der Grundbedingung des Literarischen (Speck).<sup>15</sup>

Das *happy end* ist das Erreichen der – mehr oder weniger ‚dynamischen‘ – Ganzheitlichkeit einer Struktur oder eines Systems, das mit einer Ausschaltung der Unentscheidbarkeit, der Ausklammerung der Heterogenität und dem Stopfen der Löcher (der ‚Jeeren Felder‘, der ‚nicht bezeichnenden Elemente‘) verbunden ist. Auf den theoretischen Status dieser Löcher will Speck (1997, 14) hinaus, wenn er schreibt:

Die Lücken, die es auszufüllen gilt, sind nicht einfach gegeben, sondern sie entstehen erst, indem man postuliert, daß dort, wo nichts ist, etwas sein sollte. Es ist die Veränderung der Konzeption der formalistischen Theorie der Literatur, die die anderen Modelle unzulänglich erscheinen läßt. Theorien, darin literarischen Schulen nicht unähnlich, beginnen nicht nur als Programm, um dann als Methode zu enden, sie beginnen auch monomaniisch mit einem Gedanken und enden imperatorisch, indem sie dessen Herrschaft auf das ganze Reich des Geistes, oder den größtmöglichen Teil davon, ausdehnen möchten.

Wie sich weiter unten herausstellen wird, ist dieser Umgang mit der Lücke u.a. durch die modellhafte Rolle der Sprache (d.h. der strukturalen Phonologie) in strukturalistischen Ansätzen fundamental bedingt. Die Verbindung zwischen der Verabsolutierung bzw. Ontologisierung der Lücke und dem ‚expansiven Geist‘ des Strukturalismus<sup>16</sup> wird weiter unten analysiert, und zwar bei der Besprechung der Linie der Beschreibung des Strukturalismus, die in den 70er Jahren mit Jameson und Culler beginnt.

Es wird sich herausstellen, daß die für das Strukturdenken konstitutive Lücke das Schlüssel-Loch ist, das geradezu detektivischen Einblick in dessen geheimnisvolles Wesen gewährt. Was mit dem Null-Morphem beginnt, endet beim allgegenwärtigen Minus-Verfahren. Ein ‚vielsagendes Nichts‘ begleitet dieses merkwürdige wissenschaftliche Phänomen auf allen Wegen, bis aus der Lehre von der Leere eine Leere der Lehre wird, die in manchen Versionen des Dekonstruktivismus auf die Fahnen geschrieben wird.

<sup>15</sup> Hier könnte man Zygmunt Baumanns (1992) Thesen vom kompromißlos geführten Kampf der absoluten Ordnung im totalitären Zeitalter gegen alles Uneindeutige in Anschlag bringen.

<sup>16</sup> Die Quelle des Interesses für die Lücke (bis hin zu Derridas und Hansen-Löves Beschäftigung mit der Apophtik) wird natürlich durch den Binarismus verursacht, in dem jedes binär erfaßte Phänomen in Beziehung zu einer Lücke (1 zu 0, plus zu minus) gesetzt wird. Vgl. Cullers (1993: 15-16) treffende Bemerkung: „The advantage of binarism, but also its principle danger, lies in the fact that it permits one to classify anything. Given two items one can always find some respect in which they differ and hence place them in a relation of binary opposition. [...] The moral is quite simple: one must resist the temptation to use binary oppositions merely to devise elegant structures.“ Die Vermutung liegt nahe, daß die von Culler unterstrichene universelle Applizierbarkeit des Binären mit dem expansiven Geist des Strukturdenkens zusammenhängt. Dessen Affinität mit den hegemonialen Dualismen der Epoche wie z.B. Westen-Osten, Kapitalismus-Sozialismus, Realität-Utopie, Zivilisation-Natur usw. mit entsprechenden expansiven Ansprüchen ist ebenso unübersehbar und für die spätestens seit Herder und Kollár mit allen erdenklichen Utopien und Natürlichkeiten be- und gedachten slavischen Kulturen bzw. Theorien von besonderer Relevanz.

## Ablaufende Erbschaften

Facta pro infectis haberi non possunt.  
Rechtsgrundsatz

Die Publikationen, die es hier zu besprechen gilt, gehen von einem Grundsatz aus, den man etwas zugespitzt so formulieren könnte: Die Literaturwissenschaft des 21. Jahrhunderts wird nur dann diesen Namen verdienen, wenn sie auch eine Metawissenschaft ist. Das bedeutet u.a., daß sie sich dessen bewußt sein muß, wie die Literatur- und Sprachbetrachtung im 20. Jahrhundert abgelaufen ist, auch und vielleicht vor allem im Hinblick auf die Entwicklung der Wissenschaftsmetaphorik. Dafür muß man sich aber klar machen, inwiefern und in welchem Sinne die Literaturwissenschaft (bzw. die ‚Lehre‘ von der künstlerischen Sprache insgesamt) als ein Geschehen bzw. als ein Ablauf betrachtet werden kann. In einem anderen metaphorischen Register gefragt: Wann kommt die Zeit, in der die ‚Wertpapiere‘ des Formalismus-Strukturalismus abgelaufen sind? Wann werden die Schulden des Formalismus getilgt sein? Oder wieder weniger metaphorisch: Ist die Literaturwissenschaft (einer bestimmten Zeit) ein Diskurs im Sinne von Foucault, und sind ihre ‚maßgeblichen‘ Äußerungen (beispielsweise Tynjanovs *Problema sitchotivornogo jazyka* oder Jakobsons *Linguistics and Poetics*<sup>17</sup>) als *énoncés* im Rahmen dieses (Macht)Diskurses zu betrachten? Noch anders: Ist die metaphorische Annäherung an die Literatur, die eine methodologisch-wissenschaftliche Epoche unternimmt – und hier bezieht sich ‚metaphorisch‘ sowohl auf den fiktiv-räumlichen Charakter des Begriffes ‚Annäherung‘ als auch auf die Notwendigkeit der ‚Lehre‘ von der künstlerischen Literatur, eine ‚adäquate‘ Metaphorik zu entwickeln – nur noch als ein mehr oder weniger geschicktes Fortschreiben der Literatur denkbar, d.h. ist jeder Traum vom Fortschreiben als Hinfort-Schreiben, d.h. Weg-Schreiben und Ausstreichen der ‚Rhetorizität‘ (von der Außenperspektive de Mans aus formuliert) bzw. ‚Poetizität‘ (von der Innenperspektive Jakobsons aus formuliert) bereits ausgeträumt? Wann und wie wird die Lehre von der Leere zur Leere der Lehre? Das Fortschreiben als Hinfort-Schreiben der ‚Literarizität‘ als Wissenschaft wäre demnach ein Geschehen, mit dessen Erbe<sup>18</sup> wir heute fertigzuwerden aufgerufen sind. Am Ende des nun – vom Selbstverständnis her – sehr wissenschaftlichen (auch im Bereich der ‚Lehre‘ von der künstlerischen Literatur) 20. Jahrhunderts stellt man die Frage nach Resultaten und Ergebnissen der Verwissenschaftlichung, genauer gesagt, einer bestimmten Art von Verwissenschaftlichung, die Friedrich Kittler (1985, 1987) als „Aufschreibesystem 1900“ bezeichnet.

François Dosse (1991-1992/I, 237-425) spricht von der Periode 1963-1966 als der „belle époque“ des Strukturalismus und hebt das Jahr 1966 als „l'année lumière“ hervor.<sup>19</sup> Damit bietet er – freilich mit einer ausreichenden Dosis Selbst-

<sup>17</sup> Vgl. Jakobson 1957 in Ehlers 1996; dieser Text gibt Aufschluß über die Evolution des Funktionsdenkens Jakobsons vor *Linguistics and Poetics*.

<sup>18</sup> Zum Problem des Erbes, v.a. im Hinblick auf Freud, aber auch im allgemeinen als Zwang, immer wieder auf den wunden Punkt der Theorie zurückkommen zu müssen, vgl. Derrida 1980.

<sup>19</sup> Besonders deutlich wird die metanarrative Strategie von Dosse in der Überschrift des dritten Abschnittes zum Jahr 1966, in dem es um die Übersiedlung Julia Kristevas nach Frankreich

reflexion – eine Möglichkeit, eine Narrativisierung der Geschichte des Strukturdenkens zu gestalten.

Ich nehme den Begriff der Wissenschaftsnarrativik auf, bei dem ich selbstverständlich auch an Hayden White denke (1973), und konstatiere: Symptomatisch für die Tatsache, daß der Strukturalismus von innen gesehen nicht als Geschehen oder Ablauf empfunden wird, ist die Rolle des Geschehens in den narratologischen (bzw. paranarratologischen) Modellen im späten Strukturalismus, d.h. in den 70er Jahren.<sup>20</sup> Hier dient das Geschehen als ungeordneter Pol, der im narrativen Kunstwerk über die zunehmend geordneten Stadien von „Geschichte“, und „Text der Geschichte“ (nach einem anderen Modell wird letzterer noch weiter differenziert in „Erzählung“ und „Präsentation der Erzählung“<sup>21</sup>) geführt wird. Gerade hier wird die Ordnung des strukturalistischen Diskurses besonders deutlich: Er ist für die Ewigkeit geschaffen, und weist zugunsten einer eisernen Teleologie jede echte wissenschaftshistorische Ereignishaftigkeit weit von sich – und dies trotz (oder vielleicht wegen) der Tatsache, daß die formalistischen ‚Urtexte‘, parallel zu den futuristischen und bolschewistischen, mit einem höchst ereignishaften Knall auf der Bühne erschienen sind. Der Strukturalismus möchte ewig-klassisch sein.

Und an den Stellen, wo der Strukturalismus nicht klassisch sein will, möchte er unbedingt archetypologisch sein, d.h. zu den ‚Urmythen‘ vorstoßen. Dies beweist die besonders im französischen Strukturalismus einflußreiche narratologische Linie, die vom Invarianten-Denken in Vladimir Propps Märchenanalysen ausgeht.<sup>22</sup> Deshalb sieht der Strukturalismus einen besonderen Reiz darin, das Klassische mit dem Archetypischen zu verknüpfen und diese quasi-hegelianisch (oder gar grob-hegelianisch) als Stationen des Geistes auf dem Weg der Läuterung und Vervollkommnung (zum *happy end* eben) zu deuten.

Das Setzen der Sprache als Grundmodell nicht nur der wissenschaftlichen Denkfiguren, sondern auch des wissenschaftlichen Denkens selbst, ist als Symptom der Sehnsucht nach der Verbindung des Archetypischen (die Sprache ist nicht hintergehbar und deshalb eine Quelle des ‚Archaischen‘) mit dem Klassischen zu werten.

Das Strukturdenken zeichnet sich, wie bereits mehrmals erwähnt, durch ein Ernstnehmen der Sprache als Grundlage aus. Den Poststrukturalismus kann man durch deren Ironisierung charakterisieren. Diese Tatsache ist deshalb wichtig, weil die Arbeiten (in einer abnehmenden Abstufung: Kujundžić–Speck–Toman–Ehlers) vor dem bewußten Hintergrund dieser Ironisierung entstanden sind.

---

geht: „Quand Julia arrive à Paris“ (a.a.O., 415ff.). Denn gerade hier wird eindrucksvoll gezeigt, wie bewußt sich Julia Kristeva in der strukturalistischen Heldengeschichte in Szene gesetzt hat bzw. in diese ‚eingewandert‘ ist.

<sup>20</sup> Vgl. Stierle 1975. Charakteristisch für den strukturalistischen Umgang mit der Ereignishaftigkeit ist auch Lotman, der Situationen der Ereignislosigkeit (etwa die Nachrichtenpolitik Nikolajs I.) besonders suggestiv darstellt.

<sup>21</sup> Schmid W., „Ebenen der Erzählperspektive“, in: K. Eimermacher / P. Grzybek / G. Witte (Hg.), *Issues in Slavic Literary and Cultural Theory*, Bochum 1989, 433-449.

<sup>22</sup> Vgl. z.B. A. Greimas' Aktantenmodell (etwa in Geimas 1975). Es wäre interessant, das Aktantenmodell auf die Selbstdarstellung des Strukturalismus selbst anzuwenden, um ‚Helfer‘ und ‚Schädiger‘ auf der ‚Suche‘ des wissenschaftlichen Heros nach dem Nirvana der perfekten Feinabstimmung der dynamischen Struktur in ein wissenschaftsepisches Geschehen einzubetten.

Derjenige, der unserem Jahrhundert die absolute Ironisierung ohne jedwede Rücksicht auf Verluste vorgemacht hat, ist Friedrich Nietzsche.<sup>23</sup> Es kann nicht überraschen, daß der Anfangs- und Endpunkt dieser Darstellung von Problematisierungen (der Entstehung) des Struktur- und Systemdenkens eine Nietzschelektüre maßgeblich einbeziehen. Der Titel von F. Jamesons 1972 erschienener Studie *The Prisonhouse of Language* ist einem Nietzsche-Zitat entnommen. Ein Vierteljahrhundert später legt Dragan Kujundžić (übrigens der einzige der vier Forscher, der Jameson überhaupt zur Kenntnis nimmt) sein Buch vor. Dabei hat es den Anschein, daß die Unterschiede zwischen beiden Positionen nicht größer sein könnten. Während Jameson aus marxistischer Sicht den Formalismus, den Strukturalismus und die Dekonstruktion (und in gewisser Weise auch die Diskursanalyse Foucaults) auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen versucht,<sup>24</sup> will Kujundžić den Formalismus (insbesondere im Falle Jurij Tynjanovs) aus ‚derridistischer‘ Sicht mit einem avantgardistischen oder gar postavantgardistischen Nietzscheanismus in Verbindung bringen. Im Laufe der letzten 25 Jahre machen sich also Differenzierungs- und Historisierungsprozesse hinsichtlich formalistischer und strukturalistischer Denkfiguren bemerkbar, die ich in dieser Besprechung einiger neuerer Arbeiten, insbesondere jener von Ehlers, Toman und Kujundžić, analysieren möchte. Dabei kehrt Nietzsche abwechselnd als Buhmann und als Urvater der zu beschreibenden Entwicklung wieder, um am Ende als deren Totengräber aufzutreten.

Dabei soll auf keinen Fall der Eindruck erweckt werden, daß ich das ‚richtige‘ Absondern des Formalismus/Strukturalismus vom Poststrukturalismus gegen das ‚falsche‘ Subsumieren des Poststrukturalismus unter eine größere Bewegung, die mit der Formalen Schule beginnt und mit eben jenem Poststrukturalismus ihren (zumindest vorläufigen) Abschluß findet, ausspielen möchte. Exakt diese Fortsetzung etwaiger Diadochenkämpfe der Vertreter bestimmter ‚Richtungen‘ (oder noch schlimmer von ‚Lehren‘) soll durch einen historiographischen Blick vermieden werden. Dieser Blick soll die Eigenschaft der ‚Richtungen‘ und ‚Lehren‘ als sich ereignende Diskurse verdeutlichen. Hier wird der Begriff ‚Diskurs‘ durchaus auch im Sinne von Foucaults Machtdiskursen verwendet, denn ‚Richtungen‘ werden leider allzuoft – wie der Aristotelismus im Mittelalter und der sozialistische Realismus noch in der jüngsten Zeit – als Keulen in institutionellen Verteilungsschlachten, also als regelrechte Ideologien eingesetzt. Dies gilt genauso für ‚strukturalistische‘, ‚neoformalistische‘ wie ‚poststrukturalistische‘ und andere ‚Lehren‘.

<sup>23</sup> Vgl. das außerordentlich aufschlußreiche Kapitel „Les racines nietzschéo-heidegériennes“ in der bereits erwähnten Studie von F. Dosse (1991-1992/I: 440-457).

<sup>24</sup> Bereits der von François Wahl herausgegebene Band *Qu'est-ce que le structuralisme?* (1968) geht von einer Einheit von Strukturalismus und Poststrukturalismus aus.

## Der rechte Ort der Struktur

Gerade aber die Texte, die am Anfang des Strukturalismus stehen, haben es sich weniger leicht gemacht mit der Frage des rechten Orts.

Weber 1980, 45

Die vier Arbeiten, die hier besprochen werden, möchte ich in zwei Gruppen aufteilen. Es handelt sich im ersten Fall (Ehlers, Toman) um die Beschreibung einer Metaphorik und einer kulturhistorischen Situierung, die für eine bestimmte Zeit charakteristisch ist (die Ereignishaftigkeit). Im zweiten geht es um die Annahme der Rückkehr vieler Positionen des Formalismus im Poststrukturalismus, etwa in der Dekonstruktion<sup>25</sup> oder in modernen Medientheorien<sup>26</sup>, vielleicht sogar in der Diskursanalyse selbst und im New Historicism. In beiden Fällen ist der Übergang vom Formalismus zum Strukturalismus als ‚theoretisches Ereignis‘ entscheidend.

Gleichwohl kann man für die vier Arbeiten geltend machen, daß sie sich – und zwar gerade in der hier eingesetzten Reihenfolge Toman–Ehlers–Kujundžić–Speck – durch eine gewisse Steigerung der Rolle der Theoriegeschichte (im Gegensatz zur Geschichte der Leben der Theoretiker, die bei Toman im Mittelpunkt steht) auszeichnen.

Jameson sieht den Strukturalismus (bzw. der Formalismus-Strukturalismus) emphatisch als ein historisches Ereignis. Er setzt den Höhepunkt des Einflusses dieser Strömung pikanterweise auf die Erscheinungsjahre der ersten berühmten Arbeiten von Derrida in den Jahren 1967-68 (*Die Schrift und die Differenz, Grammatologie*) und bringt uns damit zu unserem Ausgangspunkt zurück, denn Jameson versucht auf seine Weise sowohl den Strukturalismus als auch seine ‚Überwindung‘ historisch zu orten, und zwar nicht, wie etwa Manfred Frank, als eine mehr oder weniger homogene Abfolge von Strukturalismus und Neostrukturalismus, sondern als Etappen, fast als Episoden in einem breiteren Weltgeschehen.

Dabei erreicht er nicht den Reflexionsgrad eines Derrida, der seine eigene Dekonstruktion als unmögliche Wissenschaft präsentiert, die Unhintergebarkeit der von ihm thematisierten und remetaphorisierten Denkfiguren unterstreicht und damit eine der Foucaultschen Diskursanalyse analoge Scheidung des Sagbaren vom Unsagbaren unternimmt.<sup>27</sup> Analog sind die beiden Positionen jedenfalls in

<sup>25</sup> Vgl. dazu Speck 1997.

<sup>26</sup> Vgl. Dazu Drubek-Meyer / Meyer 1997.

<sup>27</sup> Deshalb ist F. Dosses Wort vom „ultrastructuralisme“ Derridas (Dosse 1991-1992/II: 30ff.) mit Vorsicht zu genießen. Dosse hat sicherlich Recht, wenn er konstatiert, Derrida nehme „une position paradoxale“ ein, „tout à la fois au-dedans et dans de dehors du paradigme structuraliste“, und habe die strukturalistische Logik „poussé à l'extrême“ (a.a.O., 33). Und es ist zweifellos richtig, mit Dosse von einer „Radikalisierung“ des Strukturalismus bei Derrida zu sprechen. Doch es darf seine Grundthese angezweifelt werden, derzufolge Derrida den phänomenologischen Horizont hinter sich gelassen hätte „au profit d'une adhésion à ce qui constitue le socle du paradigme structuraliste“ (a.a.O., 34). Auch der als Beweisstück eingesetzte Hinweis auf die Tatsache, daß viele Semiotologen der 60er und 70er Jahren von Derridas Arbeiten inspiriert worden wären (a.a.O.), ist nicht ohne weiteres überzeugend. Denn es ist nicht klar, worin der „Sockel des strukturalistischen Paradigmas“ besteht, und in welchem Sinne, wenn diese Behauptung zutrifft, Derrida überhaupt noch „außerhalb“ des strukturalistischen Paradigmas stehen kann. Dosses Zusammenfassungen der Derridaschen Dekonstruk-

ihrer Inanspruchnahme einer postmarxistischen Position bei gleichzeitigem Einlagen der Gerechtigkeit auf einer vom Marxismus dem nachgeordneten Überbau zugewiesenen Ebene (Irrenhaus, Klinik, Gefängnis). Auf diese Weise befindet sich der Marxist Jameson sowohl vor als auch hinter den klassischen Positionen des Poststrukturalismus. In den 35 Jahren seit der Erscheinung seines Buches sind die Bestandsaufnahmen des Strukturdenkens auf ,beiden Seiten der Barrikade' immer raffinierter und differenzierter geworden.

Im Zuge dessen wird die Problematisierung des ,geistes-' bzw. ,ideengeschichtlichen' Status des ,Strukturalismus' immer verbreiteter. Sogar das ehemalige ,Hausblatt' der tschechischen Strukturalisten, *Slovo a slovesnost*, hat nach dem Ende der kommunistischen Diktatur, d.h. in der ersten Hälfte der 90er Jahre, eine Reihe von Artikeln zur Einordnung der Prager Schule als kultur-, ideen- und eben ,geistes'-geschichtlichen Ereignisses publiziert.<sup>28</sup> Hervorzuheben wären hier auch die Arbeiten des amerikanischen Forschers Thomas Winner.<sup>29</sup>

Immer wieder steht das Problem von Kontinuität und Bruch im Mittelpunkt. Wenn Peter Zima (1991) in Formalismus und Strukturalismus eine paradigmatische Weiterentwicklung jeweils kantianischer und hegelianischer Positionen sieht und damit den Bruch betont, so stellt sich die Frage, ob Zimas totalisierende Aufteilung metaästhetischer Positionen nicht selbst ein Bestandteil jener „Produktivität unserer Epoche“ ist, die nun allenthalben zu Ende zu gehen scheint.

Bei Ehlers' *Die dynamische Struktur* und Tomans *The Magic of a Common Language* handelt es sich um Anfänge des für die Wissenschaftlichkeit dieses Jahrhunderts so charakteristischen strukturalen Denkens, die dem ,slavischen Raum' zuzuordnen sind. Damit soll markiert werden, wie wichtig die in diesen Arbeiten geführten Diskussionen und die ihnen zugrundeliegenden Vorgänge für das Selbstverständnis der Slavistik sind.

Gleich zu Beginn möchte ich zu erkennen geben, daß alle vier hier besprochenen Studien völlig verschiedene Schwerpunkte aufweisen: Geht es dem viel stärker im Rahmen der tschechischen Entwicklung zu sehenden Toman um die politische und kulturelle Heimat des tschechischen Strukturalismus in seiner Anfangsphase, so beschreibt Ehlers einen metaphorischen Raum, der aus dem frühen Strukturdenken Jurij Tynjanovs herausgearbeitet wird. Letzterer läßt aber immer

---

tionen von Foucault (a.a.O., 38-40), Saussure (43-45), Lévi-Strauss (45-47) und Freud (52-56) legen eher die Schlußfolgerung nahe, daß es sich hier doch um etwas mehr handelt als die Aufrechterhaltung eines „*habitus de coupeur de têtes*“ (a.a.O., 58). Es ist wahr, daß Derrida seine Auftritte und Formulierungen strategisch inszeniert, aber man kann nicht leugnen, daß sie wesentlich zur Offenbarung der Grundvoraussetzung des Strukturalismus beigetragen haben. Gleichzeitig weist Dosses Ansatz gewisse Ähnlichkeiten mit dem Tomanschen auf, denn Dosse versucht, die strukturalistischen Theorien auf das persönliche Verhalten der Forscher zurückzuführen. Nur stellt Dosse nicht in Rechnung, daß Derridas Strategie zu einem großen Teil bewußt kalkuliert ist, währenddessen die Strukturalisten der 20er - 50er Jahre, wie Toman überzeugend zeigt, z.T. unbewußte Träger oder Opfer der Ideologien und Verhaltensregeln ihrer Zeit waren.

<sup>28</sup> Vgl. folgende Aufsätze aus *Slovo a slovesnost*: Kořenský 1991; Savický 1991; Soltys 1991; Neustupný 1993.

<sup>29</sup> „The Czech Interwar Avantgarde and the Prague Linguistic Circle“ in E. de Haard; T. Langaker; W. Weststein, *Semantic Analysis of Literary Texts*, Festschrift v.d. Eng, Amsterdam 1990; „Prague Linguistic Circle and the Humanities“ in R. Kevelson (Hg.): *Law and Human Sciences. Fifth Round Table on Law and Semiotics*, NY 1992.

wieder erkennen, daß er die Richtung von Tynjanovs Entwicklung als eine solche diagnostiziert, die auf Positionen der Prager Semiotik zusteuert.

Obwohl diese beiden Arbeiten völlig verschiedenen Fragestellungen nachzugehen scheinen, sollen meine einleitenden Bemerkungen verdeutlicht haben, daß sie beide im Zusammenhang mit der Bestandsaufnahme nach dem Abflauen des strukturalistischen Vorstoßes stehen, das langsam – besser gesagt, durch den massiven Einfluß der sowjetischen Semiotik, d.h. der Moskauer-Tartuer Schule unter der Ägide von Jurij Lotman verlangsamt – auch den slavistischen Bereich auszeichnet.

### Jindřich Toman: Faktograph der strukturellen Fronten

Věda není jarmareční kouzelnictví a nové myšlenky se nevztahují z prázdného klobouku. Každá z nich má své dějiny.

J. Mukařovský, „Vztah mezi sovětskou a česko-slovenskou literární vědou“ (1935-36)<sup>30</sup>

Literature on Mukařovský and his contributions to the development of structural aesthetics is plentiful and typically lacks a historiographical perspective – practically up till now.

J. Toman 1995, 127

Toman betreibt konkrete Wissenschaftsgeschichte. Er geht auf viele Einzelheiten des wissenschaftlichen Lebens in Petersburg, Moskau und Prag ein, die auf die Entstehung und Entwicklung des Formalismus und des Strukturalismus auf entscheidende, vielleicht sogar konstitutive Weise eingewirkt haben. Damit steht fest, daß man es bei Toman zumindest potentiell mit dem Dilemma des positivistischen Zugangs zu einer antipositivistischen Theoriebildung zu tun hat. Diese Problematik bildet den ersten Schwerpunkt meiner Darstellung.

Der Protagonist der Tomanschen Darstellung ist eindeutig jene Gestalt, die eine Scharnierstellung zwischen Formalismus und Strukturalismus einnimmt: Roman Jakobson (im Titel des Buches werden Mathesius und Trubeckoj genannt; auch wenn sie keine Statisten sind, spielen sie doch eher Nebenrollen). In bezug auf Jakobson kann man eine von Tomans Grundthesen den Titeln des zweiten und elften der zwölf Kapitel seines Buchs ablesen: „The Linguist Is a Futurist: Roman Jakobson's Formative Years“ (2. Kapitel) und „The Linguist Remains a Futurist: Roman Jakobson and the Czech Avant-Garde between the Two Wars“ (11. Kapitel). Ein Leitmotiv in Tomans Studie bildet die Verbindung zwischen der Literatur der Avantgarde – auch im Sinne eines Vorläufers des Totalitarismus – und dem Formalismus-Strukturalismus (dieser ansonsten unscharfe Begriff ist bei Jakobsons ‚Personalunion‘ der beiden Richtungen zulässig). Die beiden hier genannten Kapitel behandeln die Moskauer und Prager Personenkreise, in denen sich Jakobson jeweils in den 10er und 20er Jahren bewegt hat.

Neu ist aber nicht die Verbindung zwischen diesen beiden literarischen und wissenschaftlichen Richtungen, die von Hansen-Löve immer wieder (am ausführlichsten in 1978a<sup>31</sup> aber auch in 1978b und zahlreichen späteren Arbeiten) em-

<sup>30</sup> Mukařovský 1982: 334.

<sup>31</sup> Von entscheidender wissenschaftshistorischer Bedeutung in Hansen-Löves Darstellung sind einerseits A. Belyj, der „sowohl als ‚Dichter-Theoretiker‘ als auch in seinen poetologischen Werken [...] den bedeutendsten Vorgriff des Symbolismus auf die Theorien des frühen For-

phatisch unterstrichen und eingehend analysiert wurde, sondern die Schlüsse, die man daraus zieht. Toman ist daran gelegen, die politische Nähe Jakobsons zum Bolschewismus sowohl im persönlichen Sinne als auch in seinen wissenschaftlichen Methoden, und dies während sowie nach seinen russischen Jahren, zu diagnostizieren. Wenn Toman beispielsweise konstatiert, daß der Moskauer Linguistische Kreis (im folgenden MLK) „a child of the Revolution“ (a.a.O., 49) war, so formuliert er einen Leitgedanken seiner Studie.

Natürlich ist die gut dokumentierte und kenntnisreiche Monographie Tomans keineswegs eine einzige Denunziation Jakobsons und seiner Weggefährten als kommunistischen Agenten. Aber es wird durchaus unterstellt, die Ausrichtung Jakobsons wäre bestenfalls eine parallele Erscheinung zum in Rußland, Italien, Deutschland und anderenorts entstehenden Totalitarismus, schlimmstenfalls ein Bestandteil dieser Kultur.<sup>32</sup>

Diese Ansicht kann man nicht ganz von der Hand weisen, da die Verbindung zwischen einzelnen Vertretern der formalistischen bzw. strukturalistischen Bewegung und totalitären Ideologien – in der Nachkriegszeit v.a. auf der linken Seite des Spektrums – gut belegt ist.

Man kann sogar konstatieren, daß die zentrale Frage bei der Beurteilung der Tomanschen Arbeit die seines Umgangs mit diesem Sachverhalt ist. Da der Band eine eigenartige Kombination aus einer durchaus polemischen Streitschrift mit soeben beschriebener Tendenz und einer neutralen Dokumentation samt einer exzellenten Bibliographie und einem vierzehnteiligen Illustrationsteil darstellt, muß man diese Frage mit großer Sorgfalt beantworten.

Damit ist ein weiterer Problemkomplex verbunden, der sich aus der Auseinandersetzung mit dem Tomanschen Text ergibt, nämlich derjenige des formalistisch-strukturalistischen Erbes und der Position, die sowohl der Verfasser als auch der Leser der Tomanschen Arbeit zu diesem Erbe einnimmt.

Diese Studie betreibt eine nachhaltige Totalitarismuskritik, und zwar eine solche, die durch das amerikanische Umfeld, in dem sich Toman bewegt, wesentlich geprägt zu sein scheint. Seine Dokumentationsarbeit ist erklärtermaßen nicht ‚wertneutral‘, sondern führt erhebliche Veränderungen in der Beurteilung der von ihm ‚nacherzählten‘ Gegebenheiten herbei, und zwar durch deutliche Akzentverschiebungen, wie Toman (a.a.O., VIII) im Vorwort ausführt:

Much in the thought of Mathesius, Trubetzkoy, and Jakobson can be understood only if data from the margin are moved into the center. The interwar ideal of collective work, the idea of a synthesis of knowledge, and the emphasis on socially defined commitment to scholarship all left visible tra-

---

malismus“ vollzieht (a.a.O., 54) und damit zum Wegweiser der späteren Allianz zwischen Dichtung und Theorie wird, und andererseits „das neue System der Kunstformen“ (a.a.O., 59ff.) in der bildenden Kunst (etwa im Kubismus), die in direkter Symbiose mit Šklovskijs Verfremdungs-Konzeptionen steht. Diese beiden Tendenzen bilden den Hintergrund und die Vorgeschichte der absoluten Parallelität der futuristisch-avantgardistischen und formalistischen Bestrebungen jeweils in der Dichtung und in der Theorie, die Hansen-Löve in seiner Arbeit konsequent durchhält.

<sup>32</sup> Vgl. die Zuspitzung dieser These in Groys 1988. Diese Arbeit findet bei Toman keine Berücksichtigung, was für die rein wissenschaftssoziologische – im Gegensatz zur theoriegeschichtlichen – Methode charakteristisch ist.



ces on the Prague Linguistic circle, but all are missing from the standard accounts.

Tomans Geschichte handelt von universitären Milieus und weist durchaus narrative Züge auf (allerdings ohne besondere Reflexion über methodologische Vorzüge und rhetorische Effekte des eigenen *storytelling* zu bekunden<sup>33</sup>). Sie beginnt mit einem Bild der Verstaubtheit des provinziellen Prags in der Zeit vor dem ersten Weltkrieg, aus dem Albert Einstein nach drei Semestern (nicht aus politischen, sondern aus wissenschaftlichen Gründen) 1912 geflohen ist, und vergleicht dieses Prag mit dem, das viele Tschechen wegen der Okkupation der Nazis verlassen mußten. Das Prag der späten 30er Jahre hatte, so Toman in Anlehnung an Jakobson, eine „revolutionary cultural development“ (a.a.O., 2) durchgemacht. Der Held dieser ersten von Toman beschriebenen Erfolgsgeschichte heißt Vilém Mathesius. Toman schildert den unermüdlichen Kampf des Anglisten<sup>34</sup> Mathesius um einen Ausbruch aus jener Provinzialität, über die auch Einstein sich bitter beklagt hatte. Da auch die Entstehung der unabhängigen Tschechoslowakei keine entscheidenden Impulse brachte, ist Mathesius „in Aktion“ getreten, wie Toman (a.a.O., 3) treffend beschreibt:

[Mathesius] believed in rationally organized work and in the active involvement of intellectuals in public affairs. He pursued the idea of „constructive work“, a notion that for him stood in opposition to Romanticism. *Kulturní aktivismus* [...], a collection of essays, is the most explicit source of his personal philosophy, but his ideas can also be conveniently gleaned from small journalistic pieces, such as the brief reflection on Czechoslovakia's Independence Day that he published in the cultural weekly *Přítomnost* [...] in early November 1926. He noted that the anniversary celebrations were visibly lacking in spirit and were ultimately wasted on petty political campaigning. [...] for Mathesius, a clear alternative was „to convert [Independence Day] to Construction Day, a day on which a working program for the coming year would be announced and explicated in detail.“

Bereits hier tritt der eigentliche Held der Tomanschen Darstellung auf, denn Toman läßt keinen Zweifel, daß es ein „outside event“ (a.a.O., 4) war, das Mathesius' Träume vom neuen Aktivismus erfüllte, nämlich die Ankunft der russischen und ukrainischen Emigranten nach dem bolschewistischen Umsturz 1917, allen voran eines jungen Gesandten des russischen Roten Kreuzes namens Roman Jakobson. Ohne diesen neuen Impuls wäre es nie zum denkwürdigen Treffen von

<sup>33</sup> Was die rhetorischen Effekte betrifft, so wäre beispielsweise zu eruieren, inwieweit Toman so etwas wie einen wissenschaftlichen *ethos* aufbaut oder voraussetzt, der die Glaubwürdigkeit der beschriebenen theoretischen Positionen tangiert. Man könnte auch ermitteln, inwieweit die Tomansche Darlegung am rhetorischen *genus iudiciale* (in diesem Fall: Anklage), *genus demonstrativum* (in diesem Fall: Schmährede) oder gar *genus deliberativum* (d.h. Beratung in Sachen politischer Tauglichkeit) teilhat.

<sup>34</sup> Man könnte hier die Frage stellen, ob nicht der Anhänger der angelsächsischen Kultur Mathesius im Rahmen von Tomans narrativen (*storytelling*) und rhetorischen Strategien gewissermaßen die nicht-totalitäre (Identifikations)Figur repräsentiert, die vor der diktatorischen Flut der 20er und 30er Jahre kapituliert (bzw. dieser auf faustische Weise verfällt) und in Tomans Positivismus rehabilitiert (nach dem Faust-Schema müßte es heißen: erlöst) wird.

Mathesius, Jakobson, Bohumil Trnka (Mathesius' „devoted assistant“) und Sergej Karcevskij am 13. März 1925 gekommen, aus dem – etwa ein Jahr später – der Prager Linguistische Kreis (im weiteren PLK) hervorgegangen ist. Bereits hier tritt der zentrale Gedanke des Buches in Erscheinung, nämlich, daß der europäische Zeitgeist der Periode nach dem ersten Weltkrieg stark zur „kollektiven Aktion“ neigte („The First World War had radically changed European attitudes toward individualism“ – a.a.O., 5).

Nach der kurzen Beschreibung der geistigen und politischen Verhältnisse in Prag, verläßt Toman für zwei relativ lange Kapitel die goldene Stadt und verfolgt die ersten wissenschaftlichen Schritte Jakobsons im Zusammenhang mit den sich um 1914 formierenden linguistischen und literaturwissenschaftlichen Kreisen in Moskau und St. Petersburg. Erst danach kehrt er zu Mathesius zurück und beschreibt dessen Werdegang, um dann die Zusammenarbeit mit Jakobson zu behandeln. Danach folgt ein Kapitel mit dem suggestiven Titel „A Republic of Scholars“, in dem es um die „transkulturelle Integration im Prag der Zwischenkriegszeit“ geht; hier werden die Mitglieder des PLK, nach ihrer nationalen Zugehörigkeit geordnet, einzeln beschrieben. Diese Ausführungen enthalten wertvolle Hinweise auch zu den weniger bekannten Mitgliedern des Kreises.

Es folgt dann das Kapitel, das denselben Titel wie das Buch trägt, nämlich „The Magic of a Common Language“; hier werden einige Grundtendenzen des gemeinsamen Ansatzes des PLK beschrieben. In den beiden darauffolgenden Kapiteln mit den provokativen Titeln „un'organizzazione combattiva“ und „Rhetoric of Modernity“ findet man das Gros der polemisch-antitotalitären Thesen Toman's. Hier werden die „group's dynamics“ beschrieben, d.h. die Prinzipien der kollektiven Arbeit. Darauf aufbauend wird das skizziert, was Toman „Jakobson's ideological lexicon“ nennt. Jakobsons Lieblingsbegriffe werden aufgezählt und mit seiner „dialektischen“ Geschichtsauffassung in Verbindung gebracht; diese Tendenz bei Jakobson (und bei Mukařovský) wird auf die marxistische Kritik am Strukturalismus zurückgeführt. Hier findet man viele Gedanken wieder, die man bei dem von Toman leider nicht rezipierten Ehlers (s.u.) terminologisch systematischer und weniger polemisch – dafür aber ohne den von Toman gelieferten sozialpolitischen Zusammenhang – entdecken kann. Nach dem bereits erwähnten, ziemlich isoliert dastehenden Kapitel über Trubeckoj („Russian Images of the Whole“) werden im ebenfalls angesprochenen vorletzten Kapitel („The Linguist Remains a Futurist“) die Verbindungen Jakobsons zur tschechischen Avantgarde nachgezeichnet, und zwar im Sinne der Kontinuität hinsichtlich Jakobsons Verbindungen zur russischen Avantgarde. Den Schluß des Buches bilden einige „Epiloge“, in denen das Schicksal Jakobsons und des PLK im und nach dem zweiten Weltkrieg umrissen wird (hier ist von der „fast grotesken Biegsamkeit“ der Vertreter, die nach dem kommunistischen Putsch in Prag geblieben sind, die Rede).

Im Bereich der faktographischen Arbeit kann man einerseits Details aus der Bildungs- und Universitätsgeschichte der involvierten Figuren und Charakteristiken der Orte, an denen sie sich versammelt haben, andererseits die wenig erforschten Verbindungen unter den Teilnehmern am Kreis, z.B. Verbindungen der „Prominenten“ zu weniger bekannten Mitgliedern als Schwerpunkte unterstreichen. So ist die treffende Beschreibung der Anfänge Jakobsons in der Dialektologie und

Folkloristik am Lazarev-Institut für orientalische Sprachen (hier lehrten die Volkswundler A.N. Veselovskij und V.V. Miller) innovativ; hier werden die vermittelte Beziehung Jakobsons zur Moderne und Avantgarde (dies hat übrigens auch Konsequenzen für die Beurteilung späterer strukturalistischer Ethnologen wie Lévi-Strauss<sup>35</sup>) und die Generalisierung der Sprache als universelles Modell bereits in den 10er Jahren in ein ungewohntes Licht gerückt. Toman führt Jakobsonsche Formulierungen an, die die Dialektologie als die „Avantgarde“ der Philologie bezeichnen.<sup>36</sup> In anderen von Toman angeführten Passagen versucht Jakobson sowohl Chlebnikov und Puškin gleichermaßen mit Hilfe des Begriffs „poetische Dialektologie“ zu beschreiben. Dazu Toman (a.a.O., 13): „He is transferring the perspective used in dialectology, including some very specific concepts of dialect theory, to literary history – an area rather removed, at first glance. For the first time in Jakobson’s writing, linguistics is raised to the level of a model of research.“

Toman bleibt aber nie bei der reinen Faktographie stehen. Immer versucht er, die persönliche Beziehung bzw. die soziale und kulturelle Umgebung der von ihm beschriebenen Gestalten mit wissenschaftlichen Tendenzen zu verknüpfen. So konstatiert er:

It would be quite inadequate to conclude that Jakobson simply participated in a number of distinct enterprises, or that he was educated in a specific scholarly field and had modern art as a hobby. The attitude that made little fundamental distinction between art and scholarship was prominent and fully sanctioned. Science had made inroads into arts and letters in the era of Positivism and sustained its influence on the emerging European avantgarde around the turn of the century. To many European artists science seemed to provide instruments for tackling a domain that had seemed to be the prerogative of poetic introspection.

<sup>35</sup> Toman (a.a.O., 299) erwähnt Lévi-Strauss nur in Verbindung mit einem Seminar zum Thema „Structure des institutions populaires – Langue, moeurs, folklore“, das er zusammen mit Jakobson an der von der Londoner Exilregierung autorisierten französischen Hochschule *École Libre* in New York für das Jahr 1945-46 angekündigt, aber nie gehalten hat. Toman führt diese Tatsache im Rahmen einer aufschlußreichen Gesamtaufstellung der Themen der Seminare an, die Jakobson 1942-1945 dort gehalten hat.

<sup>36</sup> Hansen-Löve stellt im Rahmen der vielen Parallelen zwischen Formalismus und Avantgarde eine Äquivalenz zwischen der poetischen Praxis der – ihrerseits mit dem Kubismus in der bildenden Kunst verknüpften – *zaum'* mit dem „Begriff des *sdvig*“ her (a.a.O., 90). Den „*sdvig*“, der „im weitesten Sinn jegliche Verschiebung zweier oder mehrerer Ordnungen gegeneinander“ und „im engeren Sinn [...] die Verschiebung der Wortgrenzen“ bedeutet, bezeichnet Hansen-Löve als „eine(n) der unmittelbaren Vorläufer des frühen Šklovskijschen V-Begriffs in seiner engen Bedeutung als semantische Kontrastverschiebung.“ (a.a.O., 90-91). Abgesehen davon, daß biographische Verbindungen bestanden – etwa in Form von Vorträgen der Futuristen vor dem Moskauer Linguistenkreis (vgl. etwa den Vortrag Kručenyčs „über *sdvigologija* und „anale Erotik“ im September 1921, von dem Hansen-Löve [a.a.O., 93; Anm. 200] schreibt) –, die eine unmittelbare gegenseitige Beeinflussung ermöglichten, stellt man sich manchmal die Frage, ob die teilweise recht unbekümmert vollführte Überschreitung der Grenze zwischen der Beschreibung poetischer Praxis und der Darlegung der Literaturtheorie nicht größere methodologische Schwierigkeiten mit sich bringen könnte, als es auf den ersten Blick erscheint.

Die Hauptmerkmale des Profils des frühen Jakobson sind laut Toman folgende: Die Neigung zur Wissenschaftssynthese (hier ist der Vergleich mit Einstein, wie so oft in geisteswissenschaftlichen Zusammenhängen – dies gipfelt in Bachtins regelrecht anmaßendem Vergleich seines eigenen ‚Chronotopos‘ mit der Raumzeit der Relativitätstheorie<sup>37</sup> – etwas hochgegriffen), der Antipsychologismus im Geiste Husserls (hier betont Toman den Einfluß des Psychologen G.I. Celpanov, eines Wundt-Schülers, der Jakobson die „Husserlsche Auffassung von der Psychologie“ vermittelte<sup>38</sup>), Relativismus und ‚wertfreie‘ Forschung (Toman zieht interessante Vergleiche zu O. Spenglers Kulturauffassung) und Radikalismus (dieser Abschnitt enthält eine kurze Skizze der Einstellung Jakobsons zum Bolschewismus und seiner ersten Anstellungen beim bolschewistischen Regime, u.a. bei einer Kommission, die die Regierung bei der Grenzziehung zwischen Rußland und Polen, ausgehend von Dialektdaten, beraten sollte).

In den Kapiteln, wo es um die Formierung der Forscherkreise in Moskau und Petersburg geht, spielt die Oktoberrevolution ebenfalls eine wichtige Rolle. Toman verweist im kurzen Abschnitt am Anfang des Kapitels, der die Hauptthesen zusammenfaßt (zahlreiche Kapitel sind mit diesen hilfreichen Zusammenfassungen versehen) auf die Tatsache, daß „the work of the Moscow Linguistic Circle was institutionally dependent on the new regime, a point largely ignored in the literature“ (a.a.O., 44). Im gleichen Zusammenhang unterstreicht er aber auch folgendes: „despite their radical image, the new circles [hier geht es auch um OPOJAZ – H.M.] blended well into the Russian tradition of scholarly societies.“ (a.a.O.). Zwischen diesen zwei Polen des Traditionalismus und des revolutionären Radikalismus bewegt sich auch die Darstellung des Milieus und Charakters der Petersburger und Moskauer Formalistenkreise.

Hier ist auch der Kern der Tomanischen Methode zu sehen: er besteht in der Verbindung eines engagiert antitotalitären Historismus mit einem liberal motivierten Positivismus. In diesem Sinne wäre es interessant, seine Position mit der von

<sup>37</sup> In seiner Schrift „Formy vremeni i chronotopa v romane“ zieht Bachtin (1986: 121) den Vergleich zwischen seiner Konzeption von Zeit und Raum und der Einsteinschen: „Термин этот [d.h. *chronotop* – H.M.] употребляется в математическом естествознании и был введен и обоснован на почве теории относительности (Эйнштейна). Для нас не важен тот специальный смысл, который он имеет в теории относительности, мы перенесем его сюда – в литературоведение – почти как метафору (почти, но не совсем)...“. Vgl. zu diesem Thema auch R. Jakobson, „Einstein und die Wissenschaft der Sprache“, in E. Holenstein (Hg.): *Van der Hintergebarkeit der Sprache*, Frankfurt a.M. 1980

<sup>38</sup> Toman (a.a.O., 30ff.) geht auf die Kontroverse um die Authentizität des ‚Husserlianismus‘ Jakobsons ein. Er verweist auf die Tatsache, daß bis tief in die 30er Jahre kaum Erwähnungen Husserls bei Jakobson zu finden sind, was dazu geführt hat, daß „some students of structuralism had difficulties to believe that Jakobson’s early commitment to Husserl was more than mere name-dropping“ (a.a.O.). Wenn Jakobson Husserl erwähnt, dann nicht im Hinblick auf dessen Phänomenologie, sondern in bezug auf seine Opposition zum „Psychologismus“. Toman argumentiert überzeugend, daß für Jakobson „Husserl appears mainly as an authoritative fighter against the naive psychologism of the preceding era“. Todorov (1997, 10) bestätigt diese Diagnose der selektiven Jakobsonischen Husserl-Interpretation: „Que retient-il de la phénoménologie husserlienne? Tout d’abord, la possibilité (négative) de se libérer de la perspective psychologique.“ Toman verweist darauf, daß Jakobson bei der Begrüßung Husserls bei dessen Prager Vortrag 1935 „the liberation from the stifling impact of psychologism“ unterstrich; diese Einleitung hat Husserl offenbar etwas verwundert, denn er beschäftigte sich zu jener Zeit mit ganz anderen Dingen.

Richard Rorty (1989) zu vergleichen, der nachstrukturalistische Methoden aufnimmt, um einem ethischen Liberalismus das Wort zu reden – nur nimmt Rorty poststrukturalistische theoretische Paradigmata (Foucault, Derrida) aktiv auf, während dies für Toman überhaupt kein Thema zu sein scheint.

Tomans Auseinandersetzung mit organisatorischen und ‚atmosphärischen‘ Aspekten der Entstehung des russischen Formalismus in beiden Ausprägungen ist eine notwendige Korrektur aller Beschreibungen, die bemüht sind, Positionen und Arbeitsweisen der Forscher nur auf innere Gesetzmäßigkeiten zurückzuführen und nichts den unwissenschaftlichen und unsystematischen äußeren Umständen – geschweige denn dem Zufall – zu überlassen. Dies ist besonders wichtig bei der Beschreibung einer historischen Epoche, die Toman folgendermaßen charakterisiert: „The overriding characteristics of a career in those days were instability, unpredictability and fragmentation.“ (a.a.O., 69). Nur auf der Basis der Berücksichtigung dieser grundsätzlichen Arbeitsbedingungen kann die ‚formalistische Etappe‘ erschöpfend beschrieben werden.

Gleichzeitig fehlt auf kuriose Weise jedweder Hinweis auf den Standpunkt des Verfassers hinsichtlich der strukturalistischen Methode, deren Entstehung er so engagiert beschreibt. Mit anderen Worten: Es ist nicht klar, ob und in welcher Hinsicht sich Toman in einer Zeit nach dem Strukturalismus bzw. den Bedingungen seiner Entstehung situieren möchte. Man könnte von einer systematisch betriebenen theoretischen Unreflektiertheit sprechen. Daher ist man berechtigt, die Frage nach Tomans strategischer Absicht zu stellen: Haben wir es hier mit einem ‚Insider‘-Berichtes eines ‚true believers‘ oder mit einer Art Abrechnung mit einer zu Ende gegangenen Wissenschafts-Ära zu tun? Eindeutige Indizien gibt es weder für die eine noch für die andere Betrachtungsweise. Tomans Buch ist also von einem enigmatischen Standpunkt aus geschrieben. Daher kommt es nicht überraschend, daß Jakobson selbst dem Leser als Enigma entgegentritt.

Bei seiner Ankunft in Prag, die Toman im Rahmen eines parallelen Berichtes über ihn und Mathesius in den frühen 20er Jahren im 5. Kapitel beschreibt, war Jakobson gelinde gesagt anders orientiert als Mathesius. Abgesehen davon, daß er bis 1928 seine Tätigkeit als Übersetzer für das sowjetische Rote Kreuz ausübte, wurde ihm immer wieder vorgeworfen, er wäre ein Agent des Bolschewismus in der Tschechoslowakei. Außerdem, wie Toman unterstreicht, zeichnete er sich in seinen öffentlichen Auftritten durch eine entschiedene Verteidigung des bolschewistisch-sowjetischen Systems, der ‚proletarischen Kunst‘ usw. aus, und verkehrte mit bekannten kommunistischen Agitatoren wie S.K. Neumann.

Vor diesem Hintergrund ist Jakobsons Kontakt mit Mathesius schwer zu erklären. „The social space was apparently non-Euclidean“ (a.a.O., 90), wie Toman bemerkt. Jakobson orientierte sich nämlich während der ganzen 20er Jahre immer noch nach Rußland, traf sich in Berlin mit Majakovskij und Šklovskij, und bezeichnete den Prager Kreis noch 1927 als „Mathesius‘ Kreis“, nicht etwa als „unseren Kreis“, wie man vielleicht erwartet hätte. Toman bemerkt, daß Jakobson in einem frühen Artikel über die Avantgarde-Dichtung der Tschechen in der Zeitschrift *Pásmo* einen arroganten Ton anschlug, der erkennen ließ, daß er die Tschechen als rückständige kleine Brüder betrachtete (a.a.O.).

Trotzdem war es gerade die Arbeit über den tschechischen Vers *O češskom stíche premuščestvenno v sopostavleníi s ruskím* (1923), das zweite in Prag erschienene Buch Jakobsons (das erste war die Chlebnikov-Studie), in der der For-

scher die ersten Ansätze zur strukturalen Phonologie entwickelte. Seine Thesen basierten, so Toman, auf keiner Theorie, die aus Prag stammte, sondern auf der Linguistik von Secheyhaye und Bally, sowie auf den Vorarbeiten im MLK. In seiner nicht-essentialistischen Position, seiner Anfechtung der prinzipiellen Differenz zwischen dem Grammatikalischen und dem Außergrammatikalischen und in der Hervorhebung der „purely relational, or ‚structural‘ concept of sound structure“ (a.a.O., 94) – im oben erwähnten *Pásmo*-Artikel schreibt er sogar, daß das Konzept der Sprache nichts mehr als eine Fiktion sei –, war Jakobson ein absoluter Einzelgänger in Prag.

Der mit diesen Positionen eng zusammenhängende Funktionalismus war ohnehin „clearly in continuation of the [...] MLK“ (a.a.O., 97). Toman erwähnt Jakobsons „Zadači chudožestvennoj propagandy“ (1919) noch aus der Moskauer Zeit als erstes Anzeichen dafür, daß Jakobson daran interessiert war, „functional languages and [...] verbal creation as a task-oriented activity“ in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit zu rücken.

Hier zeichnet sich ein klares Bild ab: Jakobsons aktivistische, ‚Aufgaben-orientierte‘ Auffassung von Wissenschaft und künstlerischer Sprache, sowie die Impulse aus russisch- und französischsprachiger Forschung und Dichtung trafen auf einen verzweifelnden Mathesius, der die tschechische Wissenschaft in einer Sackgasse sah.<sup>39</sup> Mathesius aber stellte 1925 die These auf, die Rettung der tschechischen Wissenschaft wäre im – den Slaven angeblich innewohnenden – Kollektivismus zu finden.

Nachdem nun Toman Herkunft, Position, Freundeskreis und Haltung seiner beiden Protagonisten beschrieben hat, erweitert er seinen Blick auf die „interkulturelle Integration“ im Prag der Zwischenkriegszeit, die den breiteren Rahmen des PLK darstellte: „Prague’s multicultural academia after 1918“. Das wichtigste Element des ‚multikulturellen‘ Prag dieser Zeit bildeten die z.T. von Stipendien der tschechoslowakischen Regierung lebenden Russen und Ukrainer, obwohl, wie Toman betont, diese teilweise einen unsicheren Status und Integrationsschwierigkeiten hatten in der „very different culture in which appeals to Slavic brotherhood were often of little use“ (a.a.O., 106). Den entscheidenden „Beitrag des Ostens“ (a.a.O., 107) dokumentiert Toman mit Kurzbiographien von S. Karcevskij, P. Bogatyrev, D. Čyžev’skyj und N. Durnovo. Er nennt auch die Namen von Figuren, die nicht so prominent waren, aber doch zur alltäglichen Arbeit des PLK beitrugen: P. Savickij, A. Bem, A. Artymovič, L. Kopeckij u.a. Tomans Fazit: „the Russian and Ukrainian scholars – diverse by generation, presuppositions, and interests – represented by far the largest non-Czech contingent in the Circle. The Circle integrated them most easily and benefitted from their scholarship most directly“.

Was die tschechischen Mitglieder des PLK angeht, so liefert Toman, wie im Fall des ‚östlichen Beitrags‘, nützliche Kurzbiographien der wichtigsten Persönlichkeiten: Bohumil Trnka, Bohuslav Havránek, Jan Mukařovský, Miloš Weingart und Jan Rypka. Wie bei den Russen und Ukrainern ist auch ihr politisches Schicksal nicht uninteressant. Dies ist insbesondere der Fall bei Mukařovský,

<sup>39</sup> Toman [a.a.O., 100] bemerkt scharfsinnig, daß Mathesius’ Beschreibung dieser Situation als Vorformulierung des von Thomas Kuhn (1963) entworfenen Zustandes der „normalen Wissenschaft“, der vor und nach den „wissenschaftlichen Revolutionen“ vorherrscht, betrachtet werden könnte.

dem einzigen Nichtlinguisten, der an den frühen Aktivitäten des Kreises beteiligt war. Toman schreibt: „Literature on Mukařovský and his contributions to the development of structural aesthetics is plentiful and typically lacks a historiographical perspective – practically up till now.“ (a.a.O., 127) Toman nennt Mukařovský, „a core member of the Circle“, der in der 40er Jahren besonders aktiv war, den wichtigsten Vertreter des Prager Strukturalismus nach Jakobson.

Erst nach den Ausführungen zum nationalen, politischen und sozialen Hintergrund des PLK, die immerhin die erste Hälfte des Buches in Anspruch nehmen (passenderweise befindet sich der Bildteil zwischen diesen beiden Hälften), geht Toman dazu über, die wissenschaftlichen Tendenzen des Kreises zu beschreiben. Aber auch diese Beschreibung ist von Bemerkungen zum PLK als ‚Sozium‘ und typischem Phänomen im „kulturellen und sozialen Denken seiner Zeit“ geprägt.

Die gemeinsamen Themen des Zirkels, die Toman nennt, sind für Kenner des PLK keine Überraschung, wobei selten erwähnte Details hinsichtlich der Urheberschaft und Quellen dieser Positionen mitgeteilt werden:<sup>40</sup>

- Synchronie und Diachronie
- Anti-Psychologismus
- sozialer Konventionalismus
- linguistischer Aktivismus, Teleologie
- Spachkontakte und -konvergenz
- ein (aus der Phonologie hervorgehendes) neues Konzept der Struktur

Auf diese einzelnen Punkte kann ich hier nicht eingehen, lediglich beim letzten möchte ich Tomans Ausführungen ansprechen, weil sie für seinen Ansatz charakteristisch sowie für die anderen hier besprochenen Bücher (insbesondere die von Ehlers und Speck) relevant sind. Toman unterstreicht nämlich die wichtige Rolle Karcevskijs bei der Einführung des Konzepts der ‚Struktur‘ im spezifischen Sinne des PLK, der von der Saussureschen Auffassung deutlich abweicht und Verwandtschaft mit den Ideen Diltheys (vgl. seine häufige Betonung des „Strukturzusammenhangs“) und Cassirers (z.B. der Vorstellung von „geordneten Mannigfaltigkeiten“, die z.T. auf Husserl zurückgeht) aufweist. Diese These widerspricht der (von Hansen-Löve postulierten, bei Ehlers positiv, bei Speck negativ beurteilten) Vorstellung einer organischen Entstehung der System- bzw. Strukturidee noch im mittleren russischen Formalismus, die dann ins Gedankengut des PLK übergeht.

Auch an dieser Stelle sieht man, daß die Entwicklung und der Status der Theorie in Tomans wissenschaftsbiographischer, -soziologischer und -politischer Studie einen schwer zu bestimmenden Stellenwert haben.<sup>41</sup> Nicht nur nimmt Toman die ausführlichen Bemerkungen Hansen-Löves zur Entstehung des System- bzw. Strukturgedankens im Formalismus (etwa bei der Beschreibung der spätformalistischen Konzeption der Literaturgeschichte als „System der Systeme“) nicht zur

<sup>40</sup> Zu nennen wären: 1. die Verwandtschaft des linguistischen Aktivismus im Sinne von „intentionaler Intervention in das Leben der Sprache“ mit den Ideen Vosslers (a.a.O., 141) und 2. der Status der strukturalen Phonologie als eines „privaten Projekts“ Jakobsons, das erst zögernd von den anderen – einschließlich Trubeckoj – akzeptiert wurde.

<sup>41</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang die in Anm. 32 erwähnte Nichtberücksichtigung der Groyschen Thesen zu Avantgarde und Totalitarismus. Diese Position schlägt nur eine von vielen Brücken zwischen totalisierenden Tendenzen des Strukturdenkens und totalitären Systemen, die bis in die Begrifflichkeit (vgl. die „Selektion“ bei Jakobson und auf der Rampe von Auschwitz) hineinght.

Kenntnis, er streut impressionistische Bemerkungen wie die soeben erwähnte wie nebenbei ein, ohne das komplexe Ideengeflecht um die organische Systemkonzeption und seine durch poststrukturalistische Ansätze freigelegten metaphysischen Voraussetzungen zu berücksichtigen (gerade hier ist die Differenz zwischen Saussure und Dilthey nämlich überdeutlich), und läßt den Leser damit im Unklaren, wie er zu diesen für sein Thema im höchsten Maße relevanten Sachverhalten steht bzw. von welcher theoretischen Position aus er sie beschreibt.

Die Kapitel 8 und 9 von Tomans Darstellung enthalten die markanten Thesen des Buches, die sich auch in einer politischen Auseinandersetzung niedergeschlagen haben. Denn hier werden Jakobson und der PLK der Nähe oder gar Zugehörigkeit zu totalitären Strömungen bezichtigt, was Widerspruch bzw. Forderungen nach einer differenzierteren Sichtweise nach sich zog.<sup>42</sup> Auch wenn er hier, wie überall, solide Fakten zu Tage fördert und eine Veranschaulichung der Arbeit des Kreises bietet, übt Toman v.a. scharfe Kritik an der sozialen Orientierung und der „Rhetorik“ der Gruppe.

Tomans These lautet konkret: Auch wenn die Entscheidung des PLK, ein gemeinsames Thesenpapier für den ersten internationalen Slavistenkongreß in Prag 1929 zu erarbeiten, zur „Fusion“ des Zirkels führte, hatte er bereits vorher eine Anlage dazu, die auch in den wissenschaftlichen Arbeiten Niederschlag fand. Jakobson hätte sonst nicht in einem Brief vom April 1929 an Trubeckoj schreiben können, der PLK solle in eine „Partei“ mit gemeinsamer „wissenschaftlicher Ideologie“ verwandelt werden, wenn die personellen und ideellen Voraussetzungen dafür nicht dagewesen wären. Die Auflistung der zwischen 1928 und 1930 entstandenen kollektiven Texte (a.a.O., 161ff.) und die Beschreibung der „kollektiven Aktion“ der Gruppe als „organizzazione combattiva“ (diese Formulierung stammt aus einem Beitrag Jakobsons für eine italienische Zeitung im Jahre 1933 [!]) und ist auch der Titel des 7. Kapitels) in Sachen Sprachpurismus dokumentiert diese Tendenz.

Das 8. Kapitel zur „Rhetorik der Modernität“, dessen Kern die Ausführungen zu „Jakobson's Ideological Lexicon“ bilden, baut unmittelbar darauf auf. Das „unique universe of words that is characterized by a specific rhetoric and a very consistent set of topoi“ (a.a.O., 167)<sup>43</sup>, das Toman beim Jakobson der 10er, 20er und 30er Jahre ausmacht, zeugt vom „strong desire for grand visions“, das für die Epoche charakteristisch war und zum Ausdruck kommt im „penchant for monumental clarity that was, perhaps, nowhere so transparent as in the cold merger of Classicism and Gothic that occurred in architecture and design.“ (a.a.O.).

In diesem Geiste spürt Toman den regelrechten Haß auf alles „Mechanische“ und „Atomistische“, auf die „Fragmentation“, den „Individualismus“ (übrigens auch den Parlamentarismus in der Politik) und die „Kausalität“, die Befürwortung des „Plans“, der „Koordination“, der „Organisation“ und die Neigung zur „dialektischen Synthese“ bei Jakobson auf. Toman (a.a.O., 170) unterstreicht die Konvergenz dieser Haltung in einigen Punkten mit der Weltanschauung Mathesius'

<sup>42</sup> Anstoß dazu war Tomans umstrittener Artikel zu Jakobsons „Moudrost starých Čechů“ im Prager *Kritický sborník*. Vgl. dazu Drubek-Meyer 1996.

<sup>43</sup> Hier hätte Toman Gelegenheit gehabt, die in der Forschung unterbelichtete Beziehung zwischen Formalismus bzw. Strukturalismus und Rhetorik anzusprechen. Ohne die Thematisierung dieses Problems bleibt die Bezugnahme der Begriffe „Topoi“ und „Rhetorik“ lediglich auf einer politisch-populären Ebene, und greift damit entschieden zu kurz.



und des „spiritual father“ Masaryk – Jakobson hatte beide ob ihrer „organizational vision“ ausdrücklich gelobt.

Spätestens an dieser Stelle hätte man sich gewünscht, daß Toman methodologisch und geistesgeschichtlich einen etwas breiteren Horizont angesetzt, d.h. u.a. die Gesamtkonfiguration und Konturen der Wissenschaftsgeschichte der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Rechnung gezogen hätte. Es hätte zur Klärung von Tomans Position beigetragen, wenn er nicht nur die Ablehnung des Historismus, Individualismus, Positivismus und Psychologismus des 19. Jahrhunderts – denn Tomans implizite Kritik am strukturalistischen Kollektivismus findet letztendlich vor dem Hintergrund einer Hochhaltung dieser Werte statt –, sondern auch das globale wissenschafts- und geistesgeschichtliche Schicksal von Konzepten wie der Teleologie, der Technik, dem (philosophisch als transzendental, nicht politisch als handelnd gedachten) Subjekt, der Ökonomie, der Rhetorik usw. im ‚Aufschreibesystem 1900‘ als Kriterien seiner Einschätzungen einbezogen hätte.

Wie Ehlers (s.u.) schweigt sich Toman über die dekonstruktivistische und/oder diskursanalytische (sowie Deleuzesche) Lektüre der Texte und ‚Verhaltensweisen‘ des Strukturalismus hartnäckig aus, doch gerade deren Berücksichtigung könnte eine tiefergehende Auseinandersetzung mit den Phänomenen ermöglichen, die bei Toman lediglich positivistisch und konservativ-ideologiekritisch abgehandelt werden. So wäre etwa der soeben angesprochene Konflikt zwischen dem Stalinismus und dem Strukturalismus, der in den frühen 50er Jahren geradezu groteske Ausmaße annimmt und komisch-ironische Züge aufweist, als Teil eines globaleren ‚geistesgeschichtlichen Dramas‘ zu betrachten, bei dem der Zankapfel (oder nach Greimas‘ Aktantenmodell der umkämpfte Gegenstand bzw. der Zielzustand) als die ‚Erbschaft des Humanismus im 20. Jahrhundert‘ betrachtet werden könnte.<sup>44</sup>

In Ermangelung solcher globaleren Überlegungen bzw. der Berücksichtigung der Diskussionen der letzten 20 Jahre (den theoretischen Apparat Hansen-Löves habe ich bereits wiederholt erwähnt) bleibt es dem Leser überlassen zu vermuten, ob er es mit bewußter Unterlassung oder mit Unkenntnis zu tun hat.

Gerade bei Tomans Erläuterungen zum Traum einer Gesamtsynthese der Kulturen und Wissenschaften – sei sie „dialektisch“ oder nicht – ist die Nichtbeant-

<sup>44</sup> Zur intellektuellen bzw. institutionell-universitären Inanspruchnahme des Humanismus (insbesondere von Seiten der Disziplinen, die als „humanities“ bezeichnet werden) vgl. zuletzt Kamuf 1997. Sie bezieht sich wiederum auf Samuel Webers Arbeit „Ambivalence: The Humanities and the Study of Literature“ (1987), insbesondere auf dessen Auseinandersetzung mit Kants Analyse dieses Begriffs in der *Kritik der Urteilskraft*. Weber unterstreicht die Kantschen Termini „Teilnehmungsgefühl“ und „Mitteilung“ bei dessen „invocation of the ‚humaniora‘“. Kamuf zitiert Weber dahingehend, daß die Kombination dieser beiden Begriffe „comprise the sociability of human beings“ (Weber 1987; 143, zitiert in Kamuf 1997: 14) und paraphrasiert weiter: „As at once a *participation* in the general social order and an *imparting* of the particular [die von Kamuf kursiv hervorgehobenen Begriffe entsprechen jeweils Kants „Teilnehmung“ und „Mitteilung“ – H.M.], this sociability is in fact a particularity that, as Weber notes, is only partially effaced in the totalizing concept of ‚humanity‘“. Kamuf folgt Weber in der Diagnose der Einstellung Kants gegenüber den *humaniora* als ambivalent. Auf die weiteren Differenzierungen, die sie hier einführt, kann ich hier nicht eingehen; ich wollte hier v.a. eine Diskussion markieren, deren Einbeziehung eine Einbettung des Tomanschen Nachvollzugs des strukturalistischen Kollektivismus in einen größeren philosophischen und universitätsgeschichtlichen Zusammenhang ermöglichen würde. Erste Ansätze zur Frage des PLK und der *humaniora* findet man in Winner 1992.

wortung dieser Frage besonders quälend, denn dieser Fall erweckt den Anschein, als ob etliche Teilnehmer des PLK als ‚Ingenieure der menschlichen Gesellschaft‘ auftreten wollten. Hier wird der Denker Josef Ludvík Fischer genannt, der seine Visionen einer nach-westlichen ‚synthetischen Gesellschaft‘ unter dem Begriff des ‚philosophischen Strukturalismus‘ zusammenfaßte. In diesem Zusammenhang gibt Toman etliche Beispiele von Versuchen des PLK, die Sprache aktiv zu beeinflussen, und bringt diese Tendenz mit dem besonderen Interesse der Forscher des Kreises für das Mittelalter bzw. die Gotik in Verbindung. Daher bezeichnet er das Ziel der Gruppe als ‚joint work on a Cathedral of the Future‘ (a.a.O., 183).

Dieser Gedanke leitet zu der Darstellung Trubeckojks über, die ansonsten, wie bereits erwähnt, ziemlich isoliert dasteht. Trubeckoj ist nämlich für Toman der Erzeuger von ‚russischen Bildern des Ganzen‘, wie es im Titel des Kapitel steht. Im Rahmen einer in seiner Entwicklung genau nachgezeichneten Darstellung des Denkens von Trubeckoj zeigt Toman, daß die Idee des ‚kulturellen Relativismus‘ für Trubeckoj im Mittelpunkt stand, und daß diese Vorstellung mit einer Ablehnung von Hierarchien (v.a. hinsichtlich angeblich ‚höherer‘ und ‚niedrigerer‘ Kulturen), einer ‚Liebe zur Symmetrie‘ (a.a.O., 206) und einer Neigung zur teleologischen ‚Sprachkonvergenz‘ zusammenhing. Gerade diese Konzeptionen stehen im Hintergrund seiner ‚eurasischen Linguistik‘, die in seinem Buch *Evrópa i čelovečestvo* ihre Anfänge nahm. Politisch gesehen kam diese Position in einer sogenannten ‚Ideokratie‘ zum Ausdruck, die deutliche autoritäre, wenn nicht faschistoide Züge<sup>45</sup> aufwies (in einem Artikel aus dem Jahre 1927 wird eine ‚hochdisziplinierte Organisation der einen und einzigen Partei‘ befürwortet). Toman betont, daß Jakobson den Trubeckojkschen Ideen zu Eurasien eher zwiespältig gegenüberstand, aber doch – wie z.B. in der Arbeit ‚K charakteristike evrazijskogo jazikovogo sojuza‘ aus dem Jahr 1931 – einige Aspekte der ‚Trubeckojkschen Rhetorik‘ übernahm, wo es um eine ganzheitliche Vision der Kulturen ging.

Mit der Darstellung der Position Trubeckojks ist die Argumentation Tomans zu den Grundtendenzen des Prager Kreises weitgehend abgeschlossen. Es folgen faktographische Ausführungen zu Jakobsons Verbindungen zu Radikalen und Avantgardisten im Prag der Zwischenkriegszeit – hier wird auf die Publikations-tätigkeit in den Periodika *Den*, *Kmen* und *Červen* Bezug genommen –, zu den Affinitäten zwischen dem theoretischen Funktionalismus und demjenigen in der Kunst und im Design jener Zeit, zur Rezeption der Jakobsonschen Ideen bei Karel Teige, Vladislav Vančura und Vítězslav Nezval, sowie zu Jakobsons Haltung gegenüber orthodoxen Kommunisten wie S.K. Neumann angesichts des zunehmenden Drucks der stalinistischen Kulturpolitik (gezeigt am Beispiel der Repression und Verhaftung von Mejerchol’d). Hier betont Toman, daß der Jakobson der Zwischenkriegszeit trotz all dieser Tendenzen ‚an articulate commitment to the idea of free, non-utilitarian creation, both in art and science‘ (a.a.O., 238) aufwies, daß aber seine Haltung von jener Spannung zwischen ‚formaler Innovation‘ und ‚utopischer Vision‘ geprägt war, die die avantgardistische Kultur im allgemeinen charakterisierte.

Im letzten Kapitel mit dem Titel ‚Epilogues‘ beschreibt Toman die ersten Emigrationsjahre Jakobsons und das Schicksal der Zurückgebliebenen des PLK in den 40er und 50er Jahren, nachdem Jakobson 1939 in die Emigration gehen

<sup>45</sup> Vgl. dazu auch Gasparov 1987.

mußte. Toman thematisiert Jakobsons Verurteilung der literarischen Werke des Emigranten Egon Hostovský als Prüfstein der Trennung zwischen Politik und Wissenschaft, die Jakobson immer hochgehalten hatte. Es scheint nämlich, daß Jakobson diesen Wert im Falle Hostovskýs über Bord warf, denn er sprach dem Autor das Recht ab, „unzeitgemäße Meinungen“ zu vertreten (hier geht es um den Roman *Sedmkrát v hlavní úloze*).

Vor allem geht er auf die Haltung der Prager Forscher angesichts der zunehmenden Sowjetisierung der tschechischen Kultur nach dem Krieg ein. Hier steht Mukařovský im Mittelpunkt, der bereits vor dem kommunistischen Putsch von 1948 immer stärker zu „positions of strict adherence to the Communist line“ (a.a.O., 252) neigte und bereits 1947 (hier geht es um einen Artikel über Šalda, in dem er von dessen sozialistischer Gesinnung, Liebe zu den Arbeitern usw. schreibt) eine „deep consonance with the changes that were about to materialize“ aufwies. Nach dem Putsch kam es zum endgültigen Ein- bzw. Zusammenbruch: „Mukařovský’s language simply collapsed“ (er zitiert einen Artikel mit dem Titel „Intelgence v socialismu“ vom Mai 1948, der vor rabiater Verurteilung alles „Bürgerlichen“ und „politischem Kitsch“ strotzt). Toman schließt sein Buch mit einer Beschreibung der häßlichen Kampagnen und Denunziationen, die das Schicksal der Strukturalisten in den späten 40er und frühen 50er Jahre charakterisiert: die Auseinandersetzung um den ‚Marrismus‘ und Stalins ‚Linguistik‘, bei der führende Mitglieder des Kreises (Havránek, Trávníček, Skalička u.a.) sich in ihren Lobhudeleien für die Ideen des ‚großen-Führers‘ bzw. mit ‚Selbstkritik‘ ihrer strukturalistischen Vergangenheit übertrafen. Auch die brutale Polemik gegen Jakobson, bei der sich P. Sgall besonders hervorgetan hat, und der Untergang des PLK im Jahre 1951 werden nachgezeichnet. Der Schlußsatz: „Its fate was just one of the many cases illustrating the force with which the New Order was installing itself“ (a.a.O., 261).

Tomans Heraufbeschwören der „Neuen Ordnung“ am Ende seines Buches ist symptomatisch: Es bleibt nämlich völlig unklar, ob sich der Autor der in dieser Formulierung enthaltenen Ironie bewußt ist. Die Etablierung einer „neuen Ordnung“ ist exakt dasjenige Anliegen, das nicht nur das Hauptthema seiner Studie darstellt, sondern auch die Gretchenfrage des Strukturalismus, die in allen hier besprochenen Studien im Mittelpunkt steht. Mit dem Wort von der „Neuen Ordnung“, das im deutschen Nationalsozialismus gepflegt wurde, nimmt der Ordnungsbegriff Tomans Konturen an, die lauter Unwägbarkeiten enthalten, die aber nicht mehr zu Wort kommen können.

### Ein vorläufiges Fazit: wessen Ahnen?

Am Anfang meiner Darstellung Tomans habe ich drei Schwerpunkte hervorgehoben, die in der Form von Dilemmata formuliert werden können. Es geht erstens um das Dilemma des positivistischen Erfassens von nicht- oder anti-positivistischen Theorien – ein Problem, das in dieser Publikation insofern eine besondere Schärfe beinhaltet, als dieser Zugang im amerikanischen akademischen Diskurs (nicht nur) über Literatur weitaus größeres Prestige genießt als etwa im deutschen. Zweitens geht es um das Problem der Einbettung der Theorie im totalitären sozio-politischen Rahmen; diese Frage hebt das erste Problem gewissermaßen auf, da gerade im amerikanischen Wissenschaftsdiskurs, in dem die Totalitarismusthese

besonders intensiv gepflegt wird, eine solche Orientierung eine Lockerung des Positivismuszwangs mit sich bringt. Aber gleichzeitig kann man feststellen, daß diese Einbettung ein um so tieferes Dilemma mit sich bringt, da sich der mit der tschechischen strukturalistischen Tradition und insbesondere mit Jakobson eng verbundene Verfasser des als erstes hier besprochenen Buches die Frage stellen muß, wie er sich nun angesichts dieser Affiliation mit dem – insbesondere stalinistischen und poststalinistischen – Totalitarismus im Umgang mit diesen Theorien verhalten soll. Damit wird der dritte Aspekt angesprochen, den man bei der Lektüre des Tomanschen Buches zu beachten hat, nämlich der des Erbes bzw. der Erbschaft der formalistisch-strukturalistischen Theorie und der Grad, zu dem wir ‚Erben‘ dieser Theorie sein wollen, dürfen oder sollen. Letztere Problematik meint die Formulierung „wessen Ahnen“, deren Ambivalenzen so beschrieben werden könnten: Wessen Ahnen sind die ‚Väter‘ der strukturalistischen Theorie (noch), und wessen Ahnung von der künftigen Evolution der Theorie – bis hin zum bereits skizzierten *happy end* in der Semiotik und zu den diversen Versuchen, das Strukturdenken zu vollenden, zu überwinden und/oder zu dekonstruieren – kann auf die Erben dieser Theorie appliziert werden.

Da unklar ist, in welcher Erbschaftsline Toman mit seiner Darstellung stehen möchte, kann er auf diese Frage keine eindeutige Antwort bieten. Ähnliche Fragen werden nicht nur im Rahmen von Ehlers' sich richtungsmäßig nicht festlegender theoretischer Metaphernanalyse, sondern auch in bezug auf die bekennend-dekonstruktivistischen Arbeiten von Kujundžić und Speck auftauchen. In allen Fällen bleiben mit Leerzeichen versehene Erbschaftslinien verborgen und in Anspruch genommene Zugehörigkeiten zu bestimmten ‚Lehren‘ fragwürdig.

(Fortsetzung folgt)

### Literatur

- Bachtin M.M. 1986. „Formy vremeni i chronotopa v romane. Očerki po istoričeskoj poëtike“, *Literaturno-kritičeskie stat'i*, M., 121-290.
- Baumann, Z. 1992. *Dialektik der Ordnung. Die Moderne und der Holocaust*, Frankfurt a.M.
- Bouveresse, J. 1995. *Wittgenstein Reads Freud. The Myth of the Unconscious*, Princeton (frz. Original: *Philosophie, mythologie et pseudo-science: Wittgenstein lecteur de Freud*, Paris 1991).
- Culler, J. 1993. *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature* (1975), Ithaca / N.Y.<sup>8</sup>
- Culler, J. 1994. *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism* (1982), Ithaca / N.Y.<sup>8</sup>
- Deleuze, G. 1992. *Woran erkennt man den Strukturalismus?*, Berlin.
- Dosse, F. 1991-1992. *Histoire du structuralisme*, 2 Bde., Paris.
- Drubek-Meyer, N. 1996. „Bohemistické práce Romana Jakobsona aneb Proč je český Jakobson zanedbáván“, *Světová literaturněvědná bohemistika. Materiály z 1. kongresu světové literaturněvědné bohemistiky*, Bd. 2, Praha, 460-474.
- Drubek-Meyer, N. u. Meyer, H. 1997. „Gogol' medial: Skaz(ki) und Zapiski“, *Wiener Slavistischer Almanach* 39, 107-154.
- Foucault, M. 1990. *Die Archäologie des Wissens*, Frankfurt a.M.<sup>4</sup>

- Gasparov, B. 1987. „The Ideological Principles of Prague School of Phonology“, K. Pomorska u.a. (Hg.), *Language, Poetry and Poetics. The Generation of the 1890s: Jacobson, Trubetzkoy, Majakovskij*, Bln./NY/Amsterdam, 49-80.
- Glanc, T. 1997. „Generální agent Jakobson“, *Revolver revue: Kritická příloha 7*, Praha, 124-132.
- Groys, B. 1988. *Gesamtkunstwerk Stalin*, München.
- Hansen-Löve, A.A. 1978a. *Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*, Wien.
- Hansen-Löve, A.A. 1978b. „Wissenschaftliche Theoretisierung künstlerischer Modelle und künstlerische Realisierung (Literarisierung) theoretischer Modelle – dargestellt am Beispiel des Russischen Formalismus“, *Wiener Slavistisches Jahrbuch*, 24, 1978, 60-107.
- Hentschel, R. 1992. *Sache selbst und Nichtdenkungsgeanke. Husserls phänomenologische Region bei Schreber, Adorno und Derrida*, Wien/Berlin.
- Holenstein, E. 1975. *Roman Jakobsons phänomenologischer Strukturalismus*, Frankfurt a.M.
- Jameson, F. 1972. *The Prisonhouse of Language*, Princeton.
- Kamuf, P. 1997. *The Division of Literature or the University in Deconstruction*, Chicago/London.
- Kittler, F. 1985. *Grammophon Film Typewriter*, Freiburg.
- Kittler, F. 1987. *Aufschreibesysteme 1800/1900*, Mchn.
- Kořenský, J. 1991. „K vzájemným vztahům a vývoji pojmů pražské školy“, *Slovo a slovesnost*, LII/3, , 206-212.
- Kuhn, T. 1963. *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago.
- Lock, G. 1987. „Analytic Philosophy, Psycho-Analytic Theory and Formalism“, *Revue de Synthèse*, 157-176.
- Lotman, J. 1973. *Die Struktur des künstlerischen Textes*, Frankfurt a.M.
- McGuiness, B. 1981. „Freud and Wittgenstein“, *Wittgenstein and His Times*, Oxford.
- Neustupný, J. 1993. „Poststrukturalismus a Pražská škola“ *Slovo a slovesnost* LIV/1, 81-87.
- Nietzsche, F. 1988. *Kritische Studienausgabe*, 15 Bde., Mchn.
- Rorty, R. 1989. *Contingency, Irony, Solidarity*, Cambridge.
- Savický, N. 1991. „O některých méně známých pramenech Tezi Pražského lingvistického kroužku“, *Slovo a slovesnost* LII/3, 196-198.
- Sołtyś, O. 1991. „Kulturní kontext Pražského lingvistického kroužku“, *Slovo a slovesnost* LII/3, 198-201.
- Stierle K. 1975. „Geschehen, Geschichte, Text der Geschichte“, K.S., *Text als Handlung*, Mchn., 49-55;
- Toman, J. 1987. „A Marvellous Chemical Laboratory...“, Pomorska u.a. (Hg.), *Language, Poetry and Poetics. The Generation of the 1890s: Jacobson, Trubetzkoy, Majakovskij*, Bln./NY/Amsterdam, 313-346.
- Tynjanov, Ju.N. 1977. *Poëtika. Istorija poëzii*. Kino, Hg. v. E.A. Toddes, A.P. Čudakov, M.O. Čudakova, M.
- Wahl, F. 1968. *Qu'est-ce que le structuralisme?*, Paris.

- Weber S. 1980. „Das linke Zeichen: Zur Semiologie Saussures und Pierces“, M. Frank / F. Kittler / S. Weber (Hg.), *Fugen. Deutsch-Französisches Jahrbuch für Text-Analytik*, Olten/Freiburg, 43-63.
- Weber, S. 1987. „Ambivalence: The Humanities and the Study of Literature“, S.W., *Institution and Interpretation*, Minneapolis.
- White, H. 1973. *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore/London (dt. Frankfurt a.M. 1991).
- Winner, T. 1992. „Prague Linguistic Circle and the Humanities“, R. Kevelson (Hg.): *Law and Human Sciences. Fifth Round Table on Law and Semiotics*, NY.

## 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 Metaerzählung 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



Beitrag: Ilyja & Sergej Dagezov  
ISBN 3-03910-731-4, Preis DM 5,-

„У нас вещь соотносится не с вещью же, а со стоящим за всем и всепроникаемым общим интегралом — общей кучей, куда неизбежно недалёкое время пытанось из себя стаканам, трубой, дамам этого короткого появления и образ 'стройки-помойки', где строительство, избавление оказываются иллюзорными и уже в самом 'строительстве' присутствует разрушение, развал, исчезновение <...>“

мусорной  
вернется все, что  
нее вырваться, назвав  
и т.д. Лучшим примером  
нового погружения является  
строительство, то есть сопря-

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 des poetischen Motivs

II. Band: Mythopoetischer Symbolismus

1. Kosmische Symbolik



1999,  
792 Seiten, 24x15 cm,  
brochüriert, SBPh 66\$  
Veröffentlichungen der  
Kommission für  
Literaturwissenschaft 19  
ISBN 3-7001-2750-2  
ATS 789,-  
DEM 107,- CHF 95,-  
Erscheinungstermin:  
Jänner 1999

Aage A. Hansen-Löve  
ist Dozent für Russistik  
(Literaturwissenschaft) an  
der Universität Wien und  
Professor für Slavistik 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. Bal'mont 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. Voločin u. a. Dabei verarbeitet der vorliegende Band II die kosmische Symbolik, d. h. das archetypische wie poetische Motivsystem – 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. Bal'mont 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. Belyj, S. Gorodetskij, M. Voločin 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  
A-1021 Wien, Postfach 471, Postgasse 7/4, Tel. +43-1-515 81/DW 401-406, Fax +43-1-515 81-400  
<http://www.oawv.ac.at/verlag>, e-mail: [verlag@oawv.ac.at](mailto:verlag@oawv.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., öS 630.-, DM 90.- (vergriffen)
16. **I.A. MEL'ČUK**, Poverchnostnyj sintaksis russkich čislovych vyražeenij, 1985, 509 S., öS 350.-, DM 50.-
19. **G. NEWEKLOWSKY / K. GAÁL**, Totenklage und Erzähkultur in Stinatz, 1986, XLVII+315 S., öS 200.-, DM 28,50.
20. **Mythos in der slawischen Moderne**. Hamburger Kolloquium. Herausgegeben von W. Schmid, 1987, 421 S., öS 300.-, DM 42.- (vergriffen)
21. **Zabytyj avangard**. Rossijsa - pervaja tret' XX stoletija. Sbornik teoretičeskich materialov. Hg. von Konstantin Kuz'minskij, Gerald Janeček und Aleksandr Očereťjanskij, 1988, 335 S., öS 300, DM 42.- (vergriffen)
22. **J. FARYNO**, Poëtika Pasternaka ("Putevye zapiski", "Ochrannaja 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-yj tom, Vvedenie, Dvenadcať 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. **I.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. Rozenčevjg 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**, Sbranie 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. Rozenčevjg, herausgegeben von V.Ju. Rozenčevjg, 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 morfologii, Čast' 1: Slovo, Wien-Moskau, 1997, 402 S., DM 98.–
- 38.2. **I.A. MEL'ČUK**, Kurs obščej morfologii, Čast' 2: Morfoložičeskie 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, 560 S., 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**