

**BAND 38**

**1996**

**WIENER  
SLAWISTISCHER  
ALMANACH**

## **HERAUSGEBER**

Aage A. Hansen-Löve  
Tilman Reuther

## **REDAKTION**

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

## **REDAKTIONELLE MITARBEIT**

Renata von Maydell

## **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

## **EIGENTÜMER UND VERLEGER**

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

## **DRUCK**

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

© Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien  
Alle Rechte vorbehalten

ISSN 0258-6819

## INHALT

А. Иваницкий (Москва), Медный всадник – обобщенный негатив имперской культуры	5
С. Evtuhov (Washington), The Correspondence of Bulgakov and Florovsky: Chronicle of a Friendship	37
М. Böhmig (Rom), Die Zeit im Raum: Chlebnikov und die «Philosophie des Hyperspace»	51
Б. М. Соколов (Москва), "Страх в глубине и предчувствий пороги..." В.В. Кандинский и теория пророческого искусства	75
С. Ельницкая (Burlington), "Сто их, игр и мод!" Стихи Цветаевой Н. Гронскому, 1928.	97
И. Белобровцева, С. Туровская (Таллини), "Красавица" Владимира Набокова: "Вечно летящая стрела, попавшая в цель"	127
Н. Морањак-Вамбурас (Sарајewо), Синдром иерархии. – Пьеса "Мрамор" И. Бродского	137
М. Рыклин (Москва), "Лучший в мире". Дискурс московского метро 30-х годов	153
М. Freise (Hamburg), Czesław Miłosz's Roman „Dolina Issy“ und seine Prätexte „Pan Tadeusz“ und „Nad Niemnem“	171
В. Plotnikau (Minsk), Linguistische und nichtlinguistische Faktoren des heutigen Status der weissrussischen Sprache	235
И. Ohnheiser (Innsbruck), L. Zybatow, <i>Russisch im Wandel. Die russische Sprache seit der Perestrojka</i> , Berlin, 1995.	239

## **Техте**

- П. Пепперштейн (Москва),  
Ликование, личико, личинка 249
- Философствующая группа и музей философии 257

## **Bibliographie**

- M. Schruba (Münster), Дополнительные материалы к библиографии  
русских литературно-художественных альманахов и  
коллективных сборников 1900–1937 267

А. Иваницкий

## **"МЕДНЫЙ ВСАДНИК" – ОБОБЩЕННЫЙ НЕГАТИВ ИМПЕРСКОЙ КУЛЬТУРЫ**

### **Вступление**

Библиография "Медного всадника" – одна из наиболее содержательных в Пушкиниане. Видимо, это связано с особой перфектностью происходящего в поэме для национального сознания, выраженной словами Александра Блока о статуе Фальконе: "Мы все живем в вибрациях его меди".

В поэме для ее читателей как бы сомкнулась мистическая суть русской новой истории. Статуя Петра, Петербург, послепетровская Россия вырастают друг из друга как ступени разворачивания во времени и пространстве единой таинственной сверхсущности. В рамках "Медного всадника" это разворачивание ведет к катастрофе и выглядит поэтому пушкинским приговором русской дворянской культуре вообще. Поэтому выявить смертоносное начало этой культуры, воплощенное в поэме Пушкина, – значит в то же время выделить животворное в этой культуре, с которой Пушкин связан непреложно.

Взгляд на поэму Пушкина как на роковой приговор русскому Новому Времени создал своего рода "мифологию" "Медного всадника", в которой переплелись две линии.

Первая "вчитывала" в поэму основные элементы так называемого "петербургского мифа", родившегося вместе с Петербургом как антипетровской, византийско-православной "версии" новой евро-имперской культуры, воплощенной в новой столице. Основные элементы петербургского мифа (который точнее было бы назвать антипетербургским) сформулированы в работе Назирова.

Петербург – город, возведенный против Богом положенных законов естества ("под морем"). Это делает его городом антирусским. Оппозиция Москве, "третьему (и последнему) Риму", выдвигает Петербург на неправомочную роль Рима четвертого – и антиправославного: неслучайно он назван именем апостола, положившего начало папству (Назирова 1975, 12).<sup>1</sup>

Богоборческий (то есть сатанинский) город построен "на костях", это город-молох (по приводимым Назировым свидетельствам одного из евро-

пейских посланников, при строительстве погибло около 60 тысяч человек – там же).

На рубеже веков петербургский миф вошел составной частью в так называемый "основной миф" символизма. Для В. Соловьева и Д. Мережковского Петербург – знак пришедшего царства "князя мира сего" – он уже не противостоит прежнему "правильному" миру, но замещает его собою.

"Космический" масштаб греха предопределял эсхатологию Петербурга – стержень "антипетербургского" мифа. По объективным причинам ключевая роль в ней отводилась воде – бывшей внутренним стержнем самого строительства города. Следует иметь в виду, что вода сама по себе связывается в подсознании с миром смерти, ужасом.<sup>2</sup>

Естественно поэтому, что петербургская эсхатология предстает как *н а в о д н е н и е*, "потоп". Это Божья кара за попрание законов естества и антирусскую, античеловеческую сущность города. Манифестом такой версии конца Петербурга стало уже в XIX веке стихотворение И. Дмитриева "Подводный город" (Назирова 1975, 122). Поверье, что однажды под водой погибнет весь Петербург, приводит В.А. Соллогуб (см. Ленобль 1977, 75), схожие мотивы варьирует рассказ В.Ф. Одоевского "Усмешка мертвеца". Мотивы наводнения в отношении Петербурга систематизированы В.Н. Топоровым (Топоров 1995в, 296–303).

В рамках этих пророчеств потопа город и его творец оказываются во взаимоисключающих позициях (хотя в обоих случаях выступают негативной ценностью). Либо они, бросившие вызов Богу, караются им, и в мире торжествует прежний, "правильный" миропорядок (что и утверждает антиутопия "Подводный город"). Либо Петербург знаменует собою мир антихриста, замещающий прежний русский мир. Наводнение в этой системе – Апокалипсис, а Петр, ставший конной статуей, – "Всадник, имя которому смерть" (Мережковский, Ремизов). Таким образом, в первом случае Петр-всадник и Петербург *обречены* на окончательную гибель; во втором – *несут* окончательную гибель.

"Мистической" мифологии "Медного всадника" (как компиляции общих мест петербургского мифа) зеркально противостоит мифология рационально-цивилизаторская. Согласно ей,

1) возведение Петром новой столицы – цивилизаторское государственное строительство, суть которого – покорение природы, подчиняемой культуре;

2) Евгений – "маленький человек", живущий патриархальной жизнью вне поступательной истории;<sup>3</sup>

3) Наводнение – тягостное условие строения; жизнь маленьких людей сознательно приносится в жертву наводнению;

4) это делает "чудотворного строителя" деспотом (Архангельский 1990; Брюсов 1975, 45–48; Мережковский 1911, 343–346; Томашевский 1949, 39–42; Назиров 1975, 139–140).

5) Медный всадник – с и м в о л такого анти(а)человечного строительства;

6) Оживление статуи – страшное видение Евгения, осознавшего эти чудовищные данности, но не перенесшего их ужаса и их масштаба (см. Брюсов 1975).<sup>4</sup>

В русле этого "рационального" мифа утверждалась либо историческая правота Петра в духе гегелевского государственного императива (Энгельгардт 1916; Томашевский 1949) либо гуманистическая правота "маленького человека" (Мережковский 1911 и др.).

"Кривые зеркала", как будто, разбиты объективными результатами многих исследований. Но осколки торчат в рамках. И, бросая искаженные отсветы, до сих пор не позволяли реально увидеть картину в целом. Она достижима, если представить поэму единой пластической композицией.

Суть ее самодвижения – в системе взаимоотношений ключевых реалий: Петра – Петербурга – Невы – Евгения. Суммарно эта система выглядит так:

1. Петр – Нева;
2. Петербург – Нева (связь покорения);
3. Петербург – Нева (связь подобия);
4. Петр – Медный всадник;
5. Петербург – Наводнение;
6. Медный всадник – Наводнение;
7. Евгений – допетровский мир;
8. Медный всадник (Петербург – Наводнение) – Евгений.

## **1. Петр – Нева**

Главной загадкой "Медного всадника" считается раздвоение образа Петра. Петр-всадник очевидно противостоит Петру-человеку, как разрушитель строителю.

Во Вступлении Петр подобен библейскому Богу, заново творящему сушу из вод. В Библии пророк Исаия хвалит Бога: "Ты расторг силою своей море, Ты сокрушил змиев в воде" (Ис 73/73). В море, где играет Левиафан, плавают драконы и гады, летают крылатые чудища (Ис 103/26); "Земля была невидна и пуста, и дух Божий носился под водами" (см. об этом Эпштейн 1984, 199; Анциферов 1984, 60). Как отмечалось, Пушкин воспроизводит во Вступлении нормативную для Петра символику

прижизненной царю оды: Петр – "русский Бог" и победитель хтонической водной стихии (см. подробнее – Крыстева 1992, 18–21).

А в основной части поэмы медный Петр патронизирует Наводнению, в образе которого угадываются черты Левиафана; в самом же Медном всаднике ясно прочитывается Всадник Апокалипсиса:

"Петр-строитель во вступлении – антогонист разрушительной силы природы. Но в последней трети поэмы... Медный всадник объединяется с бушующими волнами" (Альми 1979, 23–25). "...они (Петр и наводнение) обращены друг к другу: разъяренная Нева не трогает Медного всадника, смиряется перед ним – он "Над возмущенною Невою | Стоит с простертою рукою..." (Эпштейн 1984, 195). Трижды появляющаяся в поэме при описании статуи "простертая рука" – это "...рука демиурга", который "...охраняет и утверждает созданный им порядок", "...освящая собою происходящее" (Краснов 1977, 98; Тархов 1977, 63; Назиров 1975, 130). Следовательно, ключевой вопрос поэмы – вопрос о связи двух ипостасей Петра и их устремлений.

Эта связь (или скрытый "текст") может раскрыться при внимательном анализе образных определений Петра. Пять таких определений равно относятся к Петру-царю и Петру-статуе: "грозный царь"<sup>6</sup> "державец полумира",<sup>5</sup> "строитель чудотворный", "мощный властелин судьбы", "...тот, чьей волей роковой | Под морем город основался" (IV, 393). Характерно, что все они сгруппированы в одном, финальном эпизоде.

Обозначая два разделенных временем и неким таинственным действием состояния Петра, они тем самым очерчивают его движение в большом историческом времени – то есть образуют текст:

Петр – грозный державец полумира своей роковой волей чудотворно строит город под морем, становясь мощным властелином судьбы.

(Подробнее о реконструкции "эпитетного текста" поэмы Пушкина см. работу автора статьи, приведенную в библиографии – А.И.) Смысл этого "текста" нам и предстоит расшифровать.

Пушкин развил в поэме новое образно-смысловое ядро петербургского мифа, возникшее с установлением фальконетова памятника Петру. Антипетровский по своему пафосу, петербургский миф всегда предрекал городу гибель (наводнение), связанную с его противоестественным строительством "под водой". Но, как показал В.Н. Топоров, в установленном в конце века монументе мифологические начало и конец города сошлись. Этиология Петербурга выражалась теперь явлением Петра-истукана; гибель – оживлением статуи. Петр, явившийся идолом в построенный им Петер-

бург, но "не исчерпавший в созидании своей жизненной энергии", оживет во время петербургского потопа (Топоров 1995в, 275).

Творение и гибель Петербурга (и всего новоевропейского мира) оказались объединены единой целью превращений его творца. Петр-демиург строительством "города под морем" возмущает стихию, которая обрушивается на его "творение" в виде естественной катастрофы – наводнения. И это наводнение он "освящает" в качестве Медного всадника. Значит, цель петровского созидания тверди из вод – иная по сравнению с библейской и другими космологиями.

Ю.М. Лотман видит в символике Петербурга как города на отвоеванной у моря земле

...две возможных интерпретации: победы разума над стихиями и извращенности естественного порядка (Лотман 1984, 94).

Эта "вилка" указывает на разные соотношения "войны" и "строительства" как цели и средства. В первом случае искомой является новая суша на месте воды. Во втором искомое – вода, внешне (и временно!) предстающая "сушей".

В "Медном всаднике" строительство имеет именно эту вторую цель. Она проясняется, если взглянуть на нее сквозь призму отмеченной М.Н. Эпштейном параллели "Медного всадника" и "Фауста".

Петербургское наводнение 1824 г. стало толчком не только поэмы Пушкина, но и кульминационного фрагмента II части "Фауста" – строительства дамбы ослепшим Фаустом по наущению Мефистофиля (Эпштейн 1981, 96). В гетевский замысел наводнение вошло даже раньше, чем в пушкинский. В свою очередь, Пушкин еще в "Сцене из Фауста" (1825) свел Фауста и море.

Голландия и дамба – общий исходный контекст фаустовской и петровской идей – "цивилизаторского" покорения стихии ("Да умирится же с тобой ! И побежденная стихия" – "Разбушевавшуюся бездну ! Я властью обуздать хотел") (цит. по Эпштейн 1984, 186–189).

Строительство предстает как война: "...в отличие от голландских дамб, вынужденных защищать от моря недостаток суши, замысел Фауста и Петра – атака на стихию: морской берег – рубеж наступления суши на воду, отвоевывания пространства у воды для суши: "...От берега бушующую влагу ! Я оттесню, предел ей проведу" (цит. по Эпштейн 1981, 98). Петр строит Петербург с целью "грозить" "назло надменному соседу" (IV, 378. В черновике "...Здесь пушки наши заторчат". Ниже мы увидим, кто скрывается под именем "надменного соседа").<sup>6</sup>

Но "цивилизаторское" оказывается оболочкой богоборческого. И описанная Эпштейном общность "Фауста" и "Медного всадника" – в том, что

война не продолжает, а заменяет строительство. По свидетельству Эккермана, для Гете особой семиотической значимостью был наделен приказ Петра срубить дерево-водомер на месте будущей столицы (см. Эпштейн 1981, 98). Этим не снимался предел, за который не может ступить суша, а наоборот, исчезал рубеж, ограждающий сушу от воды. Город начинается с разрушения дамбы. Тем самым, город строился не для вытеснения воды, а для приобщения воде: "Главное – не установить новую границу суши, а стереть старую" (Эпштейн 1984, 192). Этот смысл петровского поступка Гете и подтверждает продолжением цитированной выше строфы "Фауста": "Предел ей (воде – А.И.) отведу | И с а м в ее владенья я войду".

В трагедии Гете перерождение цивилизаторской цели Фауста в богоборческую внушено антагонистом героя – Мефистофелем. В результате фаустовская атака на воду готовит плацдарм для наводнения:

Лишь нам на пользу все пойдет!  
 Напрасно здесь и мол, и дюна:  
 Ты сам готовишь для Нептуна  
 Морского черта, славный пир!  
 Как ни трудись, плоды плохие!  
 Ведь с нами заодно стихии;  
 Уничтоженье ждет весь мир

Мерещщийся Фаусту стук тысяч строительных лопат – это лемуры, которые роют ему и тысячам строителей могилу в море:

А мне доносят, что не ров,  
 А гроб морей тебе готов.

И в возведении Петербурга воинская атака на стихию вызывает ее на наводнение – "пир Нептуну", обращая воду на себя. Город оказывается в поэме местом, "где люди размещены и подготовлены к поглощению стихией" (Эпштейн 1984, 193). Но если Фауст – еще невольное, слепое орудие своего искусителя, то у Пушкина "пирующим Нептуном" выступает сам строитель Петр – в виде медного "кумира" и "истукана". Поэтому "Петр совмещает человеческую и дьявольскую ипостаси – Фауста и Мефисто. Петр-царь – человек. Петр-кумир – Мефисто" (Эпштейн 1984, 195). Значит, воинская атака на стихию (через строительство города), стирание границы воды/суши и наводнение пронизаны единством ц е л и .

Онтологическая цель приобщения воде как антимиру, миру смерти – инициационное обретение бессмертия:

...Дно морское – огромный депозитарий, где размещено все и прежде всего прошлые и будущие жизни. Но и настоящие жизни могут войти в "отмеченных" ситуациях в сопротивление с этой усыпальницей, бездной-гибелью ("Abgrund") и "родимым" лоном, основой-надеждой ("Grund") одновременно. Для этого нужно умереть прижизненно и возродиться из смерти, как это происходило с пророками, героями и... поэтами, которые ради новой жизни спускались в преисподнюю и, обретя "воду жизни (жизни-смерти – А.И.)", не поддавались смерти (Топоров 1995а, 589–591).

Однако петровское и фаустовское приобщение морю – не просто инициация. Ренессансный масштаб этих фигур обуславливает беспредельность их антропологического естества, воскрешающего архетип "чудесного царя".

В.Н. Топоров описал рефлексивные механизмы усвоения мира человеком себе – точнее распространения тела до границ космоса. И –

...особенно мощным, богатым и "всеобщим" телом обладает сакральная фигура царя. Оно включает его самого, его жену, дом (дворец), город (столицу), царство и его жителей (см. Топоров 1986, 155–156).

Именно такой акт преодоления пространства и времени, сведения их в своем теле и совершает Петр. Он хочет не приобщиться иной стихии, а приобщить ее себе. Но его воля к бессмертию перерождается таким образом, что все стихии, приобщаемые "чудесному царю", перестают существовать отдельно:

Море подобно небу как зыбкой и неведомой области, но оно посюстороннее – подлежащее овладению и труду. Море синтезирует землю и небо. Оно на земле, но не земля; неуловимо переливчато, как небо, но не небо. Это не земное наследие, но и не воздушная мечта... Вода – промежуточное состояние между землей и небом.<sup>7</sup>

Она текуча и податлива, как воздух, и осязаема, как земля. Через воду осуществляется созидательная воля Фауста низвести небо на землю<sup>8</sup> (*то есть вобрать весь мир в свое тело* – А.И. – Эпштейн 1984, 186). Именно сведение стихий делает человека богом: "Созерцание неба вызывает образ моря и с ним – мысль о бессмертии" (Топоров 1995а, 585–87).

Орудием приобщения воды – через сушу – себе и выступает в одном случае псевдодамба, во втором город "под морем", начинающийся с символического разрушения естественной "дамбы".

Бросаемый стихии воинский вызов преследует цель приобщения стихии, а значит, заключает в себе зов. К пониманию любовной сути этого вызова нас приближает многократно отмеченная параллель "Медного всадника" (точнее, его финала) в рамках самого пушкинского поэтического мира. Погоня ожившего Медного всадника за обезумевшим Евгением всегда сопоставлялась с визитом к Гуану ожившей статуи Командора в "Каменном госте" (см. Якобсон 1987, Альми 1979). Но кому в этом случае соответствует Петр-строитель – воинской атакой вызывающий стихию на "пир Нептуна", то есть наводнение?

Лишь в двух работах "надменный сосед", "назло" которому закладывается город, соотносен со "старинным пленом финских волн" и их "тихотной злобой". И отсюда – с будущим наводнением: "Зло, зарождаясь здесь, во вступлении (закладка города "назло надменному соседу"), как первая цель строительства города, фигурирует во всей повести: "тихотная злоба", "злые волны", "Вставали волны там и злились", "злое бедствие", "злодей", "Еще кипели злобно волны", "гневна[я] ... Нева", "...пена разъяренных вод" (IV, 380, 384, 385, 388) (Краснов 1977, 98; Кузнецова 1985, 55).

Соответственно меняется значение "надменного соседа", назло которому закладывается город. Это не "швед", никак не проявляющийся в поэме, а водяная стихия – именно ее "зло" отвечает на "вызов" Петра.

Это неизбежно меняет смысл "пиршества на просторе" – с учетом происшедшего на деле. "Все флаги", жалующие "в гости" "по новым им волнам" "перегражденной Невы", – это силы водяной пучины, поднятые "из возмущенной глубины" воинственным зовом Петра, "твердой ногою" ставшего якобы "при море", а по сути – в море. Петр-строитель повторяет дерзостный вызов трансцендентному миру, брошенный Гуаном. Наводнение подобно визиту Командора, явившемуся "на зов". И оно освящается Петром-всадником ("Командором"), возглавляющим "пиршество".

Характер сексуальной агрессии, который носит петровский вызов стихии, раскрывается в поэме символикой коня.

Конь Медного всадника выступает в поэме в противоположных символических позициях. Во-первых, он продолжает (заключает в себе) агрессивную энергию Петра, равно обращенную и на сушу, и на воду: "...какая сила в нем сокрыта? ! А в сем коне какой огонь!" (IV, 393). А во-вторых, конь выражает страдательную позицию России, "поднятой на дыбы... уздой железной" (IV, 393). В нем сходятся встречные потоки агрессивной энергии Петра и сопротивляющейся природы.

Эта "двунаправленная" символика имеет в основе, как показал Денисенко, гиперсексуальность коня у Пушкина. В одной из рабочих тетрадей поэта конь изображен с огромным фаллосом; в другой лошадиные скелеты

совершают соитие. Замыкание конем встречных борющихся/любовных потоков героя и стихии совершается в стихотворении "Кобылица молодая": всадник приемлет силу лошади через *укрощение* этой лошади. Это диктует смысловую парадигму знаменитого пушкинского рисунка фальконетова коня без всадника на полях рукописи "Тазита": он может быть и неуправляемой мощью Петра, направленной на стихию, и самой стихией – непокоренной и "неоседланной" (см. Денисенко 1993, 44–45).

Тут – подоплека очевидной звериной символики "возмущенной Невы", наводнения, в котором Пушкин, в общем, развивает фольклорную параллель потопа и волка (см. Пумпянский 1939, 101): "...буря выла..."; "...ветер выл... уныло, | ...ветер, буйно завывая... | ...ветер дул, печально воя"; "Погода пуще свирепела, ... ! ...как зверь остервенясь..." (IV, 384, 386, 392).

Роль коня в поэме воспроизводит архаико-мифологические смыслы. С одной стороны, конь выражает "животное бессознательное" в человеке, его сексуальную агрессию (конское копыто как иновыражение фаллоса). С сексуально-агрессивной мужественностью в символике коня связаны ветер, огонь, гроза (молния, означаемая опять-таки копытом).

Цель мужского "конского" начала как сексуальной агрессии – вызвать стихийную катастрофу (потоп, пожар) и с ее помощью свести в едином сверхтеле все черты стихии (огонь, воду, воздух и сушу). Отсюда оседлание коня есть слияние героя (бога) с конем, то есть рождение кентавра (схожий мотив – бог верхом на черте).

С другой стороны, конь – "страшная мать" (недаром в Упанишадах колыбель коня – океан, мировые воды). Конь воплощает "либидо в состоянии противления", сексуальное противление покоряемой стихии (Юнг 1994, 277–282).

Петр вызывает стихию на пиршественно-любовный поединок и через любовно-боевое соитие с нею сводит три стихии в своем теле, раздвигая последнее до размеров космоса. Таким образом, если и в официальной, и антипетровской мифологии Петербурга Петр изначально сверхъестественен ("И для друзей, и для врагов Петр – сверхчеловеческое существо – антихрист либо демиург" – Анциферов 1924, 67), то у Пушкина Петр-человек становится богом через строительство Петербурга.

Рубежом вызова стихии и соединения с нею становится *берег моря*, "берег пустынных волн" (IV, 382). В.Н. Топоров, анализируя структуру пространственного поэтического мотива л ю б о в н о й близости моря и его берегов, показывает, что

... линия прибоя отмечает границу, где эта близость осуществляется. В поэзии эта граница – не пояс сдерживания, а место любовной встречи, соединения и слияния. Это состояние всегда

временное, так как достигается волнами, точнее – наиболее сильной и далеко набегающей волной. В этом состоянии берег оказывается собирающим локусом; волны прибоя устремляются к берегу как к некоему центру притяжения, и именно здесь достигается ... высшая степень... близости-любви берега и моря (Топоров 1995а, 594).

Поэтому актом вызова стихии и погружения в нее становится строительство города на берегу как "плена... волн", их "стройной ограды" и "беспокойной постели" (IV, 380, 382).

## 2. Петербург – Нева (связь покорения)

Петербург, "Петра творенье" – "...продолжение Петра и синтез Империи" (Федотов 1990, 362). Поскольку Петр, покоряя стихию, "продолжает", распространяет себя в виде города, то город – "и символ (Петра – А.И.), и его субстанциальное овеществление, то есть миф" (Лосев 1976, 170).

Город – орудие и ступень петровского покорения / приобщения стихии. Это "старинный плен" "побежденной стихии", "одетой в гранит". Его "строгий, стройный вид" образован "чугунным узором" "стройных оград" и "хладных решеток", "переграждающих Неву" (IV, 379, 380, 384, 393).

Петербург, будучи промежуточным звеном в приобщении Петра воде, служит ступенью его погружения: "ста[новясь] ногою твердой... при море" (IV, 378), Петр основывает "город под морем". Таким образом, Петербург, как "подножие кумира", продолжает движение Петра в воду. Поэтому энергия покорения делает город не просто "военной столицей", но и морской (точнее – подводной).

Воинское начало Петербурга – особого рода. Пушкин артистически воспроизвел ключевые узлы воинского мироощущения XVIII века, который впервые свел в рамках единой культурной нормы войну и игру – "потеху", что легло в основу воинского строительства Петра в виде "потешных полков". А также – игру и море.

В.Н. Топоров отмечает нормативную установку на "веселость" Петербурга. Остров, где возник первый Петербург и на котором стоит Петр во Вступлении к "Медному всаднику", – "Веселый" остров (Lust-Eiland – Топоров 1995в, 262; см. также Викторова, 198). Именно веселый остров, место потехи, сводит цели войны ("Отсель грозить мы будем шведу", "Здесь пушки наши заторчат") и вызова морю. Это программное единство войны, воды и потехи для русского XVIII века уже было выражено Пушкиным в "Пире на Неве".

Родство войны, и игры и воды обуславливает родство и подобие "военной столицы" вызываемой ею Неве: "воинственная живость" и "стройно-зыблемый строй" "потешных Марсовых полей" (IV, 380) подобны волнам Невы и превосхищают Наводнение.

В финале Вступления тождество воинского вызова зову (орудием которого и выступает война-потеха) переходит из подтекста в текст: салютующий "дым и гром твердыни" уравнивает в сакральном для жизни Петербурга значении три события: рождение наследника, "победу над врагом" и – надвигающееся наводнение:

Или, взломав свой синий лед,  
Нева к морям его несет  
и, чуя вешни дни, ликует (IV, 380).

Уже в основной части этот мотив воспроизведен "переключкой" ветра и часового "во тьме ночной" (IV, 392).

Покоряя Неву, город ищет соединения с нею.

### 3. Петербург – Нева (связь подобия)

Приобщая сушу воздуху и воде, Петербург из эксцентрического города и антитезы России и всему физическому миру (Топоров 1995в, 87, Тименчик 1984, 118), делается концентричным (Лотман 1984, 94). Но "юная столица" концентрирует не пространство страны, как всякая столица. Она сводит в себе сушу с *зыбкостью воздуха* (ветер, вьюга, морозный пар, дым, туман) и *текучестью воды* (и смежными ей болотом, грязью, дождем, снегом метелью): "Направленному движению воды противостоит вихревое, коловратное движение ветра" (Топоров, 1995в, 283; Лотман, Минск 1983, 39).<sup>9</sup>

В изображении Петербурга как итога такого сведения стихий Пушкин воспроизводит архетипические мотивы петербургского мифа, изображающего город сном и химерой. Основной Петербург – подводная, морская столица ("город под морем"). Отсюда надводная, данная нам – ее отражение. Это составляет "... мотив отражения Петербурга в зеркале своих вод... Поэтика Петербурга... вобрала ...систему мотивов двойничества, билингвизма" (Тименчик 1984, 122). Приводимые В.Н. Топоровым элементы метаописания Петербурга – "тень, силуэт, призрак, двойник, зеркало, отражение..." "Надводный" город – призрак, мираж "белых ночей и светопроницаемости... фактического вымысла и сознательной грезы" (Топоров 1995в, 282, 314–315).

В поэме Петербург-призрак "вознесся... из тьмы и топи". "Надводный" Петербург – "бледный" и "трелетный" город "прозрачного сумра-

ка" и "безлунного блеска" белых ночей – подобный "блудным тучам" и "бледной луне" (IV, 379, 390, 394).

"Спящие громады" Петербурга предвещают "горы" невских волн (Словно горы | Вставали волны там и злились – IV, 379, 386).

Подобие воде актуализует общий с водой мотив "пустоты" Петербурга. "Пустынные волны" Невы повторяются в "пустынных улицах", "площади пустой", где перед Евгением оживает медный Петр, и "пустом" доме на "малом острове" – последнем пристанище героя (IV, 378, 379, 393, 395).<sup>10</sup>

В потенциале Петербург то, чем окажется в Наводнении, – "вода, и больше ничего".

#### 4. Петр – Медный всадник

Могущество неизвестной  
мысли для Пушкина –  
языческое (Якобсон 1987, 173).

По точному определению исследователя, Медный всадник – это "Петр, взятый... в движении исторического времени" (Тойбин 1985, 226). То есть Петр становится конной статуей в ходе "исторического" покорения водной стихии – строя Петербург и опускаясь с его помощью в воду, превращая "подножие кумира" в "город под морем".

Обращалось внимание на то, что уже во Вступлении

Петр сразу поражает своей жуткой неподвижностью, как будто он уже не Петр, а сразу Медный всадник, "горделивый истукан" (Кузнецова 1985, 52).<sup>11</sup>

Его воля к власти над стихиями – воля к превращению в статую. В.Н. Топоров расценивает роль фальконетовой скульптуры по отношению к Петербургу как синтез роли Петербурга в отношении остального мира.

В традиционном социокультурном и социопсихологическом измерениях столица синтезирует пространство страны, а памятник царю-основателю – пространство столицы. В основе этого – архаико-мифологический акт приобщения чудесным царем мира своему телу. Мир, покоряемый, приобщаемый телу, становится целокупным и уже сам видится как тело. А становясь антропоморфным, он неизбежно сакрализуется, делается волшебным (Топоров 1986, 156). Актом и знаком такого очеловечивающего покорения пространства царем-богом становится скульптура, идол.<sup>12</sup> Эту скульптурную онтологию В.Н. Топоров находит у М. Хайдеггера:

В мифопоэтической модели мира пространство находит себя в вещи – и тем явственнее, чем сакральнее вещь... Скульптурное тело... есть овладение пространством. [Она] собирает вокруг себя свободный простор, дающий человеку обитать среди вещей... [Скульптура], воплощая своей энергией и яркостью пространство, тем самым освещает его тайную суть... Пространство ...провоцирует ...человека на свое окончательное покорение. В просторе и сказывается, и таится событие... В скульптуре пустота вступает в игру как телесно-воплощающее произведение мест, открытие областей возможного человеческого обитания (цит. по Топоров 1995б, 422, 424–425).

Скульптура – акт и знак сакрализации царя и его тела, приобщающего себе мир. Этот путь превращения Петра в статую отразился в петербургском фольклоре, непосредственно использованном Пушкиным. Толчок к поэме – рассказ Вельегорского Пушкину о сне поручика Батурина: Александру I в момент нашествия Наполеона является статуя Петра со словами: "пока я на своем месте – Петербургу ничего не угрожает" (Назирова 1975, 128–129). Один из прямых источников "Медного всадника" – сказка "Медный город", опубликованная в №6 "Московского телеграфа" за 1928 г. (город охраняется истуканом-всадником – см. Рябинина 1977, 89).

Петр, однако, приобщает себе не пространство России и даже не пространство мировой суши – как все завоеватели от начала времен. Строя Петербург, он приобщает сушу воздуху и воде, сводя все три стихии в своем естестве и становясь в итоге богом. Исходно обозначая намерение "ногою твердой стать *при* море" и царить *над* морем, Петр на деле основывает "город *под* морем" и, погружаясь через него в воду, становится морским царем.

Покоряя стихию, Петр "разворачивается" в форму Петербурга. "Город над морем" служит ступенью наступления / погружения Петра и, вытеснив воду наверх, оказывается каналом, воронкой вбирания Петром водной стихии в себя.

Это и превращает Петра в статую. Патрон города, "Петр-Петербург" становится сосудом вод – то есть морским царем. И снова "сворачивается" – уже в Медного всадника. Статуя – не антитеза стихии, а ее средоточие. Этим обнажается смысл пушкинского эпитета "мощный" по отношению к Петру. Покоряя морскую стихию и оковывая ее каменным пленом, Петр вбирает в себя ее *мощь* и становится "истуканом" – медным сосудом этой мощи.

Учитывая, что покорение Петром стихии строительством "города под морем" есть, в сущности, оседлание коня (эроса непокоренной стихии), ясно, почему Петр в итоге строительства превращается в конную статую, в Медного всадника.

Эта роль Петра по отношению к Петербургу и через него к стягиваемым им стихиям осознавалась официальной одой, которая в творении города предвидела и предвосхищала "нормативный" потоп. Л.В. Пумпянский установил один из источников "Медного всадника" в одической мифологии речного божества, проливающего торговое изобилие и покровительствующего архитектурной пышности столицы.

Наводнение – гнев речного божества (мотив, идущий от Горация), сменивший милость. Так, Костров в своей оде опирается на легенду, согласно которой (возможно, официальной) Медный всадник оберегает Петербург не просто от врагов, как в рассказе Батурина, но от Наводнения; его рука, простертая к пучине, запрещает волнам вздыматься и колебать Бельт (Пумпянский 1939, 102, 111).

Таким образом, блага Петербургу поставляются морским патроном; он же охраняет его от потопа – и он же обрушивает этот потоп на "провинившийся" город. В "низовом", лубочном варианте этот мотив переходит в XIX век: одним из источников "Медного всадника" определено появившееся в декабрьском номере за 1829 г. стихотворение Маркевича "Медный бык":

...Кумир  
Огромным быком над народной главою,  
Высоко, высоко стоит взгроможден  
(цит. по Рябина 1977, 89).

Таким образом,

В начале Петр повторяет творца. Строя, Петр перерождает сам замысел и себя в истукана... Строитель соединился с предметом строения в естестве истукана (Эпштейн 1984, 199).  
Через строительство Петербурга Петр зажил дьявольской жизнью в своем памятнике и присвоил себе мертвому власть над живыми (Эпштейн 1981, 109).

## 5. Нева – Наводнение

Став "подножием кумира" и ступенью погружения его в воду, Петербург, "плен... побежденной стихии", вытесняет воду вверх. Он оказывается "беспокойной постелью" Невы, "возмущающей" ее к "бунту": "Над возмущенною Невою", "Своим любясь возмущеньем", "Из возмущенной глубины", "...мятежный шум | Невы и ветром...", "К едва смирившейся реке" (IV, 386, 387, 391, 388).

"Возмущение", в котором, как мы видели выше, всё пронизано "звериной злобой", жаждет не освобождения, но хищного пленения своих плени-

телей: "...как зверь, остервенясь, на город кинулась"; "Там волны хищные толпились", "...жадный вал" (IV, 384, 392, 386).

Удовлетворение хищной жажды происходит как ответ на *воинский* вызов: "Нева... | Рвалася к морю против бури, – Не одолев их буйной дури, | И спорить стало ей невмочь", "Осада! приступ!", "Но, торжеством победы полны, еще кипели грозно волны...", "...как в поле боевом | Тела валяются..." (IV, 384, 385, 388, 389).

*Война* предстает как *игра*; "Наводнение наделено чертами устрашающей красоты. Оно гибельно и пронизано символикой потопа, но сообщает тем, с кем соприкасается, энергию и восторг высшего самовыявления" (Альми 1979, 23): "Нева обратно повлеклась, | Своим любуюсь возмущеньям", "...место, где потоп играл", "...Куда, играя, занесло | Домишко ветхий..." (IV, 388, 392, 394).

При этом, повторяя петербургские *пирры*, стихия, поднятая из "возмущенной глубины", раскрывает себя как *преисподняя*: "И блеск и шум, и говор балов... | Ш и п е н ь е пенистых бокалов | И пунша п л а м е н ь голубой" – "Нева... ревела | Котлом клокоча и клубясь"; "Еще кипели грозно волны, | Как бы под ними тлел огонь, | Еще их пена покрывала..." (IV, 380, 384, 388).

Именно отвечая на воинскую игру с собою, Нева превращается в боевого коня, подобного медному коню Петра, – это и есть окончательное соединение города и воды: "И тяжело Нева дышала, | Как с битвы прибежавший конь" (IV, 387).

Как видим, в истоке войны-потехи как вызова стихии лежит "правильная", эстетически организованная форма каменного "плена" воды. Камень, обратившись в беспокойную постель, шлет ей воинский/потешный вызов и вытесняет ее наверх, рождая наводнение, "пир на просторе".

## 6. Петербург – Наводнение

"Возвращение" вытесненной воды в качестве наводнения обнажает скрытую до поры двойную природу Петербурга и трансформирует его исходные отношения с водою: "...при наводнении образ Петра и его творенья оказываются флером и занавесом другой природы Петербурга" (Краснов 1977, 98).

С одной стороны, "надводный" город-призрак непрестанно сжимается до размеров дворца ("острова печального") – "огражденной скалы" ("подножия кумира") – и, наконец, это "вода и больше ничего" (IV, 385, 392, 393, 386).

С другой стороны, по точному замечанию исследователя, "Все, что построил Петр, отвратительно живуче" (Кузнецова 1985, 58). "Фундамен-

тальный" Петербург, "город под морем", не исчезает, а наоборот, всплывает из глубины: "И всплыл Петрополь, как Тритон, | По пояс в воду погружен" (IV, 385). В наводнении реализуется окончательное назначение Петербурга как морской столицы ("Тритона").

Крыстева, имея в виду, что "Тритон подобен смерти, преисподней" (Топоров 1979, 19), видит во всплывании Петрополя-Тритона две смысловые возможности: а) преисподняя всплыла наверх; б) Петербург обратился в преисподнюю" (Крыстева 1992, 22). Но поскольку Петербург насильственным погружением в воду заключил стихию вод в собственный "плен" и этим выгеснил ее на поверхность из "возмущенной глубины", то две возможности сходятся в одну: город, собрав в себя "преисподнюю", всплыл, "как Тритон".

Какую же роль играет основной, "подводный" Петрополь-"Тритон" в Наводнении?

Здесь Пушкин снова поэтически претворяет ключевые элементы петербургского текста – т е а т р , с ц е н а , кулисы, декорация, антракт, публика, роль, актер, куколки, марионетки, нитки, пружины" (Топоров 1995в, 315). По наблюдениям Тименчика, "... архитектурный пейзаж Петербурга трансформируется в ... сценографию" (Тименчик 1984, 118), Назиров пишет о "театральном" облике Петербурга 18 века в сознании современников (ледяной дом и пр. – Назиров 1975, 124). Ситуация перевернутого мира [рождает] в облике Петербурга [возможность] ... м а с к а р а д а антихриста (Лотман 1984, 34).

"Строгая" и "стройная" форма Петербурга, бывшая некогда "пленом" финских волн и орудием "возмущения" их из "глубины", – по совершении этого возмущения канализует "наглое буйство" наводнения в правильную форму воинской игры и водяного праздника – "пиршества на просторе":

... предельная неопределенность каждого элемента [петербургского текста] ведет к тому, что природа, противоположная культуре, не только входит в [нее], но равноценна культуре. Таким образом, Петербург ... оказывается не результатом победы культуры над природой..., а местом, где воплощается, разыгрывается и реализуется двоевластие природы и культуры (Топоров 1995в, 289).

Петербург реализует себя как морская столица, где (в строгом соответствии с исходным замыслом "строителя чудотворного!") улицы превращаются в каналы, а площади – в озера. Это происходит таким образом, что каналы просто затопляют набережные:

... воды вдруг  
Втекли в подземные подвалы,

К решеткам хлынули каналы...  
.....  
Стояли стогны озерами,  
И в них широкими реками  
Вливались улицы... (IV, 384, 385).<sup>13</sup>

Правильная форма Петербурга – каменного "плена финских волн" была некогда воинским вызовом стихии, приглашением к потехе, "игре". И для вытесненной стихии "правильная" форма служит ареной этой игры.

Петербургский народ – плоть от плоти города и воспринимает наводнение именно как пиршественную игру – "Любуясь брызгами, горами | И пеной разъяренных вод". "Отечественные записки" приводят свидетельства Аллера и Берга о том, что "толпы любопытных шутили, брызгали водой и толкались в лужи... Иные смотрели, как вода из трубных решеток била фонтаном" (Рябинина 1977, 85).

Таким образом, роль Петрограда в отношении стихии двухстадиальна.

1. Служа подножием кумира для агрессивного погружения того в море, Петербург становится морской столицей, городом под морем (Тритоном). Правильной формой каменного плена он как беспокойная постель, вытесняет побежденную стихию навстречу себе, превращая Неву в Наводнение (пир Нептуна). При этом продолжая тело Петра, город служит воронкой, через которую Петр вбирает стихию в себя, становясь Медным всадником.

2. Вытеснив стихию из возмущенной глубины, правильная форма морской столицы превращает наглое буйство в упорядоченную игру, становясь ареной и кулисой этой игры.

Главное действующее лицо водяной мистерии – статуя Петра, чье оживание – кульминация "пиршества".<sup>14</sup>

## 7. Петр (Медный всадник) – Наводнение

Имея в виду, что построение города – промежуточная фаза, ведущая к главной цели – наводнению, легко предположить, что превращение Петра-строителя в конную статую – промежуточная ступень на пути к его оживанию в виде статуи. Оживание снимает временную (историческую) дистанцию в "сто лет" между Петром-человеком и Петром-всадником. Петр снова предстает единым, но в новом качестве – целиком вместившим стихию в себя.<sup>15</sup>

Как уже говорилось выше, в архаике эротически-агрессивное ("конское") воздействие на стихию сводит все элементы в одном теле через провоцирование стихийной катастрофы (пожар, потоп – Юнг 1994, 280).

Стало быть, если построение Петербурга делает Петра медным в с а д - н и к о м , то наводнение, полностью заполняющее статую водою, окончательно соединяет всадника с конем и превращает его в "могучего к е н - т а в р а " (Айхенвальд, 146). Оживание всадника возможно лишь через оживание коня-стихии. Оно означает, что в коне полностью сошлись встречные потоки мужской сексуальной агрессии героя и "женского" сексуального противления стихии (воды), слиянных в пиришественном бою.

Как показали текстологические изыскания Л.В. Пумпянского, И.М. Тойбина и др., в самоощущении имперской культуры, заключенной в одах XVIII века, отразилась подспудная цель строительства "города под морем" – как орудия воинского/игрового вызова стихии на пиришественно-любовный поединок и арены водяных "пиришеств", венчаемых оживанием статуи:

Общая традиция оды на прославление архитектуры – в приложении к Петербургу – прославление Медного всадника (Рубан, Костров, Петров). Это войдет в литературную традицию и предысторию "Медного всадника" Пушкина (Пумпянский 1939, 111).

В оде Петрова "На торжество мира" Медный всадник окончательно драматизирован:

Он рек, и всколебались бреги,  
Блеснул во горней огонь стране,  
Река и ветер прервали беги –  
Тряхнулся Всадник на коне.  
.....  
Он жив! Иль царствует небесна  
В меди мощь века заперта?  
Взгляните! Конь под ним топочет  
И к облакам взлетети хочет,  
Пуская пену изо рта.

Таким образом, ода, посвященная статуе Петра, постепенно стремится оживить Медного всадника, превратить в действующее лицо актом условного "чуда" (Пумпянский 1939, 112).<sup>16</sup>

Благодаря коню (становясь всадником, а затем кентавром) герой объединяется со своим хтоническим антагонистом – змеем.

По своим мифологическим истокам, Петр – "строитель чудотворный", как показал Анциферов, ближе всего к древнехалдейскому божеству Мардук. Мардук побеждает хозяйку водной пучины Тиамат, возглавляющую мир подводных чудищ – человеко-скорпионов и рыбо-людей. В борьбе Мардук [использует] божественное орудие – *молнию* и свет.

Этиология здесь предполагает возможную эсхатологию в том виде, как она воплощается в петербургском мифе и в "Медном всаднике". Победа над богиней лучины не окончательна; в глуби вод притаился древний хаос и грозит разрушить мир. Попущением богов во время великого потопа созданный ими мир едва не погиб. Но "эсхатология" также не окончательная, она "циклична", потоп окончен, и *все пришло в прежний порядок* (ср. в поэме: "В порядок прежний все вошло").

Эмблематика этого мифа также предвосхищает эмблематику петербургского "творения": Мардук, *стоящий на водах*, попирает побежденную Тиамат в виде змеи (Анциферов 1924, 57–60).

Оседлание коня означает, что теперь герой и змей (водная пучина) имеют конечную цель друг в друге, равно выступая творцами и "разрушителями" города. Семиотика скульптурной группы и представляемого ею халдейского мифа пересоздается таким образом, что всадник на стадии строительства и разрушения последовательно получает различные признаки змея. "Строителю" присваивается змеиная "мудрость", и змей делается сотрудником петровского строительства (Тименчик 1984, 122; Лотман 1984, 34–35). В финале всадник приобщается естеству змея как водяной пучины – и они совместно ведут мир к гибели, "структурно соединены в движении мира к концу" (Лотман 1984, 135). В итоге "всадник равен змею" (Лотман 1984, там же).<sup>17</sup>

Пушкин ощущал историю нового века как механизм самоосуществления просвещенного абсолютизма. В современную себе эпоху историческим воплощением "Медного всадника" он видит Наполеона. На образ "чудотворного строителя"-цивилизатора, каким Петр, как будто, предстает в век Просвещения, налагается образ вселенского воителя, "Божьей грозы" (Гойбин 1976, 173).

Но уже в XVIII веке нормативный образ Петра включал в себя "ужас". Пушкинское "Ужасен он в окрестной мгле" наследует ломоносовским определениям Петра: "Ужасный чудными делами, | Зиждитель мира искони" (цит. по Тойбин, 2, 227). Ужас – атрибут величия.

И для Пушкина, угадавшего сквозь призму нового века "трансвременной" потенциал "просвещенного абсолютизма", Петр уже заключал в себе и Наполеона, и Робеспьера, был "воплощенной революцией" (см. подробнее Оксенов 1933, 51; Федотов 1990, 362). Значит, революционер рубежа веков и воитель нового века просто осуществили в историческом времени код культурного самоощущения века "просвещенного абсолютизма", символически закрепленного оживающей статуей.

Таким образом, онтологический исток "цивилизаторского" государственного строительства – воля ренессансной личности ("царя" по определению) к раздвижению своего естества на все сферы мира (земля, вода, воздух) и сведению их в себе.

Суть строительства – воинское покорение стихии как вызов ее на поверхность ради приобщения ей (приобщения себе). Орудие покорения – "город при море". Субститут царя, город служит ему подножием для погружения в море, становясь в итоге "городом под морем".

Город шлет воинский вызов стихии, беря ее в каменный плен "культуры" – "стройной ограды". Плен – вызов, вытесняющий воду наверх, навстречу царю-кумиру для наводнения-пиршества.

По мере погружения царь через город-воронку вбирает стихию в себя, становясь статуей – сосудом вод (свернутой формой "плена финских волн").

С выходом стихии "из возмущенной глубины" эстетически организованный правильный Петербург становится ареной пиршественно-любовного боя и соединения Медного всадника с морем, а также кулисой этой битвы как театральной мистерии.

В момент их полного соединения (заполнения статуи водой) Петербург, как временный субститут Петра, исчезает ("вода и больше ничего"), а статуя оживает. Этим Медный всадник целиком сводит в себе горделиво-агрессивную культуру неколебимой давящей формы-"плена" и "возмущенную" ею стихию. "Тяжелозвонкое скаканье" статуи – новая, "размеренная" форма стихийного буйства.

Мы видели, что ключевые реалии поэмы имеют как формы-*продолжения* (Петр-Петербург), так и формы-*превращения* (Петр-Медный всадник, Нева-Наводнение).

Отношения между реалиями могут быть *воздействием* (Петр – Нева) либо продолжающим это воздействие *обращением на себя* (Петр – Наводнение).

В ряде случаев реалия воздействует на другую через свое продолжение. Так, Петр воздействует на Неву через строительство Петербурга.

С одной стороны, реалия может превращаться в другую опосредованно, воздействуя на какую-то третью. Например, Петр превращается в Медного всадника, "нападая" на Неву своим субститутом – Петербургом.

Либо реалия превращается в другую в результате воздействия на нее извне: Нева превращается в наводнение, находясь в страдательной позиции по отношению к Петру.

Имея в виду, что акт "воздействия" вспомогателен акту "обращения" на себя, получаем приблизительно такую формулу происходящего в поэме:

Петр, "разворачиваясь" в Петербург, этим вызывает на себя Неву и превращается в Медного всадника. А соединившись с Невой, Петр-статуя оживает.

## 8. Евгений – допетровский мир

В "демократической" мифологии "Медного всадника" Евгений – "маленький человек", чье право на личное счастье попрано "государственным" строением, ставшим поэтому "деспотией".

Между тем, жизнь Евгения и Параши, мечты Евгения подобны патриархальной смиренно-созидательной жизни на лоне природы, царствовавшей в мире до Петербурга.

В ряде работ отмечалось подобие домика Параши и могилы Евгения тому миру, который увидел Петр "на берегу пустынных волн" и который навсегда уступил место Петербургу: "Остров, могила Евгения, – реминисценция мшистых, топких берегов" (Краснов 1977, 101). По мнению Кузнецовой и Викторовой, этим совершается круг истории: "По гравюрам Патерсена, Зубова, Алексеева, изображающим крепость, ясно: вступление и финал образуют "единство места", замкнутый круг поэмы" (Кузнецова 1985, 58; Викторова, 199).

Тем самым, по меньшей мере, наряду с соотношением по социальной вертикали действует соотношение по временной, исторической горизонталю.

Скупые упоминания генеалогии Евгения в окончательной редакции поэмы еще дальше отодвигают социальную дихотомию "царь-раб", в пользу временной ("раньше – ныне"). "Забытое" ныне имя Евгения блистало "под пером Карамзина". "Дичась знатных", Евгений в то же время "...не тужит | Ни о лчюющей родне, | Ни о забытой стороне" (IV, 379).

Евгений, очевидно, потомок родовитых "допетровских" бояр; знать же, которой он "дичится", – новая, петровская аристократия XVIII века. Это еще более убеждает в том, что "конфликт героя и сфинкса в 'Медном всаднике' ... коренится в петербургском периоде русской истории" (Сидяков 1979, 8).<sup>18</sup>

Как известно, "Медный всадник" вырос из замысла неоконченной поэмы "Езерский". В ее сохранившихся фрагментах мотив забытой "генеалогии" главного героя – "могучих предков правнука бедного" из "родов униженных обломков" – развит значительно подробнее, чем в "Медном всаднике". Это позволяет восстановить смысл оппозиции "Евгений – Петр" как оппозиции "раньше – ныне".

Мне жаль, что дома наши новы,  
Что прибываем мы на них

Не льва с мечом, не щит гербовый,  
 А ряд лишь вывесок цветных,  
 Что мы в свободе беспечальной  
 Не знаем жизни феодальной  
 В своих владеньях родовых.  
 Среди подручников  
 (вариант: "добрых подданных") своих...  
 (цит. по Бонди 1939, 42).

Временная дихотомия "до Петра" – "после Петра" заслоняет социальную дихотомию "верх – низ". Петр – не просто царь, но н о в ы й царь. И в этой оппозиции Петербург и патриархальный мир "мшистых, топких берегов", отнюдь не соотносены просто как "природа" и "культура".

Пушкинисты-текстологи приводят ряд соответствий процитированным фрагментам "Езерского" в "Моей родословной", "Родословной моего героя", "Романе в письмах", фрагменте "Гости съезжались на дачу", "Заметках о русском дворянстве", где повторены те же мотивы: ущербности "аристократии чиновной" по отношению к "аристократии родовой" и забвения нынешним дворянством своей славной допетровской истории в пользу служебного ("чиновного") "успеха".

"Роман в письмах": "...у нас иной потомок Рюрика более дорожит звездою двоюродного дядюшки, чем историей своего дома, т.е. историей Отечества... | ... Семейственные воспоминания дворянства должны быть историческим воспитанием народа" (VIII, 53). Это почти текстуально повторено в "Езерском".

"Гости съезжались...": "Мы ... стоим на коленях перед настоящим слушаем ... и очарование древностью, благодарность к происшедшему... для нас не существует. Карамзин недавно рассказал нам нашу историю. Но вряд ли мы вслушались. Мы гордимся не славою предков, но чином какого-нибудь дяди или балами двоюродной сестры" (цит. по Измайлов 1977, 133).

В "Заметках о русском дворянстве" Пушкин видит истоки 14 декабря именно в "... уничтожении дворянства чинами [и]. ...падении постепенном дворянства".

Прежний, "патриархальный" мир имел свою культурную иерархию со своей аристократической вершиной. Она представлена Езерским, а потом Евгением, противостоящим Петру.

Петровский мир – это д р у г а я , ущербная культура, замещающая прежнюю. С замещением старинной аристократии на петербургскую профанно-"демократическими" признаками наделяется как раз послепетровская Россия – не даром Петр для Пушкина "Робеспьер... [и] воплощенная революция":

...что уж на гробе позабытом  
Растет пустынная трава,  
Что геральдического льва  
Демократическим копытом  
Лягает ныне и осел!  
Дух века вот куда зашел.

.....  
Что исторические звуки  
Нам стали чужды, что спроста  
Из бар мы лезем в "tiers etat"  
Что будут нищи наши внуки,  
И что спасибо нам за то  
Не молвит, кажется, никто.

(цит. по Бонди 1939, 42).

Эта профанная демократия нового петербургского мира парадоксально связана с несвободой: "С трудом в столице круглый год ! Влачим ярмо неволи темной..." (ср. отмеченную В.Н. Топоровым устойчивую оценку жизни в Петербурге в XIX веке (в противовес московской) как химеричной и несвободной (Топоров 1995в, 273).

И для Пушкина уважение дворянства к памяти предков – залог его человеческой полноценности, и отсюда – подлинной свободы от власти: "[Заметьте], что неуважение к предкам есть первый признак дикости и безнравственности" (VIII, 42). Дворянская принадлежность означает прирожденную избранность и фундаментальную личную суверенность (ср. "Из Пиндемонти" – А.И. См. подробнее Охсенов 1933, 48, 53; Медриш 1992, 103; Викторова, 202–203).

Поэтому, очевидно, "...в словах Евгения 'Ужо тебе!' звучит не демократически-разночинная, а историческая оппозиция Долгоруких, Репниных и других дворянских родов" (Викторова, 205).

Оппозиция Евгений – Петр не противопоставляет верх и низ, природу и культуру, а раздваивает смысловые объемы как природы, так и культуры.

Петр отсекает от природы как целокупного и питающего человеческую жизнь естества оргиастическую аморфную стихию. От культуры как смиренно-созидательной жизни на лоне природы и возвышения форм этой жизни (см. мотив "речной идилии" – общее место в поэзии рубежа веков – Батюшков и др. – Архангельский 1990, 61) отделяется воинский вызов стихии как пленение ее мертвой формой и вытеснение стихии навстречу себе ради оргиастического слияния с нею.

Петровский и допетровский миры – два различных соотношения природы и культуры, стихии и формы. Петр не преобразует природу культурой, а меняет извечные соотношения природы и культуры.

### 9. Медный всадник (Петербург–Наводнение) – Евгений

Евгений находится в двойственных временных отношениях с Петром. С одной стороны, он связан с предшествующим Петру миром "мшистых топких берегов". С другой – он "роковой наследник": "Евгений – частный случай неписаного закона... Предпосылки катастрофы заданы до рождения Евгения. Они первичны как коренные условия бытия петербургского человека" (Альми 1979, 20). Он – осколок прошлого, переживший вселенский переворот Петра и живущий в чужом мире, он "... исключен из истории – он как оторванный лист..." (Кузнецова 1985, 54).<sup>19</sup>

Мотив "рокового наследничества", по наблюдению ряда исследователей, сближает Евгения с "бессильным, меланхолическим Александром I – "анти-Петром", также не понимающим природу происходящего" (Архангельский 1990, 57; Альми 1979, 23). Тут, видимо, Пушкин также развивает устную традицию. Бытовавшие символические истолкования сроков наводнения в связи с Александром I (родился через 3 месяца после наводнения 1777 г.; умер через год после наводнения 1824 г.; см. Ленобль 1977, 74) отразились в одном из вариантов "Медного всадника":

...Он (Александр – А.И.) глядел  
 На злое бедствие. Такого  
 Уже не помнил град Петра  
 От лета семьдесят седьмого  
 ... Заметная пора.  
 Тогда еще Екатерина  
 Была жива, и Павлу сына  
 В тот год Всевышний даровал,  
 И гимн младенцу  
 Бряцал Державин  
 (цит. по Бонди 1939, 49).

Неслучайно у Евгения и царя в поэме схожие пристанища: соответственно, "остров малый" – и дворец, казавшийся "островом печальным"; они наравне оказываются жертвами "гневной и бурливой" Невы, которая, идя вспять от моря, "затопляла острова" (IV, 384).

Эта близость Евгения и царя как двух "роковых наследников" окончательно утверждает историческую оппозицию поэмы, выраженную формулой "Прошло сто лет".

"Двойная" временная позиция Евгения по отношению к Петру "разворачивает" связи Евгения с библейским Иовом (Тархов 1977, 62–63) и героем волшебной сказки (Медриш 1992, 103; Медриш 1978, 19–20).

"Расчет со сказкой" в том, что Евгений не награждает царем земными дарами за прохождение испытаний "тем" миром, а гибнет от этого царя.

Мир, который он принимал за "свой", "правильный", оказывается как раз дьявольским, заместившим исчезнувший свой для героя мир. А царь оказывается повелителем нового бесовского мира. Поэтому если в сказке чудесно возникший город приносит герою счастье (см. "Сказку о царе Салтане"), то здесь – смерть, так как столетнее царство – бесовски-стихийное (Медриш 1978, 25).

Поэтому же Евгений – своего рода "анти-Иов". В отличие от Иова Библии, он не испытует Богом с помощью временного хаоса на верность подлинному космосу; он невольный "испытатель", открывающий в псевдо-правильном мире упорядоченный хаос, созданный новым царем на месте прежнего "космоса".

Петр сводит Евгения с ума, через остранный от Евгения Петербург и Наводнение, оживая в Медном всаднике и преследуя героя (Эпштейн 1984, 195; Назиров 1975, 130; Эпштейн 1981, 108; Альми 1979, 25).

Наводнение делает Евгения тенью Петра – сидящим "на звере мраморном верхом"; еще более он уподобляется царю в их последнюю встречу: "По сердцу пламень пробежал. | Вскипела кровь. Он мрачен стал | ... Как обуянный силой черной" (IV, 393). "Стихия становится его внутренней морфологией, и ею обусловлен бунт" (Альми 1979, 24; Кузнецова 1985, 56).

Петр же, обращая Евгения в бегство "тяжелозвонким скаканьем", делает его тенью призрачного Петербурга. Евгений раздваивается между природой и социумом ("ни зверь, ни человек"...) телесным и призрачным ("... ни житель света | Ни призрак мертвый").<sup>20</sup> Подобно Петербургу, герой оказывается вне достоверного земного времени ("Ни день, ни ночь, | Ни мрак, ни свет" – IV, 391). И, подобно ему же, исчезает в мире всевластия воды.

Подведем итоги.

1. Возведение Петербурга в поэме – не цивилизаторское покорение природы культурой, а вызов стихии на пиршественно-любовный бой. Город – орудие пленения стихии мертвенно-каменной формой и вытеснения ее наверх, навстречу пленителю. А впоследствии – арена пиршества на просторе.

3. Наводнение – не роковая ошибка, но и не кара, не жертва ради покорения природы – а искомая цель строительства города под морем.

4. Евгений соотнесен с Петром не по социальной вертикали, а прежде всего по временной горизонтали. Он исторически предшествует Петру как представитель иного патриархального соотношения природы и культуры – и фактически наследует ему как "оторванный лист".

5. Медный всадник – не символ, а форма превращения Петра – чудотворного строителя. Петр становится конной статуей, приобщаясь морю через Петербург и вбирая в себя побежденную стихию.

6. Оживание статуи – не бред Евгения, а миг полного слияния Петра-истукана и вызванной им, втянутой в себя Невы.

По-видимому, Петр "Медного всадника" не отменяет в пушкинском мире Петра "Полтавы", "Арапа Петра Великого", "Пира на Неве". И не отменяется им. Его значение и уже и шире проблематики русской дворянской культуры Нового Времени. Уже – потому что он концентрически выражает злое и темное в этой культуре. Шире – потому что здесь, возможно, обозначена одна из глубинных целей всей постренессансной аристократической культуры Европы.

### Примечания

- 1 В.Н. Топоров приводит значения *дна моря* как образа смерти и ужаса, "берега гибели". И.С. Тургенев свои предсмертные страдания описывает так, будто он "...был на дне моря и видел ...чудищ [...] и сцепления безобразных организмов". В 1852 г. под впечатлением смерти Гоголя Тургеневу "...кажется, что какие-то темные волны без плеска сомкнулись над моей головой – и иду я на дно, застывая и немея" (Топоров 1995а, 589–591).
- 2 С "Медным всадником" часто сопоставлялся "Домик в Коломне": Петербургу, символу европейской культуры и новой государственности, противостоит "неведомый свету" патриархальный мир "малых сил" (Худошина 1979, 42). Евгений и Параша – "осерьезненный вариант героев "Домика в Коломне" (Кузнецова 1985, 55).
- 3 В XIX веке, после 14 декабря, мотив наводнения как кары за царскую деспотию был "наращен": оно понималось как возмездие за казнь декабристов (наводнение приравнивалось к бунту). Этот смысл наводнения разворачивался в поэме А.С. Печерина "Торжество смерти" (1833). Немезида с мечом, повелевающая ветрами, затопляет преступный град за казнь декабристов: царь Поликрат – Николай I. Схожий смысл имел и стихотворный фрагмент А.И. Одоевского (см. Ленобль 1977, 78; Назиров 1975, 126).
- 4 А.С. Пушкин, *Полное собрание сочинений в 10 тт.*, АН СССР, М., 1949, т. IV, 393. Далее ссылки на это издание в тексте статьи.
- 5 Ю.М. Лотман выделяет особый "архетип перенесенной (эксцентрической) столицы: в ней – пафос агрессии против природы (город как

- поход в борьбе с природой) либо других государств; приобретения новых земель – *смещения центра*" (Лотман 1984, 94).
- 6 Если вода объединяет сушу и воздух, то финские болота, "фундамент" Петербурга, очевидно, вспомогательны этому объединению, сводя воду с самой сушей.
  - 7 В халдейском мифе, о котором речь ниже, культурный герой, Энлиль, победив (освоив) божество морской пучины Тиамат, разрушает ее труп, половину поднимает наверх и делает небом; небо он запирает засовом, чтобы не дать воде излиться (см. подробнее Анциферов 1924, 58–59).
  - 8 Поэтому для символистов "Весь Петербург – бесконечность проспекта, возведенного в энную степень. За Петербургом же ничего нет" (А. Белый).
  - 9 Вода и воздух в противостоянии тверди предстают как призрак: "Море выступает как *кажимость*. Заполненность всего пространства движениями и звуками создает специфический эффект зыблемости..." (Топоров 1995а, 586–87). Ю.М. Лотман и З.Г. Минц связывают этот пушкинский мотив с генеральной фольклорной символикой сбивания с пути у Пушкина, выраженной в "Бесах". Путь принадлежит земле – бесы воздуху (Лотман, Минц 1983, 39).
  - 10 Первый случай магического восприятия тела Петра I зафиксирован во время его отпевания в Петропавловском соборе: к гробу прорвался Ягужинский и обратился к покойнику с жалобой на Меншикова. Вторым случаем – после Чесменской победы: Митрополит Платон после проповеди и молебна ударил в Петропавловском соборе по гробу Петра: "Восстань и увидь новый флот" (см. Назиров 1975, 124).
  - 11 Ср. замечание И.М. Тойбина о том, что "Кумир – это статуя – и одновременно обожествленная фигура правителя" (Тойбин 1985, 226).
  - 12 Характерно наблюдение С. Кузнецовой о том, что "Александр I напоминает в "Медном всаднике" фигуру с декорации" (Кузнецова 1985, 54).
  - 13 Как показывает В.Н. Топоров, театральность восприятия статуи заложена в строении площади: "По мере приближения памятник возрастает, отрываясь от земли, – мы осознаем бездонность *небесной кулисы*" (Топоров 1995б, 441–442).
  - 14 С исчезновением исторической столетней дистанции между Петром-человеком и Петром-статуей, сходятся, по мнению А.Ф. Лосева, миф и символ (Лосев 1976, 171; см. также Сидяков 1986, 72). Петр-строитель сверхчеловечен изначально. Статуя – скрытая форма превращения Петра и явный его знак ("символ"). С оживлением статуи ее внешняя

"символизирующая" роль исчезает: перед нами не знак сверхъестественного Петра, а сам Петр.

- 15 Это отразилось в символистской рецепции связки "город-статуя". По выражению Толмачева, "Петр хочет разбить пьедестал и ускакать. Нева и Петр ликуют – торжествуют вместе" (цит. по Тименчик 1983, 94).
- 16 "Мостом" между халдейским мифом и "Медным всадником" выступает опять-таки Библия. Бог, в наказание возроптавшим евреям, наслал на них ядовитого змея и лукаво посоветовал нарушить его запрет на кумиров, сделав кумира змеею – "поклонитесь тому, от кого страдали" (см. Михайлов 1991, 102). Библейский змей, в отличие от Тиамат, – псевдоантагонист Бога, он орудие Божеского наказания людей. В поэме Пушкина демиург, сам становясь медным идолом, объединяется со своим карающим орудием. Такое объединение происходит "де-факто" в уже приводимой мифологеме речного божества – сначала демиурга и патрона города, а затем палача, наказывающего его за погрешения. Это божество, очевидно, еще не разделилось на антропоморфного Бога и его хтонического соперника.
- 17 Одним из трех ключевых в символике поэмы "общих мест" оды 18 века Л.В. Пумпянский видит формулу "Прошло сто лет" (Пумпянский 1939, 96).
- 18 Поэтому, в отличие от "патриархальных" жертв фаустовской дамбы – Филемона и Бавкиды, петербургская праведная чета Параша и Евгений, еще не родившись, "...затягивается в сети прошлого столетнего греха. Жертва не предшествует, а наследует созиданию" (Эпштейн 1984, 191).
- 19 Ср. приводимые В.Н. Топоровым свидетельства В.А. Жуковского и А.И. Герцена: "Проклиная этот город, [Жуковский] сознает, что для него "не жить в Петербурге нельзя", и эта принудительность, которую ты сам как бы и выбираешь, приводит к утрате обычной у Жуковского уравновешенности, к состоянию, близкому к срыву... | ... [Герцен]: "Петербург любить нельзя, а я чувствую, что не стал бы жить ни в каком другом городе России" (Топоров 1995в, 265, 269). В этом, по-видимому, суть несвободы петербургского жителя.

### Л и т е р а т у р а

Альми, И.Л. 1979. "Образ стихии в поэме «Медный всадник»: тема Невы и наводнения", *Болдинские чтения*, вып. 4, Горький.

Анциферов, Н.П. 1924. *Быль и миф Петербурга*, Пг.

- Архангельский, А.Н. 1990. *Стихотворная повесть Пушкина "Медный всадник"*, М.
- Бонди, С.М. 1939. "«Езерский» – «Медный всадник»", *Рукописи Пушкина. Альбом 1833–1835 гг.*, М.
- Брюсов, В.А. 1975. "Медный всадник", *Собр. соч. в 7 тт.*, т. 7, М.
- Викторова, *Петербургская повесть*.
- Денисенко, С.В. 1993. "Конфликт человека и стихии в поэме «Медный всадник»", *Филология – Philologica*, № 1, Краснодар.
- Иваницкий, А.И. 1993. "О подтексте «Медного всадника»", *Русский язык за рубежом*, № 2, М.
- Измайлов, Н.В. 1977. "Забывтая старина", *Замысел, труд, воплощение*, М.
- Кнабе, Г.С. 1993. *Воображение знака*, М.
- Краснов, Г.В. 1977. "«Медный всадник» и его традиция в русской поэзии", *Болдинские чтения*, вып. 2, Горький.
- Крыстева, Д. 1992. "Поэтическая формализация мифов о Петре I и «Медный всадник»", *Русская литература*, № 4, М.
- Кузнецова, И.А. 1985. "Медный всадник в контексте пушкинского творчества 1830-х годов", *Литературные произведения XVIII–XX веков в историко-культурном контексте*, М.
- Ленобль, Г.М. 1977. "К истории создания «Медного всадника»", *История и литература*, изд. 2-е, М.
- Лотман, Ю.М. 1984. "Семиотика Петербурга и проблемы семиотики города", *УЗ ТГУ*, вып. 664 (*Труды по знаковым системам*, вып. 18), Тарту.
- Лотман, Ю.М. 1988. "Типологическая характеристика реализма позднего Пушкина", *В школе поэтического слова*, М.
- Лотман, Ю.М., Минц, З.Г. 1983. "Образы стихий у Пушкина, Достоевского, Блока", *УЗ ТГУ*, вып. 620, Тарту.
- Лосев, А.Ф. 1976. *Проблема символизма и реалистическое искусство*, М.
- Медриш, Д.Н. 1978. "Трезвый реализм («Медный всадник и сказка»)", *Проблемы реализма*, вып. 5, Вологда.

- Медриш, Д.Н. 1992. "О чем же думал он? (Фольклорное слово в «Медном всаднике»)", *Русская речь*, № 2.
- Мережковский, Д.С. 1911. "Вечные спутники", *Полное собрание сочинений в 16 тт.*, т.14, Спб.
- Михайлова, Н.И. 1986. "Литературный фон «Медного всадника»", *Болдинские чтения*, вып. 11, Горький.
- Михайлова, Н.И. 1991. "Тема Петра в «Медном всаднике» и ораторская традиция", *Болдинские чтения*, Нижний Новгород.
- Назирова, Н.Г. 1975. "Петербургская легенда и литературная традиция", *Традиции и новаторство*, вып. III, Уфа.
- Оксенов, Инн. 1933. "О символике «Медного всадника», *Пушкин, 1883 г.*, Л.
- Пумпянский, Л.В. 1939. "«Медный всадник» и поэтическая традиция XVIII века", *Временник Пушкинской комиссии*, вып. 4–5, Л.
- Рябинина, Н.А. 1977. "К проблеме литературных источников поэмы «Медный всадник»", *Болдинские чтения*, вып. 2, Горький.
- Сидяков, Л.С. 1979. "«Пиковая дама», «Анджелло» и «Медный всадник» (К теме художественных исканий Пушкина 2-й Болдинской осени)", *Болдинские чтения*, Горький.
- Сидяков, Л.С. 1986. "Из наблюдений над текстом «Медного всадника» (фантастика в «Медном всаднике»)", *Болдинские чтения*, вып. 11, Горький.
- Таборисская, Е.М. 1987. "Своеобразие решения темы безумия в произведениях Пушкина 1833 года", *Пушкинские чтения в Тарту*, Таллинн.
- Тархов, А. 1977. "Повесть о петербургском Иове", *Наука и религия*, № 2, М.
- Тименчик, Р.Д. 1983. "«Медный всадник» в литературном сознании начала XX века", *Проблемы пушкиноведения*, Рига.
- Тименчик, Р.Д. 1984. "Поэтика Санкт-Петербурга эпохи символизма/ постсимволизма", *Ученые записки Тартуского университета. Труды по знаковым системам*, вып. 18, Тарту.
- Тойбин, И.М. 1976. *Пушкин. Творчество 1830-х годов и проблемы историзма*, Воронеж.

- Тойбин, И.М. 1985. "Система образов в «Медном всаднике»", *Известия академии наук СССР. Серия литературы и языка*, т. 44, № 3.
- Томашевский, Б.В. 1949. "Петербург в творчестве Пушкина", *Пушкинский Петербург*, Л.
- Топоров, В.Н. 1979. "К семиотике троичности (славянское TRIZNA и др.)", *Этимология – 77*, М.
- Топоров, В.Н. 1986. "О некоторых принципах формирования категории притяжательности", *Славянское и балканское языкознание*, М.
- Топоров, В.Н. 1995а. "О поэтическом комплексе моря и его психофизиологических основах", *Миф. Ритуал. Символ. Образ*, М.
- Топоров, В.Н. 1995б. "О динамическом контексте трехмерных произведений изобразительного искусства (семиотический взгляд). Фальконе-товский памятник Петру I", *Лотмановский сборник*, М.
- Топоров, В.Н. 1995в. "Петербург и «Петербургский текст русской литературы» (Введение в тему)", *Миф. Ритуал. Символ. Образ*, М.
- Федотов, Г.П. 1990. "Певец Империи и Свободы", *Пушкин в русской философской критике*, М.
- Худошина, Э.И. 1979. "О сюжете в стихотворных повестях Пушкина", *Болдинские чтения*, вып. 4, Горький.
- Энгельгардт, Б. 1916. "Историзм Пушкина", *Пушкинист*, вып. II, Пг.
- Эпштейн, М.Н. 1981. "Фауст на берегу моря", *Вопросы литературы*, № 6, М.
- Эпштейн, М.Н. 1984. "Фауст и Петр", *Гетевские чтения*, М.
- Юнг, К.-Г. 1994. *Либи́до, его метафоры и символы*, СПб.
- Якобсон, Р.О. 1987. "Статуя в поэтической мифологии Пушкина", *Работы по поэтике*, М.



Catherine Evtuhov

### THE CORRESPONDENCE OF BULGAKOV AND FLOROVSKY: CHRONICLE OF A FRIENDSHIP

As Dean of the St. Sergius Theological Institute in Paris, and author of a theological system often referred to as "monumental," Father Sergius Bulgakov was doubtless one of the dominant figures of "Russia Abroad" in the 1920's and 1930's. He was also, as mentor, friend, and colleague, one of the dominant intellectual and spiritual influences for Georges Florovsky, who came to the Institute to teach in 1926 at the age of 33 (Bulgakov was twenty years his senior). As is well known, Florovsky's two major works – on the Church fathers, and *Puti russkogo bogosloviia* – were written while he was at the Institute, and, as John Meyendorff recounted, were conceived as a response to or even refutation of Bulgakov's doctrine of Sophia, the Wisdom of God, or Sophiology.<sup>1</sup>

In the fragmented yet intellectually vibrant world of the Russian emigration, personal relationships like that between Bulgakov and Florovsky became central to the definition and emergence of new ideas, world-views, and approaches to history. The nature of Bulgakov's and Florovsky's friendship, however – a relationship central to our understanding of Russian ideas, culture, and religion in the twentieth century – remains shrouded in mystery. Florovsky's engagement with and subsequent rejection of the Eurasian movement, for example, or his well-documented argument with Nikolai Berdiaev, are amply substantiated by published polemics. In contrast, the personal and intellectual discussion between Bulgakov and Florovsky, despite – or, perhaps, because of – its centrality and depth for both men, has left absurdly scanty traces in print, whether in the works of the two authors or in the polemical journals of the emigration.

Scholarly attention, moreover, to this relationship has centered exclusively on the sensational Sophiological controversy which erupted in 1935, when Sergius Bulgakov was accused of heresy by both the Moscow Patriarchate and the Karloveci Synod, and Florovsky, against his will, was enjoined to serve on the commission which finally exonerated him.<sup>2</sup> Ironically, the most brilliant students of the St. Sergius Academy – most notably, John Meyendorff and Alexander Schmemmann – , perhaps because they were witnesses to the acid and often unfair polemics of the Sophia controversy, have tended vastly to oversimplify the intellectual disagreement between Bulgakov and Florovsky, reducing it to a polar

opposition.<sup>3</sup> Following their lead, the common wisdom has become to lump Bulgakov, together with Soloviev and Florensky, into one "camp," as "Sophiologists," in contrast to the historian and son of the Church, Florovsky. Recently, Andrew Blane has helped remedy this excessively polarized account by drawing a more subtle picture of Florovsky's friendship with Bulgakov, bringing out the complicated and painful nature of the relationship. If public debate and public misinterpretation construed Bulgakov and Florovsky as "enemies," private comments testify to the depth of the friendship.<sup>4</sup>

While there is no doubt either that Bulgakov and Florovsky disagreed about Sophia, or that this disagreement was important, the nature of their relationship is hardly exhausted by this single fact. Behind discussion of Sophia lay an interaction of two world-views, two approaches to history, philosophy, and religion whose interplay was the stuff of which intellectual history is woven – a combination of influence, absorption, rejection, and inheritance. An essential question remains: if they were not enemies on the Sophia issue, what were they? What, really, was the relation between their intellectual positions: to what extent did Florovsky share or inherit Bulgakov's assumptions? how complete was his rejection of Bulgakov's philosophy?

The absence of public discussion in Bulgakov's and Florovsky's relationship increases the value of their private correspondence. Father Florovsky's recently systematized archive at Princeton University contains seventeen letters from Bulgakov. I would like here to present these letters which, while they do not of course provide a definitive answer to the question of intellectual inheritance and rebellion, do contain some valuable insights, and suggest directions in which we may continue to investigate this chapter of twentieth-century Russian intellectual history.

The correspondence between Bulgakov and Florovsky began while both still lived in Prague, in 1923; it intensified as Bulgakov moved to Paris, and as the two made extensive arrangements for Florovsky to come teach at the newly-founded St. Sergius Theological Institute; written communication was renewed, though in a much terser manner, in the mid-1930's as both became active in the ecumenical movement and meetings with representatives of the Anglican Church. Bulgakov's letters help concretize three important aspects of their relationship. First, naturally, they impart a sense of the tone of the two men's personal friendship. They also deal reasonably explicitly with the philosophical issues which divided and united them. Finally, the correspondence, less consciously, gives us a glimpse of the more mundane, material business of setting up life in emigration – a no less important context for the evolution of their ideas.

The relationship between Bulgakov and Florovsky was one of teacher and student, rather than of two equals. Bulgakov, as Meyendorff puts it, was

Florovsky's "older (and respected) colleague."<sup>5</sup> Bulgakov's letters shed some light on the genesis of this particular relationship, and indicate that this sense of inequality was meaningful for their friendship, and the result of more than a mere difference in age.

The tone of Bulgakov's and Florovsky's friendship was established relatively early, in 1924/25, and developed in response to a specific crisis. In the summer of 1924 Florovsky decided to leave the circle, founded by Bulgakov in 1919 and headed by him in Prague and in Paris, known as the Brotherhood of St. Sophia. Bulgakov took this very badly; the friendship seemed on the verge of breaking off. Alternately accusing and cajoling, Bulgakov argued against Florovsky's decision:

Для этого (нехотения) у меня три причины, кроме одной – главной и единственной, что это явится препятствием для слабых наших сил любить друг друга: во-первых, я ценю Ваше участие, Ваше мнение, слово, критику [...]. Во-2х, Ваш выход из братства, как бы мы ни хотели быть друг к другу великодушны, все-таки не может не отразиться дальше и на наших основных отношениях, напр. в академии, как совершившийся в некотором роде духовный развод, и во всяком случае акт нелюбви. В-3х – и главное – я Вас очень жалею в этом, п. ч. считаю этот порядок мыслей и чувств неправильным и самоубийственным, как свое-нравие: можно и должно отречься и отсекают от себя многое, в том числе и общение, ради Бога – на этом основана аскетика монастыря и пустынночества, ради труда и творчества, на этом основана аскетика всякого мастерства, но не ради простого самоопределения (утверждения): я – таков.<sup>6</sup>

Above all else, Bulgakov saw Florovsky's departure as an assertion of willful individualism, as an unwillingness to take part in the "common task" of the Brotherhood. Dismissing, rather abruptly, Florovsky's misgivings about what he perceived as the Brotherhood's "Tolstoyism" and tendency to elevate "feeling" above "knowledge," Bulgakov described Florovsky's withdrawal as an exercise in negation (*netovshchina*). In concluding his letter, Bulgakov wrote irately, "If I am not mistaken,...your personal affairs are unfavorable to you, but favorable to your misanthropism. I am sorrowful about this."<sup>7</sup>

The incident both strengthened the bond between them, forging a deeper love; and added an element of sorrow, an acknowledgment of the gulf that divided them. It was in direct response to this event that Bulgakov developed a new attitude towards Florovsky, filled with love for his younger friend, yet also with disappointment, and sometimes bitterness, that they could not agree: he dealt with Florovsky's "betrayal" by assuming the tone of a loving father, caring deeply for his "son" yet constantly disappointed by his wayward manners and lack of true

understanding. More than a year later, Bulgakov wrote, in a suspiciously bitter tone, that he had got over the Brotherhood's dissolution (Berdiaev, and others, had also abandoned it); here he formulated his new position:

Я ощущаю для себя и за себя выход из братства как грех и обмирщение, но я, разумеется, не хочу навязывать своего отношения или мерить Вас своею меркою. А поверх всего остается слово апостольское: *любя долготерпит*, вся покрывает, всему веру ёмлет, вся упоает, вся терпит. Пусть это и для нас остается высшим законом бытия, и еще прошу Вас: пожалуйста не думайте, что я ощущаю Ваш выход как неприязненное для себя действие, такого *личного* отношения у меня нет (или я не умею себя видеть). Вы по-прежнему остаетесь для меня духовным сыном и лично близким человеком, и я понимаю, что и Вам нелегко.<sup>8</sup>

The tone of "spiritual father," simultaneously loving and patronizing, pervades Bulgakov's communications to Florovsky from then on. When Florovsky tried to explain his turn to the Church fathers, Bulgakov patted him on the back, applauding his progress – which, for him, was Florovsky's recognition of the centrality of the dogma of Chalcedon and attention to the hesychastic teaching concerning energies – but noting that Florovsky had not quite got the point.

Богослов *должен* быть библеистом, не может им не быть, и это раньше или, по крайней мере, одновременно с изучением отцов. Отцы всетаки сплав золота и шлаков, Библия – чистое золото. И вот проблема сущности и энергий есть всетаки проблема Софии, как *Deus ad extra*. Это есть самое центральное, обобщающее понятие всего богословия.<sup>9</sup>

The same attitude manifested itself in more trivial matters. Bulgakov, for example, treated the assignment of professorial positions at the Theological Institute a bit like rewards for winning his philosophical approval: initially, Florovsky received the position in patristics because it was supposed to be good for him; later, he got philosophy, as Bulgakov half-jokingly (but half-seriously) noted, when he showed that he had come around to something closer to Bulgakov's position.<sup>10</sup> Another amusing incident took place when Florovsky, obviously trying to be friendly, sent Bulgakov the book of a German "Sophiologist." Bulgakov thanked him in a tone of resignation: Florovsky had betrayed his utter lack of understanding.<sup>11</sup> The sophiological ruminations of an obscure German thinker were of no value to Bulgakov, who, as the preceding quotation underlines, had already found the "central concept of theology" and was interested in bringing it to fruition, not engaging in abstract philosophical speculation.

Bulgakov's authoritarian manner by no means contradicted the seriousness of his feelings for Florovsky. Their friendship – from Bulgakov's perspective – could become, through their personal bond, a living enactment of theological ideas, and was heightened (or should have been) through their involvement in a common project. In a moment of identification with the Trinity (this was not the first time this had happened to Bulgakov), he argued that the fact that he and Florovsky were of two different natures (*inoprirodnye*) need not preclude their working together in a common task. In moments of ire, Bulgakov seems truly to have seen their relationship in theological terms. Florovsky's individualism was a betrayal of *sobornost*: "For our famous *sobornost* is not just a verbal fist we use to hit Catholics in the snout, but labor, exploit (*podvig*), the ascesis of collective (*sobornogo*) self-creation." *Sobornost* here, to put it bluntly, meant that Florovsky should do as Bulgakov wished; but he seemed genuinely surprised, and hurt, that Florovsky might refuse to join in. Bulgakov had a heightened sense of mission – one that, he felt, one he loved should share.

This intensity of emotion, coupled with a heightened sense of mission and urgency, was summed up in the stance of spiritual father that Bulgakov assumed towards Florovsky.

In their correspondence, Bulgakov and Florovsky addressed quite explicitly some of the philosophical issues essential to their dialogue. One of them, not surprisingly, was Sophia. In his public defense of Sophiology, Bulgakov repeatedly insisted on two points: first, that his doctrine was an interpretation of Christian dogma, and that he did not claim status as dogma for his own theories; second, that he had no intention of inventing a fourth hypostasis.<sup>12</sup>

What lay behind these two claims becomes clearer from his letters. Bulgakov perceived his Sophiological doctrine as 1) an interpretation of what, to him, was the key formulation of Christian dogma – the dogma of Chalcedon;<sup>13</sup> 2) a reiteration of the beliefs of St. Gregory of Palamas – i.e., what might be called "neohesychasm;" 3) a refutation of what he saw as the pernicious (perhaps, heretical?) philosophical views of Karsavin, whose "philosophy of all-unity" Bulgakov interpreted as "monism." Around Easter of 1926, Bulgakov wrote to Florovsky, warning him of the dangers of Karsavin's ideas:<sup>14</sup>

Всетаки в основе всего догмат св. [...] и единосущныя Троицы и, как его раскрытие в Творении, Халкидонский догмат. И вот соединяя это в некоторое единство, определяющее фундамент всего богословствования, я продолжаю не видеть иного исхода, иной возможности это богословски осмыслить, как помощью теологумена о Софии, предвечной, тварной и, наконец, в единении той и другой, – Халкид<онский> догмат. Иначе единственный исход – в монизм, дуо-монизм Карсавина. И мне кажется,

что Вы при всей Вашей антипатии к этому пути, идете именно им, как богослов.<sup>15</sup>

In another passage, Bulgakov clarified the relation of his own neo-hesychasm to Gregory of Palamas' original doctrine.

Ваше софиоборство ведет Вас к таким сомнительным идеям как "акцидентальность" энергий и ("Слава" же это и есть София, весь В.З. говорит об этом!) к разсечению Св. Троицы, когда Вы разлагаете отношение тварного сознания к Богу как к ипостаси Христовой и ипостаси Духа, а при этом неизбежно проводитеесь или к "философии всеединства", к монизму Карсавинского типа. В частности в отношении к св. Григорию Паламе следует различать исихастическую сторону учения, где сам за себя и о себе говорит подвиг, и религ<иозно>-филос<офскую> формулировку учения об *энергиях*, к<ото>рая, если не прямо недостаточна, то во всяком случае требует уточнения, хотя бы понятий: аристотелевская *ἐνέργεια* берется не в отношении к *δύναμις*, но к *οὐσία*; получается пара понятий, трудно совместимых. Но это, конечно, относится также к богословской форме, но не существу, но терминов. Трудности ведут и к нелепостям, пока не преодолены: полная аналогия с терминами *ὑπόστασις* и *οὐσία* до каппадокийцев. А полемика с Паламой, что он вводит многобожие, есть полная аналогия с обвинениями софиоборцев относительно четвертой ипостаси<sup>16</sup>

What is interesting about Bulgakov's identification with Palamas here is that he perceived Sophia not as the introduction of a new element or new hypostasis, but the only means of conserving the perfect unity of the Trinity – a unity that Florovsky was in danger of sacrificing as had Karsavin. Subjectively, at least, Bulgakov believed not that he was inventing a new dogma, but providing the only interpretation that could make sense of the stated doctrine of the Christian Church, and thus defending it against the incursions of mystical philosophy.

While clarifying the hesychastic references of Sophiology, the letters also shed light on a second philosophical issue: the relation of Bulgakov's theology to the philosophy of his great predecessor, Vladimir Soloviev. There is no doubt that, when Bulgakov first spoke of Sophia in his early and important religious-philosophical work, *Filosofia khoziaistva*, the inspiration came from Soloviev. By the late 1920s and 1930s, however, there was much water under the bridge; and Bulgakov's words to Florovsky warn us against identifying the two philosophers, or labelling Soloviev himself a "Sophiologist."<sup>17</sup>

Bulgakov's intellectual biography was punctuated by sharp shifts in worldview: from Marxism to idealism (1900), from idealism to religious philosophy (1909); and, finally, from religious philosophy to theology.<sup>18</sup> The letters are

helpful for understanding this final dramatic shift, when Bulgakov began his "second life" as a theologian, and tracing it to a specific date: 1926.

Like the previous intellectual shifts, this one was associated with a deep personal crisis and, through it, a moment of epiphany. Bulgakov fell seriously ill in January of 1926. He recounted, in his essay "*Sofiologičia smerti*" (appropriately excerpted in the *Avtobiograficheskie zametki*), that this illness was like a "furnace of fire" [Mat 13:42].<sup>19</sup> Through the fever of his illness and the cool relief when it ended, Bulgakov experienced the miracle of God's forgiveness: "There was the feeling: my sins had burned up, they were gone."<sup>20</sup> This was a moment of rebirth, when Bulgakov began a new life.

Bulgakov's letters to Florovsky, at this time, provide insight into the intellectual content of Bulgakov's rebirth. Here, too, Bulgakov told his friend, "it seems to me, partly, that many things finished burning, while others burned up completely in my fever."<sup>21</sup> The main thing to burn in the fire, as his next lines make clear, was Bulgakov's old relation to Vladimir Soloviev. Whereas he had earlier chided Florovsky for "using Soloviev as a springboard"<sup>22</sup> without respecting him sufficiently, he now relinquished his defense of the philosopher.

Страницы из Тихих Дум, к<ото>рые Вы, очевидно, разумели, сгорели еще раньше, вместе со всей Шмидтологией. Мне нечего идеологически защищать против Вас во Вл. С<оловье>ве, я с особой очевидностью для себя это почувствовал, когда была его память. Есть разница эмоционально-психологическая, кроме того, что для меня он остается одним из "отцов". Есть закономерно возникающие в душевности (не духовности) "трансцендентальные иллюзии", к<ото>рые тают просто при переходе в духовную жизнь. В С<оловье>ве мне кажется известное религиозное несовершенство, с его свойствами – дилетантизмом, экспериментированием, полетами воображения и проч. Tel quel он просто *религиозно* неубедителен и неавторитетен, не старец, а всего писатель (впрочем совершенно тоже я думаю и о Д<остоевско>м). Я согласен с Вами, что подлинная жизнь в Церкви означает даже не преодоление, а освобождение или перерастание С<оловье>ва, он *там* не питает. Но и хотел бы, чтобы оно было зрячее, свободное, без всякаго зажмуривания и пред трансцендентальными иллюзиями [...]. Ведь С<оловье>в живет еще и поныне в наших современниках, к<ото>рые нуждаются в какой-то помощи, а не только *противлении или крещении*.<sup>23</sup>

Bulgakov's "entry into the spiritual life" definitively set him apart from the mystical "other worlds" of the Silver Age youth he had shared with his Symbolist contemporaries – Blok, Bely, Gippius, Merezhkovsky; now they seemed to him mere "transcendental illusions." He noted, with some amusement, the shock

experienced by Zinaida Gippius, when he referred to Soloviev, in his speech at the philosopher's memorial service, not as "Vladimir Soloviev," but as "God's servant Vladimir, may he rest in peace" (*pochivshii rab Bozhii Vl.*). "But," he remarks, "I could and wanted to speak and see him only thus."<sup>24</sup>

This was the moment when Bulgakov decisively crossed the boundary from religious philosophy to theology: the next year his first "Sophiological trilogy" appeared, to be followed in the 1930's by his vast treatise – also a trilogy – on Godmanhood. Bulgakov's turn to theology – his intellectual "new life" which continued until his illness (1939) and then death – was subjectively made possible by the "burning up" of Soloviev, by his growing out of Soloviev's philosophy from within. The Sophia of Bulgakov's final period was no longer the half-Romantic *Ewig Weibliche*; she had been replaced by the ecumenical, spiritual Divine Wisdom of the Church in Constantinople.

Getting Soloviev out of the way cleared the path for a philosophical and intellectual rapprochement between Bulgakov and Florovsky. It was with considerable relief that Bulgakov welcomed what he saw as Florovsky's parallel "release from the shallows of anti-Solovievianism [...] into the open waters of theology and new themes and thoughts."<sup>25</sup> Following their "parting of the ways" over the Brotherhood of St. Sophia, the two thinkers found each other again in their mutual discovery of theology. Even if the two did not, ultimately, agree, they had common ground and a common understanding.

By the end of the 1920s, neither Bulgakov nor Florovsky was a "Solovievian;" yet both had "been through" his philosophy. In a broad sense, the appeal of Soloviev's Universal Church continued to animate both thinkers. As Florovsky once put it, Soloviev "could be reinterpreted in a wider sense, and, in that case we would have an important and truly ecumenical plea."<sup>26</sup> In terms of the history of ideas, Soloviev was of immeasurable importance to both Bulgakov and Florovsky; he pointed the way, for one, towards a theological system and, for the other, towards patristics and the history of the Church.

This exchange forms the backdrop for Florovsky's sensitive and respectful (if scant) remarks on Bulgakov in *Puti*:

От Соловьева путь назад к Шеллингу и к неоплатоникам, но и к патристике, к опыту Великой Церкви, в историческую Церковь, в Церковь предания и отцов. Власть немецкой философии очень чувствуется и у Булгакова, острое влияние Шеллинга в его хозяйственной философии [...]. Но от религиозной философии Булгаков уверенно возвращается к богословию. В этом его историческое преимущество, в этом его сыновняя свобода...<sup>27</sup>

Florovsky's intimate knowledge of, and sympathy for, Bulgakov's views, explains, as well, the position he took up when asked to serve on the commission to judge his friend. Unable to agree with Bulgakov's theological position, he was equally unable to condemn his views as heretical.

Bulgakov's and Florovsky's friendship, and the evolution of their ideas, developed in the context of emigré life. Amidst philosophical ideas and ecumenical projects, the letters chronicle Bulgakov's gradual immersion in the unreal realities of emigration. These realities, to judge by the letters, were not all bad.

On the negative side, naturally, were the sheer material difficulties of emigré existence in the France of the 1930's. Bulgakov had trouble even arranging for a room for Florovsky and his wife to stay in when they came to the Institute; timely salaries were sometimes a problem; and each additional course, each addition to the Institute's program caused a strain in the budget, mostly provided by gifts and grants from "foreigners."<sup>28</sup> These difficulties grew particularly acute in 1936, when British and American money dried up.<sup>29</sup> The status of the Institute was also a problem: juridically, for example, its lack of recognition as an institute of higher learning prevented it from exempting students from the draft (the case of a Polish student);<sup>30</sup> more fundamentally, the Institute remained, of course, subject to the political and jurisdictional divisions of the Orthodox Church in diaspora, and all the practical problems this entailed.

More positively, even penury itself was in some ways a liberating experience. Bulgakov sounded truly happy when he spoke, early on, of his *detishche* (child) – the Theological Institute – and its modest resources. Peace and love, he said, reigned in their small pedagogical family, and "the blessing of St. Sergius and his help clearly and tangibly hovers over all of this."<sup>31</sup> In contrast, for example, to Marina Tsvetaeva's pained songs of loss and loneliness, Bulgakov noted that he had no complaints concerning the attitude of the French, though he also remarked that he noticed Paris but little from his "cloister."<sup>32</sup> As time went on, there were more and more rewarding contacts with British, American, and French friends, the founding of the St. Sergius-St.-Albans Fellowship, congresses of the Russian Christian Student Movement, travel to England and America. The antipathy of both the Moscow Patriarchate and the Bishops' Synod of Sremski Karlovci to Bulgakov's teaching was to some degree compensated by a growing interest from representatives of the Western Churches, and Bulgakov's ecumenical activities and writings about Orthodoxy certainly did much to spread familiarity with the faith in Europe and America. By the mid-1930's, Bulgakov's letters were peppered with English names and expressions.

The philosophical differences between Bulgakov and Florovsky translated, as well, into the particular practical roles they played in the ecumenical movement. While Bulgakov sought to create a rapprochement on the basis of common

doctrine, and believed that Sophia could hold the key to such union, Florovsky's "ecumenism in time" relied on what George Williams has called "neo-patristic synthesis," on a return to and reanimation of Christian Hellenism.<sup>33</sup>

The experience of emigration as it emerges from the correspondence, characteristically, might best be summarized as a coexistence of fragmentation, in which the contours of life have been exploded and it becomes a struggle for daily existence, and a sort of forced cosmopolitanism, in which the impossibility of return to Russia productively directed emigré intellectuals into defining and articulating the Orthodox faith, and communicating its message to others.

\* \* \*

The correspondence between Bulgakov and Florovsky documents a friendship in which Bulgakov conceived himself as "spiritual father," a philosophical dialogue that dealt with both thinkers' interpretation of dogma and their relation to Soloviev's philosophy; and an emigré existence that was at once fragmented and cosmopolitan. A key to its significance, however, lies outside the letters themselves. In 1923, having just left a Russia consumed in the flames of civil war, Bulgakov stood inside the cathedral of Hagia Sophia in Constantinople. As he wandered about the church, he felt himself experiencing a new apocalyptic vision: a new, true Third Rome, in which, *before the end*, the Church must appear in its fulness and entirety. St. Sophia would fulfill its designated role of universal, ecumenical Church – a role it had lost in history. It would become, once again, the meeting place of heaven and earth experienced by Vladimir's emissaries almost one thousand years earlier. Bulgakov chided himself immediately: the time for such visions was over, for "launching new schemes" and building "houses of cards." Had he not just seen where projects of this kind might lead?<sup>34</sup>

But in the end he could not resist. The powerful vision won him over, and he concluded that in this vision lay the voice of the Church. The last twenty years of Bulgakov's life were a playing out of this theme, this inner struggle, as, amidst the details of petty fund-raising and scraping to make the Theological Institute and the RSKhD work, he launched on an extraordinarily ambitious, messianistic effort to reinterpret Christian doctrine for the modern age. Bulgakov's life, from his "flirtation" with Catholicism "by the walls of Chersonesus" through his answers to Catholic dogma in his mariology and angelology, to his ultimate efforts to introduce a new principle for defining the relation between Christ's human and divine natures in *On Godmanhood*, and ending with a "final" book on the Apocalypse of St. John the Divine, constituted a passionate, apocalyptic expectation – *chaitanie* – of an Eighth Ecumenical Council, in which his challenge to Orthodoxy and to Christian doctrine in general would finally be met. If, intellectually, Bulgakov "grew out of" Soloviev, in his personal life and social

goals he "couldn't resist" the messianism, intensity, excitement that bound him to his own Silver Age and to a tradition of the Russian intelligentsia that reaches back to the fervid intensity of Russian Hegelianism and the Romantic friendships and circles of Premukhino, of Stankevich and Bakunin, Herzen and Ogarev, in the 1830s and '40s.

The dialogue between Bulgakov and Florovsky, I would suggest, is about the end – or at least the crisis – of the Romantic tradition in Russian thought. Florovsky, I suspect, neither understood nor wished to understand Bulgakov's insistence on a personal playing out of Christian dogma, whether it took the form of identification with Christ or the replication of *sobornost* through unity in a common task. Florovsky's historicism, from the moment of his rejection of the Brotherhood of St. Sophia to the *Puti russkogo bogosloviia*, represents a new beginning in Russian ideas. Florovsky belonged to a new generation, comfortable in a new international world, at once Russian and cosmopolitan, and decidedly antipathetic to messianistic projects.

Florovsky himself observed a kind of "silence about Sergius Bulgakov": while commenting on virtually every other major Russian thinker, he merely mentions Bulgakov in passing. Yet his works bear ample testimony to the importance of this friendship for Florovsky's own task as an historian and carrier of the Orthodox tradition.

### Notes

- <sup>1</sup> See John Meyendorff, Foreword to Prot. Georgii Florovskii, *Puti russkogo bogosloviia* (Vilnius, 1991). [Reprint of 1937 Paris edition.]
- <sup>2</sup> For a succinct yet nuanced account, see Andrew Blane, "A Sketch of the Life of Georges Florovsky" in Blane, ed., *Georges Florovsky: Russian Intellectual and Orthodox Churchman* (Crestwood, NY: St. Vladimir's Seminary Press), 65-68.
- <sup>3</sup> For Schmemmann's version of this "polar opposition," see Blane, 63.
- <sup>4</sup> Ibid.
- <sup>5</sup> Meyendorff, Foreword, op. cit.
- <sup>6</sup> Bulgakov to Florovsky, 18/31 August 1924.
- <sup>7</sup> Ibid.
- <sup>8</sup> Bulgakov to Florovsky, 17/30 December 1925.

- 9 Bulgakov to Florovsky, 27 April/10 May 1926.
- 10 Ibid.
- 11 Bulgakov to Florovsky, 13/26 August 1926.
- 12 See Bulgakov's defense in Sergei Bulgakov, *Dokladnaia zapiska mitropolitu Evlogiiu* (Paris, 1936).
- 13 The dogma of Chalcedon stands at the center of Bulgakov's theology in his large trilogy, *On Godmanhood*.
- 14 Ironically, Bulgakov is frequently categorized, together with his erstwhile friend and colleague Pavel Florensky, as a "philosopher of all-unity." See, for example, V.N. Akulinin, *Filosofiiia vseedinstva* (Novosibirsk, 1990).
- 15 Bulgakov to Florovsky, 27 April/10 May 1926.
- 16 Bulgakov to Florovsky, 7/20 July 1926.
- 17 Both Meyendorff, op. cit., and Akulinin, op. cit., use this label, as do others.
- 18 Bulgakov's assumption of the priesthood in 1918, of course, was also an important moment in his life. The intellectual transition from religious philosophy to theology, however, followed only later.
- 19 Bulgakov, "Sofiologiiia smerti," excerpted as "Moia bolezn'" in *Avtobiograficheskie zametki* (Paris, 1946), 137.
- 20 Ibid.
- 21 Bulgakov to Florovsky, 8/21 February 1926.
- 22 Bulgakov to Florovsky, 18/31 August 1924.
- 23 A.N. Schmidt was a journalist in Nizhnii Novgorod who composed her own theological system, *The Third Testament*. When she learned about Vladimir Soloviev shortly before his death, she began to correspond with him, and was hailed by the Moscow and St. Petersburg intelligentsia as the incarnation of Soloviev's Sophia. Bulgakov was fascinated by her: he published her works in 1916, and wrote several essays on the significance of her relationship with Soloviev, published in his collection of essays, *Tikhie dumy* (Moscow, 1916).
- 24 Bulgakov to Florovsky, 1/21 February 1926.
- 25 Ibid.
- 26 Bulgakov to Florovsky, 27 April/10 May 1926.

- <sup>27</sup> Cited in George Williams, "The Neo-Patristic Synthesis of Georges Florovsky" in Blane, ed., op. cit., 312. Williams points out that, although Florovsky emphatically insisted that he was not a "Solovievian," he continued to have sympathy for Soloviev's ideas, interpreted in the broadest sense.
- <sup>28</sup> Florovsky, *Puti russkogo bogosloviia*, op. cit., 493. The emphasis is Florovsky's.
- <sup>29</sup> Bulgakov to Florovsky, 17/30 December 1925.
- <sup>30</sup> Bulgakov to Florovsky, 11/24 April 1936.
- <sup>31</sup> Bulgakov to Florovsky, 3 September 1929.
- <sup>32</sup> Bulgakov to Florovsky, 17/30 December 1925.
- <sup>33</sup> *Ibid.*
- <sup>34</sup> Williams, op. cit., 329.
- <sup>35</sup> Bulgakov, "V Aija Sofii," *Avtobiograficheskie zametki*, op. cit., 94-102.



Michaela Böhmig

**DIE ZEIT IM RAUM:<sup>1</sup> CHLEBNIKOV UND DIE  
«PHILOSOPHIE DES HYPERSPACE»**

Die Zeit ist eines der zentralen Themen in der Reflexion Chlebnikovs. Eine seiner Abhandlungen, in der die Schicksale der Völker erforscht und die geschichtlichen Ereignisse anhand mathematischer Formeln auf ein einheitliches «Zahlgengesetz»<sup>2</sup> festgelegt werden sollen, trägt nicht umsonst den Titel *Vremja mera mira* (Zeit, Maß der Welt, 1916).

In Chlebnikovs Ausführungen erscheint die Zeit unter zwei, sich gegenseitig bedingenden Aspekten:

1) Die Zeit als Welle, Schwingung oder zyklische Wiederholung der Ereignisse. Diese Vorstellung, die auf der einen Seite dem mythologischen Denken verhaftet ist,<sup>3</sup> auf der anderen an die Lehre der ewigen Wiederkehr anknüpft, ist vor allem in den historisch-mathematischen Berechnungen anzutreffen, die der Dichter zur Erforschung der Zeit und zur Entdeckung ihrer Gesetze anstellt. Der Versuch, sogenannte «Zeiteinheiten» und «Konstanten der Welt» festzulegen, um aus ihnen das allgemeine «Gesetz der Schwingungsbewegung», d.h. die «Grundzahl des Erdballs, seine "Zahl der Zahlen"» abzuleiten,<sup>4</sup> wird mit dem Anspruch unternommen, die geschichtliche Entwicklung durchschaubar und damit die Zukunft vorhersehbar zu machen.

2) Die Zeit als eine Art neuer, noch unbekannter Raum. Der Begriff einer «räumlichen» Zeit oder eines «dynamischen» Raumes, der die schöpferische Phantasie Chlebnikovs befruchtet und in einer Reihe seiner dichterischen Werke zum Ausdruck kommt, ist auf vielschichtige Einflüsse zurückzuführen und steht mit sehr verschiedenartigen Gebieten im Zusammenhang. Hier verbinden sich Reminiszenzen an die für das Märchen charakteristische Vorstellung einer «räumlich-materiellen» Zeitstruktur<sup>5</sup> mit Anklängen an die Gedanken der deutschen Romantiker, vor allem Novalis', der die Zeit als eine besondere Art des Raumes betrachtete. Erweitert und kompliziert werden diese Ideen durch neue wissenschaftliche und philosophische Erkenntnisse und die daraus resultierenden populärwissenschaftlichen und pseudophilosophischen Spekulationen: Hypothesen über nicht-euklidische Geometrien verbinden sich mit der von der Relativitätstheorie ausgehenden Vorstellungen eines vierdimensionalen Raum-Zeit-Kontinuums; wissenschaftliche und pseudowissenschaftliche Überlegungen zur vierten

Dimension, die von einigen Forschern als Zeit, von anderen als Raum höherer Ordnung ausgelegt wird, verknüpfen sich mit der sogenannten «Philosophie des *hyperspace*»,<sup>6</sup> von der die Zeit als eine der zahlreichen Koordinaten eines mehrdimensionalen Raumes angesehen wird. Die künstlerischen Möglichkeiten, die sich aus der bildhaft-konkreten Interpretation der neuen Dimension als neuer Raum ergeben, finden ihren Niederschlag in der phantastischen und utopischen Literatur der Jahrhundertwende, mit der das Werk Chlebnikovs nicht wenige Gemeinsamkeiten aufweist.<sup>7</sup>

Das Interesse vieler Dichter und Maler der Avantgarde für die vierte Dimension und für die daraus folgende Neudefinition von Raum und Zeit wird unter dem Einfluß der wissenschaftlichen Arbeiten Riemanns und Lobačevskijs über nichteuklidische Geometrien geweckt. Die französischen Kubisten z.B. berufen sich zur Rechtfertigung ihrer künstlerischen Experimente auf Riemann. In der Abhandlung *Du cubisme* (1912) verbinden Gleizes und Metzinger den neuen künstlerischen Raum mit der nichteuklidischen Geometrie und setzen zu seinem Verständnis die Kenntnis einiger Lehrsätze von Riemann voraus.<sup>8</sup> Die russischen Dichter und Künstler zitieren mit denselben Absichten den Namen Lobačevskijs und die Titel seiner Arbeiten. Vor allem Chlebnikov, der an der Universität von Kazan', dem Zentrum der Tätigkeit Lobačevskijs, studiert hatte, verweist in seinen Texten wiederholt auf den Wissenschaftler. Auf der einen Seite vergleicht er in dem Aufsatz *Kurgan Svjatogora* (Der Grabhügel Svjatogors, 1908) die geometrischen Forschungen Lobačevskijs mit den eigenen Experimenten im Bereich der Sprachschöpfung.<sup>9</sup> Auf der anderen führt er in dem Dialog *Učitel' i učениk* (Lehrer und Schüler, 1912) den Namen des Mathematikers im Zusammenhang mit den eigenen historischen und geographischen, d.h. raum-zeitlichen Berechnungen an.<sup>10</sup> Weiterhin wird in *Spor o pervenstve* [Streit um die Priorität, 1914] Lobačevskij als derjenige genannt, der "захотел построить другой несуществующий вещественный мир", "другой мир", während er in einem Brief an Matjušin vom Dezember 1914 im Zusammenhang mit der vierten Dimension zitiert und in dem Aufruf *Truba marsian* (Die Trompete der Marsianer, 1916) als «Erfinder» dem «unabhängigen Staat der Zeit» zugeordnet ist.<sup>11</sup> Lobačevskij wird von Chlebnikov auch in einigen Werken der zwanziger Jahre erwähnt, so in den Versen *Ladomir* (1920, 1921) und *Razin* (1920).<sup>12</sup> Die Titel der Abhandlungen Lobačevskijs, *Géometrie imaginaire* (1835) und *Pangéometrie* (1856), klingen hingegen in der Terminologie von El' Lisickijs programmatischem Text *K. und Pangeometrie* (1925) an, in dem bei der Definition verschiedener künstlerischer Räume Lobačevkij, Gauß, Riemann und Minkowski zitiert sind und der Film als erster Schritt in der Richtung des Aufbaues des imaginären Raumes angesehen wird.<sup>13</sup> Anfang der zwanziger Jahre erwähnt auch Chlebnikov die Begründer der Relativitätstheorie Minkowski und Einstein in seinen Texten.<sup>14</sup>

Die verbreitete Aufmerksamkeit und offensichtliche Begeisterung für die neuen Theorien hat jedoch nur in wenigen Fällen eine ernsthafte Beschäftigung mit den wissenschaftlichen Erkenntnissen und ihr exaktes Verständnis zur Folge. Meist eignen sich Dichter und Maler die abstrakten wissenschaftlich-philosophischen Konstruktionen auf Umwegen an und verarbeiten ihren metaphorischen Gehalt zu plastischen Bildern, in denen – wie wir noch sehen werden – die räumlich-materielle Konnotation der Zeit in den Vordergrund tritt.

Die neuen Lehren werden in Rußland in den Jahren zwischen der Revolution von 1905 und dem Ausbruch des ersten Weltkriegs durch eine Reihe populärwissenschaftlicher und pseudophilosophischer Abhandlungen verbreitet, die vor allem an die englischsprachige Literatur zur «Philosophie des hyperspace» anknüpfen und sich mit dem Raum-Zeit-Problem in einer vierdimensionalen Welt von zwei entgegengesetzten, nicht immer klar zu unterscheidenden Gesichtspunkten beschäftigen: vom positivistisch-materialistischen auf der einen Seite und vom idealistisch-metaphysischen auf der anderen, der enge Beziehungen zu Okkultismus, Spiritismus, Esoterik und Theosophie hat.

Im Jahr 1910 erscheint im Moskauer Verlag «Zveno» unter dem Titel *Na granice nevedomogo* (An der Grenze des Unbekannten) ein Band «wissenschaftlicher Halbphantasien» Nikolaj Morozovs, eines bedeutenden Naturwissenschaftlers und Ideologen der revolutionären Organisationen «Zemlja i volja» und «Narodnaja volja». In diesem Band sind folgende Erzählungen vereint, die während Morozovs 25-jähriger Haft in der Festung von Schlüsselburg geschrieben und nach der Amnestie von 1905 in den Zeitschriften «Sovremennyj mir» und «Žurnal russkogo fiziko-chimičeskogo obščestva» veröffentlicht worden waren: *Ery žizni* (Lebensäuren), der in der klassischen Briefform geschriebene Reisebericht *Putešestvie po četvertomu izmereniju prostranstva* (Reise in der vierten Dimension des Raumes), *V mirovom prostranstve* (Im Weltraum), *Počemu my ne rassypaemsja* (Warum wir nicht zerstäuben), *Neiščislimoe, kak odin iz raspredeliteľnych faktorov v žizni prirody* (Das Unzählbare als Verteilungsfaktor im Leben der Natur) und *Atomy-duši* (Seelen-Atome).<sup>15</sup> In den drei Briefen des *Putešestvie po četvertomu izmereniju prostranstva* befaßt sich der Autor mit den verschiedenen Interpretationen der vierten Dimension: als Zeit (Brief 1); als eine noch unbekannte Ergänzung zum traditionellen geometrischen Raum (Brief 2);<sup>16</sup> als eine von unendlich vielen verschiedenen Dimensionen (Brief 3). Seine kritische Einstellung gegenüber möglichen metaphysischen Schlußfolgerungen hindert Morozov nicht daran, die nach phantasiereichen Ausführungen letztendlich doch widerlegten Theorien bis in alle Einzelheiten mit Hilfe von physikalischen Formeln, geometrischen Figuren und plastischen Bildern auszumalen.

Die Grundgedanken der «wissenschaftlichen Halbphantasien» Morozovs sind einigen utopischen «Romances» von Herbert Wells verpflichtet, obwohl der Autor versichert, seine Briefe schon 1891, d.h. vor dem Erscheinen der Werke des

englischen Schriftstellers geschrieben zu haben.<sup>17</sup> Es ist jedoch sicher kein Zufall, daß ab 1909 verschiedene russische Übersetzungen der Werke Wells' unter enger Mitwirkung von Morozov veröffentlicht werden. In seiner Übersetzung erscheint die Erzählung aus der Serie «Tales of Space and Time» (1900) *A Story of the Stone Age* (50 tysjač let nazad: Rasskaz iz kamennogo veka), die 1909 von dem Petersburger Verlag «Panteon» und 1913, wieder in Petersburg, von der «Biblioteka Kolos'ja» herausgegeben wird.<sup>18</sup> Im Jahr 1909 übersetzt Morozov für den 3. Band des *Sobranie sočinenij* von Wells auch den Roman *The Time Machine* (Mašina vremena) und ein Jahr später gibt er im 8. Band den Roman *The Island of Doktor Moreau* (Ostrov doktora Moro) heraus.<sup>19</sup>

In denselben Jahren erscheinen die Bücher des Mathematikers und Theosophen Petr Uspenskij. Nach den zahlreichen Auflagen zu schließen, waren seine Werke, in denen sich wissenschaftliche Ansprüche mit mystisch-metaphysischen Spekulationen verbinden, sehr populär. 1910 wird in Petersburg, ohne Angabe des Verlags, Uspenskij's Abhandlung *Četvertoe izmerenie. Opyt issledovanija oblasti neizmerimogo* (Die vierte Dimension. Versuch der Erforschung des Unermeßlichen) veröffentlicht, dessen zweite Auflage 1914 erscheint. 1913 kommt – erneut in Petersburg und wieder ohne Angabe des Verlags – das Traktat *Tertium Organum. Ključ k zagadkam mira* (Tertium Organum. Schlüssel zu den Rätseln des Universums) heraus, das als ideelle Fortsetzung von Aristoteles' *Organon* und Bacons *Novum Organum* verstanden werden will. Eine zweite, erweiterte Auflage erscheint 1916. Nach Uspenskij's Emigration kommen ab der zwanziger bis Ende der siebziger Jahre zahlreiche Übersetzungen und Neuauflagen der beiden Bücher zusammen mit anderen Schriften des Autors in verschiedenen Ländern Westeuropas, in den Vereinigten Staaten und in Südafrika heraus.

Die Vorlage für Uspenskij's Ausführungen sind die zu dieser Zeit sehr populären und mehrmals wiederaufgelegten Arbeiten des englischen Mathematiklehrers Charles Hinton, aus denen Beispiele und ausführliche Zitate sowohl in *Četvertoe izmerenie* als vor allem in *Tertium Organum* übernommen werden. In Hinton's *Scientific Romances* (London: 1884-1896, 1886-1902, 1902-1904), die seinerzeit auch die Aufmerksamkeit Wells' auf sich gezogen hatten, aber vor allem in seinen Büchern *A New Era of Thought* (London: 1888, 1900, 1910) und *The Fourth Dimension* (London: 1904, 1906, 1912, und New York: 1904) wird eine «Philosophie des *hyperspace*» ausgearbeitet, die sich auf die Gleichung stützt, nach der sich ein vierdimensionaler Körper zum dreidimensionalen Raum wie ein dreidimensionaler Körper zu einem zweidimensionalen Raum, d.h. zu einer ebenen Fläche verhält. Die dem begrenzten menschlichen Verstand unerklärbare vierte Dimension kann durch die Entwicklung neuer psychischer Kräfte, wie Intuition und höheres oder erweitertes Bewußtsein, zugänglich gemacht werden. Die 1915 in Petersburg veröffentlichten russischen Übersetzungen der Werke

Hintons erscheinen nicht zufällig unter den Titeln *Četvertoe izmerenie i era novoj mysli* (Die vierte Dimension und die Ära neuen Denkens, Verlag «Novyj čelovek») und *Vospitanie voobraženija i četvertoe izmerenie* (Die Erziehung der Vorstellungskraft und die vierte Dimension, Verlag «Trud»).

*Tertium Organum* und damit die Ausführungen Hintons werden den russischen Futuristen vor allem durch Michail Matjušin zugänglich gemacht, der sich sein ganzes Leben lang mit der vierten Dimension und ihrer Wahrnehmung beschäftigt. In seiner Rezension von Gleizes' und Metzingers *Du cubisme*, die 1913 im dritten Sammelband des *Sojuz molodeži* erscheint, wechseln Auszüge aus dem Text der französischen Maler mit ausführlichen Zitaten aus dem Traktat Uspenskij's ab, um die Entsprechungen zwischen den Experimenten der Avantgardekunst und der Ausarbeitung neuer Raum-Zeit-Modelle zu belegen.<sup>20</sup> Außerdem erwähnt Matjušin die Notwendigkeit der Überwindung des herkömmlichen Verständnisses von Raum und Zeit im Vorwort zum Sammelband *Troe* (Drei, 1913), der auch Kručenyčs Deklaration *Novye puti slova* (Neue Wege des Wortes) enthält, in der Uspenskij und der Titel seines Hauptwerkes genannt sind.

Auch Chlebnikov, dem – wie aus dem schon zitierten Brief an Matjušin hervorgeht – die Argumente der «Philosophie des hyperspace» geläufig waren, beschäftigt sich in diesen Jahren mit dem Problem der vierten Dimension. In dem Brief an Matjušin verweist er auf die Arbeiten Lobačevskij's und seiner Schüler, in *Truba marsian* vergleicht er das an drei Dimensionen gebundene menschliche Denken mit einem lahmen Hund und noch 1922 bezeichnet er rückblickend in *Veška verby* (Der Weidenzweig) den Glauben an die vier Dimensionen als "самое крупное светило на небе событий, взошедшее за это время".<sup>21</sup>

Das gemeinsame Merkmal der Werke Morozov's und Wells', auf der einen Seite, und Uspenskij's und Hintons, auf der anderen, ist trotz aller ideologischen Gegensätzlichkeit der Versuch, die Zeit als einen noch unbekanntem Raum höherer Ordnung darzustellen. Uspenskij geht von der Beobachtung aus, daß "время, как оно обыкновенно берется, заключает в себе две идеи: некоторого неизвестного нам пространства (четвертого измерения) и движения по этому пространству".<sup>22</sup> Um diese Behauptung zu beweisen, bedient er sich (wie schon Morozov, Hinton und andere Verfechter der «Philosophie des hyperspace») komplizierter Ausführungen, die darauf abzielen, das mathematisch-philosophische Problem der vierten Dimension, die einmal mit der Zeit, dann wieder mit einem noch unerforschten Raum identifiziert wird, mit Raum-Modellen oder geometrischen Projektionen zu veranschaulichen und die Existenz höherer Dimensionen aus einer Reihe von Analogien abzuleiten. Diese Versuche finden vor allem im Bereich der bildenden Künste, im Werk Larionov's, Malevič's, Matjušin's und vieler anderer, ihren Niederschlag,<sup>23</sup> kommen aber auch in der Literatur von Belyj bis Bulgakov zum Ausdruck.

Sowohl Uspenskij, der vollkommen von seiner Theorie überzeugt ist, als auch der sehr viel kritischere Morozov greifen in ihren Beweisführungen auf das in der «Philosophie des *hyperspace*» verbreitete Beispiel der Bewegung dreidimensionaler geometrischer oder physischer Körper durch eine zweidimensionale ebene Fläche zurück. Diese Bewegung erscheint einem imaginären zweidimensionalen Beobachter, der aufgrund der Begrenzung seines Wahrnehmungshorizonts und der Unvollkommenheit seiner Sinnesorgane nur den auf die Fläche projizierten Schatten oder die die Fläche schneidenden Segmente erkennen kann, in Form einer zeitlichen Aufeinanderfolge unzusammenhängender Eindrücke. Dadurch bleiben ihm die Erscheinungen aus einer dreidimensionalen Welt unerklärlich oder, um mit Morozov zu sprechen, «unbekannt». Nur wenn es ihm gelingt, sich in die dritte Dimension zu erheben, erkennt das zweidimensionale Wesen die wahre, räumliche Natur seines Zeitbegriffs und sieht die Bewegung in der Zeit zur Konstellation im Raum umschlagen.

Ebenso sind einem im dreidimensionalen Raum lebenden Menschen die Phänomene der vierten Dimension, z.B. das zeitliche Geschehen, solange unerklärlich, bis er sich nicht selbst in die höhere Dimension versetzt. In der neuen Sicht, aus der sich das Fortschreiten der Zeit als illusorisch und die ganze dreidimensionale Welt als unreal, d.h. als Teilabschnitt eines höheren Raumes erweisen, wird der zeitliche Ablauf zum räumlichen Abstand, der zwischen den Ereignissen liegt. Die Zeit stellt sich als eine Linie oder – in Anbetracht nicht nur der Aufeinanderfolge, sondern auch der Gleichzeitigkeit mehrerer Ereignisse – als eine Ebene dar, auf der Vergangenes und Zukünftiges nicht spurlos verschwinden oder unerwartet eintreffen, sondern in einem unbegrenzten Raum in ewiger Gleichzeitigkeit koexistieren. Anstelle eines dynamischen Modells tritt somit ein statisches Weltbild, in dem die Erscheinungen ihren vergänglichen, zeitlichen Charakter verlieren und sich als dauerhaft und räumlich erweisen.

Erhebt sich nun der Beobachter in eine noch höhere, fünfte Dimension und erweitert damit noch einmal seinen Gesichtskreis, ist er imstande, alle Zeiten gleichzeitig zu überschauen, so wie ein Reisender von einem Berg die umliegende Landschaft überblickt.

In *Tertium Organum* ist diesbezüglich zu lesen:

*Пятое измерение* – это перпендикуляр к плоскости времени, та высота, на которую должно подняться наше сознание, чтобы одновременно увидеть прошедшее, настоящее и будущее. Это гора, на которую должен подняться путешественник, чтобы увидеть позади город, откуда он выехал *вчера*, и впереди город, куда он приедет *завтра*.<sup>24</sup>

Mit der räumlichen Erklärung der Zeit wird die Raum-Zeit-Dimension relativiert und letztendlich nivelliert: Die neue Dimension kann in jede beliebige

Richtung und aus allen möglichen Richtungen durchquert, aber auch von einem höheren Standpunkt umfassend überblickt werden. Dadurch ergeben sich die von der Kunst und vor allem von der Literatur der Avantgarde vielfach eingesetzten Möglichkeiten sowohl der «historischen Antizipation», durch die die Zukunft eingeholt wird, als auch der «historischen Inversion», mit der die Vergangenheit aufgeholt wird, aber auch des «chronologischen Synkretismus», durch den verschiedene Epochen zusammengeführt und unterschiedliche zeitliche Ebenen aneinandergereiht werden können.

Die Erschließung und Aneignung der neuen Raum-Zeit-Dimension wird auf sehr unterschiedliche Weisen ermöglicht. Für die Positivisten Wells und Morozov ist sie mit Hilfe neuer technischer Apparate zugänglich: Mit der «Zeitmaschine» Wells' wie auch mit dem «Zeitzug» oder dem «Zeitschiff» Morozovs wird die Metapher der Reise in die Zeit als Reise in einen neuen Raum realisiert.<sup>25</sup> Im 3. Brief seines *Putešestvie po četvertomu izmereniju prostranstva* versucht Morozov außerdem die reale Möglichkeit einer Reise in die Zeit mit physikalischen Gesetzen zu erklären, indem er die Lichtstrahlen mit «Zeitschiffen» vergleicht, die auf ihrem Flug durch den unbegrenzten Weltraum mit zunehmendem Abstand zu ihrem Ausgangspunkt immer weiter zurückliegende Ereignisse und Epochen widerspiegeln.<sup>26</sup>

Vom Gesichtspunkt der Antipositivisten Hinton und Uspenskij ist die Entdeckung des neuen, höheren Raumes dagegen ausschließlich mit der Entwicklung neuer psychischer Kräfte zu erreichen. In *Četvertoe izmerenie* behauptet Uspenskij:

“Психическое”, если взять его само по себе, сильно соответствует тому, что должно бы было быть в четвертом измерении. Мы вполне свободно можем сказать, что мысль движется по четвертому измерению.<sup>27</sup>

In *Tertium Organum* kommt er dann zu dem Schluß, daß die Beschaffenheit einer mehrdimensionalen Welt, die mit der idealen Welt oder der Welt der Noumena zusammenfällt, nur von einem höheren, d.h. erweiterten Bewußtsein erkannt werden kann.<sup>28</sup>

Die Vorstellung einer mehrdimensionalen Welt, in der der Unterschied zwischen Raum und Zeit aufgehoben ist, stellt einige Grundüberzeugungen der abendländischen Denktradition in Frage. Auf der einen Seite widerlegt der neue Zeitbegriff, der Berührungspunkte mit dem in der Folklore, vor allem im Märchen verbreiteten Modell einer «unbestimmten», relativierten Zeit hat,<sup>29</sup> die christliche Auslegung der «historischen Teleologie», die in der linear fortschreitenden, auf die Erfüllung der eschatologischen Hoffnungen hinorientierten Zeit die Bedingung der Geschichte sieht. Auf der anderen ist er ein überzeugendes Argument gegen die apriorischen Kategorien Kants, nach denen die allgemeinen Vorstel-

lungen von Raum und Zeit als «reine Formen der Sinnlichkeit» oder «Anschauungen a priori» die notwendigen Voraussetzungen der Erkenntnis sind. Wenn Uspenskij in *Tertium Organum* noch versucht, das kantianische System mit den Entdeckungen Hintons zu erweitern, finden sich in den Werken sowohl Chlebnikovs als auch anderer Autoren des russischen Symbolismus und Futurismus zahlreiche Angriffe auf ein Denkmodell, das von N. F. Fedorov im zweiten Band seiner *Filosofija obščego dela* (Philosophie des Gemeinwesens) als «Joch Kants» bezeichnet wird.<sup>30</sup>

Die räumliche Interpretation der Zeit findet sich in Ansätzen schon in den Gedanken der deutschen Romantiker, besonders bei Novalis, der diesem Thema eine Reihe seiner philosophischen *Fragmente* widmet. Eine Auswahl unter dem Titel *Fragmenty* wird dem russischen Leser im Jahre 1914 von Grigorij Petnikov, einem Kenner des Werkes des deutschen Dichters und Bewunderer Chlebnikovs, zugänglich gemacht.<sup>31</sup>

Das Interesse an Novalis ist auch durch die Veröffentlichung im selben Jahr seines unvollendeten Romans *Heinrich von Ofterdingen* in der Übersetzung von Zinaida Vengerova und Vasilij Gippius belegt.<sup>32</sup> In diesem Roman, in dem im Gegensatz zur zeitlichen Progression des traditionellen Reise- und Bildungsromans das Endziel schon am Anfang gegenwärtig ist, wird Heinrich auf seiner Wanderung zum hohen romantischen Ideal von Weisen, Einsiedlern, Propheten und Dichtern geleitet, die die Vergangenheit kennen und die Zukunft voraussehen. Besonders aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang eine Episode aus dem fünften Kapitel, in dem Heinrich in einem unterirdischen Gewölbe einem Alten begegnet, der sich als Graf von Hohenzollern zu erkennen gibt. In der Erzählung dieses weisen Einsiedlers aus seinem langen und ereignisreichen Leben überschneiden sich die Achsen von Zeit und Raum, wenn Kriegszüge in ferne Länder sich mit der Erforschung der Geschichte verbinden. Er spricht von der geheimen Verkettung des Ehemaligen und Künftigen, sieht die Geschichte aus Hoffnung und Erinnerung zusammengesetzt und ist (wie Chlebnikov) davon überzeugt, daß nur wem «die ganze Vorzeit gegenwärtig ist, mag es gelingen, die einfache Regel der Geschichte zu entdecken».<sup>33</sup>

Vielleicht ist es kein Zufall, daß in Chlebnikovs Abhandlung *Vremja mera mira* Novalis unter denjenigen genannt ist, die "предвидели победу числа над словом, как приема мышления".<sup>34</sup>

Aus den Texten Chlebnikovs sollen im folgenden einige Beispiele aufgeführt werden, aus denen hervorgeht, daß die pseudowissenschaftlichen Interpretationen der Zeit als einer vierten räumlichen Dimension sowie der Glaube der Romantiker an die Überwindung von Raum und Zeit durch ihre Identifikation die Vorstellungen des Dichters beeinflußt haben und in Themen und Bildern seiner Werke konkret zum Ausdruck kommen. Auch wenn die Namen Hintons, Morozovs und Uspenskij in Chlebnikovs Schriften nicht genannt werden, sind die oft

wörtlichen Übereinstimmungen seiner Texte mit den Ausführungen seiner Vorgänger ein hinreichender Beweis, daß der Dichter ihre Arbeiten zumindest indirekt kannte. Dazu sind drei nicht nur in der Chlebnikov-Forschung nicht ausreichend berücksichtigte Faktoren in Betracht zu ziehen: 1) Oft werden gerade jene Autoren verschwiegen, von denen entscheidende Anregungen ausgehen. 2) Zu jeder Zeit und in jeder Gruppe sind Ideen und Vorstellungen im Umlauf, die das Weltbild einer Generation prägen, ohne im einzelnen auf ihre konkreten Ursprünge zurückgeführt werden zu können. 3) Gemeinsamkeiten in den ideologischen Voraussetzungen können zu Übereinstimmungen in der künstlerischen Praxis führen, auch wenn keine oder nur indirekte Einflüsse bestimmter Texte vorliegen.

Im Werk Chlebnikovs ist die Verbindung von Raum und Zeit ein konstantes Thema. Schon 1904 schlägt der Dichter als Inschrift für seine Grabplatte vor: "Он нашел истинную классификацию наук, он связал время с пространством, он создал геометрию чисел".<sup>35</sup> In *Novoe učenie o vojne* (Neue Lehre vom Krieg, 1915) spricht er vom ursächlichen Zusammenhang der Begriffe Raum und Zeit, während *Vremja mera mira* von der Feststellung eröffnet wird, daß Ort und Zeit Zwillingsbegriffe sind. In *Zangezi* (1920-1922) zeichnen sich die Sternenlieder dadurch aus, daß in ihnen "алгебра слов смешана с аршинами и часами",<sup>36</sup> und in einem Brief an Miturič vom März 1922 bestätigt Chlebnikov: "Чувство времени исчезает и оно походит на поле впереди и поле сзади, становится своего рода пространством".<sup>37</sup>

Gleichzeitig schreibt er im 1. Blatt des *Otryvok iz dosok sud'by* (Auszug aus den Tafeln des Schicksals, 1922):

Похожие на дерево уравнения времени, простые как ствол в основании, и гибкие и живущие сложной жизнью ветвями своих степеней, где сосредоточен мозг и живая душа уравнений, казались перевернутыми уравнениями пространства, где громадное число основания увенчано или единицей, двойкой, или тройкой, но не далее. [...]

И числовые скрепы величин времени выступали одна за другой в странном родстве с скрепами пространства и в то же время двигаясь по обратному течению. [...]

И вот уравнения времени казались зеркальным отражением уравнений пространства. [...]

Или дана найденная опытом количественная связь начал времени и пространства. Первый мост между ними. [...]

Как-то радостно думалось, что по существу нет ни времени ни пространства, а есть два разных счета, два ската одной крыши, два пути по одному зданию чисел.

Время и пространство кажутся одним и тем-же деревом счета, но в одном случае воображаемая белка счета подвигается от веток к основанию, в другом от основания к веткам. [...]

Можно ли назвать время поставленным на затылок пространством? [...]

Или пространство и время два обратных направления счета, это п<sup>н</sup> и п<sup>м</sup>.<sup>38</sup>

In Blatt 2 der *Doski sud'by*, in denen Chlebnikov von "железный закон отношения времени к месту; извечный договор между временем и пространством" spricht,<sup>39</sup> fügt er hinzu:

Назовем существом А то, которое к прошлым и будущим векам человечества относится как к пространству и шагает по нашим столетиям, как по мостовой.

Его душа будет мнимой по отношению к нашей, и его время дает прямой угол по отношению к нашему.<sup>40</sup>

Diese räumliche Auslegung der Zeit wird in einer bildlichen Darstellung veranschaulicht: In *Vremja mera mira* spricht Chlebnikov von der reinen Leinwand des Zeitbegriffs und in *Doski sud'by* von der alten Leinwand des Korans, der Veden, der Guten Kunde und anderer Lehren, sowie von der Leinwand der Jahrhunderte, auf der sich das Gesicht der Zeit abzeichnet.<sup>41</sup>

Von der Entsprechung zwischen Zeit und Raum ist schon im Vorwort zu Wells' *Zeitmaschine* die Rede, wenn der durch die Zeit Reisende behauptet, daß die Wissenschaftler genau wissen, daß die Zeit nur eine Art Raum ist.

Auch in Morozovs *Putešestvie po četvertomu izmereniju prostranstva* ist die Reise in die Zeit nur unter der Voraussetzung möglich, daß die Zeit als Raum wahrgenommen wird:

Тогда, конечно, время показалось бы нам лишь одним из направлений совершенно таким же, как направления вверх и вниз, взад и вперед, направо и налево...<sup>42</sup>

Im 4. Kapitel von *Tertium Organum*, in dem Themen ausgearbeitet werden wie «Die Zeit als vierte Dimension des Raumes», «Das Zeitgefühl als Grenze (Oberfläche) des Raumgefühls», «Riemanns Gedanken zum Übergang der Zeit in Raum in der vierten Dimension», gelangt Uspenskij zu dem Schluß:

Если мы на секунду отрешимся от идеи трехмерности пространства и возьмем его только, как нечто, находящееся в известном отношении ко времени, то мы увидим, что пространство можно рассматривать, как линию, уходящую в бесконечность по направлению, перпендикулярному к линии времени. [...]

Пересечение этих линий образует плоскость вселенной. Т.е. это значит, что вселенную мы можем рассматривать, как плоскость, двумя измерениями которой являются *пространство*

вселенной и время вселенной, перекрещивающиеся во всякой точке.

Из этого мы можем вывести заключение, что время по своим свойствам *тождественно с пространством*, как тождественны две линии, лежащие на плоскости. Т.е. это значит, что как в пространстве не могут внезапно вырастать, а должны существовать заранее вещи, которые мы вдруг видим, так и во времени "события" существуют, прежде чем к ним прикоснулось наше сознание, и они остаются существовать после того, как мы от них отошли. Следовательно *протяженность во времени* есть протяженность по неизвестному *пространству*, а не только расстояние, отделяющее одно от другого события.

Таким образом пространство можно рассматривать, как второе измерение времени, а время, как второе измерение пространства. Но, так как мы только условно взяли пространство, как линию, и так как мы знаем, что пространство имеет три измерения, то следовательно время является *четвертым измерением пространства*.

Но время, как уже было указано, есть понятие не простое, а сложное. И это мы должны иметь в виду.— Оно состоит из понятия *неизвестного пространства*, уходящего в прошедшее и будущее, и *кажущегося* движения по этому пространству.<sup>43</sup>

Auf den folgenden Seiten fügt Uspenskij hinzu: "Известный математик Риман понимал, что в вопросе о высших измерениях время каким-то образом переходит в пространство".<sup>44</sup> Das Buch schließt mit der Beschreibung einer mehrdimensionalen Welt, die mit der Welt der Noumena identisch ist:

В этом мире "время" должно существовать пространственно; т.е. *временные события* должны существовать, а не случаться, т.е. существовать до и после совершения и лежать как бы на одной плоскости. Следствия должны существовать одновременно с причинами. [...] Не может быть прежде, теперь и после. *Моменты* разных эпох, разделенные большими промежутками времени, существуют одновременно и могут соприкасаться.<sup>45</sup>

Auf diese Aussagen bezieht sich Matjušin in seiner Rezension der Abhandlung von Gleizes und Metzinger, in der er schreibt: "[...] Кубизм поднял знамя Новой Меры – нового учения о слиянии времени и пространства".<sup>46</sup>

Schon in Novalis' *Fragmenten* finden sich Sätze, nach denen zwischen Zeit und Raum eine Art Identität besteht. Aus den zahlreichen Aufzeichnungen zu diesem Thema sind folgende Überlegungen in die russische Übersetzung aufgenommen worden:

Пространство переходит в время, как тело в душу.

Время есть внутреннее пространство.– Пространство – внешнее время. (Синтез последнего). Всякое тело имеет свое время, всякое время – свое тело.

Пространство и время возникают разом и таким образом, как субъект и объект суть едино. Пространство есть устойчивое время, время – текучее, изменчивое пространство; пространство есть база всего устойчивого, время – база всего изменчивого.

Пространство – схема, время – понятие, действие этой схемы.

Пространство – это косность без массы.

Время – текучесть без массы.

При наполненном пространстве уже соревнуется время. Непроницаемое есть именно абсолютное пространство. Неделимое (индивидуальное) – время. При разделенном времени соревнуется пространство.<sup>47</sup>

Mit der Vorstellung der Zeit als Raum ist die Idee der freien Bewegung in der vierten Dimension und damit die in der phantastischen und utopischen Literatur verbreitete Metapher der Reise in die Zeit gegeben, einer Reise, die sowohl in die Zukunft als auch – etwas seltener – in die Vorgeschichte gerichtet sein kann.

Der von archaischen Zeiten faszinierte Chlebnikov befaßt sich im Gegensatz zu anderen Futuristen, wie z.B. Majakovskij, vor allem mit der rückwärtsgerichteten Bewegung von der Zukunft oder Gegenwart in die Vergangenheit. Die Reise in die Vergangenheit, die längs einer imaginären Achse oder quer durch die Ebene der Zeit verläuft und die Ereignisse in umgekehrter Reihenfolge passiert, nimmt Ideen aus der phantastischen Literatur, im besonderen aus den «wissenschaftlichen Halbphantasien» Morozovs wieder auf, hat aber auch Ähnlichkeiten mit dem für das mythologische Denken charakteristischen Verfahren der «historischen Inversion».<sup>48</sup> Im Unterschied sowohl zur phantastischen Literatur als auch zu Schöpfungen der Folklore, wie z.B. dem Märchen, verzichtet Chlebnikov jedoch auf technische Hilfsmittel oder magische Gegenstände in ihrer Funktion als "своеобразные трансформаторы времени, настоящие сказочные "Машины времени"<sup>49</sup> und stellt die Rückreise durch die Zeit direkt dar. Deshalb sind seine Werke, die das Thema der Bewegung in der Zeit gestalten, eher dem Genre des «rein Wunderbaren» als dem des «wunderbar Phantastischen» oder des «wissenschaftlich Wunderbaren» zuzuordnen.<sup>50</sup>

Mit der Möglichkeit der Rückreise durch die Zeit, der Umkehrbarkeit des gewohnten Ablaufes der Zeit, ist die Vorstellung eines Einflusses der Gegenwart oder gar der Zukunft auf die Vergangenheit verbunden. Darüber schreibt Chlebnikov bereits in dem philosophischen Gespräch *Učitel' i učeník* (Lehrer und

Schüler, 1912), dessen Titel und Figurenkonstellation wahrscheinlich aus dem in *Tertium Organum* wiedergegebenen Dialog zwischen Lehrer und Schüler von Jakob Böhme übernommen sind, in welchem nach Uspenskij der Schüler das «niedere» Bewußtsein, der Lehrer hingegen das «höhere» darstellt.<sup>51</sup> In Chlebnikovs Gespräch sagt der Schüler zum Lehrer: "Видишь ли, я думаю о действии будущего на прошлое".<sup>52</sup> Ein autobiographisches Fragment der Jahre 1916-1918 beginnt folgerichtig mit der Frage: "Нужно ли начинать рассказ с детства?"<sup>53</sup> Im gleichen Sinn behaupten Chlebnikov und Petnikov in ihren Thesen zu einem öffentlichen Auftritt im Jahre 1917: "Мы пришли к вам из будущего, из дали столетий. Вззирающие на ваше время с утеса будущего".<sup>54</sup> Wenige Jahre später fordert der Dichter in dem Prosatext *Razin* (1922) dazu auf, die Zeit in umgekehrter Richtung zu durchqueren und "от кончины плыть к молодости".<sup>55</sup>

Die Metapher der umgekehrten Bewegung in der Zeit oder der Zeit selbst wird in bloßgelegter Form in dem Theaterstück *Mirskonca* (Weltvomende, 1912) realisiert.<sup>56</sup> Hier ist das Sujet spiegelbildlich zur Fabel angelegt und die Handlung verfolgt das Schicksal zweier Alter vom Ende zum Anfang, d.h. vom Leichen- in den Kinderwagen. Die Wiederauferstehung der Toten ist außerdem mit dem sowohl in der phantastischen und utopischen Literatur als auch in der Folklore verbreiteten Motiv der Besiegung des Todes verbunden, eines Sieges, der dank der Überwindung der Zeit errungen wird.<sup>57</sup>

Diese Experimente sind ein direkter Widerhall auf die lange Beschreibung einer verkehrten Welt in Morozovs *Putešestvie po četvertomu izmereniju prostranstva*, wo zu lesen ist:

На обратном пути мы видели все навыворот. Каждого нового человека встречали дряхлым стариком, но с каждой минутой нашего полета назад он делался моложе... Ведь каждый час переносил нас теперь на несколько лет в прошлое! Всякий старик делался, рано или поздно, грудным младенцем и входил в чрево матери.<sup>58</sup>

Die Idee der Umkehrbarkeit der Zeit, der Indifferenz und Austauschbarkeit von Anfang und Ende, ist schon bei den deutschen Romantikern anzutreffen. So sind in der dramatisierten Satire Ludwig Tieks *Die verkehrte Welt* (1799) Prolog und Epilog vertauscht, während Novalis über einen umgekehrten Tag sinniert, der mit dem Abend beginnt und sich mit dem Morgen beschließt.<sup>59</sup> Die Tatsache, daß Chlebnikov diese Quellen wahrscheinlich nicht kannte, bezeugt ein weiteres Mal, daß sich Analogien auf Grund von ähnlichen Voraussetzungen, z.B. einer gemeinsamen Weltanschauung, auch ohne direkte Einflüsse bestimmter Werke herausbilden können.

Ein weiteres Beispiel der Abwandlung dieses Themas stellt das Theaterstück *Ošibka smerti* (Der Fehler des Todes, 1915) dar, eine Art Totentanz, der nach den Worten des Autors mit dem Thema des Sieges über den Tod verbunden ist.<sup>60</sup> Wenn hier der Tod als Verkörperung des Endes zusammen mit zwölf Leichnamen agiert, werden zeitliche Koordinaten nicht nur in ein konkretes Bild verwandelt und in den Raum versetzt, sondern auch durch die Vorwegnahme eines üblicherweise erst am Lebensende eintretenden Zustandes rückgängig gemacht. Das für dramatische Texte verbindliche Prinzip der «chronologischen Sukzession» ist in diesem Stück durch mehrere Brüche relativiert und damit aufgehoben: Am Anfang lebt der Tod, dann stirbt er – wie sich herausstellt, nur im Spiel –, um sich zum Schluß zusammen mit den anderen Leichnamen erneut zu beleben, das Spiel wieder aufzunehmen und bis ins Unendliche fortzusetzen.

Eine andere Variante desselben Gedankens stellen die utopischen Texte Chlebnikovs dar, seine Zukunftsvisionen, die zum Teil in Zeitformen der Vergangenheit geschrieben sind. Hier ist die Zukunft nach dem Prinzip der «historischen Inversion» in die Vergangenheit projiziert, die eine Art Modell für die Gegenwart oder gar die Ewigkeit darstellt.<sup>61</sup>

Der Gedanke an die Umkehrbarkeit der Zeit liegt jedoch nicht nur der Entwicklung verschiedener Sujets zugrunde, sondern kommt auch als dichterisches Verfahren in den Palindromen Chlebnikovs zur Anwendung, so in dem Gedicht *Pereverten'* (Umdreher, 1912) und in dem Versepos *Razin* (1920).<sup>62</sup> Auch hierzu gibt es ein Beispiel in einer Stelle aus *Putešestvie po četvertomu izmereniju prostranstva*, in der Morozov ausführlich die Rückreise durch die Zeit beschreibt: "Все люди двигались спинами вперед, говорили навыворот, произнося сначала самые последние звуки фраз, а потом уже их начала..."<sup>63</sup>

Der zweite Aspekt der Interpretation der Zeit als Raum ist der von der Literatur der russischen Avantgarde in mehreren Formen praktizierte «chronologische» oder «historische Synkretismus», dem eine Weltsicht zugrunde liegt, in der der Unterschied zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft aufgehoben ist und sich Elemente aus verschiedenen Zeiten unterschiedslos vermischen. In einer räumlichen Projektion sind Vergangenes und Zukünftiges, je nach Standpunkt, nur momentan dem Gesichtskreis entzogen, existieren jedoch real. Diese Vorstellung ist schon durch den Anspruch der Vermeßbarkeit der Zeit vorgegeben, wodurch Regelmäßigkeiten in der Aufeinanderfolge nicht nur der geschehenen, sondern auch der zu erwartenden Ereignisse ausgemacht werden sollen. In der Prosaskizze *V mire cifr* (In der Welt der Ziffern, 1920) stellt der Dichter diesbezüglich fest: "Эти правильности указывают на закономерность происходящих событий. Изучив это до конца, мы сможем делать съемку отдаленных точек времени, как в прошлом, так и будем".<sup>64</sup>

Das Prinzip des «historischen Synkretismus» kann auf zwei Ebenen realisiert werden: Bleibt die Handlung auf die in alle Richtungen durchquerbare vierte

Dimension beschränkt, können Menschen verschiedener Generationen zusammentreffen. Erweitert sich die Raum-Zeit-Struktur um eine zur vierten Dimension senkrecht gedachte fünfte Dimension, von deren Höhe der Autor oder eine der Hauptfiguren die verschiedenen Handlungsebenen überblickt und damit eine Außenperspektive auf die dargestellten Ereignisse gewinnt, kann die Koexistenz unterschiedlicher, weit auseinanderliegender historischer Epochen und Kulturen erfaßt werden.

Die Idee einer Vereinigung der Zeiten wird sowohl von Morozov als auch von Uspenskij wiederholt ausgesprochen. Morozov kommt bei seinen Gedanken über eine imaginäre Reise durch den Weltraum zu dem Schluß:

Мы могли бы сфотографировать все эти события, восстановить их историю в первобытной истине, и убедить наглядно человечество, что ни одно из них не исчезло бесследно, но все существуют и в настоящем времени, в картинах света и лучистой теплоты на различных расстояниях мирового пространства... [...] Отголоски минувших событий наполняют всю вселенную. И прошлое, и будущее соединены в ней воедино. Каждый наш поступок, каждая мысль, каждое движение летят на крыльях светоносного эфира в бесконечность мирового пространства, ни на миг не пропадая, никогда не уничтожаясь, а только трансформируясь по временам в другого рода события. И кто знает? Там, в бесконечности миров, не отзываются ли они на всех живущих существах своим хорошим или дурным влиянием? Пролетая все далее и далее, впродолжении целой вечности, не поселяют ли они раздор и зло, если сами были злы, — добро и счастье, если сами были прекрасны? Вот вопросы, которые невольно возникают в голове при мысли об этом слиянии прошлого, настоящего и будущего в одно нераздельное целое.<sup>65</sup>

Uspenskij, der sich vor allem mit den Möglichkeiten der geistigen und psychischen Kräfte befaßt, führt weiter aus:

Наша мысль не связана условиями чувственного восприятия. Она может подняться над плоскостью, по которой мы движемся; может увидеть далеко за пределами круга, освещенного нашим обычным сознанием; может увидеть, что *существует* не только та линия, по которой мы движемся, а все линии, перпендикулярные ей, которые мы пересекаем, которые мы когда-либо пересекали и которые будем пересекать. Поднявшись над плоскостью наша мысль может увидеть плоскость, убедиться, что это действительно плоскость, а не одна линия. Тогда наша мысль может увидеть *прошедшее, настоящее и будущее*, лежащими на одной плоскости. [...] Только мысль может дать нам настоящее *зрение* вместо того грубого ощупывания, которое мы теперь называем зрением.

Только мыслью мы можем *видеть*. И как только мы начнем *видеть*, мы непременно будем видеть прошедшее и будущее. Мы не видим прошедшего и будущего только потому, что *ничего не видим*, а только ощупываем, и то, что ощупываем, называем настоящим. Когда мы начнем *видеть*, прошедшее и будущее тоже станут настоящим. Это разделение времени на прошедшее, настоящее и будущее явилось именно потому, что мы живем наощупь. Нужно начать *видеть*, и оно исчезнет.

Прошедшее и будущее не могут *не существовать*, потому что если они не существуют, то не существует и настоящее. Непременно они *где-то* существуют, только мы их не видим.

[...]

Прошедшее и будущее одинаково неопределенны, одинаково существуют во всех возможностях и одинаково существуют одновременно.<sup>66</sup>

Nach der in *Tertium Organum* ausgearbeiteten Tabelle der vier Stadien der psychischen Evolution ermöglicht der vierte, höchste Grad der geistigen Entwicklung, das sogenannte kosmische Bewußtsein, das sich an das absolute Bewußtsein annähert, die Entstehung neuer Empfindungen: "Чувство четырехмерного пространства. Ощущение прошедшего и будущего, как настоящего. Пространственное ощущение времени. *Существование* прошедшего и будущего вместе с настоящим".<sup>67</sup>

Auch in diesem Fall muß an eine Stelle aus der russischen Übersetzung von Novalis' *Fragmente* erinnert werden, in der zu lesen ist:

Обычайное Настоящее посредством ограничения связует Прошедшее и Грядущее. Возникает соприкосновенность, а через окоснение кристаллизация. Но есть духовное Настоящее, которое отождествляет то и другое чрез растворение, и это смешение есть стихия, атмосфера поэта.<sup>68</sup>

Chlebnikov teilt mit diesen Vorbildern nicht nur die Idee des Übergangs der Zeit in Raum, sondern auch die Vorstellung der dadurch ermöglichten Vereinigung der Zeiten. So wie er im Fall der Reise in die Zeit jedoch auf technische Apparate verzichtet, kommt er auch diesmal ohne Hilfsmittel aus, d.h. er erwähnt nur indirekt oder in verschleierte Form solche psychischen Kräfte wie das höhere Bewußtsein. Im allgemeinen konfrontiert er unmittelbar Menschen aus entfernten historischen Epochen oder stellt das Aufeinandertreffen verschiedener zeitlicher und kultureller Ebenen direkt dar.

In diesem Rahmen erklären sich die zahlreichen stilistischen und thematischen Anachronismen, die in Werken wie der Erzählung *Učilica* (Die Schülerin, 1906-1908), dem Theaterstück *Snežimočka* (1908), den Versepen *Vnučka Maluši* (Die Enkelin der Maluša 1908-1910), *Šaman i Venera* (Der Schamane und Venus,

1912) und *Ladimir* (1920, 1921), sowie in der «sverchpovest'» *Azy iz Uzy* (1919-1920-1922)<sup>69</sup> und vielen anderen anzutreffen sind.

Nach demselben Prinzip agieren in dem Theaterstück *Čertik* (Das Teufelchen, 1909), außer dem Teufel, noch Figuren wie Perun, Herakles, Hera und zeitgenössische Einwohner Petersburgs, während in der «sverchpovest'» *Deti Vydry* (Die Kinder der Otter, 1911-1913) Hannibal, Scipio, Svjatoslav, Pugačev, Jan Hus, Lomonosov, Razin, Kopernikus und andere miteinander im Dialog stehen.

Ein weiteres Beispiel dieses Gedankens ist die Erzählung *Ka* (1915). Ka – nach der ägyptischen Mythologie ein Element des menschlichen Wesens und in der Literatur nicht selten als eine der menschlichen Seelen dargestellt –<sup>70</sup> bleibt in Chlebnikovs Definition der «Schatten der Seele». Durch diese Eigenschaft weist Ka Ähnlichkeiten zu den psychischen Kräften oder zu dem höheren Bewußtsein auf, das die Fähigkeit hat, sich frei in der Raum-Zeit-Dimension umherzubewegen. So wie Uspenskij von dem in der vierten Dimension beheimateten Gedanken behauptet: "Для нея нет преград и расстояний",<sup>71</sup> so schreibt auch Chlebnikov von Ka:

Ему нет застав во времени; Ка ходит из снов в сны, пересекает время и достигает бронзы (бронзы времени).

В столетиях располагается удобно, как в качалке. Не так ли и сознание соединяет времена вместе, как кресло и стулья гостиной.<sup>72</sup>

Die Aneinanderreihung und teilweise Verschmelzung mehrerer zeitlicher Ebenen liegt in einer komplizierten Form den «sverchpovesti» zugrunde, die formal auf einer Montage zahlreicher Fragmente beruhen, die nicht nur aus verschiedenen Schaffensperioden stammen, sondern auch innerlich von ihrer eigenen Raum-Zeit-Struktur bedingt sind, wodurch sich inhaltlich ein komplexes Mosaik aus auf den ersten Blick unvereinbaren Elementen ergibt.<sup>73</sup> In *Zangezi* (1920-1922) z.B. stoßen mehrere raum-zeitliche Einheiten aufeinander, die vielleicht in Reminiszenz an Hinton's und Uspenskij's Ausführungen nicht als Akte oder Teile, sondern als Ebenen bezeichnet sind.<sup>74</sup> Als Bindeglied fungiert *Zangezi*, der seinen Lieblingsplatz in einer Berglandschaft zwischen Felsklippen und Steilhängen hat, von dem er analog dem in die fünfte Dimension erhobenen Bewußtsein, von dem Uspenskij spricht, die verschiedenen raum-zeitlichen Ebenen überblicken kann. Auf diesen Ebenen treten – wie in dem Theaterstück *Bogi* (Götter, 1921) – Götter verschiedener Mythologien und Religionen, aber auch Menschen aus einer alltäglichen Welt auf. Gleichzeitig kann *Zangezi* wie das Wesen A aus dem 2. Blatt der *Doski sud'by* von sich behaupten:

Я ведь умею шагать  
Взад и вперед  
По столетьям.<sup>75</sup>

Ein vergleichbares Vorhaben einer Reise in verschiedene Zeiten zum Ziel ihrer Vereinigung ist im unvollendeten zweiten Teil des *Heinrich von Ofterdingen* angedeutet. Der Roman sollte mit dem Gedicht *Die Vermählung der Jahreszeiten* abschließen, in dem die Grundidee der Romantiker von der All-Einheit sowie das Novalis vorschwebende Ideal der absoluten, magischen Synthese ausgesprochen werden. Die Verse, in denen mit den Worten der Königin das Bild eines neuen, seligen Zustandes heraufbeschworen wird, in dem sich die Zeiten nach langem Hader versöhnen, waren in Rußland in der Übersetzung von Vasilij Gippius bekannt:

Ах, времена враждуют! Разве слиться не могут  
 В вечный и крепкий брак – Завтра, Сегодня, Вчера?  
 Пусть зима сольется с летом, осень с весной  
 Старость и Юность в одно в строгой сольются игре:  
 В этот миг, мой супруг, иссякнет источник печали,  
 Сердца заветные сны будут исполнены все.  
 [...]
 Пусть запрягут скорей коней, мы сами похитим  
 Года сперва времена, возрасты жизни потом.

Они едут к солнцу и забирают день, затем едут к ночи, потом на север за зимой и на юг за летом; с востока они привозят весну, с запада осень. Затем они спешат к юности, потом к старости, к прошлому и будущему.<sup>76</sup>

Es ist nicht ausgeschlossen, daß eine ähnliche Vision auch Chlebnikov vorschwebte, als er die «kompositorisch-gedankliche Methode» der «sverchpovesti» ausarbeitete und sich das Problem der Verbindung verschiedener zeitlicher Ebenen stellte. Im Jahr 1917 gibt er zusammen mit Petnikov in dem gemeinsam verfaßten *Vozzvanie predsedatelej zemnogo šara* (Aufruf der Vorsitzenden des Erdballs) die Losung heraus: "Наша тяжелая задача быть стрелочниками на путях встречи Прошлого и Будущего".<sup>77</sup> Und vielleicht ist es kein Zufall, daß Zangezi, der in der Uhr der Menschheit den Schicksalszeiger stellt,<sup>78</sup> sich auf seinem Weg durch die Zeiten auf einem Pferd bewegt,<sup>79</sup> einem Beförderungsmittel, das im Originaltext nur indirekt (Novalis spricht von einem Wagen), wohl aber in der Übersetzung von Gippius genannt ist.

#### A n m e r k u n g e n

Die Werke Chlebnikovs sind nach folgenden Ausgaben zitiert: *Sobranie proizvedenij Velimira Chlebnikova*, Hrsg. Ju. N. Tynjanov und N. L. Stepanov, Bände I-V, L., 1928-1933, reprint: München, 1968-1972 [Abkürzung: Bandzahl in römischen Ziffern, Seitenzahl in arabischen Ziffern]; *Neizdannye proizvedenija*, Hrsg. N. I. Chardžiev und T. S. Gric, M., 1940, reprint: Mün-

chen, 1971 [Abkürzung: NP: Seitenzahl]; V. Chlebnikov, *Tvoreniija*, Hrsg. M. Ja. Poljakov, M., 1986 [Abkürzung: Tvor.: Seitenzahl]. Die deutsche Übersetzung einiger Texte ist nachzulesen in: V. Chlebnikov, *Werke*, Hrsg. P. Urban, Reinbek bei Hamburg, 1972, Bd I (*Poesie*), Bd 2 (*Prosa, Schriften, Briefe*) [Abkürzung: Werke: Bandzahl in römischen Ziffern, Seitenzahl in arabischen Ziffern].

- 1 Vgl. V. Chlebnikovs Typoskript über Malevič und den Suprematismus *Der Kopf des Weltalls, die Zeit im Raum. Thesen*, zit. in: L. A. Shadowa, *Suche und Experiment. Russische und sowjetische Kunst 1910 bis 1930*, Dresden, 1978, 321.
- 2 Vgl. V. V. Chlebnikov, *Vremja mera mira* (V, 453; Werke: II, 217).
- 3 Vgl. V. V. Ivanov, "Kategorija vremeni v iskusstve i kul'ture XX veka", *Ritm, prostranstvo i vremja v literature i iskusstve*, Hrsg. B. F. Egorov, B. S. Mej-lach, M. A. Saparov, L., 1974, 45-49 [englische Übersetzung in: *Semiotica*, VIII (1973), Nr. 1, 1-45].
- 4 Vgl. V. V. Chlebnikov, *Vremja mera mira* (V, 438, 445, 446, 447; Werke: II, 206-207, 211, 212, 213).
- 5 Vgl. E. M. Neelov, *Volšebno-skazočnye korni naučnoj fantastiki*, L., 1986, 125, 130, 137.
- 6 Die Definition stammt aus L. Dalrymple Henderson, "The Merging of Time and Space: "The Fourth Dimension" in Russia from Ouspensky to Malevich", *The Structurist*, 15-16, 1976, 97; vgl. auch L. Dalrymple Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, Princeton, New Jersey, 1983, 25 ff.
- 7 In dem Aufsatz "Tvorčestvo Velimira Chlebnikova" wird Chlebnikov von N. Stepanov als Utopist und Phantast bezeichnet, der Th. Moore und T. Campanella nicht nachsteht (I, 41).
- 8 Vgl. A. Gleizes, J. Metzinger, *Du cubisme*, Paris, 1912, 49. Im Jahr 1913 erscheinen zwei russische Ausgaben dieser Schrift: die von M. Matjušin in Petersburg herausgegebene Übersetzung von E. Nizen und die in Moskau veröffentlichte Übersetzung von M. V.
- 9 Vgl. Tvor.: 580.
- 10 Vgl. Tvor.: 586 [Werke: II, 73].
- 11 Vgl. Tvor.: 647-648 [Werke: II, 87-88]; NP: 375 [Werke: II, 479] und Tvor.: 603 [Werke: II, 251].

- <sup>12</sup> Vgl. Tvor.: 281, 283 und I, 202; vgl. auch III, 93 und NP: 194. Der zu dieser Zeit verbreitete Vergleich zwischen Lobačevskij und Chlebnikov veranlaßt Ju. Tynjanov in seinem Aufsatz "O Chlebnikove" zu schreiben: "Хлебников-теоретик становится Лобачевским слова: он не открывает маленькие недостатки в старых системах, а открывает новый строй" (I, 25).
- <sup>13</sup> Vgl. El Lissitzky, "K. und Pangeometrie", *Europa Almanach. Malerei, Literatur, Musik, Architektur, Plastik, Bühne, Film, Mode*, Hrsg. C. Einstein und P. Westheim, Potsdam, 1925, 103-113 [auch in: El Lissitzky, 1919. *Rußland: Architektur für eine Weltrevolution*, Berlin-Frankfurt/Main-Wien, 1965, 122-129].
- <sup>14</sup> In der «sverchpovešt'» *Vojna v myšlovke* (1915-1919-1922) spricht Chlebnikov von der «Gleichung Minkowskis» (Tvor.: 463), während in dem Manifest *Radio buduščego* (1921-1922) Einstein als «Meister des Gedankens» bezeichnet wird (Tvor.: 637; Werke: II, 271). In der zeitgenössischen Kritik wird Chlebnikov nicht nur mit Lobačevskij, sondern auch mit Einstein verglichen, so in O. Mandel'stams Aufsatz "Burja i natisk" (1923), der in ihm einen «idiotischen Einstein» sieht, wobei das Adjektiv in seiner «authentischen, griechischen, nicht beleidigenden Bedeutung» verstanden werden will (O. E. Mandel'stam, *Sočinenija*, M., 1990, Bd II, 289).
- <sup>15</sup> Vgl. *Sovremennyj mir*, 2, 1906, 89-108; 3, 1907, 50-67; 1, 1908, 159-175; 12, 1908, 1-18; 11, 1909, 1-9, und *Žurnal russkogo fiziko-chimičeskogo obščestva. Fizičeskij otdel*, 7, 1907, Bd XXXIX, 257-263.
- <sup>16</sup> Vgl. N. Morozov, *Na granice nevedomogo*, M., 1910, 43.
- <sup>17</sup> Vgl. ebd., 49.
- <sup>18</sup> Es scheint nicht ausgeschlossen, daß der Titel dieser Erzählung eine der Quellen ist für Chlebnikovs *Versepos I i E. Povešt' kamennogo veka* (1911-1912). In den folgenden Jahren erwähnt Chlebnikov mehrmals Wells: In dem Aufruf *Truba Marsian* (1916), in dem Einflüsse des Romans *The War of the Worlds* ausgemacht werden können, wird der englische Schriftsteller zur «Duma der Marsianer» geladen (Tvor.: 604; Werke: II, 252); im selben Jahr äußert Chlebnikov das Vorhaben, sich mit ihm persönlich in Verbindung zu setzen (vgl. Tvor.: 706 und V, 308; Werke: II, 489); in der «sverchpoema» *Azy iz Uzy* (1919-1920-1922) (Tvor.: 469) und in den Notizbüchern von Anfang der zwanziger Jahre (V, 270) ist das Werk von Wells erwähnt.
- <sup>19</sup> *Sobranie sočinenij G. Uellsa v 13-ti tomach* erscheint im Petersburger Verlag «Šipovnik» in den Jahren 1909-1917.
- <sup>20</sup> Vgl. M. Matjušin, "O knige Mecanže-Gleza "Du cubisme"", *Sojuz molodeži*, 3, 1913, 25-34.

- 21 Vgl. NP: 375 [Werke: II, 479]; Tvor.: 602 [Werke: II, 249]; Tvor.: 574 [Werke: II, 421].
- 22 P. Uspenskij, *Tertium Organum*, Pb., 1913, 31; vgl. auch 34 und 52.
- 23 Vgl. M. Matjušin, "O vystavke «poslednich futuristov»", *Očarovannyj stranik. Al'manach vesennij*, Pb., 1916, 16, wo der Autor unter Bezugnahme auf Lobačevskij, Riemann, Poincaré, Boucher, Hinton und Minkowski behauptet: "И многие, истинные сыны Будущего, Футуристы, [...] смело двинули вперед знание пространства, объемов, тяжести, колебаний и движения". Zum Problem der vierten Dimension in der russischen Avantgarde siehe auch M. Böhmig, "Tempo, spazio e quarta dimensione nell'avanguardia russa", *Europa orientalis*, VIII (1989), 341-380.
- 24 P. Uspenskij, *Tertium Organum*, a.a.O., 32; vgl. auch 35. Auf Seite 28 wird die Fähigkeit, sich zu erheben, dem von der sinnlichen Wahrnehmung freien Gedanken zugeschrieben.
- 25 In der russischen Literatur der 20. Jahrhunderts sind sowohl Reisende, die die Jahrhunderte durchqueren (vgl. z. B. die Oper A. Kručenyčs *Pobeda nad solncem*, 1913), als auch Zeitmaschinen keine Seltenheit (vgl. das Gedicht N. Aseevs *Mašina vremeni*, 1923, das Drama V. Majakovskijs *Banja*, 1929, die Komödien M. Bulgakovs *Blaženstvo*, 1934, und *Ivan Vasil' evič*, 1935).
- 26 Vgl. N. Morozov, a.a.O., 73-77. Vielleicht erklärt diese Vorstellung, warum Chlebnikov in seiner in *Vremja mera mira* entwickelten Lehre von der Zeit die Grundzahl des Erdballs 365 (317-48) mit der Bemessung von Strahlen mit einer Wellenlänge von 317 Jahren in Verbindung bringt und die Zahl 48 im Gesetz des Lichts wiederfindet (V, 437-439; Werke: II, 206-207). Im selben Zusammenhang gebraucht er die Begriffe «Strahl der Völker» (V, 439; Werke: II, 207), «Leut-Strahlen» oder «Strahlen der Leute» (Tvor.: 608, V, 314; Werke: II, 254, 496), «Strahlengesetze» (Tvor.: 611; Werke: II, 261) und «Strahlen des Schicksals» (Tvor.: 632; Werke: II, 335).
- 27 P. Uspenskij, *Četvertoe izmerenie*, Pb., 1910, 36.
- 28 Vgl. P. Uspenskij, *Tertium Organum*, a.a.O., 210 und 220–221.
- 29 Vgl. E. Neelov, a.a.O., 121-137.
- 30 Chlebnikovs *Razgovor dvuch osob* (1913) wird von der Behauptung eröffnet: "Кант, хотевший определить границы человеческого разума, определил границы немецкого разума" (V, 183; Werke: II, 81). Ironische Anspielungen auf Kant befinden sich auch in *Čertik* (1909) (Tvor.: 392) und in den Notizbüchern (V, 271; Werke: II, 405).
- 31 Novalis, *Fragmenty*, M., Verlag «Liren'», 1914. Diese Ausgabe ist von Chlebnikov in *Ljalja na tigre* (1916) genannt (Tvor.: 608; Werke: II, 255).

- <sup>32</sup> Novalis, *Gejnrich fon Ofterdingen*, M., Verlag K. F. Nekrasov, 1914. Die Übersetzung wird 1922 erneut in der Reihe «Vsemirnaja literatura» herausgegeben.
- <sup>33</sup> Eine Übertragung des *Lieds des Einsiedlers*, zusammen mit einer kleinen Auswahl anderer Gedichte aus *Heinrich von Ofterdingen*, war von Vjačeslav Ivanov schon 1910 in der Zeitschrift *Apollon*, Nr. 7, 49-50, veröffentlicht worden.
- <sup>34</sup> V, 446-447 [Werke: II, 212].
- <sup>35</sup> V. V. Chlebnikov, *Pust' na mogil'noj plite pročut...* (Tvor.: 577; Werke: II, 67).
- <sup>36</sup> Vgl. V, 425 [Werke: II, 203]; V, 437 [Werke: II, 206]; Tvor.: 481 [Werke: I, 364].
- <sup>37</sup> V, 324 [Werke: II, 512].
- <sup>38</sup> V, 473, 474, 477, 478, 479 [Werke: II, 346, 347-348, 352, 353, 354].
- <sup>39</sup> V, 500 [Werke: II, 376].
- <sup>40</sup> V, 504 [Werke: II, 381].
- <sup>41</sup> Vgl. V, 437, 472, 499 [Werke: II, 206, 345, 375].
- <sup>42</sup> N. Morozov, a.a.O., 35.
- <sup>43</sup> P. Uspenskij, *Tertium Organum*, a.a.O., 33-34.
- <sup>44</sup> Ebd., 36. Diese Worte sind auch in der Rezension M. Matjušin "O knige Mecanže-Gleza «Du cubisme»", a.a.O., 30, zitiert. Eine ähnliche Behauptung zu Riemann befindet sich weiter in *Tertium Organum*, a.a.O., 59.
- <sup>45</sup> P. Uspenskij, *Tertium Organum*, a.a.O., 210.
- <sup>46</sup> M. Matjušin, "O knige Mecanže-Gleza «Du cubisme»", a.a.O., 25.
- <sup>47</sup> Novalis, *Fragmentsy*, a.a.O., 13, 17, 24, 31.
- <sup>48</sup> Vgl. M. M. Bachtin, "Formy vremeni i chronotopa v romane", *Literaturno-kritičeskie stat'i*, M., 1986, 182-187.
- <sup>49</sup> E. Neelov, a.a.O., 123.
- <sup>50</sup> Vgl. zur Unterscheidung der verschiedenen Aspekte des Phantastischen und Wunderbaren Tz. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, 1970, 3. Kapitel.

- <sup>51</sup> Vgl. P. Uspenskij, *Tertium Organum*, a.a.O., 225-226.
- <sup>52</sup> Tvor.: 586 [Werke: II, 73].
- <sup>53</sup> Tvor.: 542 [Werke: II, 417].
- <sup>54</sup> V, 259 [Werke: II, 264]. Die in *Tertium Organum* (S. 32) vorgegebene Idee der Bewegung durch die Zeit und das Bild von dem Felsen oder Berg der Zukunft, von dessen Höhe die gesamte Zeit zu überblicken ist, findet sich auch in den Notizbüchern Chlebnikovs, in denen er bemerkt: "Двигаясь в направлении, поперечном времени, мы легко видим горы будущего. Это движение, столь знакомое уму пророка, есть постройка высоты по отношению к ширине времени, т.е. создание добавочного размера" (V, 271; Werke: II, 410).
- <sup>55</sup> IV, 146, 147 [Werke: II, 305]. Die der Zeit entgegengesetzte Richtung wird auch hier wieder in den Raum projiziert und erfolgt von der Kalmückensteppe nach Žiguli.
- <sup>56</sup> Deutsche Übersetzung in: Werke: II, 15 ff. Das in *Mirskonca* entwickelte Thema wird auch in einem Brief an Kručenych vom August 1913 angesprochen, in dem geschrieben steht: "Напишите, разгля(дев), где бы юность следовала после старости, то, что позже, было бы раньше. Вначале старики, потом младенцы" (NP: 367; Werke: II, 467).
- <sup>57</sup> Vgl. E. Neelov, a.a.O., 129 («im Märchen ist der Sieg über die Zeit ein Sieg über den Tod») und N. Morozov, a.a.O., 37, wo die Fähigkeit «durch die Zeit zu fliegen» dasselbe bedeutet wie «unsterblich werden».
- <sup>58</sup> N. Morozov, a.a.O., 38-39; vgl. auch die Beschreibung auf den Seiten 75-76. Einen interessanten Vergleich mit diesen Stellen stellt ein Brief Chlebnikovs an Kručenych von 1913 dar, in dem der umgekehrte Verlauf der Ereignisse motiviert wird (Tvor.: 689).
- <sup>59</sup> Vgl. Novalis, *Schriften* Bd III (*Das philosophische Werk*), Stuttgart, 1983, 684.
- <sup>60</sup> Vgl. V, 333.
- <sup>61</sup> Vgl. E. Neelov, a.a.O., 118; vgl. auch M. Bachtin, a.a.O., 183-185.
- <sup>62</sup> Deutsche Übersetzungen in: Werke: I, 307 und 310 ff.
- <sup>63</sup> N. Morozov, a.a.O., 39.
- <sup>64</sup> V, 464 [Werke: II, 338]; vgl. auch V, 471 [Werke: II, 343].
- <sup>65</sup> N. Morozov, a.a.O., 76-77.

- <sup>66</sup> P. Uspenskij, *Tertium Organum*, a.a.O., 28, 31.
- <sup>67</sup> Ebd., Tabelle zwischen den Seiten 260 und 261.
- <sup>68</sup> Novalis, *Fragmenty*, a.a.O., 11.
- <sup>69</sup> Vgl. zu den zahlreichen Bedeutungen des Titels: Tvor.: 696.
- <sup>70</sup> Vgl. *Mifologičeskij slovar'*, M., 1990, 264.
- <sup>71</sup> P. Uspenskij, *Četvertoe izmerenie*, a.a.O., 36.
- <sup>72</sup> Tvor.: 524 [Werke: II, 127].
- <sup>73</sup> Vgl. "Ot redakcii", in: NP: 11.
- <sup>74</sup> Deutsche Übersetzung in: Werke: I, 349 ff.
- <sup>75</sup> Tvor.: 498 [Werke: I, 388].
- <sup>76</sup> Novalis, *Gejnrich fon Ofterdingen*, a.a.O., 200-201, Übersetzung von V. Gippius.
- <sup>77</sup> V, 163 [Werke: II, 257]; vgl. auch die Variante in Versform *Tol'ko my...* (1917) (Tvor.: 613).
- <sup>78</sup> Vgl. Tvor.: 496 [Werke: I, 387]. In der Wendung "стрелка судьбы" kann das Wort *strelka* in seiner doppelten Bedeutung als Zeiger und als Weiche verstanden werden.
- <sup>79</sup> Vgl. Tvor.: 495-498 [Werke: I, 387-389].

Б. М. Соколов

## **"СТРАХ В ГЛУБИНЕ И ПРЕДЧУВСТВИЙ ПОРОГИ..." В.В. КАНДИНСКИЙ И ТЕОРИЯ ПРОРОЧЕСКОГО ИСКУССТВА**

Художественная теория В.В. Кандинского, ставшая всемирно известной после выхода в свет немецкого варианта книги "О духовном в искусстве, преимущественно в живописи" (1912), тесно связана с его эстетическими взглядами. Корни "принципа внутренней необходимости" отчасти раскрыты в воспоминаниях ("Rückblicke", 1913; русский вариант – "Ступени", 1918). Однако генезис моральной эстетики Кандинского становится ясен только при знакомстве со всем его литературным наследием, все еще далеко не полностью опубликованным. Исследования последних лет показывают сложность и глубину экспериментов художника по созданию "монументального" сверхискусства, берущего свои формальные и содержательные качества из всех существующих искусств, включая живопись, поэзию и театр. Реконструкция этих проектов позволяет дополнить эстетическую систему Кандинского подробностями, скрытыми в плодотворной "мути"<sup>1</sup> его искусства.

Биография живописца, описанная им в мемуарах как ряд "ступеней" к "вершине горы", показывает, что борьба за новое искусство начиналась не с завоевания признания у публики и критики, а с многолетней борьбы с самим собой. Кандинский, не получивший в юности систематического художественного образования, началом своего пути считал череду провиденциальных, но неосознанных творческих импульсов. "Уже в детские годы мне были знакомы мучительно-радостные часы внутреннего напряжения, часы внутренних сотрясений, неясного стремления, требующего повелительно чего-то еще неопределенного, днем сжимающего сердце и делающего дыхание поверхностным, наполняющего душу беспокойством, а ночью вводящего в мир фантастических снов, полных и ужаса и счастья. Помню, что рисование и несколько позже живопись вырывали меня из условий действительности, т.е. ставили меня вне времени и пространства и приводили к самозабвению".<sup>2</sup>

О содержании "фантастических снов" говорит набросок к "Rückblicke", ввиду своей интимности оставшийся в рукописи: "Что такое сон? Ни позитивная, ни оккультная наука не дают ясного ответа на этот вопрос. Что

касается меня, то я знаю, что сон может пролить свет на всю последующую жизнь и вследствие этого – или благодаря этому – обладает определяющей жизнью силой. Двух снов я никогда не забуду. В 4–5 [исправлено на: пять-семь] лет я видел сон, который показал мне небеса и который и поныне, как единственное воспоминание, увлекает меня с неослабевающей силой. Мне кажется, что этот сон со временем дал мне способность отличать вещественное от духовного, почувствовать различие (= самостоятельность существования обоих элементов), переживать посредством интуиции и, наконец, ощутить дух как ядро внутри отчасти чуждой ему, отчасти им определяемой, отчасти им ограниченной вещественной оболочки.

Второй сон, который я видел в 5–7 лет, был следующий: я захожу в столовую и внезапно замечаю, что буфета там нет! Место, где он всегда стоял, пусто. Я вижу пустой пол и открывшиеся обои и все же чувствую, что это место *не совсем пусто*. Затем воздух становится все плотнее и, сначала неопределенно, а потом все яснее шкаф вновь возникает, воплощается, так что в конце концов он стоит такой же плотный и твердый, как всегда. Мне это во сне показалось вполне естественным, однако впоследствии потрясло как некое откровение. Это пролило яркий свет на теоретические вопросы, которыми я был поглощен. С тех пор я более 'не верю' в незыблемость материи и даже в состоянии бодрствования не удивился бы 'растворению' какого-либо предмета".<sup>3</sup>

Ранние художественные переживания – впервые виденные полотна Клода Моне, "Лоэнгрин" Вагнера, картины Рембрандта в Эрмитаже, связанная с учебой в Московском университете этнографическая поездка на Русский Север – описаны в "Ступенях" как предощущения нового искусства, не связанного с предметностью и построенного на силе красочных звучаний. Однако основой поисков становятся не проблемы формы, а переживание национально и социально окрашенных идей и образов.

Так, вагнеровская музыка волнует героя мемуаров потому, что кажется ему полным осуществлением его "сказочной Москвы".<sup>4</sup> "Я делал отчаянные усилия выразить *всю силу* этого звучания, но безуспешно, – пишет художник и продолжает. – В то же время в непрерывном напряжении держали мою душу и другие, чисто человеческие потрясения, так что не было у меня спокойного часа. Это было время создания общестуденческой организации, целью которой было объединение студенчества не только одного университета, но и всех русских, а в конечной цели и западноевропейских университетов".<sup>5</sup> Социальная направленность ранних творческих порывов Кандинского и привела его к занятиям юриспруденцией, наукой, тесно связанной с этнографией, которая, в свою очередь, обещала открыть ему "тайники души народной".<sup>6</sup>

Социальная тема смешивается с мотивом семьи и широко разветвившихся корней в тех местах "Ступеней", где художник вспоминает своих родителей, родственников, горячо рассказывает о встреченных в провинции талантливых людях. Кандинский пишет о воспитавшей его тетке Е.И. Тихеевой (ей посвящена книга "О духовном в искусстве"); о старом баварском крестьянине в бархатном жилете с большими филигранными серебряными пуговицами, "который почему-то упорно стремился поговорить со мной о Париже"; об университетских учителях А.И. Чупрове и А.Н. Филиппове; о "благородном отшельнике города Кадникова" ученом Н.А. Иванецком; о сельских священниках-"делателях будущей России"; о "славянин по происхождению" Антоне Ажбе; о мюнхенском профессоре анатомии Мольте; о происходящем из Нерчинска и любящем Москву как вторую родину отце ("его глубокочеловеческая душа сумела понять "московский дух", что с такой живостью выражается в каждой мелочи: для меня истинное удовольствие слушать, как он перечисляет, например, с особой любовью старинные, ароматные названия "сорока сороков" московских церквей"); о матери, воплощающей "всю сущность самой Москвы".<sup>7</sup>

По признанию Кандинского, вдохновения научных занятий для него "бледнели при первом соприкосновении с искусством, которое только одно выводило меня за пределы времени и пространства". "Но силы мои представлялись мне чересчур слабыми для того, чтобы признать себя вправе пренебречь другими обязанностями и начать жизнь художника, казавшуюся мне в то время безгранично счастливой. Русская же жизнь была тогда особенно мрачна, мои работы ценились, и я решился сделаться ученым".<sup>8</sup> Тем не менее, окончив курс, Кандинский отвергает предложенную ему карьеру в Дерптском университете, некоторое время работает художественным директором московской типографии Кушнерева и напряженно обдумывает свое будущее.

Другой текст 1913 года приоткрывает самоощущение бывшего юриста и будущего художника. "Вплоть до тридцатого года своей жизни я мечтал стать живописцем, потому что любил живопись больше всего, и бороться с этим стремлением мне было нелегко. [...] В возрасте тридцати лет мне явилась мысль – теперь или никогда. Мое постепенное внутреннее развитие, до той поры мною не осознававшееся, дошло до точки, в которой я с большой ясностью ощутил свои возможности живописца, и в то же время внутренняя зрелость позволила мне почувствовать с такой же ясностью свое полное право быть живописцем.

И поэтому я отправился в Мюнхен, художественные школы которого пользовались в это время высокой репутацией в России".<sup>9</sup>

В Мюнхене Кандинский избирает не Академию изящных искусств, а частную школу словенского художника Антона Ажбе, имевшего собст-

венную педагогическую систему и несколько русских учеников. Только после овладения основами искусства он решается отправиться к знаменитому Францу фон Штуку, и по его совету берет уроки рисунка в Академии.

Для поздно и извне пришедшего в искусство Кандинского традиционные методы обучения становятся преградами на пути к искомой сфере живописи. "Когда, будто вторично рожденный, я приехал из Москвы в Мюнхен, чувствуя вынужденный труд за спиной своей и видя перед лицом своим труд радости, то вскоре уже натолкнулся на ограничение своей свободы, сделавшее меня хоть только временно и с новым обликом, но все же опять-таки рабом – работа с моделью", – пишет он.<sup>10</sup> Из-за предпочтения самостоятельной работы на природе, вспоминает художник, "мои товарищи считали меня ленивым, а часто и бесталанным, что порой глубоко меня ранило, поскольку я ясно ощущал внутри себя радость работы, трудолюбие и талант. В конце концов, я стал чувствовать себя и в этой среде изолированным и одиноким, и все более поглощенным своими собственными устремлениями".<sup>11</sup> Ощущение рабства у реальности, оков, постоянно связывающих его продвижение вперед, становится лейтмотивом развития Кандинского-живописца.

Его тексты пестрят жалобами на непонимание критики и коллег, на практицизм художников и их нежелание сплотиться в борьбе за новое искусство вместо борьбы друг с другом.<sup>12</sup> "Я не знаю ни одного товарищества или художественного общества, которое в самое короткое время не стало бы организацией против искусства, вместо того, чтобы быть организацией для искусства," – горько пишет Кандинский, стоявший у истоков двух мюнхенских объединений и затем покинувший их по идейным соображениям. Однако он критически относится и к своим способностям по созданию нового, "монументального" искусства. "Человек часто подобен жучку, которого за спинку держишь в пальцах: в немой тоске двигает он своими лапками, хватается за каждую подставленную ему соломинку и верит непрерывно, что в этой соломинке его спасение. Во время моего "неверия" я спрашивал себя: кто держит меня за спину? чья рука подставляет мне соломинку и снова ее отдергивает? или я лежу на спине в пыли равнодушной земли и сам хватаюсь за соломинки, "сами собою" выросшие вокруг меня? Как часто чувствовал я все же эту руку у моей спины, а потом еще и другую, ложившуюся на мои глаза и погружавшую меня таким образом в черную ночь в тот час, когда светит солнце".<sup>13</sup>

Творческий путь Кандинского в его собственном изложении – это длинный ряд преград и прыжков через них, заставляющий еще раз вспомнить о символическом заглавии цитированных мемуаров. В целом художник определяет свое развитие так:

1. Период дилетантизма, детство и юность, с неопределенными, преимущественно болезненными переживаниями и непонятной мне самому тягой к чему-то.

2. Период после окончания школы, во время которого эти переживания постепенно переходили в более определенную и ясную для меня форму. Я пытался выразить их при помощи различных внешних форм, форм, заимствованных из внешней природы, при помощи предметов.

3. Период осознанного применения живописных средств, ощущения того, что реальные формы для меня слишком поверхностны, и мучительно медленного развития способности извлекать из себя самого не только содержание, но и соответствующую ему форму – отсюда период перехода к чистой живописи, которую можно назвать также живописью абсолютной, и достижения необходимой мне абстрактной формы".<sup>14</sup>

Поиски новой формы проходили в окраинных, неизведанных и пренебрегаемых областях искусства. Недаром еще одним лейтмотивом теоретических работ и поэзии Кандинского становится образ новой ветви, растущей из старого ствола.<sup>15</sup> Даже путешествуя вместе с Габриэле Мюнтер по Европе в 1905–07 годах, Кандинский выбирает не шумные центры художественной и культурной жизни, а тихие городки: не Рим, а Рапалло, не Париж, а Севр. В Севре было создано большинство картин на русские темы, также родившихся по принципу противопоставления, контрапункта. Гоголевское переживание России, обостряющееся по мере удаления от нее, заставило художника написать русскую деревенскую сцену даже во время пребывания в Тунисе.<sup>16</sup>

В 1910 году Кандинский выступает со своей теорией "нового искусства". Симптоматично, что ее первые наброски – статьи "Содержание и форма" и "Куда идет 'новое' искусство" – напечатаны в каталоге едва ставшего известным публике "Салона" В.А. Издебского<sup>17</sup> и в одесской городской газете. Теория "монументального искусства", выражающего суть "Великой Эпохи Духовности", требует сочетания разнородных средств, образов и форм. В это же время растет интерес Кандинского к маргинальным формам искусства, к творчеству "дикарей" и примитивов. Художник собирает русские лубки, учится крестьянской традиции баварской живописи на стекле, помещает в альманахе "Синий всадник" карикатуры из журналов, негритянские маски, силуэты индонезийского театра. "Эти чистые художники, – пишет он о творцах примитива, – так же, как и мы, стремились передавать в своих произведениях только внутренне-существенное, причем сам собою произошел отказ от внешней случайности".<sup>18</sup>

"Отказ от внешней случайности" сопряжен в искусстве Кандинского рубежа 1910-х годов с накоплением образцов подобной "случайности", демонстративным смещением их с традиционными сюжетами и созданием

на основе этой сюжетной смеси "монументальных" картин, исходящих из реальных форм, но имеющих целью идеальное, музыкально-живописное содержание. В "Ступенях" многократно появляются "натюрморты" из случайных предметов, увиденных словно под микроскопом. "Не только восплетые леса, звезды, луна, цветы, но и лежащий в пепельнице застывший окурок, выглядывающая из уличной лужи терпеливая, кроткая белая пуговица, покорный кусочек коры, влекомый через густую траву муравьем в могучих его челюстях для неизвестных, но важных целей, листок стенного календаря, к которому протягивается уверенная рука, чтобы насильственно вырвать его из теплого соседства остающихся в календаре листков – все явило мне свой лик, свою внутреннюю сущность, тайную душу, которая чаще молчит, чем говорит". Даже занятия анатомией служат созреванию нового ощущения мира: "Именно нечто бесконечно умное говорит из каждой подробности: например, каждая ноздря пробуждает во мне то же чувство признательного удивления, как и полет дикой утки, связь листа с веткой, плавающая лягушка, клюв пеликана".<sup>19</sup>

Метод Кандинского не состоит в отталкивании от одной традиции в интересах создания другой (что свойственно большинству теоретиков русского авангарда). Художник не считает какую-либо систему выразительных средств или круг сюжетов наилучшими, обеспечивающими создание выводящего "за пределы времени и пространства" искусства. Любой стиль или манера может содержать в себе элемент, необходимый для создания вселенского "контрапункта". Призвание учителя в искусстве – сказать: "Смотри! вон там в пыльном углу свалена груда вышедших из употребления *нынче* орудий выражения; среди них ты найдешь и органически-анатомическое построение, если тебе случится нужда в нем, ты знаешь, где его искать".<sup>20</sup> "Я научился, наконец, с любовью и радостью наслаждаться 'враждебным' моему личному искусству 'реалистическим' искусством и безразлично и холодно проходить мимо 'совершенных по форме' произведений, как будто родственных мне по духу. Но теперь я знаю, что совершенство это только видимое, быстротечное и что не может быть совершенной формы без совершенного содержания: дух определяет материю, а не наоборот".<sup>21</sup>

Разговор о содержании – самый тонкий и интимный момент теоретических сочинений Кандинского. "Обе эти книги, – говорит он об изданиях 1912 года, «О духовном в искусстве» и альманахе «Синий всадник», – часто понимались, да и теперь еще понимаются неправильно, т.е. как 'программы' их авторов – художников, заблудившихся в теоретической, рассудочной работе и в ней погибающих. Но наименее всего пытался я обращаться к рассудку, к мозговой работе". Речь шла о пробуждении "в будущем безусловно необходимой, обуславливающей бесконечные пережива-

ния способности восприятия духовной сущности в материальных и абстрактных вещах. Желание вызвать к жизни эту радостную способность в людях, ею еще не обладающих, и было главным мотивом появления обоих изданий".<sup>22</sup> Таким образом, правильное понимание зрителями "нового искусства" было для Кандинского равнозначно приближению "Великой Эпохи Духовности", которое он отождествлял с "откровением Святого Духа" в человеке и с наступлением нового этапа мировой истории. Мистическое христианство Е.П. Блаватской и Р. Штейнера, В.С. Соловьева и Д.С. Мережковского оборачивается в теории Кандинского художественной терапией человечества, глаза которого закрыты "черной рукой ненависти".<sup>23</sup>

Мессианизм "нового" искусства ярко отразился в стихах и "композициях для сцены" Кандинского 1908–1912 годов. В пьесе "Черное и белое" тема "черной руки ненависти" находит свое разрешение. Хор "разноцветных людей" поет:

Страх в глубине и предчувствий пороги.  
Холод в вершинах. Крутые дороги.  
Ветры безумные. Смерти покровы.  
Свяжи, разорвавши оковы!  
Оковы разбитые,  
Страны открытые!  
Свяжи, разорвавши оковы.  
Нарушено что – возродится,  
И черное тем победится.  
Свяжи, разорвавши оковы.<sup>24</sup>

Спасительная роль "духовного искусства" не может осуществиться без мессии. "Связать, разорвавши, оковы" – действие, равносильное искупительному умиранию и воскресению. Однако современный искупитель мыслится художником соответственно его формуле развития духовности: "Отец-Сын-Дух".<sup>25</sup> Это не приходящих со славой Спаситель, а "один из нас – людей",<sup>26</sup> приближающий "Эпоху Духовности" собственными страданиями и прозрениями. В другой пьесе того же цикла, "Зеленый звук", из-за сцены слышен голос нищего:

Я больной, я бедный,  
Встать не могу.  
Еще до рожденья  
Согнут я в дугу.  
Света солнца не вижу.  
Свет не угас.  
Еще до рожденья  
Лишился я глаз.

Одинокий погибну.  
 Жив я для вас,  
 Еще до рожденья  
 Многих я спас.<sup>27</sup>

Во многих стихах и теоретических статьях Кандинского мессианская и христианская тема присутствует в скрытой форме. Ряд поэтических образов – тоненький человечек, пробирающийся через пустыни и скалы к "синей воде", одетый с ног до головы в черное бегущий барабанщик, прыгающий огромными скачками через маленькую ямку безумец, некто, расставивший руки при входе в область таинственного<sup>28</sup> – напоминает и о калеке, "живущем для всех" (такой вариант процитированной строки дает немецкий текст пьесы), и о художнике-пророке "периода поворота". Комментарием к поэзии может служить вступление к статье "О понимании искусства": "Во времена большой важности, духовная атмосфера так насыщена определенным стремлением, точно выраженной необходимостью, что не трудно стать пророком. Таковы вообще периоды поворота, времени, когда внутренняя, от поверхностного глаза скрытая зрелость невидимо дает неуправляемый толчок духовному маятнику. [...] Удивительно, почти непостижимо, что 'толпа' не верит этому 'пророку'".<sup>29</sup> Герой стихотворения "Видеть", закрывающий лицо красным платком и расставляющий руки в момент "белого скачка", с которого "все начинается", соединяет в себе предтечу и мессию новой эпохи.

В эти же годы Кандинский работает над системой прикровений и трансформаций своих пророческих мотивов. "По моему ощущению, тогда мною совершенно не сознававшемуся, наивысшая трагедия скрывает себя под наибольшей холодностью. – писал он в 1914 году. – Таким образом, я увидел, что наибольшая холодность и есть наивысшая трагедия. Это та космическая трагедия, в которой человеческий элемент представляет всего лишь один из звуков, только один из множества голосов, а фокус перенесен в сферу, достигающую божественного начала".<sup>30</sup> "Перенесение фокуса" отразилось в стихах чередой гротескных либо внешне комичных образов.

Мистические шифры многих текстов альбома "Звуки"/"Klänge" могут быть прочтены как пророчества о борьбе "Великой Духовности" с "черной рукой ненависти". Герой стихотворения "Песня" – довольный своим положением человек без ушей и глаз:

Вот человек  
 В кругу сидит,  
 В кругу сидит  
 Стесненья.  
 Доволен он.

Он без ушей.  
 Без глаз он точно также.  
 И солнцешара  
 Красный звук  
 Его не достигает.  
 Все что упало,  
 Встанет вновь.  
 Все что молчало,  
 Запоет.  
 И человека  
 Без ушей  
 Без глаз – он точно также –  
 Тот солнцешара  
 Красный звук  
 Уже его достигнет.<sup>31</sup>

Герой этот подобен людям из "толпы", чьи глаза воспринимают не духовную сущность вещей, а привешенный к ним "убивающий жизнь эпитет".<sup>32</sup>

"Охлажденное" волнение от встречи с будущим составляет содержание стихотворения "Doch noch?" ("Все еще?") из немецкого варианта альбома:

Du, wilder Schaum.  
 Du, nichtsnutzige Schnecke,  
 die du mich nicht liebst.  
 Leere Stille der unendlichen  
 Soldatenschritte, die ich hier  
 nicht hören kann.  
 Ihr, vier Quadratfenster mit  
 einem Kreuz in der Mitte.  
 Ihr, Fenster des leeren Saales,  
 der weissen Mauer, an die sich  
 keiner anlehnte. Ihr, erzählende  
 Fenster mit unhörbaren Seufzern.  
 Ihr seid mir kaltzeigend: nicht  
 für mich seid ihr gebaut.  
 Du, wahrer Leim.  
 Du, vieldenkende Schwalbe,  
 die du mich nicht liebst.  
 Sich verschluckende Stille der  
 rollenden Räder, die die  
 Gestalten jagen und schaffen.  
 Ihr, tausende von Steinen, die  
 nicht für mich gelegt werden  
 und mit Hammern versenkt. Ihr  
 haltet meine Füße im Banne.  
 Ihr seid klein, hart und grau.

Ты, дикая пена.  
 Ты, бесполезная улитка,  
 которая меня не любит.  
 Пустое безмолвие бесконечных  
 солдатских шагов, которое  
 мне здесь не слышно.  
 Вы, четыре квадратных окна  
 с крестом в середине.  
 Вы, окна пустых залов, белой  
 стены, к которой никто не при-  
 слонился. Вы, красноречивые  
 окна с неслышными вздохами.  
 Вы показываете мне свою  
 холодность: вы созиждены  
 не для меня.

Ты, вещественный клей.  
 Ты, задумчивая ласточка,  
 которая меня не любит.  
 Поглощенная собой тишина  
 катящихся колес, которая  
 охотится за образами и создает  
 их. Вы, тысячи камней, что  
 уложены и вбиты молотом  
 не для меня. Вы держите ноги  
 мои в плену. Вы малы, тверды и



Путь вспоминающего о своих ранах героя сквозь густеющий лес, так же как и путешествие "красного человека" через растущие на глазах горы и падающие на голову камни (стихотворение "Вода"), связан с идеей мессианской инициации художника. Фраза персонажа сродни монологу нищего из "Зеленого звука", в буквальном переводе она звучит так: "Заживающие раны / Надлежащие краски".

На соединении антиномий построен текст "Später" ("После") из "Klänge":

In der tiefen Höhe finde ich  
dich schon. Dort wo das Glatte  
sticht. Dort wo das Scharfe  
nicht schneidet. Du hältst den  
Ring in der linken Hand. Ich  
halte den Ring in der rechten  
Hand. Keiner sieht die Kette.  
Aber diese Ringe sind die  
letzten Glieder der Kette.

Der Anfang.  
Das Ende.

Я найду тебя на глубокой  
высоте. Там, где гладкое колет.  
Там, где острое не режет.  
Ты держишь кольцо в левой  
руке. Я держу кольцо в правой  
руке. Никто не видит цепи.  
Но эти кольца – крайние звенья  
цепи.

Начало.  
Конец.

"Начало и конец" цепи, которые держат в руках герой и его неведомое alter ego, вызывают в памяти мистический призыв хора: "Свяжи, разорвавши оковы". Возвращаясь к истокам творчества Кандинского, отметим, что немецкий вариант "абсурдистского" альбома "Звуки" имеет посвящение: "Моим родителям".

Наивность, несерьезность либо подчеркнутая приземленность образов этого периода создают "вещественную" оболочку для кристаллизующейся духовности. В живописи и поэзии странная, экспериментальная форма служит достижению новых эффектов, воспитывающих душу зрителя. "Всякая новая красота кажется потому безобразием, что в ней нет образа прошлого", утверждает Кандинский, и "когда уже найдена будет и пышным цветом зацветет в конце нашей эпохи (длинной и большой, ибо она есть эпоха Духовности) новая гармония, новый закон, новая красота", "историк увидит, что наше безобразие есть гармония и что оно вовсе не есть отрицание всех прежних гармоний и красот, а их органическое, непреложно-естественное продолжение".<sup>34</sup>

В теоретических текстах фокус разговора часто переносится с целью нового искусства на его средства: способы растворения предметности, роль интуиции и расчета, описание удавшихся композиционных решений. Лишь исподволь художник позволяет себе намекнуть на стоящий за вопросами ремесла вопрос веры и надежды. И все же подчеркнуто сухая академическая манера то и дело выдает поэтическое волнение: "В самом углу

расположены белые зубы, выражающие чувство, которое я не могу передать словами" ("Картина с белой каймой"<sup>35</sup>). Пришествию будущего "верится так же плохо, как лично нас ожидающей смерти" ("О понимании искусства"<sup>36</sup>). "Ненависть – убийца. Пустой звук – могильщик. Но придет и воскресенье," – продолжает Кандинский с напряжением, не соответствующим "внешней" теме статьи: неправильному пониманию искусства.

Растворение сюжета в живописном и духовном содержании принимает форму *борьбы* с сюжетами, с их серьезностью и однозначными культурными ассоциациями. Разрушение традиций восприятия "предмета" в живописи внешне выглядит как легкое и даже бездумное отношение к картине. Художник сообщает, что использовал мотив потоп и для юмористической сценки с кувыркающимися в воде животными, и для "Композиции 6" – высшей точки его беспредметной живописи.<sup>37</sup> Устрашающие картины с изображением трубящих ангелов "Страшного суда" перекликаются с изображением одетого в охотничий костюм кавалера с горном; всадники Апокалипсиса выглядят как персонажи журнального шаржа.<sup>38</sup> Однако творческое удовольствие, о котором художник пишет в связи с работой над картинами, есть результат преодоления "черноты", еще недавно владевшей его душой. "Композиция 6" не удавалась "только потому, что я все еще находился под властью впечатления потоп, вместо того чтобы подчинить себя настроению слова 'Потоп'".<sup>39</sup> Метафора сбрасываемой змеиной кожи – с ее библейскими и мифологическими аллюзиями – достаточно красноречиво характеризует мучительное состояние труда над холстом и над собственной трагической меланхолией.

Кандинский, до конца дней остававшийся глубоко верующим человеком, ставит на место канона чувство ответственности художника, которое называет "принципом внутренней необходимости". Поэтому он демонстративно пишет об иконописных темах как об "избитых": "Я спокойно выбрал Восстание из мертвых как тему для 'Композиции 5', и Потоп для Шестой. Нужно иметь определенную смелость, беря подобные избитые темы в качестве отправной точки для чистой живописи. Для меня это была проба сил, которая, на мой взгляд, удалась".<sup>40</sup>

Борьба с "материализмом" живописи изнутри, через разрушение, высмеивание и распыление сюжета имела принципиальное значение для прорыва к синтетическим созданиям "абсолютной" живописи. Вместе с тем, она становилась составной частью хрупкого баланса "монументального искусства" и создавала опасность скатывания к низшим вариантам "реализма". После возвращения Кандинского в Россию в 1914 году равновесие стихийного и сюжетного начал в его искусстве нарушилось. Наряду с беспредметными полотнами, обладающими прежним духовным импульсом (такими, как "Смутное" 1917 года), художник создает множество "багате-

лей" – реалистических картин с юмористической трактовкой сюжета и пугающие низким, ученическим уровнем живописи. Н.Н. Пунин писал о картинах Кандинского на петроградской выставке 1917 года: "Пока его работа протекает в областях чистого (поскольку вообще в мире есть что-нибудь чистое) спиритуализма, он дает известное ощущение, но как только он начинает говорить 'языком вещей', он становится плохим мастером (рисовальщиком), но просто пошлым и самым обычным художником, каких так много на последних выставках 'Мир искусства'".<sup>41</sup>

Сам художник во второй московский период чувствовал распадение своего стиля на "язык духа" и "язык вещей". Он пишет о попытках создать "монументальную" картину "Москва (Красная площадь)" как о припоминании "того, что когда-то знал".<sup>42</sup> Вероятно, ощущение утраты какого-то стержня в живописном творчестве способствует переходу Кандинского к деятельности теоретика, организатора и педагога. Утопические надежды времени создания альбома "Звуки" и "Композиция 6" сменяются грандиозными, но все же конкретными и земными планами.

В статье 1920 года "О 'Великой Утопии'" художник утверждает, что разделившая народы мировая война послужила мистическим и решительным шагом к их всемирному объединению. "Так видимая цель скрывает до определенного часа невидимое последствие. Стремление к материальному рождает нематериальное. Враждебное претворяется в дружественное. Наибольший минус оказывается наибольшим плюсом".<sup>43</sup> Однако прежняя концепция целительной эсхатологии и "Духовной Эпохи" претерпевает изменения.

"Искусство, рождая нематериальные последствия, беспрерывно увеличивает запас нематериальных ценностей. А так как из нематериального рождается и материальное, то со временем из искусства истекают свободно и неуклонно материальные ценности и феномены," – спешит пояснить Кандинский, на своем опыте испытавший принципы утверждающейся в российской художественной жизни эстетики. Главным оказывается вопрос "о формах, приемах, размерах, возможностях, достигнутых и подлежащих достижению в монументальном искусстве". Средством для решения должен послужить всемирный конгресс деятелей всех искусств, а общей задачей призвана стать выработка проекта "Великой Утопии" – здания-символа, по своей задаче чем-то напоминающего башни-обсерватории Н.Ф. Федорова.

Именно к этому кризисному времени идеи и произведения Кандинского приобретают широкую известность, а сам художник становится авторитетом в художественной жизни России и Запада. Поэтому не удивительно недоумение критиков и мемуаристов по поводу творческой эволюции и заслуг этого, в их глазах едва ли не заграничного, живописца.

Видный критик П.Д. Эттингер пишет об отсутствии в полотнах Кандинского "настоящего источника художественной эмоции" и причиной этого считает длительную эволюцию его как живописца. "Но как мучителен был путь искусства Кандинского, сколькими внутренними терзаниями и какой усиленной мозговой работой сопровождалась каждая его ступень, каждый новый фазис! Тут нет и помина той радостной легкости и непосредственности, с какими живописные достижения обыкновенно даются прирожденным живописцам, и которые так чаруют в их произведениях. В Кандинском, наоборот, сказывается человек, сначала усердно изучавший политическую экономию и юриспруденцию и лишь на тридцатом году окончательно посвятивший себя живописи. И этот недостаток свежей непосредственности, холодок мозговых концепций всегда чувствовались в картинах автора, ими отмечена и его новейшая история 'абстрактного' искусства".<sup>44</sup>

Таким образом, Кандинский, учившийся в трех художественных школах и прошедший через все стадии овладения средствами живописи, обвиняется в недостаточном таланте и профессионализме. Вновь возникает тема провинциальности, чуждости, человека, взявшегося не за свое дело. Но если в воспоминаниях Кандинского эта тема была отправной точкой, обозначением уровня, с которого он дошел до "вершины горы",<sup>45</sup> то критик полагает его искусство еще не состоявшимся, а "Композиции" – "первичными, окончательно еще не определившимися красочными и линейными сочетаниями, которым как раз недостает композиционного лада и формы, чтобы стать завершенным произведением живописи".<sup>46</sup>

В том же 1920 году К. Уманский с горечью сообщает немецким почитателям искусства Кандинского: "Синий всадник, пришедший с востока и победоносно прошедший по всей Европе, тот, чьи следы по-прежнему столь заметны в Германии, в России до сих пор остается чуждым и одиноким. [...] Однако его плодотворный импульс и влияние на молодых русских художников заметны любому, кто не судит о новом искусстве по программам или отдельным группам, а способен увидеть под формально противоположными направлениями одну внутреннюю, духовную традицию. Взятые с этой точки зрения, все направления молодого русского искусства восходят к Кандинскому – при разной способности к критической переработке.

Кандинский как творец идей несомненно остается патриархом русского искусства. Кандинский – живописец и педагог внешне выглядит одиноким, однако его влияние сильнее, чем у практикующих учителей в искусстве. Кандинский не является преподавателем "Высших художественно-технических мастерских" и остается единственным значительным русским художником, который не желает использовать свой авторитет воспитателя в

воинственном и пропагандистском споре с сотоварищами за молодое поколение живописцев".<sup>47</sup>

Маргинальность, понимаемая не как незрелость, а как инокультурная чуждость и загадочность, отразилась в воспоминаниях филолога А.А. Шемшурин: "Кандинский обладал удивительным даром слова. Я слышал его много раз, и никогда не мог понять, что такое он говорит. Он все ставил на место, и подлежащее, и сказуемое, и пояснительные слова. И говорил о самом простом, казалось бы, и запутаться было не в чем. Но я не мог ухватить его мысли. Кандинского я видел во время революции. Меня всегда поражала та легкость, с какой он подходил к явлениям советской жизни. Я завидовал этому. Это не был развинченный человек. В Кандинском чувствовались сила, здоровье, совершенная уравновешенность. И я не понимал: каким образом такой положительный человек мог писать те картины? У Кандинского в картинах был сверхфутуризм. У футуристов хотя что-нибудь можно было понять: голова, рука, нога. Но у Кандинского понять ничего нельзя, как в том, что он говорит. Примечательно, что начал Кандинский с очень обыкновенных форм. Время было модернистического искусства, люди делали броски вперед: кто как мог, кто – дальше, кто – ближе. Кандинский же был в хвосте, даже еще дальше, за хвостом, ближе к отсталым художникам. А потом, вдруг что-то случилось, и Кандинский сделал огромный скачок вперед и всех обогнал.

Во время революции Кандинский довольно долго гарцевал на российской равнине. До революции же он жил за границей. Но в конце концов, очевидно, наша среда уж слишком не подходила под буйный нрав художника. Возможно, что ему было у нас слишком приторно, и он перебрался за границу. А сдержанный был человек".<sup>48</sup>

Налаживая оборванные связи русской и немецкой культур, Кандинский обращал все большее внимание на синтез искусств, способы воздействия формы, на принципы того, что впоследствии будет названо дизайном. В одной из статей 1920 года он пишет: "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 связанная с общим планом постройки. Все три художника создают общий план постройки, слитой в одно целое из элементов всех трех искусств. Во главе этой академии стоит а р х и т е к - т о р Вальтер Гропиус".<sup>49</sup> Через полтора года, в конце 1921, Кандинский станет одним из сотрудников этой академии – Баухауза.

Спешно уехав из Мюнхена в связи с объявлением войны 1 августа 1914 года, художник прожил несколько месяцев в Швейцарии, работая над новым сочинением – "Точка и линия на плоскости". Книга, законченная и из-

данная двенадцатью годами позже, представляла собой теорию воздействия отдельных элементов беспредметной формы: точки, линии, круга, квадрата, их комбинаций. Одним из первых подходов к этому труду была "маленькая статейка" 1919 года "О точке".

В ней художник говорит о психологическом эффекте точки, вырванной из обычной обстановки и говорящей новым, незнакомым языком. Он называет точку "живым и сильным существом" с "самодовлеющей судьбой", и останавливается на *способе*, которым обеспечивается ее внутреннее звучание, а не на содержании ее "речи".<sup>50</sup> "Сотражданином нового мира искусства" теперь является не цельная картина, "композиция" (поиски которой и привели Кандинского к открытию "абсолютной" живописи<sup>51</sup>), а элемент этой композиции. Интерес художника акцентируется не на моральной стороне или пророческом потенциале искусства, а на психологической стороне его воздействия. Это говорит об определенном сближении Кандинского с позицией молодых мастеров авангарда, целью которых было сконструировать новые формы, а не получить их путем вдохновенного визионерства.

Художник так и не стал "своим" в московской художественной жизни. В воспоминаниях он с юмором писал: "Мюнхенская критика (частью и особенно при моих дебютах относившаяся ко мне благосклонно) объясняла мое 'красочное богатство' 'византийскими влияниями'. Русская же критика (почти без исключения осыпавшая меня непарламентскими выражениями) находила, либо, что я преподношу России западно-европейские (и там уже давно устарелые) ценности в разбавленном виде, либо, что я погибаю под вредным мюнхенским влиянием".<sup>52</sup>

Поскольку высокая оценка творчества Кандинского пришла с Запада, она подчеркивала русские корни создателя беспредметного искусства. "И хотя Кандинский вследствие своего долгого пребывания за границей часто расценивается московским окружением как западный элемент, — писал Уманский, — я нисколько не сомневаюсь в его чисто славянских корнях, в его по-восточному решительном стремлении вырваться из пут материального, в его чисто русской гуманности и всечеловечности".<sup>53</sup> Уманскому вторит автор первой книги о художнике Х. Цедер: "Кандинский — русский. Понять его до конца могут, наверное, лишь русские или те, кто долго жил в России. Смелость молодого русского искусства, вставшего во главе европейского художественного процесса, не будет понятна тем, кто не знает национального характера русских, их идеализма, их отношения к принципам, связанного со склонностью к дерзкому полету фантазии, придающей их искусству столь своеобразный, анархический, свободный от всякой традиционности характер. [...] Их искусство сбросило с себя пос-

ледные оковы: оно принадлежит миру. Кандинский всегда был гражданином мира".<sup>54</sup>

Эта оценка прямо соотносится со словами самого Кандинского о том, что русские художники принадлежат к "русскому народу, носителю космополитической идеи".<sup>55</sup> И все же прислушаемся к интервью, которое он дал 10 июля 1921 года французскому корреспонденту Ш.-А. Жюльену: "В своей книге ["О духовном в искусстве"] я говорил, что 'что' в живописи важнее, чем 'как'. Теперь я ставлю их рядом. [...] По своей собственной работе я заметил, что 'как' подобно одежде на теле, и что истинная гармония состоит в уравновешенности. [...] Сейчас в Москве (не в России) считают, что понятие 'как' совершенно вышло из моды. Вместо создания картин занимаются экспериментами. [...] Однако [...] в науке не экспериментируют по случайному принципу, как это делают живописцы, не имеющие никакого направления. Это не слишком распространенное течение. Я предвижу реакцию, которая может оказаться слишком массовой и академической. [...] Говорят, что искусству не нужна и даже вредна интуиция. Это точка зрения нескольких молодых художников, доводящих материалистическую позицию до абсурда. Они пуристы революционного толка, считающие, что живопись служит только общественным целям, что любое бесполезное произведение буржуазно, что эпоха чистого искусства кончилась. Даже забавно, что я, противник этих взглядов, первым начал делать чашки. [...] Все, что сделано теоретически, мертво. Должен сохраняться некий 'икс', дающий произведению жизнь. [...] Чего здесь не хватает, так это возможности заниматься творчеством. Мы завалены официальными обязанностями. Мы просили Крупскую о возможности работать по своей специальности вместо того, чтобы делать карьеру через преподавание. Я, например, потратил три года на организацию более чем тридцати музеев в провинции. [...] В 1913 – более тридцати картин и две большие композиции пятиметровой длины, с подготовительными работами всех видов; в 1918 – ни одной картины, лишь рисунки. Весь мой день занят официальной работой; в 1919 я смог выкроить немного времени и начал писать; в 1920 – десять картин, за первую половину 1921 – восемь картин, чашки, гобелены. [...] Плата определяется по количеству часов, потраченных на задумывание картины, на эскизы и на исполнение. Это подарок посредственным живописцам. Выдающиеся же унижены. 30 000 рублей платится за эскиз чашки, независимо от того, кто автор. Большинство живописцев работает для заработка: плакаты. [...] Нувориши не покупают картин, они покупают шелковые чулки, безделушки".<sup>56</sup> Политическая и нравственная "приторность" обстановки вскоре вынуждает мастера стать космополитом в буквальном, юридическом смысле слова.

Преодоленная Кандинским маргинальность, позиция человека, стоящего сначала вне искусства, затем вне средств искусства, и, наконец, вне духовного содержания искусства, сменилась в его творческой биографии обособлением, отделением от "понятных" мастеров авангарда. Вторичный отъезд в Германию закрепил положение добровольного затворника, культурного изгоя, в котором он оказался еще во время учебы в Мюнхене.

Тексты, приоткрывающие замысел полотен "Композиция 4", "Композиция 6" и "Картина с белой каймой", были созданы художником для немецкого издания воспоминаний 1913 года. В опубликованных пять лет спустя "Ступенях" русский читатель не досчитался не только многих строк, раскрывающих христианскую основу беспредметной живописи, — там отсутствовали и все три эссе, комментирующие содержание картин. Кандинский более не считает возможным говорить "что" в живописи и сосредоточивается на "как", на вопросах формы и ремесла.

В двадцатые и тридцатые годы художник уже не пытается объяснять свои образы и конкретный метод их создания. Его положение в западном искусстве заставляет вспомнить слова из "Ступеней" о "таинственной лаборатории полного тайны алхимика".<sup>57</sup> Образ Кандинского — мага кисти, повелителя царства холстов и баночек с красками создают и его поздние фотографии.<sup>58</sup> Этот образ далек и от встающего со страниц "Ступеней" портрета болезненно работающего над своим несовершенством московского интеллигента, и от фигуры "живущего для всех" неузнанного пророка. Недостаточность творческой деятельности сменилась ее самодостаточностью, профанность обернулась аскезой, а маргинальность искусства Кандинского перешла в свою высшую форму — эзотеричность.

### Примечания

Большую помощь в работе над материалами из наследия Кандинского мне оказали Ильзе Хольцингер (Фонд Габриэле Мюнтер и Йоханнеса Айхнера, Мюнхен), Хельмут Фридель, Аннегрет Хоберг и Рудольф Вакернагель (Городская художественная галерея, Мюнхен), Жермен Виатт, Жессика Буассель и Мона Цепеняг (Национальный музей современного искусства, Париж). Приношу им свою искреннюю благодарность.

Работа выполнена при поддержке Фонда имени Пола Гетти (Санта-Моника).

При воспроизведении текстов сохранены особенности оригиналов, отражающие авторский стиль. Переводы, не оговоренные специально, выполнены автором статьи.

1 "Мутное", "die Trübe" — образ из программного стихотворения "Видеть": "Вот это-то и плохо, что ты не видишь мутное: в мутном-то оно и си-

- дит" (В.В. Кандинский, "Текст художника" [Ступени] (далее: Ступени), М., 1918, 5).
- 2 Ступени, 20–21.
  - 3 Kandinsky, *Die gesammelten Schriften*, hrsg. Hans K. Roethel und Jelena Nahl-Koch, Bd. 1, Bern, 1980, 166.
  - 4 Ступени, 19.
  - 5 Там же, 15.
  - 6 Там же, 17.
  - 7 Там же, 10, 11, 17, 21, 27, 37, 43, 53, 55.
  - 8 Там же, 18.
  - 9 Kandinsky, *Complete Writings on Art*, ed. by Kenneth C. Lindsay and Peter Vergo, London, 1982 (репринт: New York, 1994), 342.
  - 10 Ступени, 36.
  - 11 Kandinsky, *Die gesammelten Schriften*, 43.
  - 12 В.В. Кандинский, *О духовном в искусстве*, предисл. Н. Кандинской. Пер. А. Лисовского, пересмотр Н.Н. Кандинской и Е.В. Жиглевич, New York, 1967 (далее: *О духовном*), 15–21, 26–27; Ступени, 16.
  - 13 Ступени, 47.
  - 14 "Кёльнская лекция", см. Kandinsky, *Die gesammelten Schriften*, 52; В.В. Кандинский, "Куда идет 'новое искусство': Тексты 1910–1915 годов", Вступ. статья, подг. текста, пер. и комм. Б.М. Соколова, *Наше наследие* 37, 1966 (далее: *НН*), 88.
  - 15 Кандинский, "Куда идет 'новое' искусство, *Одесские новости*, 1911, № 8339, 9 (22) февраля, 2 (*НН*, 86); Ступени, 48–49; стихотворения "Wurzel" ("Корень") и "Das Weiche" ("Мягкое"), Kandinsky, *Klänge*, München, [1912], без пагинации.
  - 16 Картина "Русская деревня", 1905; см. Vivian Endicott Barnett, *Kandinsky, Watercolours: Catalogue Raisonné*, vol. 1, London, 1992, № 162.
  - 17 Салон 2. Международная художественная выставка. 1910–11. Устроитель В.А. Издебский, Одесса, [1910], 14–16.
  - 18 *О духовном*, 16.

- 19 *Ступени*, 15, 43.
- 20 Салон 2, 18 (*НН*, 93). Под "органически-анатомическим" построением художник имеет в виду натуралистическую трактовку натуры.
- 21 *Ступени*, 36.
- 22 *Ступени*, 52–53.
- 23 О мессианизме Кандинского и его русских корнях см.: Sixten Ringbom, *The Sounding Cosmos: A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting*, Abo, 1970; Rose-Carol Washton Long, *Kandinsky: The Development of an Abstract Style*, Oxford; New York, 1980, 13–41; Reinhold Heller, "Kandinsky and Traditions Apocalyptic", *Art Journal*, XLIII, Spring 1983, 19–26; Б.М. Соколов, "Русский Апокалипсис Василия Кандинского", *Наше наследие*, 37, 1996, 97–108.
- 24 "Черное и белое", см.: В.В. Кандинский, *Композиции для сцены. I. Желтый звук. II. Зеленый звук. III. Черное и дело* (рукопись, Национальный музей современного искусства, Париж; существуют и немецкие варианты этих пьес.)
- 25 Фрагмент немецкого издания воспоминаний, не вошедший в "Ступени": Kandinsky, *Die gesammelten Schriften*, 45.
- 26 *О духовном*, 22.
- 27 "Зеленый звук", см. В.В. Кандинский, *Композиции для сцены...*
- 28 Образы из существующих в русском и немецком вариантах стихотворений "Вода", "Холмы", "Не", "Отчего"; см.: Кандинский, "Klänge"; Д.В. Сарабьянов, Н.Б. Автономова, *Кандинский: Путь художника. Художник и время*, М., 1994, 164–172. См. также: Б.М. Соколов, "Кандинский. Звуки. Издание салона Издебского". История и замысел неосуществленного поэтического альбома", *Литературное обозрение*, 1996, 4, 3–41.
- 29 Кандинский, "О понимании искусства", *Весенняя выставка картин. Одесса. Март 1914. Каталог*, Одесса, [1914], 9.
- 30 "Кёльнская лекция", 57 (*НН*, 90).
- 31 Автоперевод текста "Lied" из "Klänge", не включенный в макет альбома "Звуки" (макет и рукописи хранятся в Фонде Габриэле Мюнтер и Йоханнеса Айхнера). В правом верхнем углу автографа – вариант заглавия: "Нож и перо".
- 32 Кандинский, "О понимании искусства", 10.

- 33 *Ступени*, 45–46.
- 34 Кандинский, "Куда идет 'новое' искусство", 2 (*НН*, 86).
- 35 "Bild mit weißem Rand", *Kandinsky. 1901–1913*, Berlin, 1913, XXXIX.
- 36 Кандинский, "О понимании искусства", 13.
- 37 "Komposition 6", *Kandinsky. 1901–1913*, XXXV–XXXVI.
- 38 См.: Hans K. Roethel and Jean K. Benjamin, *Kandinsky: Catalogue Raisonné of the Oil Paintings*, vol. 1, London, 1982, № 425 (картина на стекле "Всемирный потоп"), № 464 ("Композиция 6"), № 422 (картина на стекле "Воскресение"), № 448 ("Кавалер с трубой"), № 507 ("Всадники Апокалипсиса II").
- 39 "Komposition 6", XXXV.
- 40 Kandinsky, *Die gesammelten Schriften*, 58 (*НН*, 91).
- 41 Н.Н. Пунин, "В защиту живописи", *Аполлон*, 1917, № 1, 64, цит. по кн.: Д.В. Сарабьянов, Н.Б. Автономова, *Кандинский*, 139.
- 42 Письмо к Г. Мюнтгер от 4 июня 1916 г.; см.: Hans K. Roethel and Jean K. Benjamin, *Kandinsky: Catalogue Raisonné of the Oil Paintings*, vol. 2, New York, 1984, 580; пер. в кн.: Д.В. Сарабьянов, Н.В. Автономова, *указ. соч.*, 141.
- 43 Кандинский, "О 'Великой Утопии'", *Художественная жизнь*, 1920, № 2.
- 44 П. Эттингер, "В.В. Кандинский, Текст художника, Москва, 1918, изд. Отдела изобразительных искусств Народного Комиссариата по Просвещению" [рец.], *Художественная жизнь*, № 2, январь-февраль 1920, 49. "Новейшая" теория Кандинского была изложена в книге 1912 года и в докладе на Всероссийском съезде художников в Петербурге (декабрь 1912).
- 45 "Я был, так или иначе, уверен, что, живи я достаточно долго, я вошел бы в область, стоящую перед моими глазами. Так вершину горы видно от ее подножия" ("Кёльнская лекция", 57; *НН*, 90).
- 46 П. Эттингер, *указ. соч.*, 49.
- 47 Konstantin Umansky, "Kandinskijs Rolle im russischen Kunstleben", *Ararat*, 2. Sonderheft, Mai-Juni 1920, 28–29.

- 48 Цит. по кн.: *Неизвестный русский авангард*, М., 1992, 97. Последние две фразы восполнены по оригиналу: Отдел рукописей Российской Государственной библиотеки, ф. 339, кар. 6, ед. хр. 11, л. 7.
- 49 Кандинский, "Шаги Отдела Изобразительных Искусств в международной художественной политике", *Художественная жизнь*, 1920, № 3, 17.
- 50 Кандинский, "Маленькие статейки по большим вопросам. I. О точке", *Искусство: Вестник Отдела Изобразительных Искусств Народного Комиссариата по Просвещению*, 1919, № 3, 1 февраля, 2.
- 51 Ср.: "Самое слово *композиция* вызывало во мне внутреннюю вибрацию. Впоследствии я поставил себе целью моей жизни написать "Композицию". В неясных мечтах неуловимыми обрывками рисовалось передо мною подчас что-то неопределенное, временами пугавшее меня своей смелостью. Иногда мне снились стройные картины, оставлявшие по себе при пробуждении только неясный след несущественных подробностей. Раз в жару тифа я видел с большой ясностью целую картину, которая, однако, как-то рассыпалась во мне, когда я выздоровел. [...] С самого начала уже одно слово "Композиция" звучало для меня как молитва. Оно наполняло душу благоговением. И до сих пор я испытываю боль, когда вижу, как легкомысленно зачастую с ним обращаются" (*Ступени*, 25).
- 52 *Ступени*, 26–27.
- 53 Konstantin Umansky, *op. cit.*, 29.
- 54 Hugo Zehder, *Wassily Kandinsky: Unter autorisierter Benutzung der russischen Selbstbiographie*, Dresden, 1920, 53.
- 55 "О 'Великой Утопии'", 3.
- 56 Kandinsky, *Complete Writings on Art*, 476–477.
- 57 *Ступени*, 34.
- 58 См.: Rudolf Wackernagel, "Bei 'Öl' auch Aquarell... bei 'Aquarell' auch Öl usw.": Zu Kandinskys Ateliers und seinen Maltechniken, *Das bunte Leben: Wassily Kandinsky im Lenbachhaus*, Köln, 1995, 549–551.

Светлана Ельницкая

"СТО ИХ, ИГР И МОД!"

Стихи Цветаевой Н. Гронскому, 1928.

Часть 1.

Данная статья представляет собой расширенный вариант одного из разделов моего сообщения "Две Бессонницы Марины Цветаевой", представленного на цветаевский симпозиум в Амхерсте, США, 1992<sup>1</sup>. В письменный текст амхерстского доклада — в дополнение к моим наблюдениям над структурой, тематикой и художественной тканью цветаевских стихотворений, рассмотренных в докладе (в их числе "Бессонница! Друг мой!"), и в поддержку выводов относительно особенностей этих текстов: например, возможность нескольких прочтений, одно из которых допускает эротическую интерпретацию; тесное переплетение высокого и низкого планов; тема "незаконной" любви; "двуполость" лирического героя; совмещение родства и эротики; изощренная поэтическая игра звуками, смыслами, образами и т.п., — был включен, но впоследствии не напечатан анализ стихотворения Цветаевой "Юноше в уста"<sup>2</sup>.

Существенным для этого стихотворения, как и для ст. "Бессонница! Друг мой!", является эротическое использование сходной "морской" образности. В ст. "Юноше в уста" образ моря—морской Марины (лирическое "я") также обыгрывается при описании "незаконной" любви, но в ее другой разновидности: не между двумя женщинами, а между зрелой женщиной и юношей, "матерью" и "сыном" (это стихотворение тридцатипятилетней Цветаевой обращено к восемнадцатилетнему Николаю Гронскому и написано 29 мая 1928 года, в период их близкой дружбы).

В обоих стихотворениях эротическая тема дана не отдельно и явно, а в сплаве с не-эротической (это идет, в частности, и от разных прочтений одной и той же образности), что значительно повышает художественную и смысловую емкость текста (а это проявление одного из глубинных свойств цветаевского творчества: повышенной художественной интенсивности ее текстов). Кроме того, обнажение эротики вообще не характерно для Цветаевой, к тому же это еще ослабило бы эффект скрытых, в том числе вольных, дерзких намеков. "Вскрывать — скрывать" — в этом как раз и заключается для Цветаевой суть игры, в том числе художественной игры, которой Цветаева была великолепным мастером. С ее страстью к игре и тайне, Цветаева часто намеренно практикует такое наведение ту-

мана, когда все "двоится", или как она еще говорила, — "это и объясняет, и затемняет, словом, то, что нужно" (Семитомник МЦ, том 7, стр. 33).

В данную работу, помимо анализа (в более развернутом виде) ст. "Юноше в уста", я включила разбор еще двух стихотворений Цветаевой 1928-го года, адресатом которых также является Н. Гронский: "Лес: сплошная маслбойня" и "Оползающая глыба"<sup>3</sup>.

Формально не объединенные в цикл, стихотворения эти связаны не только единством лирических персонажей ("я" — "ты", а в биографической проекции: Цветаева — Гронский) и лирического сюжета (и, в частности, его эротического плана: любовная игра-бой), но и многими из отмеченных выше особенностей цветаевской поэтики. Рассмотрим эти стихотворения.

### ЮНОШЕ В УСТА

Юноше в уста  
— Богу на алтарь —  
Моря и песка  
Пену и янтарь

Влагаю.  
Солгали,  
Что мать и сын!  
Младая  
Седая  
Морская  
Синь.

Крив их словоряд,  
День их словарю!  
Пенка говорят.  
Пена говорю —

Знак — по синю бел!  
Вопль — по белу бей!  
Что перекипел  
Сливочник морей.

Бой или "баю",  
Сон или...а все ж —  
Мать, коли пою,  
Сын, коли сосешь —

Соси же!  
Не хижин  
Российских — царь:  
Рожок плаксивый.  
Руси — янтарь.

Старая любовь —  
Море на Руси!  
Старую любовь  
Заново всоси:

Ту ее — давно!  
Ту ее — шатра,  
Всю ее — от до  
Кия — до Петра.

Пей, не обессудь!  
С бездною кутеж!  
Больше нежьель грудь —  
Суть мою сосешь:

Лоно — смену —  
*Оно* — вновь:  
Моря пену,  
Бора кровь.

Пей, женоупруг!  
Пей, моя тоска!  
Пенковый мундштук  
женского соска  
Стоит.

Сто их,  
Игр и мод!

Мать — кто поит  
И поет.

29 мая 1928  
Медон

В примечании к этому стихотворению сказано: "Внешним поводом к написанию ... послужило намерение Цветаевой подарить Гронскому мундштук." (БП-90, стр.743). Но как считала Цветаева, "случай — повод для нас самих <...>, лишь бы по поводу частности найти (сказать) вечное"<sup>4</sup>. Итак, перед нами жизнь, преображенная в стих.

Сквозной образ стихотворения — матери (лирическое "я") и сына — все время подвергается перекодировке, вовлекая в игру все новые и новые смыслы. Мать дает грудь сыну, ребенок сосет грудь, мать поет колыбельные песни, убаюкивая его. Отсюда: "Мать, коли пою, Сың, коли сосешь". Параллельно, однако, разыгрывается и другой вариант: не мать это и сын, а взрослая ("седая") женщина и юноша (биографически: 36-летняя Цветаева и 18-летний Гронский). Но каковы тогда отношения между ними?

Один план стихотворения — незротический: лирическая героиня дарит юноше пенковую трубку с янтарным мундштуком, влагаая это ему в уста. Трубка вначале не названа прямо, а дана перефразом: "моря и песка пена и янтарь" (т.е. пенковая чаша трубки и янтарный мундштук). Образ сосущего (ср. выражение "сосать трубку"), перенесенный на ребенка, вызывает картину младенца, сосущего соску или грудь (сосок) матери. Но этот образ тоже перебивается — уточнением, что сосет он не соску ("рожок плаксивый"), а "Руси — янтарь". Таким образом, все это метафорически преобразуется в ситуацию: сын "всасывает" наследие матери — главным образом, "Русь" (другие источники цветаевского "лона", ее смешанной родословной — мейновская линия остзейских немцев и польская линия — представлены лишь главными приметами балтийского пейзажа: морем и соснами; от Балтики и янтарь). Русь же дана древняя, дикая, вольная, стихийная, еще не укрощенная Петром<sup>5</sup>.

Этот важный смысл стихийности затем будет обыгран на эротическом уровне текста, где это ассоциируется с морской стихией, морской пучиной-бездной, с бурным, взволнованным, вспененным морем. На уровне же персонажей эти признаки определяют лирическое "я" (морская Марина — море, волна, пена, и т.п.), ее взвихренное эмоциональное состояние и чувственное возбуждение: разыгравшаяся стихия-буря чувств, кипение крови-страстей, отсюда образы — разной степени эксплицитности — вздымающейся как волна груди, белой седой морской пены, играющей, как бы взбесившейся, крови, переливающейся через край, подобно вскипающему и перекипающему на огне молоку. Вспомним примеры аналогичной самоидентификации лирического "я" — Марины ("бренная пена морская", "высокая пена морская", 2 [см. список сокращений], 286), а также ее показательного родства с богиней любви,

тоже вышедшей из морской пучины, — с "пеннорожденной" Афродитой—"Дьяволицей" (ср. о ней же: "бренная пена", 2, 133-134).

Во второй строфе поэтическая игра с неназванным именем лирического "я" (Марина) выражается: 1) в метонимическом назывании внешних особенностей лирической героини: "младая седая" (биографический факт — ранняя седина Цветаевой мифологизировалась ею как примета причастности к высшему, ср. "Эта седость — победа Бессмертных сил", из стих. "Это пеплы сокровищ...", 1922 г.); 2) в употреблении заместителя имени Марина: "морская", являющегося его этимологическим синонимом, что часто обыгрывалось Цветаевой (начиная с самых ранних ее стихов, ср. "Душа и имя", 1, 122; 2, 288 и 401)<sup>6</sup>. Море же вызывает образ морской "бездны", что далее в тексте стихотворения появляется явно в строфе девятой и отождествляется именно с лирическим "я"; 3) в анаграмме, скрывающей имя Марина: "МОРская" (фонетически — МАР) "сИнь". Все эти четыре слова предельно выделены: каждое из них составляет отдельную строку.<sup>7</sup>

Все это напоминает (особенно учитывая иносказательность стихотворения в целом) структуру загадки определенного типа, когда перечисляются некоторые отдельные признаки, по которым предполагается восстановить—отгадать целое. При этом, разгадка (т.е. ответ на как бы напрашивающийся, в конце второй строфы, вопрос: "Ну так что же это?") содержится уже в самой загадке, что и обнаруживает опытный читатель, знакомый с особенностями цветаевского "кода": возможное прочтение "зашифрованного" в строках 4–7 второй строфы и было предложено выше.

В свою очередь, рассмотренная нами загадка—разгадка, следуя непосредственно за фразой "Солгали, Что мать и сын!", по сути представляет собой противопоставленное этому ложному (т.е. , что "мать и сын") — правильное объяснение ситуации. А именно, не мать и не сын, а нечто другое<sup>8</sup>: не—мать, она же "морская "бездна", вобравшая в себя (в свое лоно—пучину) того, который не—сын (ср. как в рифмо—паре "сын"—"силь" семантически—оценочно "правильное" "силь" отменяет, поглощает "неправильное" "сын").

Заметим, что в виде подобной загадки, где надо угадать "любимое" слово (замаскированное в тексте имя "Марина"), построено стихотворение Цветаевой "Маска — музыка ... А третья" (1919 года; вероятный адресат — "комедьянт"—Завадский; в соответствии же с общим дразнящим тоном шутилой, легкой игры с адресатом и с читателем, — в данном стихотворении форма загадки явлена более отчетливо, чем в разбираемых нами строках из ст. "Юноше в уста"). В качестве подсказки лирическая героиня ("я") сообщает, что слово это "начинается на М", и среди примеров называет и такие, где первым слогом является "МА" (графически или фонетически), а

некоторые слова еще и дополнительно дают ключ к разгадке (так, "Москва" — намекает на место рождения героини, "мазурка" — на ее "польскость"). В предлагаемом, в форме вопроса ("Море или мандарины?"), ответе правильным, курьезно (что обнаруживает "обманность", в данном случае, союза "или", обычно предполагающего выбор одного из двух), оказываются оба варианта (казалось бы такие разные, а на самом деле обыгранные здесь, довольно изобретательно, как синонимы): "море" отсылает к "морской" Марине, то же имя анаграмматически закодировано и в другом слове — "МАНдаРИНЫ".

В ст. "Юноше в уста", однако, ситуация нескольких голосов (лирическое "я" и те, которые "Солгали, Что мать и сын!") и разных объяснений, кто же эти двое ("я" и "юноша"), скорее похожа на спор, в котором лирическая героиня занимает обвинительную позицию (строфы вторая и третья), опровергая чужое мнение как ложное. Размежевание ("я" vs "они") идет также и по линии речи: то, что "говорю" я vs то, что "говорят" другие. Соответственно, "их" "словарь" — "крив" ("кривда" vs "правда"), "их" "словарю" — "день", т.е. он мал-прост-беден-убог, отражая "их" примитивно-упрощенное, прозаически-бытовое, одномерное видение. Этому "простомыслию" и "просторечию" — "прямосказанию" противостоит — в качестве правильного, "истинного" — усложненный принцип иносказательности, присущий лирической героине. Это совсем иная "кривизна"<sup>9</sup>: "окольные пути" поэтического мышления и выражения, и именно так, поэтически (метафорически, метонимически, криптограмматически, и т.п.) и выражено в ст. "Юноше в уста" сложное, многомерное явление поэта-женщины-матери, его бытия одновременно во всех своих ипостасях (а соответственно, и многомерность отношений лирических "я" и "ты").

В эротическом плане стихотворение "Юноше в уста" может прочитываться следующим образом: лирическая героиня дает юноше не пенковую трубку (влагая ее ему в уста), а свою грудь (в этом случае "моря и песка пена и янтарь"<sup>10</sup> прочитывается так: не пенковая чаша трубки, а чаша женской груди — здесь и округлость волны, вздымающейся и кипящей, и, взятый от пенки-пены, молочно-белый цвет; не янтарный мундштук, а женский сосок — золотисто-коричневого цвета и, по форме и функциональности идущее от мундштука, "кончик", который берут в рот и сосут); дает грудь не ребенку, а юноше-возлюбленному, для любовных ласк. То есть, стихотворение представляет собой описание состояния лирического "я" — зрелой женщины, соблазняющей юношу, втягивающей его в любовную связь, призывающей его разрядить накал ее эмоционального и эротического возбуждения.

Иначе говоря, прикинув к ее груди (к соску), как бы отпить это бурлящее, сжигающее ее, бешеное лирическое "молоко", унять эту криком кричащую (ср. "воплъ" — "сбить пену", потушить пожар), буйно-играющую кровь любовного желания и томления. Вспомним лирическое отступление из "Царь-Девуцы" (4, 67-68), где автор оправдывает любовную агрессивность, даже вампиризм, мачехи ("пытающей" царевича насильными ласками) именно нестерпимым жаром беснующейся крови<sup>11</sup>.

В стихотворении "Юноше в уста" инициаторские действия лирической героини по соблазнению юноши лишены подобного элемента насильственности, что, тем не менее, не исключает некоего чувства вины, ибо упоительный любовный бой, в который втянут ею юноша (вероятно, еще и девственник), есть соблазнительная, но опасная игра со стихией, "бездны на краю..." (ср. "Пей, не обессудь! С бездною кутеж!")<sup>12</sup>.

Образ кипящей пены (молочной и морской), переливающейся — как признак интенсивности "кипения" — через край вместилища этой бурной стихийной силы, поддержан и общностью "сосуда": молочная чаша (молочник, в котором кипятится молоко), чаша пенящегося моря ("сливочник морей"), чаша груди (а в определенный момент — та же "молочная чаша"), и чаша пенковой-пенной трубки.

Неслучайно, думается, и обращение к юноше: "Пей, женоупруг!" (еще и с оттенком дразнения, вызывания на любовный бой-поединок), что почти текстуально совпадает с цветаевским определением Ипполита в драме "Федра" (ср. "негоупругий", "женоупорный" — 5, 271), соблазненного распаленной любовным жаром, обезумевшей от страсти Федрой (пасынок и мачеха — как вариант матери и сына). Гронский, увиденный Цветаевой как Ипполит, естественно вызывает и другую параллель: лирическое "я" — Федра. Речь в данном случае идет о цветаевской драме "Федра", написанной хотя и до встречи с Гронским (закончена в декабре 1927 года), но последние, перед сдачей в набор, авторские поправки к которой относятся к июню 1928 года (а знакомство Цветаевой и Гронского состоялось в самом начале 1928 года), то есть именно к "лирическому" лету Цветаевой и Гронского<sup>13</sup>.

Итак, любовный контакт с "морской" героиней (с морской "бездной") — это та же игра со стихией, это как "впадывать в пропасть" (одно из определений любви у Цветаевой, см. 3,72), что, несомненно, входит в смысл фразы "с бездною кутеж". При этом в любовные игры (в тексте выраженные глаголами "сосать" и "пить") вовлечена не только женская грудь. На разнообразие любовных ласк, способов и видов любви, вполне вероятно, намекает фраза "Сто их, Игр и мод!", позволяющая, в частности, истолковать в эротическом плане и следующий пассаж:

Больше нежель грудь —  
 Суть мою сосешь:  
 Лоно — <....>

и увидеть в слове мундштук скрытую эротическую игру на этимологии немецкого слова (Mundstück — вещь для рта, вещь, которую берут в рот), особенно в контексте, в определенном смысле сближающем (одно "стоит" другому, соответствует другому) "мундштук" и женский сосок.

На греховный характер любви лирического "я" (во-первых, взрослой, замужней женщины — к юноше, годящемуся ей в сыновья, к девственнику, а во-вторых, инициатива соблазнения явно принадлежит лирической героине) указывает и образ смолы (в тексте — согласно его общей стилистике — прямо не названной, но восстанавливаемой путем расшифровки сближенных образов).

Так, юноша сосет янтарный мундштук, т.е. янтарь, аналогом чего в случае любовного контакта является смола — "кровь" — сок соснового бора (ведь янтарь — это не что иное как застывшая смола). Сосна же у Цветаевой относится к разряду "чертовых" деревьев<sup>14</sup>, откуда смола эта — адова, как намек на наказание за прегрешения, в данном случае любовные. Сравни сходные ощущения лирического "я" в обращении к "подруге" (1, 255; стихотворение ноября 1915 года, т.е. хронологически и психологически связанное с С. Парнок):

Быть в аду нам, сестры пылкие,  
 Пить нам адскую смолу.

Таким образом, мать и ребенок (сосущий ее "чертову" грудь, пьющий ее бешеное, адское молоко) варьируют все ту же типичную для лирического "я" Цветаевой ситуацию: "связался черт с младенцем", где младенец — чертов выкормыш — наследует природу вскормившей его матери<sup>15</sup>.

Высокий же план всей этой образности предлагает иное решение сюжета стихотворения "Юноше в уста", ролей и действий его персонажей. А именно: не возлюбленные это, и не мать и сын (как кровное родство), а мать и сын в плане духовной связи, поэтического родства. При этом Цветаева использует ту же самую образность (мать, сын, грудь, губы, пить, сосать и т.д.), которая в данном, "высоком" прочтении может быть истолкована так: поэт старшего поколения (поэт-женщина, откуда и мотивированность образов "матери" и "груди") "рождает" "продолжение себя", выращивает ("вскармливает", "выкармливает" на своей груди) свою поэтическую "смену". Юноша приобщается к материнскому

"лону", с "молоком" матери впитывает саму "суть" ее поэтического естества, питается ее лирической "кровью", и т.д. (Все это свидетельство необычайной творческой изобретательности Цветаевой, неистощимости ее ресурсов в деле поэтического ремесла, — еще и так можно интерпретировать фразу "Сто их, Игр и мод!"). Вспомним ее собственное посвящение в поэты: брак—"крестины" "на вечный пыл В печи смоляной поэтовой" (3, 121). Таким образом, "смола" еще и говорит о демонической природе лирического жара и поэтической "крови" Цветаевой. Поэзия, как утверждала Цветаева, — это игра со стихиями и игра стихий в поэте и с поэтом, который всегда "бездны на краю", который — сама бездна. Именно констатацией этого звучит — на уровне "высокого" контакта персонажей — обращение лирической героини ("Пей, не обессудь! С бездною кутеж!") к своему духовному сыну, который через нее приобщается к Великой Стихии — Лирического Слова<sup>16</sup>.

Итак, "мать" "поит" "сына" своей "сутью": своими "песнями", которые она ему "поет". Через "сына"—"смену" возрождается—продолжается "То": Поэзия, Лирика. Таково одно из возможных толкований цветаевского *Оно* (рифмующегося с "лоно" и выделенного курсивом) — как синоним местоимения среднего рода "оно", в котором ради нужного ритма смещено ударение, и одновременно как архаическая форма "оно", с ударением на первом "о", заменяющая местоимение "то" не только по соображениям ритма и рифмы, но и как еще более "высокий" вариант слова "То". Напомним, что в поэтическом мире Цветаевой "то" противопоставит "этому" как истинное, высокое, возвышенное, духовное, жизнь "как она быть должна" — неистинному, низкому, низменному, материальному, жизни "как она есть"<sup>17</sup>.

Необходимое отступление. Известно, что Цветаева не раз называла Н. Гронского своим поэтическим "сыном", "выкормышем" и т.п. В статье, посвященной памяти незадолго до того трагически погибшего Гронского, Цветаева, анализируя его поэму "Белла-Донна", подробно развивает тему матери-сына в смысле поэтического родства и наследия: "... Гронского я выкормила"; "... радуюсь, ибо узнала в другом — себя"; "У Гронского я восхищаюсь силой. Силой — и свободой"; "Равновеликая значимость — есть не повторение, а перевоплощение. От подражания в поэме Гронского нет ничего, от родства — все. Поэму я в отдельных местах ощущаю, словно написала ее — я, а некоторым строчкам улыбаюсь, как собственному открытию"; "Гронский Белла-Донны похож на меня как сын на мать, — точнее и сильнее я не могу сказать"; "Я <...> была его <...> станция питания..."; "Гронского, <...> которого именно я выкормила, который продолжил бы — меня..."; "Что в Белла-Донне мое? мускул — и свобода" (М2, 432–433).

Читая поэму Гронского<sup>18</sup>, читатель, знающий Цветаеву, непременно поймет и ее интерпретацию Цветаевой, увидев сущностное родство, органическую связь этих двух поэтов — и в том, как "вещество являемого" преосуществляется в слово (так, "высокопарность", "высокий лад и слог поэмы здесь вызваны ее высокой темой: Альпами и гибелью"), и в самом принципе "показа вещи, взамен рассказа о ней, явлении, взамен описания" (отсюда, например, необходимая, в нужных местах, безглагольность), и в насущности "поэтических вольностей" (пределный пример: уже не просто вольная, а "дерзновенная" рифма Гронского "высоты" — "высоты", и "эта сама с собой рифмующая высота", иллюстрирующая абсолютную "незаменимость необходимости", есть частное проявление цветаевского закона "что не насущно — лишне" и очередное подтверждение другой излюбленной формулы Цветаевой — "победы путем отказа"), М2, 428, 414, 430.

Увидит читатель и родственную связь образности, связанной с темой преображения (освобождения духа от "одежды" тела) и высшего, "того" мира. Например, у Гронского: а) "Слух без ушей — взгляд без очей", строка, о которой Цветаева сказала, что это "чистейший гимн и формула бессмертия" (М2, 415); б) "Не в органы — в органы — слуха, Воздушные органы чувств".

Сравни у Цветаевой, из "Крысолова" (1925) и "Поэмы Воздуха" (1927):

Не в ушеса, а в слух  
 Вам протрубят к обедне  
 В день, когда сбросит дух  
 Тело: чехол последний.  
 <...>  
 Не в инструменте — в нас  
 Звук. Разбивайте дудки!  
 Зорче всего — без глаз  
 Видящий... (4, 237)

Старая потеря  
 Тела через ухо.  
 Ухом — чистым духом  
 Быть.<...>  
 Чистым слухом  
 Или чистым звуком  
 Движемся? (4, 284)

Но сплошное аэро —  
Сам — зачем прибор? (4, 281)

Гронский, конечно же, знал эти поэмы Цветаевой, а что касается его "Белла-Донны", то Цветаева, по ее словам, "в пору нашей близкой дружбы и чуть ли не каждодневных встреч, не знала о существовании поэмы, которая написана как раз в те дни" (М2, 410; напомним сказанное Цветаевой, когда она впервые прочитала "Белла-Донну", уже после смерти ее автора: "Поэму я в отдельных местах ощущаю, словно написала ее — я").

Но если и есть здесь влияние, то именно в том смысле, как это трактовала и не раз повторяла Цветаева, в данном случае говоря (и демонстрируя это на конкретных примерах) о духовном родстве Гронского и родственного ей самой Державина: "...не влияние — давление (ложно-законенная форма влияния НА), а именно *влияние*: реки в реку, отца в сына" (М2, 414, 433)<sup>19</sup>.

Этой соотносительностью имен Цветаева показывает Гронского не только как поэта русской эмиграции, но как вообще "большого русского поэта", вливая его в единый поток русской поэзии, возводя "корни" его поэтической родословной к самым истокам российской поэзии. И даже идя еще глубже: поэма Гронского, вся, "на первоисточнике природы <...> Ибо Державин, за отдаленностью времен, <...> — уже почти стихия, такой же первоисточник, как природа, то же, что гора или воспетый им водопад, — меньше поэт, чем водопад, и это самое большое, что можно сказать о поэте" (М2, 414).

И еще дальше и выше, стирая границы времени и пространства, — приобщает его к лику Вечности, самого явления Поэта и Поэзии: "Корни поэта — в самой поэзии, суть корни самой поэзии. Всеместные, всевременные, бессмертные.

Я — вселенной гость,  
Мне повсюду пир,  
И мне дан в удел  
Весь подлунный мир!"

В подобном контексте, "я" этих итоговых стихотворных строк, символически поставленных в самый конец цветаевской статьи, есть именно обобщающее "я" вселенского Поэта. Соответственно, оно вбирает в себя и Державина, и Цветаеву и других поэтов со сходной "физикой духовного мира", — того же Гронского, перекликаясь с подобной универсальностью строк из заключительной части его поэмы "Белла-Донна", которые

Цветаева, в своей статье, называет "гениальной формулой эпилога" (и приводит параграфом выше уже процитированного нами четверостишия):

Я беден: слово у поэта —  
И снедь и сущность естества. (М2, 434)

Но в том-то и дело (читай: цветаевский замысел), что стихи, венчающие статью Цветаевой ("Я — вселенной гость..."), принадлежат вовсе не Гронскому, хотя могли бы быть написаны и им, и утверждение этого (что объясняет и их анонимность) есть одна из целей поэтической игры Цветаевой с этим текстом, ее поэтическая вольность.

Обратим внимание на то, что за этим единственным исключением, все стихи, приводимые Цветаевой в ее статье, взяты из поэмы Гронского "Белла-Донна", а также и на то, как естественно (подобно реке, вливающейся в реку) входит это финальное четверостишие в многочисленный ряд цитат из поэмы Гронского, — так однородны они, по сути и по форме.

Итак, чьи же это стихи? Ответ: — Каролины Павловой — верен, но не вполне, ибо ее четверостишие, первая строфа стихотворения "Поэт", таково:

Он вселенной гость, ему всюду пир,  
Всюду край чудес;  
Ему дан в удел весь подлунный мир,  
Весь объем небес;

А как и, главное, почему переиначивает этот текст Цветаева? Во-первых, она заменяет неопределенно-личное "он" (и "ему") на "я" (и "мне"), ибо это, как мы уже отмечали, совмещает универсальное, надличное (поэт как явление) и индивидуальность ("я" Гронского, Цветаевой, Державина, Каролины Павловой, и т.п.), что отвечает задачам (одна из тем) ее эссе. Во-вторых, Цветаева берет лишь только нужное ей — одну, первую (из трех) строфу стихотворения Каролины Павловой, при этом сохраняет самые поэтически и тематически сильные и необходимые ей строки, отбрасывая другие, меняет синтаксическо-ритмическую структуру строки, превращая ее из длинной, напевной в краткую и четкую, являющую собой утверждение и формулу. В этом свободном обращении с текстом Цветаева следует тому же принципу "что не насущно — лишне", который она продемонстрировала на примере стихов Гронского (что тем самым еще раз подтверждает его поэтическое родство с нею).

В результате, стихотворение Каролины Павловой на тему особой, исключительной природы поэта преобразуется в поэтическую формулу, дающую саму сущность явления, называемого словом "поэт". И этот преобразенный текст<sup>20</sup> одновременно и сохраняет анонимность, и выдает присутствие сразу нескольких авторов, сливая их в некое неразделимое единство.

Два года спустя, в 1936г., в краткой рецензии на книгу Н. Гронского "Стихи и поэмы", опубликованную в Париже в 1935г., Цветаева, утверждая истинную русскость и одновременно вселенскость поэзии Гронского, опять подчеркнет это исконно-поэтическое свойство лирики безмерно раздвигать границы времени и пространства, и закончит статью призывом к поэтам "поступать как молодой Гронский"<sup>21</sup>:

Я — вселенной гость,  
Мне повсюду пир,  
И мне дан в удел —  
Весь подлунный мир!

И — не только подлунный!" (Т2, 320–321). Здесь существенно не только то, что, как и в статье о Гронском 1934 г., Цветаева (применим к ней самой сказанное ею о Гронском) дала ту же "гениальную формулу эпилога". Ее финальная строчка "И — не только подлунный!", продолжая мысль приведенного выше четверостишия, в прямом смысле перерастает рамки этого поэтического текста, расширяя его границы, и в этой устремленности вширь—вдаль—ввысь—всюду, всей своей синтаксическо-семантической структурой подсказывает продолжение (т.е. "и не только подлунный" буквально диктует, как бы в ответ, — "а нечто еще большее"), вызывая ту опущенную, но все равно присутствующую в памяти знающего читателя, стихотворную строку Каролины Павловой "Весь объем небес". И в эту—то вселенскую беспредельность, связав воедино смыслы, тексты и авторов всех этих строк, и устремлена поэтическая мысль Цветаевой.

Вообще, цветаевское посмертное слово о Гронском — это апофеоз Поэзии и Поэта, и читается (так задумано) как "житие", как "книга бытия" поэта Гронского. При этом, с именем Цветаевой сопряжены все главные этапы пути Гронского—поэта в Бессмертие: рождение, крещение, получение имени, посвящение в поэты, "второе", высшее рождение.

Цветаева — "мать" поэта, и в их общей родословной — Державин, приходящийся Гронскому то ли "отцом", то ли "прадедом". Цветаева — его "кормилица" и "крестная мать", назвавшая Гронского поэтом и "без

всяких стихов", и еще до них (см. М2, 410), а после прочтения его "горной", пророческой поэмы своим словом о ней, подобно обряду инициации, окончательно утвердившая ее автора в этом высоком сане. Таким образом, посвящение Гронского в поэты отмечено не временем написания его поэмы и даже не датой (9 декабря 1934 года) появления ее в газете "Последние новости", этой вообще первой стихотворной публикации Гронского, а именно цветаевским эссе о нем, непререкаемо и навечно закрепившим за Гронским звание поэта. Дав поэту жизнь, дав ему "поэтическую" смерть<sup>22</sup>, Цветаева-мифотворец дает ему и "второе" рождение — в вечную жизнь бессмертного Слова, так что символика "Рождества" 1934 г., которым помечено эссе Цветаевой, вполне очевидна.

Можно сказать, что для Гронского Цветаева — это еще и его идеальный читатель (каким может быть только поэт, читающий близкого ему поэта), его идеальный интерпретатор и критик. Ее подробный анализ поэмы Гронского показывает его огромный поэтический дар и высокое мастерство. Цветаева прочитала поэму так, как, по ее мнению, Гронский ее написал: провидчески, и ее толкование, что предсказанием "высокой" смерти в горах Гронский заранее "исправил" несправедливость и некрасивость своей не-поэтической смерти под колесами подземного поезда, теперь уже неотъемлемо от нашего понимания и смысла поэмы, и жизни и смерти ее автора. Своей природой мифотворца, своим абсолютным слухом на высокое Цветаева придала именно такое значение и звучание и самому имени поэта Гронского и его поэме, передав это свое поэтическое видение всем читателям и критикам, настоящего и будущего.

Вернемся опять к стихотворению "Юноше в уста". С точки зрения формы, — это как бы иллюстрация разнообразных приемов цветаевского мастерства, всех ее "100" поэтических "игр и мод". Это веселая, и одновременно серьезная, поэтическая игра — звуками, смыслами, образами, ассоциациями, рифмами, ритмами, строфикой, интонациями, графикой, разными планами текста, игра с читателем, да и с потенциальным критиком (как своего рода наведение обманного тумана и заметание следов — для заглубления тайны)<sup>23</sup>. Добавим сюда различные виды выделенности слов, а значит и смыслов (напр. курсив, кавычки, перенос ударения, анжамбеманы, и т.д.), игру на "знаках", которые у Цветаевой больше, чем просто пунктуационные, и т.д. Во всем этом — еще и радость победителя на поле поэтического сражения, или, тоже цветаевский образ, акробата, в очередной раз удачно протанцевавшего на проволоке.

Подробный, последовательный анализ стихотворения "Юноше в уста" с точки зрения особенностей цветаевского "плана выражения" и, в частности, стихосложения не входит в задачу данной работы. Нам важно сейчас подчеркнуть и кратко проиллюстрировать особую

художественную интенсивность цветаевских текстов как одно из важнейших свойств ее поэтики, что отмечают многие исследователи.

Например, Омри Ронен называет Цветаеву поэтом "чисто выразительной экспрессии"<sup>24</sup>. Е. Эткинд, анализируя новшества Цветаевой в области строфики и метрики и говоря о "небывалой интенсивности повторов" у Цветаевой как проявлении сверхповышенной экспрессивности ее текстов, утверждает, что "энергия повторов в цветаевских стихах не знает ничего подобного или сравнимого в русской (и не только русской) поэзии"<sup>25</sup>. Лев Лосев, рассматривая некоторые аспекты вертикального построения цветаевских текстов, и именно в связи с типичными в ее поэзии амжамбеманами — как одно из средств предельной, формальной и смысловой, выделенности слов и максимально эффективного использования стихового пространства, делает следующие выводы: "...основной конструктивный принцип стихотворения в творчестве зрелой Цветаевой — своего рода кроссворд: стихотворение читается по горизонталям и по вертикалям. При этом связь по вертикали в первую очередь семантическая, а фонические и прочие параллелизмы ее лишь подкрепляют"; "Цветаевское синхронное мерцание дополнительных текстов, использование пространства текста в более чем одном измерении, наряду с глубокой мифопоэтичностью, и делают ее центральной, вершинной фигурой русского модернизма" (Норв. сб. 1992, 103, 108).

Все сказанное выше вполне применимо и к стихотворению "Юноше в уста". Например, здесь и предельная выделенность слов: так, за немногим исключением, каждая из 53 строк состоит из двух или даже одного полнозначного слова; имеются сверхкраткие, то есть, однословные строки; в тексте обилие односложных слов.

Стихотворение, как может убедиться читатель, насыщено, буквально все пропитано повторами (различной степени полноты) — на всех уровнях текста: фонетики, лексики, фразеологии, морфологии, синтаксиса, семантики. Разнообразные звуковые переключки — либо с эффектом чистой экспрессии (усиление общей эвфонии стиха), либо выявляющие ту или иную смысловую соотнесенность сближенных звучанием слов, — возникают в пределах одной и той же строки, в разных строках, и даже в разных строфах, притом во всех направлениях этого многомерного художественного пространства: по горизонтали, по вертикали, по диагонали (как слева направо, связывая начало одной строки с концом другой, так и в обратном направлении, например, "лоно" — "вновь" в строфе десятой, "обессудь" и "грудь" — "суть" в строфе девятой. При этом, если между "обессудь" и "суть" связь чисто фонетическая, то "грудь" и "суть" — относящиеся к женскому лирическому "я" Цветаевой — связаны, как это не раз встречается у нее, сущностным родством<sup>26</sup>).

Отметим строфическое разнообразие стихотворения: например, неравнострочность строф (по 4, по 7, по 5, по 2 строки), строфные анжамбеманы (пять из тринадцати строф), однословное–вертикальное построение (см. строфа вторая).

Разнообразны также интонации и тон лирической героини: повествовающей, с элементом торжественности (см. первые пять строк); восклицательной; объясняющей; наставляющей, убеждающей (см., например, закликающий трехкратный повтор "Пей!", обращенный к "ты"); обвиняющей (в споре с "они", — здесь еще и ироническое воспроизведение чужой, "их", речи); категорически утверждающей, и т.д.

Как мы видели, блестящее обыгрывание внешнего повода (дарение мундштука) превращает некий обыденный случай, незначительное событие жизни — в повод сказать о существенном (земной любви) и о насущном (творчестве). Игра на многозначности слов и образов позволяет проигрывать сюжеты, абсолютно противоположные по смыслу и тону (напр. поэтически–возвышенный — и эротический), при этом каждое из прочтений не отменяет, полностью, других, они сосуществуют — сплетенные, спаянные, слитые воедино.

При этом, вольная поэтическая игра Цветаевой, в том числе на "вольную", эротическую, тему, — при всей раскованности языка, при всей смелости и даже рискованности отдельных акробатических трюков, сохраняет необходимый баланс дозволенного и недозволенного в русской поэзии, особенно в связи с эротической темой.

Намеренная смысловая неоднозначность, образная многослойность, этот сплав сказанного и подразумеваемого, игра на умолчании и т.д. — все это, открывая огромные возможности для декодирования зашифрованных значений, естественно, требует активного со–участия читателя. На что Цветаева и рассчитывала, формулируя эти требования к читателю так: "А что есть чтение — как не разгадывание, толкование, извлечение тайного, оставшегося за строками, за пределом слов. (Не говоря уже о "трудностях" синтаксиса!) Чтение — прежде всего — сотворчество. Если читатель лишен воображения, ни одна книга не устоит. Воображения и доброй воли к вещи" (Т1, 237). Постоянно держа в уме это известное высказывание Цветаевой, продолжим вчитываться в текст стихотворения "Юноше в уста".

В строфе пятой неопределенность (а на самом деле "двойственность") ситуации (кто участники? какие между ними отношения? что происходит? и т.д.) поддерживается различными средствами: приемом гадательности (ср. союз "или"), умолчания (ср. многоточие), а также обыгрыванием многозначности слов. Например, форма

"пою" может относиться к разным глаголам — "поить" и "петь", притом, как в их прямом значении: поить грудью (молоком), петь колыбельные песни ("баюшки-баю"), так и в переносном: поить кровью сердца-души (поэтическим "млеком"), петь-творить звуки, в данном случае лирику (аналогично тому, как описала это Цветаева на примере своей матери, ср. "Мать поила нас из вскрытой жилы Лирики, как и мы потом, беспощадно вскрыв свою, пытались поить своих детей кровью собственной тоски...", Т2, 175). Соответственно, "двоится" значение слов "мать"; "сын"; "сосешь", "пьешь" — молоко или "лирику"; "грудь" — это и "суть женская", будь то матери, или возлюбленной (как объект любовных игр и ласк, "игралище" "утех", см. 2, 138), и, в метафорическом плане, лоно и вместилище поэтических звуков-песен; и т.д.

Итак, перед нами загадка: "Бой или "баю" (строка 1 строфы пятой). Выделенность курсивом заставляет предположить какой-то особый вид боя, а эротический подтекст стихотворения подсказывает любовный бой-игру (ср. подобное изображение любви, напр. в цикле "Подруга" — 1, 177, и в цикле "Комедьянт" — 2, 241). Выбор именно слова "бой" — в антитезную пару к "баю" — явно обусловлен фонетической сходностью. Это один из типичных примеров цветаевского словоупотребления — игра со звучанием и значением сопоставленных слов. Звуковое сходство может обыгрываться ради подчеркивания смыслового родства слов или, как в случае с "бой" и "баю", их контраста.

Во 2-ой строке пятой строфы сохраняется та же глубинная семантико-синтаксическая модель "X или анти-X", что и в 1-ой строке. Однако, на поверхностном уровне она не симметрична первой, а перевернута, т.е. построена по типу обратного параллелизма. Слово "сон" (который в данном случае относится к убаюкиваемому ребенку и попадает в один семантический ряд с "баю") поставлено в ту же позицию (на первое место в антитезной паре), что и противоположное ему по смыслу слово "бой" (эта "пуганица" также является элементом игры с читателем)<sup>27</sup>. Более того, второй член в этой паре отсутствует, вернее он не назван (хотя и подсказан с помощью некоторых приемов): после "или" идет многоточие, что графически подтверждает намеренное опущение, но акустически этот пропуск заполнен идущей за "или" фразой "а все ж" (притом, не отделенной от "или", помимо многоточия, никакими другими пунктуационными знаками, хотя перед союзом "а" в сложном предложении должна стоять запятая).

Структура двух контрастных пар (эксплицитно "полной" в 1-ой строке и "неполной" во 2-ой строке) выявляет, что опущенное слово должно быть противоположным по смыслу словам "сон" и "баю" и синонимичным слову "бой" в значении любовной игры.

Ритмическая и рифменная позиция фразы "а все ж" подсказывает и то, что опущенное слово, чье место оно заняло, также должно рифмовать с "сосеешь".

Утверждением "мать" и "сын" строки 3-я и 4-ая пятой строфы вроде бы снимают неопределенность "или", заданную в первых двух строках, тем самым решая вопрос выбора в них в пользу слов (и смыслов) "баю" и "сон". Но приглядимся к тексту внимательнее. Ведь строки 3-я и 4-ая идут в продолжение фразы "а все ж" (смысл которой — "несмотря на это", "и тем не менее"). То есть, это противительное заявление "а все ж — Мать,... Сын,..." является как бы реакцией на смысл опущенного во 2-ой строке слова, как возражение тому, что это слово предполагает участников, которые не мать и не сын<sup>28</sup> Утаенное в пятой строфе слово обнаруживается через три строфы, в строфе девятой, где оно входит, в своем явном виде, в рифменную пару: "кутеж" — "сосеешь". Именно этот "кутеж" по закону эха и звучит в пустом пространстве пятой строфы, на письме обозначенном многоточием. В поэтической игре со словом "кутеж" дополнительный эффект создается его местоположением, устанавливающим обратную направленность слова-сигнала и слова-эха: в тексте стихотворения второе *предшествует* первому.

Аналогично, образ "губ" отличается той же много- и разноуровневостью смысла, что и другие основные образы этого стихотворения. В тексте названо лишь одно — "уста" юноши, при этом приравненные к алтарю<sup>29</sup>, что необычайно возвышает образ, подчеркивая предельно важный, особо выделенный смысл этого сравнения; хотя, с другой стороны, помещение фразы "Богу на алтарь" в бытовой или, потенциально, эротический контекст снижает или даже профанирует сакральность этих образов<sup>30</sup>. А далее, в зависимости от роли лирической героини и ее партнера, выявляются и обыгрываются самые разные значения этого слова (в тексте прямо не названные).

Эти словесные фантомы включают: губы ребенка (младенца-сына), которыми он сосет грудь матери; губы матери, поющие колыбельные песни сыну; губы юноши, невинно сосущие — ягтарный мундштук трубки; губы возлюбленных, его и ее, — целующие, ласкающие, играющие в разнообразные любовные игры; губы духовного сына, которыми он "сосет"—"пьет" поэтическую суть своей матери-поэта; и губы поэтического "я" Цветаевой — как метонимия поэта вообще, поющего-творящего-играющего.

Две последние, кульминационные строчки стихотворения — "Мать — кто поит И поет." категоричностью утверждения, как бы подводя итоги спора (между эротическим и не-эротическим прочтением текста), решают его, таким образом снимая смысловую неопределенность, в пользу

матери (при этом сам образ матери остается амбивалентным: "поить" и "петь" может и кровная, и духовная мать). Однако, в силу поэтической игры (и здесь включается мощный механизм порождения смысла на основе звуковых переключек, что так характерно для Цветаевой, с ее глубоким проникновением в плоть и в душу художественного слова и образа) в фонетический ряд поит — поет включается незримое (и графически в тексте невыраженное), но явно слышимое — поэт, подсказанное не только звуковым сходством, но вызванное всем контекстом "высокого" пласта стихотворения. Именно образ поэта венчает это столь многоплановое стихотворение, покрывая все, включая-вбирая в себя — и образ духовной матери, НАДстраиваясь НАД всей вариативной системой его толкований.

### Примечания

1. Анализ целого ряда поэтических текстов позволил мне установить и объяснить "внутреннюю принадлежность" стихотворения Цветаевой "Бессонница! Друг мой!" (1921) к циклу "Бессонница" (остальные 10 стихотворений которого написаны в 1916 году) и назвать тайного адресата стихотворения 1921 года — Софью Парнок (при том, что стихотворению этому предпослано посвящение "Памяти Т.Ф. Скрабиной, стихи, написанные ей еще при жизни").

Надо подчеркнуть, что я занимаюсь не биографией Цветаевой, а прежде всего изучением и толкованием ее текстов, тем, что происходит внутри ее художественной вселенной, в рамках лирического сюжета ее произведений. Таким образом, я исследую не конкретные биографические лица, их отношения и реальные события (жизненные параллели — это уже вторично), а лирическое "я" Цветаевой (разумеется, не идентичное Цветаевой-человеку) и других персонажей ее поэтического мира, то, как они показаны, как соотносятся между собой в художественном пространстве, созданном Цветаевой—поэтом.

Соответственно, и выводы из подобного исследования не есть подтверждение литературой фактов жизни. Они являют собой закономерности и особенности авторского видения и художественного изображения, демонстрируя обнаруженные интертекстуальные и подтекстовые связи и вообще ту или иную соотношенность различных элементов художественных текстов, в том числе там, где это на первый взгляд совсем не очевидно, как, например, наличие в стих. "Бессонница! Друг мой!" второго, эротического плана, скрытого сюжета и тайного адресата.

2. Готовя материалы амхерстского симпозиума к публикации, составители сборника сочли необходимым сократить объем моей статьи. В

результате, в опубликованный вариант (см. Ел. 1994) не вошли: анализ ст. "Юноше в уста" (составлявший отдельный раздел " Приложение") и все материалы основного текста и примечаний, относящиеся к "ахматовской линии".

Идеально, я предпочла бы опубликовать доклад, подготовленный мною для амхерстского симпозиума, в его полном объеме, так как весь смысл его частей, разделов, "линий" ( в частности, Цветаева–Парнок–Ахматова), и т.д., — выявляется именно в этом едином контексте, устанавливающим их взаимосвязанность, определяющим характер их соотношенности и объясняющим те или иные параллели в свете рассматриваемых в докладе проблем. Это я и намереваюсь сделать, правда, выделив в отдельную, данную, публикацию материал, связанный с Н. Гронским.

3. В томе произведений Цветаевой (БП–90), откуда приводятся тексты этих стихотворений, они помещены одно за другим, под номерами 525, 526 и 527.

4. Письмо к А. Бахраху, 27 сент. 1923. См. Семитомник МЦ, т. 6, стр. 614.

5. Этот смысл еще более подчеркивается указанием не на просто допетровские, а даже до-киевские времена (см. строфа восьмая). При этом Цветаева играет на разных значениях и употреблении предлога "до" (событийно–временной промежуток "от — до" и "раньше чего–н."), совмещая их в одной фразе: "от *до* Кия — до Петра". К тому же, "*до*" выделено и графически (курсивом), и акустически (находясь в ударной рифменной позиции; необычно и то, что обе части составной рифмы — предлоги: "от *до*"), и ритмико–синтаксически (как анжамбеман), и синтагматически, следуя непосредственно за предлогом "от" и тем самым нарушая модель его управления ("от" требует после себя существительного или числительного).

6. Подобное отождествление — "Марины" с морской стихией — лежит в основе поэтического образа Цветаевой, созданного юным Гронским в тот же "лирический" период их отношений (1928 г.). Стихотворение имеет посвящение Цветаевой ("Посв. М.Ц.") и отмечено сильным воздействием и самой личности Цветаевой (любимой и боготворимой) и цветаевской поэтики (см. например, звукопись, а также образы и мотивы: лирическая героиня—"я" поглощает, вбирает в себя, в свое "лоно", любимого, на вечную сохранность — ср. "Расщелина", "Сахара", 3, 80 и 3, 84). Приведем первые две строфы этого стихотворения Гронского (3, 487):

Из глубины морей поднявшееся имя,  
Возлюбленное мной, как церковь на дне моря.  
С Тобою быть хочу во сне — на дне хранимым  
В глубинных недрах Твоего простора.

Так, веки затворив, века на дне песчаном,  
Упед в просторный сон с собором черным,  
Я буду повторять во сне — "Осанна!"  
И ангелы морей мне будут вторить хором.

7. У Цветаевой есть стихотворение (1934 г.) из 12 слов, каждое из которых выделено в отдельную строку. Это как бы "выпрямленное" четверостишие (по 3 слова в строке), вытянутое в одну линию, образующую отвесную вертикаль:

Рябину  
Рубили  
Зорькою.  
Рябина—  
Судьбина  
Горькая.  
Рябина —  
Седьми  
Спусками...  
Рябина!  
Судьбина  
Русская.

Максимальная графическая "крутизна" этого текста (по сравнению с которой "лесенка" Маяковского кажется весьма пологой) — своего рода эквивалент непрерывного и неуклонного голосового движения вниз (в отличие от горизонтального построения четверостишия) и смыслового "падения в пропасть", "спуска" в смерть: горькая русская судьбина "рябины"—Марины (синонимия "горького" и "русского" устанавливается сопоставленностью строк 4–6 и 10–12; в строках "Рябину Рубили Зорькою" обратим внимание на "убили", звучащее в слове "рубили", и на коннотации насильственности смерти, а также казни, обычно совершаемой на заре, сравним эти строки и с пророческим "Знаю, умру на заре!", 2, 26) — "доля", унаследованная и дочерью (см. стихи Цветаевой 1916, 1918, 1922, 1934 годов: 1, 219; 2, 30; 3, 30; 3, 174; а также Ел. 1990, стр. 85–86).

Вертикальность—однословность строк данного стихотворения приводит к тому, что каждое слово в нем рифмуется с другими словами — либо полностью, либо какой-то своей частью, образуя, тем самым, рифмы и концевые, и начальные, и срединные, что еще больше повышает концентрацию экспрессивности и, следовательно, общую выразительность единого звуко-смыслового ряда. Сравни эту густую сеть разнообразных повторов (в скобках указаны номера строк), например: ря-ру, би-би (1, 2); орька-орька (3, 6); рябин-рябина-рябина-рябина (1, 4, 7, 10); суд-сед-

суд (5, 8, 11); судьбина—судьбина (5, 11); уска—уска (9, 12); ря—ру—ря—ря—ря—ру (1, 2, 4, 7, 10, 12); бин—бина—бина—бина—бина—бина (1, 4, 5, 7, 10, 11).

8. Ср. пример из цветаевского цикла "Федра" (3, 54–55):

Ипполит! Ипполит! Пить!  
Сын и пасынок? Со—общник!

Опровергая, отмечая, преодолевая всякие разделяющие ее и Ипполита общепринятые ограничительные запреты—барьеры к соединению (в частности, их разные возрастные категории и социальные роли: "мальчик", "девственник", "пасынок" — и зрелая женщина, "царица", мачеха), Федра переводит свои отношения с Ипполитом в чисто—личный, лирический план, называя Ипполита "сообщником". То есть, Федра и Ипполит — участники единой любовной ситуации: "сообщники" в связывающей их (как субъект и объект) любовной страсти (чувства—действия).

9. О двоemiрии, о двух противоположных принципах мировосприятия и миропонимания, а также о "двузначности языка", отражающей особенности смысло- и словоупотребления в художественной вселенной Цветаевой см. Ел. 1990, 51–62.

10. При этом синтаксическая и строчная структура этой фразы такова, что особо выделенными оказываются смыслы "море" и "песок", обозначающие природные первоэлементы. Таким образом, трубка представлена не как вещь, утилитарный предмет быта, а явлена своей естественно—природной сущностью — через стихию моря и песка (и дополнительные детали: "пену" и "янтарь"), что сближает это с образом лирической героини, ее "морской" душой—сутью (отметим попутно, что выявление "души" вещей: то, что в искусственном, ущербном мире человека — стекло, матрас, стол, веревка и т.д., в цельном и полном природном мире — песок, водоросль, ствол дерева, лен, — Цветаева демонстрировала уже в "Поэме лестницы", 1926, где это часть темы "бунта" вещей, возвращающихся в материнское лоно Природы; см. Ел. 1990, 214–215).

Обратим внимание на то, что при более привычном, т.е. горизонтальном, чтении строк 3 и 4 первой строфы, вследствие анжамбемана возникает сочетание с нарушенной семантикой: "песка Пену". Вертикальное же чтение этих строк (менее привычное и, следовательно, требующее большего соучастия читателя) соединяет слова, образующие правильные смысловые (и ритмически сходные) группы: "Моря Пену" и "песка янтарь". Как можно убедиться, все эти различные словесные—смысловые конфигурации (оставляя сейчас в стороне другие характеристики этих элементов в данном стихотворном тексте) и разные чтения — необходимы, ибо расширяют диапазон выразительных и семантических возможностей текста.

Так, например, "неправильное" объединение слов "песка пену" (при том, связь этих слов, ложная с точки зрения смысла, обманно поддерживается повтором начального "пе") усиливает общую семантическую туманность первой строфы. Этому же способствуют и другие средства: затрудненный синтаксис — с инверсиями, вводной фразой, с отсутствием сказуемого в этой строфе и отодвинутостью его в конец предложения, перенесенного, к тому же, в начало другой строфы; неясность "содержания" прямого дополнения, выраженного иносказательно, т.е. что "я" — при этом местоимение опущено — "влагаю" "юноше в уста"; анжамбеманы — несколько строчных и даже один строфный; и т.д. Все это создает атмосферу намеренной неоднозначности ситуации (и различных компонентов текста), эффект загадочности всего, связанного с "я" и "юноша", — а именно так и будет развиваться далее (и функционировать в целом) это стихотворение. Непосредственно за переклестнутым во вторую строфу "Влагаю" идет звуково и ритмически схожее (но синтаксически разнородное) "Солгали", вводящее тему разных толкований относительно "я" и "ты", "лжи" и игры вокруг этого, — и т.д., и т.п.

"Пена" и "море" (см. вертикальное образование "Моря Пену" в строфе первой), в свою очередь, оказываются важнейшими элементами тематики и образности стихотворения, иносказательно представляя "морскую" лирическую героиню и далее в тексте: например, строки 4—7 второй строфы (см. мою интерпретацию), строфы третья (частично) и четвертая (полностью), в строфе же десятой "Моря пену" (соединенное двоеточием с "Суть мою" строфы девятой) явным образом отождествляется с лирическим "я".

#### 11. Ср.

То не девица в когтях у черной немочи —  
То Царевича у женских уст застеночек.

Потягивается, подрагивает,  
Устами уста потрагивает,  
Как жалом в него вонзается,  
Как в яблок в него вгрызается,  
Из сердца весь сок выгягивает,  
В глубинную глубь затыгивает.

<...>

Обхватывает, обматывает,  
В грудь скудную — когти вкапывает,  
Вокруг обвилась, как жимолость,

<...>

Стар и млад — не суди!  
Этот жар — из груди  
Должен в грудь перебечь,  
Аль всю суть нашу сжечь.

У цыгана — луна,  
 У буяна — война,  
 У дворянчиков — честь,  
 У нас — кровь одна есть.

Кровь, что воеет волком,  
 Кровь — свирепый дракон,  
 Кровь, что кровь с молоком  
 В кровь целует — силком!

12. Вспомним аналогичный "кутеж" "с Бессонницей" из ст. "Бессонница! Друг мой!". При этом, "бездна" и "Бессонница" в этих двух стихотворениях относятся к "морской" героине (лирическое "я"). "Бездна" значит "без дна", — такова в поэтическом мире Цветаевой бездонная пропасть груди, внутреннее жилище души, безмерной и стихийной. Связь "бездны" и "бессонницы" устанавливается также и через цепочку смысловых, звуковых и грамматических соответствий: бездна — без дна — без сна. Сравним фрагменты (совпадающие почти буквально) из указанных стихотворений, которые на эротическом уровне прочтения представляют собой сцену соблазнения (завлечение в любовную, "морскую" — Маринину "бездну") как часть любовной игры:

Пей, не обессудь!  
 С бездною кутеж!

— соблазняющий призыв к "юноше. А вот к "подруге":

...Не обессудь!  
 Прельстись!  
 Испей!

(при этом, привораживающее "прельстись!" повторяется в стихотворении четыре раза, а завораживающие, заклинательные призывы "испей!", "пей!", или их разновидности "втяти", "глотни", "море пьешь" — девять раз) — с тем же смыслом втягивания в глубь любовной пропасти:

Не в высь,  
 А в глубь —  
 Веду...

Отметим сходный мотив любовной жадности и ее утоления также и в настоячивых званьях цветаевской Федры: "Ипполит! Пить! Сын и пасынок? Со — обидчик! <...> Ипполит, утоли...<...> Утоли мою душу: итак, утоли уста" (3, 55).

"Не обессудь!" как просьба не судить и не осудить указывает на сознание греховности происходящего. В более явном виде, как чувство вины и просьба простить, это выражено (в сходной любовной ситуации) в словах Федры, неудержимо несущейся "в пропасть" — грудь любимого (ср. "О, прости меня, девственник! отрок!...", 3, 55), и лирической героини стих. "Оползающая глыба..." (БП-90, 404; ср. "прости!" во второй строфе).

В цветаевском "с бездною кутеж" как бы соединилось пушкинское "упоеание" "бездны на краю" (состояние, вообще присущее поэту, по Цветаевой) и "пир во время чумы", — все эти опасные игры со стихией, в разном ее обличии, включая любовь, которую у Пушкина тоже "пьют", зная, что в ней, "быть может", таится смертельная опасность (размышления о поэте и стихии, в частности на примере Пушкина и его "гимна Чуме", составят один из важнейших разделов эссе Цветаевой "Искусство при свете совести", 1932). Любовь же (вещь заведомо опасная) с "морской" "бездной", стихией (Мариной—поэтом) опасна вдвойне, что усиливает ее притягательность и соблазнительность ("упоеание"), но также и виновность соблазнительницы (что, возможно, и выразилось в "Не обессудь!").

13. Интересно было бы узнать, внесла ли Цветаева — и если да, то какие — исправления к картине первой драмы "Федра", из которой мы процитировали определения Ипполита, столь сходные с обращением к "юноше" из стихотворения, связанного с Гронским и датированного 29 мая 1928 г.

"Пей, моя тоска!" (выделено мною — С.Е.), в отличие от, скажем, "моя любовь" как обращение к возлюбленному, — типично—цветаевский вариант несбыточности "здесь": неосуществимости полного соединения любящих, неисполнения желаемого в "этом мире" (см. на эту тему Ел. 1990, глава 3, раздел 4.1).

14. См. раздел о Черте в: Ел. 1990, 81–93.

15. О "родстве" с Чертом см. Ел. 1986, 77—79, 86. Впрочем, возможно и более обычное толкование "крови бора" (т.е. без чертовых коннотаций) — просто как жизненной влаги, сока древа, метафорически же означающих творческую "кровь", лирический "сок" поэта. Ср., например, синонимический ряд: смола—кровь—молоко—певческие звуки, из поэмы Цветаевой "Певица": "Пела как смолою древо. Тело — кровью, <...> как млеком Груды и смолою древо женская обида — певом Истекала" (4, 389).

16. Стихия, по Цветаевой, — "лоно" поэта, слово — "стихия стихий" (Т1, 385).

17. См. Ел. 1990, 11–12, 51–62.

18. См. Альманах *Воздушные пути*, т. 5, Нью-Йорк, 1967, стр. 215–225.

19. Державин присутствует и в стихах Цветаевой, посвященных памяти Гронского (цикл "Надгробие", написанный сразу после статьи о Гронском), — в ее медитациях о смерти, жизни, душе, Боге, бессмертии и т.д.,

в которых также отразился и Гронский поэмы "Белла—Донна", с его раздумьями на сходные темы (о связи цветаевского цикла "Надгробие" с стихотворениями Державина "На смерть князя Мещерского" и "Бог" — см. Ел. 1990, стр. 177 и 345–346, примечание 18).

20. Итак, "Я" — это, с высочайшего вселенского уровня Поэта и Поэзии, говорит о себе и цветаевский Гронский ( в контекст чьей поэмы Цветаева помещает рассмотренное нами четверостишие), и сама Цветаева, поэт-мифотворец ( в том числе как автор слова о Гронском—поэте и автор преобразованного ею текста Каролины Павловой), и цветаевская Каролина Павлова ( преобразованная Цветаевой в сторону большего—лучшего—высшего).

Цветаева поступила ( в данном случае) с Каролиной Павловой так, как когда-то с ней самой ( по ее словам) — мифотворец Макс Волошин, "уроки" которого она запомнила "навсегда": "...В первый день приезда в Коктебель я Макс: — М.А., как вы думаете, вы могли бы отгадать, какой мой самый любимый камень на всем побережье? — И уже час спустя, сама о себе слышу: — Мама! Ты знаешь, что мне заказала М.И.? Найти и принести ей ее любимый камень на всем побережье? — Ну, не лучше ли так и не больше ли я? Я была тот черновик, который Макс мгновенно выправил." (Т2, 66–67; выделено мною — С.Е.)

21. Утверждая и прославляя Гронского—поэта, Цветаева использует пример Гронского как убедительное доказательство того, что в эмиграции может появиться настоящий поэт, русский поэт, и вместе с тем отмеченный исконно—поэтической вселенскостью. Этот "урок" Гронского — полемический выпад Цветаевой против парижской группы молодых поэтов ( ср. "Так почему же у вас в стихах метро и бистро, а у него Валгалла — и Авиаторы — и Спиноза?" и т. д., Т2, 320), а именно, круга Г. Адамовича, "богемный" характер которого вызвал такую яростную реакцию Цветаевой в письме к А. Штейгеру, в сентябре того же, 1936 года: "Если бы Вы ехали в Париж — в Национальную библиотеку или поклониться Вандомской колонне — я бы поняла; ехали бы туда самосжигаться на том, творческом, Вашем костре — я бы приветствовала. Если бы Вы ехали в Париж — за собственным одиночеством, как 23-летний Рильке, <...>, я бы протянула вам обе руки, которые тут же бы опустила: будь один! Но Вы едете к — — овичу и К, к ничтожествам, в ничтожество, просто — в ничто, в *богему*, которая пустота большая, чем ничто; сгорать ни за что — ни во чью славу, <...> — как Вы можете, Вы поэт! От богемы меня тошнит <...> — с "напитками" и наркотиками, а это для меня — помойная яма, свалочное место, — и смерть Поплавского, *случайно* перенюхавшего героя (!!! NB! все, что осталось от "героя") — для меня не трагедия, а пожатие плеч. *Не жаль*, убей меня бог, — *не жаль*. И умри Вы завтра от того же — не жаль будет.", и т.д. (Семитомник МЦ, том 7, стр. 619).

Об отношении Цветаевой и Г. Адамовича смотри специально посвященную этому статью Л. Мнухина в сборнике материалов юбилейной цветаевской конференции в Париже (Париж. сб. 1996, стр. 58–76).

22. См. Ел. 1992, 61 (примечание 17).

23. Разнообразные примеры игры с текстом (в том числе игры с читателем), а также другие особенности цветаевской поэтики выразительности — на материале ее прозы — см. Ел. 1996.

24. Цитирую по моим записям его курса лекций по русской поэзии 20-го века (летняя Русская школа в Мидлберийском колледже, штат Вермонт).

25. См. "Строфика Цветаевой. Логаэдическая метрика и строфы", Е. Эткинд, *Там, внутри. О русской поэзии XX века*. Санкт-Петербург, издательство "Максима", 1996, стр. 372, 373.

26. Ср. из стихотворения 1921 года (2, 138):

Грудь женская! Души застывший вздох, —  
Суть женская! Волна, всегда врасплох  
Застигнутая — и всегда врасплох  
Вас застигающая — видит Бог!

Презренных и презрительных утех  
Игралице. — Грудь женская! — Доспех  
Уступчивый! — Я думаю о тех...  
Об одногрудых тех, — подругах тех!..

Обратим внимание на личный, "морской" Марины, образ волны, помня также о том соответствии "души" и "имени", который утверждала Цветаева. Заметим также, что стихотворение "Грудь женская!...", в отличие от ст. "Юноше в уста", посвящено отрешению от земной любви, — подробнее об этом смотри в моей статье "Мотив "отрешение" в поэтическом мире Цветаевой", *Wiener Slawistischer Almanach*, Band 15, Wien 1985, стр. 123–155.

27. Неопределенность, гадательность отношений "я" и "ты", данная в форме антитезы эротического (подспудно) и не-эротического, усилена еще и тем, что противопоставленность эта выстроена в тексте стихотворения не только по горизонтали (любовный "бой" или детское "баю", "сон" или подразумеваемый любовный "кутеж"), но и по вертикали ("бой" vs "сон" или "баю" vs подразумеваемое "кутеж").

28. Эта природно-поэтическая словесная и смысловая эквилибристика прекрасно продемонстрирована Цветаевой, в частности, на примере речи

Андрея Белого, когда Цветаева воспроизводит всю виртуозность этого "двойного, тройного, четвертного танца: смыслов, слов....", со всеми его акробатическими ходами и приемами (ср. "...Но если вы мне скажете, что... — тогда я вам скажу, что... А если вы мне на это ответите, что... — я вам уже заранее объявляю, что..."; Т2, 92–93).

Напомним и другие слова Цветаевой об особом, "игровом" характере поэтического мышления и выражения: "А — может быть — <...> отрожденная поэтава сопоставительная — противопоставительная — страсть — и склад, та же игра, в которую я в детстве так любила играть: черного и белого не покупайте, "да" и "нет" не говорите, только наоборот: только да — нет, черное — белое..." (Т2, 160); сходное сказала Цветаева — об "окольности" поэтической речи — в цикле "Поэты": "Между да и нет Он <...> кряк выморочит..." ; 9, 67).

29. Смысловая сближенность этих слов поддерживается и другими средствами, объединяющими их в единый комплекс "уста–алтарь". Так, оба слова занимают одинаковое положение в строфе — в конце строк ("уста" — 1-й, "алтарь" — 2-й), а также скреплены фонетически — общим ударным "та", образуя тем самым смежную рифму (помимо своих собственных, перекрестных).

30. Отметим некий параллелизм ст. "Юноше в уста" и цикла "Магдалина" (1923 года, лирически связан с Пастернаком), например:

а) схожий акт дарения. В стихотворении, обращенном к Гронскому, лирическая героиня дарит юному "Богу", обожествляемому ею юноше (или же, выражение "Богу на алтарь" подчеркивает лишь высокую торжественность совершаемого даропринесения, без отождествления юноши с Богом), — трубку, что в другом плане прочитывается как акт "дарения" себя.

В цикле 1923 г. Магдалина, по словам Христа, "издаривается", принося ему в дар не только дорогие "масла" (купленные дорогой ценой: продавания "страстей"), а всю себя, ср. запись в черновой тетради Цветаевой: "Мария Магдалина принесла Христу в дар свою молодость, — женскую молодость, со всем, что в ней бьющегося, льющегося, рвущегося" (3, 460). Интересно, что теми же свойствами отмечена в поэме "Молодец" Маруся — огненный цвет, алый цветок (МАРУСЯ ЦВЕТ... — еще и так лирически вписала себя в героиню своей поэмы Марина Цветаева) — огненная "красная девица" — плененное "деревце в кадке": "Бьетса из рук, Бьетса из рук, Рветса из рук, Льетса из рук" (нелюбимого барина, см. 4, 121).

Адресовав поэму любимому Пастернаку (см. посвящение: *Борису Пастернаку* — "за игру за твою великую, за утеху твои за нежные..."), Цветаева писала ему три года спустя, в 1926 году: "Ты получишь в руки, Борис, — потому что конечно получишь? — странное, грустное, дремучее, певучее чудовище, бьющееся из рук. То место в Молодце с

цветком, помнишь? (весь Молодец — до чего о себе!)", см. Семитомник МЦ, том 6, стр. 264.

"Чудовище", автобиографически, конечно же, — "морское" (вроде того, как описано лирическое "я" в стихотворении "Наяда": "нереида", морская дева, "волна", "тело вольное, рыбье"; 3, 139) — т.е. как разновидность неотмирности, "нездешности". Это еще одна параллель с Марусей из "Молодца", *по-своему* "не от мира сего", и тоже уподобленной морскому существу, ср. "Рыбой из рук!" (4, 121).

Отметим, что ст. "Наяда" датировано 1 августа 1928 года, с указанием места — Понтайяк, а этим же "морским" летом помечены стихотворения Цветаевой из разбираемого нами цикла, обращенного к Гронскому ("июль, Понтайяк" — ст. "Лес: сплошная маслобойня", см. # 526 в БП-90, стр. 404; "лето 1928" — ст. "Оползающая глыба", см. Семитомник МЦ, том 2, стр. 328). Более того, Гронский — лирической адресат четырех стихотворений (одно из которых осталось незавершенным) Цветаевой 1928 года, а всего ею написано в этом году — восемь ;

б) автобиографизм параллелей: Цветаева — Гронский, Цветаева — Пастернак, просвечивающий через лирические "я" — "ты" (Бог), Магдалина — Христос (хотя последнее имя в тексте не названо; по определению Бродского из его сравнительного анализа цветаевской и пастернаковской "Магдалины", цветаевский цикл — это "более любовная лирика, нежели трактовка евангельского сюжета", см. Амхерст. сб. 1994, стр. 267).

И в стихотворении "Юноше в уста" и в цикле Цветаевой "Магдалина", лирическое "я" анаграмматически содержит имя Марина: "МОРская (фонетически: МАР) СИНЬ" — и МАРИя (хотя в тексте и неназванное) "МагдалИНА", соответственно. В обоих текстах присутствует цветаевская самоидентификация лирической героини с волной: в ст. "Юноше..." — опосредованно (через общую морскую образность), в цикле "Магдалина" — более непосредственно, ср. обращенные к лирической героине слова:

Я был наг, а ты меня волною  
Тела — как стеною  
Обнесла.  
<....>  
— Мироносица! К чему мне миру?  
Ты меня омыла  
Как волна. (3, 95–96)

в) мотив невозможности соединения: ср. данную мной интерпретацию обращения к юноше ("моя тоска") и преграду, разделяющую "я" и "ты", из цикла "Магдалина" ("Меж нами — десять заповедей,...").

## Список сокращений

- 1, 2, 3, 4, 5 — соответствующие тома (здесь и далее после принятого сокращения дается номер страницы) из: Марина Цветаева, *Стихотворения и поэмы в пяти томах*, Russica Publishers, New York, 1980–1990.
- БП–90 — Марина Цветаева. *Стихотворения и поэмы*. Библиотека Поэта. Большая серия. Советский писатель. Ленинград, 1990.
- М1, М2 — соответствующие тома из: Марина Цветаева. *Сочинения в двух томах*. Москва, Художественная литература, 1988.
- Семитомник МЦ — Марина Цветаева. *Собрание сочинений в семи томах*. Москва, Эллис Лак, 1994–1995, составление, подготовка текста и комментарии Анны Саакянц и Льва Мнухина.
- T1, T2 — соответствующие тома из: Марина Цветаева. *Избранная проза в двух томах*. Russica Publishers, New York, 1979.
- Ел. 1986 — С. Ельницкая, "Цветаева и Черт", *Russian Language Journal*, Numbers 136–137, Spring - Fall 1986, pp. 75 - 93.
- Ел. 1990 — Светлана Ельницкая. *Поэтический мир Цветаевой*. Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 30, Wien, 1990, 396 стр.
- Ел. 1992 — Светлана Ельницкая, "Возвышающий обман". Миротворчество и мифотворчество Цветаевой" (Норв. сб. 1992, стр. 45–62).
- Ел. 1994 — Светлана Ельницкая, "Две "Бессонницы" Марины Цветаевой" (Амхерст. сб. 1994, стр. 91–110).
- Ел. 1996 — С. И. Ельницкая, "Сеанс Словесной Магии. О скрытом сюжете в автобиографической прозе Цветаевой "Страховка жизни" (Париж. сб. 1996, стр. 268–305).
- Амхерст. сб. 1994 — *Столетие Цветаевой*. Материалы симпозиума. Редакторы–составители: Виктория Швейцер, Джейн Таубман, Питер Скотто, Татьяна Бабеньшева. Berkeley Slavic Specialties, 1994.
- Норв. сб. 1992 — *Марина Цветаева 1892–1992*. Норвичские симпозиумы по русской литературе и культуре, том 2, под редакцией Светланы Ельницкой и Ефима Эткинда. Русская школа Норвичского университета. Норффилд, Вермонт, 1992.
- Париж. сб. 1996 — *Марина Цветаева. Песнь жизни*. Actes du Colloque International de l'Université Paris IV, 19–25 Octobre 1992. Sous la direction d'Efim Etkind et de Veronique Lossky. YMCA-Press, 1996.

И. Белобровцева, С. Туровская

**"КРАСАВИЦА" ВЛАДИМИРА НАБОВОКА:  
"ВЕЧНО ЛЕТЯЩАЯ СТРЕЛА, ПОПАВШАЯ В ЦЕЛЬ"**

Рассказ В. Набокова "Красавица", написанный в 1934, насколько нам известно, до сих пор не привлекал к себе должного внимания исследователей. Возможно, причиной тому была кажущаяся тривиальность и незначительность сюжета, так как при сложившейся традиции изучения творчества Набокова либо анализировались рассказы, сложно построенные в сюжетном отношении, либо произведения малого объема рассматривались в качестве так называемых рассказов-спутников более крупных произведений. Однако тривиальность "Красавицы" обманчива, как и многое в творчестве Набокова, увиденное в первом приближении.

Вводимое нами понятие семиотической емкости текста (имеется в виду художественный текст как более простая исследовательская задача по сравнению, скажем, с бытовыми текстами) требует более подробного объяснения. Под семиотической емкостью понимается степень насыщенности художественными знаками-символами всех трех уровней семиотического пространства: на уровне синтактики рассматриваются порядок следования и правила соединения сюжетных построений: степень сложности синтаксических конструкций, графическое членение и графическое исполнение текста (отклонения от нормы – употребление варваризмов, нетривиальность пунктуации, редкое абзацное членение и т.д.); на уровне семантики – реминисценции, цитаты, аллюзии, эксплицитные и имплицитные мифологемы, значимые имена собственные, исторические даты-символы, представление различных коннотаций имени не только с точки зрения основного языка текста, но и других языков; на уровне прагматики – тип текста (степень его прагматизированности): степень текстового эгоцентризма – выраженности воли автора, проявляющейся в присутствии метатекстовых оценок-модальностей, "управляющих" восприятием читателя: различного рода мистификаций, призванных затруднить и "парализовать" восприятие и волю читателя и тем самым увеличить количество вариантов возможной интерпретации.

Такое препарирование вполне возможно и справедливо при анализе художественных текстов, где описываемое всякий раз должно восприни-

маться заново, как нечто оригинальное, самостоятельное, имманентное. Другое дело – тексты (как это имеет место у Набокова), характеризующиеся высокой степенью "спаянности" в контексте всего творчества писателя. В этом случае появляется новый феномен – "слитность" текста. Утверждение о взаимозависимости текстов Набокова стало почти аксиоматическим: так, исследователи разными терминами – "рассказы-спутники", "тексты-матрешки", "тройные арлекины" (термин самого Набокова), "цветная спираль" – называют в сущности одно явление – слитность.<sup>1</sup>

Это своего рода амальгама, разрушающая традиционную систему взглядов на семиотическое пространство: если еще как-то можно вычленить уровень синтактики, хотя и это довольно проблематично, то совершенно немыслимо отделить семантику от прагматики. Хотя сам термин "емкость" как бы подразумевает количественные параметры, мы далеки от их применения. Емкость проявляется в другом: в репрезентации возможно большего списка-реестра перечисленных выше приемов творческого арсенала писателя и актуализации степени "слитности" текста, проявляющейся в первую очередь в соотносительности с другими текстами того же писателя и с литературной традицией.

Рассказ "Красавица", несмотря на свою краткость, отличается повышенной семантической емкостью. Его поверхностная структура представляет собой жизнеописание героини (текст-биография) от рождения до смерти. "Подлинность" биографии достигается названием конкретных дат, событий, имен, географических названий и определенного, подробно описанного хронотопа, даже внешней рамкой текста. Так, авторское "я" встречается только в частично элиминированном виде: "мне", "нас", "моей", "повторяю", а все, что касается изложенных событий, выдержано в классическом для исторического повествования аористическом прошедшем времени. (Различие между историческим повествованием (*recit*) и дискурсом<sup>2</sup> нами учитывается.)

Следуя этой логике, текст "Красавицы" является имплицитным дискурсом, замаскированным под историческое повествование. Встречающиеся метатекстовые модальности (авторские оценки типа "нечего нос воротить"), модальность потенциальности ("могло бы", "нанесло бы"), модальность неопределенности/неважности ("что ли") релевантны всему тексту, а не отдельному высказыванию; отсутствие прямой речи и трансформация ее в косвенную, стилизация под "сказ" и создают имплицитную прагматизированность текста.<sup>3</sup>

Героиня рассказа – ровесница века, "дотянувшая" до тридцати с небольшим лет. В тексте трижды дан ее портрет: в сущности, это три эпохи. Портрет дается традиционно: это классические в русской литературе детство, юность, зрелость; с другой стороны, в плане оценки – это сначала

мир нормы ("богатой, беспечной, дворянской семьи"<sup>4</sup>) затем следует крушение этого мира "в полном согласии с эпохой" (426) и, наконец, подробно изображается третий мир, где героиня оказывается обломком прежнего и где происходит собственно развитие сюжета рассказа.

Набоков настойчиво подчеркивает постоянную принадлежность своей героини какой-нибудь определенной общности, меняющейся с течением времени, – само детство было у нее счастливым, "как исстари у нас повелось" [выделено нами – *И.Б., С.Т.*]; она говорит по-французски, "употребляя какие-то старосветские речения, застрявшие в старых русских семьях" (426); гибель родных в гражданскую войну описана как "общие", успевшие набить оскомину воспоминания русских эмигрантов; в Берлине она входит в кружок русской молодежи и одновременно в маленькую, но семью (живет с отцом), и только после смерти отца в 1926 году она оказывается в полном одиночестве, выбирая его вполне сознательно ("перестала бывать у знакомых" (427)). Таким образом, уже к середине рассказа одиночество как судьба героини предreshено, что подчеркнуто третьим портретом.

Именно этот портрет получает тройственную интерпретацию: как элемент предшествующей литературной традиции, во-первых; творчества самого Набокова, во-вторых; и – имманентно – рассказа "Красавица". Как обычно у Набокова, основные значения возникают в точках пересечения и взаимодействия целой россыпи компонентов. Рамки настоящей статьи позволяют рассмотреть лишь несколько семантических зон, и первая из них – литературный контекст рассказа. Он включает традиционный мотив "золотого" дворянского детства ("луч усадебного солнца" – то есть "золотой" – на обложке книги: ср. упоминание серии "Bibliothèque Rose" в "Других берегах"<sup>5</sup>), и столь же традиционные воспоминания эмигрантов о крахе их прежней жизни (426). Постоянная для Набокова тема "утраченного рая" присутствует и в этом рассказе, в частности, в решении проблемы дома/бездомности героини. В ранней юности она описывается на фоне двух домов, вольно или невольно возводимых к роману "Евгений Онегин" (усадебный и "классический иней петербургских скверов" (426)). В эмиграции дом редуцируется до "берлинской комнаты" в пансионе (426); бездомность Ольги Алексеевны акцентирована на фоне "жарко натопленных комнат" (то есть обжитых, уютных) Зотовых, людей, судя по всему, довольно состоятельных, способных устраивать вечеринки для русских эмигрантов (сама фамилия Зотовых вызывает ассоциацию с немецким *Zote* – 'непристойность', 'сальность'; этимология возводит эту фамилию к имени греческого святого.<sup>6</sup> Столкновение этих коннотаций весьма характерно для художественной манеры В. Набокова). Следующий шаг в жизни героини

отмечен полной утратой понятия "дом", предполагающего некое замкнутое пространство: героиня "переехала на другую улицу" (427).

К концу рассказа она оказывается бездомной – действие происходит на чужой даче, а последующая семейная жизнь протекает как бы вне дома, то есть никак не закреплена, видимо, в предчувствии ее мимолетности и скорого конца.

Утрата родины и дома непосредственно связана с другой темой: бытом и языком русской эмиграции. В описании времяпрепровождения русской эмигрантской молодежи Набоков во многом перекликается с другими очевидцами берлинской жизни того времени:

Обыкновенный иностранец,  
Я дельно время провожу:  
Я изучаю модный танец,  
В кинематограф я хожу.<sup>7</sup>

Язык эмиграции, приведенный в рассказе "Красавица", может быть сравним с осколками утраченной жизни, уже воспринимающейся целиком: "Был спрос на всяческие присловицы, прибаутки, подражания подражаниям" (427). Сама непонятность некоторых слов и цитат для современного читателя свидетельствует о желании членов кружка создать некую эзотерическую общность, призванную компенсировать утерянную Россию. Именно так, например, воспринимается строка "Кого-то нет, кого-то жаль" (427), вырванная из контекста ныне забытой военной песни, ассоциирующейся с "белой гвардией", ср.:

Кого-то нет. Кого-то жаль,  
К кому-то сердце рвется вдаль.  
На фронт уходит конный полк,  
В станице шум и смех замолк,  
Ах, не вернется, не вернется.<sup>8</sup>

Или произносимое "сдавленным голосом, с надсадом": "Гаспада офицеры..." (427) – сколок с гвардейского этикета, команда при появлении старшего по званию.

Отсюда и вкрапления-варваризмы, отчасти освоенные, "одомашненные" русским языком эмиграции: "Пошли в кинемоньку", "Вчера ходили в дилю" (427). Если, например, у жившей тогда в Берлине Ирины Одоевцевой встречается нейтральное употребление последнего слова – "'диле' – кафе, где танцуют" или "Мы все очень часто танцуем во всяких 'дилях'",<sup>9</sup> то в рассказе Набокова наблюдается резкая ироническая оценка: "Завелся особый лихой тончик" (426). Здесь необходимо упомянуть по крайней

мере три коннотации немецкого *die Diele*: 1) развлекательное заведение, нечто среднее между рестораном, кабаре и мюзик-холлом, с эстрадной программой, которую можно было заказать предварительно: с довольно дешевой закуской и алкогольными напитками; 2) узкая улочка в квартале, где обитали дешевые протитутки; и 3) грязная лестничная площадка. На фоне этих коннотаций повествование сдвигается в область пародии. Особо следует остановиться на любимом слове Ольги Алексеевны: "хам", "хамы". Представляется, что здесь не столько ирония Набокова, сколько автореминисценция из "Защиты Лужина" ("хам" – слово тещи Лужина, создавшей вокруг себя поддельную лубочную Россию).

Другая постоянно присутствующая в творчестве Набокова смысловая виньетка – бабочка. Известно, что в жизни писателя систематика чешуекрылых занимала важное место. То же и в творчестве. В романе "Дар" мы находим ключ к частичному декодированию названия рассказа "Красавица": "Наша репейница [...] – 'крашенная дама' англичан, 'красавица' французов".<sup>10</sup> Бабочка-репейница, *'rugateis cardui'*, о которой идет речь, происходит из семейства белянок (хапустницы, боярышницы, репейницы) и бывает белой, перламутровой, с черным узором на крыльях (ср. первый портрет героини в матроске). Мотив бабочки в "Красавице" можно усмотреть не только в названии, но и в прищипленной булавкой (как бабочка в коллекции) открытке с портретом императора на стене. Сама смерть героини, смерть во имя потомства прочитывается в том же ключе: "[...] не задерживаясь, но всюду оставляя особей на летний развод, [...] бабочка стремится на юг, на зимовку, но, разумеется, гибнет, не долетев до тепла".<sup>11</sup> Этот мотив встречается и в романе "Bend Sinister", где после смерти героини, которую также зовут Ольгой, она обретает для Набокова свой символ – бабочку, которая "бьется в мокром мраке о яркое окно".<sup>12</sup>

Один из "тайных узоров" (термин В. Набокова) связывает рассказ "Красавица" с "парчовой прозой" И. Бунина,<sup>13</sup> при этом наибольшее количество коннотаций относится к рассказу "Легкое дыхание". Это, во-первых, имя героини – Ольга; возраст – примерно 16 лет; упоминание гимназической юности и неотразимой красоты обеих героинь именно в эту пору. Однако Бунин изобразил короткую и яркую жизнь "роковой женщины", из-за которой покушались на самоубийство и которую застрелили из ревности, в то время как Набоков говорит о несостоявшейся судьбе, соскользнувшей из обещанных роковых страстей в обыденность: "А была в ее жизни пора, – на исходе шестнадцатого года, что ли, – когда, летом, в дачном месте близ имения, не было гимназиста, который не собирался бы из-за нее стреляться, не было студента, который... Одним словом, особенное обаяние, которое, продержись оно еще некоторое время, натворило бы ... нанесло бы... Но как-то ничего из этого не вышло" (426). Две детали

подчеркивают расцвет одной и излет другой жизни: Бунин упоминает висящий в "необыкновенно чистом и большом кабинете" портрет молодого царя, "во весь рост написанного среди какой-то блистательной залы";<sup>14</sup> Набоков говорит о пришпиленной булавкой открытке в жалкой комнате берлинского пансиона – "серовском портрете государя" (426). Имеется в виду последний портрет царя, получивший у художников и искусствоведов название "портрет в тужурке".<sup>15</sup> Вторая деталь касается внешности героинь: светлая, радостная, жизнелюбивая Оля Мещерская перечисляет признаки настоящей женской красоты, которые частично оказываются присущими облику Ольги Алексеевны, героини "Красавицы":

"Легкое дыхание":

[...] тонкий стан, длиннее обыкновенного венного руки [...], в меру большая грудь...<sup>16</sup>

"Красавица":

[...] высокого роста, мягкой грудью, [...] папироса в тонкоперстой руке (426).

Да и само отчество набоковской героини, вполне возможно, подсказано ассоциацией с Буниным.

Разумеется, понятие литературного контекста для такого писателя, как Набоков (*scriptor ludens*), не может связываться с творчеством только одного предшественника или современника. В игре все средства хороши, и можно отметить не всегда полностью верифицируемые коннотации, которые могут восприниматься лишь на фоне семантической емкости контекста. К таким примерам можно отнести третий портрет героини – с волосами, "которые потеряли лоск, были плохо подстрижены" (427), руками с неряшливыми ногтями и выпуклыми жилками, которые дрожали "от хулиганского курения" (427), и общим обнищальным видом, который литературно образованный читатель, знакомый с эмигрантским бытом, соотнесет с обликом Марины Цветаевой. Свидетельство о знакомстве В. Набокова с М. Цветаевой есть в "Других берегах": "Однажды с Цветаевой совершил старинную лирическую прогулку, в 1923 году, что ли, при сильном весеннем ветре, по каким-то пражским холмам".<sup>17</sup> Героиню "Красавицы" роднит с Цветаевой еще одна черта:

"Красавица":

Она была набожна, но, случилось, и в церкви находил на нее смехогун (426).

Цветаева:

Не думай, что здесь – могила  
Что я появлюсь, грозя...  
Я слишком сама любила  
Смеяться, когда нельзя!<sup>18</sup>

Значительно более обширный пласт составляет в литературном контексте рассказа "Красавица" ассоциативный комплекс, связанный с

романом И. Гончарова "Обломов". Общеизвестный признак Обломова – его лень – становится у Набокова одним из определяющих в облике Ольги Алексеевны: ей "лень поставить в воду цветы" (426); она "лениво танцевала фокстрот" (427); "лениво и ласково" "выпевала" слово "хам" (427); "лениво ругалась, но уступала" (428) энергичной подруге и т.д. Стоит отметить и ассоциации, возникающие в связи с расстановкой героев, их именами и т.п. Сохраняя оппозицию персонажей Обломов – Штольц – Ольга / Ольга – Форсман, повторяя характеристики "русского" или "прибалтийского" немца – энергичность, преуспеяние (ср. также: Forstman – 'удалой', Forsch – 'сила' (нем.); Stolz – 'горделивый' (нем.)), Набоков производит двойную перекодировку. При сохранении инвариантов главного героя – ленивого, не умеющего жить русского человека, меняется его векторная характеристика: мужчина – женщина, энергичная гончаровская Ольга – пассивная Ольга Набокова, мечты Обломова о несостоявшейся за границе – набоковская Ольга в эмиграции.

Имя Ольга выступает как механизм порождения слитности текста в контексте всего творчества самого Набокова. Мы имеем в виду повышенную частотность употребления этого имени: Ольга, невеста Яши в "Даре", покойная Ольга Кроткая в романе "Пнин", Ольга Олеговна Орлова в романе "Истинная жизнь Себастьяна Найта", покойная жена главного героя романа, героиня "Bend Sinister", героиня бездарного романа "Адмиралтейская игла" в одноименном рассказе и пр.

Во второй половине рассказа, начиная со слова "однажды", Набоков отзывается от исторического повествования и переходит к "сказочному". Впрочем, "попытка обмануть судьбу" не может быть сведена к единому сказочному сюжету. Разрушение преемственности в российской и немецкой истории XX века (вспомним, что рассказ был написан в 1934 г.) приводит к возникновению контаминированного сказочного сюжета. В сказках начало невзгод всегда контрастирует с коротким открытым описанием большого счастья. "Красавица" в этом плане отличается спиральной композицией (в начале описано краткое счастье, после 1919 г. – невзгоды; и конец – неудавшаяся попытка восстановления "сказочного" счастья).

В рассказе можно вычленить сюжеты по крайней мере трех европейских сказок: "Спящей красавицы" (согласно одному из вариантов этой сказки – после того, как красавица проснулась, начались всевозможные беды; кроме того, ср. само название рассказа); "Золушки" (мечты о красивых платьях, добрая фея Верочка, характерное имя – Вера, она "занялась судьбой Ольги Алексеевны" (428)), которая была "переодета в верочкино платье, перечесана, перекрашена" (428); "Красной шапочки" (набоковская героиня "вязала шапочки" (427), спас ее охотник – Форсман представлен как "автор охотничьих книг" (428)). Контаминация сюжетов (ср. также

контаминацию русских и западноевропейских сказок в романе "Подвиг") предполагает и контаминированную развязку. И действительно, если обычно сказки имеют счастливый конец – женитьбу, или несчастливый – смерть, то у Набокова счастливый конец, женитьба, контаминирован с несчастливым – смертью (ср. с предисловием Набокова к "Bend Sinister", где говорится о "смерти как литературном приеме").<sup>19</sup>

В этом плане проясняющее значение имеет концовка рассказа. Каузальное, конкретное, историческое необратимое время замещается телеологическим, дискретным, сказочным и обратимым, символом которого является "стрела, попавшая в цель", а потому "летающая вечно" (429). Таким образом, все исторически конкретное (ср. даты с привязкой к определенным историческим событиям – 1919 как год гражданской войны в России и начала эмиграции самого Набокова; 1926 год как пик экономического и политического кризиса в Германии, где жили тогда и Набоков, и его героиня), что сказано о героине, становится типичным и абстрактным. Механизм такого превращения берет начало именно с ведения в ткань повествования контаминации сказочных сюжетов. Художественный результат, таким образом, отвечает мыслям самого Набокова о преувеличенном значении детерминации исторических событий, высказанным в "Соглядатае": "Глупо искать закона, еще глупее его найти. [...] К счастью, закона никакого нет – зубная боль проигрывает битву, дождливый денек отменяет намеченный мятеж, – все зыбко, все от случая к случаю, и напрасно старался тот расхлябанный и брюзгливый буржуа в клетчатых штанах времен Виктории, написавший темный труд 'Капитал', – плод бессоницы и мигрени".<sup>20</sup>

Почти через тридцать лет рассказ "Красавица" появился в английском переводе под названием "A Russian Beauty", где неопределенный артикль в какой-то мере нейтрализует определение 'Russian' и сообщает всему названию черты типичности и дискретности. Можно строить предположения о том, почему это определение, кстати встречающееся в тексте (ср.: Форсман "давно просил Верочку подыскать ему невесту – "настоящую русскую красоту" (428)), не было использовано Набоковым в русском названии рассказа. Но это, как и сравнение русского и английского вариантов рассказа, – предмет отдельного исследования.

### Примечания

<sup>1</sup> С. Давыдов, "Тексты-матрешки" Владимира Набокова, 1982, Munich; А. Долинин, "Цветная спираль Набокова", в: Владимир Набоков. Рассказы. Приглашение на казнь. Роман. Эссе, интервью, рецензии, Москва, 438–469.

- 2 Э. Бенвенист, *Общая лингвистика*, Москва, 1974.
- 3 Ср. концепцию: "Pekka Tammi, Problems of Nabokov's poetics", *A Narratological Analysis*, Helsinki, 1985.
- 4 Владимир Набоков, *Собр. соч. в 4 томах*, Т. 2, Москва, 1990, 425. В дальнейшем ссылки на этот том и издание в тексте статьи.
- 5 Владимир Набоков, *Собр. соч. в 4 томах*, Т. 4, Москва, 1990, 172.
- 6 Борис Унбегаун, *Русские фамилии*, Москва, 1989, 43.
- 7 Николай Оцуп, *Разговоры вдвоем*, Санкт-Петербург, 1993, 23.
- 8 Борис Поплавский, *Домой с небес*, Санкт-Петербург–Дюссельдорф, 1993, 66.
- 9 Ирина Одоевцева, *На берегах Сены*, Москва, 1989, 8, 25.
- 10 Владимир Набоков, *Собр. соч. в 4 томах*, Т. 3, Москва, 1990, 100.
- 11 Владимир Набоков, *Собр. соч. в 4 томах*, Т. 3, Москва, 1990, 101.
- 12 Владимир Набоков, *Bend Sinister*, Москва, 1994, 493.
- 13 Владимир Набоков, *Собр. соч. в 4 томах*, Т. 3, Москва, 1990, 288.
- 14 И.А. Бунин, *Собр. соч. в 9 томах*, Т. 2, Москва, 1966, 357.
- 15 Игорь Грабарь, *Валентин Серов*, Москва, 1989.
- 16 И.А. Бунин, *Собр. соч. в 9 томах*, Т. 2, Москва, 1966, 360.
- 17 Владимир Набоков, *Собр. соч. в 4 томах*, Т. 4, Москва, 1990, 287.
- 18 Марина Цветаева, *Соч. в 2 томах*, Т. 1, Москва, 1988, 44.
- 19 Владимир Набоков, *Bend Sinister*, Москва, 1994, 493.
- 20 Владимир Набоков, *Собр. соч. в 4 томах*, Т. 2, Москва, 1990, 310.



Nirman Moranjak-Bamburać

## СИНДРОМ ИЕРАРХИИ. – ПЬЕСА "МРАМОР" И. БРОДСКОГО

Поэтика И. Бродского чаще всего определялась, как абсолютно состоявшаяся литература, идеально выполненный литературный ритуал, как поэзия, последний адресат которой стихи, перо, слова, буквы (Ранчин, 1993: 4). Таким образом "текст Бродского" конструируется вокруг этого "сакрального" центра или глобальной аксиологической темы – Поэзии как таковой, что само по себе обеспечивает возможность установления порядка зависимостей и равновесие структуры. Иначе говоря, данный аксиологический центр обладает ничем не стесненной силой иерархизации, упорядочивания и тем самым обеспечивает "читабельность" и "систематичность" текста. С другой стороны, исследователи творчества Бродского одновременно признают и принцип неиерархичности на уровне стиля, который, например, в работе Винокуровой, трактуется как "полистилистичность". "Полистилистичность" указывает на "депоэтизацию текста" и на нарушение "возвышающего обмана", происходящее в силу совмещения "высокого" и "низкого" (ср.: Винокурова, 1990). Между тем, принцип неиерархичности распространяется и на другие уровни поэтической структуры, при чем это с особенной силой выявляется как раз на семантическом уровне, где, вопреки всем нашим стараниям усмотреть порядок, обнаруживаем некоторую дестабилизацию смысла, как прямой результат поэтической установки на игру ума и "барочную грубость и парадокс дефиниций" (Полухина, 1995). Скорее всего, речь идет о гетерогенных сериях возвышения и порицания, симультанно производящих противоречивые текстуальные смыслы. Оттуда и было возможно определение Милоша, о поэтическом "мире" Бродского, как "огромном здании странной архитектуры" (цит. Полухина, 1995). Этот образ надо связать с высказыванием самого Бродского о том, что "изъян любой системы, даже совершенной, – в том, что – система, – т.е., что она по определению исключает некоторые вещи, рассматривает их как чужеродные и, насколько это возможно, низводит в небытие." ("Flight from Byzantium", 421). Как бы то ни было, если существует возможность показать, что эти два сформулированных противоположных прочтения внутренне непротиворечивы, мы сможем заменить, наконец, вопрос о "системоцентричности" и "несистемоцентричности" каким-то

более адекватным пониманием текстообразующих механизмов, работа которых в конечном счете описывается Бродским в неоднократно варьирующихся стихах: "белей бумага, слези перо".

Поскольку сам Бродский инсистировал на связности собственного текста (в смысле того утверждения, что каждое новое стихотворение развивается из предыдущего и такой текстопорождающий механизм ассоциируется с кругами по воде), нам кажется вполне допустимым развернуть весь комплекс данной проблемы лишь на одном, в данном контексте сигнификативном произведении. Итак, мы выбираем объектом нашего анализа не стихотворение или поэму, а пьесу "Мрамор". Отвечая наперед на возможные упреки, рискуем сразу высказать свое предположение, что именно на основании принципиального различия драматического и лирического дискурсов возможно проследить и весь процесс производства интересующих нас дифференциаций. В нашу пользу работает и более чем очевидный факт: в "Мраморе" диалогизируются те же самые константы поэтики Бродского, которые обычно представляют собой точку отсчета любых "системоцентричных" интерпретаций. Диалоги героев в этой драме – сплошные (авто)цитаты, в ней разыгрывается центральная психоидеологическая фантазма Бродского – Империя, как и совокупная бинарная логика ценностно отмеченных оппозиций "текста творчества". Добавим к этому еще и тот факт, что лейтмотивным речевым жестом в пьесе является фраза "как сказано у поэта", и это будет вполне достаточным введением в интерпретацию этой бесконечной игры диалогического Эроса повтора.

Существуют две основные предпосылки анализа, который мы намерены проделать. Во-первых, пьеса "Мрамор" понимается нами как "текст-двойник" по отношению к лирике Бродского, а не только как простое развертывание ее смыслообразующих констант. Смысл такой интерпретационной перспективы – в движении самоотрицания, в процессе реконструкции – деконструкции, а не в конструкции "текста Бродского", в иерархической иллюзии, мерцающей внутри идеи пророческой силы поэтического слова. Нам кажется – у Бродского нет никаких иллюзий: "поэтический мир" – это его графический образ, "черное по белому" и "мысль о вещи", бестелое тело. Тем и любопытнее попытка определить, что именно обозначает эта своеобразная театрализация "следа", корпорализация мысли и когерентное оборачивание оппозиции письмо / речь.

Во-вторых, хотя при чтении "Мрамора" те же самые поэтические константы "мира" Бродского навязчиво требуют семантического анализа, направление которого задает центральная метафора Времени, нам кажется необходимым предварительный анализ чисто театрального дискурса. Мы нуждаемся в таком анализе, хотя бы потому, что у нас есть все основания

предположить следующее: "нормальный зритель" (или, выражаясь более точно – "некомпетентный зритель"), обявательно "прочтет" эту пьесу как рационализацию символа (Башни), то есть – как аллегорическую имперскости. В таком прочтении оксюморонная структура "текста - двойника" остается незамеченной и смысл без остатка центрируется в метафору Времени. Кроме того, только сопоставление лирического и драматического дискурсов разрешает вопрос диалогической модели текста и ее порицания в лирике и драме, а также дает и более основательную интерпретацию концепции "сценичности времени", то есть, выражаясь словами самого Бродского, того, что время делает с человеком, пространством, миром (ср. интервью Бродского Гледу, 1987).

Итак, вначале в самых общих чертах, посмотрим результаты семиологического анализа текста с точки зрения основных театроведческих категорий: персонажа, действия, сети драматургических дискурсов, пространства, вещи и времени.

### **Персонажи, действие, драматические дискурсы**

В "Мраморе" фигурируют два персонажа, два субъекта дискурса, обозначенные именами Публий и Туллий. Таким образом, перед нами явный случай использования "парных" персонажей, которые обычно имплицитно приницип дополнительности, особенно функциональный в комическом действии. Но утопическая концепция Башни может прибегать к комизму лишь в ограниченных условиях, а само качество дополнительности не способно реализовать драматическое начало. "Третий" как возможная смысловая оппозиция отсутствует (ведь Претора – голос которого не слышен и чье тело метонимически присутствует в телефонной трубке – "третьим смыслом" не назовешь), а в конфликте с Империей, сидящие в Башне и, по существу, включенные в саму идею Империи – не могут вступить. "Что ни говори, но мои пальцы – не твои пальцы, Туллий." – говорит Публий, доставая снотворное у компьютера. Дополнительность оборачивается системой различий: Публий не только Публий, он Публий Марцелл; Туллий не только Туллий, он Туллий Варрон. При этом происходит очень своеобразная игра индивидуализации / деиндивидуализации: текст апеллирует к эффекту конкретной реальности – Рима и, в то же самое время, намекает на культурологические параметры "вечного города". Принцип парных героев отражается на всех уровнях текстового и игрового пространства, апеллируя к двойничеству как аллегории литературности. При этом здесь идет речь об особом виде двойничества – о своего рода топологическом фигуре, которую рисует пространство, порождая эротические фантазмы разнообразного типа (даже диалог задан прежде всего как эро-

тическая фантазма). Носителем эротической темы является Публий, но надо иметь в виду, что заданная идеограмма "парности" подразумевает эротичность как диалогическую микромодель, поэтому даже отказ Туллия от всех видов пространственных форм корпоральности и его попытка подорвать диалогические притязания Эроса осуществляются только частично. Другими словами, переход в пространство сна, сколько ни экспериментируй, может быть только временным, а логика сна – только логикой анаграммирования дневной реальности. В принципе, "тяга к смерти" у Туллия рационализируется как экспериментальное изменение пропорций сна и яви, и из-за этого всегда существует возможность восстановления диалогической ситуации.

В качестве лексем драматического дискурса эти два персонажа фигурируют как риторические элементы. С одной стороны, они метонимии римлянина, с другой – метафоры "римскости", совмещения варварства и гражданства, истории и вечности, идеи и ее концепции. Они еще и живые оксюмороны, поскольку в пространстве их дискурсов сосуществуют противоречивые категории и именно в эти оксюморонные структуры текста вписываются настоящие фигуры театральности.

Как грамматические функции, оба персонажа являются субъектами действия, которое требует атрибута – мнимый, поскольку оно в сущности сведено к обмениванию репликами, к чистому производству речи. И вообще, все действия персонажей являются только подобиями действия, так что все эти симуляции отражаются, в конце концов, в метафоре фехтования – симуляцией движения "взад – вперед по сцене" (любая постановка этой пьесы, по нашему мнению, должна строиться именно на таких мизансценических партитурах, в которые возможно органически вписывать эту фигуру фехтования). Драматическое действие симулируется и в предикативной функции побега. Субъектом действия побег является только Туллий, но и оно мнимое – замещается спором на снотворное. Смысл ценностной оппозиции свобода / неволя децентрируется "суверенным действием" (Батай) Туллия, возвращающегося в Башню по собственной воле.

Основным результатом анализа способов речевого обмена, без всякого сомнения является вывод, что дискурсы обоих персонажей построены на принципе взаимозаменяемости и взаимопереходности всех исходных оппозиций. Другими словами, способ речевого обмена между персонажами никак не способствует стабилизации смысла. Категория доминантности, к которой мы привычно прибегаем в анализе диалогических ситуаций, здесь кажется очень сомнительной, хотя иногда и может показаться, что дискурс Туллия доминирует в рамках вербальных взаимоотношений. Такое впечатление подкрепляет и "суверенное действие" Тул-

лия, но не надо забывать – этот диалог есть "маятник", поэтому здесь нет места сложной игре силовых соотношений, а речь идет о монотонном "убывании времени". Кроме того, Публий также совершает вариант "суверенного действия": он собственной кровью пытается прекратить эту бесконечную игру симулякров. И хотя дискурсивные позиции говорящих на первый взгляд определяют различные идеологические позиции, в конце концов основной предпосылкой управления интересубъективными взаимоотношениями персонажей остается та же самая фантастическая идеология Империи. И эту утопическую предпосылку нельзя ставить под вопрос, ее нельзя отрицать.

Конечно, диалог Публия и Туллия является лишь вариацией на тему "как обстоятельства места / и времени, все объединены / сказал' ом, наподобие инцеста." ("Горбунов и Горчаков"). Собственно говоря, "Мрамор" – это "разговор о разговоре", сердцевина которого инцестуальное двоедушье, создающее "образ действия", благодаря концентрату собственного имени, не позволяющего смешивания. "Горбунов и Горчаков" уже дали нам ключ, может быть, к самой существенной литературной концепции Бродского: в лирике "губы на два голоса поют", в драме реализуется до конца идея "двойного увеличения", когда все "приемлемо и больше не ничтожно". Лирический и драматический дискурсы у Бродского тот же самый кентавр, как и их формообразующие принципы – диалог и монолог. И это особенно верно, если иметь в виду, что перед нами происходит, выражаясь словами Бродского, только "драма из жизни кукол" ("Кентавры").

Собственно говоря, концепция этой пьесы отрицает структурную роль конфликта в драматическом действии: драматизм действия трансформируется почти целиком в драматизм диалогической ситуации. При этом создание диалогической ситуации и есть настоящее событие, поскольку оно, в то же самое время, символизирует и процесс специализации времени, процесс, в котором оно сгущается в свои пространственные формы, в том числе и в тела – персонажи, способные вступить в речевой обмен.

### **Пространство, вещи**

Общезвестно, что сценическое пространство представляет собой место конкретной театральности, понимаемой в смысле активности, развивающейся в пространстве. Текст драмы "Мрамор" предлагает уже в начальной диаскалии свою топологическую транспозицию, как специализованную фантазму: действие происходит в камере, помещенной в стальной Башне. Эта камера – "идеальное помещение на двоих", нечто среднее между однокомнатной квартирой и кабиной космического корабля. Окно – не то иллюминатор, не то экран. В центре декорация "под дорическую колло-

ну" – помесь ресторанный лифта и мусопровода и к тому еще и буквальный стержень драмы, так как "все появляющееся в течении пьесы на сцене, и все, с нее исчезающее, появляется и исчезает через находящееся в этом стволе отверстие". Пространственные параметры, как видим, принципиально амбивалентны, даже можно сказать – сомнительно неоднозначны. Такой тип дискурса скриптора теряет свою изначальную функцию, подменяя дескрипцию места действия дискурсивным автометаописанием. Нет сомнения, что в структуре автометаописания сигнализируется присутствие некоторого аллюзивного контекста, так как осмысление этого типа семантически и ценностно "качающегося" пространства возможно только с какой-то "внешней" точки зрения. Воспринимающему сознанию приходится с самого начала быть открытым к этим оксюморонным субструктурам, нарочито трансформирующим объекты репрезентированного мира в объекты чисто умственной (тем не менее – и театральной) игры.

На синтагматическом уровне действие специализируется как движение "вперед – назад по сцене" и как движение "вниз – вверх – вниз", через помесь ресторанный лифта и мусопровода. Между тем, невозможно представить себе такую нарративную структуру, как освоение или покидание пространства, поскольку диалог персонажей обесмысливает оба возможных действия. "Свободное падение" Туллия, оборачивается "свободным возвращением", попытки Публия "сократить" уже "сокращенное пространство", венчаются успехом только по отношению к тумбочке. Телесная позиция этого последнего вполне зависима от Другого: "уход" Туллия в пространство сна обозначает его превращение в точку – в пространство без места, обведенное циркулем ("Не ложись еще... Как же так... (хватается за голову)... Один в этом Пи-Эр-квадрате... как точка, циркулем обведенная..."). Точка – эта последняя отрицательная определенность пространства в концепции Деррида, обозначает "место, которое не совершается". Прекращение диалогической ситуации таким образом заканчивается погружением Публия в дурную бесконечность "пожизненного заключения", а эксперимент Туллия – временное освобождение от "чрезвычайного права" настоящего времени. "Зеркальный механизм" Публий / Туллий функционирует, очевидно, как диалогическая машина, которую пускает в ход Время.

Основные пространственные парадигмы текста: Рим – мир – Башня – Империя; камера (в двойном значении) – окно – клетка; тело – тумбочка – туника – бюст. Эти парадигмы не только пространственно существуют на сцене, но и вербализуются в репликах, например, тирадах Туллия о сущности различных топологических фигур и в репликах Публия, обычно имеющих вопросительную структуру. Такие реплики персонажей прямо относятся к инициальным пред-текстовым позициям лирического субъекта в

стихотворениях Бродского, особенно там, где он заинтересован в отгадке топологической структуры вещей и мира. Диалог персонажей – самое значительное место порождения топологических фигур, и именно в нем устанавливается сложная, бесконечная система отражений пространственных парадигм. Говоря иначе, эти пространственные модели взаимозаменяемы и обеспечивают таким образом поэтичность текста, посредством транспонирования пространственных связей в текстуальную риторику. Этот грандиозный механизм субституций обязывает построить сценическое пространство "Мрамора" в символическом коде, но проблема инсценировки усложняется тем фактом, что такое пространство мы должны понимать еще и как анаграмматическую структуру, тропологический маскарад симулякральных подмен (ср. постоянно возникавший вопрос: прямая ли трансляция то, что видно, или запись?)

Особенно интересно развивается здесь и тема поставленного под угрозу тела, представляющая в основном дискурс Публия. В рамках этой темы десакрализуется до конца ценностная оппозиция верх / низ, происходит тотализация телесного низа и одновременное его порицание, в последовательно развиваемой концепции танатальности (ср. мотив "пожизненного заключения", вопрос чем определяется существование жизни и т.п.). Мы можем определить Публия и Туллия, как смысловые оппозиции телесного и духовного начала, и эта оппозиция играет важнейшую роль в контекстуальной интерпретации драмы (особенно в ее чисто русском варианте, подразумевающим смешивание половых, этических, политических и всех других кодов "мужской культуры"), но в развитии действия никак нельзя сказать, что это и есть знаменитое чеховское ружье, выстрелившее в конце пьесы. У Публия есть собственный способ побега – утечка спермы, как говорит Туллий, или "топо-сексуализм". "Бесполоый" Туллий с презрением относится к такому явному непониманию "высокой" идеи Империи, к варваризму Публия, который все равно натурально вписывается в логику тоталитарной концепции: и варвар и римлянин в равной мере подлежат заключению. Сексуализм и отказ от сексуальности во имя идеи, русский утопический мистицизм и полицейская утопия у Бродского сливаются в образ вечного времени, "вечной государственности" или тотальной имперскости, чтобы разыграть на сцене последнюю сцену традиционно русского психологического "театра" (ср.: А. Эткинд, *Содом и Психея. Очерки интеллектуальной истории Серебряного века*). Реализованная утопия – это трагедия "гибели не героя, а хора", показывающая, что происходит, если идти в реализации любой концепции (в том числе и поэтической) до логического конца – и дальше. Именно здесь находится ключ к пониманию проблемы "суверенных действий" и их драматической функции: по мнению Туллия, "утечка спермы" должна отклоняться со стороны государства

(тумбочка тем и полезна), пока его "свободное падение" совершается без репрессивных последствий со стороны Империи (побег из Времени возможен, но – абсурден).

Корпоральная тема "Мрамора" разыгрывается не только на идеологическом уровне, а представляет собой и центральный способ реализации игрового начала. Это видно хотя бы из принципа дополнительности "корпоральности без кавычек" и метафорической корпоральности сценического пространства. Башня как бы симулирует корпоральную тему Рабле: "чистый хронос", "незасранный километрами", именно "засран" в своей сердцевине. Тело оказывается митограммой, полидимензиональной символической структурой. Оно и метафора и метонимия, и мрамор и "телесный низ", топос и Эроса и Танатоса, одним словом – оно представляет собой средство игры всех возможных замен и дополнений.

Концепция тела, как оптической модели пространства является причиной особого выбора предметного мира сцены. Набор предметов в пространстве камеры в точности соответствует качествам данного пространства, которое совмещает в себе реальные конотации и фантазмы. Тумбочка, например, естественно вписывается в парадигму тела, а игровое пространство этой парадигмы расширяется дополнительно митограммами бюста и тоги. Между тем, традиционный смысл костюма и декорации здесь взрывается: они не реферируют только на пространственную модель репрезентированного мира, а обозначают еще и риторическую эскаляцию дискурсивных фигур. Тога и бюсты становятся метафорами времени: тога похожа на "остановившееся море" (ср. стихотворение "Дидона и Эней"), а материальная суть мраморных бюстов – это длительность времени и его окаменевшая ценность.

## Время

Время является, как уже видно, тематическим и семантическим стержнем пьесы Бродского. Персонажи здесь "играют на сцене времени", поэтому категорию времени мы должны понимать, как абсолютное формо- и смыслообразующее начало и текста драмы и текста спектакля. Все временные категории при этом отправляют к идее чистого присутствия, независимого от с е й ч а с и з д е с ь театрального действия. Таким образом, зритель в предполагаемом спектакле должен оказаться в роли созерцателя в платоновской пещере: он смотрит не развертывающееся во времени действие, а и д е ю д е й с т в и я , и ему, так же как и Публию, отводится в этом пространстве "кусочек пизэквадрата" (ср. стихотворение "Отель Континенталь"). Если вспомним определение Аристотеля о времени как мере движения от того, что произошло, к тому, что будет, ока-

зывается – в "Мраморе" ничего не произошло и ничего не будет. Любое движение бессмысленно в Риме, Башне, в чистом Хроносе, производящем собственные сгущенные пространственнообразные формы: тела, вещи, статуи, даже (надо предположить) – зрительный зал. Поэтому самым трудным кажется здесь определение времени рецепции, так как ставится вопрос – будет ли это время прямой трансляции, записи или сна?

Как мы видим, концепция Башни подразумевает и особую концепцию драматического текста и особое понимание структурно-семантических качеств сценического пространства. Вырисовывается поэтика, основанная на "закавычивании" всех фундаментальных категорий, и ее осмысление категорически требует введения другого текста, как дополнительной и упорядочивающей инстанции. Мы уже сказали, что в "Мраморе" нетрудно узнать целый ряд (авто)цитат из лирики Бродского. Поэтому нормальнее всего дальнейший анализ проводить на уровне основных семантем драмы, которые тем или иным образом соотносятся с поэтическими константами "мира" Бродского.

Мы должны сказать, что все мотивы этой драмы принципиально восходят к поэтическим константам лирического дискурса, так что драму можем понимать, как "копию" оригинального "текста творчества". Но надо сказать, копия и оригинал выведены здесь из состояния симметрии: в процессе превращения лирических семантем в драматизованную метapoэтику, происходит своеобразный "семантический взрыв", а процесс нового упорядочивания отменяется деконструктивистским движением самоотрицания или ценностной нейтрализацией поэтических категорий.

Конечно, драматизации подлежит особенно "римский текст" Бродского, который Ранчин (1993) считает квинтэссенцией его поэтического мира. "Римская мифология 'в свернутом виде' становится знаком по преимуществу; ядром порождения новых текстов; она описывает не только политические и социальные реалии, но и универсум поэта." (с. 474) Если соотнести пьесу "Мрамор", например, с такими стихотворениями и стихотворными циклами, как "Римские эллегии", "Пьяца Маттеи", "Бюст Тиберия", "Эклога 4-я, зимняя", "Пост аетатем нострам", "Дидона и Эней", "Развивая Платона", и особенно с большими стихотворениями и поэмами, мы увидим, что почти весь набор смыслообразующих лексем, так сказать, – начинает "играть" в драме. Театрализация "игры смыслов" обеспечивается способом, который мы обозначили "тропологическим маскарадом", поскольку он состоит из своеобразного "надевания масок" персонификации, метафоры и метонимии, и этому процессу подлежат в равной мере персонажи, действие и хронопол. Принцип "тропологических масок" лежит в основе общего игрового начала, вписывающегося в диалогические ситуации и особенно в ок-

сюморонную структуру драматического дискурса. Оксюморон действительно возможно понимать, как настоящую фигуру театрализации, поскольку в нем заложена структура конфликта несовместимых противоположностей. Но закон театра – снятие противоположностей в развязке и не случайно такая развязка, в "Мраморе" отсутствует:

Вас убивает на взвезной орбите  
отнюдь не отсутствие кислорода,  
но избыток Времени в чистом виде, то есть  
без примеси вашей жизни, виде.

Эти стихи из "Эклоги 4-ой, зимней" дают ключ к дешифровке ситуации "драматической бесконфликтности", так как Смерть и Время в чистом виде представляют собой один и тот же нейтрализующий вакуум.

Если Универсум, в конце концов, интерпретируется как абсолютное Время, которое подразумевает мнимость любой возможности выбора, тогда и поэтический универсум подлежит тем же законам. Поэтому, мы можем с этой остроненной точки зрения ("с точки зрения времени") пересмотреть все вариации разнообразных смысловых рядов – составляющих "поэтический текст" Бродского (это будет ничем не ограниченный процесс выявления цитат), но единственным результатом окажется полная децентрализация и принципиальная десакрализация возможных ценностных ориентиров. Драма "Мрамор", впрочем как и лирика Бродского, основана на языковых играх и играх ума, и это говорит именно о полидименциональности символических структур, растворяющихся в принципиальной оксюморонности. Такая риторичность дискурса отправляет к поэтике, движущейся "миотограммой", письмом, которое указывает на единство всего, что линейность уничтожает (Лерой-Гуран).

Список основных мотивов драмы, эквивалентный семантемам лирики, на основании всего всего сказанного следует понимать как *нагромождение симптомов иерархии*, но все эти ценностные оппозиции из перспективы философской универсалии Времени ставятся под вопрос. Важно также заметить еще одну характеристику этого неиерархизованного творчества: одна семантика способна втягивать в свое семантическое поле целое множество оксюморонных микротекстов. Поэтому вполне допустимо задержаться только на элементарной парадигме, лежащей в основе драматического дискурса. Составляющие этой парадигмы – *камера, Башня, ствол (центр), бюст / мрамор, окно, птица, человек, время, пространство, туника, вещи, движение*. Структура семантических полей всех этих лексем неуравновешена и набор оппозиций, которые заложены в каждый из их возможных контекстов, не работает по закону би-

нарной логики, а на принципе умножения предметов и амбивалентного уничтожения и восстановления образов. Приведем основные примеры:

**Камера** -----> "идеальное помещение на двоих" / камера-одиночка (альковы / урна): в любом случае – это "пространство пи-ер-квадрата" (ср.: "одиночество – человек в квадрате" из "Урании"); "среднее между однокомнатной квартирой и кабиной космического корабля", то есть пространство, которое не надо путать с частной квартирой; но "это легче легкого – превратить квартиру в камеру. И камеру в квартиру": камера – это пространство, обозначающее отсутствие простора; камера – сокращенное пространство, то есть время;

**Башня** -----> "высота над уровнем моря" (ср. "море" как метафору времени во многих стихотворениях Бродского; таким образом антиномия "горизонтальность / вертикальность" нейтрализуется как незначимая); Башня стальная, и это "не то, что мраморная"; Башня одновременно представляет собой топографическую фигуру времени и концепцию - абсолютную Идею; Башня / Империя – оппозиция, которая фигурирует как тавтология, как трансформация оппозиции "обесмысливание пространства / смысл Империи", и как одновременное представление абсолютного Времени и подобия временных категорий; Башня репрезентирована и как дионисийская машина, производящая симуляции; оппозиция "Башня / Рим" фигурирует как эквивалент оппозиции "Время / История", но смысл этих оппозиций децентрализуется тем фактом, что речь идет о башне одновременно телевизионной и водонапорной...

**Центр** -----> это ствол, "декорированный под дорическую коллону", некий стержень или ось; символ тотализированной оппозиции ,верх / низ, и симуляция семантики центра, появления и исчезновения; в центре не происходит взаимности амбивалентных сущностей, а их пропорциональность (центр – ствол уравнивает все вещества: количество того, что опускается и того, что поднимается, абсолютно эквивалентно, даже вес пищи и экскрементов); как "дорическая коллона" обозначает "стержень смысла", так и "мусопровод" – обесценивание любого смысла;

**Бюст** -----> мрамор, классики, имплицитные понятие вечности; в семантему бюстов вписаны следующие оппозиции: человек / бюст, поэт / бюст, бюст / статуя, копия / оригинал, неподвижность / подвижность (можно сказать, что вся игра взаимозаменяемости амбивалентных оппозиций концентрируется вокруг этой лексики); классики – это тяжесть, за которой надо следовать (один из многих примеров субверзии тропологического механизма путем его реализации); классики как окаменевшая цен-

ность децентрируют смысл комеморативной культуры: на то они и классики, чтобы быть тяжелыми, а еще остается нерешенным вопрос – классики ли они потому, что из мрамора, или мрамор потому, что это бюсты классиков;

**Человек** -----> набор амбивалентных оппозиций, касающихся человека, следующий: сидящий / свободный (заключенные в Башне вольны), голый / одетый, одинокий / "двуполый, живой / неживой, копия / оригинал, варвар / римлянин – одним словом – "кентавр", пространство в пространстве или "вещь в себе", "клетка в камере", "оазис ужаса в пустыне", то есть – "мысль, которая забывается"...

**Туника** -----> подобие разнообразия; тряпка, обладающая способностью производить различия; подобие времени, следовательно – неразличимость;

**Вещь** -----> место в пространстве; симулируют ценности (бюст), живые существа (тумбочка), различия (туника), пространство (карта, клетка), напоминают о времени (выходят из моды)...

**Птица** -----> птица в клетке (ср. "птичьи мир" Бродского); отсутствие полета ("на этих высотах они не летают", хотя душа-птица Джон Донна облетает Бога, но – оборачивается вспясть); поет и кажется, что поет; звуки – ласкающие и звуки имитирующие, которых в равной мере "перечеркивает" звук воды из крана и нужника;

**Окно** -----> оно круглое, как иллюминатор, или закругленное, как экран; вид из окна фикция, так как речь идет о симуляции высоты и пейзажа; окно – то, что видно, и то, что смотрит, (у Бродского есть такая идея, что окно и представляет собой камеру);

**Движение** -----> вверх / вниз наподобие вечного двигателя, следовательно – подобие движения; маятник – монотонное движение взад / вперед; "свободное падение"; побег (из Истории в Антропологию, или из Времени в Историю, как деградации движения); "суверенные действия" и подобие действий; остановление; движение во сне (все эти формы движения безразличны в вакууме);

**Пространство** -----> оформляется как реальное и идеальное, видимое и кажущееся; сокращенное пространство как реальность (камера) и

как симуляция (трансляция времени); пространственные формы – это мир кажимостей; Рим и Башня; мусоропровод и лифт; "пахнущее пространство"; Рим (вертикальное пространство) / мир (горизонтальное пространство): в горизонтальном разворачивании "нужник от Персии только размером отличается", а в вертикальном "ценностный центр" – мусоропровод; карта Империи и обои; пространство – нечто измеримое, но неразличимое, следственно – тупик; пространство – жуткая горизонтальная тавтология, даже когда человек движется вверх, в космос; формы пространства как "топографическое извращение" (топосексуализм, однополость); у пространства склонность к самопроизводству и расширению (наподобие принципа спермы); отсутствие пространства (Башня) есть присутствие Времени (та же самая Башня); камера (пространственная форма) есть орудие познания Времени; пространство кончается в гробу (сам временем становишься)...

В р е м я -----> пожизненно (семантизирующее не длительность, обозначаемую началом и концом, а понятие "всегда" – "это когда забудешь сколько"); "вертикальное время" – событие без "до" и "после"; время коннотирует амнезичность (отсутствие перечисления и измерения); "вечное возвращение"; отрицание пространства и сгущение в пространственные формы (Время – Башня и История – Рим); время горизонтальное – сменяемость сна и яви и их пропорции; время вертикальное – утопия Времени; "водяные" формы времени: ванная ("замкнутые воды", в которых даже очень возможно снова ступить), "Тибра мутные воды", "остановившееся море"; "чистое время километрами незагрязненное", но Башня, метафора Времени, "километр в высоту"...

Как видим, Бродский втягивает в свой "топохронос" – Башню весь груз неоднозначных значений "культурного мира", Мира вообще и тем паче – собственного поэтического мира. И в этом симулякроидном подобии неминуемо отсутствует последняя смысловая инстанция потому, что человек – "мысль, которая забывается". "Анаграматический взрыв" любой осмысленной формы универсума является последствием бесконечной игры синонимов и тавтологий (драматизм творчества, может быть, и состоит в том, что нельзя избежать тавтологии), категорический императив диалога заменяется на снотворное и даже его микромоделям придается двусмысленное значение – шахматы опускаются вниз, поднимается бюст Горация, застывшая копия, у которой еще и "нос может отвалиться". Драматургию можем еще интерпретировать и как превращение агональной структуры интерпретативных моделей в драматическое действие. Оттуда подчеркнутая риторичность текста, нагромождающая симптомы иерархии, которые во вре-

менном вакууме (Башне) расщепляются, рассыпаются в симультанно присутствующие обломки (ср.: "Огрызок цезаря, атлета, / певца тем паче / есть вариант автопортрета." – из "Урании"). А(на)хрония Башни противоположна любым иерархизирующим, смыслообразующим хронотопам: различие, стало бытъ, образуется только "с точки зрения воздуха". И так как Время в данной концепции никак нельзя рассматривать, как ценностно-семантическое поле, происходит всеобщая нейтрализация в пресной, тоскливой праздности, в максимально сокращенном пространстве с тенденцией дальнейшего сокращения: от камеры до гроба и урны, посредством "мясорубки".

И все-таки, в драме существует если не ценностный, то трансцендентальный центр: фантастическая гиперреальность Империи, которая оборачивает порядок причин и следствий. Безумие следствий подчеркивается тотализацией причины через имя – Тиберий. Фантазм идеологии концентрируется в качестве – в имперскости, которую нельзя подвергнуть суду и которая присутствует как логика сна, то есть как незавершенная и нерешенная матрица. Если смысл возникает на пересечении двух осей – сигнификативной вертикали и ценностной горизонтали, тогда у Бродского стирается в идее Башни эта сама ценностная горизонталь. Башню никто не замечает, когда туман, но в нее сажают с виной и без вины. Сидящие в Башне – статистические номера, и тут нет места "барачной ценностной иерархии".

### Л и т е р а т у р а

- Бродский, И. 1992. *Форма времени. Стихотворения, эссе, пьесы*. В двух томах, Минск.
- Винокурова, И. 1990. "Иосиф Бродский и русская поэтическая традиция", *Русская мысль* 3834. Лит. приложение 10, с.VIII.
- Крепс, М. 1984. *О поэзии Иосифа Бродского*, Анн Арбор.
- Кривулин, В. 1991. "Театр И. Бродского", *Современная драматургия* 3, 15–17.
- Полоухина, В. 1992. "Поэтический автопортрет Бродского", *Russian Literature XXXI*, 375–392.
- Полоухина, В. 1995. "Жанровая клавиатура Бродского", *Russian Literature. Special Issue Joseph Brodsky XXXVII-II/III*, 145–156.
- Ранчин, А.М. 1993. "Философская традиция Иосифа Бродского", *Литературное обозрение* 3–4, 3–13.

Ранчин, А.М. 1993. "Римский текст Бродского", *Russian Literature* XXXIV, 471–486.

— *Russian Literature. Special Issue Joseph Brodsky*, (1995) XXXVII–II/III.



Михаил Рыклин

**"ЛУЧШИЙ В МИРЕ"  
ДИСКУРС МОСКОВСКОГО МЕТРО 30-Х ГОДОВ**

*"Давайте более реальный свет – ведь это не храмы,  
а вокзалы подземной железной дороги!"*

*Л.М. Каганович*

В третьем томе своей работы "Эстетика" Гегель пишет о "самостоятельной, символической архитектуре". Возведение таких зданий составляло в известные эпохи всю жизнь наций. Эти сооружения выражают высшее (еще не ставшие духовными представления о Боге, верховном владыке, идеальном общественном состоянии) в себе как в единственной, ничем не опосредованной реальности. Именно поэтому они символичны, в противоположность "субъективному умению создавать иллюзию", отличающему обычное искусство. "Произведения этой архитектуры должны заставить задуматься, пробудить всеобщие представления, не являясь при этом только оболочкой и окружением уже сформированного смысла."<sup>1</sup> Их форма поэтому не просто знакома, но символична; она "сама по себе указывает на то представление, которое они должны вызвать". Это обуславливает их чрезвычайное многообразие и изменчивость, отсутствующие в более индивидуализированных произведениях, которые стали "моментами единого субъекта".<sup>2</sup>

Если первым содержанием самостоятельного символического зодчества было объединение людей, то в качестве примера можно привести не только (как это делает Гегель) вавилонскую башню, но и строительство Московского метро в 30–50 годы нашего века. Но если дискурс, окружавший строительство древних зданий, выразился лишь в нескольких высеченных на камне магических формулах и немногих сохранившихся свидетельствах греческих историков, то разветвленный дискурс, сопровождавший возведение станций подземной железной дороги в Москве, прекрасно сохранился и может стать предметом исследования.

Основы метродискурса были заложены в известной речи Кагановича от 14 мая 1935 года, произнесенной соратником Сталина на заседании, кото-

рое было посвящено пуску первой очереди метро. Многие положения этой речи затем повторялись архитекторами, писателями, строителями.

"Московский метрополитен, – гласит первый тезис, – выходит далеко за рамки обычного представления о техническом сооружении. Наш метрополитен есть *символ* (курсив мой – М.Р.) строящегося нового социалистического общества... строящегося и работающего на основах, противоположных тем, на которых создавалось капиталистическое общество."<sup>3</sup> Здесь важно, как расшифровывается фраза "не просто техническое сооружение". Она весьма неоднозначна. В каких-то контекстах она означает: "техническое сооружение, в котором идеально все – перонные залы, вагоны, машинисты, пассажиры, облицовка и т.д." Но возможно также, что "техническое" противостоит "идеальному", а не дополняет его; в таком случае техническое – это грехопадение идеального, неизбежное зло, которое надо преодолеть для того, чтобы достичь идеальности. Есть, наконец, еще одна, третья возможность прочтения: техническое изначально подчинено эстетическому, есть одно из второстепенных проявлений эстетического (предстающего как идеальное).

В этой фразе существенна именно ее многозначность, равновероятность принципиально разных толкований. Став однозначной, она утратила бы символическую эффективность, составляющую ее *modus vivendi*. Она воздействует всеми своими значениями одновременно.

Отношение к технике в рамках метродискурса депрофессионализируется; техника фетишизируется (связывается с идеальным) и вместе с тем снижается (подчиняется диктату эстетического), становится частью литературы, некоего былинного сказа, который вообще доминирует в советской культуре 30-х годов. Термины из профессионального словаря горняков, инженеров транспорта, отделочников и т.д. транслируются на массовую непрофессиональную аудиторию, становясь частью великой наррации. Инженерный технический расчет провозглашается бессильным перед напором большевистских темпов и комсомольских импровизаций. Метродискурс – это сумерки инженерного разума, без которого не воздвигается ни одно техническое сооружение, идеальное или обычное. Предмет этого текста – не метро как техническое сооружение, а дискурс метро, обволакивающая его совокупность речевых практик, в высокой степени автономных, в каком-то смысле даже замкнутых на себя. Метродискурс имеет отношение скорее к литературе, чем в профессиональным языкам, с помощью которых производятся утилитарные предметы. Внутри дискурса эти языки теряют свою специфику, утрачивают частичность, тотализуются; в этом виде их может использовать пропаганда. С помощью метродискурса ничего нельзя построить, он является, так сказать, произведением в себе.

Метродискурс, правда, стремится сделать метро свойством новой коммунистической власти, и ему это удастся... но только внутри самого себя. Как транспортное сооружение метро было воздвигнуто с помощью знания, не поддающегося такой степени эстетизации.

Другое свойство метродискурса 30-х годов – его конспиративность. Претендуя на эпическую полнокровность и открытость, он постоянно отбирает, засекречивает, прореживает поле речевых практик, многие из которых так и остаются вытесненными, не достигают уровня дискурса. Московское метро изначально строилось как военное сооружение, станции имели функцию бомбоубежищ; были и специальные военные объекты, о которых ни словом не упоминается в опубликованных книгах.

Впрочем, это упорное упоминание военного назначения метро мстит за себя, и внутри метродискурса разрастается, достигая колоссальных размеров, военная метафорика. Строительство метро – это война против "дореволюционной, старорежимной" (Каганович) геологии Москвы, против старого мира и враждебного капиталистического окружения. Метродискурс буквально одержим военной терминологией, его агрессивность не знает пределов. Строить для него значит прежде всего воевать. "Московский метрополитен, – заявляет Каганович, – есть один из участков той великой войны, какую мы ведем уже десятки лет и в особенности в последние годы... мы не просто строили метрополитен, мы воевали за победу нашего первого советского метрополитена."<sup>4</sup> Метро должно быть построено в кратчайшие сроки, невзирая ни на какие трудности и жертвы, что в принципе возможно лишь в состоянии тотальной мобилизации. Строя метро, власть создает в языке рабочую модель ведения военных действий. Объявление войны природе, технической рациональности и цеховой профессиональной гордости дает возможность вывести (по меньшей мере в языке) новую специальность – метростровец. Он по приказу партии может в кратчайшие сроки стать тоннельщиком, штукатуром, плиточником или электриком.

Другой предмет гордости дискурса о метро – все построено своими руками, без иностранной помощи. И в этом он также конспиративен. Из последних публикаций стало известно,<sup>5</sup> что документация по строительству эскалаторов была продана английской строительной фирмой, о чем молчат источники 30–40-х годов. Кроме того, некоторая часть технической документации просачивалась по каналам экономической разведки, которую вел НКВД.

(Хотя многое действительно было сделано своими руками; кроме того, метро – единственная из крупных сталинских строек, где практически не использовался труд заключенных.)

## 1. Ярче света дня

Важная тема метродискурса – освещение станций. Его можно назвать иллюзионистским. Целью было создать иллюзию, что пассажир находится не под землей, а в залитом солнцем дворце, расположенном в неизвестном месте. Архитектурные проекты, не способствовавшие этой цели, безжалостно отвергались. Особенно это относится к стремлению подчеркнуть давление мощной тектонической массы, так сказать, "подземность" станций, но также к "вокзальным" вариантам, создававшим "неортодоксальную" иллюзию пребывания под открытым небом. Так, один архитектор предложил покрасить потолок станции в черный цвет, чтобы пассажиры не могли определить его высоту и думали, что находятся на обычном вокзале для пригородных поездов.<sup>6</sup> Этот проект был отвергнут за его "приземленность". Нужно было не скрывать "подземность" как недостаток и не подчеркивать ее как преимущество, но создавать иллюзию пребывания во дворце, реально расположенном под землей, но "идеально" – вне места, в у-топосе. Реализация утопии мыслилась буквально.

"...человек, спускаясь на станцию, чувствует себя, по определению московских рабочих, "как во дворце". Да, дворцы нашего метро не однообразные. Что ни станция, то своеобразие. Где же, господа буржуа, казарма, уничтожение личности, уничтожение творчества, уничтожение искусства? Наоборот, на метро мы видим величайший разворот творчества, расцвет архитектурной мысли, – что ни станция, то дворец, что ни дворец, то по-особенному оформленный. Но каждый из этих дворцов светит одним светом – светом идущего вперед, побеждающего социализма",<sup>7</sup> – говорит в своей речи Каганович.

Итак, архитектурное разнообразие затопляется единым политическим светом, который другой оратор именуется "немеркнущим солнцем великой сталинской эпохи". По сравнению с таким глобализмом борьба архитекторов за "дневное" освещение станций выглядит мелкой, но без нее нельзя было бы сделать такие широкомасштабные идеологические обобщения.

О метро в 30-е годы писались детские книги, причем, что интересно, параллельно со строительством и даже с некоторым опережением. В одной из таких книжек с патетическим названием "Готов! Рассказы и стихи о метро"<sup>8</sup> описывается визит в метро пожилого крестьянина, у которого там работает дочь. Дневное освещение вводит его в заблуждение – он думает, что оказался в царском дворце и инстинктивно снимает шапку. Дочь инициирует старика в метродискурс, который он сначала не понимает.

"Стены из самоцветного камня выложены, колонны стоят высокие, мраморные, все ярким светом залиты, прохладный ветерок по залам гуляет, народ по лестницам-самокатам ходит.

Снял Никита Потапов шапку.

– Эх, – говорит, – до чего богато цари жили! Как в сказке, все равно. И поезда прямо к дворцам подкатывают, – вот как устраивались!

Усмехнулась Катя.

– Это не цари, папаня, это мы так богато живем. Я ведь тебя под землю привела.

Не поверил старик, махнул на нее шапкой.

– Не может быть такого под землей!

– А вот есть! – ответила Катя и засмеялась. – Пойдем, покатаемся.

Поехали они поездом, в мягком вагоне, на эскалаторе прокатились, осмотрели все станции. А старик все не решается шапку надеть, мнет ее в руках и говорит:

– Кто это вам, Катяша, таких дворцов богатеющих понастроил под землей?

– А кто же нам построит? – отвечает Катя. – Сами построили, сами землю копали, сами дворцы возводили.

Надел Никита Потапов шапку, обнял дочку, поцеловал крепко и говорит:

– Уж такое ты мне чудо показала, дочка! Я с тобой останусь, в Москве буду жить.

И остался старик в Москве, каждый день под землей катается.<sup>9</sup>

В этом стилизованном под фольклор тексте, который называется "Вроде сказки", сведены воедино основные темы метродискурса: день в метро неотличим от ночи, это вечный день; дворцы эти – не частные, даже не царские, но коллективные и построены теми же, кто ими пользуется, их трудом. Симптоматично, что старый крестьянин надевает шапку – т.е. подавляет в себе вековую приниженность – на голову тогда, когда осознает, что дворцы построены простыми людьми. Сначала он принимает станцию метро за *надземный* царский дворец, потом за подземный дворец, построенный кем-то для новых хозяев и лишь потом "подозревает" логику новой идеологической ситуации – дворцы построены народом для самого себя. Стало быть, и шапку ломать не перед кем. В этом раю старик и решает остаться.

В отличие от надземного дворца для богатых, подземные дворцы метро – коллективные, а не приватные сооружения, доступ в которые открыт всем. В отличие от храмов, трансцендентное полностью растворено в их структуре, а не принимает форму духа, с одной стороны, и поклоняющейся ему общины верующих, с другой. Единичность исключена из этих сооружений, а вместе с ней и дух, как его понимала философия от Платона до Гегеля. "Единичность есть принцип самостоятельного представления о духовном, потому что дух может существовать лишь как индивид, как

личность..."<sup>10</sup> Между тем метро – это торжественное ритуальное сооружение, которым по определению не может обладать ни один индивид. Само его существование рассматривается как проявление "сталинской заботы о человеке". Интенсивность этой "заботы" подчеркивается освещением, более ярким, чем природный, дневной свет. Лишь на одной станции первой линии ("Дворец Советов", нынешняя "Кропоткинская") в силу того, что она должна была служить преддверием грандиозного, невиданного по своим масштабам сооружения, Дворца Советов (он так и не был построен, но оказал на всю сталинскую эпоху огромное дискурсивное влияние) был применен отраженный свет – подлинное сияние должно было исходить от дворца. Когда на другой, более профанной станции строители попробовали ее искусственно затемнить, это вызвало гневный окрик Кагановича: "Дайте более реальный свет – ведь это не храмы..."

Но и эти станции обладают собственной сакральностью, полностью имманентной их структуре. Как только рабочие и крестьяне начинают прозревать в этих сооружениях черты, отдаляющие их от обычных транспортных сооружений, проявление "заботы", приложение собственного труда (тождество новой власти и народа) с ними происходит преобразование, не предусмотренное никакой политической экономией: хваленое стилистическое разнообразие этих дворцов исчезает, растворяется. Они начинают светиться одним единственным светом – светом побеждающего социализма. Вся фантазмагория различий упраздняет себя в тождестве, упирается в идентичность равному самому себе света, являющегося квазирелигиозным (трансцендентным без Бога). Поэтому эти здания не могут принять форму храмов, стать, как выразился Гегель, "окружением уже сформировавшегося смысла" или "представлением представления". Они сами, прежде всего в дискурсе формируют смысл, не нуждающийся ни в каких внешних гарантиях.

Если в метродискурсе станции приобретают идеальный статус, то происходит это потому, что они реализуют нереализуемое – полную имманентность власти народу и народа власти. Естественно, что метро как строительное и архитектурное сооружение далеко не так архаично, "незаинтересованно" и символично, как обрамляющие его ортодоксальные речевые практики. Бесконечность связанных с ними намерений находит полное выражение не в станциях, а в дискурсе их строителей и всего аппарата надзора, который был к ним приставлен, не исключая журналистов и писателей (все тексты метростроителей производят впечатление тщательно отредактированных профессионалами и даже переписанных ими).

## **2. Коллективизм, утопизм, гигантизм: критика метрополитенов Запада**

О метро пишут параллельно с его строительством, как бы заключая его в огромный идеологический кокон, не давая ему, подобно западным метрополитенам, стать простым местом соединения различных профессиональных языков. Техническое сооружение, претендующее на "идеальность", принимающее на себя функции "духа", обречено параноидально дублироваться в дискурсе потому, что любая иная реализация этой "идеальности" и "духовности" является частичной, приблизительной и несовершенной.

Здесь мы возвращаемся к теме конспиративности метродискурса. Его сторонники постоянно критикуют метро столиц других стран, парижское, берлинское, лондонское, ньюйоркское, утверждая, что это – "обычные транспортные сооружения", в которых отсутствует символическое измерение. Это последнее иногда несколько наивно понимается как отделка, облицовка ценными материалами (мрамором, порфиром, гранитом, мрамблитом и т.д.). Западные метро производят впечатление построенных лишь вчерне и сданных во временную эксплуатацию. При этом намеренно не упоминается о развитии в западных обществах других видов транспорта, прежде всего индивидуального (рост числа автомобилей). Формирование индивида в этих странах уже давно проходит через обладание собственностью, в силу чего прямое коллективное владение наделяется значительно меньшей ценностью (напротив, первые попытки массового жилищного строительства в СССР восходят к хрущевской эпохе; в 1930–50-е годы преобладают "коммуналки").

Вальтер Беньямин заметил в своем "Московском дневнике", что специфика отношений в постреволюционной России состоит в том, что власть не обменивается на деньги в силу своего символического характера. Ее нельзя купить. (Впоследствии эта тема бесконечно варьировалась в литературе сталинского времени, начиная с детской. Еще в детском саду знакомили с поэмой Маршака, в которой американец, "владелец заводов, газет и пароходов" мистер Твистер не может купить для своей дочери Сузи дом в Ленинграде: "дом над Невой купить бы я рад / да не захочет продать Ленинград".) Особую гордость сочинителей текстов о метро вызывает то, что единственным владельцем всей земли в городе является Моссовет, фактически подчиненный партии; поэтому ничья частная собственность не может стать препятствием на пути строительства. А ведь на Западе, возмущаются эти авторы, строительство метро зависит от каприза владельца "последней мусорной кучи", который может не дать провести его через свой участок.

"...Москва – не буржуазный город.

В любом капиталистическом городе хозяин крошечного дворика мог не разрешить прокладывать линию метро под своей помойной ямой:

– Вся Москва, – ее площади, улицы, переулки, дворы, – принадлежала одному хозяину: Московскому совету. Хозяин Москвы разрешил вести туннели подземки так, как это будет удобно строителям и будущим пассажирам метро."<sup>11</sup>

То же, конечно, относится и к затратам – поскольку Московское метро "строит вся страна", уже на строительство первой очереди выделяется три четверти миллиарда рублей, сумма, запредельная для любого городского бюджета.

Эти источники питают гигантизм метродискурса. Поскольку все ресурсы, включая человеческие, сосредоточены в одних руках и передвигаются по стране без ограничений, все осуществляется в былинных, невиданных масштабах. С точки зрения коллективного собственника-гиганта меняется вся привычная шкала буржуазных ценностей. Ценные стройматериалы используются в огромных количествах на строительстве общественного сооружения, тогда как западный индивид ограничивается использованием их в своем частном быту. На одной станции "Киевская" (второй очереди) были использованы пятнадцать сортов мрамора; на нее ходили смотреть как на музей.

Что мог противопоставить буржуазный индивид этому имперскому гигантизму?

"– У меня дома письменный прибор сделан из оникса, – рассказывал иностранец, посетивший станцию "Киевская". – Мы считаем это очень редким материалом, и мои знакомые с восхищением рассматривают эту красивую вещь. А у вас сорок шесть колонн все сверху донизу отделаны ониксом. Это поистине ослепительно."<sup>12</sup>

Однако не все были так ослеплены, как этот владеец письменного прибора из оникса. Кое-кто уже тогда видел, что обратной стороной этого коллективного величия является невиданное поражение индивида в правах собственности, частичной компенсацией которого и является символическое зодчество.

Метродискурс упорно настаивает на том, что ему неизвестна изнанка декретируемого с природной необходимостью коллективизма – включая огромные дозы насилия, необходимого для его поддержания. Это и неудивительно – ведь он сам является одной из насильственных речевых практик. Тотальная мобилизация и война в его рамках становится чем-то естественным и неизбежным. Натурализация войны связана с уже упоминавшейся конспиративностью метродискурса, допускаящего в свое лоно

насилие лишь в качестве метафоры, как то, что он скрывает от самого себя.

Рядом с величием стройки быт самих строителей особенно убог. Основная их масса живет в бараках с минимальными удобствами, по несколько человек в одной комнате. Когда же речь заходит о ремонте этих бараков, выясняется, что на него нет денег – все поглощает грандиозная стройка. Некоторые из них нецензурно ругаются, ложатся на кровать прямо в рабочей одежде, не моют руки, хранят овощи в ящиках для белья и т.д. А главное, многие из них приехали на стройку за "длинным рублем", что также осуждается.

Впрочем, таково начальное состояние: по мановению партийного волшебника в образе Кагановича их быт вдруг драматически улучшается. Или на них просто нисходит идеологическая благодать и они прозревают величие стройки сквозь собственную нищету?

Из-за систематической конспиративности метродискурса ответить на этот вопрос невозможно.

Не будучи "обычным транспортным сооружением" Московский метрополитен не нацелен и на получение прибыли, опять-таки в отличие от своих западных собратьев, строительство которых повышает, в частности, стоимость земли и построек. Тон здесь опять-таки задает Каганович: "Посмотрите на наш метрополитен. В чем его особенность?... если в других странах метрополитены строились главным образом для выкачивания прибыли, то мы построили метро, преследуя *только* (курсив мой – М.Р.) цель облегчения передвижения трудящихся нашей пролетарской столицы... Социалистическое государство может позволить себе постройку для народа сооружения, которое стоит дороже, но зато дает удобства, хорошее самочувствие, художественное наслаждение населению."<sup>13</sup>

Стремление противопоставить обычные метро идеальному заводит здесь оратора слишком далеко: как известно, метрополитены во всех странах не приносят прибыли, не являются частными предприятиями и строятся в основном за счет городской и государственной казны, хотя и не на такую широкую ногу, как в Москве. (Реальная причина этих "роскошеств" также достаточно очевидна; в Москве метро до сих пор остается основным средством передвижения горожан, выдерживая самую большую нагрузку в мире – девять миллионов пассажиров в день. Поэтому его шикарная "одежда" имеет не только эстетический, но и прямой экономический смысл, в конечном счете удешевляя его эксплуатацию.)

15 мая 1935 года все эти прозаические соображения, конечно, играли второстепенную роль по сравнению с ликованием, которое вызывал пуск в эксплуатацию этого идеального – совершенного эстетически и культурно – сооружения, явившегося проявлением незаинтересованной заботы

Сталина о простом советском человеке. Как будто разверзлись глубины трансцендентного без Бога. "Проходчики и инженеры, архитекторы и мраморщики, профессоры и землекопы – все крепко пожимали друг другу руки.

– С победой!

Каждый хорошо понимал, что Московский метрополитен выходит за рамки обычного представления о техническом сооружении... Потому так светлы были лица людей... Смуглая девушка в розовой кофточке поднимается на стул и взволнованно восклицает:

– Товарищу Сталину комсомольское ура!<sup>14</sup>

Противоположностью Московского метро единодушно признается парижское: "архитектурный пейзаж" этого сооружения отвратителен, в нем отсутствует какая-либо вентиляция, в каждой детали сквозит погоня за дешевкой, центральное пространство станций отдано поездам, а пассажиры вынуждены толпиться на узких перронах. Но безобразнее всего "оформление" станций. Надземное великолепие "столицы мира" сменяется в метро грязными, тускло освещенными помещениями. "Казенная, стандартная, запущенная одежда всех без исключения внутренних поверхностей, тусклые пятна редких лампочек, сиротливо висящих на грязных шнурах, без малейшего намека на какую-либо декоративную их армировку... а главное – тяжелый спертый воздух, – все это наводит на пассажира, побывавшего в метрополитене, состояние уныния, усталости, озлобления"<sup>15</sup> – пишет главный архитектор Московского метрополитена С.М. Кравец. Немногим лучше другие метрополитены европейских столиц.

В США вентиляция значительно лучше парижской, зато с точки зрения эстетических требований там все обстоит еще хуже. Высокая техническая культура уживается там с убожеством внешней оболочки: "Всюду впечатление сооружений, законченных вчерне, пущенных в ожидании отделки во временную эксплуатацию."<sup>16</sup>

Вывод ясен. Москва – это своего рода анти-Париж: если красота французской столицы сосредоточена наверху, в обычных дворцах, эlegantных жилых домах и общественных зданиях, то в Москве красота прорастает изнутри, из-под земли. Идеальное транспортное сооружение, состоящее из подземных дворцов, представляет собой прообраз будущего надземного облика новой столицы мира. Исполнившись под землей, обещание счастливого будущего должно перекинуться на землю.

### 3. После утопии: современное отношение к московскому метро

Каково нынешнее отношение москвичей к метро? Полностью ли оно исчерпало свою символическую функцию и окончательно превратилось в

обычное транспортное сооружение, средство передвижения для наименее обеспеченных слоев населения?

Знакомство с публикациями последних лет оставляет двойственное впечатление. С одной стороны, ни один вид общественного транспорта не критикуется так резко, как метро. С другой, оно сохраняет определенный символический престиж, блокирующий чисто профанный подход к этому сооружению (причем это относится не только к станциям сталинского периода).

Основная тема всех этих статей и заметок обычна – нехватка денег на строительство метро, триллионная задолженность за уже построенные станции и туннели, угрозы забастовок, периодически на короткий срок приводимые в исполнение. Все эти проблемы драматизируются на фоне былого величия этого сооружения. Некоторые авторы называют Московское метро самым худшим и ненадежным в мире, что является прямой инверсией метродискурса 30–50-х годов. Но инверсия, как мы знаем, – типичная фигура повторения одного и того же, хотя и с обратным знаком. Создается впечатление, что в Москве метро – это все еще либо нечто неизмеримо большее, чем банальное транспортное сооружение, либо нечто неизмеримо меньшее. Третьего пока не дано. Над метро продолжает довлеть его дискурсивное прошлое, усугубляя травму настоящего, не давая постичь проблемы этого вида городского транспорта в сугубо профанном ключе.

Не перевелись прямые сторонники метродискурса, не желающие пожертвовать его основными, базисными положениями. "Все старейшие метро мира – в Лондоне, Нью-Йорке, Чикаго, Будапеште – это чисто инженерная инфраструктура, потерявшая с развитием техники всю свою уникальность, – утверждает архитектор Наталья Душкина (внучка известного архитектора Алексей Душкина, построившего "Кропоткинскую", "Маяковскую", "Автозаводскую"). – И в этом смысле Московский метрополитен – это антипод Запада. В России был создан совершенно уникальный тип художественно осмысленного подземного пространства, аналогов которого в мире не существует."<sup>17</sup> В этот почти точный гемаке речи Кагановича вкладывается охранительный националистический мотив: теперь России приписывается то, что раньше объявлялось заслугой пролетариата. Более того, оказывается, что строительство метро помогло сохранить память об уничтоженных наземных сооружениях, явилось как бы их подземным мемориалом ("Дворец Советов" – памятью о снесенном и восстанавливаемом Храме Христа Спасителя, "Красные ворота" – об уничтоженных Красных воротах и т.д.). Если раньше подчеркивалась историческая беспрецедентность этих "дворцов для народа", теперь основной упор делается на их "консервативной и спасительной роли по

отношению к русскому наследию",<sup>18</sup> что вполне соответствует изменившемуся духу времени. Нетронутыми остаются, впрочем, два краеугольных камня метродискурса: 1) Московское метро – есть не "чисто инженерная инфраструктура", "уникальный тип художественно осмысленного подземного пространства"; 2) оно – антипод Запада, вызов его чисто технической рациональности (раньше именовавшейся буржуазностью). Просто теперь это "чудо" получило национальность, обрусело (хотя, как известно, московское метро строилось силами всего СССР).

В метро сталинского времени пассажир был редок, что способствовало превращению его в часть тотального художественного произведения. Современное же метро перевозит не только девять миллионов пассажиров в день (больше всех в мире), но и массу грузов, в том числе негабаритных. Это является косвенным признаком относительной бедности москвичей, не позволяющей им оплатить услуги такси.

Другой рефрен метродискурса: "В мраморном городе не может быть катастрофы."<sup>19</sup> И хотя самая крупная катастрофа в истории Московского метро произошла в 1982 году на станции "Авиамоторная" (крушение эскалатора: 8 убитых и 30 раненых), тогда она прошла почти незамеченной. Зато сейчас значительно более мелкие аварии без человеческих жертв заставляют журналистов предсказывать полный крах метро в самом близком будущем.

Современное метро продолжают так или иначе сравнивать с идеальной конструкцией сталинского времени, забывая, что оно существовало только как часть дискурса, институционализированной речи того времени. Это значит, что метродискурс не умер, хотя налицо некоторые признаки распада. Казалось бы, того, что это метро является самым перегруженным в мире и к тому же слишком медленно обновляется в техническом отношении, достаточно, чтобы объяснить случающиеся на нем аварии (задымления, возгорания, столкновения поездов), но странным образом это никого не удовлетворяет. Создается впечатление, что "сталинская забота о человеке", якобы воплотившаяся в этом виде городского транспорта, простирается до наших дней, что имевшей место в России приватизации недостаточно для того, чтобы перестать считать себя детьми какой-то высшей материнской сущности (Родины-матери, партии, земли). Вместо эдипова треугольника, отвечающего за структуриацию бессознательного в рамках нуклеарной семьи, мы по-прежнему получаем бесконечный материнский многогранник, выбрасывающий наружу фрустрированные коллективные тела. Попытки их "эдилизовать" пока ни к чему не приводят.

Называя "самое лучшее" метро в мире самым ненадежным, замусоренным и опасным, мы по сути остаемся в той же символической стихии;

смена акцентов на противоположные не выводит нас за ее пределы. Подлинным антагонистом лучшего является вовсе не худшее, а просто другое.

Выясняется также, что строительство подземных дворцов не является делом столь уж незаинтересованным и неэкономичным, как это представлял метродискурс. Дешевые станции хрущевского периода, часто уступающие парижским аналогам, нуждаются практически в постоянном ремонте. Сейчас на некоторых из них асфальт меняют на более долговечный гранит.

Другими словами, тотальное произведение искусства, каким метро рисуется в дискурсе своего времени, содержит в себе элементы банального экономического расчета, благодаря которым успешно функционирует до настоящего времени. Конечно, это не единственная его составляющая. Облицовка стен полудрагоценным камнем есть в любом случае жест символического гигантизма, и понятно, что некоторые предприимчивые москвичи под видом ремонта просто разворовывают это богатство, как это произошло на станции "Маяковская". Такова обратная стороны потлача, который советское государство устраивало для своих подданных.

#### **4. За пределами метродискурса (военное назначение метро, метро-2)**

Метро обнаруживает все новые слои своей конспиративности. Год назад в газете "Московские новости"<sup>20</sup> появилась карта так называемого метро-2, предназначенного для перевозки высших лиц государства и нужд спецслужб. Оказалось, что оно значительно протяженнее "народного" метро (последнее имеет протяженность 250 км, тогда как метро специального назначения – не менее 320 км) и что его строительство продолжается ударными темпами, в отличие от его "народного" аналога.<sup>21</sup> Таким образом, идея служения народу оказывается продублированной идеей еще более интенсивного служения власти самой себе. Кроме того, появляются все новые сведения о военном использовании метро, строительстве там начиная с 30-х годов командных пунктов и бомбоубежищ. По приказу Кагановича, чтобы решить вопрос о глубине заложения станций, самолеты по-настоящему бомбили пробные тоннели под Москвой и только после того, как те "выстояли", стали строить тоннели в Москве.

Так что метродискурс 30-х годов далеко не покрывает всех речевых практик, которые завязывались вокруг строительства и использования этих объектов. Сказанное было необходимой функцией того, что не должно быть сказано перед лицом врага, в том числе того внутреннего врага, который скрывался в каждом из атомов коллективного тела. Перейдем к

фактам. Строительство бункера Генерального штаба началось в 1933 году практически одновременно со строительством станции "Мясницкие ворота" (впоследствии "Кировская", в настоящее время "Чистые пруды") в непосредственной близости от нее. Бункер расположен параллельно станции на расстоянии 10–15 метров от нее. С 1936 года в нем находилось командование ВВС, а в августе 1941 года бункер поступил в распоряжение Генштаба. Какое-то время в самом начале войны в нем работал Сталин (странным образом в Кремле не было в 1941 году достаточно просторного бомбоубежища).<sup>22</sup>

Другой военный объект располагается в районе станции "Белорусская".

А на станции "Маяковская" 6 ноября 1941 года состоялось заседание, посвященное 24-й годовщине революции, на котором выступил Сталин.

Скрывались в метро от воздушных налетов и простые москвичи. В нем находили приют до полумиллиона москвичей ежедневно. "В часы воздушных тревог в столичном метро родилось 217 детей".<sup>23</sup> Только в июле 1941 в метро во время бомбежек спускалось 2,9 миллиона человек.

Но если об использовании метро в качестве укрытия писали много и давно, а его военное назначение рассекречивалось постепенно, то о существовании параллельного метро специального назначения до недавнего времени ходили разве что недостоверные слухи. Даже в короткий период после провалившегося путча 1991 года, когда в спецслужбах преобладали либеральные настроения, ни один из журналистов так и не был допущен в это сооружение. Первая достоверная информация о метро-2 (в официальных документах он именуется также правительственным объектом Д-б) содержится в статье Дениса Баранца "Метрополитен специального назначения", опубликованной в газете "Московские новости" в декабре 1995 года. Из нее следует, что в 1947 года подземная кремлевская узкоколейка, которая вела из центра в район Поклонной горы, "превратилась в 320-километровый комплекс с современным железнодорожным полотном и 47 вспомогательными объектами... число рабочих мест на "втором метро" составляет 8,5 тысяч человек. Длина основной ветки "А", начинающейся неподалеку от Кремля, на сегодня чуть меньше 85 километров подземного тоннеля".<sup>24</sup> Есть на метро-2 специальные составы, "изнутри напоминающие железнодорожные люксы".<sup>25</sup>

В некоторых местах второе метро идет бок о бок с обычным, а в других – на десятки метров ниже его. Одну из веток "народного" метро, Филевскую линию, "не пустили" под землю из-за того, что она пересекается с метрополитеном специального назначения.

Естественно, существование под Москвой такого разветвленного и тайного объекта, как метро-2 порождает многочисленные спекуляции. Так, в одной из статей говорится: "Гигантское подземное строительство"

["Народного" метро] должно было замаскировать еще более гигантские и еще более глубинные работы".<sup>26</sup> Другими словами, строительство подземных дворцов объявляется простым способом сокрытия строительства более важных подземных коммуникаций для самой власти.

Между тем метро-2 начали строить уже после войны, когда первые три линии обычного метро уже существовали. Так что представлять их как простое прикрытие нереалистично. Вместе с тем интересно, что метро специального назначения строится практически параллельно со строительством станций кольцевой линии, наиболее насыщенных военно-патриотической символикой. Оно является как бы их немым продолжением. Если дискурс обычного метро получает широчайшее распространение, ни о каком дискурсе метро-2 не могло быть и речи – отрицалось само его существование. Кюстин как-то сказал: "у русской власти много молчащих тайн". Метро специального назначения – одна из них. В нем нет патетических скульптур, мозаик и барельефов, но само его немое существование говорит об отношениях народа и власти не меньше, чем любая институционализованная речь.

О демократичности современного общества в России надо говорить с поправкой на такие скрытые от публичности объекты, как метро-2, источники финансирования которых при всеобщей нехватке средств тем более неясны (по каким статьям принимаемого парламентом бюджета проводятся триллионные расходы на их содержание и расширение?).

Конечно, своими тайнами обладает любая власть – вопрос, так сказать, в масштабах. Если ввести понятие "критическая масса тайны", то можно сказать, что когда она превышает массу того, что обсуждается публично, соответствующее общество не является демократическим, даже если провозглашает себя таковым официально. В случае современной России остается только гадать, превышена "критическая масса тайны" или нет. Она по-прежнему довольно велика, хотя и не сравнима с тем, что было в СССР не только в сталинские, но и в брежневские времена, когда старались засекретить как можно больше любой информации. В этом плане новая власть получила исключительно плохое наследство, избавиться от которого даже при наличии доброй воли весьма непросто. За последние годы общество и так избавилось от многих подобных "тайн". Но стоимость власти ему пока неизвестна, а поэтому нельзя решить вопрос о том, как ввести ее содержание в рамки разумной достаточности, не заставляя изнуренных налогоплательщиков раскошелиться на то, без чего можно обойтись.

## Примечания

- 1 Г.В.Ф. Гегель, *Эстетика*, т.3, Москва, 1971. 31.
- 2 там же, 32.
- 3 *Пять лет Московского метро*, Москва, 1940, 3.
- 4 там же, 4.
- 5 М. Егоров, "Как строилось Московское метро", *Независимая газета*, 13 мая 1995.
- 6 *Как мы строили метро. История метро имени Кагановича*, Москва, 1935, 233.
- 7 *Пять лет Московского метро*, 9.
- 8 *ГОТОВ! Рассказы и стихи о метро*, Москва, 1935.
- 9 там же, 106–108.
- 10 Г.В.Ф. Гегель, *Эстетика*, 45.
- 11 П. Лопатин, *Метро*, Москва-Ленинград, 1937, 112.
- 12 *Пять лет Московского метро*, 43.
- 13 там же, 9.
- 14 там же, 41.
- 15 там же, 54–55. Эта тема варьируется постоянно: "И недалеко то время, когда пассажир, поднявшись по гранитной лестнице московской подземки, увидит себя в новом городе, таком же стройном, удобном и просторном, как мраморный город метрополитена. Скоро в Москве будет так же хорошо, как в метро под Москвой" (*Пять лет московского метро*, 158).
- 16 там же, 55.
- 17 Д. Попов, "Самое прекрасное подземелье мира...", *Московская правда*, 18 апреля 1995.
- 18 там же.
- 19 "Пять лет московского метро...", 139.

- <sup>20</sup> Д. Баранец, "Метрополитен специального назначения", *Московские новости* № 86, 17–24 декабря 1995.
- <sup>21</sup> там же.
- <sup>22</sup> В. Егоров, Ф. Аксенов, "Тайны московского метро", *Гудок*, 22 января 1996.
- <sup>23</sup> там же.
- <sup>24</sup> Д. Баранец, "Метрополитен специального назначения" ... "
- <sup>25</sup> там же.
- <sup>26</sup> Д. Семенов, "«Метро-2»: транспорт необщего пользования", *Московская правда*, 23 февраля 1995. В этой статье есть еще такое сильное утверждение: "...сам факт существования метрополитенов в России лишь подтверждает то, что это гигантские фортификационные сооружения".



Matthias Freise

**CZESŁAW MIŁOSZS ROMAN „DOLINA ISSY“  
UND SEINE PRÄTEXTE „PAN TADEUSZ“  
UND „NAD NIEMNEM“**

**Vorbemerkungen und Biographisches**

Literarische Meisterwerke werfen lange Schatten. Diese Schatten werden in Rezeptionsgeschichten untersucht, die epigonales Schrifttum verzeichnen und verfolgen, wie ein Text das Denken und die Vorstellungswelt nachfolgender Generationen geprägt hat. Andererseits haben herausragende Kunstwerke eine lange Vorgeschichte. Sie nehmen auf und fassen zu einem gültigen Ausdruck zusammen, was zuvor in vielen Generationen nur partiell oder unausdrücklich erlebt, gedacht und beschrieben worden ist. Die Vorgeschichten solcher Werke bestimmen den Inhalt von an der literarischen Produktion orientierten Monographien und Kommentaren. In beiden Fällen soll das Kunstwerk „erklärt“ werden, doch es wird dabei am Kunstwerk selbst vorbeigeschaut, als könne man es nicht „direkt“ erklären. Das anscheinend Vollkommene wird durch das Unvollkommene erklärt, durch den Rohstoff oder durch den Abglanz, als wollte man ein schmiedeeisernes Kunstwerk durch das Erz oder durch den Rost erklären.

Zu diesen beiden traditionellen Methoden der Erklärung trat dann eine dritte hinzu, mit der solchen Mängeln abgeholfen werden sollte – die immanente Textanalyse. Rigoros wird hier das Umfeld, werden das Vorher und Nachher ausgeblendet, um aus dem Textaufbau alleine das zu gewinnen, was die Meisterschaft des Kunstwerkes ausmacht und was aus ihm an Sinn zu gewinnen ist. Das führt auf wichtige und oft überraschende Erkenntnisse, doch es gibt Literaturen, die so stark von außerliterarischen Faktoren geprägt werden, daß auch ihre Meisterwerke immanent, ohne die historische Perspektive, nicht verstanden werden können. Eine solche Literatur ist die polnische. Ihre Geschichte weist aufgrund außerliterarischer Faktoren über alle Epochenschwellen hinweg eine solche Konstanz in den Themen und Methoden auf, daß für sie eine vierte Untersuchungsmethode angebracht ist, die die Vorteile der historischen Betrachtung nutzt, ohne die Mängel des „Vorbeischauens“ in Kauf nehmen zu müssen. Es ist dies die Untersuchung zeitlich weiter auseinanderliegender Werke, die sich gegenseitig erhellen und häufig auch gegenseitig aufrufen. Sie sind füreinander

Prae- oder Posttext, doch zugleich selbständige Kunstwerke. Sie werden auf einem so hohen Niveau rezipiert bzw. schöpfen aus einer so hochliegenden Quelle, daß hier nichts aus den Dorfützeln und städtischen Abwassergräben der Gebrauchs- und Massenliteratur herausgelesen werden muß.

Im folgenden möchte ich diese Methode auf einige Aspekte von Czesław Miłosz's „Dolina Issy“ (1955) anwenden. Es soll darin also nicht Miłosz's „Tribut der Dankbarkeit gegen die vergessenen Autoren, die nicht zur sogenannten Literatur gezählt werden“<sup>1</sup> aufgearbeitet werden. „Dolina Issy“ soll auf zwei keineswegs vergessene Meisterwerke der polnischen Literatur – auf Mickiewicz's „Pan Tadeusz“ (1834) und auf Eliza Orzeszkowa's „Nad Niemnem“ (1888) – bezogen werden. Dabei werden nicht nur wichtige Aspekte im Sinnaufbau von „Dolina Issy“ deutlich – die Konfrontation mit Miłosz's Roman wie ergänzend auch mit seiner Essayistik vermag auch manches an jenen Meisterwerken zu erhellen, was den Forschern bislang nicht aufgefallen ist.

Die drei Autoren werden literaturgeschichtlichen Epochen zugerechnet, die einander im landläufigen Verständnis recht fremd sind. Mickiewicz's Werk soll zur Romantik gehören, das Werk von Eliza Orzeszkowa zum Positivismus, und Miłosz, in seiner Jugend der „zweiten Avantgarde“ zugerechnet, wird inzwischen als Neoklassizist geführt. Miłosz selbst wehrt sich entschieden gegen solche Etikettierungen. Im Gespräch mit Aleksander Fiut, das dieser unter dem Titel „Czesława Miłosza autoportret przekorny“ (Kraków 1988, im weiteren zitiert als „Gespräch mit Fiut“) publiziert hat, erklärt er nicht nur für sich, sondern generell „diese ganze Nomenklatur“ für sinnlos (S. 66f.). Nun kann man darüber streiten, ob Epochenbegriffe in der Literaturwissenschaft mehr schaden als nützen – im Falle der hier zu untersuchenden Werke helfen sie uns aber wirklich kaum weiter. Alle drei Werke fallen aus dem Rahmen der jeweils vorherrschenden literarischen Strömung. „Pan Tadeusz“ ist aus solch einem Grund oft entweder noch dem Klassizismus oder schon dem Realismus zugerechnet worden.<sup>2</sup> „Nad Niemnem“ verstößt gegen die erklärte Linie der Positivisten, nicht mehr mit der schmerzlichen jüngeren Geschichte Polens, mit den gescheiterten Aufständen, zu hadern, und „Dolina Issy“ wird von Miłosz als ein Buch gegen jede Zeitströmung, gegen Stil und Geschmack der Nachkriegsliteratur bezeichnet (Gespräch mit Fiut, S. 121).

Für die Autoren von „Pan Tadeusz“ und „Dolina Issy“ fallen einige Parallelen der Lebensumstände im allgemeinen und der Entstehensumstände der jeweiligen Werke im besonderen ins Auge.<sup>3</sup> Miłosz stammt wie Mickiewicz aus der litauischen Provinz, hat wie jener an der Universität Wilna studiert, gehörte dort ebenfalls einem Zirkel an, von dem zumindest ein Teil der Mitglieder auch politische Ziele verfolgten. Ähnlich wie Mickiewicz mußte er aus politischen Gründen Wilna verlassen und kam dann wie er in der Hauptstadt (Mickiewicz in Petersburg, Miłosz in Warschau) mit führenden Vertretern der literarischen

Epoche zusammen. Als mit dem zweiten Weltkrieg die nationale Katastrophe über Polen hereinbrach, die Polen seine Unabhängigkeit kostete, empfand Miłosz sein vorheriges Schicksal, d.h. seine Vertreibung aus Wilna aufgrund des Rechtsrucks in Polen nach Piłsudskis Tod, der mit Rassismus und nationalem Chauvinismus Polens gegen Litauen einherging, als signifikantes Vorzeichen. Auch Mickiewicz deutete in „Dziady III“ (Die Ahnenfeier, dritter Teil) den Filomaten-Prozeß, aufgrund dessen er Wilna verlassen mußte, als Vorzeichen einer nationalen Katastrophe, der Niederschlagung des Aufstandes von 1830/31, die Polen den Rest seiner nationalen Unabhängigkeit gegenüber Rußland kostete.

Miłosz ging wie sein berühmter Kollege *freiwillig* ins Pariser Exil und traf wie jener dort auf Kreise gezwungener Emigranten. Wie Mickiewicz schrieb er dann ein aufsehenerregendes politisches Buch, das auch außerhalb der polnischen Emigrantenkreise sehr populär wurde – „Zniewolony umysł“ (Verführtes Denken). Sah Mickiewicz im politischen Kampf gegen die Besatzungsmacht Polens seine heilige Pflicht, so sah Miłosz die seine in der Aufdeckung der psychosozialen Mechanismen in den Köpfen von Intellektuellen, die sich mit dem kommunistischen Regime arrangieren. „Zniewolony umysł“ ist Miłoszs Pendant zu Mickiewiczs „Księgi pielgrzymstwa narodu Polskiego...“ (Bücher von der Pilgerschaft des polnischen Volkes...). Es ist, wie jenes publizistische Werk Mickiewicz, ein soziales, politisches und psychologisches Dokument ersten Ranges. Miłosz übernahm dann wie Mickiewicz eine Stelle als Professor für slavische Literatur. Beide waren Amateure ohne einen philologischen akademischen Abschluß, die sich aber als führende Dichter ihrer Zeit für die Aufgabe empfohlen hatten. Beide nutzten ihren Lehrstuhl auch dazu, ihre mystischen und metaphysischen Ansichten darzulegen – Miłosz seinen Manichäismus allerdings etwas zurückhalter als Mickiewicz seinen Towianismus.<sup>4</sup> Das Verfassen von „Dolina Issy“ schließlich fällt wie das von „Pan Tadeusz“ in eine persönliche Krise ihres Autors. Mickiewicz fühlte sich mutlos und vereinsamt, er sah seine politischen Hoffnungen scheitern. Auch Miłosz fühlte sich vereinsamt zwischen den linken französischen Intellektuellen und den ultrakonservativen Emigranten, die ihm gleichermaßen fremd waren. Als Dichter sah er sich mit dem Entschluß zur Emigration am Ende.

All das sind Parallelen, auf die Miłosz keinen Einfluß hatte und die man darum als zufällig bezeichnen muß. Für den Literaturforscher werden sie in dem Maße interessant, in dem der spätere Dichter diese Parallele wahrnimmt und in ihr sein Schicksal, d.h. einen Sinn erblickt. Eine solche Sicht hat Miłosz schon früh entwickelt. Er berichtet, er habe im Basilianerkloster in Wilna in jener Zelle gesessen, in der Mickiewicz nach der Aushebung der Philomaten gefangen war und die durch sein Werk „Dziady“ in Polen allgemein als „Konrads Zelle“ bekannt ist. Miłosz las dort „Die Kartause von Parma“ und fühlte sich vom *genius*

*loci* erfaßt.<sup>5</sup> Nicht zuletzt weil er Mickiewicz als Dichter sehr schätzt, hat das Bewußtsein des gemeinsamen Schicksals auch sein Werk geprägt, und dieser Aspekt ist bei der Sichtung und Beurteilung der Bezüge zwischen „Dolina Issy“ und „Pan Tadeusz“ zu berücksichtigen.

Nicht zufällig war Miłosz's Entschluß, nach seiner Emigration ein längeres erzählendes Werk zu schreiben, das in ferner Vergangenheit, in seiner Heimat Litauen, vor dem Hereinbrechen der großen Katastrophe spielt – mag er dabei an „Pan Tadeusz“ gedacht haben oder nicht. Es sei hier kurz auf die Entstehungsgeschichte von „Dolina Issy“ eingegangen. Im Gespräch mit Aleksander Fiut nennt Miłosz „Dolina Issy“ eine „Selbsttherapie“, durch die er die „verschlossenen Venen der Poesie wieder öffnen“ wollte (S. 36). Warum waren dem Dichter Miłosz 1954/55 die poetischen Venen verschlossen und warum erschien ihm gerade „Dolina Issy“ als ein geeignetes Mittel, das Blut wieder zum Fließen zu bringen?

Der Anfang 1951 vollzogene Bruch mit dem kommunistischen Regime in Polen und der damit erworbene Status eines echten Emigranten hat mit Miłosz's Schaffenskrise indirekt zu tun. Miłosz meinte, eine Schuld abtragen zu müssen. Er, kein überzeugter Kommunist, hatte sich als polnischer Diplomat im Ausland ein politisches Schweigen auferlegt, das ihm umso schwerer gefallen war, als die französischen Intellektuellen, mit denen er verkehrte, in kommunistischen Utopien schwelgten. Nun konnte er sein Schweigen brechen, umso mehr, als er sich frei von dem Haß fühlte, der die Opfer des Regimes (zu denen er nicht gehörte) zu blindwütig-einseitigen Urteilen drängte. So schrieb er „Zniewolony umysł“ und war fortan im Westen zum politischen Publizisten gestempelt. Nicht zuletzt um „im Gespräch zu bleiben“ und durch die Publizistik seinen Lebensunterhalt bestreiten zu können (Gespräch mit Fiut, S. 121), schrieb er weitere Essays und den Roman-Essay „Zdobycie władzy“ (Machtergreifung) – an eine Zukunft seines Dichtens glaubte er nicht. Doch seine „neue Linie“ wurde ihm schnell unerträglich, und er wollte sich von ihr losreißen. Warum dies nicht mit Gedichten geschah, sondern mit einem Prosatext, hat einen ganz „prosaischen“ Grund, der im Gespräch mit Fiut zwischen den Zeilen sichtbar wird.<sup>6</sup> „Dolina Issy“ war der – offenbar nach Miłosz's eigener Einschätzung gescheiterte – Versuch, ein Publikum zu erreichen, das mit Dichtung, zumal mit unübersetzbarer polnischer Dichtung, nichts anfangen konnte. Seine Wiedergeburt als Dichter datiert er erst auf die Entstehung des „Traktat poetycki“ – geschrieben, wie er sagt, „ohne jede Rücksicht auf den ausländischen Markt“ (Gespräch mit Fiut, S. 121). „Dolina Issy“ nennt er im Unterschied dazu eine „Polemik mit dem Etikett, von dem ich fühlte, daß man es mir anheftete“ (Gespräch mit Fiut, S. 37). Eine Botschaft an seine westlichen Leser also, daß sie sich aufgrund seiner ihnen allein bekannten politischen Publizistik ein falsches Bild von ihm machten.

Soweit die Funktion dieses Buches für Miłosz selbst, mit der seine ostentative Geringschätzung für „Dolina Issy“ erklärt werden kann. Miłosz würde sich sicher gegen einen Vergleich gerade dieses von ihm so gering geschätzten Werkes mit „Pan Tadeusz“ verwahren – und doch: auch der Pariser Emigrant Adam Mickiewicz maß seinem Versepos „Pan Tadeusz“ keine große Bedeutung bei.<sup>7</sup> Wie „Dolina Issy“ war „Pan Tadeusz“ gegen die literarische Mode geschrieben, und die Reaktion der Leser war zunächst verhalten. In welchem Umfang „Pan Tadeusz“ später rezipiert wurde, wissen wir, doch auch „Dolina Issy“ ist inzwischen das meistgelesene Werk Miłosz's. Polnische Literaturwissenschaftler, die über Miłosz schreiben, verwenden in der Regel die Anonymasie „Der Autor von 'Dolina Issy'“, auch wenn sie sich mit diesem Werk gar nicht befassen, und obwohl über dieses Werk insgesamt weit weniger geschrieben wird als über Miłosz's Lyrik. Doch Tadeusz Konwicki hat aus „Dolina Issy“ einen Film gemacht, und man kann schon von einem gewissen Ruhm dieses Buches sprechen. Aber ein Vergleich mit „Pan Tadeusz“ und „Nad Niemnem“? Ist das nicht doch ein Sakrileg?

Schon eine flüchtige Lektüre von „Dolina Issy“ fordert indes die Parallele zumindest zu Mickiewicz heraus. Nichts macht Miłosz's Absicht deutlicher als die Episode von Tomasz's Diphterie als kleines Kind, die in einer Rückblende ganz am Ende von „Dolina Issy“ erzählt wird (S. 188).<sup>8</sup> Wie die Mutter des Erzählers in „Pan Tadeusz“ (I/8-12)<sup>9</sup> bittet die Mutter von Tomasz die Muttergottes vom Spitzentor (Matka Boska Ostrobramska), die Schutzpatronin Litauens, um die Rettung ihres todkranken Kindes und verspricht, im Falle der Heilung zum Heiligtum der Muttergottes nach Wilna zu pilgern. In beiden Fällen wird das Gebet erhört, doch der Ironiker Miłosz muß die Geschichte, die jedes polnische Kind in der Schule auswendig lernt, etwas verfremden – Tomasz's Mutter löst ihr Gelübde anders als die des Erzählers in „Pan Tadeusz“ nicht ein. Das Zitat, die Abwandlung, die exponierte Stellung kurz vor Schluß des Romans – all das sind absichtliche Verfahren, nicht dagegen die Tatsache, daß der Vorfall in Miłosz's Kindheit, ebenso wie in der Mickiewicz's, authentisch ist. Das biographische Faktum ist nur eine der vielen merkwürdigen Übereinstimmungen im Leben der beiden Dichter, die aber für den durchaus mystisch gestimmten Miłosz einen Sinn haben und die darum im Sinnaufbau von „Dolina Issy“ eine Rolle spielen.

Miłosz's Verbindung zu Eliza Orzeszkowa ist nicht so offensichtlich und auch nicht so eng. Es verbindet ihn mit ihr die Liebe zur litauischen Heimat, vor allem zur Natur. Er teilt mit ihr manche Mythen über dieses Land und seine Bewohner, von denen noch die Rede sein wird. Vor allem aber hat er mit ihr den rigorosen Moralismus gemeinsam – einen ausgeprägten Sinn für Werte, der Eliza Orzeszkowa für viele, auch Intellektuelle, zu einer hohen moralischen Autorität gemacht hatte. Miłosz lebt in einer anderen Zeit, und er fühlt sich eher

als ein Prediger in der Wüste, als lebender Anachronismus. Wie hoch aber auch seine moralische Autorität in Polen ist, zeigt, daß das Denkmal für die Opfer der Danziger Unruhen von 1970, das eine zentrale Forderung der Streikbewegung der „Solidarność“ war, einen Vers von ihm trägt.

Die Entstehungsumstände ihrer Bücher sind denkbar verschieden. Eliza Orzeszkowa hatte ihre Feder an einer langen Reihe von Prosaromanen unterschiedlicher Qualität erprobt, bevor sie an die Abfassung dieses Werkes ging, von dem sie sicher war, daß es sehr gut, ja ihr Meisterwerk würde. Man vergleiche damit die Zweifel Miłosz's, der, ohne Erfahrung im Schreiben künstlerischer Prosa, das Buch eigentlich nur für sich selbst schrieb und es seither ungern erwähnt. Bedeutsam ist dabei sicher der Unterschied, daß Orzeszkowa ihr Werk in Litauen schrieb, also wußte, ob sie das Setting und die Sprache richtig getroffen hatte, während Miłosz sich wie Mickiewicz auf seine Erinnerung verlassen mußte.

### Die Tradition der polnischen Prosa

Im Gespräch mit Fiut antwortet Miłosz auf die Frage nach seinen Romanen: „Moje powieści? Ale ich nie ma!“ (Meine Romane? Aber es gibt sie gar nicht! [S. 36]). Diese überraschende Antwort erklärt sich zunächst dadurch, daß Miłosz – außer seiner Versdichtung natürlich – weitgehend Essays geschrieben hat, für die er, wenn sie auch z.T. fiktional gestaltet sind („Zdobycie władzy“), nicht den Anspruch auf künstlerische Prosa erhebt. Für „Dolina Issy“ aber trifft das nicht zu. Miłosz hat sich wiederholt gegen die vor allem in deutschen Rezensionen immer wieder geäußerte Behauptung verwahrt, daß „Dolina Issy“ nur eine Autobiographie sei.<sup>10</sup> Da dieser somit fiktionale Text auch keine direkte gesellschaftliche oder politische Botschaft transportiert, ist von seiner primär ästhetischen Funktion auszugehen. Warum soll es dann kein Roman sein?

Auf Befragen bezeichnet Miłosz sein Buch außer als Selbsttherapie auch gern als ein „maskiertes theologisches Traktat“. Er beruft sich dabei auf einen Artikel von Lillian Vallee.<sup>11</sup> Noch ein in Fiktion verkleidetes Traktat also? Nein, wir haben es hier mit der Aussage eines Dichters zu tun, der zur Interpretation seiner Werke keine Angaben machen möchte und darum auf andere Deuter verweist. Der Unwille zur Selbstinterpretation kommt im Interview mit Fiut deutlich zum Ausdruck. Sicherlich gibt es in „Dolina Issy“ den von Vallee bemerkten „manichäischen Zug“, doch wird das Buch dadurch bei weitem nicht hinreichend charakterisiert. Die ästhetische Funktion bleibt dominant, das Buch ist kein „philosophisches Traktat“. Miłosz, der, wie er selbst sagt, nur ein durch Schmerz zur Philosophie genötigter philosophischer Amateur ist, hat es sicher gefreut, daß Vallee in seinem Werk ein ihm so wichtiges philosophisches Anliegen aufgedeckt hat. Es handelt sich gleichwohl um einen fiktionalen Prosatext,

den man schon aufgrund seiner Länge als Roman bezeichnen muß. Zu dieser Bezeichnung ringt sich Miłosz in „Ziemia Ulro“ durch. Nur *einen* Roman habe er geschrieben, „Dolina Issy“, denn das sei doch ein Roman und keine „Erinnerungen aus der Kindheit“ (S. 40). Auch in „Prywatne obowiązki“ entschlüpft ihm die Bezeichnung „Roman“ (S. 147).

Miłosz's Zögern, „Dolina Issy“ als Roman zu bezeichnen und sich zu diesem Werk zu bekennen, findet einen tieferen Grund in seinem Selbstverständnis als Dichter und in der funktionalen Unterscheidung, die er zwischen Prosa und Versdichtung macht. Fiut gegenüber bezeichnet er die *Intonation* als den entscheidenden Unterschied zwischen Dichtung und Prosa. Damit meint er weder Metrum noch Vers, sondern jene Dichte, die nach Jurij Tynjanov ein entscheidendes Kriterium der Versdichtung ist. An der *Intonation* könne man, so Miłosz, auch noch das „Prosagedicht“ von wirklicher Prosa unterscheiden. Echter Prosa fehlt die Dichte, sie hat dafür, was Miłosz in Anlehnung an Stendhal „Klarheit“ nennt. Stendhals Ideal von Prosa war der „Code Napoléon“, ein Gesetzestext. Es ist mit der *clarté* also kein Unterschied in der Intention von Dichtung und Prosa fixiert, sondern ein sprachlicher Unterschied. Prosasprache soll, so beruft sich Miłosz auf Stendhal, transparent sein für den Gedanken, auf den es allein ankommt. Da er, Miłosz, kein Philosoph sei, sei die Prosa nicht sein Ausdrucksmittel (Gespräch mit Fiut, S. 43). An anderer Stelle nennt er als ein wesentliches Kriterium für Romanprosa die „Ausbeutung der eigenen Biographie“ (S. 37). Ihn berühre so etwas unangenehm.

Und es gibt ihn doch, den Roman von Czesław Miłosz. Steht er in einer Tradition polnischer Prosa oder stellt sich Miłosz mit diesem Werk außerhalb dieser Tradition? In einem kurzen Essay über Mickiewicz bestreitet er, daß es eine Tradition polnischer Prosa überhaupt gibt.<sup>12</sup> Mit dieser Auffassung steht er nicht allein. So meint Alina Witkowska zu der verbreiteten Ansicht, „Pan Tadeusz“ sei der beste polnische Roman der damaligen Zeit, das sei in Hinblick auf den Zustand der polnischen Romanprosa kein großes Kompliment.<sup>13</sup> Auch Józef Wittlin ist der Ansicht, daß „die Gipfel der polnischen Literatur aus ihrer Versdichtung wachsen, nicht aus ihrer Prosa“.<sup>14</sup>

Schon Henryk Kamieński hatte 1854 im Vorwort zu seinem einzigen Roman „Pan Józef Bojalski“ geschrieben, einen polnischen Roman gebe es nicht und könne es unter den Bedingungen von nationalem Zusammenbruch und nationaler Bedrängnis nicht geben. Man könne Romane nicht auf Luft gründen und im leeren Raum aufhängen.<sup>15</sup> Kamieński vertritt hier nicht etwa die Auffassung, nur die Existenz eines polnischen Staates könne zu polnischen Romanen führen. Man muß seine paradoxe Feststellung folgendermaßen verstehen. Der Verlust der Staatlichkeit Polens hatte zwei wichtige Folgen für die Prosa. Die für die gesamte polnische Intelligenz traumatische Erfahrung des staatlichen Zusammenbruchs und der Emigration, die durch die immer wieder gescheiterten Aufstände

von jeder Generation aktualisiert wurde, machte die Schriftsteller befangen. Sie konnten nicht anders, als dieses Trauma in ihrer Literatur zu verarbeiten. Anstatt über das zu schreiben, was *ist*, konnten sie nur darüber schreiben, was *war* (in der glorreichen alten Zeit), was *sein wird* (wenn das Joch abgeschüttelt sein wird) oder was *sein sollte* (wenn die Russen nicht wären). „Farbe und Leben“ (Kamieński) gewinnen Romane dagegen aus der Anschauung dessen, was *ist*, der sich die polnischen Schriftsteller weitgehend versagten. Bestimmte literarische Gattungen, zum Beispiel der realistische Roman, können im Zustand der Vertreibung nicht gepflegt werden, schreibt auch Miłosz in „Noty o wygnaniu“ (Notizen über die Vertreibung).<sup>16</sup>

Die zweite Folge war die Fixierung auf die Sprache. Ohne eine polnische Staatlichkeit war die Sprache zum Kern der nationalen Identität erhoben. Dadurch wurde auch in der Literatur die Sprache, ihre Färbung, ihr Stil, ihr Wortschatz dominant gegenüber ihrem Denotat. Die Sprache verliert so ihre Transparenz, ihren Prosacharakter.

Miłosz, Wittlin und Witkowska berufen sich mit ihren Thesen, es gebe keine polnische Prosa, die diesen Namen wirklich verdient, nicht auf Kamieński. Ist es nicht erstaunlich, daß sie noch über hundert Jahre später zu einer ähnlichen Diagnose kommen wie er? Polen hat sehr wenig gute Romane geschaffen, und einen wirklich großen Roman wie „Die Kartause von Parma“ oder „Krieg und Frieden“ gibt es in der polnischen Literatur überhaupt nicht, schreibt Miłosz in „Mickiewicz and Modern Poetry“ (S. 63). Die polnische Prosa hatte seiner Meinung nach mit zwei Problemen zu kämpfen.

In einer der kurzen Notizen, die er in „Prywatne obowiązki“ publiziert hat, kommt Miłosz auf das eine Problem zu sprechen. Wenn, so schreibt er, Lukács und Fichte Recht hatten mit ihrer These, die Gattung des Romans gehöre in das Zeitalter der Schuld, dann hatten die Polen überhaupt keinen Roman (S. 141). Die Nichtanwendbarkeit der an den Romanen der Hauptexponenten realistischer Prosa – Balzac, Dickens, Dostoevskij – durchaus verifizierbaren These vom Zusammenhang zwischen Schuldbewußtsein und Romanprosa auf die polnische Literatur bedeutet nicht, daß die Polen ein Volk ohne Schuld gewesen wären – es ging um das *Bewußtsein* von Schuld. Das aber konnte die polnische Intelligenz aufgrund des Zusammenbruchs der Nation und der Unterdrückung durch die Nachbarvölker nicht entwickeln. Sie suchten und fanden die Schuld bei den Russen und Deutschen<sup>17</sup> und stellten sich diesen „Mächten des Bösen“ kollektiv gegenüber. Sie konnten darum lange kein, auch kein soziales, Schuldbewußtsein entwickeln.

Das zweite Problem, mit dem die polnische Prosa zu kämpfen hatte, umschreibt Miłosz metaphorisch als „nicht gelungenes Einrichten der Stimme“ (nie-ustawienie głosu).<sup>18</sup> Immer, wenn die polnische Sprache auf dem Wege war, ihren grundlegenden Prosarhythmus, die Basis für alle stilistischen Abwei-

chungen, zu finden, traten Faktoren auf, die dem entgegenwirkten. Schon Górnicki, Rej und Kochanowski hatten keinen normalsprachlichen Hintergrund, sondern fanden eine sprachliche Disziplinlosigkeit vor, die sie zu bändigen versuchten und die gleich nach ihnen, im sogenannten Sarmatischen Barock, wieder ausuferte. Den zweiten Versuch zur Disziplinierung der Sprache unternahmen Krasicki, Fredro und Mickiewicz, doch schon bei Krasiński, Słowacki und endgültig bei Norwid glitt die Sprache wieder in barocke Formlosigkeit hinüber. Auch die „realistische“ Prosa des 19. Jahrhunderts, in anderen Literaturen der Hort sprachlicher Normalität, verlor sich in Polen oft in einem unbezähmbaren Hang zur Stilisierung in einem ausufernden, altertümelnden Plauderstil, der sog. „Gawęda“, so bei Sienkiewicz und Reymont. Ein hemmungsloser Stilisierer der 20er Jahre des 20. Jahrhunderts war, so Miłosz, Waclaw Berent und sprachlich vollends wieder im Barock schwelgt seiner Meinung nach die künstlerische Prosa Gombrowiczs.<sup>19</sup> Zwar hatten auch andere Literaturen immer wieder Phasen eines sprachlichen Manierismus – so in der russischen Literatur die Ornamentale Prosa der 20er Jahre. Diese wurden jedoch als erfrischende Auflockerungen eines in seiner Normalität erstarrten Prosastils erlebt. Zu einer solchen Normalität ist es in Polen, so Miłosz, nie gekommen, und darum hat es dort keine echte, keine prosaische Prosa gegeben.

Zwei Einwände gegen dieses Argument Miłoszs sind in Erwägung zu ziehen – Einwände, die sich allerdings gegenseitig aufheben. Praktiziert Miłosz nicht selbst, so lautet der eine Einwand, einen Neoklassizismus, von dessen Warte aus jede nichtklassische, jede nicht-formstrenge Literatur als „schlechte Stilisierung“ empfunden werden muß? Charakterisiert Miłoszs Urteil wirklich einen Grundzug der polnischen Literatur und nicht nur ihn selbst? Das Etikett des Klassizismus hat Miłosz im Gespräch mit Fiut zurückgewiesen. Man habe seine Skepsis gegenüber der experimentellen Avantgarde als Klassizismus mißverstanden (S. 67). Doch so einfach ist dieser Einwand nicht zu entkräften. Miłoszs Skepsis gegenüber der Avantgarde gründet sich auf dasselbe Werturteil wie seine Problematisierung der Geschichte der polnischen Prosa, auf die Klage über den Mangel an sprachlicher Disziplin, und die kann durchaus mit dem Kampf der Klassiker mit den Romantikern zu Beginn des 19. Jahrhunderts verglichen werden, auch wenn Miłosz diese Parallele nicht ziehen möchte (Gespräch mit Fiut, S. 66). Hier interessiert daran v.a. die Frage, ob Miłosz nur in seinen Werturteilen oder auch in seiner schriftstellerischen Praxis für sprachliche Disziplin sowie für Normalität und Transparenz der Prosasprache eintritt.

Das verneint S. Balbus,<sup>20</sup> der nicht nur Miłoszs „naives Versepos“ „Świat“, sondern auch „Dolina Issy“ eine Stilisierung nennt. Darin liegt der zweite Einwand, der den ersten aufhebt: praktiziert Miłosz nicht selbst die Stilisierung, die er in der polnischen Prosa beklagt? Nun faßt Balbus diesen Begriff allerdings viel weiter als Miłosz selbst, er ist für ihn fast identisch mit „Intertextualität“.

Für Miłosz bezeichnet *Stilisierung* nur einen uneigentlichen Sprachstil, durchgängige „Fremde Rede“, hinter der das sprachliche Bewußtsein der Autorinstanz überhaupt nicht sichtbar wird. Keine *Stilisierung* ist für ihn dagegen die Einarbeitung fremder Texte in einen als eigenen noch erkennbaren Text. Dennoch hat, wie zu zeigen sein wird, Balbus grundsätzlich Recht, wenn er „Dolina Issy“ eine *Stilisierung* nennt, nämlich insofern, als man diesem Roman ansieht, daß er aus der Feder eines Dichters stammt, denn er enthält für Versdichtung charakteristische Strukturmerkmale. Das verstärkt die Parallele zwischen „Dolina Issy“ und „Pan Tadeusz“, denn auch dem *Versepos* von Mickiewicz wird eine Grenzstellung zwischen, oder, genauer, ein *Zugleich* von Dichtung und Prosa bescheinigt.<sup>21</sup>

Wie stellt sich Miłosz zu der Frage der Sprachbehandlung bei Mickiewicz? Wenn es, so schreibt er, überhaupt einen Orientierungspunkt für ein stilistisches Gleichgewicht in der polnischen Literatursprache gebe, so sei das die Sprache Mickiewiczs. Mickiewicz hätte somit, wenn er, etwa wie Puškin in Rußland, zur künstlerischen Prosa übergegangen wäre, zum Begründer der polnischen Prosasprache werden können:

W przyszłość natomiast był wmierzony Puszkina. Od niego zaczyna się wielka rosyjska proza [...] i dlatego, że „Eugeniusz Oniegin“ jest powieścią z „problematicznym bohaterem“ („Prywatne obowiązki“, S. 96).

Auf die Zukunft war dagegen Puškin ausgerichtet. Von ihm nimmt die große russische Prosa ihren Ausgang [...] auch deshalb, weil „Evgenij Onegin“ ein Roman mit einem „problematischen Helden“ ist.

Aber Mickiewiczs „Pan Tadeusz“, das so oft mit „Evgenij Onegin“ verglichen wird, öffnete keine Perspektiven, es war nicht auf die Gattung der Zukunft, die Prosa, ausgerichtet, sondern auf die der Vergangenheit, die altpolnische Idylle.<sup>22</sup> Oder ist Mickiewicz doch zur Prosa übergegangen, wie Jan Lechoń meint, dem eine französische Prosaübersetzung die Romanqualitäten von „Pan Tadeusz“ offenbart haben:

[...] owych dwanaście tysięcy najpyszniejszych wierszy polskich okazały się zarazem boską powieścią o żelaznej konstrukcji [...] – kiedy się je [szczegóły] czyta w prozie, nie sposób pomyśleć, aby mogły być też cudownym wierszem – powieścią, w której Mickiewicz z lekkością mistrza już nie sztuki, ale życia, przechodził od homerowego patosu [...] do francuskiej lekkości.<sup>23</sup>

[...] jene zwölftausend üppigsten polnischen Verse erwiesen sich gleichzeitig als ein göttlicher Roman mit stählernem Aufbau, [...] –

wenn man sie [die Einzelheiten] in Prosa liest, kommt man nicht auf den Gedanken, daß das auch zauberhafte Verse sein könnten – als ein Roman, in dem Mickiewicz mit der Leichtigkeit eines Meisters schon nicht mehr der Sprache, aber des Lebens vom Homerischen Pathos [...] zur französischen Leichtigkeit übergang.

Schon T. Żeleński (Boy) hatte auf die Prosaqualitäten von „Pan Tadeusz“ verwiesen, allerdings mit der Absicht, den Denkmal-Mickiewicz, den polnischen Homer mitsamt seinem Nationalepos vom hohen Sockel zu holen.<sup>24</sup> Welche Position nimmt Miłosz hier ein? Liegt in den *Prosaqualitäten* von „Pan Tadeusz“ die Tradition, an die er mit „Dolina Issy“ anknüpft? Keinesfalls. In „Ziemia Ulro“ stellt er ausdrücklich fest, es seien nicht die Prosaqualitäten, die er an dem Werk schätze. Als Prosa gelesen sei „Pan Tadeusz“ eine Erzählung wie von Walter Scott, mit einer recht dümmlichen Handlung.<sup>25</sup> Daher der Unglaube vieler Ausländer, die das Werk nur in Übersetzung lesen, daß es sich um ein Meisterwerk handeln soll (S. 134). Zudem versteht Miłosz unter „Prosa“, wie schon erwähnt, keine stringente Fabel mit psychologisch glaubwürdigen Figuren, sondern eine Transparenz der Sprache, die Dichtung nicht haben kann und darf. So stimmt er in den allgemeinen Tenor der Gattungsbestimmung von „Pan Tadeusz“ ein – es sei eben das letzte Epos der europäischen Literatur. Miłosz's Desinteresse für die Prosaqualitäten von „Pan Tadeusz“ hat jedoch noch ein tiefer liegendes Motiv. Mickiewicz hat in der Emigration immer wieder geäußert, seine Heimat könne nun nur noch die polnische Sprache sein, und Miłosz versteht das so, daß diese Heimat nur durch den Blick auf die Sprache selbst, mithin nur in der Dichtung zu konservieren war. Die Transparenz der Prosa macht die Sprache austauschbar und die notwendige Bindung an sie und durch sie an die Heimat geht verloren. Diese Sicht verrät Miłosz, wenn er den Unterschied zwischen sich und dem Emigranten und Prosaisten Vladimir Nabokov – der scheinbar spielend vom Russischen zum Englischen übergegangen war – vehement herausstreicht.<sup>26</sup> Nur als Dichter konnte Miłosz in der Emigration Pole bleiben, und dasselbe nimmt er für Mickiewicz in Anspruch.

### **Sprache und Stil in „Dolina Issy“ im Vergleich mit den Praetexten**

Es ist auf den ersten Blick ein fragwürdiges Unternehmen, Sprache und Stil eines Romans mit denen eines Versepos vergleichen zu wollen. Doch ist zwar „Pan Tadeusz“ kein Roman, so ist es für Miłosz gleichwohl einer der in der polnischen Literatur seltenen Fälle ausgeglichener Sprachbehandlung und darum möglicherweise doch ein sprachliches Vorbild für „Dolina Issy“.

Wie hat Miłosz seinen Roman sprachlich gestaltet? Er verwendet eine schlichte Syntax, wenig Partizipialkonstruktionen, kurze Sätze. Deutlich ist die Nähe zur gesprochenen Sprache. Werden Wahrnehmungen oder Gedanken von

Figuren wiedergegeben, dann wird die Unmittelbarkeit des Gedankens oder Eindrucks durch Einwortsätze und andere Sätze ohne Prädikat gesteigert:

Pociąg, uległość. Może pociąg do tego co szorstkie i złośliwe?  
(S.61)

Drang, Willfähigkeit. Vielleicht der Drang zum Rauhen und Bösar-  
tigen?

Die Schlichtheit der Sprache ist dem kindlichen Erleben der Hauptfigur Tomasz angemessen. Es handelt sich weitgehend um personal perspektiviertes Erzählen, ohne daß jedoch die erlebte Welt durch die Kind-Perspektive allzu sehr verfremdet würde. Gelegentlich wechselt die Perspektive zu einer Erzählerfigur, die mehr weiß und mehr verstanden hat als der 12 bis 13-jährige Tomasz, aber auch dann bleibt die Sprache schlicht, bleiben die Sätze kurz. So verweist die Schlichtheit über das Bewußtsein des Hauptperspektivträgers hinaus auf eine objektive Qualität der beschriebenen Welt. Eine Ausnahme von dieser sprachlichen Grundqualität ist die Rekonstruktion der Gedanken des Vorfahren Hieronim Surkont im 30. Kapitel. Sie ist zugleich ein Bericht über die Auseinandersetzung zwischen Arianismus und Protestantismus im 16. Jahrhundert. Es wird gezielt im Unklaren gelassen, ob der hier ganz andere Sprachstil durch Tomasz's Lektüre eines alten Buches, das jenem Hieronim gehört hatte, durch das Bewußtsein des Hieronim selbst oder gar durch die manichäischen Interessen des Autors motiviert ist. Jedenfalls setzt hier massive Stilisierung ein. Biblische Sprache, gelehrte wissenschaftliche Abhandlung mit ihren typischen Wendungen (Ze szczytłych danych można wywnioskować..., S. 78 [aus den mageren Angaben kann gefolgert werden...]), sogar mit einer Fußnote – der einzigen des ganzen Buches –, thomistische *disputatio quaestionis*, lateinische Titel theologischer Streitschriften finden sich hier zu einer stilistischen Collage zusammen, die auf Miłosz's späteren Zyklus „Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada“ (Wo die Sonne aufgeht und wo sie untergeht) vorausweist. Dem stilistischen Kontrast entspricht der Kontrast im Setting. Über das ganze Buch haben wir es mit einer überschaubaren, abgeschlossenen Welt zu tun. Im 30. Kapitel rasen wir plötzlich kreuz und quer durch Europa. Der Spanier Servetus wird von Calvin in Genf verbrannt. Dann heißt es:

Został po nim szept po różnych krajach i gęsie pióra skrzypiały w Bazylei, Tubindze, Wittenberdze, Strassburgu, Krakowie [...] (S. 76)

Es blieb nach ihm ein Flüstern in verschiedenen Ländern und die Gänsefedern kratzten in Basel, Tübingen, Wittenberg, Straßburg und Krakau [...]

und:

Jakub Paleolog w Transylwanii i na Morawach układał wielkie dzieło swego życia już jawnie w obronę Hiszpana [d.i. Servetus] (S. 76).

Jakobus Palaeologus ließ in Transsilvanien und Mähren sein großes Lebenswerk schon offensichtlich zur Verteidigung des Spaniers drucken.

Durch diesen Kontrast macht Miłosz deutlich, daß Litauen im 16. Jahrhundert nicht der Krähwinkel mit stillstehender Zeit war, als der es sich in der Handlungsgegenwart präsentiert, sondern im europäischen Konzert der politischen und religiösen Auseinandersetzungen eine wichtige Rolle spielte. Auch die Schwedenwälle, Befestigungsanlagen aus der Zeit der Schwedenkriege (17. Jahrhundert) sollen daran erinnern, daß Litauen nicht von Anbeginn der Zeiten ein von Europa vergessener Winkel war, sondern in eine Art Dornröschenschlaf gefallen ist, aus dem es 1939 erwachen wird.<sup>27</sup>

Im übrigen Text von „Dolina Issy“ finden wir kaum Stilisierungen. Der Erzähler gibt eine Kostprobe des merkwürdigen Polnisch, in dem Litauer wie das Hausmädchen Antonina sprechen (S. 15), einige Wörter Litauisch der Kinder, mit denen der kleine Tomasz spielt. Romuald spricht mit seinen Brüdern einige Sätze ostpolnischen Dialekt. Der Erzählertext selbst und die wörtliche Rede der übrigen Figuren sind normales Polnisch. Wie sorgfältig Miłosz auch einer archaisierenden Stilisierung aus dem Wege geht, zeigt ein Vergleich des Daches vom Pfarrhaus mit einer Arche, altpoln. „korab“. Miłosz braucht den Vergleich hier, mit genau dem Wort „korab“, für einen intertextuellen Bezug. Um nicht den Eindruck einer Stilisierung zu erwecken, setzt er hinzu:

[...] podobnym do korabia na obrazkach (S. 11).

[...] der Arche auf Heiligenbildchen ähnlich.

Welche Vergleichsmomente finden sich nun zu den beiden anderen Werken? In „Prywatne obowiązki“ hatte Miłosz den Hang der polnischen Prosa zur Stilisierung beklagt und ihr „Pan Tadeusz“ als Vorbild hingestellt. Und in der Tat hat auch Mickiewicz sein Versepos trotz des regionalen Bezugs und der Ausrichtung auf die Vergangenheit nicht stilisiert. Sicher gibt es in „Pan Tadeusz“ einiges an lokaler und archaischer Lexik, die jedoch nicht zur Stilisierung dient. An lokaler Lexik haben wir z.B. Pflanzennamen. Gerade Pflanzen aber werden in jeder Region anders genannt, hier gibt es häufig keine überregionale Norm. Die veralteten Wörter aber bezeichnen zumeist altertümliche Gegenstände, die gar keinen modernen Namen besitzen. Ansonsten ist „Pan Tadeusz“ weitgehend

normsprachlich, wobei man allerdings nicht vergessen darf, daß die Norm stark durch dieses Werk geprägt worden ist, so daß mancher Regionalismus zur Hochsprache und mancher Archaismus durch seine Verwendung in „Pan Tadeusz“ wieder gebräuchlich wurde.

Auch die Syntax ist in „Pan Tadeusz“ eher schlicht. Trotz der Verssprache wird die natürliche Wortfolge weitgehend beachtet. Ansonsten wird in der Mickiewicz-Literatur häufig die vor dem Hintergrund des Klassizismus revolutionäre Niedrigkeit bzw. Alltäglichkeit des Wortschatzes hervorgehoben. Dem entspricht der fast umgangssprachliche Lakonismus in „Dolina Issy“.

Hat Miłosz also doch die Transparenz reiner Prosa angestrebt? Eine Besonderheit seines Stils spricht dagegen. Die Intonation steigt und fällt aufgrund der kurzen Sätze regelmäßig. Oft beginnt der Satz mit dem Verbum des Hauptsatzes oder einem anderen semantisch besonders gewichtigen Wort. Damit befinden wir uns gleich zu Beginn des Satzes auf dem Intonationskamm, von wo die Intonation dann bis zum Ende des Satzes abfällt. Das regelmäßige Atmen der Intonation nähert die Prosa von „Dolina Issy“ der Verssprache an. In solcher Regelmäßigkeit ist eine poetische Qualität des Textes verborgen, die ihn dem regelmäßigen 13-Silber von „Pan Tadeusz“ ähnlich macht.<sup>28</sup>

Eine Besonderheit von „Pan Tadeusz“ ist das extensive Realien-Lexikon. Die Namen von Pilz- und Baumarten, Kulturpflanzen, Haushaltsgegenständen und sogar Fliegenarten werden in kunstvoller Weise aneinandergereiht. Häufig sind sie durch Mikrosujets verknüpft. Berühmte Beispiele für solche Mikrosujets sind der Gemüsegarten mit den komplizierten nachbarschaftlichen Beziehungen seiner „Bewohner“ und die Pilze als unterschiedlichstes „Geschirr“ auf dem „grünen Tischtuch der Waldwiese“. Die weitgehende Antropomorphisierung dieser Realien darf nicht dazu verleiten, ihre Nennung nur durch ihre metaphorische Funktion zu motivieren. Diese Funktion besteht zwar, und sie ist wichtig für den Parallelismus zwischen Naturordnung und Gesellschaftsordnung in „Pan Tadeusz“. Deutlich ist aber auch die Lust zu erkennen, die vielen Namen überhaupt zu *nennen*. Das kann auf Mickiewiczs Ausspruch bezogen werden, nur noch die Sprache könne jetzt seine Heimat sein. Die Sprache im maximalen Umfang ihrer Lexik zu enthalten und dadurch zu bewahren, wäre damit eine Funktion von „Pan Tadeusz“. Diese Vermutung wird durch die folgende Überlegung bestärkt.

Die Reihungen von Realien dienen nicht dazu und können auch gar nicht dazu dienen, die Landschaft zu beschreiben.<sup>29</sup> Das klingt paradox, doch erstens verhindern die langen Listen die Ausprägung einer die Landschaft visuell bestimmenden *Dominante*, und zweitens verhindern die Mikrosujets die Wahrnehmung der Landschaft als Landschaft. Auch die Verbindung zwischen Handlung und Realien, die die Konkretetheit der Dinge durch den Umgang mit ihnen steigern könnte, ist nur schwach entwickelt.<sup>30</sup> Das hat zur Folge, daß die Auf-

zählungen von Realien keine wahrgenommenen Dinge evozieren, sondern *als Wörter* erscheinen. Es ist also nicht so, wie in vielen Monographien zu lesen ist, daß Mickiewicz die Realien in der Posener Gegend gesehen hat und darum einige von ihnen keinen Bezug zu Litauen haben. Sie haben überhaupt keinen Bezug zu einer *bestimmten* Landschaft, denn sie stammen aus der Sprache. *Als Wörter* waren sie Mickiewicz teuer, und die Mikrosujets kaschieren das auf geniale Weise. Mickiewicz hat seinen Wortlisten durch die Mikosujets Leben eingehaucht. Die Realien haben also nicht in erster Linie die Funktion, die litauische Landschaft zu evozieren.

Nun gibt es allerdings in „Pan Tadeusz“ Naturschilderungen, deren Visualität Mickiewicz den Ruhm eines unerreichten Meisters der Naturbeschreibung eingetragen haben, z.B. die Schilderung des Gewitters im X. Buch. Ist damit die obige Überlegung hinfällig? Nein, denn die dingliche Konkretheit, die zugunsten anderer Funktionen zurückgenommen ist, ist nicht identisch mit der Visualität des reinen sinnlichen Eindrucks. Man kann sogar sagen, daß die dingliche Konkretheit auch zugunsten der reinen Sinnlichkeit des Eindrucks zurückgenommen ist, und zwar gerade in Schilderungen wie der des Gewitters. So argumentiert jedenfalls Stanisław Witkiewicz in „Mickiewicz jako kolorysta“ von 1885,<sup>31</sup> der Mickiewicz als einen Vorläufer des Impressionismus bezeichnet, eben weil er nicht Dinge, sondern reine sinnliche Eindrücke, v.a. Farbeindrücke, beschrieben habe. Das heißt aber nicht, daß Mickiewicz durch die äußerste Konkretheit des sinnlichen Eindrucks eine *bestimmte* Landschaft evoziert. Die poetische Kraft der Gewitterschilderung rührt vielmehr daher, daß er bis in die Lautinstrumentierung seines Textes hinein die sensuelle *Essenz* eines Gewitters erfaßt.

Es geht Mickiewicz also nicht um das konkrete So-Sein der Realien, sondern um den *gerade ihrer Sinnlichkeit* innewohnenden Sinn. Das hat Miłosz erkannt, dessen Ärger über „unlitauische“ Realien bei Mickiewicz darum auch eher verhalten ist – darauf komme es nicht an, denn „Pan Tadeusz“ sei ein durch und durch metaphysisches Epos („Ziemia Ulro“, S. 133).<sup>32</sup>

An anderer Stelle weist Miłosz allerdings darauf hin, daß „Dolina Issy“ im Unterschied zu „Pan Tadeusz“ botanisch absolut korrekt sei. Józef Mackiewicz, der in der Literatur ausschließlich nach sachlichen Ungenauigkeiten fahndet, habe ihm das bescheinigt.<sup>33</sup> Die suggestive Visualität der Natur, die den entsprechenden Passagen von „Pan Tadeusz“ eine große Autonomie verleiht, hat er dagegen für „Dolina Issy“ nicht angestrebt. Die Natur ist hier eng an die Handlung gebunden, und ihre Wahrnehmung läuft über den Reflektor Tomasz, das Erlebnis ihrer Schönheit erscheint als sein niemand anderem zugänglicher Privatbesitz. Das Urwald Dickicht ist *Tomasz Reich*.<sup>34</sup>

Die präzise beobachtete Natur und ihre Einbindung in die Handlung läßt eher „Nad Niemnem“ als „Pan Tadeusz“ als Vorbild für „Dolina Issy“ erscheinen. Eliza Orzeszkowa hat, ganz im Geist der naturalistischen Bestrebungen ihrer

Epoche, umfangreiche Feldstudien zu ihrem Roman betrieben, wie sie im Brief an L. Méyet vom 11.8.1886 schreibt.<sup>35</sup> Miłosz orientiert sich in seinen Naturbeschreibungen daran. Zweifel seien dagegen angemeldet an der Ansicht J. Krzyżanowskis, Orzeszkowas Naturbeschreibungen seien „an Mickiewicz geschult“.<sup>36</sup> Zu groß sind hier die Unterschiede in der literarischen Verarbeitung der Naturanschauung.

Die Erzählerrede in „Nad Niemnem“ und „Dolina Issy“ verbindet die sprachliche Normalität ohne den in der polnischen Prosa so häufigen Hang zum Stilisieren. Es trennt sie der Aufbau der Sätze. Orzeszkowas Erzähler drückt sich in Sätzen von „epischer Breite“ aus – in langen Perioden mit Einschüben, vermittelt eines Semikolons angehängten Fortsetzungen und vielen Partizipien und Epitheta:

Czarne koronki i gładkie pasma jasnych, siwiejących włosów żalobną ramą otaczały twarz jej o rysach wydatnych i prawidłowych, delikatną błądzącością okrytych i zmąconych ledwie dostrzegalnymi zmarszczkami, które zbiegały się w drobne snopy około wielkich, smutnych oczu i chłodnych, dumnych ust (S. 75).<sup>37</sup>

Schwarze Spitzen und glatte Strähnen hellen, ergrauenden Haars umgaben als Trauerahmen ihr Gesicht von ausgeprägten Gesichtszügen, bedeckt von zarter Blässe und getrübt durch kaum wahrnehmbare Fältchen, die in kleinen Garben um die großen, traurigen Augen und die kalten, stolzen Lippen zusammenliefen.

Solche Sätze wären bei Miłosz undenkbar. Allerdings ist die Häufung der Epitheta an dieser Stelle auch ein Signal der Ironie, die der Erzähler gegen die hier beschriebene Person – die Witwe Andrzejs und Mutter Zygmunts – walten läßt.

Miłosz muß als Dichter das sprachliche Material „transformieren“, das Lebens-Material „destillieren“ (Gespräch mit Ewa Czarnecka, „Podróżny świata“, S. 108). Ihm ist darum die Gesprächigkeit solch breiter Prosa zuwider:

Przecież nie będę czytać tej bebeczowości nie przedestylowanej (S. 108).

Ich werde doch diesen undestillierten Plunder nicht lesen.

In „Dolina Issy“ besteht sein Ausweg aus der Geschwätzigkeit der Prosa im sprachlichen Lakonismus. Nicht nur der Erzähler, auch die Figuren sind geradezu mundfaul, werfen ein, zwei Worte hin, lassen Subjekt oder Prädikat weg:

– Każdy Polak to nasz wróg. – Surkonty to Litwiny od wieku wieków. – Jaki on Litwin, jeżeli pan?

Józef przysunął dzbanek i nalał sobie piwa. Zapytał: – Ty – w niego chciałeś?

Chłopak miał minę obojętną. – Nnnie, mnie było wszystko jedno (S. 58).

– Jeder Pole, das [ist] unser Feind. – Surkonts, das [sind] Litauer seit Jahrhunderten. – Was für ein Litauer, wenn ein Herr?

Józef nahm den Krug und goß sich Bier ein. Fragte: – Du – wolltest auf ihn? Der Bursche hatte eine gleichgültige Mine. – Nnnein, mir war alles gleich.

Orzeszkowas Romane aber gehören für ihn zur langen Liste polnischer Geschwätzigkeit, was etwas unfair ist, denn von den stilisierten Ergüssen anderer Positivisten ist sie zumindest in „Nad Niemnem“ weit entfernt. Andererseits bringt Miłosz in Kapitel 6 von „Dolina Issy“ einzelne Strophen von Volksliedern unter, was diesem Kapitel die Atmosphäre von „Nad Niemnem“ verleiht, das von solchen Liedern durchsetzt ist. Sie dienen Orzeszkowa nicht nur als dokumentarisches Material, sondern erfüllen wichtige konstruktive und Sinnfunktionen. Die leitmotivische und Sinn-Schlüssel-Funktion mancher dieser Lieder beschreibt Krzyżanowski („Tradycje literackie polszczyzny“, S. 604). Noch nicht beobachtet wurde, daß sie zugleich in einem thematischen und formalen Oppositionsverhältnis zu den Gedichten Alfred de Mussets stehen. Diese Gedichte, wie die Volkslieder im Block vom Textfluß abgesetzt, sind auf Französisch zitiert. de Mussets Ästhetizismus steht wie das snobistische Französisch in schroffem Kontrast zu den Volksliedern, so wie die romantische, von de Mussets Gedichten begleitete Jugendliebe Justynas zum snobistischen Zygmunt mit ihrer aufkeimenden Liebe zum „bäuerlichen“ Jan kontrastiert.

Bei Miłosz sind die Lieder dagegen nicht zur Entschlüsselung der Fabel zu gebrauchen. Sie prägen, wie schon gesagt, das sechste Kapitel, und das führt uns auf eine weitere Eigenart von „Dolina Issy“. Die ausgesprochen kurzen Kapitel haben aufgrund einer insgesamt weniger stringenten Fabel eine große thematische Autonomie. Ihre Folge ist mal assoziativ, mal anekdotisch motiviert. Dabei ist die Chronologie durchaus eingehalten, aber der Erzähler springt scheinbar mutwillig zwischen verschiedenen Handlungssträngen hin und her.

So beginnt die Geschichte von Baltazar, der zweitwichtigsten Figur des Romans, in Kapitel 10-12, wird erst in Kapitel 38, dann in Kapitel 56 fortgesetzt und findet ihren Höhepunkt und ihr Finale in Kapitel 62-64 (von insgesamt 70). Die Autonomie der einzelnen Kapitel ist auch stilistischer Art. Jedes hat seine besondere Stimmung der Figuren und Atmosphäre des Setting, und so findet sich das Schauer-Melodram von Magdalena neben der von Afanas'ev geborgten Bären-Anekdote, der an Camus „L'étranger“ erinnernde sinnlose Mord Baltazars neben Geschichten von der Jagd und vom Angeln. Die stilistische und thematische Autonomie der kurzen Kapitel sowie das Zerschneiden der Handlungs-

fäden geben „Dolina Issy“ die „poetischen“ Qualitäten eines Montage-Sujets, während die im Vergleich zu „Nad Niemnem“ ausgeprägtere Perspektivierung den Prosacharakter dieses Romans stärkt.

Im sechsten Kapitel finden sich neben den Volksliedern Volksbräuche und Volksglauben, Wahrsagerei und die Nacherzählung eines weiteren Liedes, dessen Fabel Bürgers „Leonore“ entstammt, sowie die wohl schönsten Naturbeobachtungen des ganzen Romans. Der breite Fluß wird thematisiert, und Tomasz, das herrschaftliche Kind, besucht immer häufiger die bäuerlich-litauische Familie Akulonis, spielt mit den Kindern, lernt von ihnen Angeln. Mit all diesen Details evoziert Miłosz in diesem Kapitel die Welt von „Nad Niemnem“. Tomasz Ausflüge vom Herrenhaus zur Familie Akulonis sind ein Echo auf Justynas Besuche bei Anselm Bohatyrowicz und seinem Neffen Jan – allerdings ist die große Liebesgeschichte zwischen Justyna und Jan hier reduziert auf ein kindlich-erotisches Abenteuer mit Onuté Akulonis. Wie Justyna bei den Bohatyrowicz lernen, mit der Sichel umzugehen, so Tomasz bei Akulonis, die Angel zu gebrauchen, allerdings auch hier nicht mit den wichtigen Folgen, die das in „Nad Niemnem“ für die Fabel hat (Justyna wird Jan heiraten und wird bei ihm bäuerliche Arbeit tun müssen, was auch ihr Wunsch ist). Der Parallelismus zwischen Blumen und Kirche schließlich (Pfingstrosen, die Antonina für die Kirche pflückt) rufen die Eingangsszene von „Nad Niemnem“ auf – Justyna, die auf dem Heimweg von der Kirche Blumen pflückt.

### Lechitismus

Lechitismus ist ein Begriff, der sich vom Namen „Lech“ des sagenhaften Stammvaters der Polen herleitet. Stowacki porträtiert Lech und seine Krieger („Lechici“) in „Lilla Weneda“ als blutrünstige Barbaren, die das christliche Volk der Wenden unterwerfen. Bei Miłosz sind „Lechici“ jedoch keine imperialistischen Aggressoren. In neuerer Zeit ist „Polentümelei“, wie man Lechitismus annäherungsweise eindeutschen könnte, eher in der Form eines *regressiven* Nationalismus zu finden, der, so Miłosz, das polnische Geschichtsverständnis, aber auch das thematische Material und den Stil der polnischen Literatur entscheidend geprägt hat. Dieser regressiv Nationalismus ist eine besondere Spielart des Provinzialismus – eine Mischung aus Selbstmitleid, Groll und Anmaßung, ein Herausstreichen des eigenen Märtyrertums und ein Hausieren mit den eigenen Wunden. Miłosz unterscheidet in ihm zwei Komponenten – die Regression in die vermeintliche Idylle der Vergangenheit und die trotzige Geste der Auflehnung gegen die politischen Realitäten. Obwohl der so verstandene Lechitismus mit dem von Mickiewicz geprägten polnischen religiösen Messianismus manches gemeinsam hat, nimmt Miłosz Mickiewicz vom Vorwurf des Lechitismus ausdrücklich aus. Darin pflichtet ihm Irena Sławińska bei.<sup>38</sup> Die apokalypti-

schen Höhen, zu denen sich Mickiewicz's „Ahnenfeier“ aufschwinge, seien zwar aus regional begrenzten Traditionen und Glaubensvorstellungen gewonnen, haben aber dennoch eine universale Reichweite. Der Lechitismus habe als Provinzialismus keine solche Reichweite. Bei ihm sei nicht nur das künstlerische Material, sondern auch das künstlerische Ziel nur im nationalen Bezug zu finden. Ein kleiner Ausschnitt analysierter Wirklichkeit kann dagegen nach Sławińska durchaus eine allgemeinemenschliche Problematik bergen (S. 105). Nach Miłosz waren im Unterschied zu Mickiewicz Słowacki und Norwid typische Lechitisten. Der Sinnbezug ihrer Werke tendiert zu spezifisch polnischen Anliegen wie dem Martyrium der geknechteten Nation, so weit diese Autoren den historischen oder geographischen Umfang vorgestellter Wirklichkeit auch wählen. Zur weiteren Geschichte des Lechitismus bis in die jüngste Vergangenheit seien noch einige Stichworte gegeben.

Nach Miłosz huldigt von den Autoren des Positivismus v.a. Eliza Orzeszkowa dem Lechitismus. Doch auch die anderen, vermeintlich von der revolutionären Romantik geheilten polnischen Positivisten huldigten ihm: Prus in „Omyłka“, Żeromski in „Mogila“ und „Echa leśne“. In der Epoche des „Jungen Polen“ (Młoda Polska) verstärkt sich der Lechitismus noch (Wyspiański, „Noc listopadowa“), in der Zwischenkriegszeit schwächt er sich wieder ab. Interessant ist, daß Miłosz auch Gombrowicz nicht vom Vorwurf des Lechitismus ausnimmt. Hat sich nicht gerade Gombrowicz in seinen Tagebüchern immer wieder mit beißender Ironie über die „Polnische Krankheit“, über den Provinzialismus und das Selbstmitleid in der polnischen Kultur lustig gemacht? Ja, aber auch ein militanter Anti-Lechitist ist ein Lechitist. Gombrowicz's Spott, seine Stilisierung, sein Anti-Pan-Tadeusz („Trans-Atlantyka“) zeigen, so Miłosz, seine negative Abhängigkeit von den alten polnischen Denk- und Schreibmustern. Doch wie steht es mit Miłosz selbst? In seinen katastrophistischen Gedichten aus den dreißiger Jahren hat man Lechitismus wahrnehmen wollen (Polens Untergang steht [wieder einmal] bevor!). Miłosz verwahrt sich dagegen in „Ziemia Ulro“, S. 276f. Nie sei es ihm um Polen oder überhaupt um die politische Situation gegangen, sein Katastrophismus habe eine universale metaphysische Endzeitqualität. Wir können das hier nicht durch Analysen seiner frühen Gedichte nachprüfen. Was aber den regionalen Bezug von „Dolina Issy“ betrifft, so können wir uns an dieser Stelle erneut auf Irena Sławińska berufen, die in „Obraz poety i jego gospodarstwo“ eine Parallele zieht zwischen Mickiewicz's Universalismus und der Tragweite des Sinns von „Dolina Issy“ (S. 105). Die hier im weiteren anzustellenden Beobachtungen am Text des Romans werden diese Einschätzung bestätigen.

In „Pan Tadeusz“ vermeidet Mickiewicz die weinerlich-trotzige Geste des Lechitismus weniger durch die Universalität seiner Problemstellung als vielmehr dadurch, daß er seine beiden Komponenten, die bukolische Idylle und den Hero-

ismus der Auflehnung, auseinanderzuhalten versteht. Sie sind zwar beide vorhanden, aber sorgfältig voneinander separiert. Die nostalgische Idylle, als die sich das Leben in Soplicowo präsentiert, wird durch die Napoleonischen Truppen, die doch die nationale Befreiung bringen sollen, nicht gerettet, sondern bedroht. Mickiewicz sah in Napoleon, wie Wiktor Weintraub herausstreicht, durchaus nicht nur den nationalen Befreier Polens, sondern auch den Bannerträger einer säkularen Nationalideologie, der Polen als von Rußland unterworfenen Nation selbst zum Opfer gefallen war.<sup>39</sup>

In „Nad Niemnem“ steht dem Symbol der großen harmonischen Familie von Bohatyrowicze – dem Grab der Gründereltern auf einer Anhöhe über dem Fluß – auf der anderen Seite, ebenfalls auf einer Anhöhe, das Symbol des brutalen Eindringens der Weltgeschichte in dieses entlegene Tal gegenüber. Dort befindet sich das gemeinsame Grab von mehreren im Aufstand von 1863 Gefallenen. In der Beschreibung dieses Heldengrabes hat der Lechitismus eine vollendete Formulierung gefunden. Von den gefallenen Helden des Aufstandes von 1863 heißt es:

Albo w zamian nie otrzymanych wawrzynów otrzymywałyby ich kości dar wiecznego pod ziemią gorzenia i wyrzucania na świat niewidzialnych iskier? (S. 291)

Aber haben ihre Knochen anstelle der nicht erlangten Lorbeeren nicht die Gabe erworben, auf ewig unter der Erde zu brennen und unsichtbare Funken in die Welt zu senden?

Der Lechitismus bringt aber den Sinnaufbau dieses sorgfältig durchkonstruierten Romans nicht in Schieflage, weil in der Handlung der Personen zwar der Aufstand von 1863, aber nicht der Konflikt mit der Besatzungsmacht, der sich in ihm entladen hatte, eine Rolle spielt. Das kommt schon im Setting dadurch zum Ausdruck, daß sich das Grab *jenseits* des Flusses befindet. Wie in „Pan Tadeusz“ ist die Gegenseite des Konflikts praktisch ausgeklammert, und wie dort führt auch hier der (abwesende) gemeinsame Feind schließlich zu einer Verbrüderung zwischen den verschiedenen gesellschaftlichen Gruppen auf dieser Seite.

Orzeszkowas Wald mit dem Heldengrab findet ein komisches Echo in „Dolina Issy“, durch das Miłosz einen bissig-ironischen Kommentar zu der lechitischen Seite von „Nad Niemnem“ abgibt. Auch in „Dolina Issy“ ist im 7. Kapitel von einem alten, sagemumwobenen Grab die Rede. Der Wald des Orzeszkowa'schen Heldengrabes ist zu einem kleinen Wäldchen geschrumpft, und die im Freiheitskampf gefallenen Helden sind zu einem Oberhirten geworden, der an einem zu großen Stück Käse erstickt ist. Durften die Helden auf Anweisung Moskaus nicht auf einem richtigen Friedhof begraben werden, so wurde auch der Oberhirte wegen seiner ungewöhnlichen Todesursache nicht auf

einem Friedhof beerdigt. Doch warum ist der Oberhirte gerade an einem Stück Käse erstickt? Weil der Käse in „Pan Tadeusz“ eine wichtige Sinnfunktion hat. Wir haben es hier mit einer intertextuellen Dreierbeziehung zu tun. Das Haus des alten Matyjasz in „Pan Tadeusz“ zeugt von einer kriegerischen Vergangenheit. Heute aber ist das Waffenarsenal des alten Haudegens und Aufständischen (Teilnehmer an der Konföderation von Bar<sup>40</sup>) verdeckt durch ein Regal, auf dem Käselaike gelagert werden. Dies und noch einige andere Details zeigen, daß „Maciej Królik“ (Maciej Kaninchen), so sein Spitzname, häuslich und friedlich geworden ist. Miłosz, der Orzeszkowas Aufständischengrab in ein Oberhirtengrab verwandelt, verweist mit dem „Tod durch Käse“ auf eben diesen Wandel von kriegerischer zu häuslicher Mentalität, die offenbar auch „tödlich“ sein kann.

Doch damit ist die parodistische Intertextualität zu „Nad Niemnem“ noch nicht zu Ende. Das Grab, das in „Nad Niemnem“ die Fähigkeit hat, die Menschen mit unsichtbaren Funken fürs Heldentum zu entzünden, erschreckt in „Dolina Issy“ Pakienas, einen alten Weber, mit nächtlichen Spuk. Als er spät von einer Feier heimkehrt, verfolgt ihn vom Wäldchen her eine Rauchsäule. Die Rauchsäule verweist auf die lechitische Adaption des jüdischen Mythos vom Auserwählten Volk, auf den Messianismus also. Die Rauchsäule, in der Jahwe dem Volk vorausgeht und den Weg weist – diese Funktion soll in Orzeszkowas Roman das Grab der gefallenen Helden erfüllen. Die Blitze, die die Knochen bei Orzeszkowa aus der Erde senden, werden bei Miłosz zum bösen Spuk, der die Menschen nicht in Ruhe läßt. Pakienas kann das „traumatische“ Erlebnis nicht vergessen, wie Anselm in „Nad Niemnem“, der das Gemetzel von 1863 überlebt hat und mit dem Pakienas die Schwermut und das Alter-Kavalier-Sein (starokawalerstwo) gemeinsam hat. Darüberhinaus hat Pakienas einen ins Ausland emigrierten Bruder, dem die Erinnerung an jene Nacht schnell vergangen wäre, wenn er nicht wie Pakienas das Wäldchen jeden Tag sehen müßte, wie es in „Dolina Issy“ heißt (S. 22). Dieser scheinbar überflüssige Einschub findet seinen Sinn im intertextuellen Bezug zu der Geschichte des Bruders von Benedykt, dem Pendant zu Anselm auf dem Herrenhof in „Nad Niemnem“. Benedykt hütet die Erinnerung, die ihn nicht losläßt. Er will den Wald, der das Heldengrab birgt, nicht verkaufen. Sein Bruder dagegen, der nach Rußland ausgewandert ist und sich dort eine bürgerliche Existenz aufgebaut hat, beschwört ihn, alles zu verkaufen und auch auszuwandern. Dieser Bruder ist in „Nad Niemnem“ zum Verräter stilisiert. In „Dolina Issy“ ist aus dem Verräter ein ganz normaler Mensch geworden, der in Brooklyn Hosen bügelt. Darin liegt eine Spitze gegen die Tendenz des Lechitismus zur politischen Polarisierung.

Von Miłoszs bissigen Witz gegen den Lechitismus zeugen auch die Begleitumstände von Pakienas' nächtlichem Spukerlebnis. Pakienas kehrt gerade von einem „geselligen Abend“ von der anderen Seite des Flusses zurück – dem

„geselligen Abend“, den die Aufständischen 1863 jenseits des Flusses mit russischen Truppen hatten, verdankt das Heldengrab seine Entstehung... Der Russismus „wieczorynka“ für „Abendgesellschaft“ unterstreicht, daß Pakienas' geselliger Abend tatsächlich eine Travestie jenes Gemetzels ist.

Ein Aufständischengrab finden wir in „Dolina Issy“ zwar nicht, aber immerhin das Grab der „Witwe eines Aufständischen“. Tomasz's Großmutter Brofcia Dilibin hatte einen schon etwas älteren Mann geheiratet, Artur, den „der Nymbus durchlebten Märtyrertums“ umgab (S. 51), weil er am Aufstand von 1863 teilgenommen hatte, worauf sein Gut konfisziert wurde. Der Bezug ist schon hier vollkommen parodistisch, denn Artur war ein leichtsinniger Schwerenöter, dem der Verlust des Gutes nichts ausmachte, weil er „über die Besitztümer seiner Verwandten verfügte“. An Großmutter Dilibins Grab schlägt Tomasz nun vor, auf den Grabstein weißeln zu lassen:

„Wdowa po powstańcu 1863 roku“. Bo była z tego dumna (S. 149).

„Witwe eines Aufständischen des Jahres 1863.“ Weil sie stolz darauf war.

Der „Chronist“ schiebt nun einen seiner seltenen Exkurse in die Zukunft ein. Theatralisch „läßt er die Feder sinken“ und denkt an die Menschen, die diesen Ort nach vielen Jahren besuchen werden. Was werden sie denken?

„Jaki śmieszny stary krzyż“. „Te drzewa warto wyciąć, po co one tu potrzebne.“ (S. 149).

„Was für ein lächerliches altes Kreuz.“ „Diese Bäume sollte man abholzen, wozu sind sie hier nötig.“

Gnadenlos demontiert Miłosz die heiligen Gedenken an die Aufständischen, an denen sich Generationen von unterdrückten Polen aufgerichtet haben. Die Gleichgültigkeit und Belustigung der Nachfahren ist hart abgesetzt gegen die sentimentalistische Stilisierung der Erzählerrede, und die Bäume, die in sentimentalistischer Tradition das Grab beschatten, sollen entfernt werden – sie sind überflüssig.

Der Topos „Das Grab im Wald“ ist in „Dolina Issy“ noch in einer weiteren Schwundstufe zu finden. Das Grab des Gründerpaares und das Aufständischengrab, die bei Orzeszkowa die beiden Punkte des Sinnursprungs bezeichnen, sind in der Topographie von „Dolina Issy“ in der Dimension geschrumpft zum Familiengrab von Tomasz's Vorfahren auf der einen Seite und dem Holzkreuz mit dem traurigen, moosbewachsenen Christus auf der anderen Seite der „Schwedenwälle“. Im Vergleich zu „Nad Niemnem“ wird hier die objektive, auktoriale Sicht zum personalen Blickwinkel von Tomasz, und die Vorfahren

„aller“ werden zu den Vorfahren von Tomasz. Der Fluchtpunkt nationaler Trauer schließlich wird, auch das nicht ohne Ironie, zum „moosbewachsenen, traurig dreinblickenden Jesus“ (S. 11).

Doch es gibt in „Dolina Issy“ auch einen ernsthaften Gedanken zum Lechitismus. Angesichts ihres Enkels Tomasz fragt sich Großmutter Dilibin, die „Witwe eines Aufständischen“:

Wnuk. Dobra krew czy zła krew? Męskość i burzliwość Artura czy jej lęk przed ostrością wszystkiego, co tu na ziemi w nas uderza? Czy krew tych – dzikusów? (S. 126).

Ein Enkel. Gutes oder schlechtes Blut? Die Männlichkeit und das aufbrausende Wesen Arturs oder ihre Furcht der Schärfe von allem, was uns im Leben einen Schlag versetzt? Ob er das Blut dieser – Wilden hat?

Artur und Großmutter Dilibin vertreten hier die beiden Seiten des Lechitismus. Aufstand oder Regression in die Idylle, das ist die Alternative, vor der die Polen immer wieder standen, und vor der auch Tomasz stehen wird. Miłosz Roman gibt auf Großmutter Dilibins Frage keine Antwort. Tomasz Zukunft wird im unklaren gelassen.

### Die Tradition der Idylle

Eine Konstante der polnischen Literatur, die „Pan Tadeusz“ wesentlich prägt, ist nach Miłosz die Idylle (polnisch und im weiteren: Sielanka):

A jest „Pan Tadeusz“ najdoskonalszą destylacją i zamknięciem całej sielankowej poezji staropolskiej („Prywatne obowiązki“, S. 96).

Aber „Pan Tadeusz“ ist die vollkommenste Destillierung und der vollkommenste Abschluß der ganzen altpolnischen Idyllen-Dichtung.

Allgemein äußert sich Miłosz zu dieser Konstante im Gespräch mit Fiut (S. 133f.), vor allem aber in „Prywatne obowiązki“ (S. 69, 71, 96 und 141). Die gesamte polnische Kultur sei ihrem Wesen nach bukolisch (S. 71), der „Geist der polnischen Poesie“ sei die Idylle (S. 141). Er beruft sich dabei auf Kazimierz Brodziński, der das „als einziger des gesamten Jahrtausends“, wie Miłosz pathetisch formuliert, erkannt habe (S. 141). Brodziński hatte 1818 in der Abhandlung „O klasyczości i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej“<sup>41</sup> zwischen Klassik und Romantik vermitteln wollen und als „Kompromiß“ vorgeschlagen,

Werke zu schaffen, die den Geist der polnischen Poesie am besten auszudrücken vermöchten – Idyllen eben.

Unter den Untersuchungen zur umfangreichen polnischen Tradition der „Sielanka“<sup>42</sup> gibt es allerdings keine, in der Brodziński's These affirmiert würde. Es überwiegen die vorsichtig distanzierenden bis negativen Urteile. So nennt M. Kridl<sup>43</sup> die theoretischen Schriften Brodziński's eklektisch und konfus; die These von der Idylle als dem Hauptzug der polnischen Seele begrenze und verenge die nationale Literatur. Doch Kridl, der Brodziński eine „Unfähigkeit, exakt zu argumentieren“ bescheinigt, argumentiert hier selbst ungenau. Nicht um den Hauptzug der polnischen Literatur soll es sich ja handeln, sondern um den Hauptzug der polnischen Seele, der in der *Literatur* auf vielfältige Weise zum Ausdruck kommen kann. Kridl's Ungenauigkeit wird verständlich, wenn man sieht, welche praktische Schlußfolgerung Brodziński selbst aus seiner These gezogen hat. Er schrieb fortan gattungsmäßig strenge, an die antiken Vorbilder angelehnte Eklogen und Idyllen. Mit einem solchen Programm wären in der Tat die Entwicklungsmöglichkeiten der polnischen Literatur und die Perspektiven der in Polen eben aufblühenden Romantik verengt worden.

Miłosz versteht Brodziński's These nicht als poetisches Programm, sondern als Identifizierung einer *Hauptströmung* der polnischen Literatur. Das gilt zunächst natürlich für die Zeit vor Brodziński, bis zum Beginn der Romantik. Die Liste der Idyllendichtungen gerade unter den Hauptwerken der polnischen Literatur ist erstaunlich lang. Schon Rejs „Wizerunek własny żywota człowieka poczciwego“ (Das getreue Bild des Lebens eines rechtschaffenden Menschen, 1558) mündet in das horazische Lob des Landlebens und enthält auch manche idyllischen Landschaften. Kochanowski's „Pieśń świętojańska o Sobótce“ (Johannistag-Lied, 1586) ist eine Sielanka,<sup>44</sup> Szymon Szymonowicz schuf mit seinen „Sielanki“ (1614) ebenso sein Meisterwerk wie Szymon Zimorowicz mit dem Idyllenkranz „Roxolanki“ (Ruthenische Mädchen, 1654). Idyllen schufen die Barockdichter Samuel Twardowski, Maciej Sarbiewski (auf Latein), Stanisław Trembecki, Adam Naruszewicz; fast ausschließlich bukolische und georgische Dichtung verfaßten zur Zeit des Sentimentalismus Franciszek Karpiński und Dionizy Kniaźnin, im Klassizismus Kajetan Koźmian und schließlich Brodziński selbst. Allen Epochenschwellen zum Trotz blieb die Sielanka 350 Jahre lang die Dominante der polnischen Literatur.

Innerliterarisch ist diese Dominanz vielleicht mit dem großen Einfluß des Lateinischen, auch der lateinischen Dichtung, seit dem Humanismus zu erklären. Im Humanismus gewann die polnische Literatur ihre Dynamik und ihre europäische Wirkung, und die literarischen Konstellationen ihrer Geburtsstunde bestimmten fortan ihren Charakter.<sup>45</sup> Außerliterarisch ist die Dominanz der Idylle in der älteren polnischen Literatur mit der kaum städtischen und wenig zentra-

listischen sozialen Organisation des Adels und der wirtschaftlichen Prosperität Polens als Agrarland zu erklären.

Doch die Sielanka hatte schon zu Brodzińskis Zeit, wie seine Kritiker bemerken, ihre Dynamik verloren. Auf der Genre-Speisekarte von Romantik, Realismus, Symbolismus, Avantgarde und Neorealismus hatte sie erst recht keinen Platz mehr. Wie kann dann Miłosz Brodzińskis These aufgreifen und auf das 19. und 20. Jahrhundert ausdehnen? Der „bukolische Reflex“ der polnischen Kultur, nach dem das alte Polen „die prädestinierte gute Ordnung, den Garten des Schöpfers“ räsentierte („Prywatne obowiązki“, S. 69), ging nach der Zerstörung dieser Ordnung in den Untergrund. Er wurde zu einer Unterströmung, die die Gattungen aller folgender Epochen bukolisierte. Noch der Lechitismus ist, so Miłosz, ein Produkt dieses bukolischen Reflexes. Er ist die Empörung und das Weinen eines in die Kälte der politischen Realitäten ausgesetzten Paradieskindes.<sup>46</sup> Die Betrachtung von „Dolina Issy“ vor dem Hintergrund der beiden anderen Meisterwerke wird diese Unterströmung der neueren polnischen Literatur in der Romantik, im Positivismus und in der Literatur nach dem Ende der Avantgarde verfolgen. Die Idylle manifestiert sich hier in den ihren antiken Vorbildern und deren neuzeitlichen Imitationen *fremden* Gattungen des Versepos und des Prosaromans, in Epochen zudem, die sich anti-antikisierend und gesamteuropäisch gesehen auch als ausgesprochen antiidyllisch präsentieren – in der Romantik und im Realismus. Das zeigt die Stärke und Langlebigkeit dieser Tendenz in der polnischen Literatur.

Kein poetisches Programm ist die Dominanz der Idylle in der polnischen Literatur für Miłosz, sondern eine Tatsache, der man sich als polnischer Schriftsteller zu stellen hat. Die Grundlage der Idylle ist die Affirmation der Welt (Gespräch mit Fiut, S. 134). Arkadien ist ja dem Mythos nach bewohnt, an die Möglichkeit einer „arkadischen“ Welt unter Einbeziehung des Menschen wird also geglaubt. Mit der stofflichen und sinnlichen Konkretheit der beschriebenen Landschaft ist zudem verbürgt, daß Schönheit, Friede und Harmonie möglich und auch wirklich sind, getreu der Logik, nach der auch ein Traum seine materiellen Voraussetzungen in erlebter Wirklichkeit hat. Nun hat die polnische Gesellschaft über die Jahrhunderte ihre Unschuld nicht verloren oder zumindest kulturell nicht zur Kenntnis genommen, daß sie ihre Unschuld verloren hat. Der gemeinsame äußere Feind wirkte verbindend, so daß der *polnische* Löwe friedlich neben dem *polnischen* Schaf zu liegen scheint.<sup>47</sup>

Kazimierz Wyka hatte Miłosz in einer Rezension des Gedichtbandes „Ocalenie“ (Rettung, 1945) vorgeworfen, von Arkadien nur zu träumen, um einen Vorwand für seine Haltung der ästhetistischen Kontemplation und der egotistischen Isolierung zu haben.<sup>48</sup> In einer scharfen Replik dagegen betont Miłosz die Universalität des arkadischen Mythos, der sich nicht auf die falschen Schäferinnen des Rokoko reduzieren läßt. Mit ihrem Traum vom *locus amoenus* ziehen

sich die Dichter durchaus nicht in eine private Glückseligkeit zurück, sondern geben der Menschheit ihr Gesicht, indem sie ihr ihre Bestimmung vor Augen führen.<sup>49</sup> Damit ist der offensive, der gestalterische Sinn der „idyllischen“ Affirmation der Welt bezeichnet.

### Mythos Litauen

„Niemand kann mich verdächtigen, dem snobistischen Litauen-Kult zu huldigen“, verkündet Miłosz in „Prywatne obowiązki“ (S. 64). Das hat er wahrhaftig nicht nötig, denn er ist von dem Mythos Litauen, mit dem mancher Pole Eindruck schinden will, wahrhaft durchdrungen. Was hat es mit diesem Kult auf sich?

Seit Mickiewicz gilt Litauen als der Prototyp der verlorenen Heimat. Die „Westverschiebung“ Polens 1945 hat nur über ein ganzes Volk gebracht, was einige schon exemplarisch vorerlebt hatten. Die Zwangsumsiedlung aus dem Gebiet des ehemaligen Großfürstentums Litauen, das an die UdSSR fiel, in die ehemaligen deutschen Ostgebiete war für die Polen vielleicht noch traumatischer als die Vertreibung für die Deutschen, denn Groß-Litauen ist auch die Heimat des polnischen Werte- und Geschichtsbewußtseins – nicht nur als Geburtsland seiner großen Schriftsteller. So mußten Kmicic und Wołodyjowski, die Helden von Sienkiewiczs populärer Romantrilogie, einfach von einem Gutshof in Litauen stammen (vgl. „Ziemia Ulro“, S. 86).

Seit Mickiewicz und Słowacki gilt der Osten auch als die Heimat der „Propheten und Führer des Volkes“ (polnisch: z.B. *Wieszcz*). Das machte sich Polens Diktator Józef Piłsudski zunutze. Ein wichtiges Element des Piłsudski-Kultes im Polen der Zwischenkriegszeit war seine Herkunft aus Litauen. Miłosz geht auf die „Weißen“ der litauischen Herkunft halb ernst, halb scherzhaft in „Ziemia Ulro“ ein (S. 84f.). Es gebe in Polen zwei Kastensysteme, ein gewöhnliches der mehr oder weniger adeligen Geburt und ein spezielles der Herkunft. Bei einem Treffen mit Gombrowicz, der sich gern auf seine adelige Herkunft berief, entgegnete Miłosz ihm, er komme doch aus Zentralpolen. Das war ein echter Schlag für Gombrowicz, berichtet Miłosz, und Gombrowicz hatte nichts eiligeres zu tun, als ihm die Herkunft seiner Vorfahren von den Ufern der Niewiaża, dem Herzen Litauens, darzulegen. In seinem Essay über Gombrowicz („Prywatne obowiązki“, S. 110-122) meint Miłosz belustigt, nach seinem Tod sei Gombrowicz selbst zu einem *Wieszcz* erhoben worden – hatte sich dieser doch in „Ferdynand“ über den Propheten-Kult lustig gemacht. Jerzy Jarzębski schließlich macht in „Być wieszczem“ – in scherzhaftem Ton – Miłosz selbst zum Konkurrenten Gombrowiczs um die Würde eines *Wieszcz*.<sup>50</sup> Offenbar entkommt man in Polen dem Mythos der Herkunft nicht.

Für Miłosz ist Litauen tatsächlich der verlorene Ort einer glücklichen Kindheit, zu dem es keine Rückkehr gibt. Den Verlust der Heimat hat Miłosz gleich mehrfach, gleichsam in drei Stufen, erlebt und jedesmal als eine menschliche wie dichterische Krise thematisiert: seine durch nationalistische polnische Kreise betriebene Vertreibung aus Wilna, die ihn 1937 nach Warschau führte, sein Bruch mit Volkspolen, vollzogen 1951 mit dem Austritt aus dem Diplomatischen Dienst, der ihn zu einem „echten“ Emigranten in Paris machte, und sein Abschied von Europa mit Antritt der Professur in Berkeley. So überlagerten sich metonymisch drei geographische und kulturelle Räume: Litauen wurde zum Sinnbild für Polen, Litauen und Polen wurden zum Sinnbild für die Alte Welt, für Europa.<sup>51</sup>

Umgekehrt ist Polen das Herzstück des mit der letzten Emigration zurückgelassenen europäischen Werte- und Geschichtsbewußtseins – es gibt wohl kein Volk, das von der eigenen Geschichte und den in ihr aufbewahrten Werten so besessen ist – und das Herzstück dieses polnischen Traditionalismus ist, wie gesagt, Litauen. Und Miłosz spitzt den Mythos der Herkunft noch zu. Das Herz Litauens ist das Tal der Niewiaża. Es ist damit für Miłosz zugleich der Prototyp des *locus amoenus*. Stolypin, der Kanzler des russischen Riesenreiches, habe das Tal der Niewiaża als den landschaftlich schönsten Ort des Reiches zu seiner Sommerresidenz erwählt. Den Bericht von L. Jucewicz, dem Ethnographen und Folkloresammler Litauens, über die Schönheit dieses Tales müsse heutzutage jedes Kind in Litauen in der Schule lesen – in einer Übersetzung aus dem Polnischen ins Litauische! (Gespräch mit Fiut, S. 151). Damit verrät Miłosz zugleich, daß für ihn, wie schon für Mickiewicz und Orzeszkowa, die kulturelle Identität dieses Mittelpunktes der Welt polnisch ist, auch wenn er, anders als jene, in „Dolina Issy“ immerhin *echte* Litauer auftreten läßt.<sup>52</sup> Er meint es den Litauern schuldig zu sein, den Mangel an ethnischer Realistik bei Mickiewicz und Orzeszkowa auszugleichen.

Klar ist, und Miłosz spricht es im Gespräch mit Fiut auch aus (S. 35), daß das „Tal der Issa“ das fikionalisierte Tal der Niewiaża ist. Die besondere Schönheit des Tales der Niewiaża war ein gängiger Topos. Das zeigt die Erzählung „Das namenlose Grabmal am Niemen“ des Reiseschriftstellers Teodor Tripplin. Tripplin reproduziert allgemein bekannte Litauen-Mythen und kommt dann auf das „schöne, fruchtbare und reiche“ Land an der Niewiaża zu sprechen. Man könne von der Schönheit dieses Landstrichs eigentlich gar nicht berichten, weil man der Übertreibung verdächtigt würde. Die Wasser singen und klingen, die Berge sind von blühenden Hainen bekrönt usw. usw.

Doch Litauen ist nicht nur der *locus amoenus*, es ist auch der *locus metaphisicus*. Diesen Mythos schürt Miłosz bei jeder sich bietenden Gelegenheit. Es beginnt mit der These mancher Linguisten, die litauische Sprache sei unter den lebenden indogermanischen Sprachen die archaischste und darum dem Latein sehr

ähnlich. In die mystische Frühzeit der europäischen Kultur verweist auch die Tatsache, daß die Litauer die „letzten Heiden in Europa“ waren – daran knüpfen sich Vorstellungen vom unverbildeten Naturvolk, das Sonne und Mond zu Göttheiten hat und im Einklang mit der Natur lebt. Solche Archaik verbindet die Litauer erneut mit den antiken Vorstellungen vom Volk der Arkadier. Für die neuere Zeit hat v.a. Andrzej Niemojewski die metaphysischen Qualitäten Litauens dargelegt. Miłosz diskutiert sein Buch „Dawność a Mickiewicz“ (1918) in „Ziemia Ulro“ (S. 113-118) ausführlich, denn es ist für seine eigene dort entwickelte Konzeption des *locus metaphysicus* wichtig. Niemojewski stellt dem nüchternen, rationalen Kronpolen das metaphysische, zur Phantastik neigende Litauen gegenüber. Und in der Tat bringt ersteres hervorragende Mathematiker und philosophische Logiker hervor, letzteres dagegen *Wieszcz*. Litauer sind mystisch gestimmt, Kronpolen aufklärerisch. Man sollte das nicht als Völkerpsychologie abtun. Es ist ein Mythos, den die Menschen sich selbst geben und der darum nach dem Gesetz der *self fulfilling prophecy* funktioniert.<sup>53</sup> Außerdem vertritt Niemojewski die These, der Zerfall der religiösen Spiritualität in Europa müsse den Winkel des Kontinents zuletzt erfassen, in dem das Christentum am spätesten Fuß gefaßt hat – Litauen.

Wenn Miłosz die Thesen Niemojewskis auch nicht ausdrücklich affirmiert, so entwickelt er sie in „Ziemia Ulro“ doch weiter – zum Mythos der „spirituellen Heimat“. Er berichtet, wie der in Weißrußland geborene französische Dichter Oskar Miłosz, sein geistiger Vater und entfernter Verwandter, 1922 nach Litauen fuhr, um seine „spirituelle Heimat“ aufzusuchen. O. Miłosz, nach dem Urteil Czesław Miłoszs ein Mystiker vom Format Swedenborgs, fühlte sich zu einer „bestimmten geistigen Familie gehörig“ und im spirituellen Sinn „seit Jahrhunderten vertrieben“, und diese Reise war eine Art Heimkehr für ihn. „Ziemia Ulro“ ist Miłoszs Metaphysik. Er verteidigt darin u.a. den Geist der Sakralität gegen Autoren wie Beckett, die „nur in der Blasphemie, das Sakrale noch berühren“ („Ziemia Ulro“, S. 250). Für Miłosz bleibt dagegen, wo die religiöse Spiritualität nicht mehr greifbar scheint, als letzter Rest von Seele im Menschen seine Verwurzelung in der Heimat, in ihren Gebräuchen und ihrem Lebensrhythmus bestehen. Und so verbinden sich der Mythos Litauen und der Mythos Heimat zum Mythos von der Heimat Litauen.<sup>54</sup>

### Litauische Idyllen

Litauens Anspruch, der eigentliche *locus amoenus* Europas zu sein, hat bereits Mickiewicz angemeldet – im Wettstreit zwischen dem Grafen und Telimena auf der einen Seite und Tadeusz auf der anderen Seite um die größere Schönheit Italiens oder Litauens (III/530-653). Zitronenbäume, Zypressen und der blaue Himmel über dem „Garten der Cäsaren“ (III/536) markieren den antiken, den

Vergilischen *locus amoenus*, dem die sentimentalistisch und im Geiste des Rokoko gestimmten „Weltbürger“ Telimena und Hrabia huldigen. Die Gegenposition vertritt Tadeusz – und hier begeht Mickiewicz wissentlich einen Verstoß gegen das von ihm entworfene Bild der naiven und unbedarften Psyche seines Helden:

Był on prostak, lecz umiał czuć wdzięk przyrodzenia / i patrząc w las ojczysty rzekł, pełen natchnienia / [...] (III/578f.).

Er war ein Simpel, aber er konnte die Anmut der Natur fühlen / und er sprach, auf den heimatlichen Wald schauend, voller Inspiration / [...]“.<sup>55</sup>

Tadeusz scheint eine Autor-Apostrophe an den Leser aufzunehmen, in der es hieß:

A przecież wokoło nich ciągnęły się lasy / Litewskie! tak poważne i pełne krasy (III/548f.).

Aber schließlich erstreckten sich um sie her die Wälder / Litauens! so ehrwürdig und voller Schönheit.

Die „Natürlichkeit“ litauischer Bäume wird der „Künstlichkeit“ italienischer Hartlaubgewächse gegenübergestellt. Der Paradigmenwechsel von „lieblich und glatt“ zu „herb und rauh“ entspricht der „nordischen“, d.h. ossianischen Spielart der Romantik. So stellt Tadeusz auch den stürmischen und bewölkten Himmel Litauens über das eintönige Blau des Himmels über Italien (III/630-653). Zum antiken *locus amoenus* aber bleibt die Bindung insofern in Kraft, als hier statt dem „lieblichen“ Arkadien Vergils das rauhe, von einem wilden und barbarischen Volk bewohnte Arkadien des Ovid und des Pausanias aufgerufen wird.

Nun berichtet allerdings Miłosz im Gespräch mit Fiut, daß ihn schon in seiner Jugend geärgert habe, wie ungenau die Flora Litauens in „Pan Tadeusz“ beschrieben sei. Als Beispiel führt er Rotbuchen (buk) an. Sie gebe es in Litauen nicht, die Vegetationsgrenze für Rotbuchen verlaufe weit südlich davon. Er sei, so fügt Miłosz scherzhaft an, damals eben eher auf die Natur als auf die Literatur gestimmt gewesen. Doch das von ihm gewählte Beispiel wird „unversehens“ zu einer Komponente des literarischen Sinns. Gleich zu Beginn von „Dolina Issy“, in der einleitenden Beschreibung der Landschaft Litauens, heißt es:

[...] brak całkowicie buków, granica ich zasięgu przebiega o wiele dalej na południe (S. 7).

[...] Rotbuchen fehlen ganz, die Grenze ihres Verbreitungsgebietes verläuft viel weiter südlich.

Einzig von den Rotbuchen sagt der Erzähler von „Dolina Issy“ ausdrücklich, daß sie *nicht* in Litauen wachsen – weil Mickiewicz sie in „Pan Tadeusz“ dort wachsen läßt. Ein indirekter Hinweis darauf, daß Mickiewicz sein litauisches Arkadien „versüdtlicht“ hat. Das bringt Mickiewicz selbst in eine Analogie zu Telimena und dem Grafen, die die falschen, lieblich-südlichen Bäume preisen.

Auch in „Nad Niemnem“ gibt es eine Stellungnahme zur geographischen Breite Arkadiens. Der Hausherr von Korczyn pflanzt seiner – nach der Besseren Gesellschaft und der Exotik ferner Länder dürstenden – Frau zuliebe in seinem Garten exotische Pflanzen, sogar Ananas an. So wird auch hier auf das romantisch-elitäre Fernweh der in Petersburg „in den höchsten Kreisen“ verkehrenden Telimena aus „Pan Tadeusz“ angespielt. In allen drei Fällen macht Litauen dem im doppelten Wortsinne klassischen Süden sein Recht, der *locus amoenus* zu sein, streitig. Der Mythos wird bestätigt und modifiziert. Ja, es gibt diesen Ort, doch er liegt nicht im Süden, sondern im Norden. Der Süden hat seine Rolle ausgespielt, seine Bewohner, noch mehr aber die, die als Touristen dorthin strömen, sind nicht mehr auf archaische Weise mit dem Boden ihrer Heimat verwurzelt wie noch der Bauer der Fröhlichkeit der Römischen Republik, der schon für Vergil eine Figur aus einer verlorenen alten Zeit war.

Exponent der Verehrung des falschen, des künstlichen südlichen Arkadiens ist in „Nad Niemnem“ Zygmunt, der eingebildete, talentlose Künstler. Er behauptet, nur der Süden gebe ihm Inspiration. In Rom, in Florenz finde er die „Schönheiten einer herrlichen Natur“ (S. 436), in Litauen dagegen nur „Gewöhnlichkeit, Langeweile und schlechte Laune“ (S. 437). Seine Mutter, die sich weigert, ihr Gut zu verkaufen und damit ihre Verwurzelung aufzugeben, antwortet ihm mit einer Apologie der Natur Litauens, die der Tadeuszs in „Pan Tadeusz“ ähnlich ist:

Czy tu ziemia nic nie rodzi? czy tu słońce nie świeci? czy tu królestwo trupów? że żadnego błysku piękna i życia dokoła siebie znaleźć nie możesz? (S. 441).

Bringt die Erde hier nichts hervor? Scheint die Sonne hier nicht? Ist hier das Reich der Toten? Kannst du denn um dich herum keinen Funken Schönheit und Leben finden?

### Idyllen überhaupt

Es gibt kaum einen Artikel zu „Dolina Issy“ und kaum eine Monographie, in der nicht erwähnt würde, daß dieser Roman eine heile Welt, einen Garten Eden, eine Idylle entwirft. Doch niemand geht auf die metaphysischen Implikationen ein, die das für Miłosz hat. Natürlich mag Miłosz nicht seinen eigenen Roman deuten, aber seinen Äußerungen zu den metaphysischen Qualitäten von „Pan Tade-

usz“ kann man entnehmen, welchen Stellenwert die „Sielankowość“, die Idyllik, auch in „Dolina Issy“ hat.

Angeregt von G.R. Noyes, der Mickiewicz mit dem englischen *metaphysical poet* Thomas Traherne verglichen hat, entwickelt Miłosz in „Ziemia Ulro“ (S. 133) seine Vorstellung von „Pan Tadeusz“ als metaphysischem Epos – allerdings eher in Andeutungen als in ausformulierten Gedanken.<sup>56</sup> Metaphysisch sei „Pan Tadeusz“, weil sein Gegenstand die Ordnung [„ład“, nicht „porządek“, also *gute Ordnung, Harmonie*] der Existenz als Bild des reinen *Daseins* [„Byt“, groß geschrieben] sei. Das sei keine Folge der patriarchalischen Ordnung, meint Miłosz. Hier muß man ergänzen, daß diese umgekehrt aus jener fließt. Man erinnere sich: Die Rangordnung „nach Amt, Alter und Geschlecht“ (bei Tisch, beim Spaziergang) wird in „Pan Tadeusz“ von allen freiwillig eingehalten, aus dem Harmoniebedürfnis aller Personen heraus. Der Richter (Sędzia) steht für die Ordnung ein, weil man es „von alters her“ so gemacht hat, und so haben wir als zweiten Faktor der Metaphysik von „Pan Tadeusz“ die Zeit. Nach Miłosz ist sie in „Pan Tadeusz“ als zyklische Zeit verstanden. Zu S. Goszczyński habe Mickiewicz 1849 gesagt, der Kalender und das Brevier seien die wichtigsten Bücher des Menschen (Gespräch mit Fiut, S. 126). Also sind Landwirtschaftsjahr und Kirchenjahr die Zyklen, in denen die menschliche Existenz ihre Ordnung, ihre Harmonie findet. Von der sakral geordneten Zeit unterscheidet Miłosz die mechanisch gemessene Zeit der Uhren. Zeit als harmonische Ordnung ist nicht meßbar, sondern nur erfahrbar. Daß dieses Konzept auch religiöse Implikationen hat, zeigt der Hinweis auf die *Sakralität* der Zeit. Der Bauernkalender allein reicht nicht, es muß der Ritus hinzukommen, der den Sinn der Zeit zur Anschauung bringt. Erst dann wird Ordnung zu Harmonie.

Analoges sagt Miłosz – in Andeutungen – auch von der *dinglichen* Welt in „Pan Tadeusz“. Die Gurken und Melonen im Gemüsegarten seien nicht bloße Symbole, wie die „bloß-noch-Symbole“ in der degenerierten literarischen Form des „Symbolismus“, denn sie seien zugleich in ihrer ganzen Fülle sie selbst. Die symbolische Bedeutung des Gartens liegt dabei nicht allein in der Anthropomorphisierung der Pflanzen, deren „Zusammenleben“ zum Abbild der Gesellschaft wird. Entscheidend für den Parallelismus zwischen Gemüsegarten und Gesellschaft ist zum einen die Verwurzelung der Pflanzen im Boden und zum anderen die Etymologie des Wortes „ogród“ (Garten), ursprünglich „durch einen Wall geschütztes Stück Land“.<sup>57</sup> Der Garten *bedeutet* darum nicht nur „Obhut“, er ist sie auch, und er *bedeutet* nicht nur Harmonie, sondern *ist* angeschaute Harmonie. Und so liegt der Sinn nicht jenseits der sinnlichen Erfahrung, sondern in ihr. Harmonische Ordnung kann nur sichtbare Ordnung sein.

Auch dieses Argument hat religiöse Implikationen. Darum bezeichnet Miłosz die Welt von Mickiewiczs Epos unter Rückgriff auf das Bild des Gemüsegartens als „Garten des Herrn“.<sup>58</sup> Man sieht, wie wichtig es ist, daß der Gemüsegarten

gerade von Zosia gehegt wird, denn sie erscheint als weiße, zarte Lichtgestalt, mithin als *Engel*. Die Gegenwart des Sakralen im Garten kommt bei Miłosz in „Dolina Issy“, Kapitel 6 zum Ausdruck. Die „Himmelschlüsselchen“ (pln. wfl.: Schlüsselchen des heiligen Petrus) und gleich darauf die Pfingstrosen, die Antonina schneidet, um sie in die Kirche zu bringen, schaffen einen markanten Parallelismus zwischen Garten und Religion.

Miłosz versteht „Pan Tadeusz“ als radikale Gegenposition gegen abstrakte, „reine“ Ordnungsbegriffe.<sup>59</sup> Man muß den Blick von der Sonne [des reinen Geistes, der Abstraktion] abwenden, weil sie alles und darum nichts ist, und weil man, in die Sonne schauend, die Erinnerung an die Dinge verliert, die man gesehen hat. Man muß sich zu den Dingen hinunterbeugen, wo der Strahl von der Erde zurückgeworfen wird, schreibt Miłosz in dem Gedicht „Słońce“ (Die Sonne), das den Zyklus „Świat (Poema naiwne)“ abschließt. Das hat schon A. Fiut in „Wygnanie z raj“<sup>60</sup> als künstlerisches Programm verstanden. Macht die Aufforderung, sich der dinglichen Welt zuzuwenden, die zur Zeit von Thomas von Aquin revolutionär und zur Zeit des Symbolismus noch angebracht war, heute noch Sinn? In „Ziemia Ulro“ (S. 250f.) meint Miłosz – ja, denn Autoren wie Beckett zeigen, daß die Literatur und mit ihr das Denken abstrakt geworden sind und sich darum in einer leeren Egozentrik verlieren. Was den Bühnenfiguren Becketts fehlt, ist eine Herkunft, eine Heimat, deren Boden sie hervorgebracht und geprägt hat. Ihnen fehlt Geschichte, verstanden nicht als chronologische Bewegung auf etwas hin, sondern als geistige Bewegung auf etwas zurück. Ohne eine solche Bewegung gibt es keine Harmonie und auch keine Sinnähnlichkeit der wahrgenommenen Welt. Dieser Sinnursprung von Raum und Zeit, denn nichts geringeres ist hier angesprochen, ist universalisiert, für die ganze Menschheit, ausgesprochen im Mythos von Arkadien und im Mythos vom glücklichen Landleben. Das ist die metaphysische Botschaft der Idylle, und das ist der Grund, warum immer noch Idyllen geschaffen werden können, auch heute, wo viele meinen, wir lebten nach dem Ende der Geschichte: es bedürfte nur, daß wir uns *erinnerten*.

Es ist also keine Verzerrung der Realität, wenn in „Pan Tadeusz“ immer schönes Wetter zu sein scheint, wenn uns Mickiewicz „nur Spätsommer und Frühling darbietet, Soplicowo, vom Licht übergossen, mit Speisen und Trank in Fülle“,<sup>61</sup> und es ist auch nicht das „verlorene Paradies“, wie viele schreiben, sondern es ist die Heimat: da, wo der Sinn von Zeit und Raum ist. Die Bewohner von Mickiewiczs Arkadien leben zwar nicht auf der Insel der Seligen – sie werden durchaus von der Weltgeschichte berührt. Doch alle zerstörerische Dynamik der Geschichte verstehen sie in eine Art Gesellschaftsspiel abzuleiten, in Kollisionen innerhalb eines Talons fest definierter Figuren und Funktionen, die immer neue, aber eingegrenzte und darum überschaubare Konstellationen ergeben, wie die Figurengruppen auf dem Tafelaufsatz („Arcyserwis“), der darum im

letzten Buch von „Pan Tadeusz“ so ausführlich beschrieben wird (XII/ 26-135). Der Tafelaufsatz ist als Kunstgegenstand ein „Bild im Bild“ von „Pan Tadeusz“, das die Intentionen des „letzten Epos“ zusammenfaßt und anschaulich macht.

Rousseauistische Assoziationen weckt in „Pan Tadeusz“ das *Paradies im Paradies* – das Urwald Dickicht, dessen Beschreibung einen großen Teil des 4. Buches einnimmt (IV/ 477-565). Hier hat die menschliche Zivilisation die Tiere noch nicht verdorben. Sie leben hier friedlich und in wohlgeordneten Verhältnissen zusammen. Wie im Garten Eden herrschen Liebe und Eintracht zwischen Raubtieren und zahmen Tieren, und „wie die Väter im Paradies lebten, so leben heute die Enkel“ (IV/547). Die Erwähnung von „Königreichen“ und „Hauptstädten“ der Tiere und Pflanzen zeigt an, daß es hier nicht nur um unberührte Natur, sondern auch um ein soziales Utopia geht – das Dickicht ist das Vorbild für die Menschen, die Mickiewicz's fiktive Welt bevölkern.

Andererseits präsentiert sich das Dickicht durch eine Allusion auf Vergils „Aeneis“ auch als Hades. Bei Vergil heißt es vom Eingang zur Unterwelt:

Vögel nicht einmal können sich ohne Gefährdung mit ihren Schwingen darüber bewegen; so furchtbare Dunstmassen quollen / vor aus den finsternen Schlünden und stiegen zum Himmelsgewölbe. (6. Gesang, V. 239-40 )

Bei Mickiewicz lesen wir:

A z wnętrza [głębokich jezior] ciągle dymi, zionąc woń plugawą, / od której drzewa wkoło tracą liść i korę (IV/498-99).

Aber aus dem Inneren [der tiefen Seen] kommt ständig Rauch, abscheulichen Gestank ausdünstend, / von dem die Bäume ringsum Blätter und Rinde verlieren.

Dieses wenig idyllische Motiv bewirkt zusammen mit der Beschreibung des Tierfriedhofs nicht nur eine schauerromantische Färbung dieser Passage.<sup>62</sup> Es ist unmittelbar funktional für die Charakterisierung des Dickichts als *locus metaphisicus*. Hier, im Herzen der Natur, berührt sich, in der Tradition Vergils und Dantes, die sichtbare Welt mit der Transzendenz des Schattenreiches.

Bei Orzeszkowa finden wir der Kulturlandschaft am Niemen gegenüber einen dunkel herüberdrohenden Wald, in dem sich das Grab der Aufständischen befindet. Zwar ist dieser Wald kein von Menschen unberührtes Dickicht. Gleichwohl kann man von der in ihm verborgenen Grabstätte eine Parallele ziehen zum Tierfriedhof im Herzen des Dickichts bei Mickiewicz. Das gemeinsame Grab für Angehörige zweier Gesellschaftsschichten, die nur in ferner Vergangenheit oder aber im Tod friedlich beieinander sind, erinnert an den gemeinsamen Friedhof der Tiere, die einander außerhalb des paradiesischen Dickichts Feind waren.

In „Dolina Issy“ kehrt das unberührte Dickicht des Mickiewicz'schen „Tierreservats“ wieder. Es ist in Miłosz's Roman eine für den Sinnaufbau wichtige Verbindung mit der Denk- und Erlebniswelt von Tomasz eingegangen, denn es existiert zunächst nur in seiner Phantasie. Die Anregung für sein Phantasiereich bekommt Tomasz durch eine auf dem Tisch ausgebreitete Karte der Besitztümer seines Großvaters. Auch hier gibt es also einen Parallelismus zwischen der „arkadischen“ Gesellschaft, die die fiktive Welt des Romans bevölkert, und dem „Reich“ (państwo, S. 101; vgl. „królestwo“ [Königreich] bei Mickiewicz) des Dickichts. Es ist ein Parallelismus, der auf einen signifikanten Unterschied verweist. Es ist Tomasz's ausgedachtes „Reich“, und darum herrscht er in ihm allein – und einsam:

Tomasz miał swoje państwo. [...] sam w nim mógł wszystko urządzić (S. 101).

Tomasz hatte sein Reich. [...] er konnte in ihm selbst alles einrichten.<sup>63</sup>

So hat jeder *locus amoenus* in seinem Herzen noch einen *locus metaphysicus*, an dem die Fäden aus der Transzendenz, der er sich verdankt, befestigt sind.

Die Metaphysik der Idylle nimmt Miłosz nicht nur für „Pan Tadeusz“, sondern auch für „Nad Niemnem“ in Anspruch. Miłosz verweist in seiner „Geschichte der polnischen Literatur“ (Köln 1981) auf den Idyllencharakter von Eliza Orzeszkowa's Roman. Die gütige und freundliche Welt der Orzeszkowa lasse uns, Menschen einer industriellen Zivilisation, etwas neidisch werden (S. 249). Mit fast denselben Worten wie Kallenbach die Welt von „Pan Tadeusz“, charakterisiert J. Krzyżanowski die Welt von „Nad Niemnem“. Aus der Natur sind Schmutz und schlechtes Wetter verbannt, alles ist mit Sonnenlicht überglänzt, Mensch und Natur sind vereint, mit einem Wort: Sielanka („Tradycje literackie polszczyzny“, S. 603). Krzyżanowski findet die Verbindung von Realismus und Sielanka in „Nad Niemnem“ ungewöhnlich. Der Realismus stehe doch für Natürlichkeit und die Sielanka für Künstlichkeit. Er meint, das Problem zu lösen, indem er die „fast photographische Beschreibung“ dem Realismus und die folkloristischen Elemente der Lieder und Bräuche der Sielanka zurechnet. Zwischen beidem schaffe Orzeszkowa eine „untrennbare Einheit“ (alles S. 603). Krzyżanowski zeigt die Dichotomie von Realismus und Idylle, ihre Einheit kann er nur behaupten. Wodurch wird sie möglich? Durch die, man verzeihe den unwissenschaftlichen Ausdruck, *Güte* der Orzeszkowa, durch das Wohlwollen auch für parodierte Figuren, dem die Erzählhaltung durchgängig verpflichtet ist. Selbst den nach Petersburg ausgewanderten Bruder Benedikts – er ist in der Axiologie des Lechitismus ein Verräter – bestimmt vorrangig die wohlmeinende Sorge um seinen Bruder. Das Menschenbild, das so entworfen wird, ist nicht

antirealistisch. Orzeszkowa verzichtet nicht darauf, die Schwächen und Fehler ihrer Figuren *darzustellen*, sie verzichtet nur darauf, sie durch sie zu *diskreditieren*. Die daraus resultierende Idylle ist nicht künstlich, weil in ihr die bitteren Tatsachen nicht unterschlagen, sondern nur aus einer einführenden Perspektive heraus dargestellt werden.

Auch Miłosz's Idylle verdankt sich neben der Naturschönheit des Settings der Überschaubarkeit des sozialen Gefüges und der Familiarität der sozialen Beziehungen. Charakteristisch ist die gutmütig-schlitzohrige Art, in der Großvater Surkont die Abordnungen aus Pogiry, die strittiges Weideland fordern, mit Wodka und Würsten bewirtet, bis die den Grund ihres Besuches vergessen haben. Großvater Surkont ist auch deshalb der Hauptexponent des *locus amoenus* in „Dolina Issy“, weil er an Vaters Statt über die heile Welt des Haupthelden Tomasz wacht und weil ihn als Sonderling, aber auch als gutmütigem, weicherzigem Großvater die Konflikte des polnischen Kleinadels, die aus Standesdünkel bei Heirat und Erbschaft entstehen, nicht oder nicht mehr interessieren. In diesen Punkten gleicht er seinem Prototyp, dem Richter in „Pan Tadeusz“. Der Richter ist der Onkel, nicht der Vater des bei ihm aufgewachsenen Tadeusz, hat mit den Konflikten der Fabel nichts zu tun und hält die idyllische Welt in Ordnung. Das Äquivalent der beiden in „Nad Niemnem“ ist Benedykt Korczyński. Ihm aber bleibt der Konflikt nicht wie seinen Kollegen erspart. Zwar ist auch er nicht der Vater der jugendlichen Hauptheldin Justyna, doch er führt einen erbitterten Streit mit seinem Sohn Witold, einem ungestümen Verfechter neuer sozialer Ideen, dem in den beiden anderen Werken keine Figur entspricht.

Die Ordnung nach Amt, Alter und Geschlecht, auf die der Richter in "Pan Tadeusz" so großen Wert legt und die von allen gern eingehalten wird, hält auch Benedykt Korczyński ein, wie das Fest zeigt, das alljährlich auf Korczyn gegeben wird:

Gospodyni domu [...] dała znak wstania od stołu. Z najstarszego przy stole miejsca powolnym ruchem podniosła się wdowa po Andrzeju Korczyńskim (S. 74).

Die Herrin des Hauses [...] gab das Zeichen, die Tafel aufzuheben. Vom ältesten Platz am Tisch erhob sich mit langsamer Bewegung die Witwe Andrzej Korczyńskis.

Die Menschen, die zu diesem Fest eingeladen sind, sind solcher Wertschätzung jedoch gar nicht würdig. Das Fest auf Korczyn ist zum Ritual einander fremder Menschen erstarrt, es ist die leblose Imitation der geselligen Tafelrunden in „Pan Tadeusz“. Durch den Kontrast weist Eliza Orzeszkowa auf die Veränderung der polnischen Adelsgesellschaft hin.

In „Dolina Issy“ schließlich hat Großvater Surkont jede Behandlung nach Amt und Würde aufgegeben:

Każdego kto przyjeżdżał Pan Surkont przyjmował świadcząc mu grzeczności zupełnie niedostosowane do rangi i stanowiska. Wiadomo, że inaczej trzeba odnosić się do szlachcica, Żyda i chłopca, a on tę zasadę obchodził [...] (S. 13).

Jeden, der zu Besuch kam, empfing Herr Surkont mit einer Höflichkeit, die Rang und Stellung überhaupt nicht angepaßt war. Bekanntermaßen muß man sich zu einem Adeligen anders verhalten als zu einem Juden oder zu einem Bauern, aber er umging diesen Grundsatz.

Die drei Werke zeigen hier nacheinander Leben, Erstarrung und Aufgabe der altväterlichen Ordnung.

Wo aber bleiben in den drei Werken die typischen Familienkonflikte der ländlichen Adelsgesellschaft? Miłosz erwähnt im Gespräch mit Fiut die Memoiren von Frau z Puttkamerów Żółtowska, der Urenkelin der von Mickiewicz angebeteten Maryla (S. 164f.). In ihnen sei fast ausschließlich von solchen Konflikten die Rede. In „Pan Tadeusz“ existiere diese Seite der alten Welt nicht, und auch für seine Großeltern habe sie nicht existiert, und in diesem Punkt seien sie in „Dolina Issy“ getreu porträtiert. Doch sie existieren sehr wohl in „Pan Tadeusz“, und ebenso in „Nad Niemnem“ und sogar in „Dolina Issy“. Im nächsten Kapitel wird von ihnen die Rede sein.

Letztlich aber gefährden nicht die Familienzwise die Harmonie der drei Idyllen. Es ist die Weltgeschichte, die über ihre Krähwinkel zwar immer erst nach Ende der Handlungsgegenwart hinwegrollt, doch als Geist der Zeit wie ein kalter Wind in sie hineinweht, ohne indes die Idylle schon zu zerstören. In „Pan Tadeusz“ liegt die weltgeschichtliche Zukunft in Napoleons Einmarsch und seiner von Maciej prophezeiten Niederlage. Der Wind des Zeitgeistes für die Handlungsgegenwart ist hier der tragische Konflikt der düster-romantischen Figur Jacek Soplica. Mit seinem Auftritt kann von einer Sielanka keine Rede mehr sein, schreibt Józef Kallenbach.<sup>64</sup> In „Nad Niemnem“ spielt die dumpf-gedrückte Stimmung im Lande nach der Niederlage im Freiheitskampf die Rolle des widrigen Zeitgeistes. Bei Miłosz schließlich ist in der tragischen Figur Baltazars der Zeitgeist des Existenzialismus eingefangen. Baltazar sieht sich mit der vollkommenen Sinnlosigkeit seiner Existenz konfrontiert, der weder heidnische noch christliche Beschwörung abhelfen kann. Er begeht einen sinnlosen Mord und zündet sein Haus an. Miłosz hing dem Existenzialismus in der Nachkriegszeit durchaus an, wie das Projekt eines existenzialistischen Filmes zeigt, den er gemeinsam mit Jerzy Andrzejewski gleich nach dem Krieg plante.<sup>65</sup>

Zwischen den tragischen Figuren Jacek und Baltazar gibt es noch eine weitergehende Analogie, die allerdings nicht leicht zu entdecken ist. Baltazar wirtschaftet auf Grund und Boden, der eigentlich den Surkonts gehört, und diese Unsicherheit trägt einiges bei zu seiner existenziellen Haltlosigkeit. Auch Jacek gehört streng genommen Soplicowo nicht. Als Horeszko, der Widerstandskämpfer, von den Russen enteignet wurde, wurde Jacek der Besitz für seine schändliche Mithilfe bei der Eroberung des Schlosses übergeben. Der Enteignung durch die Russen in „Pan Tadeusz“ entspricht die drohende teilweise Enteignung der Surkonts im Zuge der Litauischen Bodenreform. Baltazar soll die Enteignung verhindern helfen, so wie Jacek sie rückgängig machen will, indem er Tomasz mit Zosia verheiratet. Man könnte den Parallelismus zwischen den tragischen Helden deuten als Ausfaltung einer Möglichkeit, die das Sujet von „Pan Tadeusz“ enthält. Jacek, der sich, wie bei Miłosz Baltazar, durch seine Mordtat selbst entwurzelt hat, könnte in seiner Verzweiflung wie jener den *locus amoenus*, der ihm gar nicht richtig gehört, zerstören.

### Der Antagonismus zwischen reichen und armen Herrschaften

Der eigentliche Ort der Handlung ist in allen drei Werken ähnlich strukturiert. Es gibt einen ausgeprägten Dualismus zwischen einem Herrenhaus und einem „Zaścianek“. Im Herrenhaus wohnt eine wohlhabende Adelsfamilie mit Gesinde und Dienstboten, die die Haus- bzw. Feldarbeit auf den ausgedehnten Gütern besorgen. Der „Zaścianek“ ist ein Dorf, in dem verarmte Adelige leben, die alle Haus- und Feldarbeit selbst verrichten müssen auf einem Stück Land, das meist gerade zum Existenzminimum ausreicht. Miłosz weist im Gespräch mit Fiut, S. 166f. darauf hin, daß es in Litauen immer schon und bis 1939 dieses Gegenüber „zwischen Soplicowo und Dobrzyń“ – so heißen die entsprechenden Orte in „Pan Tadeusz“ – gab. In „Nad Niemnem“ heißen die entsprechenden Orte *Korczyn* und *Bohatyrowicze*, und in „Dolina Issy“ *Ginie* und *Pogiry*. In „Pan Tadeusz“ liegt der *locus amoenus* am Herrenhaus. Hier wird gut und nach alter Sitte gewirtschaftet, hier werden, wie es sich gehört, zuerst die Pferde und dann die Gäste versorgt, hier gibt es Essen in Fülle und werden üppige Feste gefeiert und hier herrscht der Geist von Friedfertigkeit und Versöhnung. Dobrzyń ist dagegen recht verwahrlost, die Häuser sind alt und ihre Balken angefault (VI/437), und die Bewohner sind streitsüchtig. Allerdings ist man stolz auf seine Adelstitel, durch die allein man sich noch von den Bauern unterscheidet.

In das Grundscheema der Opposition zwischen Gut und Zaścianek haben Orzeszkowa und Miłosz jeweils sinnhaltige Modifikationen eingebaut. So hat Eliza Orzeszkowa die Zuordnung in wesentlichen Elementen ausgetauscht. Die Absicht dazu signalisiert sie schon im Namen des Herrenhofes *Korczyn*, das der Lautgestalt nach mit dem „falschen“ Äquivalent in „Pan Tadeusz“, dem

Zaścianek *Dobrzyn*, assoziiert wird. Vor allem aber ist bei ihr das Herrenhaus in einem schlechten Zustand. Viele Zaunpfähle sind verfault. Das alte Haus versinkt von Jahr zu Jahr mehr im Boden, hat aber mit seinem Schindeldach und den hellen Fensterscheiben durchaus nicht das Aussehen einer Ruine.<sup>66</sup> Zwar wird alles sorgfältig ausgebessert, aber Neu- und Erweiterungsbauten gibt es nicht (S. 23.). Die Bewohner leben in Zwietracht, die aber nur im Untergrund schwelt und nicht offen ausgetragen wird. Geldsorgen und Intrigen vergiften das Leben. Das einzige Fest, das gefeiert wird, hat eine so beklemmende Atmosphäre, daß Justyna, die Hauptheldin, das Weite sucht. Dabei landet sie in Bohatyrowicze, dem Zaścianek von „Nad Niemnem“. Er ist in jeder Hinsicht das Gegenteil von Korczyn – Eliza Orzeszkowa liebt scharfe Kontraste – und darum eher dem Herrenhof von „Pan Tadeusz“ ähnlich. In Anspielung auf dessen Eingangsszene versorgt Jan Bohatyrowicz, als er mit Justyna zu seinem Haus kommt, zuerst die Pferde, obwohl es ihn mit Macht zu der jungen Frau hinzieht.

Seine Harmonie verdankt der Zaścianek von „Nad Niemnem“ vor allem seiner Insellage. Eliza Orzeszkowa hat es geschafft, die beiden landschaftlichen Prototypen des *locus amoenus* miteinander zu kombinieren – das liebliche Flußtal und die einsame Insel. Nicht im wörtlichen Sinne leben die Bewohner von Bohatyrowicze auf einer Insel, sie haben aber über lange Zeit ein unberührtes Dasein inmitten einer kaum erschlossenen Wildnis geführt. Die Begründer ihrer Dorfgemeinschaft hatten sich im 14. Jahrhundert vor gesellschaftlichen Zwängen in die Wildnis am Niemen geflüchtet. Dieses Paar, Jan und Cecylia, stammte „aus dem Land an der Weichsel“, also aus Zentralpolen. Das entspricht dem historischen Faktum masowischer Einwanderung in die „Wildnis“ am Unterlauf des Niemen in jener Zeit. In Orzeszkowas Version leben sie und ihre Nachkommen in jahrhundertelanger Isolation wie eine große Familie.

Die nachbarlichen Verhältnisse sind hier freundschaftlich-rau, und darin hat Orzeszkowa wiederum Merkmale des Mickiewicz'schen Zaścianek übernommen. Streit ist nicht selten, doch er wird offen und laut ausgetragen und danach herrscht wieder Eintracht. Noch augenfälliger ist die Namensgleichheit aller Bewohner. So wie in *Dobrzyn* alle „Maciej“ heißen, so heißen in Bohatyrowicze alle „Bohatyrowicz“, und wie bei Mickiewicz, so nennen sich auch bei Orzeszkowa die Bewohner darum gegenseitig nur mit phantasievollen Spitznamen. Es sind also alle eine große Familie, und Orzeszkowas Kombination von Kontrast und Übernahme hat eine klare Tendenz – der *locus amoenus* ist zum sozial unterprivilegierten und materiell schlechter gestellten Zaścianek hinübergewechselt. Bei den einfachen Menschen, die von ihrer eigenen Hände Arbeit leben, die den Boden selbst bestellen, findet man die ursprüngliche Güte, die die von Geld und Nichtstun korrumpierten „Herren“ längst verloren haben. Wie zum Beweis hat auch der sorgsam gehegte Garten voller heimatlicher Pflanzen, das zentrale Symbol des „Gartens Gottes“ in „Pan Tadeusz“, zum Zaścianek hinübergewech-

selt. Die Beschreibung des Bauerngartens am Haus von Jan und Anselm Bohatyrowicz (S. 123f.) erinnert in vielem an den Garten in Soplicowo, während Benedykt Korczyński den Garten am Herrenhaus, wie schon erwähnt, mit den exotischen Pflanzen des „falschen“ Arkadiens ausgestattet hat. Telimena, die in „Pan Tadeusz“ dem Grafen gegenüber von der exotischen Flora Italiens schwärmt, hat gleichsam das Herrenhaus übernommen.

Das Äquivalent des nominellen Haupthelden von „Pan Tadeusz“, des etwas einfältigen jungen Tadeusz, ist in „Nad Niemnem“ die kluge und herzensgute Hauptheldin Justyna. Die engagierte Frauenrechtlerin Orzeszkowa hat die Figur des jugendlichen Haupthelden also durch eine Frau ersetzt. Während Tadeusz willenloses Werkzeug für die Pläne seines Vaters und auch für die Ränke Telimenas ist, treibt Justyna die Handlung fast im Alleingang vorwärts. Vor allem strebt sie vom Herrenhaus nach Bohatyrowicze, zum neuen *locus amoenus*. Sie ist der Perspektivträger für diesen Wechsel und seine sozialen Implikationen.

Die soziale Wendung der Fabel bei Eliza Orzeszkowa zeigt sich vor allem darin, daß sie den wesentlichen Handlungsimpuls von „Pan Tadeusz“, den Streit um Land (und das darauf liegende Schloß), zu einem Konflikt zwischen Herrenhaus und Zaścianek macht. Die Leute vom Zaścianek sind beim Streit um Weideland, der sich auf urpolnische Weise in endlosen Prozessen hinzieht, nicht mehr nur Hilfstruppe, sondern Partei. Doch es kommt zu keinem „Zajazd“ (Durchsetzung eines Rechtsanspruchs auf Land in Selbstjustiz), und das Herrenhaus bleibt Sieger, was dadurch abgemildert wird, daß man nun miteinander kooperieren will.

In „Dolina Issy“ ist das Gegenüber von Herrenhaus und Zaścianek zum Teil weiter modifiziert, zum Teil dem Setting von „Pan Tadeusz“ wieder angenähert. Modifiziert ist es, weil der Zaścianek erstmals durch echte Litauer vertreten wird. Mit den landlosen Polen, so heißt es im Text, ist man ins reine gekommen – durch Orzeszkowas sozial optimistischen Roman, wie man vorwitzig ergänzen könnte. Die neuen Antagonisten leben im litauischen Dorf. Damit korrigiert Miłosz zunächst einmal das rein polnische Setting von „Pan Tadeusz“ und „Nad Niemnem“, das ethnische Litauer durchaus als chauvinistisch bezeichnen könnten. Zum zweiten modernisiert er den Konflikt zu einem auch ethnischen Konflikt und bringt damit nach dem Streit zwischen Adelsherren und dem Streit zwischen Arm und Reich die dritte Version von sozialem Sprengstoff ins Spiel.

Auch der „kluge Wortführer des Zaścianek“, in „Pan Tadeusz“ durch den alten Maciej und in „Nad Niemnem“ durch Anselm vertreten, ist nun ein Litauer: Józef Czamy. Er ist, wie Maciej in „Pan Tadeusz“, ein Gegner des bewaffneten Konflikts mit dem Herrenhaus und stellt darum auch den jungen Masilius zur Rede, der eine Granate unter Tomasz's Bett geworfen hatte. Die Granate, die nicht explodiert, ist eine Schwundstufe des glimpflich ausgehenden Zajazd in „Pan Tadeusz“ – in Arkadien sind alle Granaten Blindgänger. Gegen Gewaltan-

wendung ist Czarny, weil der Konflikt um Land, der uns auch hier wieder begegnet, diesmal ohne Zweifel zugunsten des Zaścianek ausgehen wird. Hier bezieht Miłosz die litauische Bodenreform in seine Fabel ein, durch die den Herrnhöfen ein Großteil ihres Besitzes genommen und an die landlose Bevölkerung verteilt wurde.

Wieder angenähert an „Pan Tadeusz“ ist das Setting von „Dolina Issy“ im Vergleich zu „Nad Niemnem“ insofern, als der *locus amoenus* nun wieder am Herrenhaus liegt. Der Grund dafür ist eindeutig: Tomasz wohnt dort. Tomasz ist die zu Tadeusz – man beachte die Namenähnlichkeit – und Justyna analoge Figur des jungen Haupthelden in „Dolina Issy“. Er ist allerdings keine Figur, die Grenzen überschreitet wie Justyna in „Nad Niemnem“, er ist aber auch nicht das zentrale *Objekt* von Handlung wie Tadeusz. Er erlebt den Fall Magdalenas, die Blasphemie Domcios und die Dreiecksgeschichte zwischen Helena, Romuald und Barbarka, ohne selbst involviert zu sein, nur als Betrachter. Das ist nicht nur eine Konsequenz aus dem episodischen Aufbau von „Dolina Issy“. Vielmehr enthält es eine zentrale Aussage zur Genese des *locus amoenus*. In „Pan Tadeusz“ werden Glück, Friede, Freiheit und Harmonie aus fremden Händen empfangen, aus Händen, die größtenteils (Jacek Soplica) oder ganz (Napoleon) im Hintergrund bleiben.<sup>67</sup> In „Nad Niemnem“ werden dieselben „höheren Güter“ durch beherztes Handeln selbst errungen, gegen den Widerstand der Umgebung (Justyna) und um den Preis des eigenen Lebens (das Grab der Aufständischen). In „Dolina Issy“ schließlich werden solche Güter nur durch Kontemplation erworben, durch Tomasz Naturbeobachtung, durch seine Phantasievorstellungen und überhaupt durch die sinnliche Erfahrung:

Szczęśliwość to także dotyk – bosymi stopami Tomasz przebiegał od gładkości desek podłogi, do chłodu kamiennej posadzki korytarza i do okrągłości bruku na ścieżce, gdzie obsychała rosa (S. 17f.).

Glück, das ist auch Berührung – mit nackten Füßen lief Tomasz über die Glätte der Fußbodenbretter, zur Kälte des Steinfußbodens im Flur und zur Rundung des Kopfsteinpflasters auf dem Weg, wo der Tau trocknete.

Ganz bewußt ist das Verhältnis der Hauptfigur zum *locus amoenus* jedesmal anders motiviert. Justynas Aktivität ist eine Antwort auf Tadeuszs Passivität und damit zugleich auf den politischen und sozialen Fatalismus, der in der passivischen Idyllenkonstruktion zum Ausdruck kommt. Tomasz Kontemplativität ist eine skeptische Antwort auf den tolstojanisch anmutenden sozialen Optimismus von Eliza Orzeszkowa, die Justyna zur Sichel greifen läßt und meint, damit sei die Verwurzelung ebenso wiederherzustellen wie der soziale Friede.<sup>68</sup>

Gleichwohl gibt es zwischen adeligen Großgrundbesitzern und verarmten Adeligen einen großen Standesunterschied, der in allen drei hier behandelten

Werken eine Rolle spielt. In „Pan Tadeusz“ und „Nad Niemnem“ ist er der Auslöser des zentralen Konflikts, in „Dolina Issy“ ist er zu einer Episode unter anderen geschrumpft. Harte Konflikte beschwor die Standesunterschied immer dann herauf, wenn es ans Heiraten ging. Geheiratet werden mußte standesgemäß. Das zwang die Beteiligten oft zu hartherzigen Schritten. So mußte der alte Horeszko dem jungen Jacek Soplica die Hand seiner Tochter Ewa verweigern, obwohl die beiden sich liebten. Diese Entscheidung setzt all das Unheil in die Welt, von dem die Fabel von „Pan Tadeusz“ lebt. Das meiste davon liegt allerdings in der nur indirekt mitgeteilten Vorgeschichte, und das ist ein Kunstgriff, mit dem Mickiewicz die große Tragik von Liebe, Mord und Reue aus der Idyllik der Handlungsgegenwart heraushält.<sup>69</sup> Die erzählte Geschichte ist dann nur noch dazu da, in der Generation der Kinder, vertreten durch Tadeusz Soplica und Zosia, die Tochter Ewas aus einer unglücklichen Ehe, die damals verweigerte Verbindung doch noch zustande zu bringen. Es ist das Einfädeln dieser Ehe für Jacek also nicht nur ein Akt der Versöhnung zwischen den seitdem verfeindeten Familien, sondern eine persönliche Genugtuung. Sein Sohn soll bekommen, was ihm verweigert wurde.<sup>70</sup>

Der Antagonismus zwischen Herrenhaus und Zaścianek ist in „Pan Tadeusz“ nicht mit der unstandesgemäßen Heirat gekoppelt. Er kommt dort durch den Zajazd nur zum Ausbruch. Anlaß für den Zajazd ist traditionsgemäß der Streit um Besitz, doch charakteristischerweise nicht zwischen Großgrundbesitzern und Landlosen, sondern zwischen zwei durchaus vermögenden Familien – Horeszko und Soplica. Der Zaścianek, obwohl sozial potentiell der Opponent, stellt nur „Hilfstruppen“ von Leuten, die keine Schlägerei auslassen.

Entsprechend dem veränderten Frontverlauf wird in „Nad Niemnem“ der abgelehnte Ehebewerber im Zaścianek angesiedelt. Es ist Anselm Bohatyrowicz, dem Marta einen Korb gab, weil man ihr eingeredet hatte, das harte bäuerliche Leben in Bohatyrowicze würde sie nicht ertragen können. Seitdem haben sich die Fronten wie in „Pan Tadeusz“ verhärtet und wie dort ist dann die jüngere Generation aufgerufen, den Fehler von damals zu korrigieren, allerdings aus eigener Kraft. Immer wieder zeichnet Eliza Orzeszkowa den Kontrast zwischen Marta und Justyna, stellt Fehler und Korrektur einander gegenüber. Zur überscharfen Kontrastierung trägt bei, daß Marta eine alte Jungfer geworden und ihr damaliger Bewerber unverheiratet geblieben ist. Justyna hat dagegen gleich drei Bewerber. Als sie auch noch die beste Partie der ganzen Gegend, den reichen, aber Morphiumsüchtigen Rózyk abweist, hat die Liebe endgültig über den Standsdünkel gesiegt.

Auch in „Dolina Issy“ taucht die Geschichte von der nicht standesgemäßen Heirat auf. In den Kapiteln 32, 40, 54-55 und 60 wird die Dreiecksgeschichte zwischen Romuald, seiner Magd Barbarka und Tomasz's Tante Helena erzählt. Helena wäre standesgemäß, doch sie ist schon verheiratet, und so muß es bei

heimlichen Stelldichein bleiben.<sup>71</sup> Barbarka, mit der Romuald auch ein Verhältnis hat, zu heiraten, würde Romualds standesbewußte Mutter nicht zulassen. Barbarka nimmt ihr Schicksal beherzt in die Hand. Sie ohrfeigt Romuald, verjagt Helena und setzt durch, daß Romuald seiner Mutter eröffnet, er wolle Barbarka heiraten. Die Alte tobt, ist aber machtlos. Wir haben es auch hier mit einer feinen Abstufung gegenüber den Praetexten zu tun. In „Pan Tadeusz“ fädelt der Vater die nicht standesgemäße Heirat ein. In „Nad Niemnem“ setzt die Vertreterin des höheren Standes sie durch, und in „Dolina Issy“ gelingt das schon der Vertreterin der niedrigeren Standes. Barbarka ist so zugleich das Äquivalent Justynas und Jans, und Romuald sowohl Jans als auch Justynas. Das bestätigt sich darin, daß Romuald sein unverheirateter Bruder Dyonizy gegenübergestellt wird, genau wie seiner beherzteren Standesgenossin aus Eliza Orzeszkowas Roman die altjungferliche Marta. Beide, Marta und Dyonizy, hatten sich den Einwänden gegen den möglichen Ehepartner gefügt und blieben unverheiratet.

## Die Jagd

Die Hauptbeschäftigung der Männer in „Pan Tadeusz“ – die Welt von „Pan Tadeusz“ ist weitgehend eine Männerwelt – ist, wie bekannt, die Jagd. Geht man nicht auf die Jagd, so bereitet man sich auf sie vor oder streitet über ihre Ergebnisse. Von allen Jagdszenen in „Dolina Issy“ erinnert die von Kapitel 35 am meisten an „Pan Tadeusz“. Es ist wie die erste Jagd in Buch II von Mickiewiczs Epos eine Hasenjagd mit Hunden. Auch der Wettstreit der Hunde, der bei Mickiewicz ganze Kapitel füllt, kehrt hier wieder. Die wesentliche Erfahrung von Tomasz ist aber, daß die Jagd für viele Menschen keine größere Bedeutung als Wodka oder Kartenspiel hat, also nicht die existenzielle Bedeutung, die sie für Tomasz haben soll. Das ist als ein Kommentar zu „Pan Tadeusz“ zu lesen, wo die Jagd nur Zeitvertreib ist. Wenn sie das für Tomasz nicht ist, was ist sie für ihn dann? Eins steht fest: Tomasz tut in der Handlungsgegenwart von „Dolina Issy“ außer Beobachten und Lesen nur eins: er geht immer wieder auf die Jagd – auf Vipern, Hasen, Auerhähne, Birkhähne, Schneehühner, Enten, Habichte, Eichhörnchen und schließlich auf Hirsche.<sup>72</sup> Warum? Das erklärt uns eine unscheinbare Episode im 7. Kapitel:

Tomasz, z otwartymi ustami, w osłupieniu gapił się na nią [łasicę] i męczyło go żądanie. Mieć. Gdyby w rękę trzymał strzelbę strzelilby, bo nie można tak trwać, *kiedy podziw wzywa*, żeby to, co go wywołuje *zachować na zawsze* (S. 21).

Tomasz vergaffte sich verblüfft, mit offenem Mund, in es [das Wiesel] und es quälte ihn die Begierde. Haben. Wenn er eine Schußwaffe in der Hand hielt, würde er schießen, weil es nicht so dauern

kann, wenn das Staunen ihn nötigt, er möge das, wodurch es hervorgerufen wurde, für immer aufheben [Kursiv: M.F.].

Hier liegt der Keim für Tomasz's Jagdleidenschaft. Welche Gründe später auch immer dazukommen oder vorgeschoben werden – etwas anderes, als den Moment der Offenbarung von Naturschönheit („wenn das Staunen ihn nötigt“) zu verewigen, hat er nie gewollt. Er will für immer aufheben, und er kennt dafür kein anderes Mittel als das Besitzergreifen, und das heißt in bezug auf Naturschönheit: Töten. Miłosz baut schon sehr früh im Roman eine Gegenposition dazu auf, den Großvater Surkont mit seiner Liebe zu Pflanzen und seiner Bibliothek. Surkont verabscheut die Jagd, in seinem Haus gibt es weder Jagdhunde noch Schußwaffen (S. 13). Tomasz liebt zwar den Großvater und interessiert sich auch für Pflanzen, doch die Motive für die Abneigung des Großvaters gegen die Jagd kennt oder versteht er nicht. So meint er, die Menge der sich verborgenden Lebewesen nur durch die Jagd erreichen zu können, und er lernt von Herrn Romuald das Jagdhandwerk.

Seine erste Jagd mit Stöcken auf giftige Schlangen ist recht erfolgreich, doch hier spielen noch andere Motive hinein. Nicht Aufbewahren durch Besitzen will er hier, sondern „wie der Ritter das Böse [„Zło“, groß geschrieben] vernichtet“ (S.90), will er Borkuny von den Giftschlangen befreien. Wie Georg der Drachentöter besiegt er die Schlangen, und dabei ist sein Stock das Äquivalent zur Lanze des Heiligen. Sobald er aber mit dem Gewehr auf die Schlangen schießt, verfehlt er sie, sie scheinen sich in Luft aufzulösen. Warum? Mit der Waffe hat er sich selbst zum Werkzeug des Bösen gemacht und darum das Recht verloren, das Böse zu besiegen. Seine Ähnlichkeit mit dem Heiligen verschwindet und mit ihr sein Jagdglück. Das ist der Auftakt zu einer Serie von Jagdepisoden mit weitreichenden Konnotationen. So zeigt Herr Romuald Tomasz, wie man Habichte mit einer Pfeife anlockt und sie dann abschießt (Kap. 34). Später versucht sie Tomasz mit seiner Stimme zu locken. Zweimal gelingt es ihm, ein drittes Mal nicht. Dann verliert er durch den Stimmbruch die Fähigkeit, mit seiner Stimme Habichte anzulocken (Kap. 53).

Soweit die Fakten. Nun zum Hintersinn. Nur durch den Lockruf kann man Habichte zu Gesicht bekommen. Die von Romuald angelockten Habichte sind jung,<sup>73</sup> der Lockruf läßt sie nach einem Gefährten suchen. Statt ihn zu finden, werden sie erschossen. Das Fehlen eines Gefährten ist nun aber das große Problem des im Grunde seines Herzens einsamen jungen Tomasz. Der Lockruf erwirbt so die zusätzliche Bedeutung des Rufes eines einsamen Menschen auf der Suche nach Gefährten. Die zweite Episode der Habichtjagd bestätigt diese Vermutung. Die Habichtfamilie hat ihr Nest im Dickicht, sie fliegt zum Schlafen zusammen – eine Idylle, die darauf verweist, wie sehr Tomasz eine solche Familiengeborgenheit fehlt. Auf sein Locken kommt ein junger Habicht, ruft und wartet auf Antwort. Tomasz wird wie ein Artgenosse zum Dialog eingeladen. Er

antwortet auf diese Geste der Freundschaft, indem er die Flinte zum Ohr hebt – sie tritt gleichsam an die Stelle des Ohres, seiner Kommunikationsbereitschaft – und schießt.

Zwei Tage später ruft Tomasz erneut den Habicht-Ruf. Es schmerzt dabei in der Kehle – ein Hinweis auf den unbewußten anderen Schmerz, den zu töten, der – dem Sinn der Geste nach – sein Freund hätte werden können. Das zeigt sich auch in der Bedeutung, die er in dem Ruf zu verstehen meint: Sehnsucht, Aufforderung („*teşknota, wezwanie*“, S. 150). Tomasz fühlt sich selbstvergessen in die Habichtseele ein und ruft wieder. Jener antwortet, kommt und wird abgeschossen:

Zamiast towarzysza czy matki, których zaproszenie tak wyraźnie do niego się kierowało, olbrzymia istota pochylała się nad nim, porażonym niemocą (S. 151).

Statt eines Gefährten oder der Mutter, deren Einladung sich so deutlich an ihn gerichtet hatte, beugte sich ein riesiges Wesen über ihn, den von Schwäche Gelähmten.

Der Erzähler nimmt die Perspektive des durch den Ruf betrogenen Habichts ein. Betrogen ist aber auch Tomasz, ist seine Sehnsucht nach Gefährten, nach der Mutter, deren Urgeste des sich liebevoll über den Hilflosen Beugens hier die Geste des Mörders ist. Der verletzte Habicht streckt Tomasz seine Krallen entgegen. Ein drittes Mal gelingt es Tomasz nicht, einen Habicht anzulocken. Die möglichen Gefährten kommen nicht mehr. Warum durchläuft er gerade jetzt den Stimmwechsel? Hier ist keine Reife signalisiert, sondern der Verlust der Unschuld und der Offenheit für Freundschaft: „Seine Stimme vergrößerte sich“ (*Głos mu zgrubiał*, S. 151) – ihm geht nicht nur physisch, sondern auch seelisch die Fähigkeit verloren, die jungen Habichte zu sich zu rufen.

Viel ist geschrieben worden über Tomasz's dreifache Initiation in die Welt der Religion, des Todes und der Sexualität.<sup>74</sup> Zum Beleg werden Ereignisse angeführt, die Tomasz als Zuschauer erlebt: Magdalenas Liebe und Tod, der Tod von Großmutter Dilbinowa, das Liebesverhältnis von Tante Helena mit Romuald, Domcios Blasphemie. Doch wenn Tomasz das alles auch sieht und sich Gedanken darüber macht, so liegt darin doch insofern noch keine Initiation, als diese durch eigenes Handeln vollzogen werden muß. Als Handelnden aber erleben wir Tomasz fast ausschließlich bei der Jagd. Auch Tomasz selbst hat nur nach der Jagd den Gedanken, „nunmehr schon fast eingeweiht zu sein“ („*teraz już wtajemniczony prawie*“, S. 97). Ist damit die These von der dreifachen Initiation widerlegt? Nein, aber diese Initiation findet auf eine andere Weise statt als bisher vermutet. Sie ist als Hintersinn in Tomasz's Jagdabenteuern angelegt.

So ist die Auerhahnjagd in Kapitel 41-42 eine verschlüsselte Initiation in die Welt der Sexualität. Die formale Brücke dorthin schlägt die *Balz*, während der allein der Auerhahn beschlichen werden kann. Die konkrete Ausgestaltung der Episode festigt und stützt diese Brücke. Schon die Vorbereitungen zur Jagd, ja sogar schon die Beschreibung der Jahreszeit ist von einer Atmosphäre der Sexualität geprägt. „Dieser Frühling war wie kein anderer“,<sup>75</sup> heißt es zu Beginn von Kapitel 41, „wegen der Plötzlichkeit der Schneeschmelze und der „ungestümen Kraft der Sonne“ (S. 115). Diese Hitzigkeit und Leidenschaft der Natur ruft bei Tomasz die Lust hervor, mit seiner Umgebung zu verschmelzen, vor Entzücken zu schreien. Doch in das Reich der Vögel muß man sich leise hineinschleichen. Damit ist der Weg der Initiation bezeichnet. Tomasz darf mit auf die Auerhahnjagd, bei der das kunstvolle Anschleichen das Entscheidende ist. Seine Freude darüber wird mit der eines Liebhabers verglichen, dem sein Liebesgefühl wichtiger ist als das Objekt seiner Liebe. Die Würde, an der Jagd teilzunehmen, erwirbt man sich nach Tomasz's Meinung durch „Passion“ und durch ein „Treuegelöbnis“ (ślubowanie, vgl. „ślub“ – Trauung). Als erstes nähert sich Tomasz Eiern in Vogelnestern. Nach Begutachtung dieser Fruchtbarkeitssymbole bringt er Barbarka, der von ihm heimlich verehrten, einen Blumenstrauß. Wer aber bei Barbarka das sexuelle Hausrecht hat, zeigt Romualds Tätigkeit in dieser Szene – er begutachtet den Lauf seiner Flinte.

Tomasz macht sich mit Romuald auf den Weg. Beim Waldhüter öffnet eine Frau: ihr Mann sei nicht da, er übernachtete im Wald, und sie bittet sie herein. Doch das Angebot der Frau ist nach der Logik der Initiation eine Prüfung, eine Falle. Später hat das ironische Lächeln des Waldhüters – Tomasz geht auch ins Dickicht? – eine zweideutige Note. Was aber sieht Tomasz im Dickicht?

Tomasz rozróżniał w jego wnętrzu jaśniejsze pnie i wijące się korzenie zwalonych drzew, płatawisko nagiej łoży, łomu i wykrotów (S. 119).

Tomasz unterschied in seinem Inneren hellere Stämme und sich windende Wurzeln umgestürzter Bäume, ein Gewirr von nackten Weiden, Bruchholz und liegenden Bäumen.

Geradezu unzüchtig liegen die „nackten“ Bäume ineinander verschlungen auf dem Waldboden. Dann nähert man sich dem Auerhahn. Sein Balzgeräusch klingt zunächst wie ein unterdrücktes Seufzen, dann wie das Entkorken einer Flasche. Nach einigen weiteren Details mit erotischem Subtext dringen wir mit der Balzbewegung des Auerhahns, seinem rhythmischen, sich beschleunigendes Klopfen zum Kern der Angelegenheit vor. Tomasz pulsiert es in den Schläfen, „bis der Rhythmus in der Brust damit ineins fließt“. Dann müssen die beiden sich dem Auerhahn mit Sprüngen nähern in den kurzen Momenten, in denen er

taub ist. Die grotesken Bewegungen, die sie dabei machen, sind gleichsam ihr antwortender Balz-Tanz: er balzt, und sie hüpfen dazu. Schließlich schießt Romuald, und der Auerhahn ist tot. Damit ist das Initiationsritual beendet. Tomasz findet es schade, daß man sich einer anderen Kreatur nur tötend nähern kann.

Auch in die Welt des Glaubens und des Todes wird Tomasz handelnd, bei der Jagd, eingeweiht.<sup>76</sup> Die Schlüsselkapitel hierzu sind die Entenjagd (Kap. 47-48) und der Abschluß eines Eichhörnchens (Kap. 58). Bei den Enten wird zunächst wieder ein Identifikationsverhältnis zu Tomasz aufgebaut. Es sind keine Küken mehr, sondern Jungenten, die im Begriff sind, flügge zu werden. Als ihnen Gefahr droht, verlieren sie ihre Schwimm-Ordnung hinter der Mutter, und gleichzeitig sagt Romuald zu Tomasz: „Paß auf, sonst nimmst du ein Bad!“, Vielleicht verliert der junge Tomasz auch gerade die Orientierung; der mögliche Fall in den Teich bringt ihn allerdings noch deutlicher in eine Analogie zu den Enten. Tomasz schießt dann blindlings in die auffliegenden Enten. Er stellt daraufhin fest, daß er Lebewesen in Dinge verwandelt, und überlegt dann, daß diese Dinge vielleicht vorher Philosophen- oder Entdecker- Enten waren, daß sie eine individuelle Persönlichkeit hatten.

Aufgrund dieser Überlegung kann sich Tomasz dann auch in die Persönlichkeit einer lebenden Ente einfühlen:

[...] lekkie wygięcie liścia kryje głowę ptaka. Zdradziło ją to, że nie siedziała nieruchomo, ale poprawiła się. Już podniósł łufę, ale rozmyślił się i ułaskawił. Bo tak umierająca ze strachu, a przy tym tak pewna że już się dobrze schowała (S. 135).

[...] die leichte Biegung eines Blattes verbirgt den Kopf eines Vogels. Es verrät sie, daß sie nicht unbeweglich saß, sondern sich zu rechtsetzte. Er hob schon den Lauf, aber er überlegte es sich anders und begnadigte. Weil sie so vor Angst starb und außerdem so sicher war, daß sie sich gut versteckt hatte.

Die Einfühlung läßt ihn sie verschonen. Er schenkt ihr das Leben, und das macht sie „miteinander irgendwie für immer verbunden“ (S. 136). Damit ist der Weg gewiesen, wie anders, ohne Bezwingen, Gemeinschaft mit anderen Wesen möglich wird. Der Ausspruch Dyonizys über Wiktor, „dem sich die Enten auf den Kopf setzen können, wenn er seine alte Flinte läd“ (S. 136), ist in diesem Kontext durch die schlechte Flinte nur *motiviert*. In der Sinnstruktur hat er die Funktion, die Idee der Gemeinschaft mit Tieren zu evozieren.

Nun läuten Kirchenglocken. Die religiösen Implikationen der Enten-Begnadigung kommen Tomasz in den Sinn. „Seine“ Ente freut sich nach der eben ausgestandenen Angst. Hat sie ihm, Tomasz, zu danken oder Gott, der ihn nicht hat schießen lassen?<sup>77</sup> Religiöse Implikationen hat auch eine Nebengeschichte, die Tomasz Entengagd versteckt kommentiert. Am See steht eine Ruine, in der

einmal eine heidnische Priesterin gelebt haben soll. Als die Kreuzritter kamen, hat sie sich lieber im See ertränkt, als sich zu ergeben. Durch ihre Todesart tritt die Priesterin mit den Enten in eine Analogie, und damit gerät Tomasz, der auf die Enten schießt, in ein Analogieverhältnis zu den Kreuzrittern.<sup>78</sup> Erneut findet er sich unversehens in der Rolle der Mörder.

Die folgenden Kapitel sind wie ein Echo auf die Sinn-Implikationen der Entenjagd. Heidnische mystische Vorstellungen von der Natur, der vom Christentum inaugurierte Gegensatz zwischen Mensch und Natur, die Sterbesakramente für Großmutter Dilibin, ihr Tod – das alles liegt jenseits von Tomasz's Horizont oder wird von ihm nur beobachtet. Verstanden aber hat er, was er durch eigene Tat auf dem See erlebt hat, und das wird Folgen haben.

Auch bei der Tötung des Eichhörnchens geht es nicht nur um Tod und Leben, sondern auch um den Glauben. Das Furchtbare am Tod des Eichhörnchens ist für Tomasz, daß es gebetet hat – es hatte in seiner Agonie die Hände gefaltet – aber von Gott nicht erhört werden kann, weil es keine Seele hat. Es wird zu Nichts, und das macht seinen Tod schrecklicher als den von Großmutter Dilibin. Es können hier nicht alle Implikationen dieser Überlegung erörtert werden. Es sei nur erwähnt, daß es auch hier eine kommentierende Nebengeschichte – eine Begegnung mit Rehen – und ein Echo gibt. Mit Macht überfällt Tomasz sein Gewissen, er fastet streng. Eine Art Ostermahl bewirkt schließlich das Wunder seiner Auferstehung. So muß man die folgenden Zeilen deuten:

[...] ostał zupełnie i kręciło mu się w głowie, kiedy wstawał. Zjadł kwaśnego mleka z kartoflami na kolację i nigdy ich zapach (polane masłem) nie wydawał mu się tak *cudowny*. Bóg zesłał mu na pocieszenie myśli, jakie dotychczas nigdy go nie nawiedzały. Lubił rozkraczać nogi, stojąc na trawniku, pochylać się i patrzeć przez ich bramę na drugą stronę: tak odwrócony, park okazywał się niespodzianką. (S. 169, Hvh.: M.F.).

[...] er war völlig entkräftet und es drehte sich ihm im Kopf, wenn er aufstand. Zum Abend aß er Sauermilch mit Kartoffeln und nie war ihm ihr Duft (mit Butter übergossen) so *wunderbar* erschienen. Gott schickte ihm zum Trost Gedanken, die ihm noch nie zuvor gekommen waren. Er liebte es, auf der Wiese stehend die Beine zu spreizen, sich hinunterzubeugen und durch ihr Tor auf die andere Seite zu schauen: so umgedreht erwies sich der Park als eine Überraschung.

Nach dem Sauermilch-Kartoffel-Mahl sieht Tomasz die Welt neu, mit anderen Augen. Äußerliche Motivierung dafür sind Bewußtseinstrübungen wegen zu strengem Fasten. Doch es hat wirklich eine innere Wandlung stattgefunden – nicht daß sich Tomasz's Charakter verändert hätte, aber er nimmt jetzt sein Anderssein an und schenkt sich damit die Welt neu. Das Anderssein ist keine der in Litauen so häufigen Schrulligkeiten, sondern ein Eigentlichsein: „vielleicht sieht

ja auch Gott die Welt durch die gespreizten Beine, oder nach einem noch viel längerem Fasten“, denkt Tomasz (S. 169). Anders zu schauen ist er mithin nicht nur berechtigt, sondern durch Gott verpflichtet. Tomasz betet: laß mich *Deine* Welt erkennen, wenn es Dir gefällt, mich zu erleuchten. Und die Erkenntnis, die wichtigste, die Tomasz in „Dolina Issy“ macht, stellt sich gleich darauf ein:

[...] musiał dbać o swoją pozycję wśród ludzi, a tę zdobywało się przez zrzeczność w zabijaniu (S. 170).

[...] er mußte sich um seine Position unter den Menschen bemühen, und die erwarb man sich durch Geschicklichkeit im Töten.

Was hier als eine logische Abfolge dargestellt wird, erscheint im Text weit verstreut – nicht nur in auseinanderliegende Episoden zerrissen, sondern in ihrer zwar nicht zeitlichen, aber logischen Folge umgestellt. So geschieht manches von dem, was aus Tomasz's „Einweihung“ folgt, schon viel früher als das eben Geschilderte. Miłosz verwischt seine Spuren und wird doch nicht unglauwbürlich, denn Tomasz ist unbewußt schon lange, was er noch gar nicht begreift und lange nicht akzeptieren kann. Welche Folgen hat die „Einweihung“?

Um sie darzustellen, greift Miłosz ein weiteres Jagd-Motiv aus „Pan Tadeusz“ auf – das Verfehlen des Tieres im entscheidenden Moment, wenn es dem Jäger gegenübersteht. Tomasz ist wie Tadeusz jung und unerfahren. Tadeusz verfehlt auf der Bärenjagd gemeinsam mit dem Grafen das Tier und kommt dadurch in Lebensgefahr (IV/640). Ihn rettet Jacek Soplicas gezielter Schuß aus dem Hintergrund. Hier ist die Jagd nur Hintergrundzenario für сюжетwichtige Entwicklungen. Soplica, der den alten Horeszko durch einen erstaunlich genauen Schuß getötet hatte, muß nun durch einen ebenso erstaunlichen Schuß das Leben seines Verwandten, des Grafen, retten. Das Sujet zeigt erneut, daß die Fäden aus dem Hintergrund gezogen werden, und Tadeusz ist wieder einmal passiv in bezug auf das eigene Glück. Tadeusz schießt vorbei, und nach der Jagd heißt es nur:

Hrabia też i Tadeusz jadą nieweseli / Wstydządz się, że chybili i że się cofnęli: / Bo na Litwie – kto zwierza wypuści z obławy, / Długo musi pracować, nim proprawi sławy (IV/852-855).

Der Graf und auch Tadeusz reiten mißmutig / sie schämen sich, daß sie vorbeigeschossen und kehrt gemacht haben: / denn in Litauen muß, wer bei der Jagd ein Tier verfehlt, / lange daran arbeiten, seine Ehre wiederherzustellen.

Bei Miłosz ist das Verfehlen der Beute selbst сюжетwichtig. Es geschieht dreimal, zweimal auf der Birkhahnjagd in Kapitel 57 und einmal auf der großen Hirsch-

jagd in Kapitel 65, der letzten Jagd von „Dolina Issy“. Auf der Birkhahnjagd scheint Tomasz sein Ziel zunächst vor lauter Aufregung zu verfehlen. Stutzig macht nur, daß er überhaupt nicht richtig zu zielen scheint. Er erwartet, daß er „irgendwie durch ein Wunder trifft“ (S. 161). Die Wunder aber gibt Gott, wie wir seit der Jagd auf Vipern wissen, nur für seine, für die gerechte Sache.

Dann schießt man auf Schneehühner. Ein Stoßgebet von Tomasz: „Gott gib!“, und Gott verweigert ihm erneut seine Unterstützung. Tomasz war sich so sicher, er will überhaupt nicht wahrhaben, daß das Schneehuhn ruhig weiterfliegt. Bei der Brotzeit spürt er plötzlich die Fremdheit der beiden Jäger, die er begleitet:

W nich jest coś innego niż w nim (S. 163).

In ihnen ist etwas anderes als in ihm.

Dann versteht er: er konnte nicht schießen. Aber warum? Er weiß, er ist anders, aber wer ist er dann?, „kim jest?“ (S. 164). Schließlich die große Treibjagd mit Hunden, der Bärenjagd in „Pan Tadeusz“ ähnlich, auch darum, weil Tomasz wie Tadeusz wohlweislich an einer Stelle postiert wird, wo das Tier am wenigsten zu erwarten ist. Tomasz ist guter Dinge, er beobachtet kleine Tiere. Um so unerwarteter ist für ihn das neuerliche Scheitern. Tomasz gibt die Flinte ab, seine Verzweiflung ist vollkommen. Doch er ist nicht an seinem Unvermögen gescheitert, sondern weil er eigentlich gar nicht töten *will*. Und wird er zwar in der Fabel für seinen Fehlschuß durch die Nichtachtung der Anderen bestraft, so wird er durch Miłosz im Sujet der lose aneinandergereihten Episoden dafür belohnt. Die lang ersehnte Mutter kommt endlich und schließt ihn in ihre Arme. Diesen Trick läßt der Drahtzieher noch durch seinen Helden verwundert kommentieren:

Tomasz miał skończonych trzynaście lat i dokonał odkrycia: że po prawdziwej rozpaczy przychodzi zwykle prawdziwa radość [...] (S. 186)

Tomasz war jetzt dreizehn Jahre alt und machte eine Entdeckung: daß nach wahrhaftiger Verzweiflung gewöhnlich eine wahrhaftige Freude kommt.

Eine klassische Entblößung des Verfahrens.

### Der lange Weg in die Bibliothek

Was sich unbewußt längst geformt hat, muß zu Bewußtsein, und dies zu Handlung werden. Tomasz muß lernen, daß Aufbewahren nicht im Besitzen durch tö-

ten, sondern allein in der Erinnerung möglich ist. Großvater Surkont ist für ihn dabei die entscheidende Orientierungshilfe. Er liebt die Pflanzenwelt und verabscheut die Jagd. In seinem Haus gibt es kein einziges Gewehr. Die vegetarische Note von „Dolina Issy“ korrigiert gleichsam das Arkadien Mickiewiczs – die Jagd, das Töten von Tieren, ist im Paradies fehl am Platze, und Tomasz mehrfaches Scheitern bei dem Versuch, auf der Jagd ein Tier zu töten, gründet auch in Miloszs „strengerer“ Auslegung des *locus amoenus*. Aber das Beispiel des Großvaters weist nicht nur den Weg weg von der Jagd, es zeigt auch die Alternative – die Bibliothek, den Aufbewahrungsort des zu Erinnernden. Die Annäherung an sie mit Hilfe des Großvaters hat eine längere Vorgeschichte. Es beginnt beim Dreschen, mit der Entfremdung von den Altersgenossen (Kap. 27). Tomasz fühlt nun in der Gegenwart der anderen Kinder seine Fremdheit als „Herrensöhnchen“. Die anderen Kinder meiden ihn, und seine Versuche beim Mähen mit der Sense ernten spöttische Bemerkungen der Erwachsenen – ein Seitenhieb auf „Nad Niemnem“, wo es der „Herrentochter“ Justyna allzu leicht gelingt, die Leute aus Bohatyrowicze von ihrem Geschick mit der Sichel zu überzeugen.

Der zweite Schritt weg von den „normalen“ Menschen hin zum Großvater wird ausgelöst durch ein Gespräch Antoninas in der Gesindestube, das Tomasz mit anhört. In früherer Zeit hätten die Herren Mädchen aus dem Gesinde manchmal befohlen, auf Bäume zu klettern und „Kuckuck“ zu rufen, um dann auf sie zu schießen. Diese Szene geht gleich drei Verbindungen ein. Erstens mit Sexualität – Tomasz erinnert sich, Mädchen, die auf Bäume kletterten, von unten unter die Röcke geschaut zu haben. Zweitens mit Vögeln, mit denen Tomasz immer wieder in Kontakt treten will, insbesondere mit dem Auerhahn, weil bei ihm auch Sexualität unterschwellig im Spiel war. Drittens mit der Jagd, genauer: dem Töten bei der Jagd. Es entsteht ein Zusammenhang, der besagt, daß er, der ja auch „Herr“ ist wie die, die damals auf die Mädchen schossen, im Grunde nichts anderes tut als jene, wenn er bei der Jagd auf junge Vögel schießt. Das grausame Spiel von früher ist ein verfremdetes Bild seiner eigenen Jagd und der Perversion seiner Liebe zur anderen Kreatur ins Töten. Tomasz hat das unterschwellig verstanden, denn er nähert sich „aus diesen und anderen Gründen“ (S. 69) dem pazifistischen Großvater an und beginnt sich für dessen „grünes Königreich der Pflanzen“ zu interessieren. Auf welcher Seite der Großvater steht, unterliegt keinem Zweifel. Tomasz soll lieber Bauer werden als „Soldat oder Pirat“, jene verniedlichten Kinderversionen des Mordens.

Der nächste Schritt zur Erinnerung ist nur symbolisch angezeigt. Tomasz bekommt einen Uhu geschenkt. Für ihn, der ja mit Vögeln besonders verbunden ist, ist dieser Eulenvogel geradezu ein Totemtier, nicht nur weil er Klugheit und Bildung symbolisiert. Tomasz identifiziert sich mit dem Uhu („utozsamiając się

niejako z puchaczem“, S. 73), weil das Tier bei der Berührung mit einem Rentierfell Zuckungen bekommt:

Widocznie dotyk do krótkiej sierści przywoływał wspomnienia wszystkich jego przodków [...] (S. 73).

Augenscheinlich rief die Berührung mit dem kurzen Fell die Erinnerungen an all seine Vorfahren herbei.

Die Klugheit dieses Vogels besteht darin, daß er sich erinnert! Zwei versteckte Linien gehen von hier aus. Zum einen zum Beginn von Kapitel 6, wo von dem Glück die Rede ist, das Berührung bedeutet, Berührung der nackten Füße mit Dielen und Pflastersteinen (s.o. S. 180). Erinnert und damit aufbewahrt wird also nichts Abstraktes, sondern konkrete sinnliche Erfahrung, die aber voller Bedeutung ist, wie für den Uhu. Die andere Linie führt zum Bärenfell, von dem kurz zuvor die Rede war:

Kiedy [Tomasz] był zupełnie mały sadzano go na niedźwiedzim futrze i wtedy święty spokój [...] Skóra, zszargana i pogryziona przez mole, pochodziła od ostatniego chyba niedźwiedzia w okolicy, upolowano go dawno, jeszcze w dzieciństwie dziadka (S. 71).

Als er [Tomasz] noch ganz klein war wurde er auf ein Bärenfell gesetzt und dann war heilige Ruhe [...] Das Fell, abgenutzt und von Motten zerfressen, stammte vom wohl letzten Bären der Gegend, gejagt wurde er vor langer Zeit, als der Großvater noch ein Kind war.

Im Unterschied zum Rentierfell erregt das Bärenfell den Uhu nicht (S. 73), wohl aber Tomasz. *Ihn* erinnert die Berührung an früheste Kindertage und indirekt auch an *seine* Vorfahren. Noch eine andere Dimension des Erinnerns kommt hier ins Spiel. Das Signalwort „ostatni“ („der letzte“, d.h. der letzte Bär) verweist auf „Pan Tadeusz“, wo dieses Wort leitmotivisch fungiert. Und so ist es nicht abwegig, das Erbe des Bärenfells als *literarisches* Erbe zu verstehen. Die Bärenjagd „vor langer Zeit“ – sie fand auf den Seiten von Mickiewiczs Epos statt. Das Bärenfell „möge ein *Andenken* sein an die heutige Vergnügen“, sagt der Kammerherr in „Pan Tadeusz“ (V/548). Was geschieht mit dem Bärenfell? Der Kammerherr spricht es dem Grafen zu, der es aber aus verletztem Stolz ablehnt, danach verliert sich seine Spur... bis es in „Nad Niemnem“ wieder auftaucht, im Zimmer von Benedykt Korczyński. Dort hängt es neben ein paar alten Familienfotos an der Wand (S. 509). Darüber hängt ein Paar gekreuzter Flinten, wie zur Erinnerung an den Streit, ob der Bär in „Pan Tadeusz“ mit der „Salagasówka“ des Assessor oder der „Sanguszkówka“ des Rejent erlegt wurde. Schließlich landet das Bärenfell, alt und mottenzerfressen, in „Dolina Issy“,

beim Großvater Surkont, und Tomasz liegt darauf, die Weihen der Familien- und der Literaturgeschichte empfangend. Diese Geschichte ist natürlich fiktiv, aber als Emblem von Familientradition soll das Bärenfell in „Dolina Issy“ genau eine solche Assoziationskette auslösen.

Jetzt ist Tomasz bereit für den entscheidenden Schritt. Er betritt die Bibliothek und holt sich Bücher, bis er mit dem Buch des Servetus aus dem Besitz seines Vorfahren Hieronim Surkont tief in die Familiengeschichte eintaucht. Hier schließt sich der bereits erwähnte Exkurs ins 16. Jahrhundert an, der die Geste des Erinnerns realisiert, mit dem also Tomaszs Perspektive nicht verlassen, sondern gewaltig erweitert wird, so daß sie mit der des Erzählers verschmilzt. Hier eröffnet sich für Tomasz der Ausweg aus dem Dilemma zwischen der Unmöglichkeit, so zu sein wie die „einfachen“ Kinder Domcio oder Onuté, und der Unmöglichkeit, wie ein „Herr“, wie Herr Romuald, auf die Jagd zu gehen. Statt in eine Traumwelt zu flüchten, hat er nun den Weg gefunden, wie man „für immer aufheben“ kann, ohne zu töten. Er kann auf diesem Weg seine Identität und vielleicht das Glück gewinnen, das ihm nicht, wie Tadeusz, geschenkt wird, das er sich aber auch nicht einfach nehmen kann, wie Justyna.

### Aufbewahren

Das Aufbewahren des Vergangenen also ist der entscheidende Gedanke, auf den die „Einweihungen“ Tomasz im Verlauf des gesamten Romans hinführen. Was wäre leichter, als die metapoetische Parallele zu ziehen und das Schreiben von „Dolina Issy“ zum fernen Ergebnis von Tomaszs schmerzlichem Selbsterfahrungsprozeß zu machen. Doch Miłosz will nicht Proust kopieren, er bricht seinen Bericht ab mit einer Bemerkung, deren leichte Ironie nicht zu überhören ist:

Pozostaje ci życzyć szczęścia, Tomasz. Twoje dalsze losy pozostaną na zawsze domysłem, nikt nie odgadnie co z ciebie zrobi świat ku któremu dążysz (S. 196).

Es bleibt, dir Glück zu wünschen, Tomasz. Dein weiteres Schicksal bleibt für immer Vermutung, niemand wird erraten, was die Welt, in die du strebst, aus dir machen wird.

Auch ohne voreiligen Biographismus sind wir mit dieser Bemerkung wieder bei Miłosz selbst und seinem schriftstellerischen Tun angekommen. Wir wissen nicht, was Tomasz machen wird – Miłosz jedenfalls beschließt, sich zu erinnern. In diesem Punkt weicht sein Arkadien und das Mickiewicz von dem Orzeszkowa deutlich ab. Die beiden Exilschriftsteller beziehen sich nachdrücklich auf die Vergangenheit, während Eliza Orzeszkowa eine gegenwärtige Idylle entwirft. Dabei hat sich diese Welt, wie Miłosz betont, vom 18. Jahrhundert bis

1939 kaum verändert (Gespräch mit Fiut, S. 157f.). Sie hat also noch lange nach 1811/12, der Handlungsgegenwart von „Pan Tadeusz“, ihre soziale Struktur und ihren Lebensrhythmus behalten<sup>79</sup> und auch nach Tomasz Weggang – die authentische Geschichte Magdalenas soll sich 1921 zugetragen haben – noch 18 Jahre existiert.

Mickiewicz betont in „Pan Tadeusz“, daß die von ihm beschriebene Welt endgültig vergangen ist, wie bekannt, dadurch, daß er das Attribut „der/die/ das letzte...“ leitmotivisch wiederholt. Der Vorabend des Einmarsches der napoleonischen Truppen ist eine Zeitenwende, die nicht nur als „Völkerfrühling“ für Litauen, sondern auch als ein Untergang zu deuten ist. Wie oben erwähnt (S. 160), hegte Mickiewicz gegenüber Napoleon durchaus zwiespältige Gefühle. Auch diesen Keim möglichen Sinnes entfaltet Miłosz. Zunächst einmal übernimmt er von Mickiewicz den für das Funktionieren der Idylle wichtigen Kunstgriff, die Handlung am Vorabend umwälzender historischer Ereignisse abbrechen zu lassen. Damit schafft er wie Mickiewicz keineswegs eine falsche Idylle. Beide Texte *spielen* mit dem Wissen des Lesers von dem, was dann geschah. Sie steigern mit der Süße der Idylle zugleich den Schmerz über ihren Verlust, gerade weil sie ihn mit keinem Wort erwähnen.

Allerdings spricht Miłosz den Einmarsch der Deutschen in Litauen 1941 an und durchbricht dafür zum zweiten Mal die strenge Beschränkung des Erzählberichts auf die Handlungsgegenwart:

[...] dwadzieścia lat później, kiedy w generalskim samochodzie pełnym pledów i termosów[...] przejeżdżał [niemiecki oficer] ulicami jednego z miast Europy Wschodniej, zdobytego właśnie przez armię Führera (S. 25).

[...] zwanzig Jahre später, als im Generalsfahrzeug voller Plaids und Thermosflaschen [der deutsche Offizier] die Straßen einer der osteuropäischen Städte durchfuhr, die gerade durch die Armee des Führers eingenommen worden waren.

Doch Miłosz will mit diesem Ausflug in die Zukunft keineswegs auf die Zerstörung Arkadiens hinweisen. Nicht Hitlers Einmarsch markierte ja das Ende der alten Zeit, sondern schon mit dem Einmarsch der Roten Armee 1939 ist das alte Litauen gestorben.<sup>80</sup> Der Einmarsch der Deutschen ist jedoch geeignet, einen Parallelismus zwischen Napoleon und Hitler herzustellen, um rückwirkend an Mickiewicz's Schicksalsdatum 1812 den Gegensatz zwischen dem „metaphysischen Osten“ und dem „rationalistischen Westen“ herauszuarbeiten.<sup>81</sup> Darum hat Miłosz in „Dolina Issy“ die Deutschen auch nicht als mordende Barbaren dargestellt, sondern als „Menschen des Handels, der Erfindungen und der Wissenschaft“ (S. 9). Die – anscheinend harmlosen – Teufel stellen sich die Menschen an der Issa in Kleidung und Gestalt wie Immanuel Kant vor (S.9).

Warum, so fragt sich der Erzähler, sollten sie, die doch unsterblich sind, gerade Kleidung aus dem 18. Jahrhundert tragen? Der Teufel wird „Niemczyk“ (kleiner Deutscher) genannt, „weil er auf der Seite des Fortschritts ist“ (S. 9). Auf der Seite des Fortschritts aber war auch Napoleon. Der philosophische Rationalismus des 18. Jahrhunderts, für den Napoleon und Kant stehen, hat im Westen jene alte Metaphysik zersetzt, deren letzte Zuflucht Litauen war. Darum hat Oskar Miłosz in Litauen seine spirituelle Heimat gesehen und nicht im aufgeklärten Frankreich, in dessen Sprache er doch dichtete. Der letzte *locus amoenus* war auch der letzte *locus metaphysicus*. Das gibt dem Verlust des Vaterlandes, mit dem „Pan Tadeusz“ anhebt, einen umfassenderen Sinn. Jetzt hat nicht mehr nur der Dichter, der Erzähler, das lyrische Ich die Heimat verloren und damit seine Verwurzelung, sondern Europa, das Abendland, hat mit Litauen den letzten Rest seiner „Heimatlichkeit“,<sup>82</sup> seiner Verwurzelung in seiner eigenen Geschichte verloren. Unter diesem Aspekt ist „Dolina Issy“ die Umkehrung von „Pan Tadeusz“. Das individuelle Schicksal des Dichters ist zum kollektiven Schicksal Europas geworden, das kollektive Erinnern des polnischen Volkes ist dagegen zu einem individuellen, vereinzelt Erinnern geworden:

Opowiadając nie wie się, jaki wybrać czas, terażniejszy czy przeszły, jakby to co minęło nie było całkowicie minione dopóki trwa w pamięci pokoleń – czy tylko jednego kronikarza (S. 10).

Erzählend weiß man nicht, welche Zeit man wählen soll, Gegenwart oder Vergangenheit, als ob das, was vergangen ist, nicht ganz vergangen wäre, solange es dauert im Gedächtnis der Generationen – oder nur des Chronisten allein.

Nicht zufällig taucht kurz nach dieser Bemerkung im Text das Bild der Arche auf. Der Dichter sieht sich selbst, soweit er Chronist ist, als Arche, auf der die Welt des alten Litauen – in Sprache gefaßt – die Flut des Zweiten Weltkrieges überdauert hat. Zugleich ist der Vergleich des Pfarrhauses mit einer Arche eine Anspielung auf „Pan Tadeusz“.<sup>83</sup> Dort sah die alte jüdische Schenke „wie eine Arche aus“, und Mickiewicz spielt nicht nur direkt mit dem (alttestamentlich-jüdischen) biblischen Motiv der Arche Noah durch die Aufzählung der vielen Tierarten, die dort untergebracht sind („und Amphibien wenigstens je ein Paar“, IV/182). Schon er verallgemeinert dieses Bild, wie später Miłosz, zum Motiv des kulturellen Aufbewahrens:

Stara [karczma], wedle dawnego zbudowana wzoru, / Który był wymyślony od tyryjskich cieśli, / A potem Żydowie po świecie roznieśli: / Rodzaj architektury obcym budowniczym / Wcale nie znany; my od Żydów dziedzicznym (IV/172-176).

Die alte [Schenke], gebaut nach dem alten Muster, / das einst von den Zimmerleuten aus Tyrus erfunden, / und später von den Juden auf der ganzen Welt verbreitet wurde: / eine Art der Architektur, die fremden Baumeistern / ganz unbekannt ist, wir haben sie von den Juden geerbt.

Das Aufbewahren geschieht nicht nur mechanisch oder gewohnheitsmäßig – die Schenke sieht zugleich wie ein Heiligtum aus, sie erinnert an den Tempel Salomos auf dem Berg Sion (IV/183-186). Und so ist auch Miłosz's Erinnern, und aus seiner Sicht rückwirkend auch das Mickiewicz's, ein heiliger Akt. Das Aufzählen all der Gräser- und Pilznamen ist ein Gebet wie die Große Litanei der Osterliturgie, und die Zubereitung von Kaffee ist nicht weniger heilig als die Bereitung des Heiligen Abendmahls.

Weil aber das Aufbewahren durch Erinnern bei allen drei Autoren eine so wichtige Rolle spielt, finden wir in allen drei Texten Menschen, die sich erinnern wollen. In „Pan Tadeusz“ ist das vor allem Gerwazy, der Rächter der Horeszkos. In „Nad Niemnem“ ist das Justyna, die Menschen, die vergessen wollen – Benedykt in Korczyn und Anselm in Bohatyrowicze – zwingt, sich zu erinnern. In „Dolina Issy“ ist das schließlich Tomasz, der dieses Erinnern jedoch erst mühsam lernen muß. Weiterhin finden wir in allen drei Texten in zentraler Sujetfunktion Gegenstände, die den Verweis auf die Vergangenheit in sich tragen und damit die Erinnerung wachhalten. In „Pan Tadeusz“ ist es das verfallene Schloß, um das man sich streitet. In „Nad Niemnem“ ist es das Gräberpaar zu beiden Seiten des Flusses – auf der einen Seite das Grab der Gründer, auf der anderen das der Aufständischen von 1863. In „Dolina Issy“ schließlich ist es das Buch aus dem Besitz des Hieronymus Surkont, das sich zwar in der Fabel nicht so in den Vordergrund drängt, dessen Sujetfunktion jedoch nicht geringer ist als die seiner Pendants bei Mickiewicz und Orzeszkowa.

Schließlich finden wir in allen drei Texten Menschen, die durch ihr hohes Alter lebende Zeugnisse der Vergangenheit sind. In „Pan Tadeusz“ hat der alte Maciej noch 1768 bei den Konföderierten von Bar mitgekämpft und verkörpert historische Kontinuität, was in Polen seit 200 Jahren immer nur heißen kann: das Weiterreichen der Waffen an die nächste Generation von Aufständischen. In „Nad Niemnem“ wird ein ganzer Apparat von Kontinuität aufgefahren. Der Aufstand von 1863 ist im Bewußtsein der älteren Generation noch präsent und muß nicht gesondert erinnert werden. Doch er hat in der Familiengeschichte und Mentalität der drei Brüder Korczyński noch viel ältere Quellen wieder freigelegt:

We wszystkich trzech ozwała się naraz krew żołnierzy spod Baru i Samosierry, to zaś, co w pokoleniu najbliższym zadrzemało było i tylko przez sen niekiedy plakało, w nich uderzone dzwonem czasu krzyknęło [...] (S. 51f.).

In allen dreien erwachte gleichzeitig das Blut eines Soldaten von Bar und Samosierra, das aber, was in der vorigen Generation eingeschlummert zu sein schien und nur im Schlaf manchmal aufweinte, schrie in ihnen auf, angeschlagen von der Glocke der Zeit [...].

Auch hier also, eine „eingeschlafene“ Generation überspringend, die Konföderation von Bar. Doch das reichte nicht, es mußte auch noch erwähnt werden, daß Benedykts Großvater ein Legionär in Diensten Napoleons war (S. 49) – nach der Logik der *literarischen* Genealogie war das Tadeusz Soplica. Damit nicht genug – Eliza Orzeszkowa mußte auch noch den uralten, senilen Jakób auftreten lassen, „der schon fast neunzig ist und sich an die Franzosen erinnert“ (S. 121), also an den Feldzug von 1812, von dem er dann immer wieder dieselbe Anekdote erzählt, wie er als Kind den Vormarsch und später den Rückzug der Truppen erlebte. Wer denkt da nicht an Mickiewicz's Kindheitserlebnisse! Jakób ist sein Altersgenosse. Daß Orzeszkowa den Aufstand von 1830/31 überspringt, ist nicht weiter verwunderlich. Wer an ihm teilgenommen hat, ist emigriert, *ihre* Helden aber müssen in Litauen geblieben sein.

Miłosz ist mit „lebenden Reliquien“ zurückhaltender. Allerdings ist jener Hieronym Surkont, aus dessen Besitz das häretische Buch aus dem 16. Jahrhundert in die Bibliothek gelangt ist, zweifellos ein Vorfahr von Großvater Surkont. Der Großvater selbst hat dezidiert keine Aufständischen-Vergangenheit. Das entspricht seiner vegetarischen, friedliebenden und somit latent pazifistischen Persönlichkeit. In der anderen, der väterlichen Linie jedoch konnte sich Miłosz ein ironisches Anknüpfen an die Tradition der „lebenden Reliquien“ nicht versagen. Tomasz's Großmutter hat Artur Dilibin, den Ex-Aufständischen von 1863, geheiratet. Dessen Vorfahr hat unter Napoleon in Spanien und Italien gekämpft – von 1812 ist hier nicht die Rede, die Anspielung auf „Pan Tadeusz“ wäre zu offensichtlich. Zu seinen Vorfahren zählt angeblich auch Emilia Plater, die polnische Jeanne d'Arc des Aufstandes von 1831. Sein Vater und sein Onkel schließlich kämpfen zur Zeit der Romanhandlung unter Piłsudski gegen Rußland. Miłosz verlängert also die Aufständischen-Genealogie noch in die Handlungsgegenwart hinein, allerdings mit einem Augenzwinkern – „alle Dilibins waren ein wenig Abenteurer“ (S. 52f.). Über die „lebenden Reliquien“ kann sich Miłosz nur lustig machen. Sein eigenes Aufbewahren ist, wie sein Roman, ohne jede Sentimentalität.

Wenn alle persönlichen Erinnerungen schwinden und alle Grabinschriften verwittert sind, gibt es noch eine letzte Form des Erinnerns: die Archäologie. Sie ist allen drei Werken mit den Überresten der Schwedenkriege des 17. Jahrhunderts verbunden. Diese von Sienkiewicz so ausdauernd besungene glorreiche Zeit wird in „Pan Tadeusz“ durch eine Kanonenkugel in Erinnerung gerufen. Sie dient bei dem alten Maciej als Türstütze und hat somit, ganz im Geist der sonstigen Veränderungen des Zaścianek in „Pan Tadeusz“, von einer kriegerischen zu

einer zivilen Nutzung gefunden. In „Nad Niemnem“ dienen die „Schwedenwälle“, Befestigungsanlagen aus jenem Krieg, als Zeugnis von Waffengängen, an die man sich 1863 gern erinnerte (S. 52). Eine pervertierte, weil nicht mehr von der Identifikation und vom Bewußtsein des Erbes getragene Beziehung zu den Schwedenwällen entwickelt Zygmunt, der nach dem Vorbild der großen Kulturnationen Ausgrabungen in den Schwedenwällen durchführen läßt (S. 217), an denen er allerdings bald das Interesse verliert.

Und auch in „Dolina Issy“ tauchen die Schwedenwälle auf. Sie grenzen den Friedhof, wo Tomasz's Ahnen begraben liegen, vom Park ab, in dem das merkwürdige Kreuz steht. Manchmal findet man hier noch Überreste von Rüstungen (S. 11). Auch hier also eine Schwundstufe des Verweises auf die heroische Vergangenheit, und eine winzige Korrektur: nicht unbedingt müssen diese Wälle auf die heroische Verteidigung Polens gegen die „ungläubigen“, weil protestantischen Schweden verweisen. Der Erzähler notiert, sie könnten auch von den Schweden selbst aufgeschüttet worden sein. Diese Korrektur ist angesichts der Sympathie für die protestantischen Häretiker, die in den historischen Kapiteln von „Dolina Issy“ spürbar ist, nur allzu verständlich.

Damit schließt der Vergleich von Miłosz's Roman mit seinen so viel höher eingeschätzten Praetexten. Es sollte deutlich geworden sein, daß „Dolina Issy“ sich mit diesen Texten durchaus messen kann, auch wenn dieser Roman weder die poetische Vollendung von „Pan Tadeusz“ noch das geradezu mathematische Konstruktionsgerüst von „Nad Niemnem“ hat. Miłosz kann und will Mickiewicz und Orzeszkowa nicht kopieren, er schafft etwas ganz eigenes, und zwar gerade dadurch, daß er sich umfassend auf beide bezieht. Angesichts dieser Sachlage wird nun wohl niemand mehr behaupten wollen, „Dolina Issy“ sei nur eine Autobiographie. Es ist ein höchst artifizielles Kunstwerk, und ich hoffe, mit dieser Arbeit einen Teil der Schuld jener deutschen Rezensenten abgetragen zu haben, über die sich Miłosz so ärgerte, weil sie alle geschrieben hatten, „Dolina Issy“ bestehe nur aus Czesław Miłosz's Kindheitserlebnissen.

### A n m e r k u n g e n

- 1 Miłosz's Überlegungen zur zweiten, korrigierten Ausgabe von *Dolina Issy* in *Prywatne obowiązki* (Private Verpflichtungen), Olsztyn 1990, 147.
- 2 Beides macht wenig Sinn, da es sich nicht um ein Übergangswerk handeln kann. Den Klassizismus hatte Mickiewicz selbst lange vorher abgelegt, und die Romantik dauerte in der polnischen Literatur noch bis 1863.

3. Auf einige biographische Parallelen zwischen den Dichtern weist Wojciech Pogonowski hin in „Miłosz i Mickiewicz“, *Poezja* 1981 Nr.7, 3-18.
4. Von seinen mehr schlecht als recht ins philologische Programm der Universität passenden Vorlesungen über Manichäismus berichtet Miłosz in *Ziemia Ulro* (Das Land Ulro), Warszawa 1982, 45.
5. *Prywatne obowiązki*, 147.
6. „Dolina Issy zu schreiben, war eine verrückte Sache, weil es so verrückt gegen die Mode war“ (Gespräch mit Fiut, 121).
7. Vgl. Miłosz, *Ziemia Ulro*, 133.
8. Zitate aus *Dolina Issy* nach der Ausgabe Paris 1980.
9. Hier wie im weiteren werden Zitate aus *Pan Tadeusz* mit einer römischen Zahl für das Buch und einer lateinischen Zahl für den Vers nachgewiesen.
10. Vgl. *Prywatne Obowiązki*, 147; Gespräch mit Fiut, 343.
11. Lillian Vallee, „The Valley of Issa: An Interpretation“, *World Literature Today* 52, Nr 3, 1978.
12. Włodzimierz Bolecki präsentiert in „Proza Miłosza“, (*Pamiętnik Literacki* 1984, Nr.2) einseitig nur Miłoszs Aussagen zum „Niedergang der Prosa“, so als habe die polnische Prosa einmal eine Glanzzeit erlebt. Wo Miłosz von wirklich großer Prosa spricht, bezieht er sich aber durchweg auf die russische Romanprosa des 19. Jahrhunderts.
13. *Mickiewicz, słowo i czyn*, Warszawa 1986, 170. Auch Miłosz nennt in „Mickiewicz and Modern Poetry“ *Pan Tadeusz* den besten polnischen Roman (*Adam Mickiewicz, Poet of Poland*, Ed.: M. Kridl, New York 1951, 57-65, hier: 63.) Auch aus seinem Mund ist das kein großes Kompliment, wie seine Bemerkungen zu den Romanqualitäten von *Pan Tadeusz*, s.u. 151, zeigen.
14. „Pan Tadeusz“, *Adam Mickiewicz, Poet of Poland*, 66-88, hier: 67.
15. H. Kamieński, *Pan Józef Bojalski*, Warszawa 1955, 49.
16. Publiziert in der Aufsatzsammlung *Zaczynając od moich ulic* (Von meinen Straßen ausgehend), Paris 1980, 47.
17. Vgl. *Prywatne obowiązki*, 69.
18. *Ogród nauk* (Garten der Wissenschaften), Paris 1981, 139f. und *Prywatne obowiązki*, 96.

- 19 Gombrowicz's Tagebücher nimmt Miłosz von diesem Urteil ausdrücklich aus.
- 20 *Intertekstualność a proces historycznoliteracki*, Kraków 1990.
- 21 Vgl. den Anfang von Miłosz's Gedicht „Ars poetica“ (*Poezje*, Warszawa 1982, S. 337f.): *Zawsze tęskniłem do formy bardziej pojemnej, / która nie byłaby zanadto poezją ani zanadto prozą.* (Immer habe ich mich nach einer noch aufnahmefähigeren Form gesehnt / die weder allzusehr Dichtung noch allzusehr Prosa wäre).
- 22 Zu Mickiewicz's und Miłosz's Stellung innerhalb dieser Tradition s.u. Anmerkung 42 sowie das Kapitel "Idyllen überhaupt", 170ff.
- 23 *O literaturze polskiej*, New York, 1946, 17.
- 24 T. Żeleński, *Pisma*, t.4, Warszawa 1957, 277.
- 25 Die Herkunft des *plot* von *Pan Tadeusz* von Walter Scott's Romanen *Waverley* und *Rob-Roy* hat zuerst K. Wojciechowski in: *Pan Tadeusz Mickiewicza a romans Walter Scotta*, Kraków 1919, beschrieben.
- 26 *Prywatne obowiązki*, 65.
- 27 Zu den intertextuellen Bezügen der Schwedenwälle s.u. 60.
- 28 Vgl. oben 147 zur Intonation als Kriterium für den Unterschied zwischen Dichtung und Prosa.
- 29 Unter den vielen Stellungnahmen zur Antropomorphisierung in *Pan Tadeusz* kommt der folgenden Überlegung am nächsten Wacław Kubacki, „Uwagi nad poetyką «Pana Tadeusza»“, in ders., *Lata terminowania*, Kraków 1963. Kubacki ist der Ansicht, Mickiewicz habe mit seinen Antropomorphisierungen nur „die tote Trockenheit von Beschreibungen vermeiden“ wollen.
- 30 Pilze werden immerhin gesammelt. Aber noch im Pilzesammeln verrät sich die *sprachliche* Funktion der Realien, denn das Sammeln hat als Umgang mit Dingen eine gewisse Abstraktheit, wie das Sammeln von Wörtern. Auch war Mickiewicz die Liste der Pilze, die essbar sind und darum gesammelt werden, noch zu kurz. Die Bindung der Liste an die Tätigkeit des Sammelns von Pilzen schränkte den Sammler von Wörtern zu sehr ein. So mußte der gedeckte Tisch als Mikrosujet für die nicht genießbaren Pilze dazukommen.
- 31 Zuletzt in ders., *Sztuka i krytyka u nas*, Warszawa 1949, 112-147.
- 32 Näheres zu dieser anderen, metaphysischen Funktion der Realien s.u. 171f.
- 33 Miłosz im Gespräch mit Ewa Czarnecka, in dies., *Podróżny świata*, New York 1983, 106.

<sup>34</sup> S.u. 174.

<sup>35</sup> Bedenkt man, daß Miłosz solche Studien nicht machen konnte und sich ganz auf sein Erinnerungsvermögen verlassen mußte, ist seine Fehlerlosigkeit bei der Wiedergabe der Realien erstaunlich.

<sup>36</sup> Nachwort zu *Nad Niemnem* in der Orzeszkowa-Gesamtausgabe von 1947, wieder abgedruckt in ders., *Tradycje literackie polszczyzny*, Warszawa 1992, 470.

<sup>37</sup> Zitate aus *Nad Niemnem* nach Warszawa (Czytelnik) 1962.

<sup>38</sup> „Obraz poety i jego gospodarstwo“, *Poznanwanie Miłosza*, 99-112, hier 105. Die polnische Fassung weicht erheblich ab von dem gleichnamigen Beitrag in *World Literature Today* 52/3 (1978), dessen Übersetzung sie angeblich ist.

<sup>39</sup> W. Weintraub, *The Poetry of Adam Mickiewicz*, 'S-Gravenhage 1954, 247f. Ähnlich schon Zygmunt Szwejkowski, *Pan Tadeusz – poemat humorystyczny*, Poznań 1949, 7-10.

<sup>40</sup> Die Konföderation von Bar (1768) war der erste polnische Aufstand gegen die politische Bevormundung Polens durch Rußland, kurz vor der ersten Teilung Polens.

<sup>41</sup> „Über Klassik und Romantik sowie den Geist der polnischen Poesie“, zuletzt als Nr. 10 der *Biblioteka Narodowa*, Ser. 1, Kraków o.J..

<sup>42</sup> L. Kamykowski, „Sielanka polska“, *Prace historyczno-literackie ku czci I. Chrzanowskiego*, Kraków 1938; R. Przybylski, *Et in Arcadia ego. Esej o tęsknotach poetów*, Warszawa 1966; T. Kostkiewiczowa, *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko. Szkice o prądach literackich polskiego Oświecenia*, Warszawa 1975; J. Solołowska, *Dwie nieskończoności. Szkice o literaturze barokowej Europy*, Warszawa 1978; J. Olejniczak, *Arkadia i małe ojczyzny*, Kraków 1992. Szwejkowski beruft sich dagegen auf Brodziński, wenn er in *Pan Tadeusz – Poemat humorystyczny* in einer Reihe von Merkmalen den Idyllencharakter von *Pan Tadeusz* aufweist. Dieser Charakter verbinde *Pan Tadeusz* mit der Tradition der gesamten altpolnischen Literatur, 75.

<sup>43</sup> „A survey of Polish literature and culture“, The Hague 1967, 209-211.

<sup>44</sup> Die Sielanka steht allerdings nicht im Zentrum von Kochanowskis Dichtung – vielleicht weil er kosmopolistischer orientiert war als die meisten anderen polnischen Dichter. Zu Kochanowskis Verhältnis zur Idyllen-Tradition vgl. Janusz Pelc, *Jan Kochanowski*, Warszawa 1980 387-395.

<sup>45</sup> Die Treue der Nationalliteraturen zu ihrer „Taufepoche“ ist ein Faktor in der europäischen Literaturentwicklung, dem noch wenig Beachtung geschenkt worden ist. Die Gedankenlastigkeit der deutschen Literatur wurde durch

Goethe und Schiller inauguriert, die *clarté* der französischen Literatur durch Racine, die Fixierung auf die innere Zerrissenheit des Individuums in der russischen Literatur durch Puškins *Evgenij Onegin* usw.

- 46 J. Olejniczak schreibt in *Arkadia i małe ojczyzny*, 102, Brodziński's Urteil zwar keine universale Relevanz für die polnische Literatur zu, sieht ihn aber als einen Vorläufer von polnischen Autoren des 20. Jahrhunderts, die wie Miłosz aufgrund ihrer persönlichen Situation (Emigration) und der allgemeinen politisch-sozialen Situation (Zerstörung und Versklavung ihrer polnischen Heimat) eine Neuauflage der Idylle inszenierten.
- 47 Darum die zahllosen Verbrüderungsgeschichten zwischen Volk und Adel, zwischen Bauern und Intelligenz in der polnischen Literatur bis hin zu Wyspiański's *Wesele*.
- 48 „Ogrody lunatyczne i ogrody pasterskie“, abgedruckt in *Poznawanie Miłosza*, Kraków 1985, 15-41, hier 37. Zu den mehr politischen als künstlerischen Implikationen dieses Vorwurfs vgl. J. Olejniczak, *Arkadia i małe ojczyzny*, Kraków 1992, 198.
- 49 In „List półprywatny o poezji“ (1946), abgedruckt in: Czesław Miłosz, *Zaczynając od moich ulic*, Paris 1985, hier: 87-89.
- 50 In: Czesław Miłosz, Hg.: Wiesław Paweł Szymański, Warszawa u.a. 1987 (*Zeszyty naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego* 786), 97-118.
- 51 Darum lautet der Titel von Miłosz's Autobiographie *Rodzinną Europą* (heimatliches Europa) – in der deutschen Übersetzung mit dem unerträglich militärstrategischen Titel „West-östliches Gelände“ versehen (man setzte wohl auf das Etikett des politischen Essayisten von „Verführtes Denken“, das Miłosz selbst so gerne abstreifen wollte).
- 52 Miłosz weist darauf hin, daß im Bewußtsein der in Litauen Lebenden Polen – oder der polnisch sprechenden Litauer – zwischen ihrer polnischen und litauischen Identität kein Widerspruch bestand. Seine Generation sei die letzte, für die gelte: *gente Lituanus, natione Polonus* (Gespräch mit Fiut, S. 153). Daraus erklären sich auch die krassen Unterschiede in den nationalen Anteilen, die von den Volkszählungen von 1897 durch russische Behörden und 1923 durch litauische festgestellt wurden (vgl. L. Raschke-Raschkes, *Die Bevölkerung Litauens nach ihrer nationalen Struktur, Berufsgliederung und gesellschaftlichen Schichtung*, Berlin (Diss) 1931, 8-12) – die einen fragten nach *gente*, die anderen nach *natione*.
- 53 Vgl. Miłosz im Gespräch mit Fiut, 157: „Zamiast rzucić prawo, które mnie obrzydło okropnie, skończyłem i dostałem dyplom, żeby nie narazić się na zarzut, że ja ‘kroniarz’“ (Statt Jura, das mir schrecklich verleidet war, zu schmeißen, habe ich es beendet und das Diplom bekommen, um mich nicht dem Vorwurf auszusetzen, ich sei ein ‘Kronpole’).

- 54 Zum Mythos Litauen vgl. jetzt auch: Maria Zadencka, *W poszukiwaniu utraconej ojczyzny*, Uppsala 1995. Auf den Seiten 123-139 referiert Zadencka einige kritische Äußerungen Miłoszs über den Ethnizismus.
- 55 Die Inspiration muß ihm hier der Dichter einhauchen, damit er zu seiner *porte-parole* wird.
- 56 Im Gespräch mit Fiut, 126f., wiederholt er diesen Gedanken, verweist jedoch weitgehend auf *Ziemia Ulro*.
- 57 A. Brückner, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Kraków 1927.
- 58 Der Titel von Miłoszs Essay-Sammlung *Ogród nauk* (Garten der Wissenschaft) ist, legt man einen modernen, antimetaphysischen Wissenschaftsbegriff zu Grunde, ein ironisches Oxymoron.
- 59 Der Towianismus war für Mickiewicz eine so verhängnisvolle Metaphysik, weil er einen abstrakten Begriff von der kosmischen Ordnung implizierte.
- 60 Abgedruckt in *Poznawanie Miłosza*, Kraków 1985, 311-338, hier: 335.
- 61 Józef Kallenbach, *Mickiewicz*, Poznań 1918, Bd. 2, 176f.
- 62 Für die aus dem stilistischen Rahmen von *Pan Tadeusz* fallende schauerromantische Note in der Beschreibung des Dickichts ist Mickiewicz's Freund Stefan Witwicki verantwortlich, der sie im Rohentwurf verfaßt hat.
- 63 „Rząd“ ist auch: Regierung, also Tomasz regiert sein Reich.
- 64 *Mickiewicz*, Bd. 2, 161.
- 65 Gespräch mit Fiut, 110f. Andrzejewski schrieb gleichzeitig an seinem existenzialistischen Roman *Popiół i diament* (Asche und Diamant).
- 66 Das ist eine Anspielung auf die Beschreibung der Schloßruine in *Pan Tadeusz*. Ihr Dach ist teilweise zerstört, von den *trüben* Scheiben hängen nur noch Scherben in den Fenstern.
- 67 Über die Passivität der Gesellschaft von *Pan Tadeusz* hat sich Norwid in einem vielzitierten Brief an J.I. Kraszewski lustig gemacht: „Jedzą, piją, grzyby zbierają i czekają, aż Francuzi przyjdą zrobić im Ojczyznę“ (sie essen, trinken, sammeln Pilze und warten, daß die Franzosen ihnen ein Heimatland machen. [C. Norwid, *Pisma wszystkie*, Warszawa 1972, Bd. 9, 223]).
- 68 Die Unterschiede der Motivierung sind zugleich Belege für die unterschiedlichen Poetiken. Justynas beherzte Grenzüberschreitung dokumentiert den Realismus von *Nad Niemnem*, die affirmative Sujetkonstruktion von *Pan Tadeusz* ist ein Relikt des Klassizismus, und die Erlebniszentrierung von *Dolina*

Issy weist zurück auf den impressionistischen Modernismus der Jahrhundertwende.

- <sup>69</sup> Nach Zygmunt Szwejkowski, *Pan Tadeusz – poemat humorystyczny*, Poznań 1949, S. 27, wird dieser Effekt auf andere Weise erzielt. Die Zerstückelung der Vorgeschichte und und der späte Bericht über sie, am Ende der Haupthandlung, nehmen ihr, so Szwejkowski, die Schärfe. Zwar ist die Zerstückelung nicht allzu groß, wird doch das meiste im Zusammenhang der Beichte Jaceks in Buch X mitgeteilt. Der Verstoß gegen die natürliche Chronologie wirkt aber zweifellos entschärfend, wie Lev Wygotskij in *Psichologija iskusstva* am Beispiel von Ivan Bunins Erzählung „Legkoe dychanie“ (Leichter Atem) dargelegt hat.
- <sup>70</sup> Zur Zwiespältigkeit von Jaceks Motiven vgl. Szwejkowski, *Pan Tadeusz – poemat humorystyczny*, 18f.
- <sup>71</sup> Miłosz scheut sich nicht, mit dem Namen der Tante auf die älteste Dreiecksgeschichte der Weltliteratur anzuspielden.
- <sup>72</sup> Auch die Jagd-Episoden sind über den ganzen Roman verteilt: Kapitel 34-35, 41-43, 47-48, 53, 57-59 und 65 handeln davon.
- <sup>73</sup> Fast alle Tiere, denen Tomasz begegnet und/oder die er tötet, sind Jungtiere – wie er.
- <sup>74</sup> Vgl. A. Fiut: „«Dolina Issy» – przypowieść o wtajemniczeniu“, *Znak* 1981 Nr. 4/5, S. 470-485, J. Olejniczak, *Arkadia i małe ojczyzny*, 208.
- <sup>75</sup> Mit diesen Worten beginnt Bruno Schulz' Erzählung „Wiosna“, ein Text mit einer von Erotik geladenen Atmosphäre.
- <sup>76</sup> Die beiden Bereiche sind so eng miteinander verbunden, daß eine getrennte Behandlung künstlich wirken würde.
- <sup>77</sup> Als Bindeglied zur Welt des Glaubens zeigt sich schon hier das Gewissen. Diese Verbindung wird in der Eichhörnchen-Geschichte konkretisiert.
- <sup>78</sup> Die balladeske Nebengeschichte verweist auf Mickiewicz's Ballade „Świteś“, in der die nach der Niederlage ihrer Männer schutzlosen Frauen lieber Wasserpflanzen im Świteś-See werden, als von den Siegern geschändet zu werden. Als Wasserpflanzen leben die Frauen und Töchter im See weiter. Wer aber die Arme ins Wasser streckt, um die Pflanzen auszureißen, muß sterben.
- <sup>79</sup> Waren die Befürchtungen von Mickiewicz hinsichtlich der Umgestaltung Litauens durch die Russische Regierung in seinen Anmerkungen zu *Pan Tadeusz* I/148-9 also unbegründet? Für begründet hält sie Alina Witkowska, *Mickiewicz, słowo i czyn*, 152. Miłosz betont dagegen die hartnäckige Dauer der Lebensart – bis 1939. Dadurch macht er *Dolina Issy* an Stelle von *Pan Tade-*

usz, wenn schon nicht zum *letzten Epos*, so zumindest zur *endgültig letzten litauischen Idylle*.

- <sup>80</sup> Die Nachkriegsgeschichte Litauens zeigt, daß dieses Ereignis auch das historisch folgenreichere war.
- <sup>81</sup> Darum kommen die Deutschen auch mit „Plaids“ und „Thermosflaschen“ – zwei Fremdwörter, eins davon französischer Herkunft.
- <sup>82</sup> Vgl. den Titel von Miłosz's Autobiographie: *Rodzina Europa*.
- <sup>83</sup> Mit seinen umfangreichen Sammlungen von Flora und Fauna gleiche *Pan Tadeusz* der Arche Noah, schreibt Alina Witkowska, *Adam Mickiewicz, słowo i czyn*, 153.

**Boris A. Plotnikau**

## **LINGUISTISCHE UND NICHTLINGUISTISCHE FAKTOREN DES HEUTIGEN STATUS DER WEISSRUSSISCHEN SPRACHE**

Ein nicht beneidenswertes Schicksal traf die Standardsprache des weißrussischen Volkes, als infolge des berücksichtigten Referendums vom Mai 1995 ihr staatlicher Status *de jure* sozusagen mit jenem der russischen Sprache gleichgestellt wurde, aber *de facto* die weißrussische Sprache rasch jene Positionen verlor, die sie während der kurzen Periode der jüngsten nationalen Wiedergeburt eingenommen hatte.

Die meisten slavischen Sprachen, darunter auch die polnische und russische, realisierten bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts ihre großen Entwicklungspotentiale, wobei sie nicht nur zur Sprache der schönen Literatur, sondern auch zur Sprache der Kommunikation, Kultur, Politik, Wissenschaft wurden, und die russische Sprache sich zusätzlich noch zur Sprache der interethnischen Beziehungen, zu einer der sieben offiziell von der UNO anerkannten Weltsprachen entwickelte. Nur die weißrussische Sprache, mit Ausnahme des Sorbischen wohl die einzige unter den gegenwärtigen slavischen Sprachen, befindet sich sogar in ihrem Heimatland in der Rolle eines Aschenputtels, indem es in diesem nur begrenzte Funktionen ausübt: vor allem als Sprache des schönen Schrifttums, teilweise der Publizistik und zum Teil als Sprache der Geisteswissenschaften, selten als Sprache der Kommunikation (auf einzelnen Inseln der Gesellschaft - im Schriftstellerverband, in den weißrussischen Abteilungen der Philologischen Fakultäten der Hochschulen, in manchen Verlagen und weißrussischen Schulen, Lyzeen u.a.).

Kurz gesagt, unter den heutigen Gegebenheiten, einer auf dem Papier erklärten Souveränität des Staats, wurde die weißrussische Sprache nicht zu einem Mittel des massenweisen nationalen Selbstaudrucks, zu einem Instrument, das in anderen Ländern, wie zum Beispiel in Polen und Rußland - unseren großen Nachbarn - die polyfunktionalen Bedürfnisse des geistigen und intellektuellen Lebens der Gesellschaft deckt. Und dies ungeachtet dessen, daß die inneren Möglichkeiten der weißrussischen Sprache nicht nur die theoretische und experimentelle Erprobung bestanden, sondern auch in Form einer 12-bändigen Enzyklopädie realisiert wurden, wo alle Bereiche des kulturellen, wissenschaftlichen, materiellen Lebens der Weißrussen dargestellt sind, sondern auch in Gestalt einer reichen Belletristik, lexikographischer und enzyklopädischer Ausgaben, Publikationen zu

allen Gebieten der Wissenschaft, Kultur, Erziehung, in Form von Übersetzungen der berühmtesten Werke der Weltliteratur u.a.

Welche Faktoren gingen also einem solchen Zustand der Sprache der bodenständigen Bevölkerung eines Landes voraus, die dort etwa 80% der Bewohner ausmacht, was deutlich mehr ist als in den Nachbarländern Rußland, Ukraine, Lettland, Estland, wo von deren sprachlichen Prioritäten nicht die Rede ist? Die erwähnten Faktoren kann man in innere, oder eigentlich linguistische, und in äußere, soziale, oder nichtlinguistische, einteilen.

Die inneren Faktoren kann man folgendermaßen kurz verallgemeinern:

1. Im Unterschied zu den meisten anderen slavischen Sprachen, und insbesondere zu der russischen und polnischen Schriftsprache, die sich permanent, ununterbrochen entwickelten, erfuhr die weißrussische Schriftsprache eine jähe und grundlegende Änderung ihrer Ausgangsbasis. Im 14.-17. Jahrhundert bildete die kirchenslavische Sprachkomponente die Grundlage sowohl der weißrussischen als auch der russischen Schriftsprache, und die polnische Schriftsprache basierte auf den groß- und kleinpolnischen Dialekten. Im 19. Jahrhundert begann die neue Entwicklungsetappe der weißrussischen Sprache mit der Verwendung der mittelweißrussischen Dialekte als Grundlage, wodurch das Fundament der heutigen weißrussischen Standardsprache gelegt wurde. Die evolutionäre Entwicklung der Standardsprache der Russen und Polen förderte deren allmähliche Vervollkommnung und beinahe deren genetische Bewahrung und Weitergabe an die folgenden Generationen im Verlauf von Jahrhunderten, wogegen die moderne weißrussische Standardsprache keine derartigen Traditionen hat.

2. Die schriftsprachliche und umgangssprachliche Variante der Ethnosprachen, die über Jahrhunderte in Form eines eigenartigen Bilinguismus existierten, näherte sich bei fast allen Slaven stark an, was zur Schaffung einer im großen Stil verwendeten Standardsprache des mündlichen Verkehrs führte, während bei den Weißrussen als verbreitetes Kommunikationsmittel ständig entweder Dialekte am Land oder die sogenannte *Trasjanka*, ein weißrussisch-russisches Gemisch, diente, in Europa faktisch die einzige spezifische Variante von Kreolensprachen, die in Afrika und Asien beim Verkehr von Einheimischen und Europäern verwendet werden.

3. Alle slavischen Sprachen, darunter die polnische und russische, wurden stark von Fremdsprachen beeinflusst - die erstere durch die lateinische und deutsche Sprache, die letztere durch die kirchenslavische und französische Sprache, aber letztendlich haben sie standgehalten und ihre Eigenart bewahrt, vor allem dank äußerer sozialer Faktoren, dank der Selbständigkeit ihrer Staaten. Die weißrussische Schriftsprache, deren offizieller Gebrauch zunächst in der *Rzecz Pospolita* und dann in Rußland verboten war, war bei ihrem mündlichen Gebrauch entsprechend von polnischen und russischen Sprachelementen durchsetzt, was die polnischen Wissenschaftler veranlaßte, sie für eine Variante ihrer Sprache

(S.Linde, A.Rypiński u.a.), die russischen Wissenschaftler aber für eine Variante des Russischen (A.I.Sobolevskij, I.I.Sreznevskij u.a.) zu halten. Dieser Umstand, der in den Rang der staatlichen Sprachenpolitik Polens und Rußlands, zu welchen Weißrußland gehörte, erhoben wurde, war der massenhaften Ausbildung eines sprachlichen Selbstbewußtseins der Weißrussen nicht förderlich.

4. Die erste genormte gedruckte Grammatik der weißrussischen Sprache von B.Taraškevič erschien erst im 20. Jahrhundert, im Jahr 1918, während die ersten polnischen und russischen Grammatiken in lateinischer Sprache schon im 17. Jahrhundert, und in den Muttersprachen im 18. Jahrhundert verfaßt wurden. Bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts hatte die Schriftsprache der Polen und Russen eine dauerhafte Tradition der sorgfältigen Pflege zwecks ihrer Bewahrung und kompetenten Beschreibung - eine Tradition, die zu einem wichtigen Teil der staatlichen Politik wurde. Die wissenschaftliche Bearbeitung der Sprachen unserer russischen und polnischen Nachbarn in Form von grammatischen und lexikographischen Ausgaben hat ihre tiefe nationale Spezifik, während die offiziellen Akademiegrammatiken der weißrussischen Sprache und die standardsprachlichen Wörterbücher der Nachkriegszeit entweder ein Abklatsch der russischen Ausgaben (im Fall der Grammatiken) oder russifizierte Arbeiten (im Fall der Wörterbücher) sind, was sich deutlich beim Vergleich der letzteren mit den lexikographischen Arbeiten der Vorkriegszeit von V.Lastoŭski, aber auch von M.Bajkaŭ und S.Nekraševič, sowie mit dem in der letzten Zeit in Amerika herausgegebenen Wörterbuch von Ja.Stankevič zeigt.

Die äußeren, nichtlinguistischen Faktoren oder Kräfte, kann man in folgenden Thesen formulieren:

1. Im Verlauf fast seiner ganzen Geschichte hatte Weißrußland praktisch keine staatliche Selbständigkeit: in der Periode der Fürstentümer Polack und Turaŭ gab es noch keine weißrussische Sprache, und in unserer Zeit ist die Souveränität des Landes eine papierene, künstliche, nichtwirkliche, was sich ein wenig in der negativen oder gleichgültigen Einstellung des Staates zur Sprache, dem Hauptmerkmal und -kriterium jeder historisch entstandenen Nation, zeigt.

2. In der kurzen Zeit, als nationalbewußte Weißrussen hohe staatliche Ämter des Landes bekleideten, machten sich Wellen nationaler weißrussischer Wiedergeburt bemerkbar (vgl.: der Schriftsteller, Historiker, Sprachwissenschaftler V. Lastoŭski und der Schriftsteller C.Hartny in den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts, der Physiker Šuškevič, Sohn eines bekannten Dichters, am Beginn der neunziger Jahre und das Interesse der Gesellschaft für die weißrussische Sprache). In den meisten Fällen aber bekleideten die hohen staatlichen Stellen ernannte Beamte oder vom für die Weißrussen verderblichen Schicksal ausgewählte Konjunkturritter, die sich mit einer Verwaltung umgaben, die gegenüber dem Weißrussischen feindlich eingestellt war.

3. Der politische, wirtschaftliche, kulturelle Druck Polens und Rußlands auf Weißrußland, das sich lange Zeit in deren staatlichen Grenzen befand, wirkte sich äußerst ungünstig auf die Sprachenpolitik unserer Republik und auf den Status ihrer Sprache aus, zunächst in Form einer entsprechenden Polonisierung, und dann einer Russifizierung des Bildungssystems und des Kulturlebens der Weißrussen.

4. Starke periodische Verringerung der weißrussischen Bevölkerung (jedes Mal etwa um ein Drittel) während der Kriege, die auf dem Territorium Weißrußlands von den russischen Zaren Ivan Groznyj, Peter I., und dann im 20. Jahrhundert während des Ersten und Zweiten Weltkriegs geführt wurden.

5. Planmäßige massenhafte physische Vernichtung der nationalbewußten weißrussischen Intelligenz in der Zeit der stalinistischen Repressionen, durch die in beträchtlichem Maß das Gehirn des sozialen Organismus der Weißrussen amputiert wurde.

Die aufgezählten linguistischen und nichtlinguistischen Faktoren führten zu einem außergewöhnlich niedrigen nationalen Selbstbewußtsein der Weißrussen, was schon an und für sich ein Phänomen im heutigen Europa ist, und zu einem solchen Status der weißrussischen Sprache, bei dem ihre Verwendungsbereiche auf dem Territorium Weißrußlands an eigenartige Reservate erinnern, außerhalb derer die Sprachverwendung als unnatürliche und ungewöhnliche Tätigkeit empfunden wird.

Aus dem Weißrussischen von  
Hermann Bieder (Salzburg)

Lew N. Zybatow, *Russisch im Wandel. Die russische Sprache seit der Perestrojka*. (= Osteuropa-Institut der Freien Universität Berlin. Slavistische Veröffentlichungen. Band 80. Hrsg. von Fred Otten, Klaus-Dieter Seemann und Jurij Striedter). Berlin (Harrasowitz Verlag Wiesbaden in Kommission), 1995, 350pp.

Wie und woran läßt sich Wandel in der Gegenwartssprache festmachen, mit welchen Methoden sprachwissenschaftlich beschreiben und erklären? Dies sind Fragen, die Lew Zybatows Monographie einleiten, wenn Vf. zu Recht feststellt, daß mit den bisher dominierenden lexikalisch orientierten Betrachtungen Wandelprozesse nicht erschöpfend erfaßt worden sind, ist es doch "die gesamte Kommunikation, die sich wandelt". Bereits vorliegende Untersuchungen berücksichtigten ferner zu wenig die *Mechanismen* des Bedeutungswandels, sie seien nur in Ansätzen pragmatisch basiert und stellten kaum den Bezug zum Text her, obwohl weite Teile des kommunikativen Verhaltens, das gesamtes Textsorten-System im heutigen Russisch in Bewegung geraten sind. Größere Aufmerksamkeit verdiene des weiteren die innergesellschaftliche Differenzierung von Wandlungsprozessen. Ein Desideratum stelle schließlich ein einheitliches theoretisches Beschreibungskonzept dar, das es erlaubt, die genannten Erscheinungen in ihrem Zusammenhang zu erfassen.

Einen solchen übergreifenden Beschreibungs- und Erklärungsrahmen sieht Vf. in der Klärung des linguistischen Status des Phänomens Stereotyp sowie in der Entwicklung eines über die lexikalische Ebene hinausgehenden pragmatischen Sprachwandelkonzepts. Diese Konzeption und das dafür entwickelte Kategorieninventar wird der Analyse der gegenwärtigen Sprache der Massenmedien in ihren Veränderungen und Entwicklungstendenzen zugrunde gelegt.

Die Konzentration auf den Stereotypenbegriff begründet Vf. u. a. damit, daß gerade "wendezeitliche" Sprachverwendung durch Wandlung oder Verschwinden von Stereotypen, die eine Sprach- und Kulturgemeinschaft mit konstituieren, geprägt sei.

Im 1. Kapitel "Stereotyp, Wort und Text" (S. 7-57) entwickelt Vf., basierend auf eingehender Diskussion des Begriffs Stereotyp in verschiedenen Wissensgebieten und in Erweiterung eines Modells von E. Güllich, seine Auffassung zur Differenzierung der Denkstereotype als "*Wissenshintergrund zur Interpretation lexikalischer Bedeutungen*": a) Bedeutungsstereotype, die den Inhalt der Ausdrücke für natürliche Arten und Artefakte bestimmen (*Wasser, Tasse; вода, чайка*), b) Assoziationsstereotype, die sich assoziativ mit Ausdrücken verbinden, die ein Kategorienmitglied bezeichnen, oft Vertreter sozialer Gruppen, Institutionen oder geografischer bzw. politischer Entitäten, aber auch natürliche Arten und Artefakte (*Deutscher, Ausländer, Rußland, цыган, интеллигенция*),

*женщина; дом, машина*), c) Interpretationsstereotype, die die bevorzugte Lesart soziokultureller Begriffe bestimmen (*Freiheit, свобода, перестройка, цивилизация*), d) Abbildungsstereotype, die durch metaphorische Grundmuster geprägte stereotype Sichtweisen bestimmen (*Европа als общеевропейский дом, земля als мать*) (S. 54). Diese wortbezogenen Stereotypen werden vom Vf. durch Stereotypen als "*Wissenshintergrund zur Interpretation von Texten*" (explizit ausgedrückt, implizit ausgedrückt, unausgedrückt) (S. 56) ergänzt. Bei den so bestimmten Stereotypen handelt es sich also gleichsam um wesentliche "Denkmuster" für den Interpretationsprozeß, die über die semantische Merkmalanalyse hinausgehen. Einem aktuellen Wandel dürften vor allem die o. a. Stereotypen b)-d) unterworfen sein, wie im 2. Kapitel "Stereotypen und semantischer Wandel" (S. 58-183) namentlich bei der Interpretation von soziokulturellen Schlüsselwörtern nachgewiesen wird. Dabei werden verschiedene kognitiv-semantische Analyseverfahren für einzelne Stereotypenarten verwendet. Die Interpretationsstereotypen wurden über die propositionale Struktur des Lexems *свобода* und die stereotype Besetzung der Variablen analysiert. Ein alternatives Beschreibungsverfahren wurde anhand der über die Kontexte ermittelten "kognitiven Karte" von *память* demonstriert. Mit beiden Verfahren - so Vf. - kann der Wandel stereotyper Interpretationen anhand diskursgebundener Präferenzen beschrieben werden. Der Analyse der Abbildungsstereotypen und der Assoziationsstereotypen legt Vf. G. Lakoffs Unterscheidung verschiedener Arten von idealisierten kognitiven Modellen (ICMs) zugrunde. Die Abbildungsstereotypen von *Европа* als *общеевропейский дом* ließen sich über metaphorische, die von *земля* über metonymische ICMs ermitteln, wobei Vf. auch in bezug auf andere Belege zu der Einsicht gelangt, daß sich bei den Abbildungsstereotypen in der neuen russischen Mediensprache eine "Veränderung bis Umkehrung der metaphorischen Basiskonzepte" sowie eine Erweiterung der genutzten konzeptuellen Felder vollzieht. Assoziationsstereotypen (*женщина, интеллигенция*) wurden unter Ausnutzung propositionaler ICMs beschrieben.

Wesentlich scheint mir der Hinweis darauf, daß Prozesse des semantischen Wandels in ihrer diskursspezifischen Einbettung zu betrachten sind und daß die Bindung von Veränderungen an Diskurse für das Russische an Beschreibungsrelevanz gewinnt.

Bei den textbezogenen Stereotypen wird - so Vf. - erkennbar, daß die implizit ausgedrückten bzw. nur zu schlußfolgernden Stereotypen - im Unterschied zu den explizit versprachlichten Stereotypen - offensichtlich als stabiler bzw. vom gegenwärtigen semantischen Wandel nicht direkt betroffen anzusehen sind, sondern beim Leser vorausgesetzt werden (u.a. demonstriert an einem Text von T. Tolstaja mit Stereotypen über die RUSSISCHE FRAU und die AMERIKANISCHE FEMINISTIN).

Anhand seiner Untersuchungen gelangt Vf. zu bestimmten Verallgemeinerungen hinsichtlich der Herausbildung und sprachlichen Realisierung von Stereotypen: a) explizite Behauptung eines Stereotyps (primäre Prädikation), b) wenn die Realisierung eines Stereotyps in Texten einen "bestimmten kumulativen (inter)textuellen Wert erreicht hat, wird die Realisierung desselben Stereotyps als sekundäre Prädikation vom Durchschnittsleser als akzeptabel empfunden, c) der kumulative Effekt des Gebrauchs der primären und sekundären Prädikationen erreicht in den Texten der Sprach- und Kulturgemeinschaft einen solchen Wert, daß das explizite Prädizieren der Eigenschaft in bezug auf X nicht länger notwendig ist, weil die Eigenschaft stereotyp geworden ist." (S. 183) In einigen Fallstudien hat Vf. auch den umgekehrten Prozeß umrissen bzw. die Verflechtung des Abbaus alter und des Aufbaus neuer Stereotypen (z.B. in den Clustermodellen zu "russische Intelligenz früher" vs. "russische Intelligenz heute"). Gerade in solchen Fällen zeigt sich einmal mehr, daß bei der Rezeption die vom Vf. erwähnte heute deutlichere Bindung sprachlicher Erscheinungen an die Diskurse unterschiedlicher Gruppierungen zu bedenken ist (und somit offensichtlich auch die Koexistenz von Stereotypen, die mit bestimmten Schlüsselwörtern in Verbindung gebracht werden). Insgesamt scheint m. E. der Nachvollzug des Abbaus von Stereotypen namentlich im gesellschaftspolitischen Wortschatz ein Feld für weitere Untersuchungen zu sein, das auch anhand der interkulturellen Kommunikation, von (kommentierten) Übersetzungen und bei der Vermittlung des Russischen analysiert werden könnte.

Mit der Feststellung, "daß es die Sprecher sind, die die gewohnten Muster ihres sprachlichen Handelns bzw. kommunikativen Verhaltens ändern." (S. 183) als Antwort auf die Frage, wie Wandel zustandekommt, leitet Vf. zum 3. Kapitel "Pragmatischer Wandel" (S.184-283) über. Als Ziel betrachtet er den Entwurf eines "pragmatischen Sprachwandelschemas für die russische Ethnosprache", in welchem die regionalen, sozialen und funktionalen Varietäten des Russischen um den Parameter "Textsorten" erweitert werden. (Vf. lehnt sich dabei an das Konzept von G. Schank "Ansätze zu einer Theorie des Sprachwandels auf der Grundlage von Textsorten" an.) Dieser Parameter schließt als Phänomen des Mikrowandels *Varietätenmischung* (als wichtige Quelle von Sprachwandel) ein, die auch an der *Textsortenmischung* (Zeitungstexte, Alltagstexte, wissenschaftliche Texte, literarische Texte) und der *Entstehung neuer Textsorten* beteiligt ist. Textsortenmischung (als Verwendung bestimmter regelhafter sprachlicher Muster zu anderen, neuen kommunikativen Zwecken) und die Entstehung neuer Textsorten (als absolute Neuerungen) sind Phänomene des *Textsortenwandels* als "Sprachwandel mittlerer Größenordnung". Auslösungs-, Ausbreitungs- und Geltungsfragen für einzelne sprachliche Neuerungen können damit - so Vf. - genauer als bisher untersucht werden.

Textsorten definiert Vf. mit Bezug auf Schank als "sozial genormte komplexe Handlungsmuster ..., die in der konkreten Interaktion als Texte mit jeweils textsortenspezifischen Handlungsmustern realisiert werden. D. h., die jeweiligen sozialen Handlungsmuster werden ausdrucksseitig mit mehr oder weniger regelhaften sprachlichen Mustern realisiert." (S. 213) Allerdings bleibt in den weiteren Ausführungen der Begriff Textsorte mitunter recht vage; es wird keine nähere Typologisierung vorgenommen, die aber für die Einordnung und Verallgemeinerung dessen, welche Textsorte mit welcher bzw. welchen anderen eine Mischung eingeht (denn offensichtlich sind nicht alle Textsorten in gleicher Weise empfänglich für die Aufnahme "fremder" Elemente), hilfreich gewesen wäre.

Eine generelle Tendenz der *Textsortenmischung* sieht Vf. in der Anreicherung schriftlicher Textsorten durch Elemente solcher Textsorten, die bisher der Mündlichkeit vorbehalten blieben. Mischungsprozesse auf lexikalischer, syntaktischer und stilistisch-rhetorischer Ebene werden anhand zahlreicher Beispiele - nicht nur aus der russischen Jugendpresse - demonstriert. Es kommt zur Verschriftlichung von Genres, die früher fast ausschließlich mündlich tradiert wurden: Witz, Texte der магнитофонная культура (hierfür bietet Vf. einen größeren Exkurs zu V. Vysockij). Letztere weisen ihrerseits Textsortenmischungen auf durch Herstellung von vielfältigen intertextuellen Beziehungen, auch mit dem - so Vf. - pragmatischen Effekt, "das Gefühl des Eingeweihtseins" zu vermitteln. Diese Besonderheiten werden vor dem Hintergrund des alten Newspeak um so deutlicher, das nun seinerseits Mischungen mit Textsorten und Varietäten eingeht, die früher keine Interferenz mit dem Newspeak aufwiesen. Die Feststellung, daß es dabei um eine Art sprachinterner Kontaktforschung geht, die für den Sprachwandel relevant ist, läßt sich wohl auch auf den Kontakt zwischen mündlichen und schriftlichen Textsorten beziehen. Auch die jetzt freiere Handhabung von Übersetzungen schöngeistiger Literatur vermag gewisse Tabubrüche zu bewirken.

Eine Beobachtung, die bereits bei der diskursgebundenen Verwendung von Stereotypen anklang, läßt sich auch auf das Phänomen der Textsortenmischungen beziehen und scheint mir in bisherigen Darstellungen vernachlässigt worden zu sein: diskurspezifische Unterschiede bzw. Spezialisierungen. Vf. führt als Beispiel den Diskurs der konservativen rechten Presse (ein "stilistisches Amalgam" schöngeistiger, religiöser und publizistischer Textsortenelemente) im Vergleich zur demokratische Presse an (häufiger Textsortenkontakt mit publizistischen und wissenschaftlichen Textsorten, was u. a. in den argumentativen Strukturen, Fachtermini, und Schlüsselwörtern aus westlichen politikwissenschaftlichen Paradigmen zum Ausdruck kommt). Beim erstgenannten Beispiel wie auch bei einer Reihe anderer erhebt sich für mich jedoch die Frage, ob wirklich Textsortenmischung vorliegt, wenn etwa erwähnt wird, daß im konservativen Diskurs neben religiösem Wortschatz auch Elemente aus der Folklore aufscheinen, wie z. B. im

Schluß eines Artikels: *Илья Муромец, похоже, свое время сиднем отсидел. Пора вставить на белы богатырски ноженьки.*

Auch in bezug auf eine Reihe von Belegen, die den Einfluß der Umgangssprache und des Substandards bei der Textsortenmischung bestätigen sollen, würde ich eher von Stilisierungspraktiken ausgehen (oder auch von einem gelungenen Effekt, wenn z. B. das Vorwort zu einem Wörterbuch der Hippie-Sprache in ebendieser verfaßt ist). Man kann jedoch sicher der Meinung des Vf. zustimmen, daß die häufig begegnende Stil-/Varietätenmischung innerhalb einer Textsorte zu einer allgemeinen Liberalisierung der Norm führen kann. (Es mag auch sein, daß die Rezeption eines Nichtmuttersprachlers stärker unter dem Einfluß bisheriger Beschreibungstraditionen steht.)

Wichtig erscheint mir deshalb die Aussage: theoretisch müßte geklärt werden, "ob Veränderungen, die die Schriftlichkeit betreffen und traditionell als "künstliche" Setzungen gelten, wirklich scharf von dem "natürlichen" Sprachwandel zu trennen sind, oder ob statt einer scharfen Dichotomie eher ein fließender Übergang von der meist unbewußten Anpassung (der gesprochenen Sprache) an widerstreitende Performanzbedürfnisse zu der eher bewußten Bearbeitung (der geschriebenen Sprache) im Hinblick auf bestimmte gesellschaftliche Anforderungen anzunehmen ist" (S. 253).

Zu den *neuen Textsorten* zählt Vf. u. a. Demosprüche, Slogans, Flugblätter, Kurzvorstellungen politischer Plattformen, den schriftlichen politischen Witz, Horoskope, Heiratsannoncen, Anrufbeantwortertexte in vielen Varianten. Neue Formen weisen die Werbeanzeigen auf, in denen ebenfalls Textsortenmischungen feststellbar sind. Neue und wiederbelebte "textuell-visuelle Handlungsmuster" sind in Comics und der Karikatur zu sehen, was zu abschließenden Ausführungen über Sprachspiel und Textsortenwandel u. a. überleitet.

Ein Brückenschlag zwischen den beiden Schwerpunkten der Monographie "Operationalisierung des Stereotypenkonzepts für den semantischen Sprachwandel" und "pragmatischer Sprachwandel" ergab sich für mich zunehmend auch durch den Begriff des Textsortenwandels, insofern als mit Textsorten gleichfalls bestimmte überindividuell verfestigte Vorstellungen und Erwartungen (hier im Sinne der Textnormen) verbunden sind, die eine Veränderung erfahren, welche verschiedene Stadien der Verfestigung durchläuft.

In Anlehnung an R. Kellers Theorie von der "unsichtbaren Hand" in der Sprache geht Vf. davon aus, daß der Sprachwandel bis auf wenige Ausnahmen ein spontaner, unreflektierter Nebeneffekt kommunikativen Handelns ist. Dieser Umstand erschwere Prognosen. Zybatows Fazit: "In bezug auf die heutigen Veränderungen des modernen Russisch läßt sich noch nicht von Sprachwandel reden, sondern von vielfältigen sprachlichen Indizien und Trends der Veränderung, die sich in Zukunft erst behaupten müssen oder wieder verschwinden werden" (S. 187).

Mit der Publizistik im weitesten Sinne hat Vf., wie auch andere Autoren, die sich mit Wandlungsprozessen im Russ. beschäftigten, einen Bereich - und dort wieder ausgewählte Textsorten - als Analyseobjekt gewählt, in dem die gegenwärtigen Veränderungen am augenfälligsten sind. Es wäre deshalb eine lohnenswerte Aufgabe für weitere Forschungen, auch andere Funktionalstile und Textsorten in ähnlich komplexer Weise zu untersuchen, um sukzessiv das Ausmaß und die innersprachliche Differenziertheit der Veränderungen im heutigen Russisch - über die Publizistik hinaus - erfassen zu können. Ferner wäre auch weiterhin durch Analyse des metasprachlichen Diskurses der Einstellung der Produzenten bzw. Rezipienten zu diesen Wandlungen nachzugehen - ein Aspekt, der mir gerade für Nichtmuttersprachler aufschlußreich erscheint.

Der von Zybatow beschriebene Gegenstand legt es nahe, daß zahlreiche, in bereits vorliegenden Studien behandelte Neuerungen als Beispiele und Analyseobjekte einbezogen werden. Durch deren Einbettung in ein einheitliches Beschreibungs- und Erklärungskonzept werden jedoch zugleich das vom Vf. gewählte Vorgehen und dessen Unterschiede gegenüber anderen Darstellungen um so transparenter.

Zusammenfassend betrachte ich *Russisch im Wandel* als Bereicherung der Literatur zu Veränderungsprozessen in der Slavia.<sup>1</sup> Lew Zybatows Untersuchung macht nicht nur die Notwendigkeit, sondern auch die Kompatibilität der von ihm gewählten verschiedenen Zugänge nachvollziehbar und einsichtig - nicht zuletzt dank einem umfangreichen Korpus und einer Vielzahl von überzeugend kommentierten "Fallstudien". So scheint mir insgesamt nicht nur der vom Vf. erhobene theoretische Anspruch bestätigt, sondern auch die angewandte Zielstellung seiner Studien verwirklicht: die Eignung des gewählten Methoden- und Analyseinventars für einen theoretisch fundierten Umgang mit Texten in der russistischen Lehre zu demonstrieren - ein Desiderat vor allem für den publizistischen Bereich, bei dem man sich nicht mehr auf die alten Stilistiken stützen kann.

Als für das behandelte Thema wesentlich erachte ich schließlich die Verdeutlichung von Beziehungen der Sprachwissenschaft zur Medien- und Kommunikationswissenschaft, zur Kognitionswissenschaft, Semiotik und Kulturwissenschaft, wobei Zybatow auch gezeigt hat, daß namentlich das Phänomen des Stereotyps einen solchen interdisziplinären Zugang nahelegt.

Ingeborg Ohnheiser (Innsbruck)

## Anmerkung

<sup>1</sup> Vgl. z.B.

Comrie, B., Stone, G., Polinsky, M., *The Russian Language in the 20th Century*. Oxford (Clarendon Press) 1996, 385pp.

Duličenko, A. D., *Russkij jazyk konca XX stoletija*. (= Slavistische Beiträge 317. Hrsg. von P. Rehder.) München (Otto Sagner) 1994, 347pp.

*Języki słowiańskie wobec współczesnych przemian w Europie*. Hrsg. von St. Gajda. Opole 1993, 291pp.

*Języki słowiańskie 1945 - 1995. Gramatyka - słownictwo - odmiany*. Hrsg. von St. Gajda. Opole 1995, 226pp.

Korzeniewska-Berczyńska, J.: *Novacii v jazykovej kartine mira rossijskogo čeloveka. Na osnove sovremennyh publicističeskich tekstov*. Olsztyn (Wyższa Szkoła Pedagogiczna) 1996, 206pp.

Kostomarov, V. G.: *Jazykovej vkus epochi*. Moskva (Russkij jazyk) 1994, 248pp.

Zemskaja, E. A. (Hrsg.): *Russkij jazyk konca XX stoletija (1985 - 1995)*. Moskva (Škola "Jazyki russoj kul'tury") 1996, 479 pp.



**TEXT E**



П. Пепперштейн

### ЛИКОВАНИЕ, ЛИЧИКО, ЛИЧИНКА

Нетрудно заметить, что название этого текста есть искажение известной триады Павла Флоренского – лик, лицо, личина. Само искажение произведено непоследовательно – существительное "лик" (занимающее в усеченной иерархии Флоренского привилегированное место) преобразовано в существительное "ликование", причем эта трансформация произведена с помощью "невидимого" глагола – ликовать. Что же касается слов "лицо" и "личина", то они переименованы с помощью простых уменьшительных форм и превращены в "личико" и "личинку", причем первое из этих слов принадлежит языку нежности и ужаса, второе – языку микроскопической точности и науки, языку, который легко становится повседневным, открывая пространства человеческого быта для нечеловеческих жизней, смертей, зачатий и созреваний, для нечеловеческих метаморфоз и нечеловеческого роста. Говоря о личине, Флоренский употребляет слово "лярва", что означает куколка, личинка. Употребление этого биологического термина расщепляет его дискурс, ведь личина это маска, нечто пустое и неистинное, нечто безжизненное, тогда как личинка – нечто совершенно наполненное, сама полнота, сама жизнь в ее свернутом, потенциальном, зародышевом состоянии, жизнь как пренатальный сон роста и оформления. Грубо говоря, Флоренский отождествляет "лик" с группой "божественное", "лицо" с группой "человеческое", "личину" с группой "дьявольское". Имеются в виду количественно ограниченные группы значений, предназначенные для умозрительного нанизывания на одну ось – ось "духовного" портрета. Это "лицевое расщепление" вольно или невольно сообщает нам кое-что о траектории "лицевого нерва" местного эстетического дискурса. Этот дискурс в своей основе не столько теологический, сколько нарратологический: он обрабатывает не столько пространственно-временные координаты доктрины, сколько пространство и время повествования. Описания лиц (скажем, в русской литературе) есть те "микромикро точки", где косметическая проблематика порождает космологическую. "Духовный портрет" заверяется, прежде всего, ужасом – лицо становится буквой, картой, печатью на горлышке сосуда, где заключен джинн. Выражение "лицо земли" закреплено русским языком лишь за

идиомой "стереть с лица земли" – эта космическая процедура, это очищение лица есть вообще уничтожение.

Ликование – это экстатическое проступание лика сквозь лицо. Лицо, ставшее ликующим ликом, предназначено для украшения небес. Лик возникает, чтобы стать сияющей точкой в растрах небес. Фраза А. Монастырского "Я не люблю ликующие небеса" (сказанная, если я не ошибаюсь, по поводу "Волшебной флейты" Моцарта) является отчасти ключом к эстетическому коду. Эстетическое возникает между желанием ликовать и боязнью собственных ликований. Ликования вызывают страх, но они вызывают и брезгливость. Брезгливость (страдания хорошего вкуса) есть условие эстетики, поэтому пустые и безличные небеса предпочтительнее (эстетически) нежели небеса ликующие, то есть тесно заселенные ликами.

Романтизму удалось создать навязчивые повествования о "негативных ликах", о вывернутых наизнанку "темных иконах", ему удалось создать "кошмарную" версию дискурса о "духовном портрете", то есть историю портрета, в котором обитает дух. Этими нарративами романтизм, подобно колдуну, явившемуся на деревенскую свадьбу, запрограммировал развитие искусства 20 века. Скорее всего сила этих простых историй в том, что они впервые канонизировали, закрепили в так называемой "высокой культуре" некоторые суеверия, репрессированные прежде религией и наукой. Романтизм "анимировал" вещи из арсенала высокой культуры (картины, статуи, сложные приборы) также, как древность анимировала вещи природного происхождения. Перед лицом ужаса новое становится старым, старое – вечно новым. Ужас призван был романтиками на помощь, для того чтобы слить времена воедино, заверить нестираемость культурной памяти, вечную актуальность прошлого. При этом источником ужаса мыслилось само время. Память, в соответствии с романтическими представлениями, настолько страшна, что *подлинное воспоминание*, как появление призрака, мгновенно делает человека стариком: он сидит в одиночестве. Мазохисты-романтики нередко становились полудобровольными жертвами стариков и старух. Часто это были старики и старухи, изображенные на портретах, лики и личины одновременно, но никак не лица – скорее вещи, покрытые шагреньевыми кожами, впитывающими, крадущими и дарящими незаконное, "криминальное" время. Молодость девушки, изображенной на овальном портрете, описанном Эдгаром По, это краденная молодость, вечная юность вампира. Старость портрета Дориана Грэя это краденная старость. Старость ростовщика, изображенного на портрете, который приобрел молодой художник из новеллы Гоголя "Портрет", легко обменивается на молодость художника. Деньги это время: и то и другое ссужается ростовщиком-духом под проценты.

"Портрет" Гоголя – лакомый кусочек для "искусствоведческой" интерпретации. Два героя этого рассказа – художник (живой) и произведение искусства (мертвый). Произведение искусства – вампир, по ходу действия крадущий жизнь живого. Лицом, которое есть лик и личина, здесь обладает только мертвый. Живой безлик, это суетящаяся и мутная фигура без лица. Мертвый смотрит ("Он смотрит! Он смотрит!"), но не видит. Живой видит, но не смотрит. В "Портрете" можно, при желании, обнаружить "пророческое" описание истории искусства, начиная со времен романтизма и почти до наших дней. Герой рассказа Чартков начинает свою "карьеру" как идеальный художник-романтик: он молод, беден, несколько рассеян, но "чист душой" и обладает чем-то вроде божественной искры, которая может впоследствии разгореться ярким и чистым пламенем таланта. Может, но никогда не разгорится. Чартков это не лицо, а личинка – зародыш, которому не суждено родиться, так как в дело вмешивается мумия (ростовщик). Мумия – спутник и опекун нерожденных, враг рождений. Ростовщик Гоголя – персонаж, явно родственник старику-кастрату из бальзаковского "Сарразина", которому немало внимания уделял Ролан Барт в своей знаменитой работе *S/Z*. Чартков, еще будучи живым зародышем, пишет портрет своего слуги, а также скромный вид из окошка своей мастерской. Эти этюды скоромны, но в них "что-то есть", нечто, отсылающее к будущему, как и во всем, что делают живые зародыши. Сюжеты упомянутых картин имеют некоторый символический смысл: до своего грехопадения, Чартков пишет "сверху вниз" – слугу, стоящего ниже него на социальной лестнице, или же улицу, которую он видит сверху из окна. После "падения" он станет писать "снизу", как бы из ямы, изображая вышестоящих. Метафизический дискурс здесь приобретает политический привкус. Метафизики вообще представляет собой политическую работу с пространством, конструирование политического пространства, в котором роль разнонаправленных временных потоков играют различные "стратегии" и "интересы". К этим отношениям метафизики и политики мы еще вернемся, когда будем говорить о финальных аккордах агонии художника, высосанного вампиром. Личинка, как мы уже сказали, это свернутый в себе мир роста, однако этот рост оказывается захвачен *ростовщиком*, специалистом в области роста, присваивающим этот рост себе.

"Случайно" (роковая случайность) художник приобретает портрет ростовщика. Ночью старец выходит из рам (оставаясь, впрочем, в рамках кошмара и в рамках романтического повествования), присаживается на постель художника и пересчитывает деньги – звонкие, "жаркие", аппетитно сверкающие золотые червонцы, складывающиеся в фаллические столбики или же в экскрементальные колбаски, аккуратно завернутые в синюю бумагу. Пока изображение незаконным, то есть противоре-

ственным, образом движется, художник остается парализованным (что нередко имеет место в кошмарах) в соответствии с логикой обмена, неподвижность портрета передается на время ему. Тем не менее живому дана возможность сделать единственное движение – быстрое и мимолетное движение кражи: он пытается умыкнуть один из синих свертков мертвеца. Мертвец уходит в картину и уже ТАМ обнаруживает пропажу, после чего тут же возвращается и забирает деньги. Эпизод, когда портрет барахтается под простыней, накинутой на него сверху, безусловно может заинтересовать фрейдистского интерпретатора.

В целом ночная сцена очевидно имеет характер соблазнения, коррупции. Это первая фаза коррумпирующей операции, запланированной в потустороннем. Вторая, завершающая фаза этой операции разворачивается на следующий день. Эта вторая фаза может заинтересовать нас с "технической" точки зрения. Поутру к художнику является квартирный хозяин в сопровождении полицейского пристава с целью взимания задолженных денег за квартиру. В ходе препирательств пристав видит портрет ростовщика и "грубой полицейской ручищей" хватает его за раму. Этим квазисексуальным движением, напоминающем о грубых *приставаниях* к женщинам, пристав ломает, точнее взламывает раму портрета. В этот момент (на самом деле являющийся кульминационным моментом рассказа) герой узнает и вспоминает одновременно. Он вспоминает свой "сон" и *узнает* деньги, хотя видит он только кусочек приоткрывшегося внутри рамы тайника и уголок свертка, завернутого в синюю бумагу. Деньги переданы, зародыш попал на крючок, личинка приколота. Слово "лярва", которое употребляет Флоренский в значении "личина", на жаргоне обозначает проститутку и синонимично словам типа "блядь" или "курва". О художнике Чарткове, принявшем деньги, "просунутые" ему из потустороннего, можно сказать, что он "сcurвился" – он куплен, "проституирован" в том политическом смысле, который сконструирован метафизикой.

Технический интерес здесь представляет способ, каким осуществляется это "просовывание" денег. Фиктивное пространство картины открывается и выпускает из себя изображенного персонажа. Это ход традиционный. Вся романтическая (и не только романтическая) литература наполнена повествованиями о входящих в картину и о выходящих из нее, равно и об оживающих статуях и каменеющих живых телах. Однако открывание пространства картины (само по себе жанрообразующее, если иметь в виду такие модернистские и постмодернистские жанры, как объект и инсталляция, о чем мы писали в тексте "Фонтан-гора. Рождение объекта из покосившейся картины") сопровождается не менее важным вскрытием – вскрытием пространства рамы. В глубинах эстетического дискурса содержится гигиенический импульс – стремление не столько к красоте, сколько

к чистоте, к экспозиционной внятности, к предуготовленности переживаний – контрспонтанность, выбор, гигиеническая обработка восприятия, отредактированного тем или иным образом. Каждый экспозиционный буфер, отделяющий "одно" от "всего", здесь сакрален – он освещен специальными иппохондриями эстетизма. С точки зрения этих иппохондрий, "паразитарное" использование внутреннего пространства рамы для хранения денег – катастрофично. Катастрофична и сама дегерметизация этого пространства – с помощью подобных катастроф и рождаются новые жанры. Гоголь подчеркивает этот психоделический катастрофизм, называя невозможное количество червонцев, найденных в раме. Об ирреализме Гоголя и о его страсти к гиперболам часто писали его комментаторы – в раме "Портрета" Чартков обнаружил 1.000 червонцев. Тысяча золотых монет сделала бы портрет неподъемным, раму – огромной. Легкомыслие автора делает повествование тяжеловесным, а описываемым событиям придает статус сакраментальных схем. Этот статус нас вполне устраивает – схемы, как и схимники, живут долго.

Важна констатация: мистический опыт делает художника коммерческим художником. Мистика представляет собой попытку сделать метафизику несколько менее политической, придать ей экономический характер. Поэтому деньги неизбежно мистичны. Когда портрет выходит из рам, он еще остается в рамках, но когда он просовывает деньги сквозь раму, он ломает рамки – он ломает их грубой рукой полицейского (делается акцент на хрупких, тонких стенках тайничка), указывая на то, что вводимые жанровые инновации приобретают отныне статус закона. Между прочим червонцы это тоже портреты – круглые золотые портреты монарха.

Скоррumpированный Чартков становится из девственного романтика салонным живописцем. Салон – вторая фаза его эмбрионального развития и первая фаза после грехопадения. Его карьера "мертвого художника" начинается с портрета молоденькой девушки, барышни, дочки некоей светской дамы. Так в схеме появляется – где-то между ликованием вампира и личинкой – третий необходимый элемент – личико. Кажется, что его могло бы и не быть, но это не так. Это центральный элемент триады – почти всегда окутанный бледностью, вуалью, снежной пеленой, туманом, паром, почти всегда плохо различимый и кажущийся необязательным – на самом деле он является здесь важнейшим. Личико это парадоксальное лицо, точнее парадоксальным становится факт его видимости. Личико это лицо личинки, которое должно быть скрыто, но его видно. Личико это лицо эмбриона, которое должно быть скрыто, но его видно. Личико это лицо нежности и ужаса, которые должны быть глубоко скрыты, но они вдруг оказались на виду. Личико это лицо будущего, которое нельзя увидеть, но оно вдруг, вопреки всему, стало видимым. Вначале Чартков

еще не умеет изображать личико, он пытается изобразить лицо бледной барышни, "испльсавшейся на балах", он пишет тени на висках, прыщик, желтизну под глазом. Но все эти дефекты не "проходят". Личико не обладает деталями, не имеет дефектов, не нуждается в верификациях, его нельзя разглядывать, его можно только увидеть. В конечном счете Чарткову удается изобразить личико посредством переноса – он переносит лицо девочки-аристократки на тело Психеи, изображенное на другом этюде. Только после этого личико становится личиком. Это правильный ход – в отличие от лика и лица, личико не крепится ни к какому телу, оно самостоятельно, автономно, а следовательно, свободно переходит с одного тела на другое. Особенно уместно оно на теле Психеи, то есть на "теле души". История Психеи, как она рассказана Апулеем в "Золотом осле", это история нарушенного табу на лицезрение лица. В тот момент, когда Психея видит своего любовника Амура, она теряет его. Вспоминается легенда о путешественнике-европейце, который спросил некоего дикаря, почему тот ходит голым. "Потому что у меня везде лицо" – был ответ. Об Амуре и Психее можно сказать, что они голые, потому что у них везде – личико. Личико может быть локтем, может быть пяткой. Та "узкая пятка", которую увидел Дон Жуан, была личиком. Личико это полуневидимый центр, куда сходятся центростремительные потоки салона. Это та скользкая и светлая бездна, которая содержится в салонном искусстве, делая его непобедимым. За личико платят чистоганом, потому что оно само обратимо и эквивалентно, как монетка, как деньги.

Однако, Чарткову не суждено остаться навеки в нирваническом мире салона. Его ожидают "ады" модернизма и постмодерзма. "Негативное пробуждение", неприятный вариант сатори, подстерегает его на выставке некоего коллеги, который, в отличие от самого Чарткова, пошел по пути праведности, не вступал в сомнительные денежные отношения с трансцендентным, а в честной бедности совершенствовал свой талант в Италии и отдал много лет упорной работе над огромной картиной, над шедевром. В этом коллеге легко узнается Иванов. Чартков видит картину, она кажется ему гениальной. Он понимает, что мог бы быть таким же, как его замечательный коллега, но теперь уже поздно: он убил свой талант. Зависть охватывает его. Из "спокойного мертвеца" он становится вдруг "злым мертвецом". С этого момента он вступает в свой "модернистский" период. Будучи теперь богатым, Чартков приступает к следующей модернистской практике: на свои деньги он скупает все самое талантливое, прекрасное и значительное, что только появляется в искусстве. Затем он приносит купленные шедевры в свою роскошную мастерскую, запирается на ключ и, оставшись с произведениями искусства наедине, бросается на них с ножом и исступленно кромсает полотна. Говоря языком психоанализа, он воспро-

изводит свою родовую травму, которая есть родовая травма данного сюжета – он испарывает поверхность картин, эту плеву "инога", чтобы обнаружить (продублировать) щель, которая в свое время выпустила из себя старика. Эти "преступные" роды старика были контрродами его самого – из-за них он так никогда и не родился.

В конечном счете он возвращается к источнику своего нерождения – среди своих старых забытых картин находит портрет ростовщика. Однако этот портрет он вспороть не в силах – это полотно, как плева Афродиты, восстанавливает свою целостность после каждой дефлорации. Здесь ломается, начинает пробуксовывать машина младенческого кромсающего "анализа". И с этого момента Чартков входит в завершающую фазу своей пренатальной агонии – в фазу "постмодернизма". Это фаза редубликации, клонирования "исходного" образа. Умирая, Чартков галлюцинирует, и в его галлюцинациях портрет ростовщика бесконечно копирует сам себя, размножается, шпалерами покрывает стены и потолок мастерской, расплазаясь по миру финальным "иконостазисом" – это фаза ликования вампира, фаза, когда паразитирующий окончательно накрывает собой существо, на котором он паразитирует, становится для своей жертвы ликующими небесами, наполненными бесчисленными версиями пожирающего сосущего лика. В искусстве XX века эта "постмодернистская" фаза начинается с Уорхолла. Уорхолл сам был чем-то вроде личинки, размножающей "лики", иконы современного мира. Массовая культура, которой, в конечном счете, надлежит сформировать его посмертный облик, изображает Уорхолла именно как "молочного червя" – мягкого, тихого, влажно-вуайериста, похожего на сырого, непропеченного Голема. Как и Чартков, Уорхолл был покупателем бесчисленных ценностей, однако он не уничтожал их, а просто оставлял нераспакованными.

Искусство, как написал Хайдеггер, умирает так медленно, что смерть его занимает несколько столетий. К этому можно прибавить: агония, которая длится несколько столетий, перестает быть агонией, а становится просто жизнью – процессом обживания многообразных "агональных" пространств, точнее пространств, которые стилизованы под "агональные". Тем не менее, версификация этого сюжета смерти или умирания искусства (а этот сюжет является одним из сквозных дискурсов так называемого "современного искусства") не длится бесконечно. Современное искусство (как живой, агональный дискурс) пресекается, причем неожиданно. Мне кажется, что я даже могу назвать точную дату этого исчезновения – конец 1991 года, момент официальной дезинтеграции СССР. После этого события "искусство как современное искусство" более не существует в формах живого дискурса, оно становится историей – иначе говоря, умирание искусства пресекается. Искусство, можно сказать, ста-

новится предателем своей собственной смерти, оно перестает умирать и внезапно возвращается к состоянию, напоминающему его состояние перед началом агонии – к состоянию предрождения, к состоянию личинки.

Однако каким образом этот регресс связан с событием распада СССР? Зная о том, что метафизика – это конструктор политических пространств, можно вроде бы ответить на этот вопрос. Исчезновение СССР ознаменовало собой устремление расщепления западного мира – эта цель была за-проектирована еще романтизмом, пространство этой цели было нишей как для модернистского, так и для постмодернистского дискурса – и тот и другой дискурс генетически связаны с проблематикой коммунизма и антикоммунизма. СССР как государство впитал в себя не только коммунистическую идеологию, он не просто стал "государственным телом идеологии", он стал самой возможностью идеологической борьбы, идеологической интриги. Исчезая, он "умыкнул" эти возможности. После исчезновения СССР цель, где располагалась современность, спроектированная еще романтиками, внезапно заросла, мир стал тотальным, что означает еще не родившимся, еще не приступившим к своим делам.

Человек, до известной степени, портрет. Само слово "человек" включает в себя "чело" и "веки". Однако мир – не человек, он скорее личинка, куколка, успешно скрывающая от самого себя свое личико.

Впрочем, иногда внутри кокона появляется волшебное зеркальце, к которому можно обратиться с просьбой:

Чудо-зеркальце, скажи,  
Да всю правду Расскажи:  
Кто на свете всех милее,  
Всех румяней и белее?

Зеркальце отвечает, как правило, так:

Ты на свете всех милее,  
Всех румяней и белее.

Но иногда оно сообщает, что где-то завелись новые миры, что объявилось новое личико, которое еще милее, белее и румяней, чем все предыдущие.

П. Пепперштейн

## **ФИЛОСОФСТВУЮЩАЯ ГРУППА И МУЗЕЙ ФИЛОСОФИИ**

**НА ПЛАТИНОВОЙ ТАБЛИЧКЕ, ИНКРУСТИРОВАННОЙ ПО КРАЯМ ОПАЛАМИ И ЖЕМЧУГОМ, НАПИСАНО:**

Философствование иногда было (бывает, будет бывать) последствием галлюцинаций, чаще, впрочем, оно являлось проектом их преодоления – противоядием своего рода. Считается, что человеческий разум способен "перерабатывать" логос со специальной целью обеспечить себе подобными противоядиями, помогающими преодолеть ту степень идеологической интоксикации (отравленность иллюзиями), на которую обречено нефилософствующее существо.

**НА ТЕМНОЙ ТАБЛИЧКЕ С ЗАКРУГЛЕННЫМИ УГОЛКАМИ, СДЕЛАННОЙ ИЗ СПРЕСОВАННОЙ УГОЛЬНОЙ ПЫЛИ, ПОМЕЩЕННОЙ В РАМКУ ИЗ КОСТИ ИСКОПАЕМОГО МАМОНТА (ЦВЕТ РАМКИ БЕЛО-ЖЕЛТОВАТЫЙ), НАПИСАНО:**

С другой стороны, люди подозрительные и осмотрительные сообщили, что "противоядие" само может быть ядом или же наркотиком, что оно может даже соучаствовать в деле создания особых "отравляющих тел". Философ, – говорили эти представители осторожности, – вольно или невольно изобретает новые формы и типы зависимости, новые поработщающие моды. Философ делает это, следуя подсказкам, приходящим со стороны "отравляющих тел". Впрочем, то, что исходит от "отравляющих тел", никогда не приходит слишком уж "со стороны", поскольку "отравляющие тела" не знают разделения на "внутри" и "снаружи" – они сквозные, проникающие.

**НА БОЛЬШОМ КУСКЕ ЗАМОРОЖЕННОГО КИТОВОГО САЛА ЗОЛОТОЙ НИТЬЮ НАПИСАНО:**

Напротив, всегда существовали и наверное и впредь будут существовать люди, восторженно относящиеся к галлюцинациям. Такие люди предпочитают говорить о видениях, откровениях, восхищениях, экстазах и тому подобное. Эти поклонники и адепты галлюцинирования иногда упрекали логическое и рациональное мышление в том, что оно есть нечто скользящее по поверхности, не затрагивающее глубин. Существенными, в та-

ком случае, почитались переживания, имеющие место за границами рассуждения.

#### НА ЛЕЗВИИ ЗОЛОТОГО ТОПОРА НАПИСАНО:

Здесь на первый план, впрочем, всегда выходила проблема различения между подлинными и неподлинными переживаниями глубин, между "откровением" и "прелестью". Различение это невозможно осуществить без той или иной тактики рассуждения, данной в традиции. Тема различения (невозможного без некоторой настороженности, без бдительности) объединяет почти все мистические и медитативные практики в ипохондрический компендиум, напоминающий философский, также объединенный внутри фобиями: боязнью противоречий, иллюзий, повторов, бессознательных заимствований, трюизмов, наконец (и это самый нервующий и плохо устранимый вид фобии) глубоким страхом перед избыточностью, ненужностью, невостребованностью тех или иных витков дискурса.

НА ПОВЕРХНОСТИ ЯЙЦА (РАЗМЕРЫ ЯЙЦА СООТВЕТСТВУЮТ ЯЙЦУ СТРАУСА), СДЕЛАННОГО ИЗ ЦЕЛЬНОГО КУСКА ГОРНОГО ХРУСТАЛЯ, УКРЕПЛЕННОГО НА БРОНЗОВОЙ ПОДСТАВКЕ С ТРЕМЯ НОЖКАМИ В ВИДЕ ЛЬВИНЫХ ЛАП, ОБУТЫХ В РИМСКИЕ САНДАЛИИ, НАПИСАНО:

Наконец, нередко задумывались над тем, что сами по себе препирательства между "философствующими" и "галлюцинирующими" выглядят подозрительно: то ли за этим стоит политическая борьба между различными типами "властителей дум", то ли неуживчивость различных "психосубъектов", "психем", опирающихся на плохо совместимые типы практик.

НА СЕРЕБРЯНОЙ КОПИИ УХА ШЕСТНАДЦАТИЛЕТНЕЙ ДЕВУШКИ НАПИСАНО:

Тут иногда приходилось узнать, что глубины с легкостью становятся поверхностями (а иначе они недостаточно глубоки), что эзотерический текст обладает априорной тривиальностью (и что всякая попытка сделать его менее банальным оборачивается глупостью и преступлением), что философствование это опосредованное традицией галлюцинирование в логосе. Логика, в ее классическом понимании, это старый делириозный регламент, когда-то выведенный за пределы бреда юридическими потребностями афинской демократии. Этот регламент поддерживается определенным статусом человеческого мозга, а также собственной традицией.

Наркотик и голод, сон и обданный разговор, сытная еда и вино, отсутствие свободного времени и ничем не ограниченный досуг – все это комбинации урезаний и дополнений, нехваток и излишков, код несовпадений и

диссонансов. Все это, до некоторой степени, складывается в "повествование", однако в целом оно нечитаемо. Именно непрочитаемость делает это "повествование" экономической реальностью. Прочитываемыми остаются только его внутренние границы, разрывы, места нестыковок или, напротив, "случайных совпадений", случек, зоны черезчур невязчивых повторов, пиковые участки порнологических оргий и уравнивающие их крайние варианты возрождения. Все эти эксцессы отмечены присутствием тех или иных *технических возможностей*, смягчающих или даже (времененно) устраняющих гнет экономических ограничений (конечность жизни, ограниченные ресурсы времени, сил, внимания и так далее).

**НА ПОВЕРХНОСТИ СВИНЦОВОГО КОНУСА, НА ОСТРИЕ КОТОРОГО УКРЕПЛЕНА АНТЕННА, УСЫПАННАЯ БРИЛЛИАНТАМИ, НАПИСАНО:**

В любом случае высказывание, будь то ссылающееся на галлюцинаторный опыт или являющееся следствием размышлений, имеет своим фактическим "внутренним" референтом тело высказывающегося. Это тело "не дано" в тексте, и его неданность конституирует текст. Раскрытие высказывания обратно к телу (этот обожествляемый реверс) – невроз критических дискурсов. Критика ищет рот, чтобы "примерить" к нему речь, чтобы заставить этот рот принять в себя обратно некогда сказанное слово. Критический дискурс ищет руку, чтобы заставить ее отыграть назад движения письма, "стереть" текст.

**НА ПОДНОСЕ, КОТОРЫЙ ДЕРЖИТ БРОНЗОВАЯ СТАТУЯ КАЗАКА, РАЗРУБЛЕННОГО ПОПОЛАМ СВОИМИ ПРИЯТЕЛЯМИ, НО СПОКОЙНО ПОКУРИВАЮЩЕГО ЛЮЛЬКУ, НАПИСАНО:**

Впрочем, критический дискурс не считает себя садистом-расчленителем. Этот дискурс предполагает (и не без некоторых на то оснований), что тело высказывающегося расчленено уже самим актом высказывания: только молчащее тело может быть цельным. Поэтому парциальные тела, такие как It (ЭТО) и The Thing (ВЕЩЬ), молчат – они уже являются следствием расчленения, им незачем и далее расцеплять себя.

**НА ЗОЛОТОМ БИЛЬЯРДНОМ СТОЛЕ, ЧЬЕ ИГРОВОЕ ПОЛЕ РАВНОМЕРНО ПОКРЫТО ТОНКИМ, НО ПЛОТНЫМ СЛОЕМ КОКАИНА, ИМЕЮЩИМ ВИД БЕЛОГО ПОРОШКА, НАПИСАНО:**

Критический дискурс изначально апеллирует к "кускам", к деталям, взявшим на себя бремя авторства. Говорящий рот, пишущая рука, беременный мозг, икононизированное лицо, подстрекательские телесные дефекты, диктующие гениталии – все эти стереотипные аксессуары склады-

ваются воображением в монструозное авторское "тело", причем возникает тревожная мысль о том, что это "тело" потому только и замещает себя текстом, что оно само по себе слишком кошмарно.

**НА ГРАНЯХ ПЯТИКОНЕЧНОЙ РУБИНОВОЙ ЗВЕЗДЫ, УВЕНЧИВАЮЩЕЙ НОВОГОДНЮЮ ЕЛЬ, ВЫТОЧЕННУЮ ИЗ ЦЕЛЬНОГО КУСКА УРАЛЬСКОГО МАЛАХИТА, НАПИСАНО:**

Из этих авторских "тел" механически вычитаются все непомеченные дискурсом зоны. Ими могут быть внутренности, щиколотки, локти, гиппокампы, среднее ухо и прочее.

**НА АЛМАЗНОМ СЛОНЕ НАПИСАНО:**

Уродливое тело Сократа, сухощавое и якобы склонное к онанизму тело Канга, инфицированное и страдающее тело Ницше, задыхающееся и стремящееся к самоизоляции тело Пруста, возбужденное кокаином и все тем же онанизмом тело молодого Фрейда и его же старое тело, не испытывающее более никаких приятных ощущений – эти "тела" есть связи инсинуаций и грез. Эти фантомы принадлежат культуре, они давно стали "общими местами", а общие места и охраняются сообщда.

**НА СЕРЕБРЯНЫХ ДЕТСКИХ САПОГАХ ВЫГРАВИРОВАНО:**

Тело замкнуто. Его содержание (то есть набор "магических" эквивалентов того или иного авторского дискурса) утеряно, недоступно. Вначале эта утрата, эта недоступность мотивированы тем, что тело – живое. Затем, они же мотивированы тем, что тело – мертвое. Тем не менее высказывание подписано тем же именем, которым помечено тело. В практике цитирования имя автора иногда дается в скобках. В этих скобках умещается вся "скабрезная галлюциногенность", весь тонатомимезис, весь ужас того обстоятельства, что тело (носитель того же самого имени) в эти скобки помещено быть не может, хотя там, в каком то смысле, ему и место.

**НА БЕЛОМ АТЛАСНОМ ЧЕХЛЕ, ВНУТРИ КОТОРОГО НАХОДИТСЯ ПЛАТИНОВАЯ КОПИЯ АВТОМОБИЛЬНОГО ДВИГАТЕЛЯ, ЧЕРНЫМ БИСЕРОМ ВЫШИТО:**

Философу дана двойная возможность фроттировать зону собственной нетелесной телесности. Он может ацентрировать свой нарциссизм, свой соллипсизм. Однако, таким образом, он лишь укрепляет традицию эффективности своего присутствия-отсутствия в собственном тексте.

**НА СТАЛЬНОМ КАРЛСОНЕ НАПИСАНО:**

Имеется и другая возможность, связанная с псевдонимностью. Кьеркегор, возможно, острее других чувствовал фокус на поименованом теле высказывающегося, которое "трансцендентно" тексту, в то время как тела читателей этому тексту "даны", то есть парадоксальным образом "имманентны". Всю жизнь скрываясь за псевдонимами, Кьеркегор в конце жизни высказал пожелание, чтобы на его могиле написано было одно лишь слово – ЕДИНСТВЕННЫЙ.

НА ЧУГУННОМ ШАРЕ ВЕСОМ В 66 ТОНН, УКРЕПЛЕННОМ НА ТОНКОЙ, СТЕКЛЯННОЙ ИГЛЕ ВЫСОТОЙ В 102 МЕТРА, НАПИСАНО:

Имя собственное никогда не бывает целиком и полностью собственным. Персональное имя и персональное тело вовлечены в слишком тесные (и слишком старые) отношения с анонимным, они слишком очевидным, слишком *экономическим* образом сцеплены с другими именами, другими телами и их отсутствиями. Следует (хотя бы лишь с терапевтической точки зрения) ослабить тесноту этих сцеплений, сделать ситуацию более разреженной, более "пространственной", менее "хронической" и менее дисциплинированной. Иначе говоря, придать ситуации *технические* свойства. Для этого и появляется *философствующая группа*.

НА ПАРЧОВОМ ПАПСКОМ ОБЛАЧЕНИИ МЕЛКИМ ЖЕМЧУГОМ ВЫШИТО:

Можно сказать, что безответственность здесь возведена в высший принцип. Нашу маленькую (хочется сказать – микроскопическую) "философствующую группу", то есть Инспекцию "Медицинская герменевтика", можно сравнить с Бермудским треугольником. Вместо имен здесь – номенклатура. Раскручивая нити наших высказываний в направлении "реверс", критическое расследование не сможет добраться до тел, это расследование упрется в треугольник, чьи грани образованы тремя "оукленными" телами, тремя галлюцинирующими личинками, в центре – высказывающаяся пустота. Суть же высказывания – подмена, поглощение, исчезновение.

НА ФАРФОРОВОЙ КОПИИ ВЗОРВАННОГО БОЛЬШОГО ТЕАТРА НАПИСАНО:

Граница между философствованием и галлюцинированием, точнее клан, заведующий "переключением" ("перекачкой") философствования в галлюцинирование и наоборот, – вот чем заведует микроскопическая "философствующая группа".

НА ТИТАНОВОМ ШЛЕМЕ, НАДЕТОМ НА ГОЛОВУ ИЗУМРУДНОГО СТАРИКА, ОСЕДЛАВШЕГО АКУЛУ, СДЕЛАННУЮ ИЗ РОЗОВОГО МРАМОРА (РАЗМЕРЫ АКУЛЫ СООТВЕТСТВУЮТ НАТУРАЛЬНЫМ), НАПИСАНО:

Это напоминает о переходе от ВСЕГО К НИЧЕМУ, напоминает о нагрузке, падающей на ядерную кнопку. С невероятной скоростью нам приходится передавать друг другу (не столько "по кругу", сколько "по треугольнику") наш "президентский" черный чемоданчик, нашу пизду, наш вагинальный знак верховной власти. Скорость должна быть предельной, умопомрачительной. От таких скоростей, как от космических перегрузок, люди, как правило, глупеют. Но иначе кто-то из нас может поддаться искушению совершить окончательное движение, финальный ласкающий жест – не столько нажатие на кнопку, сколько ободряющее "пожатие кнопки". Тогда галлюциноз навсегда останется галлюцинозом, логос навсегда останется логосом.

НА ПОВЕРХНОСТИ ОГРОМНОГО КУБА, СДЕЛАННОГО ИЗ СПЛОШНОГО ЧЕРНОГО КАМНЯ, УКРЕПЛЕННОГО НА ПОДСТАВКЕ В ВИДЕ ЗОЛОТОЙ КУРИНОЙ ЛАПКИ, НАПИСАНО:

Однако, вместо катастроф, философствующая группа производит нечто вроде сокровищ, она производит клады и даже с большей или меньшей долей прилежания, оборудует для этих "кладов" специальные "острова" – "острова сокровищ" и "таинственные острова". Отмененная катастрофа нуждается в драгоценном памятнике, она порождает сувениры ювелирного типа. Праобразом такого рода сокровищ могут считаться знаменитые яйца Фаберже. Соединение яйца и часов, тикающее яйцо с часовым механизмом внутри это, конечно же, бомба, но бомба, которая никогда не взорвется, также как "яичко золотое" никогда не разродится. Яйца Фаберже это обезвреженный, нирванизованный дискурс бомбизма, упрежденный террор. Они демонстрируют нам, как "адские машины" становятся ювелирными изделиями, роскошными украшениями рая. С политической точки зрения эти люксус-яйца реакционны, но в их ювелирной чешуе, во всех их жемчужинах и алмазах мириадами бликов горят размноженные отражения той искры, которая освещает само сердце реакции. Речь идет о категорическом требовании покоя.

НА НЕФРИТОВОЙ КОПИИ ЯДЕРНОГО ЧЕМОДАНЧИКА (ЯДЕРНАЯ КНОПКА ИМЕЕТ ВИД БОЛЬШОГО БРИЛЛИАНТА) НАПИСАНО:

Именно поэтому мы постоянно держим "дискурс Фаберже" за его драгоценные, тикающие яйца. Философские категории, "философемы", это

тоже "адские машины" своего рода, которые еще следует обзвредить. Философствующая группа каким-то образом (каким? каким образом?) производит вместо философии философский музей. Для этого даже не нужны специальные усилия, достаточно наличия философствующей группы, а "музей философии" сам сложится по ее следам, как пенный шлейф, как череда эксcrementов. Здесь "идеи" могут много раз и навсегда отдохнуть от своей бесплотности, от своего существования "голодных духов", бесконечно жаждущих и не обретающих воплощения. Все философские категории здесь обретают свои предметные эквиваленты (именно эквиваленты, а не иллюстрации). Таким образом они *успокаиваются*.

#### НА ПЛАТИНОВОЙ КОПИИ БАЛЛИСТИЧЕСКОЙ РАКЕТЫ СРЕДНЕГО РАДИУСА ДЕЙСТВИЯ НАПИСАНО:

Философский музей может быть только невероятно дорогостоящим. Нужны все сокровища мира, чтобы приобрести покой.

#### НА АЛМАЗНОЙ КОПИИ РАКЕТЫ "ЗЕМЛЯ – ВОЗДУХ" НАПИСАНО:

Чтобы порождать вещи "музея философии" от философствующей группы требуется немного – она должна находиться в состоянии перманентного распада. Это несложно, поскольку распад это вообще "рок группы", поэтому идеальными группами являются постоянно распадающиеся рок-группы.

#### НА МАТРЕШКЕ, СДЕЛАННОЙ ИЗ ЧЕРНОГО АСФАЛЬТА, НАПИСАНО:

Рай, как известно, это оазис, точнее цепочка оазисов, то исчезающих, то появляющихся на подвижной линии между дискурсом и нарративом. "Оазисы" – это зоны, где "технические возможности" на какое-то время, по каким-то причинам, заслоняют собой "экономическую реальность".

#### НА СТАТУЕ ГИГАНТА, КОТОРОГО ТРОГАЕТ ЗА ПЯТКУ БРОНЗОВАЯ СТАТУА ДЕВОЧКИ 11 ЛЕТ, ОДЕТОЙ В КОСТЮМ ДЛЯ ГЛУБОКОВОДНОГО ПЛАВАНИЯ С ЗОЛОТЫМ АКВАЛАНГОМ НА СПИНЕ, НАПИСАНО:

Такого рода затмения это "затмения тьмы светом", "мягкие вспышки", высвечивающие галлюциногему ВСЕГО в каноне УЮГА. В эти моменты мы видим интерьеры сокровищниц, комнаты одомашненной запердельности, залы согласованности, коридоры и капилляры инкрустированной понятийности. ВСЕ и НИЧТО вступают здесь в отношения любовного

сговора. НИЧТО прилагается ко ВСЕМУ как анестезирующий, а то и онанистический аттракцион.

**НА РУБИНОВЫХ ВАЛЕНКАХ НАПИСАНО:**

Таким образом философия исцеляется, через "прописанный" ей галлюциноз, от пронизывающей ее конфликтности, она становится отныне неполемичной, безотносительной, нарванизованой. Нарратогенный галлюциноз, в свою очередь, поддерживает с помощью этих нирванических дискурсов свои канонические, райские формы.

**НА АЛМАЗНОЙ КОПИИ ДАЧНОЙ ВЕРАНДЫ НАПИСАНО:**

Либи́до это яйцо, чья скорлупа сплошь инкрустирована жемчугом. Катарсис это яшмовый пень. Бытие к смерти это серебряная палка. Воля к власти это противозачаточная спираль, выполненная в технике перегордчатая эмаль. Имаго это платиновая антенна, проходящая сквозь палехский поднос. Прибавочная стоимость это вологодские кружева в янтаре.

**НА АЛМАЗНОЙ КОПИИ САРАЯ НИЧЕГО НЕ НАПИСАНО.  
НА АЛМАЗНОМ ТОПОРЕ НИЧЕГО НЕ НАПИСАНО.**

октябрь 1996

## **BIBLIOGRAPHIE**



Manfred Schrubá

## ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ МАТЕРИАЛЫ К БИБЛИОГРАФИИ РУССКИХ ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫХ АЛЬМАНАХОВ И КОЛЛЕК- ТИВНЫХ СБОРНИКОВ 1900-1937

В публикуемый ниже библиографический список включены альманахи и сборники, не вошедшие в указатель Н.А.Богомолова (*Богомолов*), который, в свою очередь, является дополнением к известному справочнику О.Д.Голубевой и Н.П.Рогожина (*Альм. и сб. 1-4*). Составленный в конце 1950-х гг. четырехтомник содержит библиографические данные и роспись содержания свыше 2400 сборников. Книга Богомолова добавляет к этому числу ровно 445 названий, не попавших по цензурным соображениям или по другим причинам в четырехтомный указатель.

Работа Богомолова объявлена первой в серии издательских проектов Русского библиографического общества. Как сообщается, в планы этого общества „входит переиздание указателя в полном виде, который будет включать в себя исправленные и дополненные пять томов, имеющихся ныне в природе“ (*Богомолов*. С. 8). Пополняя названные указатели краткими сведениями о более чем 250 не учтенных раньше сборниках, предполагаем, что настоящий список будет небесполезным в намеченной работе над новым исправленным и дополненным изданием сводного указателя альманахов и сборников.

Характер предлагаемых материалов сугубо предварителен, поскольку названные издания не описаны *de visu*, а выявлены по имеющимся библиографическим пособиям. Каждая запись снабжена ссылкой на источник сведений. Согласно правилам, соблюдаемым составителями четырехтомника и тома дополнений, в настоящий перечень не включены чтецы-декламаторы, хрестоматии, антологии научного типа, детские и юношеские альманахи.

Данное сообщение непосредственно обусловлено выходом в свет книги Богомолова, однако в нашу задачу не входит разбор этого издания. Его достоинства и недостатки указаны в рецензии М.Эльзона (см.: Новое лит. обозр. 1995. № 12. С. 406-408). Нелишним же будет внести некоторые поправки и дополнительные сведения, обнаруженные в ходе наших разысканий: К № 37 („Вселенское дело“): криптоним Р.В.Д.

следует, очевидно, расшифровать как „Редакция ‘Вселенского Дела’“. К № 102 („Свирель“): год публикации не 1918, а 1917 (*Юсов*. С. 91). К № 145 („Скорбь земли родной“): год издания не 1919, а 1920; число страниц — 62 (*Фостер*. С. 78). К № 181 („Радио“): у Богомолова: Б.м.: Таран, 1920. — 12 с. Экземпляр British Library описан иначе: Харьков; Одесса: Таран, [1919]. — 16 с. (*Hellyer* 434); еще иначе описан экземпляр Музея Анны Ахматовой в Фонтанном доме: Севастополь: Таран, [1922?]. — 12 с. (*Библиофильская книга* 46). К № 344 („Наши современники“): год издания, не [1924], а [1927] (*Цветаева* 84 bis). К № 435 („Вечера под зеленой лампой“): год издания 1922 (*Постников* 252; *Фостер*. С. 24). К № 436 („Голубая книжка“): год издания 1912 (*Черный* 214). В именном указателе следует исправить: С. 567: „Поэза о Синей Птице“ — не „Халахов, Константин“, а „Халахов, Кирилл“. С. 581: „Заумь укшуйная“ — произведение А.В.Туфанова, не Б.В.Шергина.

#### Условные сокращения:

- Алексеев* — Алексеев А.Д. Литература русского зарубежья. Книги 1917-1940: Материалы к библиографии. СПб., 1993
- Альм. и сб. (1)* — Голубева О.Д. Литературно-художественные альманахи и сборники. 1900-1911 годы. М., 1957
- Альм. и сб. (2)* — Рогожин Н.П. Литературно-художественные альманахи и сборники. 1912-1917 годы. М., 1958
- Альм. и сб. (3)* — Рогожин Н.П. Литературно-художественные альманахи и сборники. 1918-1927 годы. М., 1960
- Альм. и сб. (4)* — Голубева О.Д. Литературно-художественные альманахи и сборники. 1928-1937 годы. М., 1959
- Безъязычный* — К истории раннего советского самиздата / Публ. В.И. Безъязычного, вступ. статья, примеч. и сост. В.Э.Молодякова // *De Visu*. 1993. № 10 (11). С. 28-34
- Берков* — Берков П.Н. Библиографическая эвристика. (К теории и методике библиографических разысканий). М., 1960. С. 151-152
- Библиофильская книга* — Библиофильская книга в России первой трети XX века: Каталог выставки из фондов Музея Анны Ахматовой в Фонтанном доме. СПб., 1994
- Богомолов* — Богомолов Н.А. Материалы к библиографии русских литературно-художественных альманахов и сборников 1900-1937. М., 1994. Т. 1
- Витман* — Витман А.М., Покровская (Хаимович) Н.Д., Эттингер М.Е. Восемь лет русской художественной литературы (1917-1925): Библиографический справочник. М.; Л., 1926

- Гудзий* — Русские поэты XX века в библиотеке Н.К.Гудзия: Издания 1890-1965 гг. Каталог / Сост. Е.С.Кашутина. М., 1996
- Гусман* — Гусман Б. 100 поэтов: Литературные портреты. С приложением библиографического указателя русской поэзии за последнее десятилетие. Тверь, 1923
- Дмитренко* — Дмитренко А.Л. К истории содружества поэтов «Островитяне» (Машинописный альманах) // Русская литература. 1995. № 3. С. 209-224
- Издательства двадцатых годов* — Московские и ленинградские издатели и издательства двадцатых годов: Указатель. М., 1992. Часть 2
- Клейнборт* — Клейнборт Л.М. Очерки народной литературы. (1880-1923). Л., 1924
- Книги русского авангарда* — Книги русского авангарда: [Каталог букинистической фирмы ТОО «Крымский брод». Вып. 1]. М., 1995
- Ковтун* — Ковтун Е.Ф. Русская футуристическая книга. М., 1989
- Маяковский* — Русские советские писатели. Поэты: Биобиблиографический указатель. М., 1991. [Т.] 14. В.В.Маяковский. Ч. 1. Произведения В.В.Маяковского
- Поливанов* — Поливанов К.М. Машинописные альманахи «Гиперборей» и «Мнемозина»: Указатель содержания // De Visu. 1993. № 6 (7). С. 46-49
- Постников* — Русская зарубежная книга. Часть вторая. Библиографический указатель 1918-1924 гг. / Под ред. С.П.Постникова. Прага, 1924. (Труды комитета русской книги. Вып. 1)
- Рабоче-крестьянские писатели* — Рабоче-крестьянские писатели: Библиографический указатель / Сост. В.В.Львов-Рогачевский, Р.С.Мандельштам. М.; Л., 1926
- Ремизов* — Алексей Михайлович Ремизов: Библиография / Сост. Е.А.Синани. Paris, 1978. (Bibliothèque russe de l'Institut d'Études Slaves. T. XLIV)
- Розанов* — Библиотека русской поэзии И.Н.Розанова: Библиографическое описание. М., 1975
- Розанова* — Ольга Розанова. 1886-1918: [Каталог выставки]. Helsinki, 1992
- Сухопаров* — Сухопаров С.М. Алексей Кручёных. Судьба бюджетянина. München, 1992
- Тарасенков* — Тарасенков А.К. Русские поэты XX века. 1900-1955: Библиография. М., 1966
- Толстых* — Русское зарубежье, 1917-1991: Каталог изданий из фонда библиотеки-архива / Сост. Г.А.Толстых; Росс. международ. фонд культуры; Дом Марины Цветаевой. М., 1992

- Турчинский (1)–(2)* — Турчинский Л.М. Русские поэты XX века. 1900–1955: Новые материалы к библиографии А.К.Тарасенкова // *De Visu*. 1993. № 8 (9). С. 65-80; 1994. № 1/2 (14). С. 70-96
- Фигурнова* — Фигурнова О.С. Игорь Северянин в Эстонии: Материалы к библиографии // *De Visu*. 1993. № 2 (3). С. 44
- Фостер* — Библиография русской зарубежной литературы, 1918-1968: В 2 т. / Сост. Л.А.Фостер. Бостон, 1970
- Цветаева* — Марина Цветаева: Библиография / Сост. Т.Л.Гладкова, Л.А. Мнухин. Париж, 1982. (Bibliothèque russe de l'Institut d'Études Slaves. T. LXI)
- Черный* — Саша Черный: Библиография / Сост. А.С.Иванов. Париж, 1994. (Bibliothèque russe de l'Institut d'Études Slaves. T. XCVII)
- Юсов* — Юсов Н.Г. Прижизненные издания С.А.Есенина: Библиографический справочник. М., 1994
- Hellyer* — A Catalogue of Russian Avant-Garde Books 1912-1934 / Edited by P.Hellyer; British Library. London, 1994
- Ocheretiansky* — Ocheretiansky A. Literature and Art of Avant-Garde Russia (1890-1930): Bibliographical Index. Newtonville, 1989
- Périodiques* — L'Émigration russe en Europe: Catalogue collectif des périodiques en langue russe. 1855-1940 / Établi par T.Ossorguine-Bakounine. Deuxième édition, revue et complété. Paris, 1990
- Vacek* — Ruská literatura ve Slovanské knihovně: Русские советские литературные журналы и альманахи 1919-1945 / Zpracoval J.Vacek. Praha, 1968

1. Алое: Стихи / А.Субботин, С.Сухонин. — Вологда: Гиз, 1921. — 30 с. // *Турчинский (2)*. С. 84
2. Альманах Возрожденцев. Кн. 2 / Ред. А.А.Фаринич. — Прага: Изд. Об-ва карпато-рус. студентов «Возрождение», 1936 // *Фостер*. С. 19. [Кн. 1 см.: *Богомолов* 422]
3. Альманах современной литературы. Кн. 1. — Константинополь: Рус. мысль, 1921 // *Фостер*. С. 19
4. Аргонавт: Популярный иллюстр. сб. для чтения. Вып. 1. — Шанхай: Русско-азиатское изд., 1921. — 128 с. // *Фостер*. С. 19
5. Арс: Худ.-драмат. сб. — Харбин, 1920 // *Постников* 155
6. Бабий делегат: [Стихи. Рассказы] / Д.Семеновский, Н.Можаровский. — М.: Центросоюз, 1929. — 31 с. // *Тарасенков*. С. 337
7. Балагур: Рус. юмор. календарь-альм. на 1930 год. — Рига, [1930] // *Черный* 278
8. Балос. На правах рукописи / А.Крученых, О.Розанова. — [Тифлис, 1917]. — 10 л. // *Розанова* 237

9. Без заглавия: Стихи / В.Зингер, Л.Халфин, П.Соколовский. — Одесса, 1915. — 32 с. // *Тарасенков*. С. 152
10. Биель / А.Крученых, В.Хлебников. — Баку: Изд. 41°, [1920]. — {19 л.} // *Ocheretiansky* 1107; *Сухопаров*. С. 152
11. Бойцы: Альм. Кн. 2. — Минск, 1936 // *Vacek* 8
12. Братьям-героям: [Стихи] / И.Каллиников, А.Кошеверов. — Орел: Тип. В.С.Зайцева, 1915. — 52 с. // *Тарасенков*. С. 166
13. В путях изгнания: Альбом первый: [Стихи] / Л.Май, Д.Сидоров, В.М. — Белград: Лига искусств, 1923 // *Фостер*. С. 22
14. В тени небоскребов: Сб. поэзии и прозы. — Нью-Йорк: Изд. Кружка пролетарских писателей и поэтов в Северной Америке, 1922 // *Фостер*. С. 22
15. Вертоград небесный: Сб. стихов. — Варшава: Священная лира, 1937 // *Фостер*. С. 23
16. Веселые безделки / В.Корвин-Пиотровский, Г.Росимов [Ю.В.Офросимов]. — Берлин: Ладыжников, 1924. — 30 с. // *Турчинский (I)*. С. 79
17. Весна вдвоем: [Стихи] / Г.Литвак, Л.Вышеславский. — [Харьков:] Гослитиздат, 1936. — 62 с. // *Тарасенков*. С. 214
18. Вечерняя в небе заря / Сост. М.Червонный. — Ростов н/Д.; Краснодар: Сев.-Кавк. краев. парт. изд-во, 1925. — 136 с. // *Маяковский*. С. 243
19. Воскресенье: Лит.-худож. сб. Кн. 1. — Шанхай, 1929 // *Фостер*. С. 26
20. Вперед: Стихи / В.Титов-Омский, Б.Род. — Ташкент: Госиздат Уз. ССР, 1932. — 93 с. // *Тарасенков*. С. 370
21. Временник. [Вып.] 3. — Пг., 1917 // *Ocheretiansky* 1038. [Вып. 1, 2, 4 см.: *Богомолов* 60, 61, 73.]
22. Вторая брошюра стихов / А.Коровин, Е.Перлин. — Орел: Тип. т-ва «Орловский вестник», 1916. — 16 с. // *Тарасенков*. С. 187. [Ср.: *Богомолов* 55]
23. Гей, славяне!: Сб. патриотич. стихотв. и народных песен. — Третий Рим [= М.]: Баян, 1912. — 32 с. // *Розанов* 4755
24. Гиперборей: [машинописный альм.]. — [М., 1926]. — 101 с. // *Поливанов*. [Ср.: *Богомолов* 341]
25. Глубокое дыхание: Стихотв. / Г.Мейер, Н.Леглер. — М.: Тип. И.М.Машистова, 1913. — 47 с. // *Тарасенков*. С. 253
26. Н.В.Гоголь в русской поэзии: Сб. стихотв. / Сост. В.В.Каллаш. — М.: Изд. т-ва И.Сытина, 1902. — VIII, 9-56 с. // *Розанов* 4758
27. Гражданские мотивы в русской поэзии от Пушкина до наших дней: Сб. / Сост. Н.Лернер и Н.Ставрогин. — СПб.: Слово и жизнь, 1906. — 124, IV с. // *Розанов* 4761

28. Гримасы кисти и пера: Сб. рус. юмористов / Собрано В.Гадалиным. — Рига: Литература, [до 1929]. — 333 с. // *Фостер*. С. 29
29. Два пути: Стихи / А.Балашов, В.Набоков. — Пг., 1918. — 26 с. // *Гусман*. С. XVIII; *Тарасенков*. С. 27
30. Две доски: Стихи / М.Гейзель, В.Краев. — Л.: Лениздат, 1931. — 31 с. // *Тарасенков*. С. 97
31. Деревня в русской поэзии: Сб. стихов / Сост. Г.Алексеев. — Берлин: Гутнов, 1922. — 96 с. // *Фостер*. С. 30
32. Детская душа: Сб. худож. отрывков из произведений рус. писателей, обрисовывающих психологию детей / Сост. Л. и О. Рудкевич. — М., 1907. — 456 с. // *Берков*. С. 151
33. Для крестьян: Сб. стихотв. / Сост. Дедусь. — М.: Молодая Россия, 1906. — 63 с. // *Розанов* 4771
34. Дом литераторов: [Лит. сб.] — [М.?: Самиздат, 1930-31?]. — [142 с.] // *Безъязычный*
35. Друзья-войки: Сб. рассказов / М.Досов, Виклог. — М.: Моск. Пролеткульт, 1922. — 54 с. // *Витман*. С. 91
36. Единственный выход: Стихи / А.Хазин, Б.Котляров. — [Харьков:] ЛИМ, 1933. — 86 с. // *Тарасенков*. С. 390
37. Жестокость и тайна: Стихи и проза / А.Барышев, Б.Плетнер. — М.: Юность, 1913. — 47 с. // *Тарасенков*. С. 36
38. Жизнь улыбается: Избр. стихи (1923-1926) / И.Молчанов, М.Юрин. — [Тифлис:] Красные всходы, 1926. — 64 с. // *Тарасенков*. С. 266
39. За чертой...: Сб. Кн. 1. — Прага: Изд. Русского студенческого союза в Чехословацкой республике, 1922 // *Фостер*. С. 34; *Périodiques* 635
40. Запев: [Стихи] / И.Ант, И.Орлов. — Середка: Изд. газ. «Колхозная жизнь», 1934. — 32 с. // *Турчинский* (2). С. 93
41. Записки наблюдателя: Лит. сб-ки. Вып. 1. — Прага, 1924 // *Périodiques* 640
42. Зарево заводов: [Стихи]. — Самара: Пролеткульт, 1919 // *Гусман*. С. XVIII
43. Зарницы. 1 / В.И.Майбородоров, В.Дорофеева, А.Г.Бальц. — Новый Сад: Рус. матица, 1936. — 29 с. // *Толстых* 263
44. Зарубежный клич: Альм. / Ред. Бурнакин. — София, 1921. — 42 с. // *Фостер*. С. 35
45. Звено: Сб. 1. — Берлин: Изд. Союза русских студентов в Германии, 1922 // *Черный* 242
46. Земля Колумба: Сб. лит. и искусства. Кн. 2 / Под ред. Б.Миклашевского. — New York; San Francisco; Los Angeles, [1936]. — 132 с. // *Фостер*. С. 36; *Толстых* 265. [Кн. 1 см.: *Богомолов* 433]
47. Зрачки весен: Стихи / О.Петровская, В.Силлов. — Фудзядзян, 1921. — 32 л. // *Книги русского авангарда* 8; *Турчинский* (2). С. 77

48. Иду на руках: Рукописный сб. стихотв. / А.Кусиков, П.Лукницкий, А.Мариенгоф. — [Пг., 1919] // *Ocheretiansky* 1229
49. Из песен далекого прошлого / Пер., предисл. и примеч. Б.Баваева. — [Париж, 1929]. — 96 с. // *Толстых* 284
50. Избранные страницы: Дон Жуан — супруг смерти / П.П.Потемкин, С.Л.Поляков. — Париж: Таир, 1928. — 144 с. // *Турчинский* (2). С. 78
51. Излучины: Сб. стихотв. [семи поэтов] / Ред. В.Перелешин. — Харбин, 1935 // *Фостер*. С. 37
52. Инвалид: Лит. сб. / Под ред. и с предисл. А.Андреева. — Париж, 1934. — 32 с. // *Фостер*. С. 38; *Толстых* 296
53. Искания: Стихи / С.Ратьков-Рожнов, В.Нечаев. — София, 1934. — 32 с. // *Турчинский* (2). С. 80
54. Исход: Альм. / А.Мариенгоф, И.Страцев. — Пенза, 1917 // *Ocheretiansky* 1796. [Ср.: *Богомолов* 82.]
55. Казачий быт: Лит. сб. — Париж: О-во Взаимопомощи Студентов Дон. Казаков во Франции, 1925. — 110 с. // *Фостер*. С. 40; *Толстых* 307
56. Калины: Сб. — Чита, 1922 // *Ocheretiansky* 694
57. Калифорнийский альм. 1934. — Сан Франциско: Лит.-худож. кружок города Сан Франциско, 1934. — 173 с. // *Фостер*. С. 40; *Толстых* 309
58. Книга о русских поэтах последнего десятилетия / Под ред. М.Гофмана. — СПб.: Т-во М.О.Вольф, [1908]. — [1], 410, II с. // *Берков*. С. 151-152
59. Книга смеха: Юмор. сб. — Нью-Йорк, 1918-1919 // *Фостер*. С. 42; *Черный* 234
60. Книга смеха: Юмор. сб. — Нью-Йорк, 1920 // *Постников* 583; *Фостер*. С. 42
61. Комсомол: Сб. стихотв. — Л.: Изд. кн. сектора ГУБОНО, 1924. — 34 с. // *Розанов* 4825
62. Комсомольские посиделки. Вып. 1 / Сост. В.Смирнов, Н.Варнаков. — 2-е изд. — М.; Л.: Мол. гвардия, 1925. — 80 с. // *Маяковский*. С. 243
63. Константинопольский литературный кружок: Первый сб. стихов. — Сараево, 1924. — 44 с. // *Фостер*. С. 42
64. Костёр: Лит. сб. — Прага: Изд. Общества «Возрождение», [192?] // *Фостер*. С. 42
65. Костёр порыва: Сб. стихов. — Харбин, 1925 // *Фостер*. С. 42
66. Красноармейские стихи: Сб. — Тифлис: Заккнига, 1932. — 72 с. // *Розанов* 4831
67. Красный декабрь. От 14 декабря 1825 г. к декабрю 1905 г. Революционные мотивы русской поэзии / Сост. Н.Л.Бродский, В.Львов-Рогачевский. — Л.: Колос, 1925 (обл. 1926). — 243 с. // *Розанов* 4835

68. Крестьянские поэты / Вступ. статья И.Розанова. — М.: Никитинские субботники, 1927. — 124 с. // *Розанов* 4840

69-70. Круг: Альм. Вып. 1-2. — Париж, [1937?] // *Фостер*. С. 43; *Périodiques* 789. [Вып. 3 вышел в 1938 г.]

71. Крылья: Стихи / Б.Макаров, М.Леонидов. — М.: Профиздат, 1934. — 61 с. // *Тарасенков*. С. 224

72. Крылья взмахнувшие: Стихи / В.Силлов, О.Петровская. — Чита, 1920 // *Ocheretiansky* 688

73. Крым в русской поэзии: Сб. стихотв. / Сост. А.Маркевич. — 2-е изд. доп. — Симферополь: Изд. С.Б.Синани, 1902. — [4], 272, V с. // *Розанов* 4843

74. Кубок. Романтический альманах. — Берлин, 1924 // *Постников* 636; *Фостер*. С. 43

75. Куда мы идем. — М.: Заря, 1909 // *Ремизов* 139

76. Кульбин. — СПб.: Изд. Общества Интимного Театра, 1912. — 69 с. // *Книги русского авангарда* 16

77. Кустарные игрушки: [Стихи] / Н.Дмитриева, К.Лугина. — [М.:] Гиз, [1928]. — 10 с. // *Тарасенков*. С. 126

78. Лапта звезды / С.Есенин, А.Мариенгоф. — Б.м.: Имажинисты, б.г. // *Гусман*. С. XIX. [В других справочных пособиях (напр., *Юсов*) издание не обнаружено.]

79. Ленин: Комсомольские стихи и рассказы / А.Жаров, М.Колосов. — М.: Новая Москва, 1925. — 71 с. // *Витман*. С. 98; *Тарасенков*. С. 143

80. М.Ю.Лермонтов в русской поэзии: Сб. стихотв. / Под ред. В.В.Каллаша. — М.: Изд. т-ва И.Д.Сыгина, 1914. — 108 с. // *Розанов* 4848

81. Лестница в облака: Сб. стихов. — Харбин, 1929 // *Фостер*. С. 43

82. Лира: Сб. произведений рус. худож. лирики / Сост. М.Л.Биншток. — СПб.: Тип. М.Стасюлевича, 1908. — XVI, 209 с. // *Розанов* 4850

83. Лирические стихотворения начинающих поэтов Д.Д.Времина и С.Г.Слепушкина. — Тамбов: Тип. П.С.Москалева, 1902. — 152 с. // *Тарасенков*. С. 137

84. Лирический альманах. — Ульяновск: Стержень, 1928. — 39 с. // *Розанов* 4857

85. Лирический вечер / М.Герасимов, В.Кириллов. — М.: Никитинские субботники, 1927. — 78 с. // *Розанов* 4858; *Тарасенков*. С. 99

86. Листья: Лит. сб. — Константинополь: Пресса, 1921. — 63 с. // *Постников* 726; *Фостер*. С. 44

87. Литературная среда: Сб. белградских поэтов. — Белград, 1935. — 46 с. // *Фостер*. С. 44

88. Литературно-художественный альманах: Беспл. прил. к журн. «Женщина» за 1915 г. — Пг.: [Изд. И.Богельман], 1915. — 64 с. // Юсов. С. 90
89. Литературно-художественный сборник Астраханского Кружка Рабочих. — Астрахань, 1919. — 104 с. // *Рабоче-крестьянские писатели*. С. 58
90. Литературный сборник. Кн. 1. — Белград, [до 1929] // *Фостер*. С. 45
91. Майские зори: Первый сб. лит. студии Пензенского Пролеткульта. — Пенза: Гиз, 1921. — 64 с. // *Рабоче-крестьянские писатели*. С. 61
92. Маленький сборник новых патриотических стихотворений в память великой войны 1914 года. В пользу раненых воинов. — Пг.: Тип. М-ва внутренних дел, 1914. — 20 с. // *Розанов* 4873
93. Мать: Избр. произведения рус. лит. / Сост. А.Скрынька. — Полтава, 1915. — 102 с. // *Берков*. С. 152
94. Маяковскому: [Стихи] / Н.Браун, А.Прокофьев, В.Саянов. — Л.: Изд. писателей в Ленинграде, [1931]. — 92 с. // *Тарасенков*. С. 69
95. Младорусь: Периодич. сб. Кн. 1 / Под ред. В.Ильинского. — Прага: Славянск. изд-во, 1922. — 113 с. // *Фостер*. С. 47; *Толстых* 458; *Périodiques* 835
96. Младорусь: Периодич. лит.-худож. сб. Кн. 2 / Под ред. В.Ильинского. — Прага: Славянск. изд-во, 1922. — 109 с. // *Фостер*. С. 47; *Толстых* 458; *Périodiques* 835
97. Млечный путь: Альм. — Галлиполи, 1921 // *Фостер*. С. 48
98. Мобилизованные строки: [Стихи] / П.Панченко, А.Шприт. — М.: Федерация, 1931. — 103 с. // *Тарасенков*. С. 293
99. Молодая Чураевка: Сб. лит. кружка «Молодая Чураевка». Кн. 1. — Харбин, 1928 // *Фостер*. С. 48. [Ср.: *Богомолов* 416]
100. Молодость / В.Тимохин, В.Черников. — Саратов: Гос. изд., 1935. — 87 с. // *Тарасенков*. С. 369. [Рец. см.: *Альм. и сб. (4)* 604]
101. Молот. Книга первая. — Оренбург: Изд. Оренбургского Пролеткульта, 1920. — 24 с. // *Рабоче-крестьянские писатели*. С. 59
102. Молчание: Рукописный сб. стихов / В.Королевич, Дм.Кузнецов. — [Пг., 1918-1919] // *Ocheretiansky* 1228
103. Море и моряки: Сб. рус. и иностр. писателей. Ч. 1. Лирика и эпос / Сост. С.Кузнецов. — 2-е изд. — СПб., 1914. — IV, 344 с. // *Берков*. С. 152
104. Морские камешки: Стихотв. / А.Романовская, Д.Рем. — М.: Типолит. И.Кушнерев и К°, 1913. — 64 с. // *Розанов* 4894; *Тарасенков*. С. 320
105. Москва: Лит.-худож. альм. / Под ред. Н.Г.Бережанского. — Берлин: Ольга Дьякова и К°, 1926. — 133 с. // *Фостер*. С. 449; *Толстых* 466

106. Московский Парнас: Сб. 1. — М., 1922 // *Ocheretiansky* 1504. [Сб. 2 ср.: *Альм. и сб. (3)* 173.]

107. На встречу времени: Сб. стихов. — Рига: Норд-Ост, 1933. — 78 с. // *Фостер*. С. 49

108. На заре: Стихи / А.Горький, И.Ермолинский. — Вышний Волчок: Изд. коллектива журналистов, 1922. — 42 с. // *Тарасенков*. С. 110

109. На линии огня: Стихи / А.Киселев, В.Немцевич. — М.; Иваново: Изд. ИПО, 1933. — 68 с. // *Тарасенков*. С. 174

110. На маланки: Стихи / В.Смеречинский, Н.Животов. — Ананьев: Тип. А.А.Конюхина, 1914. — 16 с. // *Тарасенков*. С. 345-346

111. На обыкновенные темы: Сб. стихов. — Берлин: Ладыжников, 1924? // *Фостер*. С. 50

112. На помощь! = *Appil*: Лит. юмор. сб. на рус. и эст. яз. / Студ. отд-е Эстлянд. Красного Креста помощи голодающим в России. — Ревель, 1921. — 30 с. // *Постников* 801; *Фостер*. С. 50; *Фигурнова*

113. На посту: Стихи / С.И.Старжевский, А.Ваганов. — Хабаровск: Дальгиз, 1933. — 94 с. // *Тарасенков*. С. 354

114. Набат: Сб. стихотв. / В.Виндекс, А.Хмурый. — М.: Прибой, 1906-1907. — 82 с. // *Тарасенков*. С. 85

115. Нагой среди одетых / В.В.Каменский, А.Кравцов. — М.: Изд. рос. футуристов, 1913. — 33 с. // *Розанов* 4906

116. Наш день: Стихи / А.И.Безыменский, А.А.Жаров. — Харьков: Пролетарий, 1925. — 68 с. // *Розанов* 4907; *Тарасенков*. С. 50

117. Наши дни: Альм. / Ред. В.Викторов. — Константинополь, 1921. — 96 с. // *Постников* 804; *Фостер*. С. 53

118. Наши современники. Вып. 1. — Париж: Окно, [1927] // *Цветаева* 84 bis. [Вып. 2 см.: *Богомолов* 344.]

119. Нео-футуризм (обл.: За что нас быют: второе издание сборника «Неофутуризм»). — Казань: Футурум, 1913. — 120 с. // *Hellyer* 398. [Первое изд. см.: *Альм. и сб. (2)* 160.]

120. Нестрочье. На правах рукописи / А.Крученых, О.Розанова. — [Тифлис, 1917]. — [11 л.] // *Розанова* 238; *Сухопаров*. С. 156

121. Несчастные: Сб. стихотв. / Сост. И.Горбунов-Посадов. — М.: Посредник, 1905. — 80 с. // *Розанов* 4913

122-123. Новая русская библиотека: [Сб. рассказов]. Кн. 1-2. — Берлин: Русская колония, 1920 // *Фостер*. С. 54

124. Новости литературы. — М., 1920 // *Цветаева* 60

125. Новый Хафиз: [Стихи] / Б.Лапин, З.Хацревин. — М.: Жургаз, 1933. — 46 с. // *Турчинский (2)*. С. 70

126. О, Русь святая! (Россия в русской поэзии). — М., 1914. — 87 с. // *Розанов* 4919

127. Огни. Вып. 4. — М.: Народный кружок, 1905 // *Клейнборг*. С. 31. [Ср.: *Альм. и сб. (1)* 108, 128, 139. Сб. подвергался цензуре и, возможно, не вышел из печати; см.: Белоусов И.А. Литературная Москва (Воспоминания 1880-1928). М., 1929. С. 121-124.]
128. Огоньки: Сб. рассказов из жизни животных. — София: Бессарабское Кн-во, 1918. — 125 с. // *Фостер*. С. 57
129. Окраинный круг: [Стихи] / А.Брянский, В.Мальчевский, Н.Никитин, В.Смиренский, Е.Цветаев. — Л.: Изд. авторов, 1926. — 29, [2] с. // *Издательства двадцатых годов* 222
130. Октябрьские дни / Сост. И.Ионов. — Л.: Гис, 1926. — 80 с. // *Розанов* 4922
131. Оперативная сводка: [Стихи] / Пластинин, Глушенок. — [Л.: Прибой, 1930. — 28 с. // *Тарасенков*. С. 301
132. Опрокинутые барханы: Очерки и стихи о новой Бурятии / И.Молчанов, И.Гольдберг. — М.; Иркутск: Огиз, 1933 // *Тарасенков*. С. 266
133. Осенняя антология / Сост. Е.Николаева. — 2-е изд. доп. — Пг.: [Сириус, 1918]. — 48 с. // *Розанов* 4924; *Юсов*. С. 92
134. Остров дружбы: [Сб. рассказов] / Е.Габрилович, Г.Гузнер. — М.: Московский Парнас, 1923. — 69 с. // *Витман*. С. 67
135. Островитяне: Стихи. Вып. 1. Пг.: [машинопись], 1921. [16 л.] // *Дмитренко*
136. От Октября: Стихи / П.Кузнецов, И.Шувалов. — Б.м., 1920. — 16 с. // *Тарасенков*. С. 201
137. Отголоски: Лит.-науч.-худож. альм. / Ред. Г.Франк. — Нью-Йорк, 1926 // *Фостер*. С. 58
138. Отечественная война в русской поэзии / Сост. Н.Бродский, Н.Сидоров. — М.: Польза, [1912]. — 161 с. // *Розанов* 4928
139. Отчизна: Сб. — Константинополь: Русская мысль, 1921 // *Фостер*. С. 59
140. Охота в Маньчжурии: Сб. [восп. и рассказов]. Кн. 1. — Харбин, 1936 // *Фостер*. С. 59
141. Пароль: Стихотв. / Х.Белозеров, И.Булатов, С.Панкратов, А.Субботин. — Вологда: Товарищеское изд-во, 1923. — 48 с. // *Тарасенков*. С. 52
142. Парус у залива: [Стихи] / А.Прокопенко, И.Уразов, М.Эйзлер. — Харьков: Тип. Н.М.Шайнберга, 1917. — 15 с. // *Тарасенков*. С. 309. [Ср.: *Альм. и сб. (2)* 544]
143. Пасхальный колокол: Лит.-обществ. сб. / Ред. А.А.Кормилов, П.П.Грудинская. — Харбин: Изд. Союза националистической молодежи и отдела национальной организации русских скаутов в Маньчжурии, 1936. — 44 с. // *Фостер*. С. 60

144. Патриотизм в родной поэзии. — М.: Изд. В.Балашева, 1908. — 152 с. // *Розанов* 4935
145. Певучая банда: [Стихи] / И.Васильев, Е.Панфилов, В.Ричиотти. — Пг., 1923. — 64 с. // *Тарасенков*. С. 78; *Ocheretiansky* 1849
146. Пень-коряга. (Трудовые песни) / А.Т.Вятич, К.А.Филимонов. — М.: ВСКП, 1926. — 48 с. // *Розанов* 4936; *Тарасенков*. С. 93
147. Пепел: Сб. стихотв. / З.Берман, М.Пергамент. — СПб.: Тенишевское училище, 1912. — 15 с. // *Тарасенков*. С. 57
148. Первые песни вождю: Сб. стихов / Сост. Е.Тубинская; Под ред. А.Безыменского и А.Жарова. — М.: Новая Москва, 1926. — 263 с. // *Маяковский*. С. 244
149. Перед грозой: Сб. [беллетристики]. Кн. 1. — Панчево (Югославия), 1921 — 63 с. // *Постников* 853; *Фостер*. С. 60
150. Перед рассветом: Сб. песен и стихов. — Берлин: Ладыжников, [до 1924] // *Фостер*. С. 61
151. Перекресток счастливых дорог: [Стихотв.] / М.Дорошин, Н.Корнеев. — [Курск:] Курская правда, 1935. — 64 с. // *Тарасенков*. С. 130
152. Песни и стихи / [Ред. В.Казин и др.]. — М.: Гослитиздат, 1932. — 256 с. // *Маяковский*. С. 244-245
153. Песни любви и жизни / В.Жук, А.Свенцицкий. — Самара: Тип. Козлова, 1913. — 16 с. // *Тарасенков*. С. 145
154. Песни о Бельгии / Собр. Я.Вильчинский. — Пг.: Изд. т-ва В.Безрезовский, 1916. — 80 с. // *Розанов* 4942; *Юсов*. С. 90
155. Песни пахаря: Сб. революционных стихов. — Нью-Йорк: Молот, 1919. — 60 с. // *Фостер*. С. 61
156. Песнь о матери / Сост. И.Горбунов-Посадов. — М.: Посредник, 1905. — 62 с. // *Розанов* 4943
157. Песня-молния / Обл. Д.Штеренберга, Рис. В.Ивановой. — М.; Л.: Гос. изд-во, 1930. — 32 с. // *Маяковский*. С. 245
158. Пигмей: Сб.-альм. — Тухоль: УМСА, 1922 // *Фостер*. С. 61
159. Пикник поэтов: Сб. — Чита, 1921-1922 // *Ocheretiansky* 691
160. Полярная звезда. Кн. 1 / Ред. А.Алферов, Г.Беликов. — Париж: Изд. Русского лит. худож. кружка в Брюсселе, 1935 // *Фостер*. С. 62
161. Понедельник: Альм. — Шанхай, 1928 // *Алексеев*. С. 200
162. Поросята / Зина В., А.Крученых. — СПб.: Типолит. Свет, 1913. — 15 с. // *Розанов* 4955
163. Поросята / Зина В., А.Крученых. — 2-е изд. доп. — СПб.: Типолит. т-ва Свет, 1914. — 16 с. // *Розанов* 4956
164. Портреты русских поэтов: [Сб. стихотв.] / Сост. И.Эренбург. — Берлин: Аргонавты, 1922. — 163 с. // *Розанов* 4957
165. После Пушкина: Сб. стихотв. рус. поэтов. — 2-е изд. доп. — М.: Русская мысль, 1907. — XX, 410 с. // *Берков*. С. 151

166. Поэзия войны и революции на Западе / Вступит. статья и пер. А.Эфроса. — М.: Акц. изд. о-во «Огонек», 1926. — 80 с. // *Турчинский* (2). С. 93

167. Праздник жизни: Рассказы / В.Кириллов, М.Герасимов. — М.; Л.: ГИЗ, 1925. — 111 с. // *Витман*. С. 125

168. Приказ о мобилизации / Н.Браун, А.Гитович, А.Прокофьев. — Изд. перераб. и доп. — Л.; М.: Гослитиздат, 1933. — 104 с. // *Тарасенков*. С. 69. [Первое изд. см.: *Альм. и сб.* (4) 278]

169. Пролетарские поэты / Вступ. статья И.Розанова. — М.: Никитинские субботники, 1927. — 196 с. // *Розанов* 4984

170. Пролетарское творчество. Кн. 1. Поэзия. — Тифлис: Научно-социалистическое изд. «Пролетарская мысль», 1921. — 31 с. // *Рабоче-крестьянские писатели*. С. 62

171. Пушкин в русской поэзии / Сост. С.Фомин. — М.: Гослитиздат, 1937. — 174 с. // *Розанов* 4988

172. Пьяные вишни. — Харьков, Одесса: Таран, 1920. — 16 с. // *Гудзий* 804; *Библиофильская книга* 45 (с другим местом изд.: Севастополь). [Второе изд. см.: *Богомолов* 180]

173. Рассвет. Маленькие альманахи. Кн. 1. — Константинополь: Пресса, 1920 — 32 с. // *Постников* 961; *Фостер*. С. 66

174. Религия в художественной литературе / Сост. И.Зырянов; Предисл. Е.Ярославского. — Л.: Прибой, 1925. — 205 с. // *Маяковский*. С. 246

175. Ровесники. Имажинисты / И.Афанасьев-Соловьев, С.Полоцкий, В.Ричиотти, Л.Рогинский. — Л.: Типолит. ККУКС, 1925. — 8 с. // *Розанов* 4995

176. Родина: Лит.-худ. альм. — Ростов, [1919?] // [См.: *De Visu*. 1994. № 5/6 (16). С. 117]

177-178. Родные мотивы: [Сб.]. Кн. 1-2 / Ред. Ф.Постников, Е.Грот. — Сан Франциско: Изд. Русского лит. кружка, 1923-1924 // *Фостер*. С. 68

179. Роерих. — Пг.: Свободное искусство, 1916. — 238 с. // *Ремизов* 159a

180. Россия: Альм. Кн. 1. — Шанхай: Изд. газеты «Россия», 1926 // *Фостер*. С. 68

181. Русская деревня: Лит.-худож. альм. / Ред. Н.Бережанский. — Берлин: Ольга Дьяконова, 1924. — 118 с. // *Фостер*. С. 69

182. Русская женщина: Альм. / Ред. Н.Бережанский. — Берлин: Ольга Дьяконова, 1924 // *Фостер*. С. 69

183. Русская земля: Альм. — Константинополь, 1920 // *Фостер*. С. 69

184. Русская лирика: Стихи. Ч. 1: Современные поэты / Сост. Б.Божнев, К.Парчевский. — София, 1920. — 72 с. // *Постников* 1006; *Фостер*. С. 70

185. Русская лирика: Маленькая антология от Ломоносова до Пастернака / Сост. кн. Д.Святополк-Мирский. — Париж: Франко-Рус. Печать, 1924. — XIII, 211 с. // *Фостер*. С. 70; *Толстых* 596; *Юсов*. С. 103

186. Русская лирика: Маленькая антология от Ломоносова до Пастернака / Сост. кн. Д.Святополк-Мирский. — Изд. 2-е. — Париж: Франко-Рус. Печать, 1925. — 205 с. // *Фостер*. С. 70

187. Русские сборники. Кн. 1 / Под ред. проф. Э.Д.Гримма и К.Н.Сokolова. — София: Российско-болгар. кн-во, 1920. — XIII, 112 с. // *Толстых* 598

188. Русские сборники. Кн. 2 / Под ред. проф. Э.Д.Гримма и К.Н.Сokolова. — София: Российско-болгар. кн-во, 1921. — 112 с. // *Толстых* 598

189. Русский Парнас / Сост. А. и Д. Элиасберги. — 2-е изд. — Лейпциг: Insel, [1923]. — 330 с. // *Фостер*. С. 72; *Розанов* 5023

190. Русский смех: Сб. сатиры и юмора. — Пг., 1915 // *Черный* 227

191. Рыдательная боль. — Пг.: Распятый Арлекин, 1922 // *Гусман*. С. XX

192. С винтовкой и молотом: Стихи / П.Алдошкин, А.Гуцевич, М.Пасынок. — Б.м.: Изд. Политотдела Кавказской Армии труда, 1920. — 50 с. // *Турчинский* (2). С. 93

193. С кораблей: Сб. стихов. — Бугуруслан, 1921 // *Ocheretiansky* 1824

194. С родных полей. Не свои стихи / [Сост.] А.Н.Сиротинин. — Пг.: Тип. М.Стасюлевича, 1916. — XI, 279 с. // *Розанов* 5025

195. Салон поэтов: Весенний первый: Избр. стихи за 1914-1916 гг. — М.: Зерна, 1917. — 127 с. // *Юсов*. С. 91

196. Салют: [Стихи] / А.Гитович, А.Прокофьев. — Л.: Изд. писателей в Ленинграде, [1932]. — 42 с. // *Тарасенков*. С. 101

197. Сарафан: Простые песни / Г.Деев-Хомяковский, Ф.Нефедов. — М.: Изд. ВСКП, 1924. — 46 с. // *Тарасенков*. С. 122

198. Сборник. М.: Набат, 1906. — 243 с. // *Розанов* 5030

199. Сборник молодых поэтов и писателей в Париже. [Вып.] 5. — [Париж,] 1931. — 61 с. // *Толстых* 619

200. Сборник не изданных в России стихотворений Пушкина, Лермонтова, Рытеева, Некрасова, Тургенева. — 2-е изд. — М.: Тип. А.Забалуева, 1906. — 16 с. // *Розанов* 5037

201. Сборник пролетарских писателей / Под ред. Горького, Сереброва и Чапыгина. — Пг.: Парус, 1918 // *Гусман*. С. XX

202. Сборник революционных песен и стихов. — Берлин: Ладыжников, [до 1924] // *Фостер*. С. 75

203. Сборник русских поэтов в Польше. Кн. 1. — Львовград: Чётки, 1930 // *Фостер*. С. 75

204. Сборник Рыбинского Пролеткульта. — Рыбинск: Изд. Рыбинского Гор. Пролеткульта, 1919. — 69 с. // *Рабоче-крестьянские писатели*. С. 58
205. Сборник современной русской поэзии. Вып. 3. — Львов: Русалка, 1923. — 16 с. // *Фостер*. С. 75
206. Сборник стихов / Ю.Бегаторский, А.Еськов, П.Загоровский, А.К. и др. — Курск, 1922 // *Ocheretiansky* 1841
207. Сборник стихотворений / М. и В. Тепцовы. — М.: Тип. Обществ. польза, 1909. — 16 с. // *Тарасенков*. С. 368
208. Сверстники: Стихи иркутских поэтов. — Иркутск: Иркутская АПП, 1930. — 62 с. // *Hellyer* 497
209. Свободные стихотворения Пушкина, Лермонтова и других. — Б.м.: Изд. А.М.Дубровского, 1906. — 45 с. // *Розанов* 5045
210. Седьмое покрывало. — Одесса, б.г. // *Гусман*. С. XX
211. Сердце в заплатах / В.Азаревич, М.Тэ. — Пг., 1920. — 29 с. // *Гусман*. С. XX; *Тарасенков*. С. 10
212. Силуэты: [Стихи] / Ю.Поляков, А.Князева. — Юрьев, 1924. — 74 с. // *Турчинский* (2). С. 78
213. Синяки под глазами: Поэзы / Б.Дерптский, Н.Задонский. — Задонск: Тип. Укомхоза, 1922. — 31 с. // *Турчинский* (2). С. 94
214. Сихотэ-Алинь: Стихи / В.Козловский, Н.Толпегин. — Владивосток: Изд. Владивост. о-ва пролет. туризма, 1931. — 116 с. // *Розанов* 5056; *Тарасенков*. С. 181
- 215-218. Скит: Непериодич. сб. [стихов] / Ред. А.Бем. — Кн. 1-4. — Прага, 1933-1937 // *Фостер*. С. 78; *Périodiques* 1272
219. Славяне и восток: Лит. сб. / Ред. В.Беланович-Зубов. Кн. 1. — Прага, 1921 // *Фостер*. С. 78
220. Слепые: Рассказы / М.Роги, П.Травин. — М.; Пг.: ГИЗ, 1923. — 45 с. // *Витман*. С. 223
221. Слова и пятна: Сб. — Чита, 1921-1922 // *Ocheretiansky* 692
222. Современные рабоче-крестьянские поэты в образцах и автобиографиях, с портретами / Сост. П.Я.Заволокин. — Иваново-Вознесенск: Основа, 1925. — [2], 265 с. // *Розанов* 5067
223. Современные русские поэтессы в портретах, биографиях и образцах / Сост. А.Сальников. — СПб.: Тип. МПС (т-ва И.Н.Кушнерев и К°), 1905. — 80, III с. // *Розанов* 5068
224. Справочник-альманах / Под ред. и с предисл. Г.В.Франка. — Берлин: Аргонавты, 1922. — 287, XXXIV с. (Разд. II: «Лит.-худож. альманах») // *Толстых* 656
225. Стихи / И.Трофимов, Н.Ященко. — Самара: Тип. В.М.Костина, 1910. — 74 с. // *Тарасенков*. С. 374

226. Стихи / Н.Ковалев, Л.Клеветский. — Рылск: Гос. тип., 1922. — 81, 45 с. // *Турчинский (1)*. С. 78

227. Стихи / В.Кондратенко, З.Кац. — Харьков; Одесса: Мол. большевик, 1934. — 72 с. // *Тарасенков*. С. 183

228. Стихи о борьбе в застенках / А.Тайгин, Б.Ковынев. — Харьков: Всеукр. ЦК МОПР, 1925. — 24 с. // *Тарасенков*. С. 362

229. Стихи о героях / А.Безыменский, И.Молчанов, К.Седых. — Иркутск: Крайгиз, 1925. — 43 с. // *Тарасенков*. С. 50

230. Стихи о зажиточной жизни / Н.Рыленков, А.Твардовский, С.Фиксин. — Смоленск: Запгиз, 1934. — 68 с. // *Розанов* 5083

231. Стихотворение: Поэзия и поэтическая критика. Вып. 2. — Париж, 1928 // *Фостер*. С. 80. [Вып. 1 см.: *Богомол* 400]

232. Стихотворения / В.Бестужев, С.Городецкий, А.Добролюбов, М.Долинов, В.Княжнин, Е.Овсянников, Д.Петров, А.Попов, В.Черняк. — СПб.: Тип. Ю.Мансфельд, 1912. — 39 с. // *Розанов* 5086

233. Стихотворения. Вып. 1 / В.Пиотровский, В.Якерин. — Киев: Тип. Р.К.Лубковского, 1913. — 24 с. // *Тарасенков*. С. 301

234. Стихотворения и переводы / А.А.Милорадович, Л.Кологривов, В.Гордеев. — М.: Печ. А.Снегиревой, 1902. — 96, III с. // *Розанов* 5087; *Тарасенков*. С. 255

235. Ступени: Обществ.-лит. сб. — Белград, 1927. — 95 с. // *Фостер*. С. 81

236. Субботы Стано. Вып. 2. — СПб.: Типолит. Н.Егорова, 1909. — 150 с. // *Розанов* 5090

237. Суд над богом: Антирелиг. сб. / Сост. Я.Ревушкин. — 2-е изд. — М.; Л.: Гос. изд-во, 1925. — 136 с. // *Маяковский*. С. 247

238. Сунгарийские вечера. Тетрадь 1-ая. Март 1923 год. — Харбин: Изд. Лит.-худ. кружка при Харбинском коммерческом собрании, 1923. — 65 с. // *Фостер*. С. 81

239. Там...: Картинки советского рая: [Стихи] / Текст Лоло и Лери. — Б.м., [1927?]. — 36 с. // *Фостер*. С. 81-82

240. Театральный сборник: 10 одноактных пьес. — Берлин: Ладыжников, 1922. — 215 с. // *Фостер*. С. 83

241. Тени прошлого: Стихи / Д.Бедный, В.Маяковский. — М.: Гослитиздат, 1934. — 32 с. // *Тарасенков*. С. 47; *Маяковский*. С. 247

242. Тройка: Стихи / С.Страдный, М.В.Исаковский, Н.Семлевский. — Смоленск: Изд. Губпролеткульта, 1921. — 31 с. // *Розанов* 5097

243. Турнир поэтов второй. — М.: Стеклография Всеросскомдрама, 1932. — 12 л. // *Hellyer* 252; *Библиофильская книга* 57. [Ср.: *Альм. и сб.* (4) 54, 113, 194.]

244. 1918 / В.Каменский, А.Крученых. — [Тифлис, 1917]. — 13 л. // *Ковтун* 18

245. Тэ ли лэ / А.Крученых, В.Хлебников. — [СПб., 1914]. — 15 л. // *Ковтун* 14

246. У пяти углов. Диалог. Взлет I / Р.Ивнев, П.Эсс. — СПб.: Тип. «Рекорд», 1913. — 4 с. // *Турчинский (1)*. С. 76

247. Улыбка на затычке: Сб. [стихов] кружка 4+1. — Берлин, 1924 // *Фостер*. С. 84

248. Учитесь художни / Стихи А.Крученых [и С.Валишевского]; Картины К.Зданевича. — Тифлис, 1917. — 26 л. // *Ковтун* 19

249. Футуристы: Сб. 1. — Омск, 1921 // *Ocheretiansky* 689

250. Художественные арабески: Сб. — Чита, 1921-1922 // *Ocheretiansky* 693

251. Цех поэтов: Сб. стихов. Кн. 1. — Берлин: Ефрон, 1922. — 89 с. // *Постников* 1182; *Фостер*. С. 85. [Ср.: *Альм. и сб. (3)* 89]

252. Цех поэтов: Сб. стихов. Кн. 2-3. — Берлин: Ефрон, 1923. — 114 с. // *Постников* 1183; *Фостер*. С. 85. [Ср.: *Альм. и сб. (3)* 81, 216]

253. Черный кот. Лит.-худож. кабаре под управлением В.Азова и Г.Штрика. — СПб., 1910 // *Черный* 207

254. «4-й Октябрь»: Юбилейный альм. 7 ноября 1917 г. — 7 ноября 1921 г. / Изд. Дальневосточного Комитета по организации празднования 4-ой годовщины Советвласти. — Чита, 1921. — 84 с. // *Рабоче-крестьянские писатели*. С. 61

255. Чудо в пустыне: Стихи. — Одесса: Тип. С.Розенштрауха, 1917. — 84 с. // *Розанов* 5127

256. Шаги: Стихи / В.Шершеневич, Г.Шмерельсон. — Пг., 1924. — 8 с. // *Витман*. С. 286

257. Шлем: Стихи / В.Наседкин, Г.Коренев, Н.Зарудин, П.Дружинин. — М.: Красная звезда, 1924. — 60 с. // *Тарасенков*. С. 272

258. Шопоты сумерек: Сб. рассказов. — Рига: Лит. 6-ка, 1922. — 286 с. // *Постников* 1262; *Фостер*. С. 86

259. Экцентризм / Г.Козинцов, Г.Крыжицкий, Л.Трауберг, С.Юткевич. — Эксцентрополис (бывш. Пг.), 1922. — 14 с. // *Hellyer* 86

260. Эротика в русской поэзии: (Сб. стихов) / Ред., предисл. и примеч. Б.Бродского. — Берлин: Рус. Универсальн. Изд-во, 1922. — 192 с. // *Постников* 1287; *Фостер*. С. 87; *Толстых* 806

261. Erotoraegnia: Стихи Овидия, Петрония, Марциала, Пектафия, Авсония, Клавдиана, Луксория в переводе размерами подлинников [В.Я.Брюсова]. — М.: Альциона, 1917. — 47 с. // *Турчинский (1)*. С. 80

## АВТОР И ТЕКСТ

Сб. ст. под редакцией *В. М. Марковича* и *Вольфа Шмида*

С. Петербургский гос. университет · Universität Hamburg

«Петербургский сборник».

Совместное серийное издание научных трудов. Выпуск 2.

СПб.: Изд-во С.-Петербургского ун-та, 1996. — 471 с. Цена: ДМ 40,-.

## СОДЕРЖАНИЕ

*S. Evdokimova*: Процесс художественного творчества и авторский текст. — *M. Freise*: После изгнания автора: литературоведение в тупике? — *M. H. Виралайнен*: Автор текста истории: Сюжетообразование в летописи. — *R. Fieguth*: Автор и драматический текст. — *П. Е. Бухаркин*: Автор в трагедии классицизма. — *G. Mikkelsen*: Пушкин и Чаадаев: воображаемая встреча в Крыму. — *J. Th. Shaw*: Проблема единства позиции автора-повествователя в «Евгении Онегине». — *D. M. Bethea*: Славянское дарение, поэт в истории и «Капитанская дочка» Пушкина. — *В. М. Маркович*: Автор и герой в романах Лермонтова и Пастернака. — *А. Б. Муратов*: Автор-рассказчик в рассказе Тургенева «Бежин луг». — *Н. Д. Тамарченко*: Точка зрения персонажа и авторская позиция в реалистической драме «Гроза» А. Н. Островского. — *J. van der Eng*: Новаторские приемы построения романа Л. Н. Толстого «Война и мир» (Разработка и дополнение тезисов Э. Муира). — *A. A. Hansen-Löve*: Дискурсивные процессы в романе Достоевского «Подросток». — *W. Schmid*: «Братья Карамазовы» — надрыв автора, или Роман о двух концах. — *О. В. Евдокимова*: Поэтика памяти и авторская позиция в прозе Н. С. Лескова: «Детские годы». — *S. Senderovich*: О чеховской глубине, или Юдофобский рассказ Чехова в свете иудаистической экзегезы. — *J. D. Clayton*: Улыбка Константина: К проблеме поэтического языка Чехова — *R. Grübel*: Автор как против-герой и против-образ: Метонимия письма и видение конца искусства у В. Розанова. — *F. Ph. Ingold*: Портрет автора как безличности: К вопросу об эстетике и поэтике русского кубофутуризма. — *D. Burkhardt*: Автор, лирический субъект и текст у О. Манцельштама. — *J.-U. Peters*: Я и Мы: Трансформация авторского «Я» в автора дневника в романе Е. Замятина «Мы». — *В. С. Баевский*: Последняя Книга Б. Пастернака: О динамике отношения «автор — текст». —  
Указатель имен и названий произведений.

Заказы по адресу: Kubon & Sagner, D 80328 München

# “ ОПЫТЫ ”

иллюстрированный  
альманах эссеистики, публикаций, критики

С 1996 г. возобновляется выпуск альманаха “Опыты”, первый номер которого вышел в конце 1994 г.

Мы предлагаем вашему вниманию второй номер, в котором собраны разнообразные материалы по русской культуре 20 века. В их числе:

## **Эссе:**

*Самуил Лурье.* Необыкновенная история

*Борис Парамонов.* Три эссе

*Александр Горянин.* Воспоминания о Набокове

## **Публикации:**

Переписка Корнея Чуковского с Юлианом Оксманом

*Елена Гржебина.* Воспоминания о З.И.Гржебине (продолжение)

*Владимир Милашевский.* Воспоминания о работе в издательстве “Academia”

*Юрий Молок.* Ахматова в рисунках Модильяни

*Темира Пахмусс.* Воспоминания о писателях-эмигрантах

## **Критические обзоры.**

## **Именной указатель.**



Третий номер, составленный Е.Ф.Ковтуном и посвященный русскому художественному и литературному авангарду, выходит в апреле 1997 г.



Альманах выходит два раза в год.

300 стр., 70 иллюстраций, формат 21,5 x 17,0 см, суперобложка.

Цена одного номера: 36 \$ для организаций, 28 \$ для частных лиц.

Пересылка – 3 \$.

*При оформлении заказа одновременно на 2-й и следующие номера цена следующих номеров (а также 1-го, имеющегося в издательстве) – 34 \$ и 26 \$ соответственно.*



Заказать “ОПЫТЫ” можно  
по адресу

Leonid Mejibovski – Bookselling  
Gagerstr. 48  
60385 Frankfurt am Main  
Germany  
Fax & Fon 49-69-490 96 21