

BAND 37

1996

**WIENER
SLAWISTISCHER
ALMANACH**

HERAUSGEBER

Aage A. Hansen-Löve
Tilmann Reuther

REDAKTION

Aage A. Hansen-Löve (Literaturwissenschaft)
Tilmann 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

Literaturwissenschaft

- К. Ичин (Beograd), "Обезьяны идут" Льва Лунца: Интертекстуальное строение 5
- Е.В. Хворостьянова (С. Петербург), «Жест смысла» (инвариантные структуры ритма как семантический принцип поэмы М. Цветаевой "Мблodeц") 27
- С. Казакова (München), Родовой человек и социальное "лоно" в прозе Андрея Платонова 67
- И. Р. Дёринг-Смирнова (München), Пастернак и немецкий романтизм (2. "Доктор Живаго" и "Генрих фон Офтердинген") 91
- Th. Lahusen (Durham), Report from the Periphery: The Literary Harbin of the Russian Diaspora, and After 99
- Л. Зубова (С. Петербург), Форма *суть* в поэзии Иосифа Бродского 109
- R. Eshelman (Geesthacht), Village Prose is Postmodernist Prose. For a New History of Soviet Literature 119
- M. Fleischer (Bochum), Stereotype und Normative aus der Perspektive der Systemtheorie 149

Sprachwissenschaft

- М.А. Грачев (Нижний Новгород), Из истории русского арго XI–XVIII вв. 189
- Г. Крейдлин (Москва), Стереотипы возраста 207
- Л. Боярова (Харьков), Некоторые вопросы истории и развития украинской терминологии 219
- В. Дубічинський (Харків), Сучасні обрії української лексикографії 225

Rezensionen

- K. Harer (Frankfurt/M), *Themes and Variations. In Honor of Lazar Fleishman (Temy i variacii. Sbornik statej i materialov k 50-letiju Lazarja Flejšmana)*, Ed. by Konstantin Polivanov, Irina Shevelenko, Andrey Ustinov, Stanford 1994 (=Stanford Slavic Studies. Vol. 8), 550 S. 237
- A. Wöll (München), Holt Meyer: *Romantische Orientierung. Wandermodelle der romantischen Bewegung (Rußland): Kjučeľ' beker - Puškin - Vel' tman*, Verlag Otto Sagner, München 1995 (Slavistische Beiträge 333), 542 S. 241
- A. Sergl (München), Alexander Schwarz, *Der geschriebene Film: Drehbücher des deutschen und russischen Stummfilms*, München (Diskurs-Film-Verlag) 1994, 222 S. 247

Корнелия Ичин

"ОБЕЗЬЯНЫ ИДУТ" ЛЬВА ЛУНЦА: ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОЕ СТРОЕНИЕ

1.

"Обезьяны идут" – наиболее "забытая" и вместе с тем самая загадочная пьеса Лунца. Многие в ней до сих пор остались затемненным, непоясненным: дата ее написания,¹ обстоятельства, которые привели к ее опубликованию в *Веселом альманахе* в 1923 году, причина, по которой об "Обезьяны идут" промолчали и сам Лунц, и его многочисленные корреспонденты, включая такого поклонника драматургии Лунца, как Е. Замятин.² При жизни Лунца были напечатаны лишь два отзыва на пьесу – приведенный выше В. Шкловского и созвучная заметка М. Могилянского, рецензента *Веселого альманаха*.³ В новейшее время число отзывов на "Обезьяны идут" несколько увеличилось,⁴ однако единственный пока анализ лунцевской пьесы произведен в указанном труде польской исследовательницы.⁵ Нетрудно поэтому догадаться, что разговор на тему настоящей работы – дело будущего.⁶

2.

Между тем пьеса эта построена на весьма любопытных и целенаправленных интертекстуальных связях. Задача подобного строения глубинных уровней текста вполне определена: Лунц, сторонник революционной трагедии, идущей от водевиля и мелодрамы, полемизирует с эпическим, сугубо политическим и явно агитационным театром Вс. Мейерхольда (а заодно и с его автором В. Маяковским), причем полемика эта ведется не без привлечения откликов из сочинений "единомышленников", в ту пору – А. Блока, М. Горького, а также "учителя" Замятина. Одним из толчков к созданию пьесы послужил, возможно, просмотр кинокартин 1919 года, сориентированных на объединение всех в борьбе с врагом. В качестве примера приведем следующие фильмы: "Все под ружье" (подзаголовок "Не уступим Красного Петрограда"), призывающий трудящихся оказать сокрушительный отпор войскам генерала Юденича в дни наступления белогвардейцев на

Петроград; "Глаза открылись" (подзаголовок "За что гибнут?") и "За красное знамя" – о добровольно вступающем в ряды Красной Армии рабочем; "Пролетарград на страже революции", поставленный в форме доклада на тему "Что принесут нам белые?" (снят в связи с наступлением Юденича на Петроград), тезисы которого иллюстрировались картинками из жизни рабочих и буржуазии.⁷ С другой стороны, к созданию пьесы Лунца мог также побудить, как мы попытаемся показать, мейерхольдовский спектакль *Зорь Э. Верхарна*, премьера которого состоялась в третью годовщину октябрьского переворота, 7-го ноября 1920 года.⁸ Лунцу, по-видимому, не довелось побывать на этом спектакле, однако из рецензий московских и, в особенности, петроградских газет он мог узнать, что с верхарновским источником сделал Мейерхольд и с помощью каких приемов его творение увидело свет в театре РСФСР Первом.⁹

Зори, первая из ряда пьес Верхарна, написана в 1898 году. На русский язык эту четырехактную пьесу еще до 1917-го года перевели А. Воронников и С. Шамбинаго; второе, послереволюционное издание их перевода было осуществлено в Москве в 1922 году книгоиздательством "Польза". Обращив на себя внимание, в первую очередь, русских "прогрессивистских" кругов, верхарновская пьеса стала отправным пунктом в процессе создания "новой" литературы и "нового" театра. Поэтому не случайно уже в 1905 году *Зори* были включены Мейерхольдом в репертуарный план "Театра-студии".¹⁰ Оценку же *Зорь* как "пророческой драмы о победе социализма", данную А. Луначарским в его статье о Верхарне для *Литературной энциклопедии*,¹¹ можно считать итогом общепринятого мнения о пьесе, сложившегося в первые годы после Октября.

Сюжет верхарновских *Зорь* вкратце следующий. Великий Город (Оппидомань, то есть Oppidum Magnum), которым правит Правительство, находится под двойной осадой; с одной стороны, ему угрожает вражеская армия во главе с капитаном Ордэном, с другой стороны, его пытаются захватить восставшие, вождем которых является "трибун" Эреньен. Однако во всех трех лагерях наблюдаются разногласия, вызванные размышлениями бойцов о предстоящем решительном шаге, который сулил лишь кровавую расправу в сражении за Город. Наиболее характерны разногласия в лагере Эреньена, поддерживаемого его женой Кларой, вторым "трибуном" Ле Бре, а также многими представителями народа (работниками, нищими, фермерами и прочими); противником же Эреньена выступает брат Клары Эно – сторонник крайних, экстремистских взглядов. Для того, чтобы предотвратить резню, Эреньен сначала предлагает соглашение между восставшими и войсками правительства, а потом уж мирную сдачу Великого Города, в результате которой смываются границы между победителями и побежденными, и, заодно, отменяется вражда между противоборствующими

сторонами. Его "соглашательский" замысел подвергается проверке на протяжении всего сюжета пьесы. Так или иначе, в концовке *Зорь* идея Эренъена торжествует после того, как Эно признал его правоту, а Ордэн, будучи духовным преемником Эренъена, сдержал слово, хотя сам герой должен сложить голову, вследствие "измены" Консула и его наемников. Заключительной частью пьесы объединяются "реквием" по главному герою на Площади Народов, "жертвоприношение" Кларой их сына народу, и, наконец, свержение статуи, изображающей прежнюю Власть. Последнюю, символическую реплику произносит Провидец: "А теперь пусть взойдет заря!",¹² благодаря чему сюжет *Зорь* можно воспринимать как разновидность "оптимистической трагедии".

Мейерхольд, еще в статье 1907 года "К истории и технике театра" упоминавший о *Зорях* как об одном из явлений той литературы, из которой вырастает новый театр, задумал постановку верхарновской пьесы сразу после снятия с нее революцией цензурного запрета. Тем временем отношение режиссера к литературному произведению резко изменилось. В стремлении найти общий язык с массой "интересы аудитории, зрительного зала" приобретают для него "решающее значение",¹³ в силу чего литературная основа спектакля подлежит разного рода переделкам согласно требованиям переживаемого момента. По этой причине в мейерхольдовской постановке вместо гимна Великого Города звучит Интернационал, верхарновскую вневременность сменяют разговоры "о власти Советов и о Союзе действия", а войско вообще принимается за "войско современных империалистов".¹⁴ С легкой руки Мейерхольда в пьесу вводится прием злободневного сообщения и соответствующей митинговой реакции самой публики, вызванной известием о взятии Перекопа.¹⁵ В целях слияния воедино сцены и зрительного зала в спектакле отсутствует сугубо интимная сцена умирания старика Эренъена, продолжающаяся у Верхарна в течение всего первого действия; отказ от данной сцены восполняется эпизодом гибели на Площади Народов Жака Эренъена, труп которого становится "объектом внимания – сценическим явлением".¹⁶ Аналогично отношение Мейерхольда к сцене, в которой произносимая Эно программная речь приурочивается к семейному объяснению с сестрой; сцена эта переносится в обстановку народного собрания, позволяющую герою "вступить в открытое состязание со своими противниками".¹⁷ Кроме того, одновременно с эпизодом на кладбище, в котором Жак Эренъен призывает восставших к соглашению с Правительством, мейерхольдовский Эно обращается к публике с требованием немедленно оценить происходящее, протестовать против уступчивости Эренъена.¹⁸

Однако этим не исчерпывается интерес Мейерхольда к пьесе Верхарна. Работая над текстом пьесы, он, Мейерхольд, обдумывает и новые законы

сцены, ввиду чего переработка *Зорь* сопровождается соответствующими экспериментами в плане ее художественного оформления. Как и следовало ожидать, установка Мейерхольда на массового зрителя привела к окончательному его разрыву с театром-коробкой, что подразумевало выход "на открытые сценические изломанные площадки", лишенные всякой декорации и "музейной канители".¹⁹ Этим и объясняются не выключаящийся по ходу в спектакле свет в зале, наличие подмостков, соединяющих эстраду с залом, оформление стен здания, отчасти обнаженных, отчасти оклеенных плакатами и лозунгами, отказ от грима и париков (вследствие чего актеры представлялись митинговыми ораторами).²⁰ Мало того, в процессе создания коллективного спектакля в публику подсаживались "организаторы ре-акций зала", так называемые актеры-"зажигалки",²¹ Атмосфера, царившая в мейерхольдовском театре периода *Зорь*, неоднократно описывалась разными театральными деятелями того времени, однако ее наилучшей иллюстрацией представляются воспоминания Б. Алперса: "Двери этого театра не знали билетеров. Они были открыты настужь, и зимняя выюга иногда забиралась в фойе и в коридоры театра, заставляя посетителей поднимать воротники своих пальто [...] В кулуарах можно было грызть орехи и курить махорку, [...] в этом театре каждый чувствовал себя *хозяином*".²²

Что же касается критики, то она, можно сказать, с неодобрением встретила постановку верхарновской пьесы, хотя и признавала ее революционный характер. В основном спорили о тексте пьесы, переведенной Г. Чулковым и переделанной Мейерхольдом и В. Бебутовым. Самым рьяным спорщиком был Шкловский, считавший, что "пьеса, пусть плохая пьеса, уничтожена митингом до конца".²³ Маяковский, со своей стороны, высказал замечание о сохранившейся в *Зорях* никчемной химере: "В текущем моменте эта химера не участвует".²⁴ Ближе к этому стоит и приведенное Е. Зноско-Боровским мнение одного из сторонников пролетарского театра, требующего убрать лирические сцены Эренъена с Кларой и взамен их ввести диалоги отдельных представителей взбунтовавшейся толпы – "матери с сыном, двоих влюбленных, двух друзей"; вместе с тем критик постановки не чуждается и идеи дополнения верхарновского текста, ввиду чего предлагает показать противников Эренъена готовящими "предательство и подкуп".²⁵ Поскольку в тексте Верхарна критика обнаружила единственное истинное препятствие в восприятии спектакля зрителями, Мейерхольд и Бебутов, чтобы преодолеть данное "препятствие", решили еще раз заняться переработкой пьесы, в результате чего возникла вторая редакция спектакля. Новая редакция позволила "снять с Эренъена подозрение в соглашательстве",²⁶ и в таком виде *Зори* исполнялись с 27 декабря 1920 года до 1 мая 1921 года, когда их сменила "Мистерия-буфф" Маяковского.²⁷

Столь шумевшая постановка *Зорь* оказалась, однако, в центре внимания не только критики, но и театральных трупп, подвергавших ее то пародированию (как, например, Мастерская Фореггера, открывшаяся 28 марта 1921 года чеховским "Предложением", переделанным В. Массом под мейерхольдовский спектакль-митинг"),²⁸ то полемически направленному переосмыслению (как, например, Московский Пролеткульт, поставивший 1 мая 1921 года композицию В. Игнатова "Зори Пролеткульта").²⁹ В спор с Мейерхольдом – автором и режиссером, своей пьесой "Обезьяны идут" включается и восемнадцатилетний Лунц. Уже в начале пьесы он дерзнул иронизировать над царившей в театре Мейерхольда обстановкой, доказательством чего служат мотивы сопутствующих персонажам снега и вьюги, открытых дверей, бесплатного входа, обозначенного в реплике Второго крестьянина "Не пустят даром, так мы заплатим".³⁰ К этому присоединяются вопросы Брюзжащего буржуа "Кто здесь хозяин? Где швейцар?" и Первого крестьянина "Ребята, а нет ли у вас махорки?" (153, 149). Намек Лунца на прения критиков, вызванные непониманием мейерхольдовского спектакля крестьянами и рабочими, а также на скуку, сопровождающую просмотр *Зорь* последними, слышим в словах Второго крестьянина, обращенных к Первому: "Ширяев, а Ширяев, проснись, говорят тебе. Мы в театре" (149). Наряду с этим Лунцем обыгрывается и мейерхольдовский прием введения в публику актеров-"зажигалок", причем в его трактовке они, с одной стороны, сами "зажигаются" при упоминании слова "зажигалка", а с другой, становятся организаторами реакций не зала, как положено, а, наоборот, актеров на сцене. Тем не менее их попытки воскресить в актерах актеров остаются неудачными, что подтверждается и парой реплик Человека в шапке и Голоса из публики (ср. "Зажигалка, разумеется, не действует", "Хочешь мою!", "А! Что такое? Кто-то звал меня. Нет, показалось" – 145).

Свое отношение к мейерхольдовскому пониманию назначения театра как агитационного Лунц сформулировал в заботливых репликах Шута относительно неудавшейся революционной пьесы, в которой все должны были записаться в Красную Армию ("Пьеса хорошая, пьеса революционная"; "пьеса революционная... на тему «Да здравствует Красная Армия!»" – 161, 162). В этом легко угадать лунцевскую пародию на принимавших участие в мейерхольдовских *Зорях* красноармейцев; пародия эта усиливается дополнительным пояснением Шута: "Разрешили поставить только революционную пьесу" (161). Не упускает он и возможности осмеять сложившееся в официальной критике мнение о необходимости театральных представлений поучительного характера ("эта пьеса замечательна, поучительна и назидательна, но так как всякое поучение скучно, то, чтобы вы не разбежались до белых булок и пирогов, меня и поставили смешить и

забавлять вас" – 148); по этой причине (причине смещения по сути разнородных начал – театра и идеологии) лунцевская "внутренняя" пьеса "Сомкнутыми рядами" не может состояться. Однако концовка пьесы Лунца свидетельствует о противоположном. Чем это объясняется? Ответ следует искать в страхе смерти – единственной силе, способной объединить действующих персонажей и преодолеть их всевозможные разногласия. В отличие от Мейерхольда, который ставил *Зори* с расчетом на идеологический эффект, вследствие чего возникало искусственное единение сцены и зрительного зала, Лунц в конце своей пьесы предлагает полемически направленное к режиссеру живое единение всех, кто очутился либо на сцене, либо в зрительном зале перед воспринимавшейся ими как реальность наступающей угрозой. Подспорье в данном замысле Лунц, несомненно, нашел в шекспировском изречении о жизни, как "комедианте, паясничавшем полчаса на сцене";³¹ неосознанно исполнявшиеся роли "просто людьми" в пьесе "Обезьяны идут" суть реализации приведенной цитаты. К тому же, "на помощь" Лунцу в борьбе с мейерхольдовской постановкой *Зорь*, прославляющей в форме всеобщего веселья злободневные победы Красной Армии, приходит и Н. Гоголь с "немой сценой" из "Ревизора", а заодно, и А. Пушкин со своей безмолвной сценой из "Бориса Годунова". По-своему переиначенная в сцену ожидания "немая сцена" позволила Лунцу отвергнуть не только предлагаемый Мейерхольдом увенчанный победой финал, но и идею Конца вообще, о чем еще будет идти речь.

Вступая в полемику с Мейерхольдом, Лунц не собирался обойти вниманием и текст самого Верхарна. Перекличек с *Зорями* в лунцевской пьесе немало. Прежде всего бросается в глаза обстановка осажденного города, в которую помещается действие как *Зорь*, так и "Обезьяны идут". В обстановке этой упоминание о все приближающемся враге становится лейтмотивным, причем в *Зорях* слухи о враге распространяются второстепенными персонажами (18 и сл.), в то время, как у Лунца они приходят "извне", благодаря трубному голосу дьякона красноармейца Сахарова (150 и сл.). В сцене проводящегося красноармейцами во главе с комиссаром обыска, которому сопутствует осада всех, кто так или иначе попал в театр ("Осади назад... Я прикажу стрелять" – 164), Лунцем обыгрывается верхарновская ситуация "двойной осады" ("Великий Город осажден и сам держит других в осаде" – 20). Таким образом, находящиеся в театре лунцевские герои отождествляются с народом в Великом Городе, с той, однако, разницей, что возглавляемые народом надежды на подступающих к Городу Эренъена и его соратников у Лунца становятся мнимыми. Иными словами, Лунц отмечает верхарновский замысел спасения в лице какого бы то ни было человека, поддерживаемого толпой, он ставит знак равенства между возглавляемой Человеком массой на сцене и обезьяньим войском за сценой,

называя и тех, и других "зверями" (147, 166). Видоизменяя утопический сюжет *Зорь* в сторону антиутопии, Лунц в своей пьесе прибегает к разного рода инверсиям. Так, например, исходя из торжествующей в конце *Зорь* идеи соглашения с врагом, тут же становящимся другом, Лунц по ходу пьесы приходит к иному выводу, а именно: толпа, вначале принимавшая врагов за спасителей, обнаруживает в них зверей, к борьбе с которыми в результате и строит баррикады. Снизив образ восхваляемой и Верхарном, и Мейерхольдом толпы до звериного, Лунц, на самом деле, продолжил сюжетную линию Клары, отозвавшейся о толпе словами: "Ах, я думаю, что толпа столь же недоверчива, столь же враждебна, неблагородна, глупа, как и те, кто ею управляет. Они просто не допускают, чтоб человек был велик и чист" (56).³²

Объединенные вокруг Эреньена в *Зорях* и Человека в *"Обезьяны идут"* представители толпы обрисованы одинаково: то скучают по отнятому у них хлебу (ср. "Они – лишь хлеб, мы только горький голод" у Верхарна и "Они отняли у нас хлеб [...] Вы кормите нас водой, а сами жрете булки" у Лунца – 5; 156), то жаждут мести за нанесенную им обиду (ср. "Руками этими я вскрою их гроба, / Чтоб обобратить... Их дочерей мольба – / Ничто! Они не избегнут насилья" у Верхарна и "У меня был муж, которого они замучили за то, что он жид", "Они изнасиловали мою жену... жену... сестру... дочь... дочь..." у Лунца – 5; 157). Ориентация толпы на вождя, будь то Эреньен, или Человек, а также ее готовность последовательно служить ему, налицо и в *Зорях* и в *"Обезьяны идут"*; в обеих пьесах толпа неоднократно обращается к своим вождям с просьбой спасти ее (см. "Вы нас спасете", "В нем одном достаточно силы, чтобы / Соединить нас и спасти" у Верхарна и "Спаси нас. Спаси нас. Обезьяны идут. Спаси нас, защити нас от них" у Лунца – 17, 44; 159).

Параллели между верхарновской и лунцевской пьесами можно провести и в ряде мотивов относительно "кладбища", "могилы" и "гроба", мифопоэтическое пространство которых должно предвосхитить Грядущее, воспринимаемое авторами по-разному. У Верхарна "кладбище" обладает "положительной" семантикой: оно место сборищ, на котором зиждутся основы нового общества. У Лунца же мы обнаруживаем лишь перенятый у Верхарна мотив "гроба", назначение которого быть укреплением соотносено с назначением могил в *Зорях* (ср. "Ташите гроб на баррикаду" у Лунца и "Могилы стали валами укреплений" у Верхарна – 165; 20); однако лунцевские мотивы "гроба" и оживающего "мертвеца", в противовес Верхарну, насыщены катастрофической символикой вечного повторения одного и того же. В заключение разбора верхарновско-лунцевских отношений обратим внимание на реплику Эреньена "Надо действовать подобно громовому удару" (73), получившую отклик в лунцевских ремарках ("Неожиданно

удар грома, молния", "Гром. Молния" – 164, 166), сопутствовавших финальной сцене с готовыми к борьбе персонажами, а также на заимствованное Лунцем из *Зорь* словосочетанием "смыкаются ряды" (26), понадобившиеся для заглавия его "внутренней" пьесы "Сомкнутыми рядами".

3.

Лунц, однако, не довольствовался ни спором с мейерхольдовской постановкой *Зорь*, ни собственной интерпретацией пьесы Верхарна. Поэтому в мотивную структуру "Обезьяны идут" он включает также полемику с первой редакцией "Мистерии-буфф" Маяковского и поэмой "Двенадцать" Блока, сюжет которой по-своему обыгрывается в пьесе Маяковского.³³

Тем не менее Лунц слыл почитателем и Блока и Маяковского. В статье "Новые поэты" он обрушивался на тех, кто пытался "перепрыгнуть" и через того, и через другого,³⁴ хотя и относился к двум поэтам по-разному. В его манифесте "Почему мы Серапионовы братья" поэма "Двенадцать" поставлена в один ряд с "Господином из Сан-Франциско" Бунина, причем оба эти произведения охарактеризованы как гениальные;³⁵ в работе же "Литература о Блоке" автор "Балаганчика" назван "русским великим человеком".³⁶ Подобной высокой оценки творчества Маяковского у Лунца мы не наблюдаем. Поскольку Лунцу претил агитационный характер послереволюционных творений поэта, он в статье "Театр Ремизова", в частности, писал:

О каких-либо открытиях в области драматургической формы (Лунц имеет в виду пьесы русских драматургов, возникшие за годы после революции – *К.И.*) не приходится говорить. "Мистерия-буфф" осталась единичным и в высшей степени неудачным явлением.³⁷

На основании изложенного выше может показаться, что Лунц собирался полемизировать с Маяковским и в этой полемике опираться на Блока. Но это не так, ибо Лунца, вступающего в спор с двумя поэтами-современниками, интересовало, в первую очередь, их понимание темы Конца, который он в принципе отвергал.

По справедливому наблюдению М. Йовановича в указанной работе Лунц как бы обнаруживает общие для Блока и Маяковского мотивы, сводит их воедино и контаминирует в рамках по сути достаточно далекого от текстов обоих авторов сюжета. Примеров тому сколько угодно, отметим лишь некоторые. Странная "постройка"- "театр" у Лунца напоминает "ковчег" Маяковского тем, что в ней находит убежище "самый разнообразный люд" (153); "люд" этот, как явствует из пьесы, защищается не от потопа, а от

вьюги (144 и сл.), что, в свою очередь, восходит к сюжету поэмы Блока. "Просто люди" (153) Лунца своим заурядным явлением пародийно отсылает к Человеку просто Маяковского, который опять-таки связывается с Человеком Лунца, соответствующим (в сюжетном плане) фигуре блоковского Христа; в облике ряда других героев "Обезьяны идут" обыгрываются блоковские персонажи вплоть до барынь в каракуле (ср. лунцевские дамы в каракулевом жакете и даму в скунсовом жакете) и красногвардейцев (лунцевский патруль красноармейцев, производящих обыск среди попавших во "внешнюю" пьесу, в итоге, смешивается с последними, становясь "толпой" – 162–166),³⁸ что относится и к героям Маяковского.³⁹

В массовых сценах персонажи Лунца ведут себя подобно героям Блока и Маяковского, чувствуя "скуку" (147, 148, 155; 320, 91), занимаясь своими "частными" делами и, разумеется, не обращая внимания на происходящее вокруг них (ср. отдельные действия красногвардейцев, движущихся по пути вдаль, и отдельных героев, "Мистерии-буфф", собранных в "кучки" с лунцевской ремаркой:

Они разбредаются по сцене [...] Гул голосов. Вопросы сыплются со всех сторон [...] Толпа разбивается на кучки, в каждой кучке соответствующий разговор – 153.

Можно даже сказать, что само название "внутренней" пьесы Лунца "Сомкнутыми рядами" пародирует сюжет и Блока, и Маяковского; Блока тем, что процесс объединения "толпы" у Лунца предстает результатом не эсхатологической идеи Конца, а вполне реального сюжетного развития, Маяковского же тем, что отвергается его основополагающая установка на разделение героев ("чистые" и "нечистые"). В "Обезьяны идут", конечно, наблюдается и ряд других примеров более или менее пародийного переосмысления того, что Лунц обнаружил в источниках Блока и Маяковского, рассматриваемых им отдельно друг от друга. Так, к примеру, "Пролог семи нечистых пар" в "Мистерии-буфф" задуман возвышенным введением в сюжет гетевского типа; в "Обезьяны идут", наоборот, Шут "совсем забывает", что он "должен был произнести пролог к пьесе" (147), чем, косвенно, согласно верному замечанию М. Йовановича, уже в самом начале пьесы Лунцем отмечается идея любой заданности сюжета. В конце этой же реплики Шут обращается к зрителям с вопросом относительно того, "скучно" ли им, и, услышав ожидаемый им ответ, заверяет публику:

Ничего, потом веселее станет. Вот, подождите, спектакль кончится, угощение будет [...] Чай с сахаром, булки белые, пироги (147, 148).

В данном ряде реплик Шута обыграно многое: и высказывание героев Маяковского о "скуке", и дух "Мистерии-буфф", и ее концовка, реализующая сцену "земного рая".⁴⁰ Подобным образом Лунц переиначивает и ряд других деталей из Маяковского. Так, мнимые совпадения обрывков разговоров на тему "что было" у потерявших многое или даже все и "кто" в этом виноват в "Мистерии-буфф" и "Обезьяны идут" (31 и сл.; 156, 157, 164) снимаются тем обстоятельством, что такого рода "обвинения" произносят персонажи не одних и тех же "классов" убеждений.

Обыгрыванию подлежат также отдельные места из блоковской поэмы. Самые крупные примеры среди них обнаруживаются в переключке блоковских "предостерегающих" лозунгов свыше с соответствующими головами извне у Лунца⁴¹ и в наличии обоих текстов мотива "спасителя", "избавителя" (315, 324; 159), принимавшего в конечном счете облик Христа у Блока и Человека в красном у Лунца.⁴² Любопытны также иллюстрации использования Лунцем как отдельных реплик блоковских гермов (см. "Скучно... а..."; "Что это вы все носы повесили?"; "[...] и сидят себе, повесив нос"; "Холодно!"; "Голодно!"; "Ну, завели шарманку" – 320, 319, 315; 147, 155, 159, 156), так и обрисовки их ситуаций (ср. мотивы "грустной", "черной", "святой" злобы у Блока с "изгибающейся" и "шипящей" злобой у Лунца – 315; 156). И в данном случае эффект обыгрывания совпадает с тем, что наблюдалось в лунцевских примерах пародирования Маяковского, ибо блоковские реминисценции включены Лунцем в контекст, имеющий отношение не к отдельным, частным ситуациям героев, а к их коллективному облику.

Описанная выше контаминация Лунцем мотивов Блока и Маяковского стала возможной благодаря тому, что на взгляд автора "Обезьяны идут" идея единения достигалась за счет ее заданности; пьеса же Лунца строилась как раз на обратном, то есть на отсутствии заданности ввиду наличия конфликта между живой жизнью и ее агитационной узостью и необходимости преодоления этого конфликта. В монологе Человека Лунцем затрагивается тема реальной угрозы для осажденного города со стороны не "людей", а "зверей", "обезьяньего войска" (157), чем оспаривалась роль как блоковского трансцендентного Христа, так и по-своему неуомпостигаемого Человека просто Маяковского, независимо от того, что и тот, и другой предлагали общий, универсальный выход из создавшегося положения; в итоге, и двенадцать красногвардейцев Блока, и персонажи Маяковского, и лунцевская "толпа" ведут себя одинаково, – они послушно внемлют авторитету свыше, будь он Христос, Человек просто или Человек в красном. Парадоксальным образом Лунцем была осуществлена та же самая цель, что была и у Блока, и у Маяковского (мотивы "державного шага" красногвардейцев и "сомкнутых рядов" избранных "нечистых", атакующих ад и рай),

однако его финальная идея отменила и апокалиптический замысел Конца у Блока, и утопическую проекцию Маяковского.

4.

В ходе полемики с мейерхольдовской постановкой *Зорь*, а также с замыслами Конца в "Двенадцати" Блока и "земного рая" в "Мистерии-буфф" Маяковского, выявляется подспудная, сквозная тема лунцевской пьесы, связанная с философской проблемой *правды и лжи*. В пьесе "Обезьяны идут" она восходит, с одной стороны, к истории Шута, ложная установка которого раскрывается по мере движения сюжета "внешней" пьесы и, с другой стороны, к явлению Человека, выступающего впервые на сцене, в которой он все предыдущие доводы толпы опровергает семантически отмеченным в данной связи заявлением: "Это ложь, это ложь. [...] Это ложь, говорю я вам. Это ложь" (157). Первая из названных историй соотнесена с сюжетом "Лебединой песни" А. Чехова, во вторую же проникают реминисценции из пьесы "На дне" Горького.

Обращенность Лунца к "Лебединой песне" объясняется тем несколько необычным фактом, что он будучи критиком чеховского "психологизма" в "Детском смехе" положительно отозвался о миниатюрах Чехова,⁴³ а также тем обстоятельством, что "Лебединая песня", подобно пьесе "Обезьяны идут", реализована как "пьеса в пьесе". Сколь это ни странно, переключек "Обезьяны идут" с чеховским "драматическим этюдом" гораздо больше, чем можно было ожидать, причем Лунц в своей обычной манере обыгрывает и мотивную структуру "Лебединой песни", и ее жанровые признаки. Так, обе пьесы – одноактовые, в обеих из всего состава театральной труппы на сцене находятся лишь Комик и Суфлер, действие и того, и другого текста происходит ночью, в какой-то особой и загадочной обстановке. Однако тут же налицо и разница между ними: у Чехова "публика" ушла *по окончании* спектакля, причем все "забыли" о комике Светловидове;⁴⁴ у Лунца дело происходит *до начала* спектакля, "публика" сидит в зале, о Шуте же "забыли" исполнители ролей "внутренней" пьесы, а также автор, режиссер и прочие организаторы представления. Чеховский Светловидов в начале пьесы "просыпается" после "пьянства" (5); Шут Лунца также "просыпается" в начале драмы, однако несколько позднее он объясняет, что уснул не от пьянства, а от усталости (145,148). Оба главных героя комики, шуты; тем не менее лунцевский Шут гордится тем, что он "Шут этой пьесы" (146, 161), тогда как Светловидов стыдится своих шутовских ролей и шутовского костюма, называя себя "выжитым лимоном", "сосулькой" и "ржавым гвоздем" (7, 8, 9, 11). Обыгрывает Лунц и дотеатральный сюжет Светловидова (чеховский герой в прошлом

"служил по военной, в артиллерии" – 8): Шут собирается исполнять роль во вполне "военной" пьесе, действие которой будет разворачиваться не без участия артиллерии.⁴⁵

Образ чеховского суфлера Никиты также переименован в лунцевском сюжете: если Никита в "Лебединой пьесе" представляет как "единственного зрителя", так и собеседника главного героя и даже участника его ночного спектакля "на двоих" (а также выступает в шутовских ролях – 6, 10), то лунцевский суфлер оказывается "подлецом", струсившим и сбежавшим после того, как стало очевидно, что спектакль "Сомкнутыми рядами" не состоится. Сюжет "Лебединой песни" Лунц использовал в такой мере, что допустимо предположить, будто весь замысел его "внешней" пьесы подсказан Чеховым. Так, из чеховского определения театра как "ямы", в которой "прячется сама смерть" и "где самое настоящее место духов вызывать" (6, 8, 9), могли выйти и сцена с Человеком в шапке в "оркестре"- "яме" (146), и формулировка голосов из толпы "здесь смерть, там смерть" (158), и, наконец, сюжет "внешней" пьесы как результат "вызывания духов" в пустом театре.

Определенное сходство двух пьес наблюдается, однако, и там, где для Лунца не существовало возможности обыграть чеховский текст, – в сфере метатеатральных размышлений комика Светловидова. Дело в том, что Светловидов – комик лишь поневоле, тогда как по сути он настоящий трагик (равно как и Никита не только суфлер, но и исполнитель *разных* ролей – от шутовской в "Короле Лире" до роли Гильденстерна в "Гамлете" – 10–11). Короче говоря, Светловидов жил *двойной* жизнью, – "шутовской" для других, "трагической" для себя, причем трагические роли, которые он исполнял в ту ночь с Никитой, сопутствовавшие его пустой и убогой жизни, отдавали чем-то таинственным, самозванным, ибо этих героев их окружение не любило и отвергало или же сами герои раскрывали в себе иное лицо (персонажи "Бориса Годунова", "Короля Лира", "Гамлета", "Полявы", "Отелло", "Горе от ума"). Светловидов исполнял на сцене свою *настоящую* жизнь, будучи истинным Дмитрием Самозванцем, Гамлетом или Чацким, которых среда не принимала; лишь в подобных ролях ему удавалось преодолеть *ложь* своей жизни, увиденной глазами посторонних.⁴⁶ У Лунца наблюдается совсем другое. Его Шут – человек *без прошлого*, *двойственность* же его "низкая" (см. неполадки в его бытовой жизни и его любовь к шутовской роли); в его сюжете бытовое побеждает художественное, поскольку Лунц, видимо, действительно стремился к комическому снижению образа Светловидова-Шута. С другой стороны, однако, "Обезьяны идут" разрешают тот же самый вопрос относительно *правды* – *жи*, что и "Лебединая песня": *правда* "внешней" пьесы торжествует в лунцевской драме над агитационной *ложью* пьесы "внутренней".

С пьесой "На дне" Горького Лунц вступает в диалог при разработке образа Человека, который, как уже указывалось, и ввел в пьесу тему *правды* и *лжи*. В этом образе сконцентрированы явления и старика Луки и Сатина, поскольку оба героя Горького своими мнениями о *правде* и *лжи* противостоят окружающим им персонажам. Помимо этого Человек походит на Луку тем, что исчезает из действия в его определенный ключевой момент (Лука – во время расправы с Костылевым, Человек – во время прихода клоунов и комиссара); Сатин же своими монологами занимает ту же позицию, что и Человек в концовке лунцевской пьесы, однако, если "Обезьяны идут" заканчиваются картиной "сверхдействия" (строение баррикад), то "На дне" венчает сцена "антидействия" (самоубийство Актера). Здесь следует отметить, что диалог Лунца с Горьким будет иметь продолжение в пьесе "Город Правды", которая, подобно горьковской, разрешает те же самые вопросы *правды* – *лжи* и выхода из положения для большинства героя.⁴⁷

5.

Здесь может возникнуть такой вопрос: на кого же однако, опирался Лунц, последовательно переиначивающий и обыгрывающий мотивную структуру сочинений Верхарна, Блока и Маяковского? Иными словами, кто из собеседников был ему не только близким, но и необходимым для формулировки итоговых идей "Обезьяны идут"? Ответ на этот вопрос бесспорен: таким автором был его учитель Замятин. В обширный лунцевский полилог Замятин входил как со своей концепцией отсутствия "последней революции" из его статьи "О литературе, революции и энтропии",⁴⁸ так и наличием в "Обезьяны идут" некоторых существенных намеков на "пещерно-мамаевскую", чуть ли не доисторическую обстановку сюжета его рассказов "Пещера" и "Мамай", написанных в том же 1920 году.⁴⁹ Из обоих замятинских рассказов в пьесу Лунца попал мотив осажденного здания, похожего на "ноев ковчег", которое живет (умирает) обособленно от других подобных зданий города, поглощенного ночной тьмой.⁵⁰ Из "Пещеры" Лунцем переняты мотивы поисков дров героем (причем то обстоятельство, что шут "волок их на саях от черта на куличках" (148), отсылает к Замятину как бы дополнительно, поскольку он являлся автором повести "На куличках") и людей – зверей (в "косматых звериных шкурах"), вернувшихся в первобытное состояние.⁵¹ К "Мамаю" восходят ситуация попадания в "каменный корабль" его жильцов, вытаскиваемых из снега и тьмы то "волнами", то "в одиночку", мотивы "обыска" и "неблагонадежных" ночных улиц, а также незадачливое обращение друг к другу с "господин-товарищ"; с другой же стороны, символика "труд архангела",⁵²

определяющая апокалиптическую ориентацию замытинских сюжетов, полностью вписывается в тайную семантику лунцевского финала, выявляющую идею апокалипсиса без Конца. В финале этом Лунцу понадобился также Н. Федоров с его замыслом "общего дела" – воскрешение предков, о чем оповещает последняя реплика Человека в красном (165). Апокалиптическая ситуация "Царства Зверя" подготавливается Лунцем исподволь и рядом предвосхищений. Для того, чтобы показать, что "Царство" это общее (и в осажденном городе и за городом) автор сначала использует прием разного рода сближений персонажей, порою весьма безобидных (к примеру, Человека в шапке и публику сближает их определение Шутом "дураком" и "дураками" – 147). Менее безобидно сближение Шута и публики посредством слова "полосатый" ("Шут полосатый", "полосатый черт", "полосатый", "звери полосатые" – 161, 149, 152, 157); оказывается, что Шут тоже "зверь", как Человек в шапке обзывает публику, и даже больше, что и он, и публика не отличаются от тех, кто осаждают город, то есть от "зверей" (147, 157 и сл.).

Сближение "внутреннего" и "внешнего" миров приобретает окончательное выражение в формулировке голосов из толпы: "здесь смерть, там смерть" (158). Двойное "смерть" вместе с тем ассоциируется с определением пограничной ситуации, выходящей за пределы характеристик рядового исторического сражения. Намек на ее апокалиптическую обрисовку подан уже в лейтмотивном "враг близок" (150), обладающем во всех своих вариантах (благодаря тому, что речь идет о "трубном голосе" дьякона-красноармейца Сахарова) семантикой апокалиптических "труб". К этому ряду принадлежат также обыгрываемые упоминания о "дьяволе" (154), конце – "нашего царства" (157), "оживании мертвецов" (166), обозначающие "время Зверя" ("зверей"). Символику апокалипсиса, лишенную перспективы Конца, венчает концовка пьесы:

Гром. Молния. За сценой звериный приближающийся рев и крик: "Обезьяны идут!" (166).⁵³

Выходит так, что в облике лунцевского города в целом обрисован *Вавилон / Апокалипсис*, 18, 10), что не должно удивлять, ибо своеобразное отождествление "реального Петербурга" первых послереволюционных лет и "фантастического, может быть, мифического Вавилона" обнаружила также Я. Салайчик в лунцевском рассказе "Родина".⁵⁴

В итоге становится вполне очевидным, что все отличительные черты сюжетов "внутренней" и "внешней" пьес в "Обезьяны идут" в концовке снимаются за счет перехода ее сюжета в апокалиптическое пространство и время. В плане же семантики заглавия пьесы этот факт проявляется в несколько парадоксальном решении: заглавие лунцевской пьесы лишь про-

должает и заканчивает заглавие пьесы "внутренней" – *Сомкнутыми рядами обезьяны идут*.

6.

В итоге произведенный нами анализ позволяет истолковать последнее – символику заглавия лунцевской пьесы. "Обезьяны", которые "идут", конечно, не те, которыми их рисует Шут: "Обезьяны добрые, обезьяны смешные. Ой, какие смешные. Хотите, я вам представлю обезьян". К тому же, Шут ошибается также в своих расчетах на то, что с обезьянами будет "только веселей" (159). "Обезьянами" нельзя также считать и "войска Юденича", как думает Каверин⁵⁵ и исследователь Лунца С. Подольский,⁵⁶ это не "рвущиеся к власти нечеловеки" как полагает М. Вайнштейн,⁵⁷ или толпа "озверевших людей", превратившихся в своих предков, как утверждает С. Слонимский.⁵⁸ "Обезьяны" Лунца – мифопоэтизированы, то есть включены в апокалиптическую сцену. Таковую обезьяну-Антихриста раскрыли в Петре Верховенском Ставрогин и Кириллов,⁵⁹ ее "антихристовский" облик обнаружил в "Двенадцати" Блока С. Булгаков.⁶⁰ Иными словами, "обезьяны" Лунца суть не что иное, как "войско антихриста", "войско Зверя", причем, как уже указывалось, под маской Зверя выступают и осаждающие город, и готовящиеся к его защите.⁶¹

Примечания

- 1 М. Вайнштейн, ссылаясь на данные, приведенные в книге *The Serapion Brothers. A Critical Anthology*. Edited by Cary Kern and Christopher Collins ("Ardis", 1975, 171), называет 1920 год, однако с оговоркой "видимо" (М. Вайнштейн, "Примечания", в: Лев Лунц ("Серапионов брат"), *Вне закона. Пьесы. Рассказы. Статьи, Санкт-Петербург, 1994, 234*); в своей пока не опубликованной диссертации Лев Лунц – Серапионов брат (*Lew Lunc, The Serapion Brother*, рукопись), законченной в 1965 году, Г. Керн упоминает и 1920-й, и 1921-й годы. Есть, с другой стороны, компетентное свидетельство В. Шкловского, что "Обезьяны идут" написаны до начала 1921 года (В. Шкловский, "Сверток. Индусская поэтика", *Жизнь искусства*, 15–18 января 1921 года). Тем не менее Я. Салайчик в своей книге *Литературное творчество Льва Н. Лунца* определяет эту дату между 1920-м и 1922-м годами (J. Salajczykowa, *Twórczość literacka Lwa N. Lunca*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1990, 92–93). Наши наблюдения позволяют уточнить время возникновения лунцевской пьесы – ноябрь-декабрь 1920 года, о чем ниже.
- 2 Правда, существует косвенное свидетельство В. Шкловского о том, что Лунц был недоволен своей пьесой. (см.: Лев Лунц [...] написал не-

- сколько пьес. Одна из них – "Обезьяны идут" – ему надоела и не нравится, а мне очень" (В. Шкловский, "Письма о России и в Россию", *Новости литературы*, Берлин, 2, 1922, 98).
- 3 *Книга и революция*, 4, 1923, 68–69.
 - 4 См. работы М. Вайнштейна ("Голос, преодолевший десятилетия", М. Вайнштейн, *Указ. соч.*, 227–228), С. Слонимского ("Воскресение из небытия", там же, 3–4), Р. Расселла (R. Russell, "The Dramatic Works of Lev Lunts", *The Slavonic and East European Review*, 2, 1988, 215–216) и некоторых других.
 - 5 J. Salajczykowa, *Указ. соч.*, 92–100.
 - 6 Ср. ценные размышления Я. Салайчик о полемике Лунца с "Мистерией-буфф" Маяковского и перекличке его пьесы с блоковской поэмой "Двенадцать" (J. Salajczykowa, *Указ. соч.*, 99–100).
 - 7 *Советские художественные фильмы. Анотированный каталог*, том 1, Москва 1961, 8, 9, 11, 15.
 - 8 Этим моментом и определяется указанная выше дата написанная лунцевской пьесы.
 - 9 "Побудителем" в данном отношении мог быть и Шкловский, смотревший *Зори* в 20-х числах ноября 1920 года и написавший о спектакле отзыв (В. Шкловский, "Папа, это – будильник...", *Жизнь искусства*, 10–12 декабря 1920 года).
 - 10 Вс. Мейерхольд, *Статьи. Письма. Речи. Беседы. Часть вторая 1917–1939*, Москва 1968, 512.
 - 11 А. Луначарский, "Верхняя Эмиль", *Литературная энциклопедия*, т. 2, Москва 1929, стб. 191.
 - 12 Э. Верхарн, *Зори*, второе издание, Москва, б. г., 96. – Далее по этому изданию с указанием лишь страницы в тексте.
 - 13 Вс. Мейерхольд, *Указ. соч.*, 13.
 - 14 Е. Кузнецов, "Чему смеетесь?", *Арена*, 1924 (Цит. по: К. Рудницкий, *Режиссер Мейерхольд*, Москва 1969, 238).
 - 15 См. об этом в: Д. Заболоцкий, *Зори театрального Октября*, Ленинград, 1976, 107–109.
 - 16 Вс. Мейерхольд, *Указ. соч.*, 14.

- ¹⁷ Там же, 14.
- ¹⁸ Д. Заболоцкий, *Указ. соч.*, 106.
- ¹⁹ Вс. Мейерхольд, *Указ. соч.*, 16.
- ²⁰ См. об этом в: К. Рудницкий, *Указ. соч.*, 238.
- ²¹ Д. Заболоцкий, *Указ. соч.*, 104.
- ²² Б. Алперс, *Театральные очерки в двух томах*, т. 1, Москва 1977, 48.
- ²³ В. Шкловский, "Папа – это, будильник...", *Жизнь искусства*, 10–12 декабря 1920 года.
- ²⁴ В. Маяковский, *Полное собрание сочинений*, т. 12, Москва 1959, 246. – Цитаты же из "Мистерии-буфф" приводятся по изданию В. Маяковского, *Собрание сочинений в двенадцати томах*, т. 9, Москва 1978, с указанием лишь страниц в тексте.
- ²⁵ Е. Зноско-Боровский, *Русский театр начала XX века*, Прага 1925, 418.
- ²⁶ Д. Заболоцкий, *Указ. соч.*, 112.
- ²⁷ Можно предположить, что образ соглашателя, появившегося лишь во второй редакции "Мистерии-буфф", создавался Маяковским под влиянием верхарнского героя-соглашателя, тем более, если учесть активное участие Маяковского в прениях "Понедельники 'Зорь'", а также тот факт, что второй вариант "Мистерии-буфф" пришел на смену *Зорям* Верхарна.
- ²⁸ Е. Уварова, *Эстрадный театр: миниатюры, обзоры, мюзик-холлы (1917–1945)*, Москва 1983, 53–54. – в данной связи любопытным представляется также воспоминание Масса о том, "что Мейерхольд, доброжелательно следивший за работой Форреггера, был обижен 'Предложением' (Там же, 55).
- ²⁹ Д. Заболоцкий, *Указ. соч.*, 101.
- ³⁰ Л. Лунц, *Вне закона. Пьесы. Рассказы. Статьи*, Санкт-Петербург, 1994, 145 (далее по этому изданию с указанием лишь страниц в тексте).
- ³¹ В. Шекспир, "Макбет", *Комедии. Хроники. Трагедии*, том второй, Москва, 1988, 635.
- ³² О толпе как зверях не раз говорилось и в *Зорях*. Однако слова Эренъена ("О, звери! Звери! Звери!" – 57) и тем более самих представителей толпы ("Я сидел в норе, как зверь", "Как звери дикие бредем" – 85, 87)

рассчитаны на восстановление человеческого облика народа в грядущем, должно основываться на равенстве граждан.

- 33 Спора Маяковского с Блоком мы не будем касаться в данной работе, поскольку он исследован в работе М. Ивановича *Полилог о Конце: Блок – Маяковский – Лунц* (рукопись), в которой разобрано также использование Блоком и Маяковским общего источника указанных выше сочинений – *Легенды о Великом Инквизиторе*. К той части работы М. Ивановича, в которой проанализированы отклики из Блока и Маяковского в "Обезьяны идут", мы собираемся добавить ряд наших (автором не отмеченных) наблюдений.
- 34 Автограф этой статьи находится в Пушкинском доме (архив А. Фомьина, ф. 568). Наша цитата дается по копии статьи, находящейся в личном архиве В. Каверина.
- 35 Л. Лунц, "Почему мы Серапионовы братья", *Вне закона. Пьесы. Рассказы. Статьи*, 20.
- 36 Статья эта цитируется по копии из указанного выше личного архива Каверина. – Отметим здесь, что проблема отношения Лунца к блоковскому наследию пока что не вызвала интерес исследователей, несмотря на то, что уже А. Воронский в статье "Серапионовы братья" (*Красная новь*, 3, 1922, 266) заметил сходство концовки рассказа "В пустыне" с "Двенадцатью".
- 37 Л. Лунц, "Театр Ремизова", *Завещание царя*, München, 1983, 92.
- 38 Сходство лунцевских и блоковских персонажей, их поведения и реплик выявляются в ряде сцен, например: слова старухи "большевики загонят в гроб" (313), как бы реализуется в сцене с гробом посреди баррикад в финале "Обезьяны идут" (165); символика *крови* в разных вариантах у Блока (316–321, 324) соответствует упоминаниям голосов из толпы о кровопийцах (157, 164); "хулиганский" вид блоковских красногвардейцев (315) перекликается с аналогичным видом даже мальчишек у Лунца (148) и др. См. также обыгрывание блоковского "запирайте этажи / нынче будут грабежи" (320) в реплике Человека в шапке: "Нельзя вламываться в чужой дом, не постучавшись" (144); ответственность блоковского мотива "собраний" (учредительного и проституток – 314) с репликой Комиссара "всякие собрания запрещены" (162); обращение к священнику – "товарищу попу": "Помнишь, как бывало / Брюхом шел вперед, / и крестом сияло / Брюхо на народ?" (314) у Блока со словами Красноармейца, обращенными к буржуа: "Посмотрим, что у тебя на пузе спрятано" (163). Ср., наконец, примеры стилистических соответствий у Блока и Лунца ("электрический", "этажи"; Упокой, Господи, душу рабы твоея" – "киатр", "устаи младенцев глаголет истина" – 317, 320; 149, 152). Использование данного стилистического приема было нечуждо также Маяковскому (ср. "Глаголет Гавриил – грядет[...]" – 85). – В

- санктпетербургском издании "Обезьяны идут" вместо "киатр" на указанной странице приведено слово "театр", что, на наш взгляд, представляет собою дополнительную "редакцию" лунцевского текста. В иерусалимском же издании находим слово "киатр", – более подходящее к стилистике лунцевского текста (Л. Лунц, "Обезьяны идут", *Родина и другие произведения*, Иерусалим, 1981, 218).
- ³⁹ Ср. реплику Дамы-истерики "Не могу я среди звериных рыл" со словами Дамы в каракулях "Разве можно разговаривать с разбойниками?", а также переключку слов Итальянца "Становись сюда! / Теснее!" с заглавием лунцевской "внутренней" пьесы "Сомкнутыми рядами" (9, 35, 39; 146, 148, 162).
- ⁴⁰ Как следует из сюжета "Обезьяны идут", обещаемые Шутом "пирог" оказались бумажными (151). Это несколько загадочное "превращение", на первый взгляд противоречащее реальным возможностям Шута, разгадывается в ходе пародийного обыгрывания расхождения между ориентацией Маяковского на борьбу за *живые* "страсти" (27), и отвлеченным, "бумажным" характером его сюжетного замысла.
- ⁴¹ Ср.: "неугомонный не дремлет враг", "близок враг неугомонный", "Вот проснется / лютый враг..." у Блока с: "Враг близок! Враг близок!" у Лунца (316, 318, 321, 322; 150 и сл.).
- ⁴² Обоих названных персонажей, невзирая на разность их явлений, сближают мотивы красного цвета и флага (знамени).
- ⁴³ Л. Лунц, "Детский смех", *Завещание царя*, 86.
- ⁴⁴ А. Чехов, *Собрание сочинений в восьми томах*, т. 7, Москва, 1970, 5, 7, 8 (далее по этому изданию с указанием лишь страниц).
- ⁴⁵ Ср. также символику "грома", "молнии" у Чехова (9) и Лунца (164–166): у первого она сопутствует трагизму Короля Лира, у второго – апокалиптическим событиям, соотнесенным со *всеми* героями.
- ⁴⁶ Об этом вопросе пишет и Дж. Даглас Клейтон, однако он трактует его по-иному. "Две темы" "Лебединой песни" (способность искусства торжествовать над разрушительным действием времени и ложного характера действия-игры) Клейтон рассматривает отдельно, не замечая главного, то есть указанной двойственности Светловидова – комика и трагика. Поэтому он в рамках первой темы обнаруживает только взаимосвязанность сюжета Царевича, Гамлета и Отелло с личной трагедией Светловидова, возлюбленная которого не захотела стать женой актера, а в рамках второй темы его интересует лишь проблема "литературной лжи", становящейся "метафорической правдой", в чем он, Клейтон, видит суть "театра" вообще (ср. его трактовку слов Дмитрия: "Царевич я" и разговора Гамлета с Гильденстерном о "флейте" – J. Douglas Clayton,

"The Play-within-the play as Metaphor and Metatheater in Modern Russian Drama", *Theater and Literature in Russia 1900–1930. A Collection of Essays*, Stockholm, 74–75).

- 47 Показательно, что в первом монологе Человека, равно как и в его идее "строить баррикады" (157–158, 164–165) проскальзывают мотивы "Марсельезы" (рев злобных чужих солдат, угрожающих гибелью детям и пр.; лейтмотивные призывы к оружию), чем лунцевский замысел основательно отличается от спектаклей мейерхольдовского типа, в соответствующих местах которых звучат мотивы и призывы не французского гимна, а Интернационала. Проблема влияния Марсельезы на русскую поэзию и литературу в целом, как ни странно, до сих пор не заинтересовала исследователей, несмотря на наличие в ряде русских художественных текстов перекличек со стихотворениями Руже де Ляля.
- 48 Е. Замятин, *Сочинения*, том четвертый, Мюнхен, 1988, 291.
- 49 На данную связь указывает М. Минокин ("В одноактовой пьесе "Обезьяны идут" начинающий драматург явно перекликается с такими рассказами Замятина, как "Мамай" и "Пещера"), помещая, однако, свою находку в контекст якобы отрицательного влияния Замятина на молодую русскую литературу после 1917 года (М. Минокин, "Серапионовы братья" в зарубежных истолкованиях", *Русская литература*, 1, 1971, 181).
- 50 Е. Замятин, *Сочинения*, том первый, Мюнхен, 1970, 453, 444.
- 51 Там же, 455, 453.
- 52 Там же, 444, 446, 450, 445.
- 53 Характерно, что "гром" и "молния" являются перед сценой строения баррикад (164, 165), вследствие чего исчезает не только пространство театра, но и пространство осажденного города, а новое пространство приобретает неземное измерение. В данной связи весьма любопытно проследить каким образом в пьесе Лунца строится оппозиция "театра" ("сцены", "сцены театра") и "постройки" ("большой комнаты", "чужого дома", "чужой квартиры", "дома", "избы", "избы посреди города, колоссальной избы", "дворца, избы, чердака", "комнаты", "удивительной постройки", "трущобы", "этого дома", даже "сумасшедшего дома" (144–146, 148–153, 156–159, 161–165)). Члены этой оппозиции определены весьма расплывчато и смутно, в зависимости от того, кто их определяет; с другой стороны, их граница представляется не вполне ясной даже Шуту, который в один момент "театр" называет "сумасшедшим домом" (159). Явление "баррикад" в концовке пьесы (164–165), построенных, к тому, из элементов как "театра", так и "постройки", свидетельствует об окончательной отмене данной оппозиции и установлении *единого* пространства предстоящего апокалиптического сражения. — Интересно, что намек на апокалиптический характер сюжетной концовки подается в

пье́се и в более скрытом виде, например, в символике "веселья" (ср. в *Апокалипсисе*, 19, 7), связанной с образом Шута (147, 150, 154, 159, 160).

- 54 J. Sałajczykowa, *Twórczość literacka Lwa Luncsa*, 50.
- 55 В. Каверин, *Освещенные окна. Трилогия*, Москва, 1978, 500.
- 56 С. Подольский, *Очерк жизни и творчества Льва Лунца*, Москва, 1966, 104 (рукопись).
- 57 М. Вайнштейн, "Голос, преодолевший десятилетия", *Вне закона. Пьесы. Рассказы. Статьи*, Санкт-Петербург, 1994, 228.
- 58 С. Слонимский, "Воскресение из небытия", Там же, 4.
- 59 Ф. Достоевский, *Полное собрание сочинений в тридцати томах*, том десятый, Ленинград, 1974, 405, 470.
- 60 См.: "Поэт не солгал, он видел – только, конечно, не того, кого он назвал, но обезьяну, самозванца, который во всем старается походить на оригинал" (С. Булгаков, *На пиру богов. Современные диалоги*, Киев, 1918, 52). – Ср. также размышления о блоковской поэме С. Соловьева ("Нам страшно то, что строгий и милосердный Христос заменился слабым и жестоким лжехристом, национальным богом древней Скифии" – С. Соловьев, "Гонение на церковь", *Накануне*, 6. 1918, 7) и Г. Чулкова ("За прекрасным и светлым ангелом революции всегда петушком бежит мелкий бес, кривляка и обезьяна. И если этот спутник революции оттолкнет светлого духа и объявит себя вождем и руководителем, то прощай музыка, о которой мечтает лирик" – Г. Чулков, "Красный призрак", *Народоправство*, 23–24, 1918, 15).
- 61 Противоположную семантику "обезьян" выявляют заглавие и сюжет романа "Ожидание обезьян" А. Битова (ср. его соответствующую формулировку: "Но река была не для этого. Она была для того, чтобы отделить свободных обезьян от несвободных людей" – А. Битов, "Ожидание обезьян", *Новый мир*, 10, 1993, 82). По-видимому, ею Битов обязан трактовке этого образа в *Приключениях обезьяны* М. Зощенко. Ср. также весьма занятную трактовку облика обезьяны Оранг-утанга, "покорившего небесную, земную и преисподнюю" в поэме "Обезьяны" А. Лосева (А. Лосев, "Переписка в комнате", *Начала*, 1, 1994, 42–43), отчасти близкой к лунцевской.

Е.В. Хворостьянова

**«ЖЕСТ СМЫСЛА»
(ИНВАРИАНТНЫЕ СТРУКТУРЫ РИТМА КАК
СЕМАНТИЧЕСКИЙ ПРИНЦИП ПОЭМЫ М. ЦВЕТАЕВОЙ
"МОЛОДЕЦ")**

"Фольклорным" поэмам М. Цветаевой повезло, пожалуй, меньше, чем другим ее произведениям, поскольку их обстоятельное изучение началось сравнительно недавно. Стилистическая близость, наличие (почти во всех случаях) фольклорного источника, устойчивость системы образов и типологически сходный характер центрального конфликта стали серьезным основанием для рассмотрения этих поэм как единого текста.¹ Такой подход был тем более закономерным, что в художественном наследии Цветаевой взаимное тяготение произведений друг к другу достигает чрезвычайно высокой степени. Оно проявляется не только в текстах, оформленных поэтом в лирические циклы, не только в хронологически близких, но – прежде всего – в "зарифмованности" произведений жанрово, стилистически и тематически далеких, написанных в разное время и отражающих различные этапы творческого пути Цветаевой. А потому категория "художественного мира" в современном цветаеведении приобрела свойства центробежности: творчество поэта, взятое как целое, как "индивидуальный миф", "единое 'произведение', состоящее из отдельных, разновременных созданий"² стало не только контекстом, но призмой, сквозь которую преломляется каждый конкретный текст, ракурсом, задающим его прочтение.

Обоснованность и плодотворность такого подхода не вызывает сомнений; однако, как и любая форма научной рефлексии, он не может претендовать на универсальность. Семантические сдвиги оказываются неизбежным результатом редукции (ослабления или акцентировки) образных, композиционных, сюжетных, собственно стиховых составляющих отдельного текста, внутри которого их конкретное взаимодействие, их заданное поэтом единство – одновременно и указание на жесткую функциональную взаимообусловленность и гарант целостности вещи, "данной", по словам самой Цветаевой целиком, "с самого начала": "уже где-то очень точно и полностью написана. А я только восстанавливаю".³ Ощущение сделанности "заданного урока", воплощенности замысла нередко оказывается у

Цветаевой не только указанием на цельность, но и на субъективную значимость произведения. Так, по завершении "Молодца" в письме к Пастернаку она скажет:

...только что кончила большую поэму [...], не поэму, а наваждение, и не я ее кончила, а она меня, – рассталась, как разорвались! и я, освобожденная, уже радовалась: вот буду писать самодержавные стихи и переписывать книгу записей, – исподволь – и все так хорошо пойдет.⁴

Стремление приблизиться к пониманию авторского замысла через осознание "непохожести" "Молодца", его особенности и обособленности в ряду других фольклорных поэм и – шире – других произведений Цветаевой – задача, вряд ли разрешимая в пределах статьи. Тем не менее, попытка обозначить некоторые координаты специфической организации поэмы представляется нам чрезвычайно существенной. В этом смысле отношение самой Цветаевой к "Молодцу" как к поэме "мучительной" и "любимой", многочисленные возвращения к ней в письмах, эссе, критических статьях, нередко сопровождаемые разъяснениями, уточнениями и указаниями на важные параллели, являются для нас дополнительным подтверждением необходимости такого рассмотрения.

На фоне свойственного Цветаевой свободного обращения с фольклорными источниками, которые, как правило, задают отдельные повороты сюжета, положения, являющиеся своеобразным импульсом, потенцией лирического сюжета,⁵ "Молодец" выделяется неожиданным следованием за первоисточником – народной сказкой "Упырь" из собрания Афанасьева. Сюжетное следование значительно усилено обилием даже не реминисценций, а лексико-синтаксических и ритмических цитат.⁶

Имя героини, также заимствованное из первоисточника, не только сопоставлено фонетически и этимологически с именами других лирических героинь Цветаевой (Марьями, Маринками),⁷ но и отчетливо противопоставлено им⁸ в тексте поэмы:

Горят, яркие,
Горят, жарки,
Жаром бархачены –
Эх!
Мои – жарче,
Твои – жарче,
У Маруси – жарче всех!

Пляши, Маша,
Пляши, Глаша,
Да по нашенскому –
Эх!
Моя – краше,
Твоя – краше,
А у гостя – краше всех!
(118–119)

[...]
Вкруг той обовьюся,
Что меж Люб – Маруся!
(119)

Держись, Марья!
Моя Русь-то!
(174)

Характер образа и поведенческий рисунок героини "Молодца" при сопоставлении с традиционными для Цветаевой лирическими героинями кажутся едва ли не парадоксальными. Деятельное, бунтарское, "мужское" начало последовательно связано у поэта с лирическим "я". Отсюда – героини ее ведут, влекут за собой, активно творят или разрушают мир, свою и чужие судьбы. Они – воительницы ("Царь-девица"), колдуньи ("Переулочки"), бунтарки (цикл "Жизни", "Минута" и др.). Не они оказываются под властью мороки и чары, они сами – морока и чара. Даже в тех случаях, когда сюжетно героиня занимает позицию ведьмой ("На красном коне"), ее движение вслед сопровождается активными действиями – "Рукоплещу – кричу – свищу – / Рычу – искры мечу" – она способна заговорить стихию –

Мети, громозди пороги –
Превыше скал,
Чтоб конь его крутоногий
Как вкопан – встал.

И внемлют ветра – и стоном
В ответ на стон.
Торопится красным гоном
Мой конный сон. –

(102)

наконец, сразиться, стать наравне с вожатым:

На белом коне впереди полков
Вперед – под серебряный гром подков!
Посмотрим, посмотрим в бою каков
Гордец на коне на красном!
[...]

И шепот: Такой я тебя желал!
И рокот: Такой я тебя избрал...
(104–105)

Маруся в "Молодце" не просто ведьма, но подчеркнута пассивна; ее предательство брата и матери в первой части поэмы предстают как "не-деяния" – не назвать Молодца и не прийти на помощь погибающим. Последнее получает в поэме дополнительную характеристику – Маруся не только "приговаривает" родных к смерти, она не может, не в силах им помочь в момент гибели – "Привстать хочет: / Плеча лудом" – и наутро оплакивает их, с новой силой осознавая *свою* вину. Каждое такое "не-деяние" придает Марусе все ббльшую пассивность, подчиненность судьбе, безотчетность и невластность над своими поступками – "Как на страшный на суд / Ноги сами несут."

Во второй части жизнь с барином описана как сон и дрема для героини, забывшей не только прошлую жизнь, но и свое имя:

- Как гроза за плечами?
 – Не знаю.
 – Как прежде в глаза величали?
 – Не знаю.

(150)

Глагольные формы в поэме часто передают не действие, а отсутствие, невозможность, нежелание или неспособность к нему ("Сплю – не слышу"; "В три полотнища / Простерлась, в строгостях. / Да нейдет еще / Душа из ребрышек."; "Ослабла, размякла"; "Иссякла, потухла, / Потухла, погасла"; "Хвалит скупю, / Глаза тупит."; "Очи тупит, / Мрамор ледовит."; "Никнет. – Дитятко / Мужу – на руки."; "Вот-вот скрутится, / На-земь грохнется." др.). Показательно в этой связи пояснение к поэме, данное самой Цветаевой в статье "Поэт о критике": "Маруся упыря любила, а потому и не называла, и *теряла*, раз за разом, мать – брата – жизнь."⁹ (выделено мной – Е.Х.)

Покорность и пассивность героини еще более усилены ее молчанием. Голос лирических героинь Цветаевой всегда является важнейшей характеристикой их образа. Словом они заговаривают, привораживают, громopodobно взывают, наконец, запечатлевают мир в вечности. Голос – воплощение активного, творящего начала:

Любовь отпустит Вас. Но вдохновенный
 Всем пророочет голос мой крылатый
 О том, что жили на земле когда-то
 Вы, столь забывчивый, сколь незабвенный.¹⁰

Женская немота, невладеение магией слова нередко появляются у Цветаевой как знак не только далекого, но и враждебного ей образа.¹¹ Маруся же не только пассивна, но и безгласна. Диалоги с Молодцем оказываются по существу монологами, напряженность которых достигается быстрой сменой интонации в репликах самого Молодца. В этих сценах односложные ответы Маруси ("–Нет") приравнены к отсутствию ответов:

Над душой дыша: – Скажи, следом шла?	– Ну так знай, слепа, (Руку снял с плеча,
Дрожат, вплоть соплись. – Мою знаешь жыть?	Пыхтит, землю бьет) – Нынче мать помрет.

(130–131)

Глаза вски-ды-вает.
 – Была-видела? – Нет.

Разговоры с матерью по большей части также лишены диалогического взаимодействия реплик, поскольку ответы Маруси – метафоры-загадки – являются не столько обнаружением, сколько сокрытием правды: "Какое дом у милого? / – С крестовою крышею."; "Чего ж, дочка, плачешь-то? / – Да с радости, матушка." Наконец, требуя от барина клятвенных обещаний (не ходить в церковь, не звать гостей, не иметь красного в доме), героиня ставит условия тихим, чуть слышным голосом: "Шумком скучным, тростниковым: / – Ты послушай мои три слова!" Голос героини отчетливо звучит в поэме лишь однажды – как жест отчаяния в попытке переселить, перекрыть бесовский гомон гостей барина силой своего голоса:

За-ряд холост!
Са-пог латан!
Жена в голос:
"Вспомни клятвы!"

– Ногой княжит!
– Спinoй мыслит!
Жена навзрыд:
"Не – клянися!"

(167)

Обращает на себя внимание и неожиданный отказ Цветаевой в "русской поэме" от любимого и – по выражению поэта – "русского числа" "7".¹² Оно не только часто встречается в других произведениях как "число творчества",¹³ но – и это главное – сопровождает все фольклорные поэмы. В "Его-рушке" – описание семи дней недели в главе "Купечество" (дни не только названы, но и композиционно выделены); главный герой – седьмой "сын" (выкормыш) волчихи.¹⁴ В поэме "На Красном коне" – радуга. В "Царь-Девце" – "семь укладок бабьих", "семишерстный султан" и "семь покоев" царицы. В "Переулочках" – "семь окошечек", "семь лжей" и последний соблазн "седьмыми небесами".¹⁵

Наконец, стройность композиции "Молодца" поразительна даже на фоне поздних поэм Цветаевой. "Коэффициент взаимоотраженности" образных, тематических, синтаксических, ритмических форм дает тот поразительный эффект целостности, неделимости текста, который, по словам Ариадны Черновой, создает непреодолимую трудность пересказа содержания "Молодца",

хотя оно ясно и последовательно. [...] слишком музыкально связаны между собой строфы – все строчки нерасторжимые звенья – хлынувший ливень звуков, колокольный разлив – сыгравшийся оркестр – не разъять на отдельные части – не расчленишь звуков. Чтобы полностью воспринять, надо прочесть целиком – никакой пересказ не передаст ритмически-музыкального богатства.¹⁶

Специфика поэмы "Молодец" не исчерпывается отмеченными особенностями ее поэтики. Однако, думается, их достаточно для того, чтобы попытаться увидеть в поэме не только один из вариантов воплощения единого лирического сюжета, но и отдельный, самостоятельный сюжет, связанный, но семантически не равный сюжету другой, даже стилистически близкой вещи Цветаевой. На этом пути осознания текста как целостного высказывания наиболее продуктивной нам представляется опора на фактор, обеспечивающий конструктивные внутритекстовые связи и тем самым формально-содержательное единство произведения. В поэме "Молодец" таким интегрирующим фактором мы считаем ритм.

Нащупывание "слуховой дороги к стиху", воспроизведение заранее заданной "ритмической картины" – постоянные образы индивидуального творческого процесса, которые мы находим в письмах, критических статьях и эссе Цветаевой.

Слышу не слова, а какой-то беззвучный напев внутри головы, какую-то слуховую линию – от намека до приказа [...] это целый отдельный мир, и сказать об этом – целый отдельный долг. Но убеждена, что и здесь, как во всем, закон есть.

Пока же: достоверный слух, без ушей, то есть еще одно доказательство, что

– Есть там – от!¹⁷ Для чего же вся работа? Это исписыванье столбцов, и столбцов, и столбцов – в поиске одного слова, часто не рифмы даже, слова посреди строки, почему – не знаю, но свято долженствующее звучать как – – –, а означать – – –.¹⁸ Стих только тогда убедителен, когда проверяем математической (или музыкальной, что то же) формулой. Проверять буду не я.¹⁹

Цветаевская рефлексия над логикой творческого процесса получала подтверждения и в современных исследованиях, посвященных анализу поэтики ее произведений. Как отмечал Е. Г. Эткинд, в процессе работы над переводом "Молодца" на французский язык Цветаева оказывается склонна скорее к изменению слова, чем ритма. Она жертвует образом словесным, но не ритмическим.²⁰ Таким образом, в разворачивании текста ритмический фактор обнаруживает себя как интегрирующий впечатление и обеспечивающий семантическое единство текста. Проследившая логику развития поэтической системы Цветаевой, М. Л. Гаспаров выделяет среди прочих два фактора, которые, на наш взгляд, являются определяющими для ритмической структуры текста. Первый связан с построением пьес и некоторых поэм, выступая как фактор композиционный. "Пьесы Цветаевой статичны, это вереница моментов, каждый из которых порознь раскрывается в монологе, диалоге или песне. "Царь-Девушка" и "Молодец" – это тоже серия не-

подвижных сцен, серия внешних и внутренних ситуаций, каждая из которых развернута, а переходы между которыми мгновенны.²¹ Второй фактор был определен тяготением ранней Цветаевской лирики к песне и романсу. Сформировавшееся в эти годы пристрастие к рефренным формам "остается у Цветаевой излюбленной основой организации стихотворения на всю жизнь."²²

Движение, осуществляемое через повтор сюжетных, композиционных, образных, синтаксических, строфических, метрических формул – то есть ритм в чистом его выражении – определяет развертывание смысла. Сопряженность двух элементов задает их динамическое взаимодействие, становится импульсом к движению, а не его остановке; это взаимодействие имеет порождающий характер. Так, передавая свои впечатления о лекции по языковедению, Цветаева в письме к А. Тесковой скажет:

Профессор (знаменитость) все языки ведет от четырех слов.
Когда я его услышала, я сразу отвратилась: ничто четное добра
не дает. А рифма? Рифма есть третье!²³

А. Белый в предисловии к сборнику "После разлуки"²⁴ назвал ритм "жестом смысла".²⁵ Как жест смысла, как семантический принцип построения поэмы "Молодец" мы и попытаемся рассмотреть ритмические структуры этого текста.

1. Предварительные замечания

Ритм, как общий принцип формообразования, лежащий в основе текстовой конструкции, осуществляет себя на всех уровнях художественного целого, хотя характер взаимодействия отдельных ритмических структур может быть различным. Наиболее типичными нам представляются три вида такой корреляции:

1) *Полифония*, основанная на пересечении и взаимоналожении типологически несопоставимых, самостоятельных ритмов; в этом случае общий ритмический рисунок осуществляется посредством чередований уподоблений и расподоблений отдельных ритмических структур, создающих напряжение или разряжение в сюжетно-композиционном развертывании текста.

2) *Иерархичность*, соподчиненность ритмических структур; ритмическая группа или даже несколько ритмических групп низшего уровня выступают в качестве единицы или части ритмической группы более высокого уровня.

3) *Ивариантность* ритмических структур, предполагающая осуществление общего ритмического задания на разных уровнях по единой форму-

ле; здесь формула ритма выступает не только как формообразующий, но и как идеологический аспект, поскольку выявляет изоморфную природу мира и указывает на наличие закона, лежащего в его основе.

Разумеется в текстах нового времени указанные типы взаимодействия ритмических структур в пределах одного произведения могут и совмещаться. В поэме М. Цветаевой "Молодец" мы видим последовательное воплощение третьего типа ритмического построения.

Инвариантная формула поэмы имеет и числовое выражение; она равна "5". Это обстоятельство тем более существенно, что числа в жизни и творчестве Цветаевой играли важную роль – они не только устойчивый элемент многих поэтических произведений, они становятся добрыми и недобрыми предсказаниями, воспринимаются как знамения в личной судьбе поэта. Записные книжки и письма представляют в этом смысле еще более богатый материал, чем художественные произведения.²⁶

Число "5" не только лежит в основе ритмической организации, оно как лейтмотив приходит через всю поэму, связывая сюжетные, образные и пространственно-временные ряды ("Наших встреч – счетом пять"; "Раз да раз – пять разов: / Перед Богом – пять годов. / Твоих бед – пять возов: / Без обедни – пять годов"; "Пятый стук – сына ждут."; "Пять деньков еще до срока."; Сравн. также введение числа через фигуру умолчания – "Таких пиршеств / Не три – не четыре!"). Ритмический курсив, поддержанный лейтмотивом, вовлекают в свое семантическое поле и второстепенные образы (например, два пятока на глазах умершей матери).

Разумеется, говорить об индивидуальном мифе числа, подобном хлебниковскому,²⁷ мы не можем. С другой стороны, знакомство Цветаевой с эзотерическими и символическими учениями, где число наделялось понятийно-логическим содержанием, было хотя и несомненным,²⁸ но поверхностным и никогда, даже на короткий срок не вызывало активного личного и творческого интереса (как, например, у А. Белого). И все же символика числа "5", восходящая к учениям пифагорейцев, Гермеса Трисмегиста, Кабале и позднее адаптированная различными философско-мистическими системами, для поэмы "Молодец" не безразлична.²⁹ Динамика нечетного числа "5", противопоставленного "4-м" как "числу мира" связана с идеей духовного перерождения, прорыва, выхода из земных границ замкнутого материального мира, совершаемое на основе личного выбора, реализации свободы выражения волевого начала индивидуума.

Этот предельно обобщенный символический смысл является не ключем к поэме, а лишь культурным фоном и знаком универсального характера сюжета, не отсылающего к определенной традиции, но типологически соотношенного с устойчивыми моделями мира. Структура этого мира воплощена в конкретном эпическом пространстве поэмы. Его координаты пол-

ностью не совпадают с традиционными, но имитируют их. Аналогичную роль играет текст-источник поэмы – народная сказка, которая становится способом повествования о *своей* душе.³⁰

Прежде чем обратиться к описанию ритмического строя поэмы, заранее оговоримся, что строиться это описание будет не в соответствии с теми "видами" или "уровнями" ритма, которые выделялись в обширной научной литературе.³¹ Это обстоятельство вызвано с одной стороны, большим объемом поэмы, с другой – недостаточной теоретической разработкой самой проблемы художественного ритма и, как следствие, классификаций ритмических форм. Мы попытаемся рассмотреть ритмическую организацию композиции, хронотопа и стиха³² в их связи с сюжетом поэмы "Молодец".

2. Ритм композиции

Ритмический рисунок композиционного расположения частей и глав поэмы прослеживается наиболее отчетливо. Две части, посвященные двум жизням Маруси, последовательно соотносятся по главам.

Первые главы – "Молодец" и "Барин" – уже самими названиями сопоставляют героев, встреча с которыми здесь произойдет и предопределяет дальнейшую судьбу Маруси.

Вторые главы – "Лесенка" и "Мрамора" – одинаково противопоставлены первым по напряженности повествования – именно здесь происходит обнаружение тайного и попытка бегства героини. Между собой они дополнительно связаны (как аналогичные единицы ритмических звеньев) тем, что включают описания "домов" героев (кладбище и церковь с покойником – дом Молодца-упыря, мрамора – богатый дом барина). Эта ритмическая однородность усилена введением в экспозиционной части главы "Мрамора" мотива лесенки ("По той лестнице – да ввысь: / Взглянуть – ноги отянулись! / Сверкнула – и канула / стремниною каменной"), отсылающего ко второй главе первой части, где Маруся забирается по лесенке и, узнав тайну Молодца, с грохотом падает с нее.

Третьи главы – "В воротах" и "Сын" – композиционно становятся переломными, поскольку связаны с роковым выбором. В первой части Маруся впервые говорит "нет" на требование Молодца признаться в том, что шла за ним и знает, кто он. Результатом этого отказа становится смерть брата – первая земная жертва, которая затем повлечет за собой и другие. Во второй части как будто мирная жизнь с баринком также оказывается связанной с внутренним искушением и роковым выбором. Дав Марусе клятву, барин в душе не смирился, и на фоне счастливой размеренной жизни обнаруживается внутренняя готовность нарушить слово ("Только шип один

жесток: / Что живем без помощи! / Ни одной на весь чертог / Не найдешь иконочки."). Сын получает имя Богдан и, наконец, испытание радостью ("Эх, и задал бы / Пированьице!") влечет за собой последующие беды. Не случайно высказанное желание интерпретируется как стимулирующее дальнейшие события. Слово неизбежно реализует себя в событии:

(Сласти – шагом,
Страсти – рысью.)
Барин, барин,
Вслух не мысли!
(154)

Четвертые главы – "Вторые ворота" и "Пированьице" – соотносятся наиболее сложным образом. В самом общем виде их можно было бы охарактеризовать как отчаянное стремление преодолеть судьбу, предотвратить неизбежное. В этой ситуации особую роль играет присутствие воспоминаний о прошлом, которое должно способствовать спасению, избежанию рокового финала. В первой части поэмы эту функцию выполняет признание Молодца, его готовность пожертвовать собой и своей любовью ради спасения Маруси:

До сердцевины,
Сердце мое, болен!
Знай, что невинен,
Знай, что неволен!

Сам тебе в ручки,
Сердце, даюсь!
Крест мне и ключ мне:
Век не вернусь!

Лют твой сударик!
Лют твой румяный!
Полночь как вдарит,
Волком как гляну –
(130)

Во второй части в аналогичной функции выступает постепенно возвращающаяся к Марусе память:

Помню зори, помню руды...
– В шелках али в рубище?–
Не припомню, не забуду,
Чего не забуду-то?

Только славы, что верна мол...
 Жена? – Не так звали!
 Голова моя дурна,
 Что пою –
 [...]
 Кто там бродит, взойти хочет?
 Соколик – ай перепел?
 Люб и нелюб мне сыночек!
 Всем люб, а чем нелюб-то?³³
 (160, 162)

Момент приближающейся катастрофы оказывается связан с обретением героиней голоса. Обе главы одинаково завершаются торжеством дьявольского искушения.

Последние главы – "Под порогом" и "Херувимская" – также выступают как аналогичные ритмические единицы, поскольку обе описывают расставание Маруси со спутником (сначала – с Молодцем, затем – с барином) и переход в иную жизнь (соответственно – "Во просторы" и "В огонь синь").

Таким образом, две части поэмы организованы как аналогичные ритмические группы пятичленной формулы с подобным расположением структурных элементов. Указанное подобие лежит в основе композиционного конфликта, где вторая часть обретает качества антитезы. Эта антитетичность наиболее отчетливо проявляет себя в ритмическом построении сюжета и хронотопа. Но и на уровне самой композиции ритмические группы оказываются прочно связаны на стыках. Финал первой части – уход "во просторы"; начало второй – обнаружение во просторах, на перекрестке дорог цветка. Еще более жестко слиты начало первой и конец второй части, образующие композиционное кольцо. Композиционная завершенность осуществляется с помощью описания окончательного соединения Маруси с Молодцем, имитирующего их первую встречу. Танец в первой главе и последнее объятие в финале поэмы, также подобное танцу, обнаруживают свое типологическое сходство в форме описания:

То-ль не молодец-огонь!

[...]

Руки врозь,
 Ходом скор...

[...]

Грива вкось,
 Дыхом – яр...

[...]

Ты – лист
 Я – нож румянист!

[...]

Близь – в близь,
 Сердь – в сердь...

(118, 119, 120)

Огонь – и в разлете

Крыл – копия
 Яростней: – Ты?
 – Я!

Та – ввысь,
 Тот – вблизь:
 Свились,
 Взвились:

Зной – в зной,
 Хлынь – в хлынь!
 (180)

Дополнительными скрепами выступают образы, зашифрованные в первой пляске (загадки³⁴) и названные в финале: "Ходи шибче, / Ходи выше, / Медом сыщенная..." -> "Перси – в багрец!"; "Горят ярки, / Горят жарки. / Жаром бархачены..." -> "Уста – жжением"; "Стучат, громки, / Гремят, звонки, [...] Мое – громче, / Твое – громче, / У Маруси – громче всех!" -> "Сердце – к груди!" Загадка про косы (непокрытая голова девушки) зеркально отражена в финале покрывалом замужней женщины (" – Как на невесте / Фата... – Грех тяжек!").

Более дробное композиционное членение (с учетом монтажного построения отдельных глав) выявляет аналогичную ритмическую структуру; в качестве маркированных единиц, вступающих в динамические отношения между собой в данном случае будут выступать: пляска (пир), разговор, песня (плач, молитва), бег (езда), повествовательные фрагменты. Гораздо более существенную роль, чем в построении частей, здесь будут играть объем и последовательность чередований, а также взаимоналожение элементов – главный фактор, обуславливающий напряжение и ослабление ритма композиции. Так, например, в организации отдельных глав указанные единицы могут являть качества доминант, формирующих основной фон (в 3-й главе первой части, целиком построенной на диалогах – Маруси с подружками, Маруси с Молодцем и Маруси с матерью; последний реализован двойным образом – как реальный разговор и как квазидialog на расстоянии: "– Доч-ка! Доч-ка! [...] – Сплю-не слышу, матушка!") или маркирующих кульминационные моменты сюжета (отчаянная пляска Маруси в начале 5-й главы первой части, знаменующая окончательный выбор и смертный приговор: "Не пожар тушу, / Свою смерть плящу – / С гикотом! с топотом!"). Выступая в начале поэмы как контрастные и равновесные (особенно показательны в этом смысле равная представленность единиц во второй главе и "разряжающий" характер повествовательных фрагментов диалогической третьей главы первой части), в своем композиционном развертывании они обнаруживают устойчивую тенденцию к взаимоналожению и окончательному слиянию в последней сцене поэмы (совпадение молитвы, спора двух голосов, "танца" – последнего объятия Маруси с Молодцем и их полета "В огонь синь"). В ритмическом взаимодействии данных элементов конструктивная роль принадлежит повествовательной инстанции: первоначально отчетливые границы повествования и диалогов постепенно размываются; возрастающая напряженность сюжета находит свое выражение в том, что экспозиционная функция повествования, обтягивающего, между какими героями происходит последующий диалог, утрачивается. В последней главе поэмы при включении следующего диалога Цветаева вынуждена прибегнуть к сноске – "Вопросы – ее, ответы – бариновы!"; голоса героев и повествователя становится все труднее различить, тем более, что в ряде

случаев реплики героев либо вовсе не получают соответствующего синтаксического оформления, либо оно вводится с ощутимой задержкой:

У меня ль жена млада,
У меня ль красавица!
[...]
(Куды и вся удаля
Девалась – не вемо!)
... На тебя не дунул,
На тебя не венул.
[...]
Стоит трезв как пьян:
– Уж ты дар мой ждан,
Уж ты сын Богдан, –
Уж и пир задам!
(152, 153)

Общий принцип ритмического чередования композиционных единиц³⁵ может быть непосредственно соотнесен с ритмической организацией стиха (см. раздел "Ритм стиха").

3. Ритм хронотопа

Не будет преувеличением сказать, что именно в ритме хронотопа наиболее отчетливо обнаруживается логика построения универсальной модели мира, которая сопряжена и с универсалией лирического сюжета. Внешнее противостояние контрастных пространственных и временных моделей оборачивается обнаружением их соприродности, возможности взаимопроникновения и сопряжения на уровне ритма.

Здесь оказывается снятым противопоставление двух частей – русальной недели и святок³⁶ – "летнего"³⁷ заклатья Молодца в финале первой части ("Без обедни пять годов") и "зимнего"³⁸ пробуждения героини в доме барина ("Пять годов – день в день, / Пять годов – и день.") – как временного парадокса.

Художественное время поэмы ритмически организовано взаимодействием различных форм времени: 1) "земного", представляющего то цикличным (календарно-обрядовое), то линейным (фабульное); 2) "неземного" – сказочного и мистериального; 3) психологического (внутреннее время памяти). Последнее, как наиболее динамичное, выполняет роль катализатора в процессе взаимопревращения, метаморфоз других временных форм.

Так, уже в начале поэмы (1-я глава "летней" части) вслед за упоминанием Троицы следует просьба Маруси отпустить ее погулять с подружками: "ленку тонкого попрясть" – календарно приуроченное к зимнему времени

(после Покрова). Сказочное время как основа сказочного сюжета, осуществляющее себя по принципу "сказано-сделано", оказывается разряженным временем цикличным и линейным. Между первым разговором Маруси с Молодцом и следующим за ним по логике сказочного сюжета советом матери с помощью клубка ниток узнать, где живет таинственный жених, появляется, отмечая начало второй главы, упоминание праздника Пасхи ("Велик-день"). Завершается ночное путешествие героини, описанное, как происходящее летом ("По колдобинам – / Канавам"; "Через дичь-лебеду"), ритмической альтернативой зимнего времени – "Мо-лись / Покрову!". Само путешествие включает важнейшие временные и пространственные координаты, которые на фоне пересечений различных форм хронотопа выступают в функции "загадки" – здесь совмещаются земное, неземное и психологическое времена (еще большая семантическая нагрузка лежит на пересечении пространственных координат, к которым мы еще вернемся). Ночь выступает одновременно и как реальное темное время суток, и в своей обрядовой функции – гадание на месяц, сохраняет линейное развертывание в последовательности действия Маруси и обретает мистериальный характер в момент бегства героини. В следовании за клубком психологическое время совпадает с линейным – протяженность времени перемещения Маруси в пространстве поддерживается последовательным чередованием авторского описания ее пути и внутреннего голоса героини, заговаривающей клубок не останавливаться ("Ниточка моя, не рвися, / Новик, не закатывайся, / Клубочек, разматывайся!"). Путь назад превращает линейное время в бесконечно длящееся мгновение мистериального времени, которое соотносится с психологическим – остановившееся время аффективного состояния (страх).

В дальнейшем взаимное тяготение и переплетение различных форм времени приобретает все большую интенсивность (в ночных сценах гибели брата и матери, разговорах с Молодцем). Последняя глава первой части, где смерть Маруси метафорически описана как переход от легкого цветения к зимнему сну, окончательно приравнивает метафору к реальности, поскольку, с одной стороны, поддержана аналогичной метафорикой плача над мертвой матерью ("Лежит матушка недвижная, / В снега саванные выражена"), с другой – возвращает нас к реальному времени действия – зиме, когда Марусю хоронят "на развиле: / В снегах..."

Предельного напряжения чередование форм времени достигает во второй части поэмы. Это напряжение возникает между земным и психологическим временем, выступающими как два разнонаправленных вектора. Жизнь героини развертывается линейно, год за годом:

Час живут – страх блюдут,
День живут – слаще льнут,

Год живут – сон без смут,
Пятый стук – сына ждуг.
[...]
Пять деньков еще до срока.
(153, 164)

Последовательность припоминания прошлой жизни задает обратный ход времени, его возвращение. При встрече с барином Маруся не помнит ничего, кроме последнего приказа Молодца.

– Откуда сквозная такая?
– Не знаю.
[...]
– Какая гроза за плечами?
– Не знаю.
[...]
– Может грех какой давнишний?

Он – дай, ты – на...
О-на: "не знаю,
не помню..."
(150, 151)

Но постепенно всплывающие в ее памяти образы организуют движение времени вспять. Сначала – черные глаза Молодца, которые Маруся вспоминает, глядя в голубые глаза сына,³⁹ затем – себя цветком во просторах, где "ни мужа – ни сына". В последней главе на пути в церковь колесо времени раскручивается еще быстрее: воспоминание о пяти годах, ночь предательства Марусей матери ("Сплю-не слышу, / Сплю-не слышу, мату-"), реплика барина – "Прочь! Не до братьев!" – возвращает Марусю к ночи гибели брата и причине этой гибели – от Молодца-упыря: – А кто я таков / Сказать на у–". Конфликт прямого и обратного хода времени усилен репликами барина, которые повторяют слышанное Марусей в прошлой жизни:

– Помру, будешь дитятко
Родимое пестовать?
"– Душа твоя дикая!
Гордыня двуперстная!"

– Што?
(172)

Вопрос мотивирован не только тем, что быстрый бег саней мешает слышать сказанное, но и тем, что Маруся слышит знакомые по другой жизни слова подруг, подталкивающих ее к Молодцу:

– Душа твоя дикая!
Гордыня двуперстная!
Стыдят, перстом тыкают,
Грохочут, усердствуют.
(126)

Повтор знакомых слов окончательно возвращает Марусе память:

Вставая прахом, вставай пылью,
Вставай памятью со лба!
Уж ты крест-разъезд-развилье--
Раздорожьеце-судьба!
(172)

В последней сцене окончательный выбор Маруси совершается в сопряжении всех временных форм. Земное линейное время разворачивается и через последовательность церковной службы, и через обсуждение церковным людом героини; оно однонаправлено и приближает выбор: после трехкратного "Оглашения, изыдите" Маруся пытается выйти из храма. Мистериальное время разворачивается в борьбе двух голосов (молитвы и речи Молодца),⁴⁰ как спора в вечности, не имеющего начала и конца. Завершение этой борьбы связано не с победой одного голоса над другим, а с личным выбором героини. Наконец, психологическое время получает возможность непосредственного соотнесения с мистериальным, поскольку обретает онтологический статус – возвращение земной протяженности событий в сознании героини, и повторение однажды сделанного выбора происходит как неизбежность под знаком предначертанной судьбы; выбор совершен и по жизни и по судьбе (быт приравнен к бытию).

Парадоксы художественного пространства поэмы также разрешаются в динамике их ритмического построения. Семантически нагруженные пространственная оппозиция "дом – просторы" и связанная с мотивом выбора маргиналия "порог", традиционные для культурных моделей мира, в поэме Цветаевой принципиально подвижны.

"Дом" первоначально соотнесен с идеей "своего" пространства, где можно найти защиту от темных сил ("И- / Дом"), но он же оказывается и местом гибели брата, матери и самой Маруси. Границы его становятся проницаемыми, когда героиня совершает свой выбор. Таким образом, не само пространство ставит Марусю в ситуацию выбора, а выбор способен семантически преобразовать пространство, придать ему другой статус. То же

самое происходит и во второй части, когда барин сам впускает к себе гостей, превращающих мирные мрамора в место искушения. Аналогичным образом "просторы", куда выносят Марусю в наказание за грехи, во второй части вспоминаются ею как место покоя, мирного сна –

Росло деревце – да с краю,
стояло-не трогало.
Зачем платъице сорвали
Цветное, махровое?
(164)

Метаморфозы пространства происходят, главным образом, за счет последовательного обнаружения ранее не названных признаков. Так, дом, где собираются подружки и где Маруся чувствует себя защищенной – узнав тайну Молодца она боится выходить с ним из избы ("Не пошла б, каб не страх. / Шаг да шаг – в воротах") – в начале четвертой главы оказывается сам принадлежащим маргинальному пространству:

Тишь и темень везде.
Свет – в последней избе.⁴¹

И косяк-то знаком!–
Прямо в пляску – снопом.
(128)

Еще более значимыми в ритмической структуре хронотопа представляются нам пространственные координаты "право-лево" и "вход-выход". Появляясь каждый раз в новом контексте они обретают и новые качества. Впервые "право-лево" мы встречаем в главе "Лесенка". Здесь положение месяца (справа на пути за Молодцем и слева – на обратном пути) выступает в традиционной функции приметы, которая корреспондирует – соответственно – с радостным ожиданием и горестным разочарованием.⁴² Противоположение месяца и сердца ("Сердце – слева, / Месяц – справа" – "Месяц слева – [...] Сердце справа") актуализирует связь "правой стороны" с добром, раем, "левой" – со злом, адом.⁴³ Отсюда само анатомическое расположение сердца осознается как связанное с искушением. Страх, охватывающий Марусю при виде Молодца, грызущего "улокойника" – страх божий; испуганное сердце смещается вправо и Маруся спасается бегством.⁴⁴ Наконец, с месяцем связана в этой сцене и пространственная загадка: это или молодой месяц ("добрая луна" Селена), или ущербный ("злая луна" Лилит).⁴⁵ Загадка подспудно вводит ориентиры по сторонам света, так как молодой месяц находится на Востоке, ущербный – на Западе.

Следующее появление "права – лева" в конце четвертой и пятой главах вновь возвращает к сказочно-мифологическому их истолкованию ("Знать не сыг / Гнев твой – по́ смерть. / Правым спит, / Левым смотрит"; "–Одним глазом / Глядит, – вспляшем!"). Выбор совершен в пользу зла.

Вторая часть поэмы задает новые пространственные координаты, соотносимые с предшествующими пока только на уровне лексики, но не самой пространственной модели:

Верста слева, верста справа,
 Верста в брови, верста в тыл.
 [...]
 Где версты сошлись
 (Все – врозь, одна – ввысь)...
 (140, 141)

Место пересечения дорог (крест) и путь вверх организуют замкнутую модель мира, которая здесь получает название "нечистого места".

В главе "Мрамора" пляска Маруси ("Бочком вправо, / Бочком влево") уже формирует пространство не порядка, но хаоса – она запутывает, закручивает барина, в быстром движении пытаясь спастись от него. Эта пляска происходит при свете месяца. И здесь он впервые выступает как помощник Маруси. В тот момент, когда у барина иссякают силы ("Барин – из жил, / Барин – из сил") месяц пыгается помочь героине спастись – он исчезает, покрывая тьмой место борьбы, и Маруся начинает одолевать барина:

Месяц – во мрак,
 Куст, распаясь,
 Шипьями – как
 Клычьями в глаз!

Держит (из ям –
 Очи!) – вот-вот
 Ввысь по ветвям
 Цветом уйдет!
 (149–150)

В решающий момент появляется слуга, но это появление предваряется громовым "Держись!" Если сам крик можно считать криком спешащего на помощь барину слуги, то сравнение "громом" метонимически связано с местоположением месяца. Он также спешит на помощь Марусе, но слуга успевает произнести закрепку:

Лист – в берега,
Месяц – из туч,
К деде – слуга:
"– Крест – тебе – ключ!"
(150)

Молодец пытается спасти героиню, являясь ей во второй жизни небесным светилом – месяцем. Не случайно танец Маруси, который предшествует борьбе с барином, воспринимается последним как танец парный – Маруся танцует с невидимым барином партнером:

В те звонки невидимые
Ты кому названиваешь?
Ты кому подмигиваешь?
Ты кого приманиваешь?
[...]
С кем хороводишься?
Где твои званье?
Ведь никогошеньки:
Месяц да мраморы.

Месяц – взблестами
Звяк – об стеклышки.
Чаркой – по столу:
С милым чокнуться!
(146, 147)

В этой ситуации приказ "гляди на-земь" обретает дополнительный смысл – не смотреть вверх, на небо. В последней главе Маруся будет слышать голос Молодца, уговаривающего ее не ездить в церковь.

Наконец, финальная сцена сводит те пространственные координаты, которые были либо семантически противопоставлены, либо разведены, появляясь в разных частях поэмы. Пространство православного храма, стены которого ориентированы по сторонам света, вновь напоминает о 5-членной структуре альтернативного ему пространства "просторов". Находиться в храме – значит находиться в универсальном времени / пространстве, где на Востоке находится священное прошлое ("начало мира"), на Западе – будущее ("конец мира"), наверху – Бог.⁴⁶

Маруся стоит в центре храма не поднимая глаз, но горячая в ее руке свеча напоминает об огненном Молодце. Испепеляющий жар начинает исходить от церковных свеч. Огонь спасительный и очищающий лишь возвращает героиню к прошлому, к тому адскому пламени, которое она избрала, навеки полюбив ("Оттого что ад / Мне крошечный – рай: / С молодцем! С молодцем!"). Повинуясь звучащим в храме словам "Оглашения, изыди-

те!", Маруся пытается выйти (как некрещеная), то есть направляется к Западу. Пространственные координаты в этот момент получают наибольшее напряжение: направляясь к выходу = Западу героиня одновременно выбирает будущее и Страшный суд (на западной стене храма традиционно располагаются картины Страшного суда⁴⁷). Не поднимая глаз Маруся уже знает, что Молодец – "в левой оконнице". "В левом окне, / В вечном огне" герой является к ней из южного окна храма полуденным солнцем. Из земного мира, определенного четырьмя сторонами света, героиня устремляется со своим избранником "ввысь".

Пятичленная структура мира отчетливо соотносится в поэме с жертвами, которые приносит Маруся. Четыре "земные жертвы" – мать, брат, муж, сын – как "прошлое", "право", "лево", "будущее".⁴⁸ Каждая следующая жертва замыкает круг земного пространства, "закрывает" стороны света, возможные пути героини в пространстве жизни ("Куды кинусь? куды скроюсь?"). Главная жертва – жертва души⁴⁹ – и композиционно и пространственно оказывается расположенной в центре мира.

4. Ритм стиха

Спешка души еще не означает спешки пера. "Молодца", якобы написанного "в один присест" я писала, не отрываясь, день за днем, три месяца. [...] Все мое писанье – вслушивание. Отсюда, чтобы писать дальше, – постоянные перечитывания. Не прочтя по крайней мере двадцати строк, не напишу ни одной.⁵⁰

Это признание М. Цветаевой представляется нам чрезвычайно важным, поскольку не только подтверждает факт долгой и кропотливой работы поэта над архитектурой стиха, осознанности техники его построения, но одновременно указывает на конструктивный фактор стиховой организации – его динамическое становление, протекание. "Движение" стиха, последовательность смен ритмических, метрических, строфических форм в их взаимообусловленности – главное свойство, отличающее стих "Молодца" от других фольклорных поэм Цветаевой.

Разумеется, это не значит, что традиционное статистическое рассмотрение полиметрической структуры поэмы не может дать интересных результатов. Именно оно обнаруживает два существенных фактора стихового построения "Молодца": 1) жесткую логику в подборе метрического репертуара и 2) реализацию общей ритмической формулы поэмы на уровне стиха.

В организации микро- и макрополиметрических форм участвуют 23 размера (см. Приложение 1); из них только 6 являются основными, составляя 86,2 % метрического репертуара (Х2, Х3, Х4, Я2, Д2, Ам2), остальные 17

– вспомогательными (менее 14%). Последние тем не менее не выступают в роли метрического курсива, отчетливо тяготея к основным, уподобляясь их ритмическим вариантам (к более подробному рассмотрению этого вопроса мы еще вернемся). В метрических группах отчетливо преобладание двусложников (64,2%) над трехсложниками (32%) и последних – над неклассическими размерами (3,8%). Среди стопных размеров доминируют двустопные (65,8%), затем – в порядке убывания – четырехстопные (14,2%), трехстопные (9,5%), одностопные (5,4%), шестистопные (1%), пятистопные (0,1%). Таким образом, основой метрического репертуара становятся классические размеры – 89,7%.

Устойчивые меры стиха дают возможность большей свободы в чередовании клаузул (от мужских до гипердактилических). Безразличные по отношению к размеру, они, тем не менее, существенно влияют на слоговой состав метрически соизмеримых стихов, участвуют в их расподоблении. В то же время разброс каталектик на фоне обширного метрического репертуара выдвигает новый, дополнительный принцип упорядочения стиха – его слоговой объем. Он не только "подключает" к основному ряду 10 вспомогательных размеров, но и обнаруживает поразительную близость к общей ритмической формуле поэмы. Среднестатистический объем стиха составляет 5,4 слога (см. Приложение 2).

Гораздо более показателен, нежели метрический репертуар, характер ритмических форм классических размеров. "Фольклорность" поэмы мотивирует использование в двусложниках переакцентуации (синкопы), недопустимой в литературном стихе. Возведенная в принцип, она позволяет создавать ритмические формы, одинаково возможные в пределах разных размеров. Например, ритмическая форма Ам2 $\acute{U}-\acute{U}\acute{U}$ ("Час – тысячегруд"), совпадает с ритмической формой ХЗ с пропуском ударения на втором сильном месте $\acute{U}-\acute{U}$ ("В зоркости лежи"); такие совпадения позволяют различным размерам становиться взаимозаменяемыми,⁵¹ особенно если поддерживает аналогичное лексико-синтаксическое строение. Так, заключительным в ряду тождественных строф (а потому и подобными) выступают стихи "Прощай! мною сгублена!" ($\acute{U}-\acute{U}-\acute{U}\acute{U}$) и "Прощай! Тобой продана!" ($\acute{U}-\acute{U}\acute{U}-\acute{U}\acute{U}$) – ХЗ с переакцентуацией и Ам2 со сверхсхемным ударением оказываются трудноразличимыми. Переакцентуация в Я2 дает форму, совпадающую с Д2 – "Бьюсь об заклад" ($\acute{U}-\acute{U}$). Редкая, но допустимая в литературном стихе форма Х4 с пиррихиями на второй и третьей стопах (сохраняется ударная рамка) – "Прадедовы мрамора" или "Мраморных отропей" тождественна ритмической форме ДЗ с пропуском ударения на втором сильном месте.

Обилие переакцентуаций в двусложниках и сверхсхемных ударений в трехсложниках при рассмотрении стихов в изолированном виде требует

отнести их к неклассическим размерам – дольникам и тактовикам. Например, Аи2 "Дочка мать продала (úú-úú-); Ам2 "Привадишь – грех на́ душу" (ú-úú-úú); "Лежит братец, белки прячет" (-ú-ú//ú-ú) и др. Но несмотря на обилие таких ритмических форм, в контексте поэмы они оказываются "мнимыми" дольниками и тактовиками, поскольку, предельно расшатав размер, Цветаева неизменно каждый раз возвращает нас к устойчивой инерции заданного размера, тем самым указывая, что данная ритмическая форма – не переход к другой мере, но вариант той же самой. Нередко они участвуют в чередовании двух- и трехсложников, иногда оказываются на стыках, при переходе от одного метра к другому.

Особую роль в создании напряженности и зыбкости метрической основы ритмических форм играют цезуры и диерезы. Усечение на месте цезуры в Х4 дает "опорный логос" поэмы (к этому названию мы еще вернемся). Длинные размеры (например, Х6) либо используют цезурные наращивания – "Как я грешница великая перед Богом", либо при двух цезурах оказываются как бы "склеенными" из широко употребляемых в поэме коротких размеров с переакцентуацией – "Плеча – трясом, тела – тесом, глаза скошены" (-ú-ú//ú-ú//ú-úú). Сравни с ритмической формой Х2, составляющей более 35% от общего числа форм этого размера – "Бегут русы" (-ú-ú).⁵² В контексте Я2 единственный стих Я5 воспринимается, как составленный из Я2 и Я3 – "Из кошеля казна ручьем-дождем". Часто непредсказуемая смена каталектик то ритмически сопоставляет пятисложник с Х2 (при дактилическом окончании) и Х3 (при мужском), то противопоставляет (при мужском и женском Х2 и сверхсхемных ударениях на четвертом слоге в Х3).

Отсутствие четких границ между размерами дает возможность свободного "перетекания" одной ритмической формы в другую, часто трудноуловимой смены метра. Эта свобода проявляется и в отсутствии закрепленной связи размера и семантики в случаях макрополиметрии. Например, Д2 (м) в описании битвы Маруси с баряном, ее застывшей фигуры в храме и прототипирующего голоса Молодца:

1. Сгреб – не дает
– Брык – скок – бег – лет –
Поводом рвет,
Парусом бьет.

Прыгом из рук,
Шибом из рук,
Кидом из рук,
Дыбом из рук.
(149)

2. Ковом – виски,
Гором – гортань.
(Оком не вскинь!
Взором не взглянь.)
(178)

3. Дивен твой рай!
Красен твой крин!
Сына продай!
Мужа отринь!
(177)

или Я2 (м) в последней, умоляющей просьбе Молодца оставить его и тем спасти свою душу и в бесовском пируваньце гостей, дразнящих барина:

1. Невестынька!
Стряхни мечту!
Гони версту!
Беги к попу!

Что ведаешь –
Все выложь враз!
Вскачь, девонька!
Последний час!

(134)

2. Тут взвоют как,
Как взноют тут:
Один: тюфяк!
Другой: фетюк!

– Как есть фетис!
– Чуть тронь – по швам!
Один: раскис!
Другой: сплошал!

(166)

Такая организация ритмической структуры стиха связана, на наш взгляд, с общим художественным заданием поэмы. Взаимопереход размеров существенно облегчен "ломкой" стиха и непредсказуемостью объема следующей строфы.⁵³ Не случайно и число строф в поэме об искушении – 666.⁵⁴ Идея обратимости, обмана и самообмана, дьявольского искушения проводится как формирование одного размера внутри другого на основе совпадения их частных ритмических форм. Один ритм оказывается чреват другим. Такую полиметрическую конструкцию мы назвали бы "маргинальным ритмом". В "Молодце", где жертвенность и преступление являются звеньями одной цепи, тихая покорность и подчиненность связаны с волевым личным выбором, маргинальный ритм формирует неструктурированное семантическое пространство, в котором ритмически не маркированы истинный и ложный путь, нет возможности отличить добро от зла. Не случайно в сюжете поэмы подталкивают Марусю к Молодцу персонажи, желающие ей добра – мать и подружки; доброе намерение оборачивается злом ("Дочка! Дочка! / Прощай, мною сгублена!"; "Зачем спаивали? Зачем сманивали?").

Указывая на значимость поэтической этимологии при построении звукообраза, насыщего комплексом ассоциаций в позднем творчестве Цветаевой, М.Л. Гаспаров связывает этот принцип с целевой установкой произведения: "Словом повторяется тема: созвучность слов становится ручательством истинного соотношения вещей и понятий в мире, как он был задуман богом и искажен человеком."⁵⁵ О маргинальном ритме "Молодца" мы могли бы сказать, что это мир, все сферы которого связаны ритмическим резонансом; такая сопряженность ритмов есть основа единства космоса; она обеспечивает полноту реализации судьбы, оказывающейся безмерно трагичной. Пройти через мир, ощутив все его животворяще-губительные силы способен лишь герой, избравший судьбу, но не жизненную

нишу. "Трагичность счастья" – оксюморон, в котором для Цветаевой одинаково сильно отмечены обе части словосочетания.

Искушение ритмической инерцией находит свое выражение в поэме и при использовании незаконченных конструкций. Так, в первой же главе оказывается опущенным заключительное слово четверостишия:

Близь – в близь,
Сердь – в сердь,
На – жизть,
На –

(120)

Неназванное слово "смерть" в поэме отнюдь не является табуированным. Его несколько раз повторит Маруся ("Смерть с тобой – жемчуг ценный!"; "Пуще смерти!"; "Не пожар тушу, / Свою смерть пляшу"), затем барин ("Жизнь? – НÁ! – Смерть? – Мне!"), но в первый раз его мысленно произнесет читатель, захваченный инерцией ритма. То, что не успеваешь сказать или чего не хочешь услышать персонаж, вынужден "досказать" сам читатель: "Сплю-не слышу, ма- "; "Лют брачный твой пир, / Жених твой у- "; "Голова моя – заваль: / С кем спала – ". Первоначально сказанное читателем, послышится затем в шуме вьюги и Марусе:

– Прочь! Нё до братьев!
Что было – прошло!
– А кто я таков
Сказать на у- "

– Што?

(171)

Рифма и ритм подсказывают единственно возможный вариант завершения стиха (Сказать на ушко?), но встающие в воспоминаниях Маруси сцены смерти брата и матери заставляют ее испуганно перебить вопрос своим вопросом, тем самым ритмически завершив строфу.

"Ключом" ритмической маргиналии поэмы является ее первый стих. Свою хореическую природу он отчетливо проявит в трех начальных четверостишиях, но усечение на месте цезуры и неполная заключительная стопа (мужское окончание) заставляют воспринимать первый, поддержанный тождественной структурой второго стиха, как логоэд ($\text{—}U\text{—}/\text{—}U\text{—}$). Здесь заложены те основные принципы, которые затем будут участвовать в формировании стиха и строфы: 1) ритмическая инерция хорей, который составит 52,8% стихов; 2) принцип симметрии частей;⁵⁶ как следствия – а) возможность функционирования полустихий в качестве отдельных стихов,

затем – и более свободная "ломка" стиха; б) сопряжение "зеркальных" форм (например, "опорного логаязда" и Ам2 с диерезой: –U–//U– и U–U/U–U), которое распространится и на размеры: X – Я, Д – Ан; наконец, 3) соотношение константных для поэмы величин "2" и "3"; они являются ведущими в статистике стопности и ударности, на уровне строфики они выступают альтернативой четверостишию во всех главах (кроме первой и третьей глав II части, где выполняют функцию курсива).

Логика формирования маргинального ритма отчетливо прослеживается с самого начала поэмы. В первых строфах, выделенных графически в качестве самостоятельной части, ритмической опорой становится объем строфы (по 4 стиха Х4), что позволяет наряду с "опорным логаяздом" использовать другие ритмические формы размера, не характерные для литературного стиха ("Самой Троице раззор!"). Уже третья четверостишие целиком состоит из форм с переакцентуацией:

Отпусти-ка меня, мать,
С подружками погулять,
Ленку тонкого попрясть,
Здоровьица порастрясать.
(117)

В следующей строфе сохраняется слоговой объем стиха, но неопределенность предшествующих ритмических форм хорей с последовательно проведенными пропусками или сдвигами ударений с первого сильного места дает возможность свободного перехода к Ам2 с его односложной анакрузой:

Заспалась уж очень-то
Под камнем – руда!
– Гуляй, гуляй, доченька,
Пока молода!
(117)

Следующая часть открывается семистишиями пляски, которые сохраняют объем заданной ранее строфы, но "ломают" три из четырех стихов в следующей последовательности: 1/1 – два Х2; 3/1 – Х2 с гипердактилической клаузулой и односложником ("вытянутые" в один стих они дают традиционную ритмическую форму Х4 с пропуском ударения на третьей стопе); 1/1; ломка "первого" и "третьего" стиха сопровождается переакцентуацией ("Бегут русы..., "Моя круче..."). Последний стих возвращает нас к Х4.

За двумя строфами аналогичного построения следует шестистишие, в котором симметричному дроблению подвергаются лишь "первый" и "тре-

тий" стихи, причем их ритмические формы (из четырех отрезков X2 только один – с переакцентуацией: "Ходи чаще!"). Равновесие и симметрия сложившейся строфы (X2 + X2 + X4 + X2 + X2 + X4) тут же нарушается ее дроблением на два трехстишия (X2 + X2 + X4) – в пляску врывается незнакомый молодец:

То-ль не зга,
То-ль не жгонь,
То-ль не молодец-огонь!

То-ль не зарь,
То-ль не взлом,
То-ль не жар-костер – да в дом!
(118)

Затем вновь идет возврат к 4-стишиям, но других метров (Я → Ам → Ан), скрепленным одинаковой односложной анакрузой.

В этих первых двенадцати строфах полностью реализована последовательность ритмического движения стиха: 1) зыбкость и загадочность формы сменяется ее прояснением, 2) затем определенность вновь ставится под сомнение за счет использования неожиданных ритмических вариантов, 3) это приводит к смене одной формы другой, 4) части ритмического целого начинают функционировать как самостоятельные соизмеримые единицы, этот процесс захватывает последовательно стих и строфу, 5) следующим шагом становится обратное слияние симметричных форм на уровне стиха и строфы. Закрепление этих принципов движения уже в пределах первой главы поэмы в дальнейшем дает свободу их варьирования. Так, в рифменных формах, отделенных друг от друга большим числом строф, третий повтор объединяет парные двустишия в четверостишие⁵⁷ две группы строф (дистих + моностих) на одну рифму сливаются в монорим трехстишия,⁵⁸ два четверостишия X2 переходят в четыре двустишия X4⁵⁹ и т.д.⁶⁰

Очевидно, что в ритмическом построении "Молодца" не сами стихотворные формы, а их движение, чередование по сходству и по контрасту, взаимное перетекание обеспечивают единство динамического развертывания всех уровней художественного целого. Кажущаяся непредсказуемость стихового жеста оказывается сопряжена с загадками образной системы и напряженностью сюжета. Эта "непредсказуемость" и свобода стиха "Молодца", как видим, технически организована сознательно, последовательно и – как всегда у Цветаевой – предельно жестко.

"Я свою биографию пишу через других."⁶¹ Эта фраза из письма в редакцию "Новой русской книги" – не только "извинение за то, что не написала

свою автобиографию",⁶² которую просила редакция. Чужие жизненные сюжеты для поэта нередко становились своими. Стремление увидеть жизненную ситуацию такой, какой она была или могла быть, а не какой казалась ее участникам, поэтически истолковать ее, примеряя к себе – еще одна форма личного опыта, которой Цветаева чрезвычайно дорожила.

Не раз возвращаясь в письмах к "любимой" поэме, Цветаева укажет на переключки с ней других, более поздних произведений о любви:

(Я бы Орфею сумела внушить: не оглядывайся!) Оборот Орфея – дело рук Эвридики ("Рук" – через весь коридор Аида!) Оборот Орфея – либо слепость ее любви, невладение ею (скорей! скорей!) – либо [...] *приказ* обернуться и потерять. Все, что в ней еще любило – последняя память, тель тела, какой-то мысок сердца, еще не тронутый ядом бессмертия, [...] все, что еще отзывалось в ней на ее женское имя, – шло за ним, она не могла не идти, хотя может быть уже не хотела идти. Так, преображенно и возвышенно мне видится расставание Аси с Белым – [...] – не бойся.

В Эвридике и Орфее переключка Маруси с Молодцем [...] Ах, может быть просто продленное "не бойся" – *мой* ответ на Эвридику и Орфея. Ах, ясно: Орфей за ней пришел – "*жить*", тот за моей – не жить. Оттого она (*я*) так рванулась. Будь я Эвридикой, мне было бы... стыдно – назад!⁶³

В "Молодце" парадоксальным образом оказались стянуты разные, очень непохожие жизненные сюжеты, свои – с С. Эфроном,⁶⁴ А. Белым,⁶⁵ Геликоном,⁶⁶ чужие – Белого с Асей Тургеневой⁶⁷ и треугольник Блок-Менделеева-Белый.⁶⁸ Отсюда такое множество совпадений в цветаевских описаниях этих сюжетов с поэмой.

Поэтическое слово для Цветаевой имеет магическую силу.

Я в жизни своей – волей стиха – пропустила большую встречу с Блоком (встретила бы – не умер), сама 20-ти лет легкомысленно наколдовала: "И руками не потянусь" [...] *возьмите* и мой жизненный опыт: опыт опасных – чуть ли не смертельных – игр.⁶⁹

– пишет она Пастернаку.

Сюжетам "невстреч", "несостоявшейся любви", "смертной любви" Цветаева противопоставила "Молодцем" встречу, любовь "двух, ставшим одним".⁷⁰ Этот универсальный сюжет, призванный заговорить встречу, развернут в большом пространстве поэмы, где магическим, не названным, табуированным будет главное слово – "любовь".

В "Пленном духе" вспоминая, как по ее просьбе А. Белый рассказывает о своих взаимоотношениях с Блоком и Менделеевой, Цветаева обращает внимание, что он ни разу не произнес слово "любовь".

Если нынешние не говорят "люблю", то от страха, во-первых – себя связать, во-вторых, – *передать*: снизить себе цену. Из чистейшего себялюбия. *Те – мы* – не говорили "люблю" из мистического страха, назвав, убить любовь, и еще от глубокой уверенности, что есть нечто высшее любви, от страха это высшее – снизить, сказав "люблю" – *неодать*.

Оттого нас так мало и любили.⁷¹

"Сказав – *неодать*". Чего? Выше всех земных привязанностей, выше долга перед людьми стоят требования души, долг перед своей душой. Поэтому последняя, великая и страшная жертва – жертва души. "Душу отдать за други своя."⁷² Эта евангельская формула как высшее проявление любви не раз появляется в письмах и прозе Цветаевой.

"Пора и о душе подумать", глубокое слово, всегда противопоставляемое заботам любви, труду любви, семье. "Не вправе". *Вы* не вправе, но Ваша душа – вправе, вправе – мало, то, что для Вас – роскошь, для нее – необходимое условие существования. *Вы свою душу* губите. И, в ответ: "Кто душу положит за други своя!"⁷³

Отдать не жизнь, а то, что делает человека человеком – душу. В этом Цветаева видит абсолютное воплощение любви. Оттого в поэме "ратоборство двух голосов – спор о душе",⁷⁴ оттого Молодец просит любимую бежать от него ("Спасай душу!"), оттого так резко осуждающе выскажется Цветаева в одном из последних писем Пастернаку:

... вы в *последнюю минуту* – отводили руку и оставляли меня, давно выбывшую из семьи людей, один на один с моей человечностью. Между вами, нечеловеками, я была *только человек*. [...] Рильке умер, не позвав ни жены, ни дочери, ни матери. А *все любили*. Это было печенье о *своей* душе. Я, когда буду умирать, о ней (себе) подумать не успею, целиком занятая: накормлены ли мои будущие провожатые, не разорились ли близкие на мой консилиум, и, может быть в лучшем эгоистическом случае: не растащили ли мои черновики.⁷⁵

Последняя из фольклорных поэм земным и небесным искушениям души противопоставила сознательную жертву души как чаемого прорыва из замкнутой земной жизни в вечность.

Душу отдать за други своя.
Только это в поэте может осилить стихию.⁷⁶

Приложение 1

Размер	Количество стихов	% к общему числу стихов*
1-сл.	37	1,7
X1	27	1,2
X2	615	27,7
X3	204	9,2
X4	301	13,6
X5	2	0,1
X6	23	1
Я1	93	4,2
Я2	149	6,7
Я3	5	0,2
Я4	4	0,2
Я5	1	-
Д2	297	13,4
Д3	1	-
Д4	1	-
Ам2	395	17,8
Ам4	10	0,5
Ан2	54	2,4
Ан3	1	-
"опорный логзед"	38	1,7
Д-к3	3	0,1
Д-к4	4	0,2
Пе1	2	0,1
	2217**	100%

* % округлены до десятых долей

** При подсчетах мы основывались на графическом оформлении стиха как отдельной, самостоятельной единицы. Редкие случаи "лесенки" рассматривались как один стих, за исключением тех случаев, когда она не совпадала со строфой. Например:

"Скажись-назло..."

– Брысь,

Рыси прыскучи...

Три таких случая для поэмы большого объема существенной роли в статистике форм не играют.

В таблице подчеркнуты размеры, доля которых в общем метрическом репертуаре составляет более 5%.

Приложение 2

Слоговой объем	Количество размеров	Количество стихов
1	1	37
2	2	69
3	3	92
4	5	572
5	6	450
6	9	386
7	8	375
8	5	181
9	2	11
10	5	9
11	2	13
12	3	19
13	1	3
	23	2217

92,7%

Примечания

- 1 См., например, Е. Фарыно, "Мифологизм Цветаевой", *WSA, Sb. 18*, 1985; Л.В. Зубова, *Поэзия Марины Цветаевой. Лингвистический аспект*, Л., 1989; Е.Б. Коркина, "Лирический сюжет в фольклорных поэмах Марины Цветаевой", *Русская литература*, 1987, №4 и "Поэтическая трилогия Марины Цветаевой", *Марина Цветаева. Поэмы 1920–1927 гг.*, Спб., 1994. (В дальнейшем все ссылки на текст поэмы "Молодец" даются по этому изданию. В скобках указаны страницы); И.И. Разова, "Фольклорные мотивы в поэме М.И. Цветаевой 'Переулочки'", *Культурно-исторический диалог. Традиция и текст*, СПб., 1993.
- 2 Е.Б. Коркина, "Поэтическая трилогия Марины Цветаевой", 3.

- 3 "Поэт о критике", *Марина Цветаева об искусстве*, М., 1991, 41–42.
- 4 Марина Цветаева, *Сочинения в 2 тт.*, Т. 2, М., 1988, 483.
- 5 Это обстоятельство дает основание Е.Б. Коркиной заключить, что в "цикле фольклорных поэм Марины Цветаевой фольклорна лишь форма (фабула и поэтика), содержание же их антифольклорно, ибо подчинено индивидуальному лирическому сюжету". ("Поэтическая трилогия Марины Цветаевой", 167).
- 6 Ср.: "Все девки хорошо пляшут, а Маруся лучше всех" —> рефренная форма в описании пляски: "Ходи шибче / Ходи выше, / Медом сыщенная — / Эх! / Моя — выше, / Твоя — выше, / У Маруси — выше всех!"; "Маруся! Поди, проводи меня" —> "Проводи меня, Маруся, до ворот!"; "Маруся, сердце! Хочешь ли я тебя замуж возьму?" —> "Сердце, Маруся, / Замуж пойдешь?"; "...живу у купца за приказчика." —> "Небось няям не молимся: / У купца в приказчиках"; "...накинь ему петельку на пуговицу и распускай потихонечку клубок..." —> "Накинь, ему, доченька, / На пуговку — петельку. [...] Иди, сердце сдерживай, / Клубок разворачивай"; "Хороша, да некрещена!" — отвечают гости. "Как так?" — "Да в церковь не ходит." —> "Тут как грянут / Гости стоном: / — Хороша, да некрещена!" [...] — В церкву ходила? / — Жертву кадила?" и др.
- 7 См.: Н.М. Герасимова, "Энергетика цвета в цветаевском 'Молодце'", *Имя. Сюжет. Миф*. СПб., 1996; Е.Г. Эткинд, *Материя стиха*, 2-е изд., Париж, 1985; Е. Фарыно, "Из заметок по поэтике Цветаевой", *Marina Cvetaeva. Studien und Materialien, WSA, Sb. 3*, 1981; Л.М. Богославская, "Работа Цветаевой с ономастическим материалом", *Русская ономастика*, Одесса, 1984.
- 8 О со-противопоставлении Маруси — Машам см. пояснение самой Цветаевой, данное французскому переводчику (Е.Г. Эткинд, «Молодец»: Оригинал и автоперевод", *Slavia. Časopis pro slovanskou filologii*, r. 61, Praha, 1992.
- 9 *Марина Цветаева об искусстве*, 53.
- 10 "Вы столь забывчивы, сколь незабвенны..." (цикл "Комедьянт").
- 11 См. об этом: С. Сандлер, "Тело и слово: гендер в цветаевском прочтении Пушкина", *Русская литература XX века. Исследования американских ученых*, СПб., 1993.
- 12 Из письма Цветаевой к Р.М. Рильке, *Вопросы литературы*, 1978, №4, 250.
- 13 И.И. Разова, Указ. соч., 123.

14 См. также незавершенную строку в главе "Пастушество":

– Меч дам тебе, власть-главенство,
Семи

15 См. также письмо Цветаевой к Ю. Иваску от 25 января 1937 г.

16 А. Чернова, "В огонь-синь", *Благонамеренный*, Кн. 1, Брюссель, 1926, 154.

17 Искусство при свете совести, Марина Цветаева, *Сочинения*, Т. 2, 402.

18 Из письма Б. Пастернаку (июль 1927), Там же, 492.

19 "Поэт о критике", *Марина Цветаева об искусстве*, 41.

20 См.: Е.Г. Эткинд, "«Молодец»: Оригинал и автоперевод".

21 М.Л. Гаспаров, "От поэтики быта к поэтике слова", *Марина Цветаева. Статьи и тексты*, WSA, Sb. 32, 1992, 9.

22 Там же, 13.

23 Марина Цветаева, *Сочинения*, Т. 2, 513.

24 О значении теории и поэтической практики А. Белого в создании поэмы "Молодец" см.: Е.В. Хворостьянова, "Мистификация в творческой автобиографии (Марина Цветаева – Андрей Белый)" (в рукописи).

25 Андрей Белый, *После разлуки. Берлинский песенник*, Пб.–Берлин, 1922, 11.

26 Например, в заметках ко 2-й части поэмы "Егорушка": "Мечта о Егории возобновляется в Медоне, 23-го января 1928 г., т(о) е(сть) 7 л(ет) спустя последней строки. – Дай Бог!" (Марина Цветаева, *Сочинения*, Т. 2, 597); записи снов Цветаевой нередко фиксируют не только день, но и час: "Мой сон 9-го июня 1919 г. 1 ч. дня..." (Выписки из записной книжки, верой и правдой служившие мне с 1-го июня 1918 по 14 февраля 1919 г., WSA, Sb. 32, 1992, 230); совпадения чисел встреч и разлук для Цветаевой также символичны, например, последняя встреча с Пастернаком в Москве, осознаваемая Цветаевой как "невстреча" как бы влечет за собой разлуку: "Последняя – похороны 11-го (старого) апреля 1922. Через месяц – отъезд. Ровно через месяц – день в день – я уехала." (Марина Цветаева, *Сочинения*, Т. 2, 475) и мн. др.

27 См.: М. Н. Виролайнен, "Сделаем себе имя", *Имя. Сюжет. Миф*, СПб., 1996.

- 28 Лекции Р. Штейнера и А. Белого, общение с К. Бальмонтом и Вяч. Ивановым, наконец, с семьей композитора Скрябина, где "теософия, антропософия, мистицизм, англославиизм Брянчанинова, Рудольф Штейнер, Блаватская, Кришна-Мути, Мессия [...] продолжало жить и не сходило с уст." (Н. Катаева-Лыткина, "Поэт Марина Цветаева и семья композитора Скрябина", *WSA, Sb. 32*, 1992, 137). Ср.: из письма Цветаевой Е. Ланну от 6 декабря 1920 г.: "...говорили про спиритизм и сомнамбулизм, я лежала на огромном медведе, слушала, спорила, соглашалась и спала". (Там же, 140).
- 29 У пифагорейцев пентада как "символ победы духовной природы над материальной" противопоставлена тетраде (4) как "корню всех вещей", связующему "все вещи, числа, элементы и сезоны". Пентада есть союз четного и нечетного чисел. Она "символизирует пятый элемент, эфир, потому что он свободен от влияния четырех нижних элементов. [...] Тетрада плюс монада равны пентаде. Пифагорейцы учили, что элементы земли, огня, воздуха и воды проницаемы и для субстанции, называемой эфиром, — основы жизни и жизнеспособности." (Мэнли П. Холл, *Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии*, СПб., 1994, 246–247). По Гермесу Тризмегисту V-й Старший Аркан выражает "в мире божественном всемирный закон [...]. В мире интеллектуальном [...] отношение [...] конечного к бесконечному. В мире физическом — вдохновение [...], испытание человека свободой действий в безвыходном кругу мирового закона." (Книга Гермеса Тризмегиста, *Предсказательное Таро*, Воронеж, 1993, 270–271). Восходящие к Кабале и широко известные в России в начале XX в. (главным образом, благодаря "Практической магии" Папюса) фигуры пентаклей в прямом положении (устремленные вверх) использовались "для хороших операций", в перевернутом (знак Дьявола — козлиная голова) — "для дурных операций". (Папюс Лермина Агриппа, *Магия белая и черная. Практическая магия*, Нальчик, 1994, 318–319). Таким образом, перевернутая пентаграмма становится символом дьявольского искушения, пути в ад.
- 30 Именно это обстоятельство нередко является основанием для характеристики поэмы Цветаевой как лирической. Например, у Е.Б. Коркиной: "не вдаваясь здесь в историю вопроса о сущности 'лирической поэмы', условимся, что в нашем случае этим определением обозначаются произведения, построенные на материале личной судьбы и духовного опыта автора, а в фабульной или свободной форме это сделано — для содержания безразлично." (Е.Б. Коркина, "Поэтическая трилогия Цветаевой", 3).
- 31 См., например, Б.В. Томашевский, *О стихе*, 1929; С.Д. Балухатый, "К вопросу об определении ритма в поэзии", *Известия Самарского гос. ун-та*, 1922, Вып. 3; В.В. Кожин, *Как пишут стихи*, М., 1970; Е.Г. Эткинд, *Разговор о стихах*, М., 1970 и "Ритм поэтического произведения как фактор содержания", *Ритм, пространство и время в литературе и*

искусстве, Л., 1974; М.М. Гиришман, Р.Т. Громяк, *Целостный анализ художественного произведения*, Донецк, 1970.

- 32 Ни одно из этих описаний не претендует на исчерпывающую полноту и остается открытым для дальнейших исследований.
- 33 В очерке "Дом у Старого Пимена" Цветаева напишет: "А можно ли, я только ставлю вопрос, а неизбежно ли, а так ли уж непреложно – любить ребенка от нелюбимого, может быть – невыносимого? Анна Каренина смогла, но то был сын, сын – в нее, сын – ее, само-сын, сын ее души." (Марина Цветаева, *Сочинения*, Т. 2, 45). Богдан в "Молодце" оказывается рожденным не просто от нелюбимого. Он – не сын души: "На чужом огне сгораешь, / Душа, – силком взяли!"; "Твои очи голубые, / А могли бы – черные..."
- 34 См. об этом: Н.М. Герасимова, Указ. соч.
- 35 В рамках статьи мы можем лишь указать на принципы ритмического построения отдельных глав; более подробное описание требует и большего объема.
- 36 О мотивах, связанных с русальной неделей и святками см.: Н.М. Герасимова, Указ. соч.
- 37 Стихия огня, жара, палящего зноя первой части поддержана обилием сравнений, где в качестве образа выступают природные элементы в стадии летнего расцвета: "Твой малиновый налив – Ссуди, девка, поделись!"; "Ай, Маруся! / Коса руса! / Урожайные хлеба!"; "Уж ты яблочко-некусанное-плод!"; "Через дичь-лебеду / Я-ль на поводе веду?"; "Пчелой сушит! / Червем точит!"; "Ровно деревце / В цветенье – срубленное"; "Под горькой осиною, / С ручьями, с пчелами. / Все цветочки синие, / Она – что польмя!"; "Вкруг роскошества – / Шмелем."
- 38 Снежная стихия второй части холодного "сна", "не-жизни" героини отчетливо напоминает о себе в каждой главе и дополнительно подкрепляется мотивами, связанными с календарно-обрядовой приуроченностью действий ("Сказки выют"), а также устойчивыми зимними образами в огненном "Пированьице": "– Здó-рово, халуи! / Проруби, полынья..."; "По завалежам – пурга, / Перед барином – слуга"; "Таких невест: / (Третей:) в Ердань!"
- 39 О соотношении черного и голубого в цветообозначении глаз см.: Л.В. Зубова, *Поэзия Марины Цветаевой*, 122–133.
- 40 См. об этом: Н.М. Герасимова, Указ. соч.
- 41 Там же.

⁴² Ср. в стихотворении А.С. Пушкина "Приметы":

Я ехал к вам: живые сны
За мной вились толпой игривой,
И месяц с правой стороны
Сопровождал мой бег ретивый.

Я ехал прочь: иные сны...
Душе влюбленной грустно было,
И месяц с левой стороны
Сопровождал меня уныло.

⁴³ См., например: Б.А. Успенский, "'Правое' и 'левое' в иконописном изображении", *Семиотика искусства*, М., 1995.

⁴⁴ В главе "Под порогом" бегство от искушения также связано со спасением души, с выбором рая, праведного пути:

– Беги, девка, из хаты!
Спасай душу!
[...]
Невестынька!
Стряхни мечту!
Гони версту!
Беги к попу!

⁴⁵ См.: А.Ю. Саплин, *Астрологический энциклопедический словарь*, М., 1994. "Добрые" магические действия и гадания приурочены ко времени господства Селены, "злые" – Лилит. В поэме Цветаевой "На Красном коне" героиня видит сны и приносит жертвы при свете Лилит: "Злая луна – в прорезь окон, / Первый мне снится сон."

⁴⁶ См.: Д.С. Лихачев, *Поэтика древнерусской литературы*, М., 1979. 343–344.

⁴⁷ Т.Н. Михельсон, "Фрески западного свода Собора Рождества Богородицы Феррапонтова монастыря в системе росписей храма", *Литература и искусство в системе культуры*, М., 1988, 311. В первой части поэмы "Страшный суд" будет связан не с выходом из замкнутого пространства, а со входом в него:

Как на страшный на суд
Ноги сами несут.
[...]
И косяк-то знаком –
Прямо в пляску – снопом.

- 48 Обычное положение партнера – с левой стороны. Во время церковной службы барин стоит слева от героини, при выходе из храма эту позицию партнера занимает Молодец, появляясь в левой оконнице. Возможно, именно реализация пространственных координат привела к замене отца из народной сказки братом – в поэме.
- 49 Смысл земной жизни христианина – спасение своей души.
- 50 *Марина Цветаева об искусстве*, 41, 43.
- 51 О свободных переходах хорейческих шестисложников в амфибрахические при смещении начального икта с первого на второй слог в славянском стихе писал К. Тарановский, "Основные задачи статистического изучения славянского стиха", *Poetiks. Poetyka. Poetika*, Т.П, Warszawa, 1966, 192–193.
- 52 Ср. подобное строение Х4: "Один: с Богом! другой: стой!"; "Один: сдайся! – другой: скрой!" (– $\bar{U}^2U//\bar{U}^2$).
- 53 В психологически напряженных сценах поэмы – строфическая неупорядоченность – столкновение трехстиший с двустишиями и единичными вкраплениями моностихов. Иногда они связаны общей системой рифмовки и тем самым "рифменно" продолжают друг друга, иногда – конфликтно противопоставлены. См., например, разговор Маруси с Молодцем в главе "Вторые ворота", последнюю пляску и гибель Маруси в главе "Под порогом", а также главу "Пированьице" и последнюю сцену в храме.
- 54 "Число Зверя" в строфике поэмы на долгое время было утеряно. В первом пражском издании поэмы были ошибки, кроме того, его небольшой формат требовал частого разделения цельных строф. В американском издании (Марина Цветаева, *Стихотворения и поэмы*, Т. IV, Нью-Йорк, 1983, 91–151) воспроизведен пражский вариант: строфы на границах страниц печатаются здесь как отдельные, самостоятельные. В недавних изданиях поэмы Н.К. Телетовой (*Звезда*, 1989, №6, 81–106) и А. Саакянц (Марина Цветаева, *Сочинения*, Т. 1, 345–409) предприняты попытки найти основания для объединения или разделения строф (в первом случае – ритмико-композиционные, во втором – синтаксические). Только последнее издание, подготовленное Е.Б. Коркиной (Марина Цветаева, *Поэмы*, 117–180) сделано с учетом правки Цветаевой по экземпляру книги, подаренной дочери. Здесь впервые число строф поэмы становится ощутимым (редкие рассечения строф границами страниц существенной роли не играют).
- 55 М.Л. Гаспаров, "От поэтики быта к поэтике слова", 15.

56 Значимость симметричных групп в ритмическом построении "Поэмы конца" отмечалась Вяч. Вс. Ивановым ("Метр и ритм в 'Поэме конца' М. Цветаевой", *Теория стиха*, Л., 1968, 192).

57 Например:

1) По ухабинам – пурга,
Перед баринoм – слуга.

2) По завалежам – пурга,
Перед баринoм – слуга:

(По скáмьям – сверканье)
С пустыми руками.

(По скáмьям скаканье)
Один, без канпаньи.

3)Середь табора – гудеж:
Барин барыню ведет.
По скáмьям трясенье:
В хрустальном, в кисейном.

58 Например:

Чтоб той реченькой да вспять
Было нам с чего начать.

Замок да печать.

Свежей прежнего да встать –
Нельзя поминить, велю спать.

Замок да печать.

Чтоб и в самом сонном
Сне тебя не вспомнил,
Велю: цветы скромно.

59 Например:

Греши с Богом!
Земля скроет!
Под порогом
Яму роют.

Как из хаты той безглазой
Выносили троих разом:

Двоих правильной дорогой,
А Марусю – под порогом.

Прощай, трогай,
Сустав – хрящик!
Под порогом
Тело тащат.

Как на отдых тот на грозный
Выносили троих розно:

Двоих – в садик во крестовый,
А Марусю – во просторы.

- 60 В пределах статьи наша задача – показать основные принципы, лежащие в основе ритмической структуры. К увлекательному занятию по воссозданию целостного ритмического рисунка поэмы может обратиться сам читатель.
- 61 Цит. по: А. Саакянц, "Одиннадцать недель в Берлине", *WSA, Sb. 32*, 1992, 58.
- 62 Там же.
- 63 Из письма Б. Пастернаку от 25 мая 1926 г. (Марина Цветаева, *Сочинения*, Т. 2, 487–488).
- 64 Образные и тематические переключки "Молодца" с "Разлукой" и стихами, посвященными С. Эфрону.
- 65 Ср. описание А. Белого как ангела и как зверя в "Пленном духе". А также: Е.В. Хворостьянова, Указ. соч.
- 66 Многочисленные параллели с "Флорентийскими ночами". Финал – как и в "Молодце" – встреча через 5 лет, но здесь она оборачивается "невстречей": героиня отказывается узнавать бывшего возлюбленного. Ср. также рассуждения о душе: "Но как я не поняла раньше: зверь, может ли быть что-нибудь одушевленное зверя? 1) потому, что достаточно убрать одну букву "л" и получится "душа"; 2) потому что у него еще остается на одну букву больше, чем у "души". И если говорить серьезно: зверь (animal) – существо в высшей степени одушевленное (animé). Почти имеющее душу (âme)." (Марина Цветаева, *Сочинения*, Т. 2, 261).
- 67 См.: эссе Цветаевой "Пленный дух".
- 68 См. рассказ Белого об этом сюжете, изложенный Цветаевой в "Пленном духе", а также воспоминания Белого о Блоке, опубликованные в журнале *Эпопея* №№1–4 за 1922 г. Во втором номере помещены стихотворения Цветаевой цикла "Отрок".
- 69 Марина Цветаева, *Сочинения*, Т. 2, 484.
- 70 Из предисловия Цветаевой к французскому переводу поэмы. Цит. по: Марина Цветаева, *Поэмы*, 326.
- 71 Марина Цветаева, *Сочинения*, Т. 2, 276.
- 72 Ев. от Иоанна, 15.13: "Больши сея любви никтоже имать, да кто душу свою положит за други своя."
- 73 Марина Цветаева, *Письма к Анне Тесковой*, СПб., 1991, 61–62.

- ⁷⁴ Ариадна Чернова, *В огонь-синь*, 153.
- ⁷⁵ Марина Цветаева, *Сочинения*, Т. 2, 496.
- ⁷⁶ "Искусство при свете совести", Там же, 400.

Светлана Казакова

РОДОВОЙ ЧЕЛОВЕК И СОЦИАЛЬНОЕ "ЛОНО" В ПРОЗЕ АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА

Человек хочет понять себя, чтобы освободиться от ложных понятий греха и долга, возможного и невозможного, правды и лжи, вреда и выгоды и т.д. Когда поймет человек себя, он поймет все и будет навсегда свободен (Платонов 1989а: 174).

Высказанные слова писателя Андрея Платонова показательны в аспекте становления социальных личностей его героев. Этот процесс ознаменован появлением и активным функционированием у этих личностей сознательной деятельности, что в понимании автора, особенно значимо для разгадки человека и его исторической задачи в общем развитии. Крупный план неоромантической веры в потенциальные интеллектуальные силы человека и катафатический взгляд русской философской мысли на будущее проецируется на профанный срез совершителей новой жизни в России, гарантируя катаклизменную тягу в платоновских текстах к познанию. Впечатляет также обязательный для всех философских эссе или публицистических экспромтов писателя образовательный императив. Платоновский человек *эпистемологичен* и во всех своих проявлениях он маркирован необходимостью приближаться к самому себе, изучать свою собственную природу. На перекрестке двух тенденций – характерного для новой авангардной культуры вхождения сценнизма в искусство и государственно-политического вызова к массовой грамотности – платоновский человек чувствует себя „повелителем вселенских сил“, ввиду того, что он может их вылучить. В статье „Да светиться имя твое“ наблюдается прямое обращение к труду, который рассматривается как функция человека, равноценная мысли и науке, а также как форма для его самопостижения. В другой статье („Пролетарская поэзия“) твердо постулирована связь между наукой и искусством, объявленными в своих высших достижениях одним целым. Более того, писатель раздвигает границы понятия о творчестве, вписывая искусство в систему производственной деятельности. Реализм явлений, доходящий до их вещественности, приводит автора, который постулирует: „Истина – это реальная вещь“, к отчетливому художественному прагматизму. По конкретивизму своих литературных решений А. Плато-

нов сильно напоминает понятийный язык К. Малевича, передвигаясь далее в отрицании символизма в искусстве.

Поэзия послепролетарской эпохи, – говорится в указанной статье, – будет не организацией символов, призраков материи, а организацией самой материи, изменением самой действительности (Платонов 89а: 48).

Проблема организации материала с художественной целью или превращение литературного творчества в творение смыслового двигателя (инженерию) приводит к характерному для Платонова интеллектуальному конструктивизму. Поскольку однако, дело касается создания сознательного и интеллектуального (будущего) человека по пути преодоления настоящего (инстинктивного и интуитивного), у писателя наблюдается генеральная тематическая ориентация к оппозиции *природа – культура*.

Два рассказа А. Платонова („Никита“ и „Железная старуха“), написанные в зрелый период автора, содержат в чистом виде точку зрения платоновского человека, показательную для оригинальной семиотики восприятия у писателя. Тот факт, что в обоих случаях речь идет о детях, поведенчески усваивающих реальность, говорит об интересе автора к формирующимся контактно сознательным силам индивида. Пластика детского контактирования и приспособления к миру важна для писателя с точки зрения онтологии его осознающихся героев. Дорога платоновских „кротких безобразников“ к высшему разуму в себе повторяет (в других ситуациях) элементарные мотивы, которые направляют его любопытствующих маленьких героев. Никита и Егор (а к ним могут быть отнесены также Проша и Саша Двановы из „Чевенгура“) находятся во власти эпической оппозиции *жизнь-смерть*, семиотизирующей пространство, в котором они пребывают, в доброе или злое, придавая ему антропоморфный характер. Для Никиты оно состоит из пугающей его бочки с маленьким человеком в ней, колодца с его водяными человечками, старого пня-головой и наоборот: из доброго дедушки-солнца, улыбающегося человека-гвоздя и т.д. В зависимости от характера контактного отношения с этими предметами или сущностями, они могут меняться в направлении вредоносном или соответственно могут лишаться своей страшной коннотации. По мере удаления от родовой связи (место дома, связанного с пребыванием матери) мир для Никиты начинает грозить хаосом оживших предметов и шумов. С прибытием отца с фронта и матери с поля – в противовес предшествовавшему развитию – создается контекст воприятия, в котором предметы возвращаются к своей тождественности. Именно по этому поводу, в связи с семантикой этого рассказа О. Кузьменко отмечает, что

по постоянному значению предикатов и по отношению оппозиции между ними все персонажи и олицетворенные предметы рассказа выступают как переменные подлежащие при постоянном сказуемом (Кузьменко 1975: 44).

Егор из „Железной старухи“ фабульно существует в изначальной родовой связи – *мальчик с матерью*, ослабевание которой мотивирует серию ситуаций расширяющегося познавательного общения с миром. В антропоморфный когнитивный мир мальчика попадает и Железная старуха (смерть), которая подвергается аксиологическому выравниванию с остальными предметами: ветром, жуком, червем, кленом – с точки зрения решительного экзистенциального вопроса „А ты кто?“ Семиотика познающего сознания ребенка в этом тексте предполагает, как и в „Никите“, сон, вымысел, в качестве форм природного разума и – любопытство разгадки, а также труд, как возможности его преодолеть. Эпистемологическую ориентацию в изобразительном статусе платоновского творчества нельзя отделить от интеллектуализма и ментализма в нем. В духе когнитивно-психологических взглядов Ж. Пиаже познающие маленькие герои Платонова совершают анализ с точки зрения субъекта, который становится способным объективировать вещи. Внимание писателя к структуре действий персонажа делает значимой конструкцию как опосредующий между субъектом и объектом живой фактор. В своей теории о стадийном (оперативном и фигуративном) развитии интеллекта Пиаже очерчивает значение именно так называемой инвенции или инвенциальной конструкции, характеризующей живое мышление. По мнению исследователя, она объясняет когнитивное развитие, рассматривая знание как результат взаимодействия между субъектом и объектом (Пиаже 1986: 234, 255). В рассматриваемых произведениях мы сталкиваемся именно с конструирующим процессом строения структур и саморегуляции на пути приближения детского сознания к объективности. Как известно, в отличие от познавательной активности взрослого, Пиаже указывает на бессознательный эгоцентризм ребенка. Результат проявляется в смешении субъективного с объективным, пережитого с реальным, в своеобразном анимизме или обретении предметами сознания и воли, и в конечном счете в *артефициализме* детского мышления (Ярошевский 1985: 426). Это приписывание личных мотивов физическому миру, то есть сочетание магической жестокости и артефициализма встречаем в рассматриваемой прозе А. Платонова, где олицетворяющая и моделирующая апперцепция имеет доминирующий смысл.

Итак, *ребенок* Платонова, а также его *инфантильные герои* становятся центром собственного эгософического микромира, который пробует подчинить остальных, создавая индивидуальную мифологию платоновской

прозы. В этом особом мифологическом дискурсе оформляется корреляция *мать (отец) – сын*, обретающая ключевое содержание. Статья писателя „*Душа мира*“ содержит рассекречивающие для понятия этой авторской универсалии факты. В ней постановки типа : „Женщина и мужчина – два лица одного существа – человека“ и „ребенок же является их общей вечной надеждой“ (Платонов 89а: 15) актуализируют евангельское понимание о родовой связи и смысле человеческого рода. К сакральному контексту представлений относятся понятия типа „*владыка мира*“, как обозначен ребенок, вариации вокруг небесного зачатия земной женщины („*Она свобит небо на землю*“), а также идея искупления через Сына. Платоновская женщина непосредственно связана с Божественной Софией, но она возвращается к своему материальному воплощению, чтобы снова абстрагироваться, только в другом ряду сакральных знаков. Почти во всех текстах автора, посвященных теме реального переустройства общества („*Котлован*“, „*Ювенильное море*“, „*Чевенгур*“), проходят платоновские матери и их мертвые или умирающие дети, отвечающие в рамках платоновской аксиологии на идею греха, преступности и жертвы-искупления.

Не увидеть рай, а упасть мертвой у врат его – вот смысл женщины, а с нею и человечества

– пишет художник (Платонов 89а: 16).

Мифологический характер этой типичной для писателя тенденции приводит к архетипу Большой матери. В нем Е. Нойман дифференцирует позитивный и негативный характер функционирования. В обоих проявлениях женской парадигмы существенна связь *мать-ребенок* и ситуация *теле-сной осязаемости женского элемента* (по типу тело-сосуд). В этом плане символика земной утробы, лона, рождающегося *uterus'a*, более чем понятна, с тем уточнением, что она тендирует к пугающему образу Большой матери. Помимо своей плодотворительной и защитной функции мать-земля выступает и в другой своей ипостаси, а именно в образах пропасти, пещеры, темной глубины, которые далее могут модифицироваться в съедающую полость гроба и смерти, в „лишенную светом тьму“ и в конечном счете в Ничто.

Потому что женщина, которая рождает жизнь и все живущее на земле, одновременно с этим все проглатывает и съедает, преследует своих жертв и цепями и сетями их схватывает (Нойман 1965: 148).

Концентрируясь в основном вокруг проблемы формирования сознания, А. Платонов интуитивно приближается к одному из фундаментальных во-

просов психоаналитического развития человека, а именно появления сознания как мужского опыта. Аналитическая психология недвусмысленно доказывает, что в своем историческом развитии человеческое сознание переживается как мужское и идентифицируется с ним, тогда как бессознательное как таковое выступает главным образом в символике женского начала (Нойман, 147). Посредством инфантильного поведения своих героев Платонов сосредоточивает свое внимание на рождении этого (мужского) сознания из женственно-матерински бессознательного. Комплекс страха, преследующий его героев, и их желание спастись в материнских реалиях доказывает одно: страдание исторического человека по пути обретения архетипального опыта у автора отлилось в духовном мученичестве его людей, выходящих из тьмы мифологических комплексов на свет сознания.

Мальчики с матерями или возвращающиеся сыновья, платоновские герои стремятся найти свое место в этой универсальной архетипической конфигурации (несознательный момент в которой обозначен „душою“), которая делает их стабильными. Сюда можно отнести ребенка Сашу Дванова, находящегося в постоянном поиске родовой близости, которая заставляет его выкопать себе пещеру рядом с могилой его отца. Кроме детей (типа Егора), взрослые персонажи писателя (ср. Фома Пухов из „Сокровенного человека“) тоже часто ищут себе приюта в канавках, пещерах или других отверстиях земного лона. В указанной уже статье „Душа мира“ Платонов называет женщину единым целым с миром и небом, так как она родила все и превратилась в надличностную силу.

Неохристианский ингредиент в этой концепции писателя, а именно роль женщины в космических пределах бытия подготовить искупление вселенной с рождением Сына, а ее освещение с царством Сына или будущим человечеством, обнаруживает влияние книги Н. Федорова „Философия общего дела“ на эстетику писателя. Именно в философском супраморализме Федорова женское начало поставлено наравне с мужским в качестве двух разных родовых сущностей – равноценных, однако, в Троице – в отношении к верховной величине. Кроме того дидактический характер федоровского мышления превращает эти понятия в прямой общественный идеал:

Если роду человеческому – проповедует философ – состоящему из сынов и дочерей, сирот, утративших отцов, нужно иметь свой образец в Троице, в Боге, то, только не ставя дочь ниже сына в обязанности к отцам, мы найдем этот образец в Сыне Божием, в Духе Святом и в их отношении к Отцу (Федоров 1982: 148).

Упомянутый аспект федоровского учения фундаментален для Платонова не только в категориальном смысле, но и концептуально; в значительной степени он мотивирует этософический смысл эстетики писателя. В своей эпистемологической догматике Н. Федоров противопоставляет два феномена – природу, понимаемую как слепую, поражающую и умертвляющую силу и деятельную личность, то есть культуру, ориентированную к родовому культу. Для философа культура связана с просвещением и применением в общественной жизни определенных образцов.

На такой основе А. Платонов строит свое „душевное“ или *сокровенное представление* о вещах. Среди общей абсурдности жизни в Чевенгуре душа превращается в единственную профессию; „пусть люди станут душами“ – скажет автор в „Такыре“. Сокровенность платоновского человека более низкого ранга должна обозначать преобладание в нем природного разума – его „сердце в уме“. Тогда идея существования как жизнь природы программирует героя. В бедном пролетарии автор просыпает думающую, самоосознающую природу или эпистемологического человека. В нем когнитивный момент находится все еще на уровне сердца, то есть по дороге к его операциональному умственному усваиванию. Таков Филат из повести „Ямская слобода“, страдающий тотальным непониманием мира и себя. Слободский ратай, он переживает свои тридцать лет в состоянии самозабвения, лишаясь таким образом идентичности. Забвение собственной личности для Платонова связано с отказом в размышлении, что выводит человека из экзистенциального ряда и превращает его в предмет обращения. Фетишистский взгляд на жизнь в деревне, модифицированный в ритуальном оберегании вещей

Детей же били исключительно за порчу имущества, и притом были зверски, трепеща от умопомрачительной злобы, что с порчей вещей погибает собственная жизнь (Платонов 1984, I:265),

переносит на героя свои признаки, превращая его в вещь. „Дурным идилом“ называет Филата сблизившийся с ним и постепенно социализировавший его Сват. Изначальная изоляция Филата от нормальных коммуникативных связей по мере его „померкшего медленного сознания“ упорядочивает его в разряд детей или психотравмированных людей, в силу его страха перед одиночеством, замкнутым пространством, внешними шумами, и его поисков спастись в прозрачности сна или в воображаемом сопереживании чужой жизни. Для Платонова жизнь в одиночестве равна неразумному существованию. Поэтому одновременно с познанием человеческого общества (Свата, Игната Порфирича) у Филата наблюдается душевный толчок к подвижничеству – гарантирующий начало его саморазвития. Человече-

ской натуре нельзя быть неличностной и неперсональной. Выводя своего героя из состояния абстрактной неподвижности, писатель закономерно ориентирует его к общественному диалогу и артикуляции. Этот план авторской стратегии можно сравнить с характерным определением И. Карузо о жизни как ответе со стороны общества и родителей (преимущественно матери) (Карузо 1987:26).

Определенную форму онтологической недостаточности у своих „природных дураков“ Платонов внушает через массивованно присутствующую в его произведениях потребность людей утихнуть, забыться, приглушить свою сознательную деятельность, в связи с чем у автора появляются метафоры типа: „заросшая покойным салом бездействия голова“, „обросшее забвением сердце“, „заросшая жизнью душа“. Естественный „природный“ критерий в оценке вещей делает для писателя значимой *интуицию*. По поводу приоритета рациональной или интуитивной силы у платоновских героев М. Стюфляева уточняет, что в эстетике автора одно переходит в другое (Стюфляева 1970:29). В сущности наличие такого феномена как чувствующий разум или разумные сетива показывают синкретизм платоновского мировоззрения и отношения к предметам. В ряде ситуаций его герои думают только чувствами или благодаря своему практическому разуму. При этом процесс мышления часто выглядит нарочным, так как абстрактный, чистый интеллектуализм и спонтанное, интуитивное дело находятся в отношении дополнительности. Отсюда проистекает парадокс *молчащих платоновских интеллектуалов*, которые знают невыразимость истины и изобилие *неправильно говорящих наивников*, символизирующих своим косноязычием, что они ее ищут. Сложность процесса осознания у героев писателя, выявляющаяся на разных уровнях их разумности, можно рассматривать как рефлекс платоновского метаконфликта – между *бытием и сознанием*. Общеуниверсальное звучание этого конфликта пронизывает всю эстетическую систему автора вплоть до структуры его художественной речи (Яблоков 1992:292, 248).

В своих теоретических рассуждениях А. Платонов нередко сталкивает органику жизни с попыткой интеллектуально усвоить ее, доходя до вывода о том, что „жизнь еще пока мудрее и глубже всякой мысли“ и что эта стихия неизмеримо сильнее сознания. Таким образом автор отдает предпочтение элементарному характеру промифологического склада мышления своих персонажей. Это подтверждается его убеждением, что попытки в новом обществе заменить религию наукой не приведут к утверждению научного взгляда на вещи. Симптоматичен характер мышления самого автора. Неоромантическая тяга к универсализму философского обобщения в нем разрешается в метафорах праэкзистенциального мифологического дискурса. Источник жизни мыслится в категориях матриархальной

модели родительницы всего живого, в которой сосредоточена потенциальная сила существования:

Люди хотят понять ту первичную силу, ту веселую буйную мать, из которой все течет и рождается, откуда вышла и где поселится сама эта чудесная бессмертная жизнь (Платонов 89а:174).

На границе между природой и культурой как компромисс между практическими знаниями и интуитивными умениями рождаются платоновские *мастера*. Через них автор интерпретирует федоровскую идею об урегулировании природы, пока она превратится в благое, культурное дело. В образе первоклассного машиниста Мальцева из повести „В прекрасном и яростном мире“ это выглядит так: "

Он вел состав с отважной уверенностью великого мастера, с сосредоточенностью вдохновенного артиста, вобравшего весь внешний мир в свое внутреннее переживание и поэтому властвующего над ним (Платонов 1985, II: 273).

В образах Мальцева, Фомы Пухова из „Сокровенного человека“, Захара Павловича из „Происхождение мастера“, Ольги из „На заре туманной юности“ писатель дефинирует новый мир, состоящий из *мысли и дела*. Их разделение, по мнению Федорова, превращает знание в самоцель и представляет собой одно из самых больших бедствий человечества. В унисон с ведущим смыслом труда Пухов объявляет, что учение „пачкает мозги“, но одновременно с этим он считает себя квалифицированным человеком; Мальцев „понимает машину“ и даже „скупает от своего таланта“, Ольга интересуется „искусством“ движения поездов.

Один из платоновских мастеров – Фома Пухов – показателен тем, что несмотря на свой практический ум, он собирает в своем сознательном резерве впечатления, которые в конце текста ознаменуют его психологическое перерождение. В сенсуальной бытийности героя законы существования природной, социальной и культурной материи проектируется на интимную матрицу сердечной родины и кровной справедливости. Герой ощущает себя частью природного целого, вследствие чего отношения между ним и землей (натурой) выглядят ласковыми и супружески-счастливыми. Власть природно-континуальной привязанности к земле заставляет Пухова чувствовать свою "протяженность", что в рамках платоновской феноменологии выглядит расширением человеческой экзистенции:

потому что нигде человеку конца не найдешь и масштабной карты души его составить нельзя (Платонов 84, I: 364).

В произведении более позднего периода как „Афродита“ эволюционистский взгляд А. Платонова на природу и человека получает ясный контур. Хотя большая природа в представлениях Назара Фомина одинока, так как не знает ничего другого кроме себя. В оппозиции к ней представлен маленький мир людей, который построен на их сочувствии один к другому и по этой причине выглядит как исполнение надежды о высшей жизни, об изменении и оживании, существующей в этой же природе. Потенциальная возможность постичь высшую жизнь природы, по мнению писателя, существует только в сердце и сознании человека, в связи с чем вне и внутри него она говорит своим собственным несовершенством. *Неравнодушной, самосознающейся природой* можно назвать этот изначальный формовочный материал, который автор пробует охватить в его жизнепорождающем, дофигурном смысле. Он сопоставим с божественной идеей В. Кандинского или растекшейся аморфной материей С. Дали, а автор сам дает ему имя *вещество* вещей. Наряду со своей континуальностью платоновский человек осознает и свою дискретность, незащищенность, опасность выпасть из общей системы жизни по причине присутствия в нем и так называемого „яростного существа“. К такому заключению о негативном элементарном характере природы герои Платонова приходят после утраты любимого, родственного человека: Ф. Пухов во время рассуждений о своей погибшей супруге, Н. Фомин – при потере своего единственного собеседника в жизни, любимую Афродиту. Размышления Пухова над способами существования жизненной идеи способствуют раскрытию двойного образа природы, то есть позитивного и негативного характера упомянутого архетипа Большой Матери. В этой связи категория времени и историческое движение осмысляются с точки зрения закона о борьбе и взаимном вытеснении (Семенова 1988: 180).

Разрушительную силу природы писатель видит в ее человеческом продолжении и как таковой она становится аккумулятором другого мотива в платоновском творчестве – *сомнения*, давшего жизнь „усомнившимся“ платоновским персонажам. Мотив *яростной природы*, понимаемой как слепое зло, приводит автора к обобщению о некоей яростной по своему характеру онтологии:

На самом же деле это существо жило яростной жизнью и даже имело свой разум, в истину которого оно верило. И тогда вера Фомина в близкое блаженство на всей земле была нарушена сомнением (Платонов 1985, III:95).

Рассуждая персонально о „естестве, которое берет свое“, Пухов пытается смириться с мыслью о целесообразности природных законов и даже в смерти своей жены он видит их справедливость и „примерную искрен-

ность". Выпрямляясь, однако, перед лицом мирового вещества, герой чувствует свое отличие от природы, наподобие Кости из повести „В прекрасном и яростном мире“. Именно этот факт позволяет его включение в экзистенциальный мотив одиночества, незащитности перед смертью и связанного с нею забвения и приглушения самосознания, характерный для писателя.

Подчиненность платоновской эстетики федоровской доктрине объясняет натурфилософское *сближение жизни и смерти* у его героев. Художественная версия этого принципа проявляется в ощущении одновременного исчезновения и появления. В конце повести „Сокровенный человек“ Пухов чувствует знаменательную федоровскую родственность всех тел к своему телу, а также состояние „не то он таил, не то рождался“. Общий родовой континуум сближения начал и концов жизни представлен умо-зрительной пластикой возвращения ребенка к своей матери.

Душевная чужбина оставила Пухова на том месте, где он стоял, и он узнал теплоту родины, будто вернулся к детской матери от ненужной жены (Платонов 84, I:396).

Редчайший по своей оригинальности пример подобного *возврата в жизнь через смерть* в повести „Рождение мастера“ свидетельствует об устойчивости этого круга представлений в сознании писателя. Смерть машиниста-наставника напоминает пространственную симметричность рождения и смерти, характерной для мифологического дискурса. Надо отметить, что исследования, основывающиеся на эмпирическом опыте относительно переживания смерти как жизни после жизни, или феномена перерождения, подтверждают правомерность восприятий литературных персонажей (Л. Толстого, А. Платнова) в ситуации смерти. Речь идет о характерном осязании тепла, а также втягивании в узкое, темное пространство (пещера, колодец, туннель, труба, вакуум), сопутствующем отделению от физического тела в виде приятной, безмятежной эмоции. Символизирующая главным образом материнское лоно, пространственная семиотика этого явления недвусмысленно указывает на переход через граничную зону смерти. То есть смерть представляет собой кратковременную утрату пространства (маркированную как хаос, теснота, тьма) до момента его нового обретения (обеспеченного светом и широтой) для новой жизни (Муди 1991: 16–19; Уейс 1991:29). Символика туннели в принципе осмысливается как переход от плоскости действительности к другой реальности, напоминающий характерное для Ч. Ледбитера деление мира на физическое и высшее поля. Не случайно также, что этот переход (описанный Ф. Брюном как падение в „цилиндр без воздуха“, в длинный, мрачный коридор „как в

трубу“ и пр.) воспринимается как встреча со светом и прекрасным. Вот как выглядит эта художественная визия у А. Плановнова:

Машинист-наставник закрыл глаза и подержал их в нежной тьме; никакой смерти он не чувствовал – прежняя теплота тела была с ним, только раньше он ее никогда не ощущал, а теперь будто купался в горячих обнаженных соках своих внутренностей [...] Наставник вспомнил, где он видел эту тихую горячую тьму: это просто теснота внутри его матери, и он снова всовывается меж ее расставленных костей, но не может пролезть от своего слишком большого старого роста... – Нового человека соберись и сделай... Гайку, сволочь, не сумеешь, а человека моментально... Здесь наставник втянул воздух и начал что-то сосать губами. Видно было, что ему душно в каком-то узком месте – он толкался плечами и силился навсегда поместиться. – Просуньте меня поглубже в трубу, – прошептал он опухшими детскими губами, ясно сознавая, что он через девять месяцев снова родится (Платонов 84, I:439–440).

В своих наблюдениях о пространстве В. Топоров дает ориентацию к определенным древним культурам, в которых эмбриогенез и космогенез воспринимаются как одно и то же. В этом смысле даже эсхатология, понимаемая как конец космоса ввиду „выношенности“ космического пространства, по мнению ученого, может быть понята аналогичной „памятью“ о переходе жизни в смерть. Соизмеримость человека с пространством является гносеологическим поводом того, чтобы вхождение в неизвестное пространство порождало у него страх и неуверенность. В этом случае Топоров указывает на значимость его бесконечности, незаполненности и пустоты, лишающих человека возможности соизмерения и ориентации.

При переходе к новому пространству человек оказывается лишенным этой прежней неосознаваемой опоры в виде старого пространства с его свойствами, и его охватывает тот шопенгауэровски-нищеанский ужас (сродни *terror antiquus*), который неотъемлем от человека, вдруг усомнившегося в формах познания явлений

– пишет ученый (Топоров 1983:250).

Исследуя культурную специфику А. Платонова, С. Пискунова причисляет творца к так называемой „третьей культуре“ или *культуре примитива*. Автор мотивирует инспирирование особого рода „пограничности“ в платоновской модели мира, вследствие продуктивного действия в ней провинциального пограничного культурного дискурса, позволяющего писателю свободно дефилировать между культурным верхом и архетипической

образностью. В непосредственном контакте с этим осмыслиется и двойственное присутствие мира в платоновских текстах: континуально, с точки зрения архаичных космологических схем и дискретно – с позиции утопичной сциентистской веры в силы человека (Пискунова 1989:33). Принадлежность Платонова к авангардной культуре XX века позволяет его контекстуальную интерпретацию в близости с такими художниками как М. Шагал, М. Ларионов, П. Филонов именно с точки зрения имитативных структур, первовариант которых находится в искусстве примитива.

Суть платоновской художественной техники состоит в стилизации примитивистского модуса и это видно на примере смысловой архитектуры в его текстах. Останавливая действие в определенный момент повествования, автор часто создает скульптурные группы спящих или „выпавших“ из бодрствующего состояния людей. В своем абстрагированном пространстве они напоминают феномены волшебных сказок или артефакты (ср. внезапно уснувшую в родовом объятии тройку людей в „Родине электричества“). Форму языческой застылости засвидетельствуют платоновские герои типа бобыля в „Рождение матери“ или Филата из „Ямской слободы“, герои массовых сцен в его книгах, стилизованных обычно до зримых поверхностных структур. Платоновские исследователи единодушны в констатации, что едва ли можно найти другого автора, у которого герои так много спят. Удивительный по своим масштабам экспрессионистский гротеск, созданный на идеологической основе и на основе интеллектуальной игры с примитивом, представляет собой суммарный образ спящего пролетариата в произведении „Усомнившийся Макар“.

Перманентная попытка платоновских героев выпасть из активного функционирования в жизненных реалиях мотивирует идею о социальной неполноценности этих людей, об их неподготовленности занять независимую позицию в создавшихся жизненных условиях. В своей книге „Нарциссизм и социализация“ И. Карузо определяет социализацию феноменом признанной независимости. Проходя через фазу глубокой зависимости во время своей пренатальной жизни (до и непосредственно после рождения), человек создает в себе потребность ее преодолеть и ассимилировать ее в неопровержимой ценности его собственного бытия. Пренатальная жизнь отличается своим особым характером: отсутствием „Аза“ и напряжения, властью закона о гомеостазе, превратившегося для Э. Фрейда и последующих ученых (Грабер, Ференци) в принцип психической жизни, известный как „Нирвана комплекс“. Эта стадия в развитии человека, однако, знаменует определенную тенденцию в психологии индивидуального существования, соответствует потенциям, жившим в личности. Речь идет о типичной для ее духовной жизни диалектике между жизненными влечениями

и тенденцией к снятию напряжения – в случаях глубокого страдания доходящего до влечения к смерти (Карузо 87:29).

Платоновские герои ситуированы как будто по ту сторону страдания. В этом смысле даже когда они сознательно идут к смерти (Александр Дванов, девочка в „Котловане“, Заррин-Тадж из „Такыря“) танатовлечение сопровождается спокойствием и сознательным любопытством. Наоборот, хорошо знакомый как переживание в их досознательной, доазовой жизни, принцип Нирваны определяет дальше их тяготение к самозабвению, самоисключению – в конечном счете ко сну, где они спасаются от жизни и своей еще не усвоенной индивидуальности. Ференци называет подобный регрессивный афинитет к недифференцированному состоянию бытия – возвращением к истории возникновения пражизни в праокеане (Карузо, 31). Итак, постоянное стремление платоновских героев „забыть“ о проблеме своей социальной идентификации, погружает их (благодаря сну, состоянию Нирваны) в космически изначальное, доорганическое – состояние структур все-мира.

Этот праэкзистенциальный взгляд одновременно с наивизмом автора предполагает аморфную композицию его текстов (особенно осязаемую в „Чевенгуре“), движение героев в лабиринт их собственной мысли, диалог вместо действия и повышенную роль образного орнамента (Чалмаев 1978:89). Выдержаны в этом плане герои типа Макара из „Усомнившегося Макара“ или Николая Вермо из „Ювенильного моря“, несмотря на свою реформаторскую деятельность, выглядят карикатурными, а сами тексты превращаются в гротески социального изобретательства. Технические мечтания о вечном доме из железа, бетона и светлого стекла, о появлении нового моря из подземных рек и гигантских коров-бронтозавров, интерпретированные на реальном фоне – „много природы“ и „мало техники“ – воплощают романтическую веру русских о близком научном рае в направлении, схожем с булгаковской повестью „Роковые яйца“. Фактически наука, о которой идет речь почти во всех текстах Платонова, оказывается очень близкой к чуду, в ней доминирует наивная вера, основывающаяся не на опыте и знаниях, а на энтузиазме (Фурман 1989:36). В этом смысле инженер Вермо, а также учительница Мария Никифоровна из „Песчаной учительницы“, Прушевский из „Котлована“, инженер Пери из „Эпифанских шлюзов“ и т.д., входящие в разряд третьей группы платоновских героев – *изобретателей*, становятся носителями абсурдного пафоса преобразования. Характерным изобразительным способом для писателя становится смешение пропорций, благодаря чему продуцируется абсурдный гротеск. Так квазиинтеллектуализм вытесняется квазиидеологией, в современном политическом клише делает пробив архаика дологического мышления, а сверх этого все озвучивается механицизмом мышления того

времени. В повести „Ювенильное море“ имя А. Богданова даже конкретно упомянуто в связи с линией механицизма в общественной организации и устройстве. Писатель внушает мысль, что культурная интервенция в установившуюся природную и космическую взаимозависимость может вызвать парадоксальные и даже страшные результаты. Показателен факт, что герой с симптоматичным именем Умрицев, который объявляется антибогдановцем, прогнозирует в конце текста апокалиптический мрак на земле в результате фантастического проекта о превращении дневного света в электричество. В этой повести эксплицированы в гротеско-институционализированном виде взгляды автора о *конфликте между изобретателем и несоответствующим ему (технически, политически и нравственно) уровнем общества*. Приемы Платонова заключаются в механическом снабжении природных фактов интеллектуальным ингредиентом или абстрактные явления он наделяет предметностью:

Она любила придружать любое свое чувство веществом другого человека, но секретарь смотрел на нее абстрактно и она воздержалась (Платонов 1987:81).

Таким образом писатель решает пластически тот факт, что

мысль еще не твердо стоит в мире, мысль, так сказать, не сбалансирована с природой и от этого происходит всякая мука, отравы и порча жизни (Платонов 89a:175).

В эстетике Платонова мысль является новым органом жизни, который требует себе соответствия, равновесия с миром. Ввиду того, что оно еще не реализовано, герои писателя, функционирующие в рамках этой грандиозной природной драмы, даны им на пути мучительного поиска к уравниванию этих двух феноменов. Факт его отсутствия мотивирует шаржевые элементы в зарисовке характеров.

„Котлован“ и „Чевенгур“ представляют собой самые реалистичные и одновременно с этим самые абстрактные книги творца. В них говорит и действует *идейный человек* Платонова, понимаемый одновременно с этим как *идеальный* (в „Котловане“ люди работают, чтобы построить большой, общий пролетарский дом; Чевенгур самосоздается как мегаполис блага), *идеологический* (разговоры о социализме и коммунизме и идеологах Марксе, Ленине ведутся повсеместно; место в ходе повествования занимают мероприятия по установлению пролетарской диктатуры) и *идеологический* (отношение Копенкина к Розе Люксембург, равно боготворению, выработка идолов в Чевенгуре; собирание Вошевым реликвенных вещей). И в обеих книгах социальные проекты представлены гротеско-

пародийным, абсурдным способом. Тщательно спроектированное здание, например, в „Котловане“, инженерно-архитектурный собрат будущей мировой башни пролетариата, остается на уровне выкопанной ямы. „Главное место“ дома будущей жизни, этот котлован постоянно расширяется и углубляется, приближаясь функционально к спасательным земным отверстиям (ср. ночевать в „теплом земном углублении“ в „Такыре“) для платоновских тел. Текст повести строит символику социально-организованного, комплексного тела колхозного крестьянина. Пародирование коллективного способа жизни Платонов осуществляет, вводя фольклорно-анимистические жесты: обобществленные лошади в колхозе „Генеральная линия“ следуют человеческой организацией поведения, а медведь Миша Мечев принимает участие в коллективизации и работе колхоза. „Организовать“ и „организация“ – понятия, принимающие ведущий смысл в общих сценах произведения; место действия названо „Организационным двором“, а колхозники – „организованными“.

Самозарождаясь и саморазвиваясь по своим абсурдным законам, в виде „общего и отличного человека“ бытует и коммунизм в „Чевенгуре“. Идея о равенстве, понимаемом как равноценность индивидов с точки зрения достоинства, души и совести, приводит чевенгурских коммунаров к мысли об уничтожении имущества. Более того, в коммунистической догматике Прокофия Дванова даже труд объявлен „животински-эксплуататорским сладострастием“, ввиду того, что порождает имущество, которое в свою очередь становится источником угнетения. Утопично-социалистическая идея о городе солнца терпит травестийную интерпретацию в образе чевенгурского солнца, которое работает вместо всех и для всех, по причине чего оно объявлено всемирным пролетарием. Даже насилие и убийство во время коллективизации в „Котловане“ и „Чевенгуре“ обосновано пафосом ликвидации имущества, как принцип организации. Факт, что этот принцип лишается смысла, мотивирует фактический распад колхоза в „Котловане“, а также поиск другого, *душевно-родственного критерия*, сообразно с которым можно устроить человеческое общежитие в „Чевенгуре“. Желание людей жить в „дружеской тесноте“ одного общего организма или одной изначальной сущности (ср. жизнь в праокеане) заставляет их передвигать свои дома ближе один к другому, обеспечивая себе существование „плотно соединенными“, по словам Челурного. Эти абсурдные формы о жизни „без пауз“ („Чевенгур“) или „внезапно“ („Котлован“) несут взаимную анигиляцию двух культурных моделей, они являются результатом столкновения идеала о свободно-личностном историческом существовании с традиционным состоянием одной безличностной культуры (Кантор 1989:17), столкновения реальности и необходимости в жизни массового человека.

Целостное поведение личностей в платоновской картине жизни осмысляется одним генеральным мотивом – *переживанием истории*. Как правило, оно эксплицируется у интеллектуальных личностей типа А. Дванова; у остальных оно рефлектируется в недоформулированной мысли Чепурного или в мрачном чувстве Пиюси перед „черной магией мысли и письменности“. Осозаемое переживание исторического движения (в том числе и революции) активизирует время и пространство в платоновской художественной модели. Отмеченные рядом платоноведов навязчивые мотивы грусти, тоски, скорби, смерти и опустошения, следует соотнести с „неравнодушной“ природой время-пространства в текстах автора. Вбирающая в себя неосуществленные надежды людей, история удаляется как переходное время, на месте которого остается единственно пространственная пустота. Именно она мотивирует щедро выявленную пустынную платоновского „душевного“ ландшафта. В первый раз он проявляется в виде мифологически оживающих физических величин (пески в „Песчаной учительнице“, пространство вокруг „Чевенгура“), второй – у грезящих смертью (Прушевский, Соня, Сербинов) и сонным самозабвением (Вощев, А. Дванов, Копенкин) героев, в конечном счете – в эмоционально-недостаточной точке зрения („евнух души человека“ в „Чевенгуре“) авторского повествования. Полная материальная и интеллектуальная нищета абсурдно самосоздавшейся чевенгурской коммуны является свидетельством умертвляющего эффекта исторического движения – как в сфере человеческого сознания, так и в реципрочной ему природной и социальной реальности. Чевенгурских граждан К. Кантор дефинирует так: для них история кончилась, время остановилось, а вокруг осталось только пустое пространство, „просунувшееся в душах“ (Кантор 89:19).

Герои А. Платонова само-недостаточны. Их социальный диалог и адаптация к вещам жизни осуществляется медленно, в связи с чем они проявляют постоянную тягу к кому-то или чему-то, чтобы сбалансировать свою интеллектуальную недостаточность. Освобождаясь на одном уровне от Большой матери, они компенсируют ее или коллективно-сознательным обществом им подобных, с которыми совмещаются, или коллективно-бессознательным погружением в состояние безмятежной Нирваны. Их незащищенность и прозрачность очень напоминают феномен *социального утруса* (в терминологии А. Портмана), в который маленький человек попадает непосредственно после своего рождения. Печать раннего рождения, которую человеческий вид несет на себе (по сравнению с остальными видами человекоподобных обезьян) программирует в значительной мере его дальнейшую жизнь. Из-за своего якобы „незаконченного“ появления в мир человек испытывает обостренное влияние внешнего мира на себя.

Итак, если Платонов выбирает народный по типу характер, он акцентирует в нем неотчлененность его „Аза“ от природных объектов (доминирует „Оно“), а также усиление опасностей внешнего мира. Одна из них живое, агрессивное пространство, которое объективирует неполноценность домифологического сознания. В этих случаях повышается значимость объектов (котлована, общих домов, совхозной или другой формы общежития), которые оберегают маленького человека от опасностей и способны заменить ему (компенсировать) исчезнувшую внутриутробную жизнь. У людей деятельного усердия (Пухов, Степан Жаренов из „Родины электричества“, Проша Дванов, Сербинов) „социальный утерус“ порождает потребность „быть любимым“, которая так или иначе, по мнению Фрейда, никогда не покидает человека. Там, где работа психического аппарата платоновских героев сопровождается рассудочной одаренностью, мы становимся свидетелями чрезвычайно повышенной жизненной потребности, которая „никогда не может быть полностью удовлетворена“ (ср. Карузо 87:41–42). Отсюда драматическое занятие платоновских интеллектуалов метафизически неразрешенными вопросами бытия, их постоянная неудовлетворенность и рефлексия. Пребывание в ситуации максимального напряжения вызывает закономерное стремление платоновских персонажей освободиться от него (в виде интуитивного тяготения к самозабвению, сну и смерти).

Трагическая онтология истории у А. Платонова лишилась бы аргументации вне понимания творца о ее смысле, о том, что она собой представляет. В процессе своего духовного созревания А. Дванов движется именно к открытию этого смысла. Сам приход героя в Чевенгур озаменован осознанием истины, которая впоследствии модифицируется во взгляд-констатацию, завершающий его гносеологическую поездку. В контексте прошедшей революции и собственной переходящей молодости герой формулирует идею о природном ритме истории, чья вечерняя тишина и усталость уже наступила. Экзистенциальное понимание истории заставляет платоновского героя обнаружить ее несоизмеримость с индивидуальным человеческим временем, – факт, порождающий драматично-мнемонический пафос в его высказываниях:

История грустна, потому что она время и знает, что ее забудут
(Платонов 1989в:203).

Приезжая в Чевенгур, чтобы почувствовать сбывшееся там „местное братство“, Дванов действует посланником мертвых – нынешних и будущих.

В поведении Дванова Платонов акцентирует его миссию – быть сыном, следующим заветам своего отца, что предопределяет структуру образа.

– Не скучай, – сказал отец – И мне тут, мальчик, скучно лежать. Делай что-нибудь в Чевенгуре: зачем же мы будем мертвыми лежать“ (134)

– поручает Дванов-отец и тот же императив о деле повторит занявший его место машинист Захар Павлович:

Саша, [...] сделай что-нибудь на свете, видишь – люди живут и погибают. Нам ведь надо чего-нибудь чуть-чуть (202).

На практике Платонов строит текст, в котором точка зрения корригирует разницу миров (здешнего и потустороннего), меняя их пропорции в направлении к вечности. С позиции такого абстрагированного, планетарного наблюдателя жизнь в Чевенгуре выглядит коротким пробуждением между прошлой и следующей смертью. Удаленная, вечностная точка зрения заставляет Дванова воспринимать Копенкина и Чепурного как людей, которые наподобие его отцу, умрут „нетерпением жизни“, то есть из-за невозможности войти в ритм с историей. Мотив терпения не зря является одним из ведущих в „Котловане“; он мучительно живет в мыслях Вощева и опустошает его личность. Итак, посланник мертвых Дванов-сын должен осмыслить коммунизм как братство, и опять вернуться к погибшим, совершая их воскресение.

В исторической визии Платонова снова находит место федоровская интерпретация истории, непосредственно связанная с проблемами прошлого и памяти. Отправной пункт в ее понимании, по мнению философа, поиск смысла в происходящем, то есть история должна раскрывать значение жизни. Вот почему платоновские персонажи стараются жить „главной“ жизнью, страдают в своем желании открыть настоящий смысл вещей. Условием для этого, по словам Федорова, является волевой человеческий разум, то есть историю надо осознать не как бессознательное и невольное явление, а как орудие совокупного человеческого разума. Существенный момент в федоровской исторической доктрине представляет собой идея о действительной (живой) истории-воскрешении, в отличие от трансцендентальной концепции, содержащий внешний взгляд на индивида. В историко-утопической модели философа воскрешение мыслится как „соединение живых для полного торжества нравственного закона (уподобление Пресвятой Троице) над физической необходимостью“. Такой взгляд превращает историю в психическую задачу проснувшейся души – должной осуществлять „братотворение, душетворение, оживотворение“ (Федоров 82:198). Симптоматичен факт, что все женские образы в прозе писателя функционируют в горизонте одного совокупного женского образа, синтезирующего одну сверхпсихическую духовную величину. Благодаря этой

своей тождественности, они проявляются, в зависимости от сюжета, в одной или другой социальной роли: *мать – сестра – жена – любимая – любовница – Прекрасная Дама*. Этот суммарный женский образ поворачивается к мужским персонажам той своей функцией, которая в данный момент им психологически близка (ср. Яблоков 92:246). Итак, в наивной вере героев романа (Копенкин, Гопнер) коммунизм озвучивается в родовых категориях общего, перерождающегося федоровского тела. В таком контексте понятия как „вещество существования“ или „пролетарское вещество“ надо воспринимать как синкретическую предметизацию связанности между индивидами. Коммунизм в представлениях героев должен превратиться в „промежуточное вещество между туловищами пролетариата“ – в соответствии с прагматическим идеалом о реальном, действительном деле-творчестве. Диффузная авторская речь, миметизирующая некий „полуприродный“ склад мышления, становится генератором абсурдов следующего характера:

Надо отступиться одному от другого, чтобы заполнить это междуусобное место, освещенное солнцем, вещью дружбы (Платонов 89в:137).

Вершину в историко-этической модели автора о соединении людей под знаком божественного уподобления представляет собой смерть-сон мальчика в „Чевенгуре“. Автор снова использует знакомую пространственно-познавательную схему ощущения во время смерти – интерпретируя ее на этот раз в профанной религиозной рамке. Смерть ребенка передана как ритуальный акт эвхаристии: тело-хлеб делится на куски и раздается нищим.

Художественные решения Платонова направлены на попытки остановить историю и преодолеть время, а также найти такое „самодостаточное“ в себе пространство, которое может не сопологаться с остальными пространственными участками. Именно пространственно-временной параметр у автора активнее всего реагирует на оппозицию *жизнь – смерть*. Одновременно с исторической скукой, равной гибели человеческих тел, Платонов создает свои агрессивные пространства, обслуживающие постоянное наступление мертвого, которое вытесняет все живое через смерть. За защитным поясом бурьяна вокруг Чевенгура Чепурный видит „притавившиеся пространства“, в которых герой чувствует „залегшее бесчеловечие“. Отсюда запустение, тление и истощенность в платоновской картине мира. „Омертвление“ жизни писатель показывает путем *генерализации внешнего*, сводя его даже к поверхности. Очень часто наблюдатель Платонова (обозначен им „евнухом души человека“) останавливает свой бесстрастный взгляд на спящих телах – совокупных и единичных, и жизнь ему

кажется всегда на поверхности. От событий и характеров действительных людей остается только абсурдная марионеточность действий. Так чувства и взаимоотношения, даже мышление представлены в виде отдачи или заполнения, то есть они представляют собой энергичный обмен. Во время расстрела в „Котловане“ герои падают, прежде чем их убили, а физически нарушенные (ср. тоже „Сокровенный человек“), они оказываются физиологически нецелесообразными, пустыми как объем.

Против разрушительной силы пустоты и двумерности мира Платонов выпрямляет свои комплексы тел и событий, стремясь к заполнению пространства. В результате создается характерная для автора „*фигурация пространства*“, а по словам В. Подороги только фигурное пространство „родственно“ нам, как живым существам, оно имманентно нашей мерности и нашему присутствию в мире (Подорога 1989:25). Примитивистский модус изображения заставляет писателя употреблять аморфное понятие „вещество“, обозначая им сущности любого рода. Его желание, однако, постичь абсолютную полноту жизненного присутствия разрешается в катахрестическом пространстве „между“ мирами: одновременно в видимом и невидимом, природном и культурном, человеческом и нечеловеческом, чувственном и рациональном, в конечном счете – одновременно в жизни и смерти. Найденная в *метаболизме* форма такого присутствия (Подорога 89:25) объясняет постоянный приют живых платоновских тел среди мертвых („Мертвые тоже люди“ – скажет Чиклин из „Котлована“), повторное бытие героев (скончавшиеся отцы, матери, Роза Люксембург) или их множественность (София Александровна одновременно и Соня Мандрова); совмещение нечеловеческих объектов с человеческими (люди-звери у Платонова, желание Софии Александровны из „Чевентура“ родить цветок, гуманизация солнца), наконец – выпад героев из „настоящего времени“ сном или любопытное сокращение дороги тайны. Платоновское замещение времени пространством сочетается, по мнению Яблокова, с метафизическим стремлением платоновских деятелей ощутить течение жизни как таковой, как палиатив, ориентированный к абсолютной цели. Вся неспособность героев понять жизненную ценность или поверить в истинность их окружающего происходит от их внутреннего порыва оторваться от протяженности истории (ср. их любовь к дальнему) во имя чистого бытия – *сверхжизни* (Яблоков 92:246). Все это корреспондирует с федоровской космостроительной эстетикой, фундированной на „коперниканском“, динамическом конфигурировании пространства. В космической архитектуре Н. Федорова ведущим является „храмовой“ момент: автор принимает не птоломеевский храм-космос, а коперниканскую архитектуру внехрамового жертвенного действия. Сообразно этой „космостроительной“ эстетике, искусство начинается на земле с создания человека и кон-

чается на небе его воссозданием. Благодаря им осуществится действительное возвращение в космос поглощенных землею поколений, где одухотворяющая сыновья сила выявится в динамике так называемых „проходимых пространств“ (Федоров 82:526). Грандиозным символом этой эстетики становится ужасающий планетарный танец „организованных“ в „Котловане“, который, вместе с цепью гробов крестьян строит ритуальный храм-хоровод одного переструктурирующего мир, коперниканского по типу ваятельства. Для Федорова источником разумной двигательной силы в Солнечной системе является земля. Именно ей суждено, по мнению философа, быть колыбелью и могилой, получать от солнца и проводить к нему силу, чтобы разумно регулировать движение небесного храма-хоровода (528). Конструируя вслед за Федоровым храмовую художественную модель, Платонов создает свои гротесковые картины земного существования, равного колыбели и могиле. Как ритуальный жертвенник одного живого, внехрамового действия дымит опустошенный Чевенгур, подготавливая А. Дванова для его самого большого „перехода“ через пространство.

Платонов вообще отлично владеет „проходимыми пространствами“ мысли, в силу чего все ясно осязаемое, простое и материальное сразу открывает и свою невидимую, многосложную и необозримую природу. Помимо своего предметного значения вещь, например, существует и в своей потенциально-возможной, мыслимой сущности. Вот почему намерения в „Чевенгуре“ и „Котловане“ умирают еще в самом замысле, поскольку они несомненные, но они продолжают существовать – поскольку они условные и символические. Одна реплика героя Воцева, например, однозначно осмысляет яму в „Котловане“ как знак духовного бытия:

Лучше мне думать без дела, человеку нельзя выкопать весь мир до дна (Платонов 88:22).

В естественной многомерности платоновского способа мышления авангардная амбивалентность доходит до предела, генерируя текст с разными интерпретативными возможностями. В нем понятия типа „пролетарское вещество“ и одновременно с этим „существо социализма“ ключевые, так как сигнализируют только начальный (доформовочно-синкретический) уровень заполнения интеллектуально пустых (пространств) платоновских людей. Даже интеллектуал Дванов думает предметными категориями, артефициально:

Под думой он полагал не мысль, а наслаждение от постоянного воображения любимых предметов; такими предметами для него сейчас были чевенгурские люди – он представлял себе их голые

жалкие туловища существом социализма, который они искали с Копенкиным в степи и теперь нашли (Платонов 89в:227).

В поиске идеально-духовной природы мира писатель находит непосредственно осязаемым и реальным только *мыслимое и эмотивное* (ср. Носов 89:22). Идея, духовное „вещество“ является тем материалом, который в представлениях автора, наделен вечной жизнью, который может творить жизнь и ее субституировать.

Вечное вещество, которое не нуждалось ни в движении, ни в жизни, ни в исчезновении, заменяло Прушевскому что-то давно забытое и необходимое как существо его потерянной подруги (Платонов 88:28).

Для писателя вся разгадка человеческой жизни лежит в сознании, в его мысли. Катафатический взгляд на интеллект и ощущение связанное с тем, что между природным и культурным образом жизни существует все-таки существенное различие, приводит творца к драматической идее о „невозможности воскреснуть“ для настоящей „всесильной“ жизни. Наряду со всеми интеллектуальными и прагматическими текстами о переустройстве в своей прозе, Платонов приходит к старой гностической идее, что человек в конечном счете ищет в своей жизни самого себя. В плане типичного авангардного смешения пропорций, где мысль названа вещью, автор создает редчайшую в своем роде субституцию экзистенциального порядка: человек заменяется смыслом.

Маленькая как будто вещь, мысль, требует себе работы и удолетворения – и родила своим существованием то мучительное состояние, что человек ищет смысла, будучи сам смыслом, хочет изменить мир и не знает для того хорошего оружия, а всякое оружие находится в его же руках (Платонов 89а:176).

После того как чувства уже соединились с душою мира, открывая дорогу к благу и наслаждению, по мнению Платонова, остается познавательный императив, который должен закончить взаимопроникновение макро- и микрокосмоса.

В художественной утопии писателя эпистемологичен не только человек, а весь мир, так как он, по модели человека, тоже должен стать истинным. Таким образом не сам индивид в картине Платонова возвращается к некоему праэкзистенциальному своему состоянию, а мир возвращается к своему пренатальному периоду, в который божественная идея-промысел еще кружит над сотворяющимся. По знаменитому определению К. Зелинского, русский конструктивизм (к которому можно отнести и Платонова)

реализуется в том поле напряжения, которое создается между полюсами современной культуры и русской природы, по листам которой „еще не высохло сотворение“ (Зелинский 1929:30). „Весь мир должен стать равен человеческой мысли – в этом истина“, – считает творец А. Платонов (Платонов 89а:176). Может быть в таком предчувствии и предвкушении гомеостаза мировой материи Дванов отправляется к озеру – найти через свою смерть в воде смысл вечной жизни.

Л и т е р а т у р а

- Caruso, I. 1976. *Narzissmus und Sozialisation*, Stuttgart.
- Зелинский, К. 1929. „Поэзия как смысл“, *Книга о конструктивизме*, Москва.
- Кантор, К. 1989. „Без истины трудно жить“, *Вопросы литературы*, № 3, Москва.
- Кузьменко, О. 1975. „Семантическая организация рассказа А. Платонова ‘Никита’“, *Структурная и математическая лингвистика*, № 3.
- Муди, Р. 1991. „Живот след живота“, *Изследване на едно явление – оживяването след телесна смърт* (гл. Преживявания по време на умирането), София.
- Neumann, E. 1956. *Die Grosse Mutter*, Zürich.
- Носов, С. 1989. „О стилистике романа А. Платонова ‘Чевенгур’“, *Русская речь*, № 1.
- Платонов, А. 1989а. *Возвращение*, Москва.
- Платонов, А. 1988. „Изкопът“ (повест), *Факел*, №2.
- Платонов, А. 1984–1985. *Собрание сочинений в трех томах*, Москва. Указания на год и номер цитированного тома настоящего издания следуют в тексте.
- Платонов, А. 1989в. *Чевенгур* (роман), Москва.
- Платонов, А. 1987. *Ювенилно море*, София.
- Пискунова, С. 1989. „Мудрость заброшенных книг“, *Вопросы философии*, № 3.

- Подорога, В. 1989. „‘Евнух души’ (Позиция чтения и мир Платонова)“, *Вопросы философии*, № 3.
- Семенова, С. 1988. „‘Идея жизни’ у Андрея Платонова“, *Москва*, № 3.
- Стюфляева, М. 1970. „Романтический элемент в прозе А. Платонова“, *Творчество Андрея Платонова*, Воронеж.
- Топоров, В. 1983. „Пространство и текст“, *Текст: семантика и структура*, Москва.
- Уейс, Б. 1991. *Вестители от отвѣдното*, Велико Търново.
- Федоров, Н. 1982. *Сочинения* (Философское наследство, т. 85), Москва.
- Фурман, Д. 1989. „Сотворение новой земли и нового неба“, *Вопросы философии*, № 3.
- Чалмаев, В. 1978. *Андрей Платонов*, Москва.
- Яблоков, Е. 1992. „О философской позиции А. Платонова (проза середины 20-х – начала 30-х годов)“, *Russian literature*, XXXII – 3, Amsterdam.
- Ярошевский, М. 1985. *История психологии*, Москва.

И. Р. Дёринг-Смирнова

ПАСТЕРНАК И НЕМЕЦКИЙ РОМАНТИЗМ*
(2. "ДОКТОР ЖИВАГО" И "ГЕНРИХ ФОН ОФТЕРДИНГЕН")

Für Hans-Joachim Mähl

1. Хорошо известно, что в литературной среде, в которой Пастернак складывался как поэт, был р Вяч. Иванов, один из учителей Пастернака, перевел различные стихотворения Новалиса,¹ в том числе и те, что вошли в роман "Генрих фон Офтердинген". В 1914 г. Вяч. Иванов выступил с чтением доклада, посвященного Новалису.² В том же 1914 г. поэт-футурист Г. Петников, сотрудничавший, как и Пастернак, в издательстве "Лирика", опубликовал перевод "Фрагментов" Новалиса.³ О том, что молодого Пастернака не миновало это увлечение Новалисом, свидетельствует статья "Черный бокал". Как отмечает В. Террас, пастернаковская формулировка: "Преобразование временного в вечное [...] – вот истинный смысл футуристических аббревиатур",⁴ – восходит к фрагменту Новалиса "Glauben und Liebe": "Meine Geliebte ist die Abbreviatur des Universums..."⁵ К. Эванс-Ромейн подчеркивает значение предтекстов Новалиса для "антиромантических" [...] высказываний Пастернака".⁶ В 1934 г. Пастернак перевел стихотворение Валериана Гаприндашвили, которое заканчивается следующими строками:

Лью голубые слезью
Внизу, пустив росток,
Фиалка ариозо
Переросла раек
В пахучий венчик пялюсь
Ресницами во сне,
И в этот миг Новалис
Брат и соперник мне.⁷

Творчество Новалиса осталось интертекстуально значимым для Пастернака вплоть до написания "Доктора Живаго".

2. Странно, что бросающееся в глаза сходство романов "Генрих фон Офтердинген" и "Доктор Живаго", равно посвященных становлению поэтического дара, одинаково перемежающих прозу и стихи, совместно при-

надлежащих к жанру философского романа-путешествия, до сих пор ускользало от внимания исследователей.

Лейтмотивный в романе Новалиса поиск 'голубого цветка', ставшего клишированным индексом немецкого романтизма, подвергается в "Докторе Живаго" тайному пародированию. "Голубой цветок" оказывается одним из последних предметов, которые видит Юрий Живаго, умирающий в трамвае, но этот цветок – искусственный: он прикреплен к шляпе мадемуазель Флери, состарившейся и никак не ассоциирующейся с музыкой:

Старая седая дама в шляпе из светлой соломки с полотняными ромашками и *васильками*, и сиреневом, туго стягивавшем ее, старомодном платье, отдуваясь и обмахиваясь плоским свертком, который она несла в руке, плелась по этой стороне. Она затянута была в корсет, изнемогала от жары и, обливаясь потом, утирала кружевным платочком мокрые брови и губы.⁸

Цветы на шляпе мадемуазель Флери – реализация этимологического значения ее фамилии. В романе Новалиса значение 'голубой цветок' содержится в имени одной из героинь, которую зовут 'Zyane' – от греч. 'κυανος' = 'василек'. Эта героиня – дочь графа Гогенцоллерна. Мадемуазель Флери также связана с графской семьей, хотя и не как дочь, но как гувернантка графских дочерей. Циана бессмертна (она восстает из гроба). Мадемуазель Флери переживает Живаго, несмотря на ее дряхлость.⁹

Итак, Пастернак делает 'василек' конкретизацией 'голубого цветка', следуя за Новалисом. Но при этом Пастернак перемещает 'голубой цветок' из поэтико-эротической области значений, в какой-то он находился у Новалиса, в смысловую сферу, которую можно описать посредством понятий 'старое', 'комично-милое', 'чужое' и т.п. Если у Новалиса возможно и желательное преобразование мира по законам поэзии (таков был замысел оставшегося незавершенным романа "Генрих фон Офтердинген"), то для Пастернака панпоэтичность остается в прошлом: Поэт гибнет, окруженный обыденностью.

В то же время идея 'голубого цветка', согласно Пастернаку, продолжает существовать и после смерти Юрия Живаго. Пастернаковское отношение к Новалису не исчерпывается пародированием претекста. Панпоэтичность Новалиса и снижается, и принимается Пастернаком. Мадемуазель Флери не случайно связана с Ларой (в Мелюзеево они живут в одном доме). Лара представляет собой 'высокое' продолжение романтической традиции, в том числе и той, которая восходит к роману Новалиса. После отъезда Лары из Варькина природа 'утешает' Юрия Живаго так же, как она 'утешала' Генриха после смерти Матильды, одной из героинь, в которых нашел свое воплощение сон о 'голубом цветке'; ср.:

Небывалым участием дышал зимний вечер, как всему *сочувствующий* свидетель. Точно еще никогда не смеркалось так до сих пор, а за вечерело в первый раз только сегодня, в *утешение* осиротевшему, впадшему в одиночество человеку. Точно не просто поясною панорамною стояли, спинами к горизонту, окруженные *леса* по буграм, но как бы только что разместились на них, выйдя из-под земли для изъяснения *сочувствия* (445–6).

Der ungeheure Wald bog sich mit *tröstlichen* Ernst zu dem Wanderer [...] Vertraue du uns Pilgrim, es ist auch unser Feind, den wir selbst erzeugten – Laß ihn eilen mit seinem Raub...¹⁰ (ср. похищение Лары Комаровским).

К только что процитированной сцене из "Генриха фон Офтердингена" отсылает нас и начало пастернаковского романа, где описываются воспоминания Юры об умершей матери (ср. особенно общие для обоих текстов мотивы 'г'блоса мертвых' и 'легкости после обморока'):

Над лужайками *слуховой галлюцинацией* висел призрак *матиного голоса* [...] Юра вздрагивал, ему то и дело мерещилось, будто мать аukaется с ним и куда-то его подзывает.

...Юре становилось все грустнее. Ему хотелось плакать. Он *повалился на колени и залился слезами*.

...Он не долго лежал без памяти.

...Но ему было так хорошо после обморока, что он не хотел расставаться с этим чувством *легкости* (15–16).

In Tränen hatte sich der Balsamsaft des jungen Lebens [...] verwandelt [...] und nun hörte der erstaunte Pilger, daß jemand aus dem Baume sagte: [...] Es ist *Mathildens Stimme*, rief der Pilger, und *fiel auf seine Knie*, um zu beten [...] und der Pilger *lag noch lang in seliger Entzückung* [...] Der heilige Strahl hatte alle Schmerzen und Bekümmernisse aus seinem Herzen gesogen, so daß sein Gemüth wieder rein und *leicht* und sein Geist wieder *frey und fröhlich* war, wie vordem. [...] *die irrdische Ohnmacht war gewichen*... (369–370).

Потери Юрием Живаго матери и Лары становятся эквивалентными, если учесть претекст, к которому обращается Пастернак в обоих случаях.

В парадигму героинь, соотнесенных Пастернаком с мифемой 'голубого цветка', входит также Тоня. В доме ее родителей стоят "сине-лиловые цинерарии в корзинах" (58). По поводу Тониной беременности Юрий Живаго замечает в дневнике, который он ведет в Варыкине:

Мне всегда казалось, что каждое зачатие непорочно, что в этом догмате, касающемся Богородицы, выражена общая идея материнства (278).

Это обожествление материнства перенято Пастернаком из ответа Цианы на вопрос Генриха:

Wer ist deine Mutter? Die Mutter Gottes (373).

Утопическая поэтизация мира у Новалиса предполагает изоморфизм всего всему, перевоплотимость всего во все. В конечном счете, по Новалису, любой человек – поэт. "Dichtet und trachtet nicht jeder Mensch in jeder Minute?" (335). В пастернаковском романе перевоплотимость персонажей друг в друга не эксплицируется. Однако в интертекстуальном плане мадемуазель Флери, Лара, мать Юрия и Тоня выступают как взаимоподобные героини, будучи так или иначе сопричастными персонификациям 'голубого цветка' у Новалиса. Мифопоэтичным мир Пастернака был бы, если бы он существовал до того времени, к которому приурочено действие "Доктора Живаго". Мифопоэтичность – это возможность изображаемого Пастернаком мира, которая принадлежит прошлому.

3. Пастернаковский роман пересекается с романом Новалиса в самом существенном. Наряду с тем, что Пастернак перенес в свое произведение основоположный для Новалиса мотив 'голубого цветка', он еще и выстроил общую семантическую композицию "Доктора Живаго" по образцу, взятому из "Генриха фон Офтердингена".

Подобно тому, как Новалис делает кульминационным пунктом первой части его текста сказку о царстве поэзии, поведенную Генриху поэтом Клингсором, Пастернак завершает первую половину романа приближением героев к сказочному месту, где затем разыгрывается поэтическая фантазия Юрия Живаго (сказочность Варыкина конституирована рассказами Анны Ивановны о сверхъестественном кузнеце Вакхе). В обоих романах завершение их первых частей означает, что герои попадают в мир третьего предшествовавшего им поколения (Генрих приезжает в Аугсбург к деду по материнской линии; Варыкино – это бывшее имение Крюгера, деда Тони; обратим внимание на немецкое происхождение Тониных предков).

Встречи Генриха во время его путешествия в Аугсбург с людьми из разных миров полностью повторяются в биографии Юрия Живаго.

Генрих отправляется в Аугсбург вместе с купцами. Путешествующие попадают на рыцарский пир, где они слушают песню про крестовый поход. Перед тем, как добраться до Аугсбурга, Генрих знакомится с горным мас-

гером и уединившимся в пещере графом Гогенцоллерном, который занят размышлениями об истории. Эти путевые знакомства завершаются в первой части романа Новалиса тем, что Генрих обретает в доме деда, Шванинга, второго отца, поэта Клингсора, и невесту, дочь поэта, Матильду.

Таким образом, Генрих черпает свой опыт, необходимый ему как поэту, из пяти сфер: торгово-деловой, сакрально-военной, хтонической, исторической и идеально-семейной (можно сказать: родовой вне рода).

Точно так же организован экзистенциальный опыт Юрия Живаго.

Во время поездки из Москвы в Варыкино Юрий Живаго, соответственно Генриху из романа Новалиса, сталкивается с человеком из купеческой среды, Самдевятовым. Как и купцы у Новалиса, хорошо знакомые со Шванингом, Самдевятов детально осведомлен о делах Крюгера, дедушки Тони.

Тема крестового похода находит у Пастернака отражение в схватке Стрельникова с Галиуллиным. Стрельников ведет осаду сакрального города ("Он ярусами лепился на возвышенности, как *гора Афон* [...] с *большим собором* посередине на макушке", 247). Этот город защищается человеком мусульманского происхождения. Герой романа Новалиса выслушивает в замке крестоносцев рассказ о том, что жена и дети хозяина этого замка была в плену у мусульман. Лара вместе с дочерью находится в Юрятине, осаждаемом Стрельниковым. И Генрих, и Юрий Живаго устраняются от участия в священной войне. Генрих разочаровывается в ней после того, как он выслушивает в саду подле замка крестоносцев исповедь юной сарацинки. Юрий Живаго говорит на допросе у Стрельникова о том, что он "освобожден вчистую" (251) от воинской службы.

Хтонический мир представлен у Пастернака рудниками Крюгера. Возница, доставляющий Юрия Живаго в Варыкино, Мехонин, – бывший работник на крюгеровских шахтах и, следовательно, может быть понят как коррелят горного мастера из "Генриха фон Офтердингена".

Мир историософии персонифицирует у Пастернака Веденяпин. Граф Гогенцоллерн живет в подземелье, где разбросаны кости то ли людей, то ли животных, окруженный книгами. В пастернаковском романе влияние историософских идей Веденяпина на начинающего поэта констатируется сразу после описания анатомического театра, расположенного в подвале, и упоминания о костях, которые изучают студенты-медики, углубленные в учебники (кстати, ветхие, что сдвигает всю сцену в прошлое):

Будучи четыре года тому назад на первом курсе, он целый семестр занимался в университетском *подземелье* анатомией на трупах. Он по загибающейся лестнице спускался в *подвал*. В глубине анатомического театра группами и порознь толпились взлохмаченные студенты. Одни зубрили, обложившись *костя-*

ми и перелистывали *трепаные, истлевшие учебники*, другие молча анатомировали по углам... (66).

Роль второго отца, подобную той, которую играет Клингсор для Генриха, исполняет в пастернаковском романе Громеко (Юрий Живаго называет своего тестя в беседе с Тоней "папой" (182)). И Громеко, и Клингсор сопричастны музыке (Громеко устраивает музыкальные вечера; Генрих знакомится с Клингсором под звуки музыки на празднике, устроенном Шванингом; Клингсор обучает дочь игре на гитаре и сам поёт). Клингсор у Новалиса восходит к прототипу – к легендарному поэту-алхимику XII–XIII вв., *Cluissog'u*, предсказавшему, согласно тюрингским хроникам, рождение Елизаветы Венгерской (о которой Пастернак рассказывает в "Охранной грамоте"). Возможно, этим прототипическим свойством объясняется профессия Громеко, химика, хотя при этом нельзя забывать о том, что Юрий Живаго наследует Блоку и тем самым включен в семью великого русского химика, Д.И. Менделеева.

Жизненный опыт Генриха вбирается в жизненную практику Юрия Живаго как часть в целое (пастернаковский герой знакомится и с такими людьми, у которых нет аналогов в романе Новалиса, например, с Ливерием Микулицыным и пр.) Но сам по себе этот опыт входит в биографию Юрия Живаго полностью. Опытный мир Юрия Живаго расширен по сравнению с экзистенциальным опытом Генриха, но не изменен Пастернаком интенционально.

* Первая статья под названием: "Доктор Живаго' и 'Разбойники'" была опубликована в сб.: *Пушкин и Пастернак*. Материалы Второго Пушкинского colloquiuma. Ред. А. Ковач, И. Ноджи, Будапешт, 1989, 169 след.

Примечания

- 1 См. подробно: M. Wachtel, *Russian Symbolism and Literary Tradition*. Goethe, Novalis and the Poetics of Vyacheslav Ivanov, Madison, Wisc., 1995, 128 след.
- 2 Ср.: Вяч. Иванов, *Собр. соч.*, т. 4, Брюссель, 1987, 728.
- 3 См. подробно: V. Markov, *Russian Futurism, A History*, Berkeley/Los Angeles, 1968, 245.
- 4 Б. Пастернак, *Собрание сочинений в пяти томах*, т. 4, Москва, 1991, 357.

- ⁵ V. Terras, "Boris Pasternak and Romantik Aesthetics", *Papers on Language and Literature*, 1967, 3, 50. Образ сокращенной записи, берущий свое начало у Новалиса, преследовал Пастернака всю его жизнь; ср. соображения Пастернака о 'скорописи' у Шекспира (ср. лат. 'brevis'): "Метафоризм – естественное следствие недолговечности человека и надолго задуманной огромности его задач. При этом несоответствии он вынужден смотреть на вещи по-орлиному зорко и объясняться мгновенными и сразу понятными озарениями. Это и есть поэзия. Метафоризм – *стенография* большой личности, *скоропись* ее духа" (Б. Пастернак, *Собр. соч.*, т. 4, 414 (курсив здесь и во всех цитатах наш)).
- ⁶ К. Эванс-Ромейн, "К вопросу об отношении Пастернака к творчеству Новалиса", *Шестые Тыняновские чтения*. Тезисы докладов и материалы для обсуждения, Рига, Москва, 1992, 15.
- ⁷ Б.Л. Пастернак, *Собр. соч.*, т. 2, Москва, 1989, 271. На этот перевод мне указал Вяч. Вс. Иванов.
- ⁸ Б.Л. Пастернак, *Собр. соч.*, т. 3, Москва, 1990, 483. В дальнейшем ссылки на этот том приводятся в тексте статьи.
- ⁹ Сцена, в которой мадемуазель Флери несколько раз обгоняет останавливающийся из-за поломок трамвай, нарративизирует один из лирических мотивов Цветаевской "Оды пешему ходу":

Если есть в мире – ода
 Богу сил, богу гор –
 Это взгляд пешехода
 На застрявший мотор

(М. Цветаева, *Соч.*, т. 1, Москва, 1980, 302).

Ботаническая фамилия мадемуазель Флери оказывается в этом контексте сопоставимой не только с именем героини у Новалиса, но и с фамилией Цветаевой, чем лишний раз подтверждается, что в мадемуазель Флери присутствует некое поэтическое начало. О других интертекстуальных отсылках в этой сцене см.: Louis Allain, "Résurgences de la 'troïka' de Gogol' chez Pasternak et Gumilëv", *Revue des Études Slaves*, 1987, LIX/4, 777–787. Конечно, смысловой объем образа мадемуазель Флери шире, чем тот, который был только что очерчен; ср. о ней также как об "ангеле смерти": Б. Гаспаров, "Временной контрапункт как формообразующий принцип романа Пастернака 'Доктор Живаго'", *Boris Pasternak and His Times*. Selected Papers from the Second International Symposium on Pasternak, ed. by L. Fleishman, Berkeley, 1989, 338–339.

- ¹⁰ Novalis, *Werke in einem Band*, Hrsg. von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel, München/Wien, 1981, 368. В дальнейшем ссылки на это издание – в тексте статьи.

Thomas Lahusen

REPORT FROM THE PERIPHERY: THE LITERARY HARBIN OF THE RUSSIAN DIASPORA, AND AFTER

The status of "Russian Harbin," of its history, and its literature undoubtedly belongs to the "periphery." It occupies a modest place among works and anthologies devoted to the Russian emigration. Whereas Gleb Struve allocates half a page to the "Far Eastern poets" in his *Russian Literature in Exile*,¹ Marc Raeff's recent *Russia Abroad: A Cultural History of the Russian Emigration 1919–1939*² devotes a little more space to the Harbin emigration, its historical context, its cultural achievements, and the handicaps it suffered in comparison to European centers, such as Berlin, Prague, or Paris. According to Raeff, Harbin's "dynamic cultural elements were overshadowed by the technical and administrative personal of the CER (Chinese Eastern Railway)." Also, Raeff writes, the "highly unstable situation [which] resulted from the vagaries of Chinese, Soviet, and Japanese policies", and, above all, "the distance that separated [Harbin] from the creative cities of the Russian Diaspora in Europe" explain the small impact of the Russian Harbin on émigré culture, an impact which came actually too late: "Only with the renewed emigration of many cultural personalities from Kharbin to the United States (or Australia) was the full value of its contribution appreciated. This, however, occurred on the very eve of the Second World War when Russia Abroad, in our sense, was about to come to an end."³

During the 1980s, a series of anthologies and memoirs were published by Harbin émigrés, specialists, or *liubiteli* (amateurs or lovers), which seems to confirm Raeff's picture. Among them one should mention Elizaveta Rachinskaiia's *Pereletnye ptitsy: vospominaniia: posviashchaetsia Kharbinu i kharbin-tsam* (Birds of Passage: Devoted to Harbin and the Harbinians),⁴ Viktor Petrov's *Gorod na Sungari* (The City on the Sungari River),⁵ *Ostrov Larissy. antologiiia stikhotvorenii poetov-dal'nevostochnikov* (The Island of Larissa: Anthology of Poems by the Far Eastern Poets), published by Emmanuel Stein,⁶ and several collections of Harbin's most "visible" and "international" poet, Valerii Pereleshin, thanks to the efforts of Simon Karlinsky (himself a Harbin émigré) and Jan Paul Hinrichs, a librarian of Leiden University.⁷ Recently, voices from within Russia have surfaced, with a series of articles and at least two book-length studies, published in 1991, the year of the disintegration of the Soviet Union:

Georgii Melikhov's *Man'chzhuriia dalekaia i blizkaia* (Manchuria Far Away and Near By)⁸ and *Kharbin. Vetka russkogo dereva. Proza, stikhi* (Harbin: A Branch of the Russian Tree, Prose, Poems), edited by D.G. Sel'kina and E.P. Taskina, with an introduction of the latter on the "Literary Heritage of the Russian Harbin".⁹ To this kind of publication one should also add the re-emergence of the "Polish Harbin" with Marek Cabanowski's *Tajemnice Mandżurii: Polacy w Harbinie* (The Secrets of Manchuria: The Poles in Harbin), published by the Warsaw Museum of Independence in 1993.¹⁰

Is the "Russian Harbin" entering the museum of lost colonies and extinguished cultures? Not much recent scholarly work has been written on Harbin's "Russian" literature, if one excepts some rather rare articles, such as the discussion, for example, between Denis Mickiewicz and Valerii Pereleshin, published in the *Russian Language Journal* in 1971, concerning the phenomenon of *epigonstvo* (imitation, unoriginal following) in Russian poetry,¹¹ or the intriguing history of Nikolai Fedorov's followers in Harbin, belonging to the movement of "Changing Landmarks" (*smenovekhovstvo*) in the late twenties and early thirties.¹² As to history "per se", if one excepts a series of articles on various historical and cultural issues, only one major work has appeared during the 1980s, namely R.K.I. Quedstedt's "*Matey*" *Imperialists?: The Tsarist Russians in Manchuria, 1895–1917*, but the geographic location of this interesting and somehow curious book – and location matters – happens to belong, again, to the "periphery": the book was published by the Center of Asian Studies of the University of Hong Kong in the series of its "occasional papers and monographs".¹³ So does, in a sense, John Stephan's 1978 study, *The Russian Fascists: Tragedy and Farce in Exile, 1925–1945*: although published in the "center," it represents a mere *episode* of Harbin's history.¹⁴ To complete our picture (which does not pretend to any exhaustivity), we should add two forthcoming books: *Harbin Imprints: Bibliography as History of Its Russian Past, 1898–1960*, by Olga Bakich, author of several articles on the cultural history of Harbin and editor of an annual almanac *Rossianie v Azii* (The Russians in Asia)¹⁵ and David Wolff's *To the Harbin Station: The Liberal Alternative in Russian Manchuria, 1898–1914*. I will close my inventory by mentioning *The Making of a Chinese City: History and Historiography of Harbin*,¹⁶ a collection of texts by Chinese (PRC) historians, compiled and introduced by two Danish scholars, Søren Clausen and Stig Thøgersen. Despite the claim made by these authors to make accessible to the Western reader a "good and representative selection of contemporary Chinese writings on the history of Harbin," and to show some of the "immense amount of work and energy invested in writing and rewriting at the local level in post-Mao China", revealed by their meeting with Harbin's local history community,¹⁷ I suspect that this work has been received by the "Russian *kharbintsy*," or those who feel close to them, as representing a rather narrow and partisan focus, and

perhaps even as the final and international endorsement of the rewriting of history and the purge of Harbin's Russian past by the Chinese. Is the Russian Harbin condemned to oblivion and "history", while recollection and nostalgia will die their natural death? Perhaps not, because even for those, who have not come from there, a strange presence resides in these old books published in Harbin and elsewhere in China during the first half of our century, in these exotic imprints of another time, where sometimes Cyrillic titles coexist with Chinese characters, *ieroglify*, hieroglyphs, as one says in Russian, by some bizarre turn of language, referring to "Egypt," when one means "China."

This leads us to ask the question about China's status within Russian consciousness and to reconsider the history of the Russian Harbin within the "global" context of today's renewed and unavoidable "changing of landmarks." The "Russianness" of Harbin during the first half of the twentieth century poses interesting problems, to the extent that for some time it was part, or an attempted part, of this "accident" of human geography, where one finds "Europe" "holding" the very end of the "East." This is the literal meaning of the name (of the Russian city) *Vladivostok*. But contrary to other cities and settlements of "Russia on the Pacific," Harbin could not be "held" by Russia, and it "returned" to China after having been, for almost half of a century, neither Russian, nor Chinese, nor Japanese, nor "Manchurian," but something else. Today, the question of who "holds" this part of the world is posed again, even if the Russian Far East seems not directly concerned by the overall disintegration of the Soviet Empire. Its "Russianness" is not challenged from the "inside," if one excepts the revival of local "minorities" claiming their ethnic and even "national" identities after the disintegration of the Empire which had nevertheless "imagined" their "national," although Soviet, existence.¹⁸ Together with the Chechens and other nations and ethnies, Dersu Uzala "writes back to the Center." But to what Center? As often in history, crises of identity find their expression in the rejection of an alien "Other." A survey provided in the Fall of 1994 by the Institute of History of the Far Eastern Branch of the Russian Academy of Sciences showed that 62 percent of the population of the Southern part of the Russian Far East were convinced or almost convinced of the reality of a "yellow peril", and concretely, of the imminent danger of Chinese expansion. What is most interesting about this survey is its social composition. Those who felt in the increase in border trade and the "invasion" of "yellow work force" a "threat" belonged to the "maximally informed": 81 percent came from the intelligentsia, and 77 percent attested higher and middle specialized education.¹⁹ For once, xenophobia was not voiced by the "lower" classes. An interview conducted during the same year with Pavel Minakir, head of the Economic Research Institute in Khabarovsk and former vice-governor of the Khabarovsk region in 1991–92, seems to provide a flagrant case of "orientalism" – in Edward Said's sense – on the level of one of the best "infor-

med" representants of the Russian intelligentsia. For Minakir, Russian and Chinese culture are and always have been so radically apart from each other that any further increase of "proximity," such as the handing back of territories, would unavoidably provoke a social explosion. Minakir regretted the good old (Soviet) times, when it was still possible to study and enjoy Chinese culture without having to deal with its physical presence.²⁰

The Harbin experience of "yellow Russia," as it was expressed by its literature, seems to contradict Minakir's pessimistic statement. Let us listen to Valerii Pereleshin's well-known poem, entitled "Nostalgia":

Я сердце на дольки, на ломтики
не разделю.
Россия, Россия, отчизна моя
золотая,
Все страны вселенной я сердцем
широким люблю,
Но только одну тебя, Родина,
больше Китая!
У мачехи ласковой – в желтой я
вырос стране,
И желтые кроткие люди мне
братьями стали.
Здесь неповторимые сказки
мерещились мне,
И летние звезды в ночи для меня
расцветали.²¹

The poem is cited by Grigorii Melikhov, in his *Manchuria Far Away and Near By*, where it functions as an epigraph to a chapter entitled "Sotrudnichestvo kitaiskogo i russkogo naseleniia Man'chzhurii" (The Collaboration of the Chinese and Russian Population of Manchuria). Melikhov paints an idyllic picture of this collaboration, stating that "the main charm of this Russian city on Chinese land consisted primarily in the important cultural and enlightening role, played by Harbin in the mutual enrichment and influence of two great cultures – the Russian and the Chinese." "Here, in Manchuria – writes Melikhov – there existed no artificial barriers between the Russian and the Chinese population." According to him, "the whole history of the railway was in general a beautiful illustration of this very simple fact, that it was built and functioned in the interests of the two neighboring nations, the Russian and the Chinese."²²

Pereleshin's biography appears to be the very embodiment of cultural "neighboring" and "mutual enrichment": born in Siberia during the Civil War, Pereleshin spent his youth as a student of the Harbin-based YMCA, its Juridical Faculty, and its Theological School of St. Vladimir. He became a monk in a Harbin monastery and then joined the Russian Ecclesiastical Mission in Peking.

In the 1940s, he worked as a Russian translator for the Shanghai office of TASS, attempted to emigrate to the United States, was interned in San Francisco, deported back to China, and from there, emigrated to Brazil, where he worked in a jeweler's shop, in the office of a furniture factory, as a teacher of English, as a librarian, and finally as a poet when he was rediscovered by the canon of Russian (*émigré*) literature. A few years before his death he was invited to a festival of poetry in Austin, Texas. Pereleshin knew Chinese very well: he translated Chinese classical poetry into Russian and Portuguese. Starting his own poetry in the Acmeist vein and finishing by writing in neoclassicist style, he was considered at the end of his life one of the masters of the Russian sonnet, to which he gave its full canonization, although his contribution to Russian literature was felt, at times, as *epigonstvo*, as we have already seen. His Dutch publisher, the Leiden librarian Paul Hinrichs characterizes Pereleshin as a "reactionary in his opinions on the formal side of poetic language" but "very modern in his treatment of themes which continue to be regarded as taboo by many Russian readers." One of these themes was Pereleshin's homosexuality.

All this calls for recasting the history of the "Russian Harbin," of its literature and culture, and its relation to present-day problems and discourses in new terms, and here, "postcolonial" criticism comes immediately to our mind. Is the historiography on Harbin in need of "deconstruction"? At first sight, the present state of studies on this controversial past, worked over and dominated by various "Others," exists today as a true "aftermath," an "after" that a position of "in-betweenness" and "hybridity" can successfully "reverse," "displace," or at least "negotiate". The problem is that the discourse on "hybridity" and "in-betweenness," as Arif Dirlik reminds us brilliantly in a recent article, "excludes from its scope most of those individuals who inhabit or hail from *postcolonial* societies," that the "postcolonial, rather than a description of anything, is a discourse that seeks to constitute the world in the self-image of intellectuals who view themselves (or have come to view themselves) as postcolonial intellectuals," and that "the postcolonialist attitude projects upon the past the same mystification of the relationship between power and culture that is characteristic of the ideology of global capitalism of which it is a product."²³

Contemporary research on Harbin's colonial and postcolonial past might use some of the wonderfully insightful and seductive techniques of postcolonial and postmodern discursive criticism, it might even revive some of the poetry and prose written in Harbin, discover some of the lost imprints, reveal some delightful Sino-Russian "hybridities", but it should never forget to pay attention to the voice of those who *lived*, and still *live there*. And here, we find some important questions that still remain to be answered: why did the literature of the Russian Harbin produce no epic about itself? Why did it emphasize poetry, while prose seems to have remained insignificant? Is it because poetry was the genre

par excellence of the Russian first-wave émigrés? We have to go back to the very publications of "Russia in China", and the list is extensive. I had no access to Olga Bakich's "Bibliography as History" and I am anxious to see it in print. Diao Shaohua, a Chinese professor of comparative literature at the University of Heilongjiang, who has worked many years on the Russian heritage of his city, has recently completed an impressive bibliography of Russian imprints preserved in Chinese collections. This bibliography, containing about 5700 titles, goes well beyond "poetry," including works and periodicals published in Harbin and elsewhere in China on such issues as the Russian colony on the CER, the life of the Russian émigrés in Harbin and Shanghai, the cultural life of Harbin, the Russian press in China, the role of national minorities in Harbin (Jewish, Polish, and others), Russian schools in Harbin, the orthodox church in Manchuria, the role of the YMCA in the life of the Russian population of Harbin, literary organizations (about 40 titles), Harbin collections and almanacs, and literary works as well as criticism, where many names and genres appear for the first time, at least in the (literary) historiography I am aware of. As to the "other Harbin", i.e., the Chinese intellectual production of that time, it is almost completely absent from Diao's bibliography, if one excepts Russian translations of Chinese literature. Søren Clausen and Stig Thøgersen's *The Making of a Chinese City* does not help us much in this matter either, because their focus is not "culture," but "plain" history. On the other hand, a cultural history of "Russia in China" cannot abstract from its social specificity. Quedstedt writes in her "*Matey*" *Imperialist?*:

Leaving high-level policy largely aside, the narrative concentrates on the local activities of the Russians, and their attitudes to the Chinese and other nationalities amongst whom they lived. It describes the rise and fall of the only complete multi-class European community which has ever existed in Southern or East Asia, or indeed in any part of Asia since the fall of Byzantium, outside the present bounds of the Soviet State. All other European colonies in Asia from the beginning of modern times consisted almost entirely of planters, seafarers and businessmen, military and officials superimposed on lower classes of the subject nationalities. Such European working class and peasant elements as existed in the British, French, Dutch and German, even Spanish and Portuguese Asian colonies, were minute, fragmented and usually transient. The Russians in Manchuria were the only ones at any time to possess both a working class and peasantry of their own, numbering several tens of thousands. Yet the Russian colony in Manchuria passed, like others before it, from pioneering origins through a phase of power and dominance to ultimate extinction, pointing the road which Hong Kong and Macao, the surviving European toe-holds in Asia, must some day follow.²⁴

Quested gives us a quite detailed picture of social life in Harbin's Russian community until 1917, based on many sources: this picture does not reflect "in-betweenness", except on the higher levels of officialdom, and the interest of Russian intellectuals in Chinese culture. On lower levels of the social ladder – and this increased with time – the Russian and the Chinese Harbin were worlds apart. Quested reports one single marriage between a Russian man and a Chinese woman, and the details she gives about this marriage can give us a feel of what were the preconditions of such a union: the husband "was a municipal physician, who held advanced liberal views on political and racial matters. He became a Buddhist and wore a long Chinese gown, his wife was a businesswoman who owned a steamer plying the upper Sungari."²⁵

With the opening of the Soviet archives and the greater accessibility of Chinese sources, one can anticipate a renewed interest in the study of Harbin and of the whole region. New documents, made accessible last summer by the archives of the Khabarovsk region, concerning the life of the Chinese in the Soviet Far East and related Soviet politics, show that the experience of integrating the Chinese population from 1917 to 1938, from education, the liquidation of low or non-literacy, the organization of theaters and clubs to the creation of a latinized Chinese alphabet, was a painful experiment which ended with fierce repression and expulsion. As to the (possible) "opening" of the "other side", we should not be too optimistic about it. Quested writes that "the general attitude of the Chinese towards the Russian in their midst is a topic on which the non-Chinese must tread carefully. Chinese tradition has attached rather little importance to the recording of social history and daily life: if it were not so the vast controversies over the class basis of Chinese society over millennia of time would not have arisen. So it is not surprising that still less attention has been paid by Chinese writers to the attitudes and life-style of contiguous foreign colonial communities".²⁶ Therefore, the literature of the "Russian Harbin" has still a lot to tell us, if we study it carefully. At the same time, one should keep in mind that the fact that a "complete multi-class European community" could develop during about the same time in Harbin is due to global historical factors that postcolonial sensibilities can illuminate, but not "reverse." And one should not forget the outcome of this development: whatever the degree of cultural hybridity might have been, if there was such a thing, it came to a rapid end when China regained definitive control over the city. Actually, those who lived in "Yellow Russia" had no illusions. Suffice it to quote another of Melikhov's epigraphs: verses by Arsenii Nesmelov, another major poet of the Harbin emigration, who died in a Stalinist prison in 1945:

Милый город, горд и строен,
Будет день такой,
Что не вспомнят, что построен
Русской ты рукой...²⁷

Notes

- 1 G. Struve, *Russkaia literatura v izgnanii*. 2-e izd., ispr. i dop. Paris, 1984. One should also mention an earlier and more detailed essay of V.F. Salatko-Petrishche (Valerii Pereleshin), "Russkie na Dal'nem Vostoke" (The Russians in the Far East), published in P.E. Kovalevskii's *Zarubezhnaia Rossiia. Istoriia i kul'turno-prosvetitel'naia rabota russkogo zarubezh'ia za polveka (1920-1970)*, Paris, 1971, 324-332.
- 2 M. Raeff, *Russia Abroad: A Cultural History of the Russian Emigration 1919-1939*, New York, Oxford, 1990.
- 3 *Ibid.*, 23.
- 4 E. Rachinskaia, *Pereletnye ptitsy: vospominaniia: posviashchaetsia Kharbinu i kharbintsam*, San Francisco, 1982.
- 5 V. Petrov, *Gorod na Sungari. Ocherki i rasskazy*, Washington, 1984.
- 6 *Ostrov Larissy. Antologiiia stikhotvorenii poetov-dal'nevostochnikov*, Pod red. Emmanuila Shteina, Orange, 1988.
- 7 *Russian poetry and literary life in Harbin and Shanghai, 1930-1950: the memoirs of Valerij Perelešin* (Pereleshin, V. Dva polustanka). Edited in Russian and with an introduction by Jan Paul Hinrichs, Amsterdam, 1987; V. Pereleshin, *Poema bez predmeta*. Pod redaktsiei Semena Karlinskogo, Holyoke, 1989; V. Pereleshin, *Russkii poet v gostiakh u Kitaia, 1920-1952. Sbornik stikhotvorenii*, Ed., introduction and notes by Jan Paul Hinrichs, Foreword by Simon Karlinsky, The Hague, 1989.
- 8 G. Melikhov, *Man'chzhuriia dalekaia i blizkaia*, Moskva, 1991.
- 9 *Kharbin. Vetka russkogo dereva. Proza, stikhi*, sost. Sel'kina D.G., Taskina E.P., Novosibirsk, 1991. Since then, Elena Taskina has published a new book, *Neizvestnyi Kharbin*, Moscow, 1994.
- 10 M. Cabanowski, *Tajemnice Mandżurii: Polacy w Harbinie*, Warszawa, 1993.
- 11 "Diskussiiia: O preemstvennosti v russkoi lirike. Pis'mo Valerii Pereleshina"; Denis Mickiewicz, "K opredeleniiu epigonstva," *Russian Language Journal* 90, February 1971, 32-41; Denis Mickiewicz, "Diskussia o russkoi poezii," *Russian Language Journal*, 91, 1971, 66-77.
- 12 See M. Hagermeister, *Nikolaj Fedorov: Studien zu Leben, Werk und Wirkung*, München, 1989, 363-416.

- ¹³ R.K.I. Quested "Matey" Imperialists?: The Tsarist Russians in Manchuria, 1895-1917. *Centre of Asian Studies Occasional Papers and Monographs*, No. 50, Hong Kong, 1982.
- ¹⁴ J.J. Stephan, *The Russian Fascists: Tragedy and Farce in Exile, 1925-1945*, New York, 1978. Stephan's book has been translated and published in both China and Russia: *Manzhou hei shoudang: Eguo nacui heimu zhi shi*, Harbin, 1989; *Russkie fashisty: tragediia i fars v emigratsii, 1925-1945*, Moscow, 1992.
- ¹⁵ *Rossiane v Azii* 1, 1994, 2, 1995.
- ¹⁶ S. Clausen and S. Thøgersen, *The Making of a Chinese City: History and Historiography of Harbin*, Armonk, NY, 1995.
- ¹⁷ *Ibid.*, ix.
- ¹⁸ Indeed, the "small peoples of the North," or what is left of them, are undergoing some revival during the last years: the first Congress of the Nanai was held on 28-29 October 1995 in Komsomolsk-on-the-Amur. "Nanaitsy gotoviatsia k svoemu s'ezdu" (The Nanai Prepare Their Congress), *Dal'nevostochnyi Komsomol'sk*, 18 August 1995, 2.
- ¹⁹ V. Larin, "Sindrom 'zheltoi opasnosti' v dal'nevostochnoi politike Rossii v nachale i kontse XX v." (The Syndrom of the "Yellow Peril" in Far Eastern Russian Politics at the Beginning and the End of the Twentieth Century), 12-13. Paper given at the conference "Russia on the Pacific: Past and Present", Khabarovsk, August 26-29, 1995.
- ²⁰ Interview conducted in July 1994.
- ²¹ V. Pereleshin (V.F. Salatko-Petrishche), "Nostalgia", Quoted by Melikhov, *Man'chzhuriia dalekaia i blizkaia*, 267.
- ²² Melikhov, *Man'chzhuriia dalekaia i blizkaia*, 268-69.
- ²³ A. Dirlik, "The Postcolonial Aura: Third World Criticism in the Age of Global Capitalism," *Critical Inquiry*, Winter 1994, 337, 339, 347.
- ²⁴ Quested, "Matey" Imperialists?, 3-4.
- ²⁵ *Ibid.*, 276
- ²⁶ *Ibid.*, 131
- ²⁷ A. Nesselov. "Stikhi o Kharbinie", Quoted by Melikhov, *Man'chzhuriia dalekaia i blizkaia*, 188.

Людмила Зубова

ФОРМА СУТЬ В ПОЭЗИИ ИОСИФА БРОДСКОГО

Тезис о том, что поэт – орудие языка, настойчиво утверждаемый Иосифом Бродским и теоретически, и практически [Бродский, 1992, 15], побуждает посмотреть на его поэзию именно с этой точки зрения.

В поэзии Бродского широко представлены свойства прошлых и будущих языковых состояний, а также, что кажется особенно интересным и важным, сам механизм преобразований; история русского языка предстает в стихотворениях и поэмах Бродского как наглядная картина динамических процессов, охватывающих все языковые элементы. Историко-лингвистический анализ произведений Бродского интересен не только для описания картины мира поэта, осмысления литературы и философии XX века, но и для уяснения того, какие процессы и каким образом в истории языка осуществляются.

Архаическая глагольная форма *суть* обычно употребляется Бродским в форме не множественного числа, как диктует норма, а единственного:

Постоянство *суть*¹ эволюция принципа помещения
в сторону мысли. Продолжение квадрата или
параллелепипеда средствами, как сказал бы
тот же Клаузевиц, голоса или извилин.
(Элегия, Бродский, 1991, 238)

И пустоте стало страшно за самое себя.
Первыми это почувствовали птицы – хотя звезда
тоже *суть* участь камня, брошенного в дрозда.
(Мир создан был..., III, 237)²

Страх *суть* таблица

зависимостей между личной
беспомощностью тел и лишней
секундой. [...]
(Муха, III, 105)

Не слышно ни птицы, ни тем более автомобиля:
будущее *суть* панацея от

того, чему свойственно повторяться
(Примечания к прогнозам погоды, III, 120)

Призрак бродит бесцельно по Каунасу. Он
суть твое прибавление к воздуху мысли
 обо мне,
суть пространство в квадрате, а не
 энергичная проповедь лучших времен.
 (Литовский ноктюрн, II, 328)

Подобных примеров настолько много (зафиксировано 20), что это явление из грамматической ошибки превращается в яркую приметку стиля, нередко воспроизводится – может быть, иногда в подражание, иногда явно независимо – и другими поэтами, например, Ю. Кублановским, Н. Голем, Н. Галкиной, то есть активно осваивается современным русским языком.³

Интересно, что на 20 употреблений формы *суть* в изданиях Бродского только однажды она встретилась в исторически правильной форме 3-го лица множественного числа (для случайности соотношение странное) и однажды – с другим изменением исходного грамматического значения: в форме 1-го лица множественного числа:

Вот отчего то парфяне, то, реже, римляне,
 то и те и другие забредают порой сюда.
 в Каппадокию. *Армии суть вода*,
 без которой ни это плато, ни, допустим, горы
 не знали бы, как они выглядят в профиль
 (Каппадокия, III, 234)

Мы похожи;
 мы, в сущности, Томас, одно:
 ты, коптящий окно изнутри, я, смотрящий снаружи.
 Друг для друга *мы суть*⁴
 обоюдное дно
 амальгамовой лужи,
 неспособной блеснуть.
 (Литовский ноктюрн, II, 325)

Итак, Бродский настойчиво утверждает форму *суть* в единственном числе.

Между тем, в сознании современного образованного человека существует еще весьма твердое представление о том, что *суть* – архаическая форма 3-го лица множественного числа, а если точнее определить ее современный статус – форма старомодная, стилистически маркированная связью с научным стилем речи. Это глагол-связка в предложениях-формулировках, дефинициях, афоризмах, сентенциях типа *квадрат и треуголь-*

ник суть геометрические фигуры, рождение и смерть суть границы жизни. Во всех случаях на этом месте сейчас допустима и форма единственного числа *есть*. Причем важно, что единственное число – никак не ошибка, а, напротив, стилистически нейтральная норма для современного русского языка. В экзистенциальном значении форма *есть* для множественного числа только и возможна: *у него есть братья*. Не нарушает норму и фразеологизированное употребление формы *суть* в единственном числе: *это не суть важно*. То есть формы *суть* и *есть* и в нормативном языке сосуществуют как дублиеты. Напомним также, что двойственное число уже давно утрачено русским языком, и если говорить об исконно правильном употреблении формы, то и в старомодно-научном стиле форма *суть* употребляется нередко на месте бывшего двойственного *есте*.

Язык поэзии, и более всего язык Бродского расширяет сферу функционирования формы *суть*.

Массовый характер ее употребления в единственном числе и многообразии контекстов с этой формой у первого поэта заставляет видеть в этом явлении не ошибку, а отражение грамматической динамики – изменения, которое происходит на наших глазах.

В таком случае стоит вспомнить, почему и как происходят сдвиги в грамматической системе и каким образом исторические процессы в языке прошлых эпох становятся доступными для изучения. Утрата или эволюция всех грамматических категорий старославянского и древнерусского языков проявлялась в нарушении грамматической правильности форм.⁵ При этом сначала при сохранении разных фонетических оболочек слов утрачивается смысловое различие: бывшие разные формы становятся дублиетами, затем конкуренция вариантов приводит либо к вытеснению одного из них, либо к новому расподоблению – стилистическому или смысловому.⁶

Историки языка изучают динамику изменений по ошибкам писцов в рукописных источниках – ошибках, отразивших смешение категорий. Постепенно ошибки превращаются в новые правила, а художественный язык всегда использует дублиеты как дополнительные стилистические и семантические ресурсы.

Исследуя творчество Бродского, Л. Лосев фиксирует внимание на таком важнейшем свойстве его поэзии, отразившей тенденции литературы XX в., как перемещение центра тяжести с этических и социальных вопросов на экзистенциальные [Лосев, 1986, 189]. Это обстоятельство значительно повышает – по отношению к нормативному языку – значимость глагола *быть* в экзистенциальной функции. Поэту оказывается нужны не только нейтральные, но и стилистически маркированные формы. Любопытно, что Марина Цветаева тоже утверждала экзистенциальность как наиболее значимую категорию и активно включала в свои тексты форму

первого лица *есмы*, недостающую в современном языке, причем грамматически правильно. Эта форма выражала бытие преимущественно лирического я Цветаевой, но не исчерпывалась этим значением: *есмы* говорилось и от имени таких природных сущностей, как например, песок, огонь.⁷ Для Бродского форма *есмы* не характерна,⁸ его форма – *суть*, которая не свойственна поэзии Цветаевой. И эта форма – маркер формулы – связывает сущности объективного мира. Место автора в этом случае – поэзия наблюдателя, исследователя из мира прошлого (поскольку он это слово активно употребляет) и современного (поскольку он это слово употребляет с нарушением грамматической правильности) или даже будущего (когда косноязычие аграмматизма превратится в новую строгую правильность). Анализируя метафоры отождествления, в которых форма *суть* и является важнейшим структурным элементом, В. Полухина убедительно доказывает, что в поэзии Бродского утверждается полное отождествление автора со словом [Полухина, 1986, 90–91].⁹ При этом у Бродского дано ощущение слова как единственного способа связи между прошлым и будущим [Крепе, 1984, 235]. Обращение к вопросам бытия, попытки преодоления времени в образах разрушения бытия временем, утверждение тех ценностей, которые времени не подвластны, диктует смещение – а точнее, взаимодействие стилистически разнородных языковых элементов – архаических, современных и таких, которые опережают современное состояние языка. Устранение оппозиций между высоким и низким, сакральным и профанным, культурой и природой, умозаключением и эмоцией ведет и к устранению оппозиции между синхронией и диахронией (то есть между современным состоянием языка и его развитием). Тексты Бродского становятся не столько речью, делающей выбор из разных возможностей, сколько собственно языком во всем его стилистическом многообразии и в динамике – совокупностью одновременно реализуемых потенций.

В архаических элементах, далеко выходящих за рамки традиционных поэтизов типа *огнь*, *уста*, язык поэзии Бродского находит не столько торжественный тон, декоративную экзотику, или даже иронический прием, давно освоенный литературой, сколько те смыслы, которые оказываются адекватными современному мироощущению.

Это проявляется на разных языковых уровнях, но более всего в грамматике, поскольку именно грамматическая форма выражает отношения между понятиями. Грамматика нередко становится предметом изображения, собственно образом, объясняющим намерения автора, например:

Помесь прошлого с будущим, данная в камне, крупным
планом. Развитым торсом и конским крупом.
Либо – простым грамматическим "был" и "буду"
в настоящем продолженном. Дать эту вещь как груду

скушных подробностей, в голой избе на курьих
ножках. Плюс нас, со стороны, на стульях.

(Кентавры III, V, 165)

Глагол *суть* и вводит в его поэзию "грудю скушных подробностей". Многообразное смысловое наполнение конструкций с формой *суть* (субъект может быть обозначен существительным любого рода и числа – *сквозняк, темнота, счастье, армии*, конкретным и абстрактным – *звезда, страх*, местоимением – *он, мы*, глаголом – *корчиться*) указывает на переосмысление этой формы под влиянием современного существительного *суть*. Более того, слово *суть* может быть интерпретировано и как глагол, и как существительное, в зависимости от наличия или от места знаков препинания:

В будущем, *суть* в амальгаме, *суть*
в отраженном вчера,
в столбике будет падать ргуть,
летом – жужжать пчела

(Полдень в комнате, II, 453)

Всякая зоркость *суть*
знак сиротства вещей,
не получивших грудь.

(Сидя в тени, III, 75)

Друг для друга мы *суть*
обоюдное дно
амальгамовой лужи,
неспособной блеснуть.

(Литовский ноктюрн, II, 325)

Характерно, что в этих примерах ритмическое членение строк диктует, вопреки пунктуации, прочтение слова *суть* как существительного. Поскольку в синтаксическом прочтении это все-таки глагол, можно сказать, что в двойной сегментации текста, в конфликте ритма и синтаксиса¹⁰ слово стремится возвратиться к своему исходному грамматическому синкретизму, свойственному архаическому состоянию языка (здесь это нерасчлененность глагольного и субстантивного значений). Вообще во многих случаях добавление запятой или тире, аналогом которых выступает enjambement, легко превращает глагол в существительное. Тогда именной член составного сказуемого в метафоре отождествления становится однородным членом со словом *суть*, а связка семантизируется: из грамматического элемента, полностью лишённого собственного лексического значения, она становится непосредственным выразителем сущности.

В стихах Бродского имеются примеры с эксплицированной синонимией современной нормативной формы *есть* форме *суть*:

Время *есть* холод. Всякое тело, рано
или поздно, становится пищею телескопа:
остывает с годами, удаляется от светила.
Стекло зацветает сложным узором: рама
суть хрустальные джунгли хвоща, укропа
и всего, что взрастило
одиночество.

(Эклога 4-я, III, 14)

Воздух и *есть* эпилог
для сетчатки – поскольку он необитаем.
Он *суть* наше "домой",
восвояси вернувшийся слог

(Литовский ноктюрн, II, 329)

В таких контекстах можно видеть градацию смысловой значимости грамматической формы: движение от уподобления на уровне образа или ощущения к обобщающему уподоблению на уровне умозаключения.

Наблюдается и движение формы *суть* от грамматической связки к союзу – синониму союза *то есть*, что семантизирует этот союз, устанавливая равенство *то есть* = *суть*, и тем самым показывает механизм грамматического и смыслового преобразования:

Или – слившихся с теми, кого любили
в горизонтальной постели. Или в автомобиле,
суть в плену перспективы, в рабстве у линий. Либо
просто в мозгу. Дать это вслух, крикливо,
мыслью о смерти – частой, саднящей, вечной.
Дать это жизнью сейчас и вечной
жизнью, в которой, как яйца в сетке,
мы все одинаковы и страшны насадке,
повторяющей средствами нашей эры
шестикрылую помесь веры и стратосферы.

(Кентавры III, 165)

Каким же образом все это осуществляет связь времен? Комплекс употреблений формы *суть* указывает на возвращение слова к грамматической нерасчлененности существительного-глагола-союза, но то, что в исходном состоянии представляло собой потенции развития, сейчас предстает итогом развития. Утверждая, что "из существительных глаголет" (Горбунов и Горчаков // II, 127), Бродский постоянно показывает, что и глагол преобразуется в существительное:¹¹

<i>Древнерусский язык:</i>	<i>Современный язык:</i>	<i>Стихотворный текст:</i>
существительное=глагол	существительное—>глагол	глагол=существительное
	глагол—>существительное	

Конечно, современное преобразование, моделирующее исторические процессы, становится возможным именно при деграмматизации, естественной в динамике языковых изменений. Современный русский язык вообще не выражает глаголом *быть* в настоящем времени специфических значений лица и числа. Освобожденный от связочной функции и от конкретности субъектов, он становится универсальным выразителем экзистенциальности. Язык поэзии Бродского противопоставляет форме *есть* форму *суть* как слово, способное к реставрации связи с существительным, как слово, хранящее значение философской абстракции, наконец, как слово, сохраняющее этимологические и словообразовательные связи с такими словами как *суцность*, *существительное*, *существование*, *существенный*, *насуцный*, *суций* и *Суций* (Бог).

Итак, повторяя путь развития глагольной формы *есть*, используя потерю частных грамматических значений лица и числа как возможность абстрагирования, форма *суть* оказывается способной компенсировать утрату смысловых связей слова с другой лексикой этого этимологического гнезда. Таким образом, получается, что форма *суть* и повторяет исторический путь развития формы *есть*, и опережает современную норму формоупотребления, и – одновременно – сопротивляется деэтимологизации – языковой энтропии смысла. То есть решаются совершенно различные, даже противоположно направленные задачи – движение назад и вперед, деграмматизация и семантизация.

Возвращаясь к историческим процессам, хочу сказать, что поэзия Бродского на примере формы *суть* демонстрирует возможность нелинейного развития языка – возобновление движения из точек, однажды уже пройденных эволюций.

Примечания

- 1 Здесь и далее курсив Л. Зубовой.
- 2 Здесь и далее примеры приводятся по изданию: Бродский, 1992–1994. Римская цифра указывает на том, арабская – на страницу.
- 3 Приведем несколько примеров:

Слушай на ухо: *суть*
 путь из варягов в греки,
 тоже и мой путь.
 (Кублановский, 1993, 219)

Насколько он здоров, решает суд.
 Но здоровье его – позор и стыд наш *суть*,
 Ему бы не мешало прихворнуть.
 (Галкина, 1989, 111)

До переправы переправ
 добрались дроги властелина
 за год с копейками; причина
 печальный давшая итог,
суть неисправный мочесток
 и смертоносная простуда.
 (Голь, 1994, 23)

Виртуозное употребление формы с отсылкой к ее исходному грамматическому значению множественного числа при сочетаемости с субъектом единственного имеется у М. Еремина: *Тропа суть множественное число от "τροπος"*. (Еремин, 1991, 76). Переосмысление слова *тропа* во множественное число от *троп* 'литературный прием' – по модели *тортá* привносит резко просторечный оттенок, контрастный форме *суть*.

- 4 Различия в формах грамматического лица утратились в языке раньше, чем различия в числе. Уже у А.К. Толстого, никогда не нарушавшего форму числа этого глагола даже в иронических стилизациях, встречается форма 3-го лица вместо 1-го: *Так скажем уж по-прости, Кто мы такие суть* (Толстой, 1958, 275).
- 5 Больше всего изменился именно глагол. Исчезли аорист, имперфект, плюсквамперфект, а сохранившийся перфект видоизменился и собственно перфектом перестал быть, так как этой, теперь единственной форме прошедшего времени больше не противопоставлены другие прошедшие времена со своими особыми суффиксами и окончаниями.
- 6 Например, бывшие формы разных падежей *пламя* и *пламень* теперь различаются стилистически, а бывшие падежные дублеты с окончаниями разных склонений *образы* и *образá* стали выражать разное значение.
- 7 О формах глагола *быть* у М. Цветаевой см.: Зубова, 1989, 205–240.
- 8 Исключение в данном случае явно подтверждает правило, так как форма *есмь* употреблена в тексте, отрицающем самодостаточность индивидуального бытия:

ибо чувствую, что я
тогда *есмь*, когда есть собеседник!
В словах я приобщаюсь бытия!
(Горбунов и Горчаков, II, 121)

Лишь однажды встретилась и форма 2-го лица *еси*, проявляющая свой потенциальный аграмматизм:

Вой, трепещи, тряси
вволю плечом худым
Тот, кто вверху еси,
да глотает твой дым!
(Горение, III, 30)

Эта форма, оставаясь формой 2-го лица в качестве цитаты из сакральных текстов, в то же время сочетается с местоимением *тот*, требующим 3-го лица: контекстом создается грамматический конфликт, в результате которого возникают условия для грамматического сдвига.

- ⁹ Ср. также наблюдение "Сам выбор связок – 'есть', 'суть' и связочных – 'это', 'вот', 'это есть', 'это то же, что', имеющих оттенок обусловленности, указывает на разную степень отождествления [Полухина, 1986, 76].
- ¹⁰ См. работы о положении слова на переносе: [Эткинд, 1978, 104–141]; [Зубова, 1989]; [Лосев, 1992], а также статью Е.В. Невзглядовой о монотонии как важнейшем структурном признаке стиха [Невзглядова, 1994].
- ¹¹ Субстантивация разных частей речи и словосочетаний, а также вообще грамматическое переосмысление (*сказалом, о потом'е, о пополаме и мн. др.*) – тоже яркая примета языка Бродского.

Л и т е р а т у р а

Бродский, И. 1991. *Стихотворения*, Таллинн.

Бродский, И. 1992–1994. *Сочинения Иосифа Бродского в 3-х томах*, СПб.

Галкина, Л. 1989. *Голос из хора*. Ленинград.

Голь, Н. 1994. *Наше наследие*, СПб.

Еремин, М. 1991. *Стихотворения*, Москва.

- Зубова, Л.В. 1989. "Языковый сдвиг в позиции поэтического переноса (на материале произведений М. Цветаевой)", *Проблемы структурной лингвистики*, Москва.
- Зубова, Л.В. 1989. *Поэзия Марины Цветаевой. Лингвистический аспект*, Ленинград.
- Крепс, М. 1984. *О поэзии Иосифа Бродского*, Ann Arbor.
- Кублановский, Ю. 1993. *Чужбинное*, Москва.
- Лосев, Л. "Чеховский лиризм", *Поэтика Бродского*. Сборник статей под ред. Л.В. Лосева, Tenaflly.
- Лосев, Л. 1991. "Значение переноса у Цветаевой", *Marina Tsvetaeva. Actes du 1 colloque international* (Lausanne, 30. VI-3. VII. 1982), Bern.
- Лосев, Л. 1992. "Перпендикуляр. Еще к вопросу о поэтике переноса у Цветаевой", *Marina Tsvetaeva. 1892-1992. Norwich symposia on Russian literature and culture*. Vol. II. Northfield, Vermont.
- Невзглядова, Е.В. 1994. "Проблема стиха (на материале русской лирической поэзии)", *Русская литература*, СПб., № 4.
- Полухина, В. 1986. "Грамматика метафоры и художественный смысл", *Поэтика Бродского*. Сборник статей под ред. Л.В. Лосева, Tenaflly.
- Толстой, А.К. 1958. *Стихотворения*, Ленинград.
- Эткинд, Е.Г. 1978. *Материя стиха*, Париж.

Raoul Eshelman

VILLAGE PROSE IS POSTMODERNIST PROSE
For a New History of Soviet Literature

Wolf Schmid zum Fünfzigsten.

I. Introduction

For many years now Slavists have been accustomed to talking about Soviet Russian literature as if it had no history. By “history” I do not mean the simple recapitulation of chronological events or facts, but rather the aesthetic logic or teleology that may be ascribed in hindsight to the development of literary norms and values over a period of time. Whereas few would resist using such historical terms as sentimentalism, romanticism, realism, symbolism, or post-symbolism to describe the progression of literary values and norms in Russian culture, there seems to be an widespread, if unspoken, consensus that the period dating from 1953 to the present should best be left to linger in nominal and conceptual obscurity. Due to the lack of a specifically aesthetic, historical vocabulary it has hence become customary—and, one might also add, unavoidable—to refer to the last 40-odd years using a medley of sociological, political, generic, or simply chronological terms. Thus we find “postwar literature,” “post-Stalinist literature,” “the Thaw,” “Village Prose,” “post-Village Prose,” the “60’s” or “70’s,” “literature of glasnost,” etc., but no concepts suggesting the aesthetic unity or continuity that one associates with a literary period or epoch.

This reticence among Slavists about addressing the question of literary history as aesthetic history is invariably justified by references to the unique socio-political status of the Soviet system. It is assumed that the authoritarian force exerted by the Communist Party over Russian society crippled the free development of Russian literature to such an extent that comparison with Western aesthetic trends or with the Russian avantgarde of the 1920’s is no longer feasible. Accordingly, the history of Soviet Russian literature emerges as the story of an ideologically guided deformation of high art and the attempts to resist that deformation. This applies in particular to the literature of socialist realism, which was long thought to act as the transmission belt for a noxious

political doctrine and to have no intrinsic aesthetic value of its own. The limitations of this view have been effectively exposed by Katerina Clark in her *Soviet Novel. History as Ritual* (1985). Using anthropological-structural methodology, Clark is able to demonstrate that the Soviet production novel is not a crude, worthless tool of Communist doctrine but a "master narrative" having certain socio-cultural functions and consisting of a distinct value structure whose development can be traced over time. Yet Clark's approach, which treats the specific character of the Soviet production novel in terms of ritualized, dialectical transactions between ideology and literature, ends by confirming the deformation model of literary development noted above: the Soviet literary system remains informed by ritualistic, pragmatic impulses alien to Western culture.¹ Soviet literary history, it would appear, is a special case that requires special, non-literary (anthropological) concepts to describe it.

In the following pages I wish to talk about Soviet literary history per se, rather than about the social, political, or anthropological conditions of that history. Proceeding on aesthetic and epistemological, rather than socio-cultural assumptions, I will suggest that from the 1950's on, Soviet Russian literature has consistently exhibited all distinguishing features of that epoch which is now rightly or wrongly called postmodern. Russian literature of the last 40 years, in other words, shares a common aesthetic history with its American, English, French and German counterparts. As with these other literatures, the Russian variant of postmodernism necessarily exhibits indigenous traits and peculiarities requiring special explication. To demonstrate how a specifically Soviet Russian postmodernism might function in spite of itself, I have singled out for analysis the genre of village prose, whose rustic themes and parochial outlook would seem to exempt it conclusively from any participation in *la condition postmoderne* as it is known in the West.

Before continuing with this worst-case scenario, I would like to address two fractious problems in an abbreviated way. The first concerns the definition of postmodernism. If postmodernism is equated with the stylistic inventiveness typical of, say, Donald Barthelme's short stories, Umberto Eco's *Name of the Rose*, or Saša Sokolov's *Palisandrija*, postwar Soviet literature, which is almost entirely lacking in stylistic or narrative innovation, must be excluded by definition from any history of that postmodernism. For this reason any definition of Soviet postmodernism must necessarily be *epistemological*. Important here is not the degree of stylistic ostentation, but rather the way this literature takes up and transforms the causal syllogisms, economies, and axiologies of the epochs immediately preceding it. Russian postmodernism, in other words, takes the givens of socialist realism, the historical avantgarde, and other traditions and reorganizes them in specific, innovative ways, without at the same time intervening in the conventional character of their stylistic presentation. Russian

postmodernism demonstrates the possibility of an epoch in which innovation takes place so to speak subterrestrially, as a series of vast tectonic shifts signaled by only faint stylistic tremors.

The second problem concerns the historical relationship between Russian modernism and socialist realism. Here I do not wish to suggest in any way that socialist realist doctrine was not the ideological instrument of a ruthless political caste that maintained itself through mass coercion and terror. At the same time, however, socialist realism does not overcome aesthetic history, as its utopian program avows, or even start a new, anti-aesthetic history of its own making, as the present-day consensus on Soviet literature seems to assume. Following Boris Groys (1992), I will assume that socialist realism represented both the continuation and transformation of the historical avantgarde of the 10's and 20's. Socialist realism can be said to realize certain utopian pretensions of the historical avantgarde, even as it replaces that avantgarde's aesthetic practices with the ordering gestures of neoclassical aesthetics—what Andrej Sinjavskij calls “socialist classicism” (1967) and Vladimir Papernyj “kul'tura ‘dva’” (1975). From my vantage point—which is to say that of literary history—socialist realism is more than a political doctrine, more than a master narrative, more than a utopian *Gesamtkunstwerk*, more than a revival of classicism. Socialist realism marks the transition period between the high modernism of the historical avantgarde and what I wish to begin to call Soviet postmodernism.

Socialist realism, in addition to its utopian, modernist tendencies and its retrograde, neoclassical obsession with *telos*, order and constraint, displays traits that are also prototypically postmodernist.² These postmodernist features, however, because they are still rigidly bound up in the Stalinist projection, do not yet function as such. The salient features of this nascent, fettered postmodernism may be outlined as follows:

a) Socialist realism, as the aesthetic *summa* of all previous epochs, is marked by *eclecticism* and *disinterest in innovation*. In this “socialist classicism” (Sinjavskij 1967, 434) the achievements of previous cultures are selected in accordance with ideological prerequisites and projected once again as Stalinist art. Socialist realism takes up and mixes elements of myth and folklore, 18th century classicism, the 19th century novel, and certain techniques of the historical avantgarde, all of which it subsumes under one teleological perspective. Because socialist realism views its sources primarily as functional elements within a binding, totalitarian projection and not in terms of their original value or provenience, little or no incongruity arises between these elements within that projection. Soviet postmodernism will retain this *indifference to innovation* while eschewing unbridled eclecticism, which, because of its peculiar historical experience, it perceives as totalitarian. (Western postmodernism, by contrast, which lacks this experience, is notoriously and extravagantly eclectic.)

b) Socialist realism enacts a *dark parody of enlightenment*. The subject is forced to embark on a process of individuation whose inevitable result is his (or her) own disempowerment. Consciousness is raised in order to better suppress it; the process of finding one's self turns out to be nothing more than the ritual, masochistic fulfilment of an *imitatio Stalini*.³ At the same time, Stalinist Reason, which is evil and cruel, casts its net over a defenseless, passive Nature. The reaction to this will be no less natural: a *skepticism of enlightenment* informs Soviet postmodernism, which rejects linear schemes of individuation and valorizes aleatoric Nature at the expense of predictable Reason.

c) Socialist Realism *pacifies the dialectic*. Since the Stalinist logos is capable of forcing a synthetic resolution of opposites under any conditions, the dialectical process eventually becomes a meaningless, hollow exercise. To expedite the smoothest possible movement from thesis to synthesis the antithesis is left to wither and fade. As Fedor Abramov (1954) shows in his famous essay on kolhoz literature, conflict—even the massive mayhem caused by the Second World War—virtually disappears from the Stalinist projection. Soviet postmodernism, in general, will restore the antithesis without providing for the possibility of synthesis (which would mean the restitution of a totalitarian standpoint). The decapitated dialectic leads to postmodern states of stand-off, stagnation, or implosion.

d) Socialist realism is a *second-order, virtual realism* founded on *simulacra* (signs severed from their natural referents [for more on this term see Baudrillard 1988, 166-184]). In Stalinism relating the sign to its referent can prove fatal; the ultimate point of reference is not the real world but the Stalinist logos. In postmodernism the simulacra, which in Stalinism are bound up in a hierarchical, punitive structure, are unleashed and acquire a modicum of freedom. Soviet village prose will vainly attempt to reestablish the natural referents of these signs by projecting them once again in a nostalgic search for the authentic, pre-Stalinist past.

These criteria are not exhaustive, but should enable a preliminary description of how village prose took the crumbling edifice of socialist realism and remodelled it a fashion that may be described in hindsight as typically postmodern.

Leonid Leonov's *Russkij les* and the Transition to Postmodernism

The transition from late Stalinist modernism to postmodernism begins with the neutralization of the Stalinist logos. This process can be observed well before Stalin's physical demise, most notably in Paustovskij's idylls (cf. Eshelman 1993b, 182-184), but also in Leonov's *Russkij les* (1953; henceforth: RL), that redoubtable *opus magnum* of late Stalinist culture. *Russkij les* is of special interest because it upholds the Stalinist projection while at the same time in-

roducing into it the influence of a natural, authentic, alternative value source—a source that itself is so virginal and pure that one of the characters reaching out to strike it is immediately threatened with death (RL, 238). *Russkij les* proposes an economy of relations in which a benign ersatz-Stalin, rather than imposing his will on nature from above, would seek to mediate between artificial and natural order.

Russkij les presents a grand melange of literary and non-fiction genres, among them elements of a war novel, a *Bildungsroman*, scientific biography, scholarly oration, and Gothic romance. Stylistically its register runs from the ponderous locutions of the authorial narrator's high style to the *prostorečie* of the various folk characters. Scraps of the most varied literary traditions, devices, and genres can be identified, including, among others, a vignette recalling Žukovskij's "Svetlana" (RL, 336-337), a Pygmalion-like subplot (RL, 302), elements of a servant-girl novel (RL, 189-196) and a Dostoevskian scandal scene (RL, 207 ff.). Leonov's more learned characters drop names like Savonarolla, Wat Tyler, Rousseau, Hume, and Alexander the Great, and address questions of scientific ethics, aesthetics, and man's relation to nature—questions that one does not normally think of as falling under the purview of "anthropology."

Unmistakably present is however also the "master narrative" described by Clark. The story concerns a naive teenage girl, Polja (Apollonija), and her political coming of age as it takes place against the background of the Great Fatherland War.⁴ Polja's Apollonian ascent and initiation into the Stalinist dream-world of higher, subjugated consciousness is nonetheless not the book's main focus. Her pubescent rites of passage—which are guided and glossed at every turn by a heavy-handed authorial narrator and whose outcome is never in doubt—is repeatedly undercut by long, contrapuntal digressions retelling the scientific and personal biography of Polja's estranged father, the forestry specialist Ivan Matveič Vixrov, who himself undergoes no internal development (see Smirnov 1987, 122) and who is evidently the novel's true hero. Leonov takes Polja's linear story of individuation and initiation and hooks it up with a pseudo-Gothic tale of reconciliation with a distant, powerful Father whom the naive heroine at first perceives only as a "strange" or "mysterious" (the sublime fear which he engenders in her is purely subjective and disappears with her enlightenment). Vixrov, the father, fulfills the dream of a benign, moderate Stalin who is uninvolved in—and will stop—the mindless decimation of what Vixrov repeatedly calls "our green friends" (cf. Vixrov's speech in RL, 249-281). Vixrov's career, in analogy to Stalin's, is accompanied at every step by an implacable, devilish opponent, Aleksandr Gracianskij, who like Trotskij is characterized by a xenophonic "и," pince nez, and a certain oratorical *grazie*.⁵ As a counterpoint Vixrov's name contains not only the "xp" of Χριστος (Christ) but also connotes the natural vitality of a whirlwind and the irresistible, centripetal

attraction of a vortex (both are “вихрь”⁶). Because of his folk roots, impeccable erudition, and classical taste Vixrov appears as the near-perfect synthesis of Nature, scientific Reason, and Culture; because of his status as a specialist and political latecomer (he is admitted to the Party in 1941, on the eve of the Great Fatherland War) his *vita* remains immaculate.⁷

Russkij les faithfully repeats the automatized, synthetic mechanism of socialist realism while at the same time evacuating it: Stalin is obviously the model for Vixrov but Vixrov is also a model for Stalin.⁸ In the end, it becomes increasingly unclear who is a representation of whom; the hierarchy of relations begins to weaken, the dialectic folds back upon itself. The physical death of Stalin brings this process to its logical end. Without the authentic force of Terror holding them together, the structures created by Stalin begin to float, to enter into a *mis en abîme* of reciprocal relations lacking an ordering center and a synthetic, higher vantage point. The dialectic, as a functional mechanism, collapses; the postmodern reign of simulacra can now begin.

II. The Rise of Postmodernist Village Prose out of Socialist Realism

The neutralization and, eventually, the voiding of the Stalinist logos and its synthetic machinations leads to the release of previously existing, but heretofore inactive postmodern mechanisms.⁹ Soviet postmodernism unbound may be described as follows:

a) The postmodernism of village prose is marked by a *tempered, nostalgic eclecticism*. In village prose (as in postwar Soviet literature in general) the preference for small, non-epic forms precludes the large-scale mixing of styles. In absolute terms there is little innovation. In relative terms there may arise a certain shock effect for the Soviet reader unaccustomed to such time-worn techniques as *erlebte Rede* or the use of folksy diction in characters' speech. What innovation there is oriented towards incorporating past style into the present (Bunin, Čechov, Dal', etc.) and towards the non-ironical use of substandard language (*prostorečie*, dialect, slang) in narrator's speech. Substandard speech—up to then a sign of social and literary incompetence—is now considered a marker of natural authenticity and is taken up and projected in authorial language. This is why there is virtually no *skaz* in village prose. *Skaz* marks an ungainly upward lunge from substandard to standard language; folksy narrator's speech in village prose is a successful linguistic movement from up to down that does not embarrass either the narrator or his source.¹⁰ In general, style remains the least distinguishing, least prominent feature of Soviet postmodernism.

b) The postmodernist gesture of village prose entails the *reduction of the subject*. In village prose, which has the Stalinist legacy still fresh in mind, every systematic move towards elevating consciousness is regarded as misguided or

wicked. The paradoxical, retrogressive desideratum of postmodernist Soviet prose is to *forego* consciousness, to relapse into states of minimal sensibility. The authenticity that is gained by losing consciousness is necessarily accompanied by a rise in social incompetence and, consequently, the marginalization of the individual within the collective.¹¹ Since life competency is now regarded as negative or suspect, death (the one force stronger than Stalin!) becomes the *ultima ratio* of postmodernist individuation. Within life, senectitude is the privileged state. Since death provides the sole true orientation for life, life and death become increasingly equivalent, often appearing as barely distinguishable stations along a monistic continuum.

c) Soviet postmodernism is characterized especially by the *breakdown of the dialectic* (cf. Eshelman 1994, 70-71). The Stalinist logos, which could always whip up a synthetic third under the most improbable conditions, has been rendered void. The theses of late Stalinism can now be balanced out by anti-Stalinist antitheses, albeit with no hope of a synthetic resolution, which would amount to a restitution of the dialectical tyranny. The dominant operation is now an *entropic law of inverse proportionality*. Each credit is evened out by a debit on the other side of the ledger and vice versa; each transaction, though, results in a loss of value. The goal of literature is to extract value from these reciprocal transactions as long they last; inherently unstable, they may quietly succumb to the laws of entropy or, with violence, implode. Usually, life (the thesis) is swallowed up by death (its antithesis). Death, however, is often fitted out with positive semantic attributes effecting the reversal of the accustomed relations: in its symbolic form death often becomes positive and thetic, life negative and antithetical. In village prose, the arbitrariness and reversibility of this impeded dialectic leads to a pervasive *metaphysics of stagnation* and the representation of death in terms of a symbolic order guaranteeing its equivalence to life.¹²

d) *Mnemonic simulation* is the dominant mode of village prose. Memory in village prose engenders duplicate realities, with the imagined or remembered reality invariably being preferred to the physically existing, real one. This backwardly directed movement is deeply paradoxical, since past authenticity (by definition a primary value) can be experienced only through simulation (an inauthentic, secondary or tertiary operation). As the village prose writers become increasingly aware of this paradox and their involvement in it, the more frustrating it will become to write village prose. In the end, urban duplicity displaces rural authenticity as the preferred theme (Belov's *Vse vpered!*, Astaf'ev's *Pečal'nyj detektiv*, Rasputin's *Požar*): the tone of these works is apoplectic or apocalyptic.

e) The situation in which village prose finds itself after the death of Stalin is characterized by a retrograde, anti-utopian dynamic. For Soviet postmodernism, the active, projecting, Center—the demiurge Stalin—has emerged not only as irrevocably evil, but also as mortal: in the end, the Stalinist Center—once an

immanent, coercive principle projecting its will onto the space around it—is replaced by the empty but irresistible principle of Death. As a result, the Soviet value system begins to implode, to gravitate towards the necrological “black hole” or vortex at its core. The logocentric structure of the Stalinist system is retained, but its drift is reversed: the system begins to fold back into itself, driven by nostalgia for a Center which, though irretrievably absent, is still regarded as the origin of all value.¹³ The problems and possibilities created by this vortical, retrograde movement form the epistemological field of Soviet village prose.

f) Village prose may be described as the attempt to generate strategies which regulate—and occasionally also seek to reverse—this irresistible centripetal contraction. The first of these is to construct *retrograde teleologies* which would provide ethical guidelines for acting in that imploding universe. The second consists in implementing *minimalist economies* that would regulate and perhaps also eventually stem the loss of value within the system as much as possible. The third *idealizes minimal consciousness*, which is structurally closest to the non-consciousness or other consciousness of death. In the following pages I would like to demonstrate how these strategies function based on short analyses of five typical works of village prose.

III. Postmodernist Village Prose: Five Case Studies

Following convention I will view village prose as consisting of three phases. The first is dominated by the journalistic *očerk* or sketch (typified by the work of V. Ovečkin and E. Doroš). Early *očerk* literature is still obligated in a negative way to the strictures of Stalinist writing. It tinkers with the by now wholly dysfunctional dialectic,¹⁴ compensates for the stylistic excesses of Stalinist prose by reverting to a plain journalistic style lacking ornamentation, and rediscovers subjectivity, which it however treats in a self-conscious, mechanical way.¹⁵ In aesthetic terms the *očerk* phase is of marginal interest. The second stage is the fecund middle period extending from the late 1950's on through the mid 1970's, in which village prose evolves into *the* dominant Soviet genre, exhibiting a distinct inventory of styles, themes, motifs, and character types. The last, apoplectic or apocalyptic phase (Parthé's “post-Village Prose”), which begins in the late 1970's, is highly self-conscious of the fact that the genre has begun to exhaust its possibilities and immodestly—but perhaps understandably—begins to equate its own demise with the end of everything else. My examples are taken mainly from the efflorescent middle stage. Nagibin's “Poslednjaja oxota” (1957) is typical of the lyrical prose of the late 1950's; Solženicyn's “Matrenin dvor” (orig. 1959, 1962) is an important, though in some respects anomalous, literary link between the 1950's and 60's. Belov's “Za

tremja volokami" (1965) and Rasputin's "Vasilij i Vasilisa" (1966) represent the village prose of the nineteen sixties; Belov's "Čok-polučok" (1976) is characteristic of the final, apoplectic phase.

1. The Incredible Shrinking Subject: Jurij Nagibin's "Poslednjaja oxota"

In Nagibin's "Poslednjaja oxota" [The last hunt resp. The last wish] ([orig. 1957]; Nagibin 1980, henceforth: PO) the hero is dispatched down the chute of an endless monistic continuum which promises to postpone his death through a process of infinite reduction.

"Poslednjaja oxota" demonstrates two mutually complementary movements that are already announced by the homonym "oxota" in the story's title: the first is the octogenarian hero's desocialization and physical death during an unsuccessful hunting trip; the second, his desire for dissolution in what appears to be anthropomorphic, immortal Nature.

From the very beginning it is evident that the hero, a generic Gramps or Dedok, has a tenuous relation not only to social and group norms, but also to life itself. The head huntsman seems surprised to see him still up and about: "You still alive, Gramps?" he asks ("Дедок, ты живой?" [PO, 212]). Dedok, who has been ailing for most of the year, has obvious trouble reintegrating himself into the group hierarchy, which includes, among other persons, a kolkhoz book-keeper—the epitome of what is now a false, mechanical social order. This makes Dedok's numerous social *faux pas* all the more forgivable: once he introduces an apparently irrelevant linguistic observation into a "semiotic" discussion about whether things precede names or names things (PO, 218);¹⁶ another time he boasts of his obviously nonexistent sexual prowess, only to be bitterly ashamed when his interlocutors react to his remarks with obscenities (PO, 219). Most devastating, though, is the judgement finally levied upon him by a passing game warden: having nabbed Dedok poaching, he does not take him seriously enough to punish his transgression (PO, 222). By this time Dedok has moved beyond the pale of an "obscene" social order with its punitive norms and self-satisfied hubris and begins to enter a diffuse natural realm which promises to postpone death forever.

Characteristic of this retrograde movement from culture to nature is the reversion to childhood (the name "Dedok" is a diminutive to begin with). Dedok cries like a child ("по-детски," PO, 214) so that he may be allowed to go hunting; in a moment of weakness before he dies he wants to drop down on all fours; when he does physically pass away he experiences a rocking motion reminiscent of a cradle ("the earth rocked him" ["земля его укачивала"] PO, 229). As Dedok's self begins to disintegrate, so too do the borders between

nature and culture and, indeed, between borders in general. Almost blind during the day (he sleeps with his eyes open at night [PO, 225]), the old fellow has trouble distinguishing real ducks from decoys. First, he hits his own decoy (PO, 225), then he shoots a teal that has graciously chosen to land beside him: “[the teal] was stronger, quicker, more agile and endowed with more reason than Gramps. It had sacrificed itself of its own free will” (“Он [чирок] был сильнее, быстрее, ловчее и разумнее Дедка и добровольно принес себя в жертву” [PO, 227]).

To a certain extent this gradual rapprochement between the hero and an obliging, anthropomorphic nature is subjective. Dedok adheres to a speculative philosophy of life that allows him to think of death as “not being an end” (PO, 225-6):

It wasn't that he believed, but rather allowed for the possibility that a person, having died, would be born again in some other animal, and that that animal, for its part, would reappear in some smaller creature—and so on and so forth until the whole thing boils down to an invisible tiny being that will endure forever.

Он не то чтобы верил, а допускал, что умерший человек возрождается в каком-либо животном, а тот, в свою очередь, в более мелкой твари, — и так до тех пор, пока дело не сведется к незримо мелкому существу, которое уже останется навсегда. (PO 225)

While keeping his distance at such junctures, Nagibin's narrator plays along with, or at least does not debunk, this eschatological conceit. In the end, the hero's caducity becomes himself, he fuses with the entropic principle which is guiding him and all nature: “his weakness ceased to be something alien, hostile, bothersome, it became one with himself” (“слабость перестала быть чем-то чужим, враждебным, мешающим, стала им самим” [PO, 229]). In the end which is not one Dedok enters into a symbolic order that would seem to guarantee the infinite postponement of real death: “and Dedok went on and on towards his unreachable goal” (“а Дедок шел и шел к своей недостижимой цели” [PO, 229]).

“Poslednjaja oxota” is an example of the positive early village prose which is content to conceive of its own postmodernity in terms of pleasant, consolatory conceits. (Characteristically, Nagibin does not consider the ontology behind this particular conceit binding, since it does not appear in his other hunting stories from this period.) The transition from life to a state that is something less than life takes the form of a gradual downward slide along a monistic continuum; the dialectical struggle between life and death dissolves into the natural entropy which has guided it from the start. The reduction of senescent consciousness ap-

pears as an organic, consolatory process founded on what seems to be a Buddhist notion of reincarnation running in reverse. As the genre of village prose begins to unfold, these basic patterns—the devitalized dialectic, the reduction of consciousness, and the ethics and ontology of passivity—are retained, though they become less easy to enact and justify.

2. No Possum, No Sop, Just Taters: Miminalist and Maximalist Economies in Aleksandr Solženicyn's "Matrenin dvor"

"Matrenin dvor" (Solženicyn 1978; henceforth: MD) presents three contrasting economies and ethical systems leading to a tragic, but nonetheless redemptive resolution. Like the many village writers who return to an empty source, Solženicyn digs himself into a kind of metaphysical hole, but he also demonstrates a way to get out of it—and then uses this escape route himself to depart from village prose for good.

Solženicyn, as noted, takes up the stereotyped device of returning to a rural source. In contrast to genre conventions, however, Solženicyn's point of origin can no longer be authentic—after ten years of imprisonment and exile his autobiographical narrator has no ties to any particular locality.¹⁷ Solženicyn's source is less authentic than aleatoric—it could be anywhere in Russia. And indeed, the narrator has problems establishing where the source should be: "Vysokoe Pole" [Highfield] turns out to be pastoral but unlivable, whereas "Torfoprodukt" [Peat Product] is an economically viable, albeit run-down hamlet. Having pragmatically settled for an operative simulacrum of origin, the narrator is drawn into the prevailing village economies and the ethical problems that accompany them.

The first economy is the *subsistence economy* represented by Matrena. This economy, which is directly linked with her ethical goodness, is based on extreme thriftiness and self-sacrifice. When Matrena comes into money she doesn't buy new clothes, she repairs them; when she sews money into her coat it is not to use in life, but to pay for her own burial (MD, 135). Typically, Matrena performs work for others without compensation; she helps the other women for nothing, and also works on the kolkhoz for "hatch marks [...] in a grubby ledger" instead of money (MD, 127). Matrena's economy also permits the temporary accumulation of basic, consumable goods (peat, potatoes). This economy, however, is not necessarily based on conventional ethical norms, since Matrena, like everyone else, steals peat from the kolkhoz when she must. By its nature, a subsistence economy is almost always in the red; in the case of Matrena, it ends in disaster when she is sacrificed on the altar of patriarchal greed.

The second economy is a *fetishist economy* represented by the "insatiable" patriarch Faddej (MD, 157) as well as by most of Matrena's relatives. This economy is associated with ethical badness and leads indirectly to Matrena's

death. It is marked, among other things, by the accumulation of durable goods (most notably the living room of Matrena's home), ostentation (Matrena's dead husband disliked her homespun looks and took a mistress in the city), and excess (there is an orgiastic celebration before the building is carted away). Like Matrena's economy, it does not produce anything of great value—production apparently being a Stalinist imperative not relevant to the village microcosm.¹⁸

The third economy is a *fixed-wage economy* which is represented by the narrator and, interestingly enough, by the Soviet state, inasmuch as it pays the narrator and honors Matrena's entitlements (the latter is not always the case).¹⁹ This economy is ethically ambivalent, since it involves a dependency relationship between the distributor of the wages or entitlements and their recipients. Inasmuch as it is predictable, however, it is compatible with rational behavior. It is this economy that eventually allows Matrena a modicum of financial stability: the narrator gets a special ration of peat, which accrues indirectly to her, and he pays her a regular rent, based on his salary as a teacher. It is the narrator, along with the rational economy he represents, that ensures Matrena's material well-being. Taken alone, her survival is always tenuous—it is no accident that her health and spirits pick up considerably after the narrator arrives.

The narrator, for his part, mixes elements of the subsistence economy with its fetishist counterpart. He tells us that he doesn't mind the spartan regimen of Matrena's kitchen, which consists of two portions of heartburn-inducing "tater soup" (картонный суп) per day and which reminds him of life in the trenches (MD, 130). However, the narrator—as he himself recognizes—is guilty of fetishizing subsistence itself when he admonishes Matrena for soiling the old padded jacket that is his treasured keepsake from the camps: "That jacket was my legacy, it warmed me during hard times" ("Телогрейка эта была мне память, она грела меня в тяжелые годы" [MD, 147]²⁰). In general, all three economies are based on the same mechanism. They differ not in what they produce—none of them create material goods on a grand scale—but in what value they ascribe to goods already circulating. Fetishism turns out to have two sides: it is associated with greed and self-gratification, but is also a necessary element of memory, the driving impulse behind the narrator's soon-to-be-revealed mission.

The narrator embodies a non-natural rationality that is not altogether uncommon in village prose. In *Matrenin dvor*, however, organic, primary relations are invariably negative; non-natural or secondary ones positive. This has much to do with the outsider status of the narrator, an ex-prisoner who exhibits a faculty rare in the village prose of this time—that of irony (he laconically remarks of his incarceration and exile: "I had to put off my return [to Russia] for ten years or so" ["я задержался с возвратом годиков на десять"] [MD, 123]). Solženitsyn's skepticism towards idealized organicity can already been

seen in his rejection of the idyllic, but economically non-functional “Vysokoe Pole”; it is also evident in the relations between Matrena and her immediate family. The only positive character among Matrena’s kin is her “adoptive daughter” Kira (actually Matrena’s niece and not a blood relation). Kira is the only one at the wake whose ululations are authentic, she is the only one who transgresses against the institutionalized “politics of keening” (MD, 153–4). Kira is a prime candidate to become a “second Matrena”—a morally principled outsider on the margins of the village patriarchy. The non-natural relationship between mother and ward is however based on *education*, not on organic blood relations; it is also no accident that the narrator is a *teacher*, and that his laziest pupil is one of Faddej’s sons—a minor beneficiary of patriarchal indulgence.

Given this lack of intrinsic authenticity among the villagers it is not entirely surprising that the narrator has his ear tuned to the world outside—he has a *rozetka* or electrical outlet installed so that he can listen to the radio. To describe this, he adopts Matrena’s quaint malapropism “razvedka,” which means “re-connaissance” and which outlines precisely what the narrator—and Solženicyin—are going to do: to re-familiarize themselves with the realm of high-level politics. The next step is messianistic: it will be to carry the word of Matrena’s unintended, “senseless” sacrifice to the world at large. It does not diminish Matrena to say that the other hero of her story is the messianistic narrator, who is obligated to a rationality that will ensure the survival and dissemination of her selfless, loss-creating economy. Solženicyin’s rationalistic attempt to proselytize an ethics of subsistence (to maximalize the minimal) is evidently what makes him so fascinating to both Western and Eastern audiences. The transparent, detached rationalism of the narrator (the “cold eye” of his camera [MD, 130]) appeals to the West, his fervent messianism—he comes from the “burning desert” (MD, 123)—to the East. This logocentric rationality²¹ is presumably the reason why Solženicyin so quickly discarded the genre of village prose. Apart from Matrena, whose authentic goodness is above all doubt, he has little patience with the false mythopoiea of village life—Faddej’s “replacing” Matrena with an eponymous woman to uphold his honor, the sisters’ “political” wailing over the dead Matrena, the religious hypocrisy of the mourners. Solženicyin gets out of the Russian village while the going is good.

Unlike Nagibin with his one-way, retrograde teleology, Solženicyin has built into his story aleatory, binary figures that keep the plot open and on the move. The narrator doesn’t find his “kondovaja Rossiija” (“old-fashioned Russia” [MD, 125]) on the first try but succeeds on his second; Matrena is betrothed first to one brother, then the other; Faddej returns from the First World War, Efim falls in the Second; Faddej marries an “fill-in-Matrena” (“подставная Матрена” [MD, 153–4]); Matrena dies because the tractor driver is too lazy to make a second run; Matrena’s mutilation is a reenactment of Faddej’s unfulfilled threat

uttered forty years earlier. Plot development is based on the possibility of two chances, with the outcome being completely unpredictable in each case.²² Nowhere is there a hint of a third, synthetic chance, nor is there any attempt on the part of the narrator to intervene rationally in the one-sided conflict between Faddej and Matrena. (In fact, the narrator's fetishistic thinking inadvertently causes him to side with Faddej; because he associates the railroad inspectors in their greatcoats with the NKVD [MD, 148] he helps cover up the details of the drunken debauch that led to the accident.) In spite of its "twoness," the ontology of Solženicyn's world remains monistic: the three economies are all located within a single frame of being that allows for limited (binary) variations.

Like many works of village prose, "Matrenin dvor" idealizes minimal, senescent consciousness and subsistence economies using logocentric consciousness as a foil. However, because Matrena's minimal history is caught up in the camera objective of a detached, un sentimental narrator, she remains a more finely delineated figure than the legions of aged heroines who will follow her in village prose. Unusual for village prose of the early 1960's is also the messianistic element which is characteristic of Solženicyn's life and work: in order to function, the minimal, irrational principle will have to be maximalized and rationalized until it is adopted by everyone. The goal is not a "manufactured" utopia (which would be Stalinist and modernist), but the voluntary acceptance of a subsistence economy in which everyone will be indifferent to freely circulating material value. The narrator, as the bearer of logocentric rationality, possesses the skills needed to disseminate this ideal as a messianistic message; his task can however no longer be carried out in the subhistorical space of the Soviet village.

3. Journey to the the Center of the Logos: Vasilij Belov's "Za tremja volokami"

In "Za tremja volokami" ([Beyond the three portages]; cited according to Belov 1983; henceforth: ZTV) the hero's journey back to an authentic, but empty source produces a doubled, posthistorical world in which memory supersedes reality and in which no further development is possible.

Belov's hero, a generic Soviet major (first name: Ivan) undertakes an arduous, three-day journey back to the now overgrown, uninhabited hillside on which once stood his village home. On the way he encounters an assortment of village-prose characters no less stereotypical than himself: the village idiot, the raw youth, the newlywed, the brigadier, the hospitable peasant couple, the old girlfriend. These represent virtues, vices, opportunities, and dead-ends within the rural, originary sphere and evoke experiences that compensate for and enrich the bathetic emptiness of the major's pilgrimage.

The whole notion of traveling to the major's village is associated with diminished consciousness as well as with the physical hardship suggested by "volok" (a "drag," or portage). As the driver says, "you have to be nuts to drive on roads like that" ("по таким дорогам только чокнутые ездят" [ZTV, 390]). There is also the disconcerting example of Mitja, the village idiot, who sleeps in the train station and travels endlessly back and forth on the branch-line local (ZTV, 387). The closer the major gets to his home village, the more difficult becomes the journey (he moves from plane to train to truck to foot). As a counterpoint to his imperturbable major Belov supplies us with a passenger who is returning to obtain a proof of his own authenticity—a birth certificate—but who can no longer bear the uncomfortable ride and turns back (ZTV, 398). The major overcomes the physical *buksovanie* (the helpless spinning of wheels on ice or in mud) that is also a Soviet metaphor for inertia and stagnation, but his travels take him precisely to that point where no more movement is possible.

Shortly before reaching his goal the major has two encounters which highlight the nostalgic nature of his sojourn. The first is with a convivial peasant couple who are the parents of the newlywed youth—a hopeful sign of fertility in the otherwise isolated Soviet backwoods, into which yeast must literally be imported (see ZTV, 398, where it spoils along the way). Sitting in the couple's parlor, the major, who was earlier already overcome by a "homy feeling uncharacteristic of a seasoned military man" (ZTV, 397) now experiences a sensation of well-being "just like in his childhood" (ZTV, 399). His host relates an anecdote about the "first German war" and, by tea and vodka, "plows through [the major's] soul" with a sentimental song from the Russo-Japanese War which mentions in one breath God and the Tsar. Completely intoxicated, the old man then intones a peasant song that he says is from Kerenskij's time but might just as well be anti-Bolshevik.²³ By this time the major has loosened the tie of his military uniform and Belov does not record his reaction.

Nostalgia of a sexual sort is experienced by the major in his meeting with his old love Katja, a fading peasant beauty who has nonetheless "retained her girl-like movements" (ZTV, 405). Through the moist veil of Belov's erotic nature symbolism—pitch-black night, dripping rain and nocturnal storm—it is evident that the major entertains intimate relations with her. Propitious external conditions allow for this: her "hot-headed" (горячий) husband has disappeared for good in the camps (for accidentally shooting an icon of Stalin) and her son has conveniently gone off to the movies in a neighboring village. This sensual interlude is however not enough to hold the major back from continuing his journey, presumably because his longing is directed more at his memory of Katja than at her real person: he experiences "happiness and sorrow for Katja as she had been then" ("счастья и скорби по тогдашней Кате" [ZTV, 405]). Similarly, the memory of his tryst is more important than the act itself: "in his

memory there arose [...] the sensation of Katja's bitter late-night kisses" ("в памяти появлялось [...] ощущение поздних горьких Катиных поцелуев" [ZTV, 407]).

The basic syllogism guiding "Za tremja volokami" is stated clearly in the story itself: "The closer they came to the village, the more animated became [the major's] recollections and the more intense became his tenderness towards that land ("чем ближе была деревня, тем больше роилось воспоминаний и тем острее была нежность к этой земле" [ZTV, 397]). As a corollary one might add that as the major nears his real, but barren place of origin the outside world becomes more and more a simulacrum: "everything that came before [his journey] seemed so far off, almost unreal" ("все то, что было до этого, [...] казалось таким дальним, почти нереальным" [ZTV, 407]). The result is a cooling and doubling of the world that is directly etched into the imagery of the story's lacrimose ending:

The corncrake cried out once more, and a small flat stratus cloud cut the moon in half. No one heard how, relinquishing their leaden weight, there padded upon the resonant, broad leaf of a burdock two frigid tears.

Опять покрякал дергач, а луну пополам разрезало плоское слоистое облачко. Никто не услышал, как на гулкий широкий лист долука, теряя свинцовую свою тяжесть, бухнулись две холодных слезы. (ZTV, 409)

The major inhabits a "cool universe" (Baudrillard's term, 1983, 75) in which the Logos, the sun, is represented and replaced by its stellar reflector and in which there are no more "hot," authentic emotions. The result is a *mis en abîme* consisting of the emptied logos on one side and the passive, stoic major on the other; the mnemonic simulacra bounce, in a process of infinite reduction and entropic loss, between the extinguished source and its lusterless recipient. Belov's "catastrophic"²⁴ strategy of bringing the two poles of this entropic scheme together finalizes the schizoid nature of the major's existence: the world splits into a real and a remembered one, with the mnemonic mode proving itself to be infinitely more functional and attractive than its expended source.

In "Za tremja volokami" Belov pushes the notion of return to an origin to its absolute, unbearable limit. He paints his hero, as it were, into the middle of a metaphysical space from which there is no return. Although the story deals with a mature, functional consciousness, this consciousness, which must chose between the barren insufficiency of origin-made-present and the richness and iterability of mnemonic simulation, in the end appears schizoid and cold when confronted with the emptiness of its guiding conceit. Belov apprehends a typical

postmodern aporia without, for the time being, trying to resist it or to spell out its further consequences.

4. Abortive Lives: Valentin Rasputin's "Vasilij i Vasilisa"

In Rasputin's "Vasilij i Vasilisa" (Rasputin 1984; henceforth: VV) the two main characters (etymologically King and Queen) personify a hubris that recedes only after the protagonists are humbled by the inevitability of death.

"Vasilij i Vasilisa" may be viewed as a postmodern extension of Andrej Platonov's "Starik i staruxa" (orig. 1937, 1984; henceforth: SS).²⁵ Platonov's morose tale, which elaborates a typically Fedorovian tradeoff between childbearing and death,²⁶ describes the hubris of an aging couple who seek to realize the dream of conceiving a child and renewing their own lives—a venture with utopian pretensions and Old Testamentary antecedents. The plan succeeds for a time, but when the child is born the mother dies, leaving the old man to sorrow and nourish the child at the same time. In accordance with Platonov's odd fusion of modernist and socialist realist poetics (cf. Seifrid 159-160), the dialectic is fractured but still functional: the antithesis (the wife) is sacrificed so that the child (the synthesis) may live.

"Vasilij i Vasilisa" is about hubris of a different kind. Having suffered a miscarriage that was induced by Vasilij ("случился выкидыш" [VV, 397]), Vasilisa retaliates by throwing him out of the house for twenty years. Although Vasilij does not leave the homestead, marital relations are reduced to ritualized, silent contacts, broken only by the Second World War and the appearance, for a time, of a second "wife." The couple reconciles only after Vasilij seems about to die: instead of a synthesis the *status quo ante* is reaffirmed.

The original split occurs because both characters are possessed by the fear of death and because they recall that fear at inopportune moments. During a row, Vasilisa engenders mortal terror in Vasilij by pinning him to the floor "like a rooster on a chopping block before they cut off his head" (VV, 397); the memory of this in turn causes Vasilij to threaten Vasilisa with an axe and bring about the miscarriage: Vasilisa is "frightened to death" ("до смерти перепугалась") and cries out "in a voice not her own" (не своим голосом" [VV, 397]). Upon Vasilij's return from the war, which would appear to offer a chance for reconciliation, Vasilisa inadvertently "relives" the miscarriage. While carrying potatoes to the cellar in a sack she is told that Vasilij has returned and that her son Saša has been killed: she throws the unopened sack into the cellar and "trembles as it hits the hard ground" ("вздрагнула, когда он ударился о твердое" [VV, 399]). The estrangement sets in for good when Vasilisa declares that "I'm a once-made woman, Vasilij, and I'm not going to be made again." ("Я, Василий, один раз сделанная, меня не переделать" [VV, 400]). This

denies the utopian desire expressed by Platonov's old woman, who wants to repeat her marriage to the old man in order to apprehend the happiness that she forgot to notice the first time around—an act of epistemological hubris that she pays for with her life.²⁷

In “Vasilij i Vasilisa” Platonov's onerous ontological conflicts—unborn vs. living, mind vs. matter, sex vs. death—are pacified, put on hold. There is no evidence of any rivalry or animosity between parents and children. Vasilisa indulgently scolds the son Petr as “sluggard” (“otik” [VV, 392])—a word reminiscent of *otec*, “father,” but not an insult to be taken seriously. Vasilij begrudges his children nothing (“he is not parsimonious” [VV, 393]) and wants to bequeath his hunting rifle to a disinterested Petr—disciples of Fedorov and Freud may search in vain here for signs of symbolic strife between father and son. Whereas Platonov's characters are weighed down by an immutable, leaden state of alienation between mind and body, Rasputin's are given a chance at transfiguration. The soldiers returning from the war are described as having acquired “unknown voices” that they are trying to exhaust through song (пропеть) so that their own may begin to speak again (VV, 399).²⁸ Even the appearance of Vasilij's second “wife,” Aleksandra, leads to a diminution, rather than an intensification of, the root conflict. Aleksandra not only bears the same name as the dead son Saša (Aleksandr) but is also consumed by the desire to find her own, long missing child. Unlike Vasilisa, Aleksandra views death as symbolic presence: she says that the son appears to her periodically in dreams and asks her to find him.²⁹ Because of this, Aleksandra (alone among all the characters) engages in linear, dynamic activity; it is this necrological motivation that causes her to leave Vasilij and move on, and it is the openness of her sorrow that allows Vasilisa to accept her presence and eventually bless her.

Vasilij, *otec* and *otik*, lives according to an economy of *otium*. Vasilij scorns work on the kolkhoz and prefers to live off the taiga; because he likes things in their “original appearance” (“в первоизданном виде” [VV, 391]) he has little interest in changing his situation or accumulating wealth (his foray for gold ends indifferently). His change of heart and his apology comes because death is the only thing he can't get used to (VV, 412); for this he requires and receives consolation from Vasilisa, who ultimately shows no more initiative than himself.

“Vasilij i Vasilisa” is an exercise in the poetics of iterativity and in the metaphysics of entropy. About half the story is told in the present tense. However, this device, rather than conveying vivid, colloquial immediacy, mainly serves to reproduce the ontological bind in which the characters find themselves. In a story told mainly in the present tense—a mode approaching a lyric, rather than an epic, state—change is best represented as gradation. Change occurs not because of individual initiative, but because of the entropic logic informing the

system of relations as a whole: fear of sudden death causes the split or fall, the realization of death's inevitability brings about a reconciliation.

Rasputin's main figures are literally possessed by the fear of death and seem to lose the ability to determine their own fates. In the end, however, they are able to face up to this fear and mitigate it. Rasputin's plea for *Trauerarbeit* in life even hints that death may be the redemptive non-end already familiar to us from Nagibin's "Poslednjaja oxota": the story concludes with the dying Vasilij gazing out the window onto a street connoting the kind of linear purposefulness that was alien to him in life.³⁰ The ubiquity of the present tense in the story makes us *feel* that an extension of life might be possible: death, when we get to it, will be a kind of presence too. Although Rasputin's characters are caught up in an iterative, static universe, they have time to adjust themselves to it before it is too late—a pacific outcome not accorded to Platonov's modernist figures, who are generally ground up in the dialectical violence of their own utopian heroics. Rasputin's story, by contrast, displays two typically postmodern traits: it renders utopian striving void by quieting the dialectic, and it shows that redemption can be achieved through recourse to a symbolic order that accepts death as an equivalent to life.

5. The Naked Gun: Vasilij Belov's "Čok-Polučok"

"Čok-polučok" (Choke/half-choke³¹; cited according to Belov 1983; henceforth: ČP) is the self-portrait of a retrograde hero trapped in a postmodern world which is by now hopelessly false—so false that it prevents him from dying a real death that would prove his uniqueness and manhood.

The apoplectic narrator of "Čok-polučok," Kostja Zorin, who figures in a cycle of short stories by Belov,³² is immured in a stagnant, strife-ridden relationship with his "emancipated" wife Tonja, whose sole discernible function is to quash every attempt of the hero to exercise his own free will.³³ The result is a marital stalemate which Zorin experiences as humiliating and emasculating (the synthetic product of this relationship, the daughter Ljalka, accrues to the mother after Kostja and Tonja's divorce in the story "Svidanija po utram"). In "Čok-polučok," the hero seeks to reassert his own dominance—his oneness and firstness—by returning with his wife to what is presumably his natural element. The catastrophic anticlimax of this camping trip however only serves to cement Zorin's entrapment in the aleatoric, duplicitous world of postmodernism.

"Čok-polučok" revolves around the most obvious symbol of masculinity and oneness—the phallus. In this case it is a substitute phallus—a double-barrelled German shotgun³⁴ that for the narrator conjures up specifically foreign images of "depravity and decadence" (ČP, 347). The gun is not only symbolic of, it even *looks like* an exposed male organ: "in themselves, the rounded forms of the

gun's stock and fore-end looked somehow exposed and indecent" ("округлые формы цевья и ложка сами по себе выглядели как-то обнаженно и неприлично" [ČP, 347]). If that were not enough, the gun was bought by Zorin's friend Saša Golubev specifically as a reaction to his wife's third abortion, which is to say as compensation for his social, rather than sexual impotence. (According to the logic of Belov's misogyny, women literally and symbolically kill everything that men produce.) Zorin, the narrator, explicitly says that he shares Golubev's experience with abortions (ČP, 347); unlike Golubev, however, Zorin's pressure-cooker personality finds no outlet in ersatz pursuits. He is simply seething all the time.³⁵

"Čok-polučok" demonstrates the impossibility of authentic behavior through procedures of catastrophic doubling and duplicity. Immediately after setting up camp, the original trio of Saša, Kostja, and Tonja are themselves doubled: they meet up with three members of the urban intelligentsija, Vadim, Boris, and Alka, the mere presence of whom is enough to bring out the animal in Kostja (ČP, 354). Alka, above all, is the living embodiment of the aleatoric amorality that Zorin hates: she sleeps in a tent with two men (but with which one?) and typifies the postwar girl who "doesn't know what's good and what's bad" or "what she's going to do the next minute"; for "bimbos like that morality either doesn't exist at all or is an old-fashioned concept" ("мораль для таких дурочек либо не существует совсем, либо понятие старомодное" [ČP, 357]). Things get worse. Vadim charms Tonja with a postmodern parlor trick—he fabricates a Möbius strip simulating endless one-dimensionality,³⁶ Tonja humiliates Kostja in a fireside discussion on Joyce and Kafka, Saša insults prim Kostja by suggesting that he might like to bed down with Alka, and in a shooting competition Kostja must witness how Tonja is masculinized by firing out of the phallic shotgun, "like Ivan Fedorovič Šponka's aunt in Gogol'" (ČP, 362). The tension culminates in a game of Russian roulette instigated by Vadim, who is egged on by Alka.

The Russian roulette is however played out under inauspicious conditions. Instead of a Browning there is only Saša's ominous shotgun; to simulate the single bullet in the revolving gun barrel Vadim disarms five of six shotgun shells. None of the participants is a White Russian officer, as tradition would have it (as an excuse not to participate Boris refers to the fact that he is "not a Russian," i.e., Jewish [ČP, 363]), and of the six potential players two are women, who are traditionally excluded: their shells are however still included in the ante to raise the odds of someone surviving (the women's lots manipulate fate). Of the remaining three men none is willing to take part, and Zorin is subjected to a final humiliation: his wife stalks off to the tent without him after he declines to play.

Zorin's wounded pride—caused by his failure to act in an authentic, manly way before his wife and Fate—apparently contributes to his decision to replay the game alone. The high pathos of a Hemingwayesque suicide-by-shotgun and a masturbatory death (Zorin experiences a kind of *petit mort* while pulling the trigger) is however viliated by the fraudulent character of the game itself: none of the cartridges were loaded to begin with, and Zorin experiences his own death as simulation. As Zorin learns, in a postmodern universe even the aleatoric workings of Fate can be falsified: death turns out to be a series of duds, and Zorin remains entwined in the endlessly looping patterns of the postmodern matrix.³⁷ The story ends with the hero inadvertently confirming the *status quo ante* that he was trying to escape: while leaving in the last scene he helps his wife tighten up her backpack—the symbolic reversal and denial of a pregnant condition.

“Čok-polučok” is the virulent expression of an anti-postmodern consciousness³⁸ that is nonetheless unable (or unwilling) to free itself of the postmodernist ironies that it so deeply detests. This is because Belov and the other writers of post-village prose cultivate a conservative, but passive attitude that seethes, smolders, or boils at the sight of postmodern syndromes but does not have any artistic incentive to eliminate them: being parasitical upon postmodernism, post-village prose has little practical interest in inducing the death of its host. The next logical step that might be expected here—the carnivalistic, obscene exteriorization of all this pent-up masculine rage—is undertaken not by any acknowledged village prose writer but by the “postutopian” author Vladimir Sorokin,³⁹ who needs to do little more than fill in scenarios already sketched out by Belov and others. In “Čok-polučok,” for example, the hero comes to the conclusion the two *intelligently* “go out on a “hunt” every year for idiots like me” (ČP, 368); in Sorokin's “Otkrytie sezona” (1992, 40-48) the situation is reversed and, as it were, revenged: two folksy hunters bag a city slicker using a Vysockij tape as a lure. And, where in “Čok-polučok” the phallus is a mechanical, symbolic device, in “Proščanie” Sorokin (1992, 76-79) replaces it with the real thing—smelly, erect, and ornamented with a violet chancre sore. Sorokin takes the phallicentrism and naturalism of the post-village-prose writers to its logical conclusion; he makes explicit their affinities with the postmodern obscenity that their righteous moralizing forbids them to indulge in directly.⁴⁰

Concluding Remarks

In its historical development as outlined above village prose moves from the simple reduction of late Stalinist models (*očerk* prose) to more subtle strategies that take up and transform structural elements of the Stalinist (late modernist, proto-postmodernist) projection. The salient features of this transformation in-

clude the pacification of the dialectic (stalemate, implosion), the creation of non-binding ontologies (heterocosms), and the idealization of retrograde teleologies and consciousness (minimalism). Whereas in his early lyrical story Nagibin is content to let unfold a pleasant, minimalist conceit, later village prose becomes increasingly concerned with the catastrophic character of its own retrograde devices. Solženicyn creates a detached subject who observes the catastrophe of minimalism and then seeks to rationalize and maximalize (or fetishize) its message; Belov leads a logocentric subject back to his emptied origin ("Za tremja volokami") and then abandons him to his frigid, schizoid fate. Rasputin conceives a necrological, iterative universe which however holds out the promise of redemption through repetition, through the promise of never-ending presence. Finally, post-village prose, as exemplified by Belov's "Čok-polučok," vituperates against the ironies of a postmodern condition that it nonetheless depends on to fuel its own misogyny and chauvinism.

I have tried to show that village prose is not a parochial category eluding conventional modes of aesthetic and historical description. It is my wish that the studies set forth here will lead to the full reintegration of village prose and other typically Soviet genres into the epoch that in the West has generally come to be called postmodern.

Notes

- 1 Cf. the following statement by Clark (1985, 252): "instead of doing what we have come to think of as the work of literature, Socialist Realism performs an essentially mythological task. [...] The master plot is the thread that stitches together several significant layers of culture, including its theory of history, its philosophical anthropology, and its literary presuppositions." Similar sentiments are expressed in Kathleen Parthé's "parametric" approach to village prose (cf. Parthé 1992, 3-12), in which aesthetic considerations form just one of the many conditions of this genre.
- 2 See Groys 1992, 108: "[...] beginning with the Stalin years, at least, official Soviet culture, Soviet art, and Soviet ideology become eclectic, citational, 'postmodern.' Official Soviet art has already claimed the right to dispose freely of the heritage of the past regardless of its internal logic, so that the only essential difference between it and contemporary Western postmodern art is that the latter 'appropriates' the artistic heritage individually, whereas in the Soviet Union this is done according to a centrally directed plan." Generally speaking, the arguments I will present below support this line of thought. Groys however also goes on to suggest that contemporary Russian "post-utopian" art (i.e., conceptualism) is endowed with an ironic awareness of its own artistic "will to power" that separates it from Western postmodernism. Here, I believe, he underestimates the tradition of postmodern irony in the West, as, for example, can be found in the work of Donald Barthelme, Kurt Vonnegut, and others (cf. in this regard Wilde 1976 and 1980).

- 3 For more on the masochistic character of socialist realism see Smirnov 1987.
- 4 Polja has a male double, Sereža, who goes through the same procedure, though on a less epic scale. Leonov's practice of mechanically doubling characters, which can be found throughout *Russkij les*, is a typical proto-postmodern device that expedites the emancipation of signs from their original referents and relativizes the subject in his or her autonomy. Post-modernism carries this a step by allowing the uncontrolled proliferation of signs and subjectivity (cf. Baudrillard 1983, 36).
- 5 The name presumably also plays on Balthasar Gracián, the 17th century Spanish rhetorician and mystic.
- 6 The proper root is actually *вихор*, forelock. However, since Leonov (RL, 336) allows Polja's mother to muse on how only two letters separate her name (*Vixrova*) from that of Mark *Vetrov* (*ветер*, wind), it seems justified to widen the range of associations. In general, Leonov is well aware of the religious symbolism of the names he uses. *Mark Vetrovskij*, a rural double of *Ivan Matveič Vixrov*, is described as a simple carpenter and a Soviet evangelist (RL, 334); both characters combine Christhood and discipleship in one.
- 7 Ivan Matveič has several notable flaws: he has a serious marital problem (as did Stalin), he lacks political acumen, and he limps. The latter trait is in keeping with the masochist desire for subjugation typical of Stalinist culture (for more on this see Smirnov 1987, 126-7). Vixrov's personality—to the extent that he and all the other characters may be said to have one—is moreover bound up with a group of student chums (the "Three Musketeers") who exemplify the political savvy that Vixrov lacks. The one "musketeer," Valerij, becomes a Soviet diplomat and represents an infallible source of political wisdom (he is so reliable that he is allowed to work abroad and to surround himself, grudgingly, with the luxurious trappings of his profession [RL, 313]). The other, Čeredilov, becomes an arrogant, fat-cat member of the *nomenklatura* and breaks with Vixrov (RL, 365-372).
- 8 Whereas in socialist realism the "Leader" is always depicted as having typically human traits—he is always "just like you and me"—he nonetheless occupies the uppermost position in a fixed hierarchy which prevents the relations between ruler and subject from being reversed. For a more extensive discussion of the "Leader's Image" in Stalinist culture see Macura 1992, 46-53.
- 9 Groys (1992, 78-80) argues that village prose writers continue the tradition of Stalinist utopianism by trying to "return to the past and resurrect what they imagine to be the 'Russian' humanity and recast contemporary *homo sovieticus* in its image." I believe this view to be generally incorrect and also to contradict other statements made by Groys identifying official Soviet culture as "postmodernist."

- ¹⁰ Presumably because this authentic language itself is an artificial, authorial construct rather than part of a natural idiom. Cf. Rasputin's interview with Tat'jana Zilkinaja (Rasputin 1987, 17) in which he says that there is nothing wrong with using obsolete words and lower Angaran dialect in authorial language. "It's best to let the reader take a look in a dictionary," he continues, "he won't lose anything in doing so." ("Пусть лучше читатель заглянет в словарь, от этого он ничего не потеряет.")
- ¹¹ For a study of the dialectics of minimal consciousness see Eshelman 1993a. Witte 1983 offers an extensive treatment of desocialization and marginalization as a structural feature of village prose.
- ¹² Cf. Baudrillard's notion of symbolic exchange and death (1988, 124): "Death should never be interpreted as an actual occurrence in a subject or a body, but rather as a *form*, possibly a form of social relation, where the determination of the subject and value disappears." Death, in other words, becomes a radical presence. Similar views can be found implicitly in the way most village prose writers portray death (cf. the analysis of Rasputin's "Vasilij i Vasilisa" below). The idea of a radical equivalency between life and death (between the transcendent and the immanent) is a notion crucial to postmodernism in general (see Smirnov 1990, 9-11).
- ¹³ This is why there is no exuberant, Bakhtinian carnival in post-Stalinist Soviet literature, as one might expect of a literature "liberated" from authoritarian tyranny. In this regard see also Groys (1992, 76), who suggests that because in the Soviet Union the end of Stalinism was intuitively associated with the collapse of that utopian project begun by the avantgarde, no one was interested in reviving that utopianism again.
- ¹⁴ As best exemplified by the endless arguments between Ovečkin's Borozov and Martynov, who, depending on one's point of view, are respectively thesis or antithesis. The positive hero Martynov, as Patricia Carden (1976, 418) has observed, suffers "one of the strangest fates in literature": unable to effect a synthetic resolution of his own fictional conflict, Ovečkin summarily replaces Martynov with an even *more* positive figure, Dolgušin.
- ¹⁵ The rediscovery of subjectivity in the *očerk* is highly reminiscent of sentimentalism's stereotyped way of evoking certain feelings by exposing the subject to set natural situations (*locus amoenus*, *locus horribilis*, sublime nature, etc.). Doroš, for example, begins each sketch in *Derevenskij dnevnik* with a short nature description.
- ¹⁶ The argument revolves around why a crane (журавль) is called a crane. The answer supplied by the head hunter, Anatolij Ivanovič, suggests that the name determines referential reality—a neo-Stalinist thesis. Журавль, in his view, is called so because of the long pump lever on a well (колодезь-журавль). When someone else points out that the bird came before the pump, Anatolij Ivanovič replies that this doesn't matter, since at that time the

bird *didn't* have a name. Decisive is the human act of naming, and not the sequential relations between referents. Dedok's "irrelevant" interjection that in Rjazan' they say "cirok" instead of "čirok" (teal) and that in Rjazan' they call *all* ducks "čirok" has a distinctly postmodern cast to it: meaning derives from differences within the language system, and the relation of the sign to its referent is arbitrary. Dedok's argument is also a Freudian slip ("[he] burst out with something entirely different than what he wanted to say" [PO, 218]) that marks the old man's slide from a semiotic, social order back into a natural, nameless one.

- 17 The same thing can be observed in the prison world of *Odin den' Ivana Denisoviča*, in which the concept of the outside world begins to disappear entirely. The only authentic activity is transcendental and Sisyphian—it is the work required to build the brick wall that keeps the prisoners prisoners.
- 18 The patriarchal, fetishist economy with its lack of ethical self-control may be traced back to Epicurean philosophy, which Solzhenitsyn also associates with Stalinism. For a detailed discussion of the relations between Epicureanism and Stalinism in Solzhenitsyn see Halperin 1981; for more on Solzhenitsyn's views on technology—which of course encompass a great deal more than the comparatively simple mechanisms of "Matrenin dvor"—see Casillo 1987.
- 19 This supports Robert Louis Jackson's paradoxical remark (1967, 69) that Matrena is the only true Christian and at the same time, "in the language of her own times," the only true communist. Solzhenitsyn appears to project the virtue of Christian humility onto the scarcity economics endemic to Socialist production (the true Christian is presumably best equipped to live in such an economy). Some thirty years later Solzhenitsyn's political manifesto *Kak nam obustroit' Rossiju* (1990) will repeat these ethical assumptions again. The best possible ethics is one of "self-limitation" [самоограничение]. Though Solzhenitsyn now supports a decentralized type of capitalism, he still speaks out against "modish" innovation and for the "healthy notion" that things should be repaired and not discarded (1990, 18).
- 20 Note Solzhenitsyn's use of the word "pamjat'" (memory) in its objectivized meaning as a stimulus for doing something or acting (cf. the entry in *Dal'*, *Tolkovuj slovar'*: "Это мне будет память, буду поминать." An archaic meaning is also *завещание*, legacy). The reader may recall how Šukov's jacket in *Odin den' Ivana Denisoviča* served literally as a kind of second skin, a private space in which items of meagre, but life-sustaining value could be secreted and then excreted again.
- 21 For more on Solzhenitsyn's logocentricism see Casillo 1987.
- 22 Solzhenitsyn associates "oneness" (in the Epicurean sense that "you only live once") with moral turpitude of the worst sort (see Halperin 1981, 481): it is precisely the fear that things will be lost after one time that leads to their

- fetishization. The notion of “twoness” is obviously also associated in Solženicyn’s mind with Christian notions of rebirth and redemption: on her deathbed Matrena’s face is described as being “more living than dead.” (MD, 152)
- 23 If, as the song says, “The Miljukovs and Gučkovs are long gone / And everything has been brought into Russia in a new way” (“Миллюковых и Гучковых нет давно, / Все по-новому в России введено” [ZTV, 402]) then only the Bolsheviks can be meant.
- 24 Baudrillard is convinced that “the only strategy is *catastrophic* and not the least bit dialectical. Things have to be pushed to the limit where everything is naturally inverted and collapses.” (Baudrillard 1988, 123, his emphasis). Rather than postulating a utopian alternative, postmodernism pushes things to their limits in order to expedite a ritual destruction of value—according to Baudrillard, the only thing left to do in a posthistorical world. In Western postmodernism this catastrophe may be experienced as sublime, obscene, or schizoid; in Soviet postmodernism it seems to be mostly bathetic.
- 25 In an interview, Rasputin has said that during his early years as a writer he read a great deal of Platonov (cited in Semenova 1987, 23). “Starik i staruxa” was published in *Znamja* in 1937 and was presumably still accessible to Rasputin in the nineteen sixties.
- 26 Fedorov’s messianistic scheme would have man overcome death so as to forego the need to bear new children. Fedorov’s influence on Platonov is well documented (for a recent overview see Seifrid 1992, 20-24).
- 27 Cf. the old woman’s reasoning: “I would see my happiness two times: the first time I was in a hurry and didn’t notice it, but the second time it would suddenly come to me...” (“Я уже два раза видела бы свое счастье: первый раз я поспешила и не упомянула, а во второй раз спохватилась бы...” [SS, 177]). The old man, on the other hand, adheres to the view that the mind must nourish itself on things that “it does not yet know” (SS, 179).
- 28 This is reminiscent of a scene in Platonov’s “Reka Potudan” where the demobilized soldiers are described as having been transformed into “completely different people” only vaguely remembering themselves as they were before (“смутно помня себя, какими они были три-четыре года тому назад, потому что они превратились совсем в других людей” [Platonov 1988, 354]). “Vasilij i Vasilisa” seems in general to be a kind of *homage* to Platonov, as one constantly encounters typical themes and motifs, among them the swallows and sack (мешок) from *Kotlovan* and the theme of overcoming death by getting used to it (“Železnaja staruxa”).
- 29 In Platonov’s story, by contrast, the fact that the son in Leningrad never visits the old couple apparently contributes to their desire to have a new child to replace him.

- ³⁰ This end scene recalls the beginning of "Starik i staruxa" where the old man likes to look out the window at the weather and at passers-by. The only "event," though, is the cyclical, entirely predictable visit of the mailman with a monthly letter from the always absent son in Leningrad (cf. SS, 176).
- ³¹ The title refers to two types of shotgun bore. *Čok* also suggests *čoknutyj*, "cracked" or "nuts."
- ³² These include "Vospitanie po doktoru Spoku" (1974), "Moja žizn'" (1974), "Svidanija po utram" (1977); all in Belov 1983.
- ³³ As Kuznecova (1977, 57) has pointed out, Tonja is a deliberately exaggerated figure lacking any ability whatsoever to empathize with others. An example of this can be seen in the story "Vospitanie po doktoru Spoku," in which Tonja insists on taking their obviously feverish daughter on a long nighttime walk because she is raising her "according to Dr. Spock." It is hard to conceive of any sane parent doing such a thing, unless, as Belov apparently means to suggest, they are under the insidious influence of a foreign pediatrician. (It goes without saying that Dr. Benjamin Spock's well-known handbook *Baby and Child Care* does not prescribe the bizarre regimen employed by Tonja.)
- ³⁴ Called a "Bjuxard" in the story. Belov, who is otherwise careful with technical details, apparently means the East German "Bühag," an acronym for *Büchsenhandels-gesellschaft*. "Bjuxard" presumably sounded more decadent.
- ³⁵ Surganov (1977, 55), for example, describes Zorin's constant fuming as an infantile reaction to having things not always go his way. Surganov tries to justify this in psychological terms by saying that Zorin grew up in "fatherless times" (безотцовщина) during the war. One might also say that Zorin's problem is caused by his "postmodern" lack of an Oedipal conflict.
- ³⁶ In his article "Simulacra and Simulations" Baudrillard (1988, 166-184) also uses this metaphor and points out that when the Moebius strip is cut in two (lengthwise) it results in "an additional spiral without there being any possibility of resolving its surfaces." (1988, 176)
- ³⁷ That even chance is artificial and conventional (and thus capable of iteration and falsification) can be seen in the shooting competition that the characters hold earlier on. Kostja explains that when kolkhozniks divide up the mowing work they draw lots to see who is going to draw the first lot. When Boris objects that this could be continued on ad infinitum, Kostja ironically suggests that this is precisely the state they are in anyway: "Of course. In my opinion, that's all we're doing all the time, drawing a lot to see who is going to draw the lot before." ("Конечно. По-моему, все мы только и делаем, что тянем жребий, кому первому тянуть предыдущий" [СР, 362]). This

- is a very neat, quintessentially Russian summation of the postmodern condition.
- ³⁸ This awareness of and resistance to postmodernism is already quite explicit in certain Soviet circles. The Soviet critic Seleznev (1983, 31), an admirer of Belov, approvingly cites the programmatic anti-postmodernism of John Gardner and speaks of the trend in America and elsewhere towards rejecting the "idols of postmodernism" for "true artists" like Belov.
- ³⁹ For more on Sorokin see also Groys 1992, 99-102.
- ⁴⁰ This double standard can be seen most notably in the sanctimonious voyeurism of Kostja Zorin, who is incensed at Alka's "shameless" glance but who nonetheless manages to take in her "none-too-fresh brassiere" ("несвежий лифчик" [CP, 353]) when she bends over to light up a cigarette. A similar incident is recorded by Mal'gin (1987, 141) in *Vse vpered!*, where the hero accidentally walks into a bathroom and again manages to catch the "shameless" hostess naked under her bathrobe. On the way out he trips over an even more revealing Freudian homonym that has been left behind by the author: the hero is said to hastily leave the "bathtub" (поспешно ушел из ванны) instead of the bathroom (ванной)!

Works Cited

- Abramov, F. 1954. "Ljudi kolhoznoj derevni v poslevoennoj proze," *Novyj mir* 4, 210-231.
- Baudrillard, J. 1983. *Les stratégies fatales*, Paris.
- Baudrillard, J. 1988. *Selected Writings*, Edited by Mark Poster. Stanford.
- Belov, V. 1983. *Izbrannye proizvedenija v trex tomach*, Tom vtoroj, Moscow.
- Carden, P. 1976. "Reassessing Ovechkin." In Richard Freeborn et al. (eds.): *Russian and Slavic Literature*, Cambridge, Mass., 407-423.
- Casillo, R. 1987. "Techne and Logos in Solzhenitsyn," *Surroundings* 3-4, 419-537.
- Clark, K. 1985. *The Soviet Novel. History as Ritual*. 2nd edition. Chicago.
- Eshelman, R. 1993a. "'Kakaja, brat, pustota.' Minimalizm v sovetskoj novele," Wolf Schmid and Vladimir Markovic (eds.): *Russkaja novella. Problemy teorii i istorii*, Petersburg, 249-273.

- Eshelman, R. 1993b. "Von der Moderne zur Postmoderne in der sowjetischen Kurzprosa. Zoščenko – Paustovskij – Šukšin – Popov," *Wiener Slawistischer Almanach* 31, 173-207.
- Eshelman, R. 1994. "Epistemologija zastoja. O postmodernistskoj proze V. Šukšina," *Russian Literature* XXXV, 67-92.
- Groys, B. 1992. *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*, Princeton.
- Halperin, D. 1981. "Solzhenitsyn, Epicurus, and the Ethics of Stalinism," *Critical Inquiry* 3, 475-497.
- Jackson, R.L. 1976. "'Matryona's Home': The Making of a Russian Icon," Kathryn Feuer (ed.): *Solzhenitsyn. A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, 60-70.
- Kuznecova, L. 1977. "Semejnaja žizn' Konstantina Zorina," *Literaturnoe obozrenie* 5, 56-60.
- Leonov, L. 1953. *Russkij les*, Moscow.
- Macura, V. 1992. *Šťastný věk. Symboly, emblémy a mýty 1948 - 1989*, Praha.
- Mal'gin, A. 1987. "V poiskax «mirovogo zla»," *Voprosy literatury* 9, 132-168.
- Nagibin, Ju. 1980. *Sobranie sočinenij v četyrex tomax*. Tom pervyj, Moscow.
- Papernyj, V. 1975. *Kul'tura "dva"*, Ann Arbor.
- Parthé, K. 1992. *Russian Village Prose. The Radiant Past*, Princeton.
- Platonov, A. 1984. *Starik i staruxa*, Munich.
- Platonov, A. 1988. *Gosudarstvennyj žitel'*, Moscow.
- Rasputin, V. 1984. *Izbrannye proizvedenija v dvux tomax*. Tom vtoroj, Moscow.
- Rasputin, V. 1985. "Veruju, veruju v rodinu," *Literaturnoe obozrenie* 9, 11-18.
- Seifrid, Th. 1992. *Andrei Platonov. Uncertainties of Spirit*, Cambridge.
- Seleznev, Ju. 1983. *Vasilij Belov. Razdum'ja o tvorčeskoj sud'be pisatelja*, Moscow:
- Semenova, Sv. 1987. *Valentin Rasputin*. Moscow.

- Sinjavskij, A. 1967. "Čto takoe socialističeskij realizm," *Fantastičeskij mir Abrama Terca*, Paris.
- Solženicyn, A. 1978. *Sobranie sočinenij*. Tom pervyj, Paris.
- Solženicyn, A. 1990. *Kak nam obustroit' Rossiju? Posil'n'nye soobraženija*, Paris.
- Smirnov, I. "Scriptum sub specie sovietica," *Russian Language Journal* XLI (1987), 115-138.
- Smirnov, I. 1990. *Bytie i tvorčestvo*, Marburg.
- Sorokin, Vl. 1992. *Sbornik rasskazov*, Moscow.
- Surganov, Vs. 1977. "Konstantin Zorin — ego beda, ljubov', zagadka," *Literaturnoe obozrenie* 10, 49-55.
- Wilde, A. 1976. "Barthelme Unfair to Kierkegaard: Some Thoughts on Modern and Postmodern Irony," *boundary 2*, 1, 45-70.
- Wilde, A. 1980. "Irony in the Postmodern Age: Towards a Map of Suspensiveness," *boundary 2*, 1, 5-46.
- Witte, G. 1983. *Die sowjetische Kolchos- und Dorfprosa der fünfziger und sechziger Jahre: Zur Evolution einer literarischen Unterreihe*, Munich.

Michael Fleischer

STEREOTYPE UND NORMATIVE AUS DER PERSPEKTIVE DER SYSTEMTHEORIE

0. Das Problem

Stereotype sind Bestandteile fast aller Äußerungen und funktionieren in fast allen Texten. Dies zeugt davon, daß sie offensichtlich sowohl für die natürliche Sprache als auch für die jeweilige Kulturausprägung wesentliche Funktionen erfüllen. In der hier vertretenen Auffassung werden sie als Elemente der Zweiten Wirklichkeit verstanden, jenes Wirklichkeitskonzeptes und -konstruktes also, das im und vom Kultursystem hergestellt wird und zur Organisation der gegebenen Kulturausprägung dient (siehe dazu breiter Fleischer 1994). Stereotype und die mit ihnen verwandten Phänomene gehören - dieser Konzeption nach - in das umfangreichere Feld der Normativik, das - allgemein gesagt - für die Bereitstellung und das Funktionieren der in einer Kultur angewandten und von ihr hergestellten Maßstäbe verantwortlich ist. In jeder Kulturausprägung sind traditionsbedingte und zum gegebenen Zeitpunkt nicht mehr thematisierte oder in Frage gestellte Maßstäbe vorhanden, die andere Ereignisse zu semantisieren, ihre Position in den Werte- und Normenhierarchien festzulegen und ihre Rolle als zusammenhangsherstellende Prozeduren zu sichern erlauben.

Es kann davon ausgegangen werden, daß Stereotype Systemeigenschaften der Kultur sind oder diese widerspiegeln, jene Eigenschaften dynamischer (= offener) Systeme also darstellen, die ihren einzelnen Elementen nicht zukommen und eine neue Qualität ausmachen (auch konstitutive - so Bertalanffy 1972 - oder emergente Eigenschaften genannt - siehe Willke 1982, 85; der Terminus 'Systemeigenschaften' geht auf Rensch 1968, 1977 und Hassenstein 1976 zurück). "Die Eigenschaften der Elemente und die Gesetze ihres Zusammenwirkens bedingen die Systemeigenschaften" (Hassenstein 1972, 33). Willke definiert wie folgt: Emergente Eigenschaften sind die jeweils systemspezifischen neuartigen Gesamtmerkmale (Willke 1982, 85). "Emergent soll eine Ordnung oder eine Eigenschaft heißen, wenn sie aus der bloßen Aggregation von Teilen oder aus den summierten Eigenschaften der Teile nicht mehr erklärbar ist" (Willke 1982, 95). Emergente Eigenschaften entstehen aus den Verknüpfungen der Elemente eines Systems. Deutlich

sieht man den Charakter dieser Eigenschaften bei Phänomenen wie z.B. 'Massenhysterie' oder allgemein bei dem Verhalten von Massen.

Stereotype stellen nur einen Teil der in einer Kultur im Rahmen der Organisation der Zweiten Wirklichkeit angewandten Differenzierungseigenschaften dar, und zwar neben *Kollektiv-* und *Diskurssymbolen* und allgemein *Diskursen* (unterschiedlicher Komplexität), neben diversen *Semantisierungsmechanismen*, kulturell bedingten kollektiven *Manipulationsstrategien* u.dgl. Ihre wichtigste Funktion ist die Systemerhaltung und die Systemabgrenzung, d.h. die Stabilisierung und Sicherung der gegebenen Systemausprägung einer Kultur. Dabei werden sowohl *Differenzierungs-* als auch *Differenzierungen vermeidende Mechanismen* angewandt, die ebenfalls wesentliche Bestandteile der Zweiten Wirklichkeit darstellen. In diesem Zusammenhang wird unten (in 4.) kurz die Konzeption der Normativik skizziert.

1. Positionen zum Phänomen 'Stereotyp' (kurzer Überblick)

Es ist allgemein auf ein wesentliches Problem der Stereotypenforschung hinzuweisen und zwar das folgende: Die Stereotypenforschung zeichnet sich durch eine gewisse Binarität aus, die eine methodologisch problematische Eigenschaft nach sich zieht, nämlich die, daß der Forscher selbst derjenige ist, der darüber entscheidet, was ein Stereotyp ist, d.h. den Maßstab und die Grundlage, nach denen etwas als Stereotyp aufgefaßt wird, selbst bestimmt. Dieser Maßstab resultiert allerdings nicht aus der Analyse des *Kultursystems*, sondern offensichtlich aus den Semantisierungen jener *Kulturausprägung*, aus der der Forscher gerade stammt. Es taucht also das Objekt-Subjekt-Problem auf. Es wäre daher vonnöten, nach Methoden zu suchen, die eine empirische Grundlage für die Bestimmung des Stereotypenstatus und -repertoires lieferten und die Eigenentscheidung oder -einschätzung zu vermeiden erlaubten.

Die wissenschaftliche Diskussion um den Begriff und das Objekt des 'Stereotyps' hat eine relativ kurze Geschichte. Es besteht hier keine zwingende Notwendigkeit, sie ausführlich darzustellen (siehe dazu Grzybek 1990), es reicht, kurz den Stand der Dinge vorzustellen.

Wie bekannt, taucht der Begriff 1922 in den Sozialwissenschaften durch Lippmann auf (Lippmann 1922). "Lippmann verwendete den Begriff zur Bezeichnung kulturell vorgeprägter Einstellungen, Meinungen oder Überzeugungen, die von den individuellen Kulturträgern übernommen werden und deren Wahrnehmungen strukturieren" (Grzybek 1990, 301). Dabei wurde von Anfang an darauf hingewiesen, daß stereotype Vorstellungen nicht unbedingt mit den Fakten, d.h. mit den tatsächlich auftretenden Phänomenen etwas zu tun haben oder mit ihnen übereinstimmen müssen, vielmehr dienen sie dazu, eintretende Ereignisse zu strukturieren, oder wie es hier ausgedrückt wird, zu semantisieren. So wird der Begriff

wertneutral verwendet und neben Begriffe wie 'Kategorie' oder 'Konzept' gestellt. "Das von Lippmann gemeinte 'System von Stereotypen' wird jedoch in neuerer Zeit weniger vor (dem) neurophysiologischen Hintergrund verwendet als vielmehr im Sinne der kognitiven Psychologie als 'kognitive Struktur' interpretiert" (Grzybek 1990, 302).

Lippmann unterscheidet aber neben den wertfreien Komponenten auch das Phänomen der Fremdbestimmtheit von Stereotypen, d.h. die Eigenschaft, daß Stereotype kulturell etabliert sind und unreflektiert angewandt werden und also vorgefertigte Muster darstellen. So bemerkt Grzybek (1990, 303), daß "Stereotype offensichtlich in erster Linie durch die kulturelle Vermittlung von Zeichen erlernt werden". Die Tradierung von Stereotypen ist dabei nicht an eine bestimmte Textsorte gebunden (Grzybek 1990, 321). Eine wesentliche Rolle bei der Operationalisierung des Begriffs spielten die Arbeiten von Katz und Braley, die Verfahren zur Bestimmung nationalitätenbezogener Stereotype lieferten (vgl. Katz/Braley 1933).

Die in diesem Bereich wesentliche Frage ist ohne Zweifel jene nach den Funktionen von Stereotypen (vgl. dazu: Katz 1960, Barres 1974, Quasthoff 1987). Es lassen sich hier - so Grzybek (1990, 308) - drei Bereiche unterscheiden: a) der Bereich der Orientierungsfunktionen = Stereotype liefern Muster zur Bewältigung komplexer Erscheinungen, b) der Bereich adaptativer und sozialintegrativer Funktionen = allgemeine Gruppenerhaltungsprozeduren, c) der Bereich utilitaristischer Funktionen = Legitimierung von Majoritäten bzw. Diskriminierung von Minoritäten.

Ein anderes wesentliches Problem - so Grzybek (1990, 313) weiter - ist die Definition und die Manifestation von Stereotypen. Hierzu sind besonders die Arbeiten von Quasthoff (1973, 1987) hervorzuheben, die davon ausgeht, daß "es sich bei dem Phänomen des Stereotyps in erster Linie um eine sozialpsychologische Erscheinung handelt, die sich jedoch sprachlich manifestiert" (Quasthoff 1973, 13). Es handelt sich bei einem Stereotyp um ein Urteil, so daß folglich die grundlegende Einheit die des Satzes und nicht die des Wortes ist. Dabei betont Grzybek (1990, 318), "daß man nicht einfach von der Oberfläche eines Textes auf seine Funktion schließen kann - im Falle der Stereotypen scheint es allerdings gerade die (pragmatische) Funktion zu sein, die das Wesen des Stereotyps ausmacht".

Bartmiński/Panasiuk (1993) gehen in einer neueren Arbeit davon aus, daß es sich bei Stereotypen um Merkmale handelt, die keine wesentlichen oder essentiellen (solche gelten für alle Objekte einer Klasse), sondern nur *typische* Merkmale sind, die als 'normal', 'üblich', 'repräsentativ' aufgefaßt werden. "Komplexe solcher Merkmale, die innerlich auf eine nicht zufällige Art und Weise organisiert sind, bilden sprachlich-kulturelle Bilder von Gegenständen, die man seit Lippmann als

Stereotype bezeichnet" (Bartmiński/Panasiuk 1993, 364). Im Rahmen der kognitiven Semantik werde - nach Lakoff (1986) - ein Teil von ihnen zu den semantischen Prototypen gezählt (Bartmiński/Panasiuk 1993, 364).

"Stereotype dienen daher zur Herstellung eines Weltmodells und eines ihm entsprechenden Szenarios unseres Verhaltens. Dieses Weltmodell bildet eine Interpretation und eine Projektion, nicht aber eine Widerspiegelung der Wirklichkeit, es beinhaltet sowohl deskriptive als auch affektive und wertbezogene Momente: das Wertesystem, Normen und Bewertungen, Persönlichkeits- und Verhaltensmuster" (Bartmiński/Panasiuk 1993, 364 nach Mirga 1984). Zugänglich sind Stereotype durch Wortbedeutungen. Dabei gehen beide Autoren davon aus, daß Stereotype sprachlichen Charakter aufweisen; kulturelle Komponenten werden nicht erwähnt. Bartmiński/Panasiuk unterscheiden zwischen einer wissenschaftlichen und einer Alltagskategorisation der Wirklichkeit, wobei für die erste Begriffe und für die zweite Stereotype gelten. "Das Stereotyp verbindet also sog. enzyklopädische Konnotationen (die auf das Weltwissen zurückgehen) mit sprachlichen Konnotationen (die dem Sprachwissen angehören)" (Bartmiński/Panasiuk 1993, 364). Es gilt also bei Bartmiński/Panasiuk die Annahme eines außersprachlichen Wissens. "Ein wesentliches Merkmal des semantischen Stereotyps ist die unpräzise subjektive Generalisierung, d.h. eine logisch unberechtigte Zuschreibung eines Merkmals allen Elementen einer Klasse, die mit dem gegebenen Namen bezeichnet werden" (Bartmiński/Panasiuk 1993, 369). Die stereotype Verallgemeinerung charakterisiert sich durch ihre Nichtverifizierbarkeit. Im Stereotyp wird nicht über alle Exemplare einer Klasse ausgesagt, sondern nur über alle typischen, alle normalen Exemplare. Es wird also im Hinblick auf ein Subjekt, das die Norminstanz liefert, subjektiviert.

Dabei unterscheiden Bartmiński/Panasiuk a) *Bilder* und b) *Muster*, die einen unterschiedlichen ontologischen Status besitzen. Bilder werden von Merkmalen gebildet, die als reale Eigenschaften begriffen werden; Muster dagegen von Eigenschaften, die aus der Perspektive der vom Sprecher vertretenen Normen her als vom Gegenstand verlangt begriffen werden (Bartmiński/Panasiuk 1993, 371). Daneben gibt es c) *mythologische Vorstellungen*, die nach dem Grundsatz 'wie etwas sein kann' gebildet werden, und d) *ideologische Stereotype*, die im allgemeinen Bewußtsein konventionalisiert sind, mögliche und gleichzeitig erwünschte Situationen betreffen, die als gesellschaftliche Programme zu verstehen sind.

Für die unterschiedenen Gruppen gelten also folgende Kriterien: a) 'ist', b) 'sollte sein', c) 'kann sein', d) 'sollte sein' und 'kann sein' (Bartmiński/Panasiuk 1993, 372).

Bartmiński/Panasiuk (1993, 371) sprechen im Hinblick darauf, was hier 'Normativ' genannt wird, von Modifikatoren, es handelt sich um Ausdrücke vom Typus 'normal', 'gewöhnlich', 'typisch', 'wahr/echt'. Dabei heißt 'wahr/echt' (praw-

dziwy) in Polen zweierlei: a) 'real/wirklich' (realny, rzeczywisty) = 'so, wie es ist' (taki, jaki jest) und b) 'ideal' (idealny) = 'so, wie es sein sollte' (taki, jaki być powinien).

Es taucht hier das Problem des 'Prototyps' auf, das ein mit dem Stereotyp verwandtes Phänomen betrifft. Prototypen entstehen durch die Bildung von Typen. Aus einer Klasse von Gegenständen wird ein Gegenstand herausgegriffen und als typischer Vertreter dieser Klasse aufgefaßt, daraufhin funktioniert er als Repräsentant der gesamten Klasse (Rosch 1977). Dieser typische Gegenstand wird durch eine bestimmte Menge konventionalisierter Merkmale, die das Normale an ihm charakterisieren, begleitet (Bartmiński 1993, 128; siehe auch Grzegorzcyk-wa/Szymanek 1993, 463). Prototypen bilden laut Bartmiński/Panasiuk (1993, 374) den Kern von Stereotypen und bezeichnen den typischsten Repräsentanten einer Gegenstandsmenge (so ist z.B. 'der Deutsche' für Polen ein Prototyp des Fremden; Bartmiński/Panasiuk 1993, 380).

Es scheint, daß es sich bei den Prototypen um rein sprachliche Phänomene handelt, bei Stereotypen dagegen um sowohl sprachliche als auch um kulturelle Objekte. Dies auf der rein deskriptiven Ebene. Betrachtet man beide Objekte funktionell, und d.h. - laut *Lasswell-Formel* (= »Wer sagt was, warum, wie, (wann - MF) und mit welchem Effekt zu wem?« Lasswell 1948) - in ihrer konkreten Funktion innerhalb einer konkreten raumzeitlichen, bebürdeten und traditionsbedingten Umwelt, so sind kaum Unterschiede zu entdecken. Prototypen können die gleichen Funktionen aufweisen wie Stereotype. Für die Kulturforschung (vermutlich nicht so für die Linguistik) scheint daher einer dieser Begriffe überflüssig zu sein, bzw. es scheint sich hier um ein und dasselbe Objekt zu handeln. Ich entscheide mich daher zugunsten der Bezeichnung 'Stereotyp' als Charakteristikum des hier zur Debatte stehenden Objekts.

Dazu noch eine allgemeine Bemerkung: Vertritt man - wie hier - die Positionen des Konstruktivismus, so muß im Hinblick auf die oben erwähnten 'Fakten' eine Homogenisierung des Objektbereichs vorgenommen werden. Sowohl die Stereotype als auch die sog. 'Fakten' oder 'Tatsachen', auf die sich die Stereotype beziehen, sind konstruktive Größen. Die Kultur als kognitives Konstrukt bietet eine Fülle an entsprechend semantisierten Objekten an. Um das Funktionieren und den Ausdruck bestimmter, in dieser Kultur vertretener Werte- und Normenhierarchien zu gewährleisten, werden zusätzliche, Stereotype bildende Semantisierungskomplexe eingeführt, die das vorhandene konstruktive Material in einer bestimmten, dieser Kulturausprägung entsprechenden Hinsicht organisieren. Stereotype sind also Konstrukte zweiter Ordnung, die zusätzliche, gruppenspezifische Differenzierungen ermöglichen.

2. Definitionen

Es folgen einige Definitionen, die für den Geltungs- und Wirkungsbereich der Stereotype und Normative wesentlich sind; es handelt sich dabei um grundlegende Phänomene des Kultursystems, in denen sich Stereotype und die übrigen Differenzierungseigenschaften und -merkmale der Zweiten Wirklichkeit manifestieren.

2.1. Kultur ist die Wirklichkeit der Zeichen. Kultur ist - als zeichengenerierendes Subsystem des sozialen Systems - ein (a) offenes, (b) evolvierendes (c) System im Sinne der Systemtheorie der Evolution (basierend auf der thermodynamischen und biologischen Theorie irreversibler Prozesse, wie sie von Riedl 1975 formuliert wurde) und (d) ein tatsächlich existierendes und funktionierendes Objekt. Sie weist (e) die Eigenschaft der Selbstorganisation auf, ist (f) als System nicht gezielt steuerbar und besitzt (g) Eigenschaften, die auf das System als solches, und Eigenschaften, die auf dessen Elemente zurückgehen. Überall dort, wo Zeichen und also Bedeutungen auftreten und Diskurse generiert werden, hat man es mit dem System Kultur zu tun. Als Kriterium gilt die Zeichenhaftigkeit bzw. das Vorhandensein und Anwenden von Zeichen. Dabei ist Kultur nicht als etwas, das man statisch festmachen oder umgrenzen kann, sondern vielmehr als ein Bündel von Mechanismen und Prinzipien, die dort wirken, wo Zeichen generiert werden, zu verstehen. Sie ist ein funktionelles Phänomen, ebenso wie ihre Grundlage, die Zeichen. Kultur ist also nicht an konkreten raum-zeitlich unveränderbaren Objekten festzumachen, sondern ein *relationales* und *funktionelles* Gebilde.

Diese Hypothesen setzen voraus, daß die Kultur (u.a.) eine interne Differenzierung aufweist, sich in Subsysteme gliedert und in einem komplexeren Suprasystem (= Umwelt = soziales System) funktioniert. Jedes System und Subsystem besitzt konkrete *Ausprägungen*, diese weisen als Ergebnisse von gesetzmäßig stattfindenden Ereignissen spezielle und allgemeine, auf Entscheidungen basierende Merkmale und Eigenschaften auf. Es gilt das Prinzip der *vernetzten und funktionellen Kausalität* (siehe Wuketits 1985, 77). Mit anderen Worten: Alle Entscheidungen besitzen Merkmale und Eigenschaften, es gibt aber Merkmale und Eigenschaften, die für den gegebenen Zustand eines Subsystems keine Relevanz hinsichtlich seiner Existenzgrundlage oder Entwicklungstendenz haben. Es kann aber diese Eigenschaft oder dieses Merkmal in einem anderen Zustand des Systems (der Möglichkeit nach also) eine solche Relevanz erlangen. Es gibt keine relevanten und irrelevanten Merkmale 'an sich', sondern nur im Hinblick auf Ausprägungen von Subsystemen bzw. Systemen, d.h. im Hinblick auf deren stationären Zustand. Durch Fluktuationen können sich irrelevante Merkmale und Eigenschaften »aufschaukeln« und - mitunter plötzliche - Systemveränderungen an wesentlichen System»stellen« hervorrufen.

2.2. Diskurs ist das systemische Zeichen- und genauer Interpretanten-Repertoire und die es organisierenden Generierungs- wie auch Benutzungsregeln und -normen einer kulturellen Formation, das die gesellschaftliche und kulturelle Spezifik dieser Formation ausmacht und das sie differenzierende Merkmalsbündel darstellt. Unter 'kultureller Formation' sind die konkreten gruppenspezifischen Ausprägungen eines jeden Subsystems des Suprasystems Kultur zu verstehen. Mit anderen Worten: Diskurs ist die *kulturbedingte* (und zeichenhaft geregelte und manifeste) Art und Weise, wie und mit Hilfe welcher Interpretanten sich eine Subkultur äußert, in der Zeichenwelt und d.h. in der Kultur zu Wort meldet und ihren Zusammenhang gewährleistet. Überspitzt formuliert, könnte man sagen: Der Diskurs kreiert die semiotische und also kulturelle Wirklichkeit einer Formation, er wird von dieser aus dem vorhandenen oder neuen Material (materieller Aspekt) generiert, er verursacht und gewährleistet ihre Diskretheit. Es gibt die Kraft des Sprachsystems und die des Diskurses. Diskurse sind "Redegewohnheitsnotwendigkeiten [...] Die Normativität des Diskurses verdankt sich nicht einer Ableitung aus der Normativität des Sprachsystems" (Röttgers 1988, 124). Zwischen Kultur und Interpretanten-Repertoire einer kulturellen Formation vermitteln Diskurse, die den jeweiligen Anwendungsort des Repertoires und den Manifestationsort der Subkultur darstellen. Diskurse erfüllen ihre Funktionen im Hinblick auf eine gegebene Subkultur *und* im Hinblick auf das Suprasystem der Nationalkultur (der Funktionsbegriff wird hier und weiter in der Definition von Jachnow 1981 verstanden). Sie sichern den Bestand der sie erzeugenden Subkultur (sub-systeminterne Faktoren), gewährleisten deren Zusammenhang, steuern das Subsystem der Spezialdiskurse (sub-systemexterne Faktoren). Auf dem subkulturellen Niveau gewährleisten sie die Unterscheidbarkeit der Subkultur im Hinblick auf andere (mitunter benachbarte) Subkulturen und sind mittels der Spezialdiskurse für subkulturelle Diskursinterferenzen verantwortlich (systeminterne Faktoren). Systemerhaltende, -interne Faktoren stehen im Vordergrund (Wir-Aussagen). Eine ihrer wesentlichen Aufgaben besteht in ihrer Einwirkung auf den Interdiskurs (suprasystemexterne Faktoren).

2.3. Interdiskurs ist der spezifische Diskurs des Suprasystems einer Einzelkultur, der eine vermittelnde, integrative, kommunikationssichernde Funktion in diesem System ausübt und seinen kulturellen Zusammenhang ausmacht (der Terminus stammt von Link (1983, 16), er wird von ihm jedoch in einer anderen Bedeutung benutzt; siehe auch Link/Heer 1990 und 1991, *KultuRRevolution*, Nr. 11, 1986, 11). Der Interdiskurs ist nicht der einzige in einer Einzelkultur funktionierende Diskurs, er bildet nur den integrativen Bereich des Systems, auf den sich kulturelle Formationen, wenn notwendig, sozusagen zurückziehen (»besinnen«), um das System zu sichern. Mit Einschränkungen könnte man hier von einem Konsensbereich sprechen, von einem solchen jedoch, auf den sich die kulturellen

Formationen nicht nur zurückziehen können, sondern auf den sie sich einigen müssen, um (überhaupt) kommunizieren zu können. Auf der Ebene der Subkulturen - zwischen-subkulturell - ist die Kommunizierbarkeit nämlich eine fakultative Eigenschaft, im nationalkulturellen System ist sie eine obligatorische Eigenschaft. Hier wirken zusätzliche, im Subsystem nicht vorhandene Gesetzmäßigkeiten, die wiederum den Erhalt des Gesamtsystems 'Kultur' sichern. Interdiskurs ist daher nicht als der 'gemeinsame Nenner', auf den man sich (gerade noch) einigen kann, aufzufassen, sondern als ein Suprasystem zu sehen, auf das man angewiesen ist und es daher zu beeinflussen versuchen muß. Der Interdiskurs gewährleistet und sichert die Kommunikabilität zwischen den Subkulturen in einem komplexeren System, in der Einzelkultur, *und* nutzt gleichzeitig das Material (materieller Aspekt) für seinen Aufbau. Gemeint sind Zeichensysteme, nach der hier vertretenen Theorie - die Grundlage der Kultur. Das biologische System liefert seinerseits das Verhaltensmaterial (= phylogenetisch bedingte Verhaltensregeln und Grundlagen der Zeichensysteme), die Kultur ihrerseits die ontogenetischen Anteile dieser Zeichensysteme. All dies geschieht durch Vermittlung und auf der Grundlage des sozialen Systems.

2.4. Kollektivsymbole sind Zeichen, die einen derart und dermaßen ausgeprägten Interpretanten besitzen, daß sie eine kulturelle, von der gegebenen Kulturausprägung bedingte Bedeutung und eine stark ausgeprägte positive oder negative Färbung (Wertung) aufweisen, die für die gesamte Einzelkultur gelten, und bei denen der Interpret auf besondere Kenntnisse bezüglich des Bedeutungs- und hauptsächlich des Zeichen-Interpretanten angewiesen ist. Dabei kann die kulturelle Bedeutung von der 'normalsprachlichen' (lexikalischen) durchaus abweichen. Kollektivsymbole sind die wesentlichsten Elemente des Interdiskurses.

[Die Begriffe 'kulturelle Bedeutung', 'Bedeutungs-' und 'Zeichen-Interpretant' werden hier nur kurz erläutert (siehe dazu ausführlich: Fleischer 1990, 95-98, 147-156 und 1991, 163-166): Die kulturelle Bedeutung ist eine solche, die jeweils nur für eine bestimmte kulturelle Formation gilt und die Bedeutung eines Zeichen (oder eines Zeichenkomplexes) für diese konkrete Formation ausmacht; für eine andere Formation kann das gleiche Zeichen-Mittel eine andere kulturelle Bedeutung aufweisen, aber z.B. die gleiche lexikalische Bedeutung besitzen. Im Zeichen-Interpretanten werden Bedeutungen durch Zuordnungen zu anderen Zeichen hergestellt. Der Bedeutungs-Interpretant umfaßt - vereinfachend gesagt - die lexikalischen Bedeutungen, jene, die sich auf die einschränkende Relation des Zeichen-Mittels zum -Objekt beziehen und ein im Zeichen-Objekt prinzipiell gegebenes Möglichkeitsfeld einengen.

Der Terminus 'Kollektivsymbol' stammt von Link (1982, 9-11). Link meint allerdings unter 'Symbol' die literaturwissenschaftliche Bedeutung des Wortes,

hier gilt seine semiotische Bedeutung. Dieser Unterschied besitzt weitgehende theoretische Konsequenzen.]

Was die Zeichenbeschaffenheit der Kollektivsymbole betrifft, so wird davon ausgegangen, daß sie ein stabiles und festes Zeichen-Mittel ('an dem nicht gerüttelt werden darf') und ein klar ausgeprägtes Zeichen-Objekt ('jeder weiß doch, was mit x gemeint ist', 'das weiß man doch' usf.), demgegenüber aber einen breiten Interpretanten haben, so daß auf der Ebene der Bedeutung (Bedeutungs-Interpretant) und der Ebene der Verknüpfung mit anderen Zeichen (Zeichen-Interpretant) diverse Operationen möglich sind, die den Mechanismus funktionieren lassen, Umfunktionierungen stattzufinden und (z.B. sozial bedingte) Schwankungen der Einzelkultur oder (systemische) des Interdiskurses abzufangen erlauben, Veränderungen in Gang bringen können und also die Entwicklungsdisposition gewährleisten.

Was die Zeichenarten angeht, so kann beobachtet werden, daß Objekte mit kollektiv- bzw. diskurssymbolischen Funktionen oft auch in Form indexikalischer oder ikonischer Zeichen auftreten (siehe diverse Aufkleber), naturgemäß muß dann von Kollektivindizes bzw. -ikons gesprochen werden. Daneben gibt es auch verschiedene Mischformen. Dieser Bereich wird aus den weiteren Überlegungen ausgeklammert.

2.5. Diskurssymbole sind jene Diskurselemente, die sich auf eine Subkultur beziehen. Kollektivsymbole dagegen beziehen sich auf den Interdiskurs, gelten also für die gesamte Einzelkultur, wogegen Diskurssymbole nur für die jeweilige Subkultur gelten und in anderen Subkulturen nicht oder mit anderen Semantisierungen auftreten. Was die Bedeutungsarten und -konstituierung betrifft, so gleichen diese denen der Kollektivsymbole. Was die beiden Phänomene unterscheidet, ist also nur der Geltungsbereich. Ob sie auch immer dieselben Funktionen aufweisen, ist ein anderes Problem und bleibt noch zu klären.

Unter '*diskurshafter*' bzw. '*interdiskurshafter Semantisierung*' wird der Prozeß und das Resultat der Bedeutungsgenerierung verstanden, der/das sich auf die spezifischen diskurs- bzw. interdiskurshaften Bedeutungen bezieht, die über die allgemein geltenden lexikalischen hinausgehen. Es sind jene Bedeutungen, die für eine Subkultur oder eine Nationalkultur und ihre jeweiligen Diskurse wesentlich sind, diese ausmachen. Dabei ist zu beobachten, daß im Fall der Kollektivsymbole die diskurshaften Bedeutungen über die lexikalischen dominieren, d.h. wesentlicher sind als die rein lexikalischen, und im Fall der Diskurssymbole die diskurshaften sozusagen gleichberechtigt neben den lexikalischen auftreten.

2.6. Die Differenzierung der Kollektiv- und Diskurssymbole. Bei den Kollektiv- wie auch Diskurssymbolen dürfte es sich um relativ komplexe, auf jeden Fall differenzierte Objekte handeln. Die Beobachtungsdaten scheinen dies zu bestätigen (siehe Fleischer 1995). Es kann von einer mindestens dreifachen Systemdifferenzierung ausgegangen werden. Kollektivsymbole (die weiteren Aussagen dieses Punktes betreffen sowohl die Kollektiv- als auch die Diskurssymbole, es wird abkürzend nur von Kollektivsymbolen gesprochen) scheinen, sollten sich die Beobachtungen bestätigen, aus drei vernetzten (System-) Bereichen, die ihre jeweilige Ausprägung und Funktionsweise festlegen, zu bestehen:

(i) Aus einem stark bebürdeten, äußerst stabilen und variationsunabhängigen **Kernbereich**, der für die Sicherung und die Verankerung eines Kollektivsymbols in einer Kulturausprägung verantwortlich ist und gleichzeitig die allgemeinen -ausprägungsunabhängigen - Systemeigenschaften sichert. Er dürfte bei alten und stark fixierten Kollektivsymbolen eine das gesamte System (des gegebenen Kollektivsymbols) dominierende Rolle spielen und für die Unveränderbarkeit des Symbols verantwortlich sein, d.h. diese sichern. Bei jüngeren, mit noch vielen Freiheitsgraden ausgestatteten Kollektivsymbolen dürfte der Kernbereich zwar eine stabilisierende aber keine dominante Rolle spielen. Hier dürfte er für die Vernetzung des gegebenen Symbols mit anderen (stark fixierten) Kollektivsymbolen einer bestimmten Sphäre sorgen; die Vernetzung sichert dann die zusätzliche Stabilisierung des Symbols. Bei neu aufkommenden Kollektivsymbolen, d.h. Wörtern, die gerade im Begriff sind, Kollektivsymbole zu werden, ist der Kernbereich kaum ausgeprägt, hier beginnt der Vernetzungseffekt erst zu wirken. Es dominieren die übrigen Bereiche.

(ii) Aus einem kaum bebürdeten, variationsabhängigen jedoch bereits relativ stabilen **Aktualitätsbereich**, der für die Semantisierung des gegebenen Kollektivsymbols in einer bestimmten Kulturausprägung verantwortlich ist. Bei stark fixierten und alten Kollektivsymbolen dürfte er kaum ausgeprägt sein, hier wirkt der Kernbereich mit seiner dominierenden Rolle. Bei jüngeren, mit mehreren Freiheitsgraden ausgestatteten Kollektivsymbolen dürfte der Aktualitätsbereich eine dominante jedoch kaum stabilisierende Rolle zeigen. Hier dürfte er für die konkrete kulturausprägungsabhängige Semantisierung des gegebenen Symbols innerhalb einer bestimmten Sphäre sorgen; der Kernbereich sorgt dann für die zusätzliche Stabilisierung des Symbols. Bei neu aufkommenden Kollektivsymbolen scheint der Aktualitätsbereich seine wesentliche und also eine dominante Rolle zu spielen, dieser Bereich sorgt für die Richtung der zukünftigen Verankerung des gegebenen Symbols und seiner entstehenden Semantisierung im System der Kollektivsymbole, d.h. für seine Kanalisierung. Der Vernetzungseffekt ist hier kaum wirksam.

(iii) Aus einem akzidentiellen für die Verbindung zum Sprachsystem verantwortlichen, in starkem Maße individuellen, d.h. kaum konsensartigen **Konnotationsbereich**, der hauptsächlich für die Abhängigkeit des Kollektivsymbols von der jeweiligen natürlichen Sprache und den lexikalischen Bedeutungen sorgt, wogegen die übrigen Bereiche für die Sicherung und Ausprägung der kulturellen Bedeutungen verantwortlich sind. Der Konnotationsbereich dürfte für die individualspezifischen Komponenten der Kollektivsymbole sorgen.

Es kann davon ausgegangen werden, daß alle drei Bereiche in den Kollektivsymbolen gleichzeitig, jedoch in unterschiedlicher Konstellation und mit unterschiedlicher Wirksamkeit vorhanden sind. Ihre Vernetzung und ihr Spannungsverhältnis sorgen für die gegebene Ausprägung, für das konkrete Funktionieren, für die Wirkungsweise und die Wirkungsrichtungen wie auch für die Semantisierung der Kollektivsymbole. Die Bereiche sind kaum voneinander zu trennen, sie beeinflussen sich gegenseitig und bestimmen die Bedeutung eines Kollektivsymbols für die Kulturteilnehmer.

[Beispiel: Nehmen wir das Kollektivsymbol 'Präsident', so bildet all das, was mit der Bedeutung 'das Amt' verbunden ist, was auf das Präsidialamt als solches zurückgeht, geschichtlich verankert und semantisiert ist, den Kernbereich des Kollektivsymbols. All jene Momente, die z.B. auf 'Weizsäcker' zurückgehen und die Füllung des 'Amtes' durch 'Richard von Weizsäcker' (übrigens selbst ein Kollektivsymbol) betreffen, den Aktualitätsbereich, der die historische und also bebürdete Semantisierung beeinflusst. All das, was nun bestimmte Individuen oder kulturelle Gruppen ihrerseits, möglicherweise subjektiv, mit der Komponente 'Amt' oder 'Weizsäcker' verbinden, ihre persönliche - wodurch auch immer gesteuerte - Einstellung, wie auch die lexikalischen Bedeutungen des Wortes bilden den Konnotationsbereich. Sie wirken alle zusammen, lassen sich in analytischer Hinsicht vielleicht kaum voneinander trennen, sie dürften jedoch für die konkrete Ausprägung des Symbols gemeinsam verantwortlich sein.]

3. Norm, Rolle, Wert, Bürdegrad

Im folgenden sollen einige systemtheoretische Begriffe und Objekteigenschaften, die für das Phänomen 'Stereotyp' wesentlich sind, besprochen werden. Dabei greife ich auf Konzeptionen von Willke (1976 und 1982) bezüglich sozialer Gruppen und von Riedl (1975) bezüglich biologischer Systeme zurück und versuche, sie auf kulturelle Prozesse anzuwenden. Geht man - wie hier - davon aus, daß soziale und aber auch (bedingt) biologische Systeme die ontologische und konstruktive Grundlage des Kultursystems bilden, so scheint die Aufnahme der systemtheoretischen Konzeptionen von Willke und Riedl nicht nur berechtigt,

sondern auch erfolgversprechend zu sein. Inwiefern sie alle Aspekte kultureller Phänomene erschöpfend widerspiegeln, ist eine andere Frage.

Es gilt bei allen auf Willke basierenden Aussagen eine wesentliche Einschränkung: Es ist die Rede von Eigenschaften, Merkmalen und Phänomenen, die *Systemausprägungen* betreffen, d.h. für konkrete, tatsächlich auftretende Systeme (= Kulturen) zutreffen. Es geht dabei nicht um allgemeine Systemeigenschaften, die für jedes System unabhängig von seiner Spezifik gelten. Dies ist eine für die Kulturforschung sehr wichtige Unterscheidung. Es treten verschiedene (Einzel-) Kulturen auf, die sehr unterschiedliche Eigenschaften haben mögen (sie produzieren z.B. unterschiedliche Werte). Dies ist der Bereich der Ausprägung. Darüber hinaus haben wir aber auch mit *dem* System 'Kultur' zu tun, das auf allgemeinen Systemgesetzmäßigkeiten basiert, die von den gegebenen Kulturausprägungen unterschiedlich realisiert werden. Bestimmte allgemeine Systemgesetze oder -eigenschaften können aber auch Null-Ausprägungen aufweisen (z.B., was die Differenzierungsgesetze betrifft, eine Einzelkultur, die keine Subkulturen aufweist). Es ist also ein Problem, konkrete Kulturen zu untersuchen, und daraus spezifische Gesetze abzuleiten, und es ist ein anderes Problem, *das* Kultursystem an sich zu beschreiben und also allgemeine Gesetze zu formulieren. Eine bestimmte Kultur, wie z.B. die russische, mag zwischen 'Kultur' und 'Nicht-Kultur' unterscheiden, in einigen Kulturstadien - wie z.B. in den europäischen Kulturen bis ins 19. Jh. hinein - mag zwischen 'Kulturvölkern' und 'den Wilden' unterschieden worden sein, dies ist eine Eigenschaft konkreter Kulturausprägungen, die allerdings eine allgemeine Systemeigenschaft widerspiegelt, nämlich die Unterscheidung zwischen System und seiner Umwelt, die, wie offensichtlich ist, sehr unterschiedlich ausgeprägt sein kann, jedoch die gleiche Funktion im Hinblick auf das Funktionieren des Systems aufweist. Andere spezifische Eigenschaften brauchen aber nicht auf allgemeine Gesetze zurückzugehen, wie z.B.: die markante Traditionsbezogenheit der polnischen Kultur. Berücksichtigt man nun diese Einschränkungen, können die Aussagen von Willke wie folgt nutzbar gemacht werden.

3.1. Norm, Rolle, Wert

Kulturen und Subkulturen und aber auch weniger komplexe Objekte wie Stereotype und Normative "konstituieren sich durch Abgrenzung von ihrer Umwelt, indem sie eine Relevanzdifferenz zwischen System und Umwelt stabilisieren: dazu ist es erforderlich, daß das System »Filter« aufbaut, die Relevanzgesichtspunkte festlegen und Präferenzen regeln. [...] Durch selektive Informationsverarbeitung formt sich das System ein inneres Modell der Außenwelt" (Willke 1976, 426, 427). Wichtig ist hier die *relative Autonomie* des Systems gegenüber der Umwelt. Dies wird durch Strukturbildung und Binnendifferenzierung erreicht,

so daß das System nicht unmittelbar auf Reize der Umwelt reagieren muß. Je höher die relative Autonomie ist, desto höher ist die Entwicklungsstufe und also die Komplexität eines Systems.

Die für den folgenden Zusammenhang wesentlichen Begriffe 'Norm' und 'Rolle' werden wie folgt definiert: *Institutionalisierte Normen sind Rollen.*

[Eine andere Definition wäre - so Willke - die von Dahrendorf (1971, 47), der unter Rollen Verhaltensweisen versteht, "die für den Einzelnen verbindlich sind und deren Verbindlichkeit institutionalisiert ist, also unabhängig von seiner oder irgendeines anderen Meinung gilt" (Willke 1976, 430). Man könne Rollen auch als (einzel-) personenbezogen definieren und Normen als auf Mitgliedergesamtheiten bezogen auffassen.]

Willke geht davon aus, daß Rollen eine differenzierende Qualität, Normen und Werte dagegen eine integrierende, sich auf das System beziehende Kraft besitzen. 'Werte' werden also - von Willke - als Ziele eines Systems definiert. "*Rollen* sind innerhalb eines sozialen [und kulturellen - MF] Systems gemeinsame Vorstellungen, die sich auf bestimmte Akteure richten und Handlungsaggregate betreffen. Sie organisieren Teilbereiche des Systems. *Normen* sind innerhalb eines sozialen Systems gemeinsame Vorstellungen, die sich auf bestimmte Handlungen richten und Personenaggregate betreffen. Sie organisieren das Ganze des Systems" (Willke 1976, 430). "Aggregateigenschaft des Rollenhandelns ist Differenzierung; Aggregateigenschaft des normativen Handelns ist Integration. Rollendifferenzierung ist Voraussetzung optimierender Prozeßsteuerung [...]. Normative Integration ist Voraussetzung grenzerhaltender Strukturbildung [...]: Rollen sind normativ eingebettet und Normen erfahren rollenspezifische Brechungen", ohne daß die Systemeinheit gefährdet wird (Willke 1976, 431). Beide gemeinsam strukturieren Integrationsprozesse, sind funktionale Äquivalente und ergeben das *normative System*. "Von normativen Systemen soll dann die Rede sein, wenn es auf die Funktion der Strukturierung von Interaktionsprozessen ankommt, die »Richtung« dieser Strukturierung aber vernachlässigt werden kann" (Willke 1976, 431). Das normative System ist ein Filter der System-Umwelt-Beziehungen und durch systeminterne Prozesse geregelt (doppelte Selektivität) (Willke 1976, 432). Das normative System wird durch zwei Faktoren gebildet: (a) Durch die Innenwelt, d.h. durch "die Gesamtheit der Austauschprozesse zwischen der Gruppe und Mitgliedern" (Willke 1976, 432), so daß defensive und offensive Systeme zu unterscheiden wären, und (b) durch die Umwelt, d.h. "durch die Gesamtheit der Austauschprozesse zwischen der Gruppe und ihren relevanten Umwelten" (Willke 1976, 433).

Normen steuern die Kommunikation und das Handeln. So gibt es Gruppennormen und -rollen und Normen bzw. Rollen des subkulturellen und des kulturellen Systems (= Einzelkultur).

Den Unterschied zwischen Zielen und Normen definiert Willke nach Merton (1965, 132f) wie folgt: "Ziele sind kulturell definierte Wünsche und Interessen, die mehr oder weniger homogen in einer Hierarchie von Werten geordnet sind. Normen (regulatory norms) definieren, regulieren und kontrollieren die Mittel, die legitimerweise zur Verfolgung dieser Ziele eingesetzt werden dürfen" (Willke 1976, 442). Normen, die im Hinblick auf den Erhalt des Systems hierarchisch organisiert sind, beziehen sich also auf Verhaltensregeln, die in einer Gemeinschaft gelten. Das Kriterium der Wichtigkeit, also der Position einer Norm im Normensystem ist die funktionelle Rolle, die diese Norm für die Erhaltung der Gruppe, Subkultur usw. besitzt. Normen erhalten das System am Funktionieren.

Werte dagegen beziehen sich auf die interne Ausprägung einer Gemeinschaft bzw. ebenfalls auf Verhaltensregeln, jedoch nicht mehr solche, die den Erhalt der Gruppe sichern, sondern die konkrete Ausprägung, die Eigenart der gegebenen Gruppe ausmachen und sie somit von anderen Gruppen unterscheiden. Werte sind ebenfalls hierarchisch geordnet, nur ist das Kriterium der Hierarchie ein anderes, nämlich die Gewährleistung und die Sicherung der Erkennbarkeit und Unterscheidbarkeit der Gruppe. Aufgrund dieser Hierarchie weiß man, ähnliche von unähnlichen Gruppen zu unterscheiden. Da Werte nicht den Erhalt des Systems, sondern die Eigenart einer seiner konkreten Ausprägungen sichern, sind sie einfacher zu verändern oder umzufunktionieren als Normen.

[Man könnte den Begriff des Wertes auch auf dem Sinn-Begriff von Willke (1982) aufzubauen versuchen. Willke geht davon aus, wobei - und dies ist ein wichtiger Punkt - er sich jeweils auf die/eine Systemausprägung, nicht aber auf das System als solches zu beziehen scheint, daß komplexe Systeme nicht nur die Fähigkeit besitzen, Umweltkomplexität zu reduzieren, sondern auch die Fähigkeit, intern erzeugte systemspezifische Komplexität zu *produzieren*. So daß man - wie Willke 'Sinn' - Werte als ein "Steuerungskriterium hochkomplexer Systeme" (Willke 1982, 27) im Hinblick auf die Erhaltung einer gegebenen Systemausprägung definieren könnte. Die Umweltdaten werden so gesehen u.a. nach Werten, die sich in der Präferenzordnung des Systems manifestieren, gefiltert. Selbstverständlich sind Werte nicht die einzigen Steuerungskriterien von Kultursystemen, hinzu kommen z.B. alle zeichenhaften Eigenschaften und Merkmale, die basaler sind als der Wertebereich.]

Man kann den Zusammenhang der Begriffe wie folgt tabellarisch darstellen:

Rollen	Normen	Werte
<ul style="list-style-type: none"> - differenzierende Qualität - gemeinsame Vorstellungen - richten sich auf Akteure - organisieren Subsysteme - optimierende Prozesssteuerung - normativ eingebettet - institutionalisierte Normen 	<ul style="list-style-type: none"> - integrierende Qualität - gemeinsame Vorstellungen - richten sich auf Handlungen - organisieren das Ganze - betreffen Personengruppen - dienen der grenzerhaltenden Strukturbildung - erfahren rollenspezifische Brechungen 	<ul style="list-style-type: none"> - integrierende Qualität - betreffen Ziele des Systems - definieren Mittel zur Verfolgung der Ziele - betreffende interne Systemausprägung - sichern die Ausprägung, nicht das System

Dazu eine einschränkende Bemerkung: Welche Werte ein System auch immer produziert, und es werden in unterschiedlichen Kulturen sehr unterschiedliche Werte produziert, es bleibt ein System, so kann also der Wert keine differenzierende, systemkonstitutive Eigenschaft sein. Man muß berücksichtigen, daß viele Systemeigenschaften oder -gesetze nicht auf die Ausprägung der Systembestandteile zurückzuführen sind, sie funktionieren in jedem System, unabhängig von seiner Ausprägung.

3.2. Die Norm als Ordnungsmuster, Bürdegrad (nach Riedl 1975)

Man kann in sozialen und in kulturellen Systemen die Verwendung von genormten, standardisierten Elementen beobachten, die zwar in begrenzten Mengen an Typen aber in beliebigen Mengen identischer Replika hergestellt werden.

[Es treten dabei drei Stufen der Trennung identischer Individualitäten auf: (a) die *Teilung* - eine (nahezu) identische Reduplikation der Informationsträger (= Objekte), wobei die Funktionsträger (= Generierungsregeln) nicht getrennt werden, (b) *Vermehrung* - es trennen sich sowohl die Informations- als auch die Funktionsträger, was sich nicht trennt bzw. verändert, ist die Befehlsgrundlage: es gibt nun getrennte Individuen, die Befehlsgrundlage der Vermehrung bleibt aber gemeinsam, (c) *Speziation* (Artbildung) - es trennen sich sowohl die Informationsträger (zunächst identisch) und die Funktionsträger (die Individuen - durch Vermehrung) als auch "die Austauschkonexe zwischen den identischen Befehlen" (Riedl 1975, 76), die Individuen werden verschieden, sie beginnen sich auseinander zu entwickeln. Durch diese drei Schritte entstehen Bestandteile von Objekten, die Objekte selbst und Arten oder Klassen. Es gibt eine Normierung der Struktur und der Lage. Die Natur baut mit Normen; Normierungen sind aber nicht das Ziel der Evolution, sondern ihr Ergebnis.]

So ist - neben den Ordnungen der Hierarchie, der Interdependenz und der Tradierung - von einer *Ordnung der Norm* auszugehen. Überall da, wo wir das entdecken oder beobachten, was wir »Dasselbe, Klassen, Standards, Bausteine, Units, Identitäten« usw. nennen, ist eine Norm vorhanden, die eben durch

Wiederholung, Replizierbarkeit, durch die Redundanz der Erscheinung erkennbar ist. "Wo immer wir aber irgendwelche Voraussicht gewinnen, Regeln, Gesetze oder Sinn erkennen, muß Determinationsgeschehen redundant auftreten; muß normative Ordnung herrschen" (Riedl 1975, 129).

Synthetisch formuliert diesen Zusammenhang *das erweiterte stochastische Homologie-Theorem*: "Wir erkennen Identitäten, wenn unter denselben Bedingungen (Lage-) immer und ausschließlich (Koinzidenz-) dasselbe (Struktur-Kriterium) zu beobachten ist. [...] Die Struktur überzeugt mit dem Umfang ihrer Merkmale. [...] Hat eine Einheit von Gesetzmäßigkeiten in einem Rahmen von Bedingungen Bestand, dann werden unter allen möglichen Einheiten die identischen die größte Chance besitzen, ebenfalls Bestand zu haben. [...] Doch die Masse schafft neue Bedingungen und es sind nicht nur die Wechselabhängigkeiten, die Verflechtungen der Normteile zu Systemen, es sind dann auch Re-Individualisierungen, Heraushebungen von Normteilen unter den Verflechtungsbedingungen, die selektiert werden" (Riedl 1975, 130-131). Die Zahl der Normteile nimmt mit der steigenden Komplexität des Systems ab, und zwar weil jeder Normteil einer bestimmten Komplexitätsstufe wiederum aus Normteilen einer nächst niedrigeren Stufe besteht (Riedl 1975, 132).

Auf diese Weise kann man den (Riedlschen) Begriff *Bürdegrad* einführen: Er hängt von der Zahl der Folgeentscheidungen, der Einzelereignisse oder Merkmale ab, auf denen ein Ereignis aufgebaut ist. Die Position, die ein Ereignis in der bestehenden Hierarchie des Systems besitzt, ist ein wichtiger Bürde-Indikator. Es ist anzunehmen, daß je höher ein Ereignis in einer systemisierten Hierarchie steht, desto größer ist sein Bürdegrad; desto mehr Entscheidungen trägt bzw. setzt es voraus; und wenn ein erstes Glied in einer solchen Merkmalskette ausfällt bzw. defekt wird, bricht die gesamte hierarchische Kette zusammen. Dies ist wiederum ein Nachteil der Systemisierung. Offensichtlich überwiegen aber die Vorteile, wenn sich dieses Prinzip herausgebildet hat. Der gleiche Zusammenhang besteht im Hinblick auf die Zahl der Normteile - ihr Anwachsen vergrößert die Bürde. "Die Zahl der Funktionsgruppen, an welchen eine Normgruppe beteiligt ist, erhöht die Bürde nochmals um ein wesentliches" (Riedl 1975, 139). "Je grundsätzlicher oder hierarchisch basaler das Merkmal, um so größer seine Bürde (um so katastrophaler die Wirkung oder um so geringer die Erfolgchance seiner Änderung)" (Riedl 1975, 147). Dieses Prinzip nennt man *Positionseffekt*.

Damit hängen die fünf folgenden Begriffe zusammen:

- (a) *Stetigkeitsgrad* - das Ergebnis der Änderung mal Jahre, in denen ein Merkmal gleich bleibt;
- (b) *Fixierungsgrad* - die Stetigkeit eines Merkmals, die über die Veränderungsrate, die bei Mutationen zu erwarten ist, hinausgeht.

- (c) *Vernetzungseffekt* - "Die Kollektivbürde einer Normkategorie steigt mit der Zahl der abhängigen, aber funktionell verschiedenen Elemente des Organismus" (Riedl 1975, 147).
- (d) *Kollektiveffekt* - "Die Kollektivbürde einer Normkategorie ist abhängig von der Zahl der identischen Normteile im System" (Riedl 1975, 147).
- (e) *Überselektion* "können wir die Wirkung jener Vorschriften nennen, welche über die Außenwelt hinausgehend von den Systembedingungen des Organismus selbst verfügt werden" (Riedl 1975, 149; näheres darüber siehe Riedl 1975, 149-150; Lorenz 1973.)

3.3. Komplexität und Differenzierung

Der Zusammenhang zwischen Komplexität und Differenzierung wird wie folgt dargestellt. Generative Systeme bezeichnen selbstreproduzierende Prozesse, autopoietische Systeme bezeichnen selbstbildende, autokatalytische selbstverstärkende und selbstreflexive bezeichnen sich selbst thematisierende Prozesse. Unter funktionaler Differenzierung versteht man, daß das Ganze nicht als eine Vielzahl gleicher Einheiten, sondern als Vielzahl spezialisierter Teile aufzufassen ist. Durch funktionale Differenzierung steigt die Komplexität. "Komplexität bezeichnet den Grad der Vielschichtigkeit, Vernetzung und Folgelastigkeit eines Entscheidungsfeldes" (Willke 1982, 15). Vielschichtigkeit ist der Grad der funktionalen Differenzierung eines Systems "und die Zahl der bedeutsamen Referenzebenen" (= analytisch und empirisch zu unterscheidenden Ebenen), "weil Aussagen im Kontext einer bestimmten Ebene nicht notwendig auch im Kontext einer anderen Ebene gelten" (Willke 1982, 15).

Vernetzung ist "Art und Grad wechselseitiger Abhängigkeit zwischen Teilen, sowie zwischen Teil und Ganzem" (Willke 1982, 15). Folgelastigkeit ist "Zahl und Gewicht der durch eine bestimmte Entscheidung in Gang gesetzten Kausalketten oder Folgeprozesse" innerhalb des Systems (Willke 1982, 15). Ein Entscheidungsfeld (= Komplexität) gibt es nur im Hinblick auf einen bestimmten Aspekt eines bestimmten Systems in bestimmter Situation, in der Selektionen erforderlich sind.

[Klaus (1969, 307) definiert diesen Zusammenhang ähnlich: Komplexität bezeichnet die Anzahl der Relationen zwischen den Elementen eines Systems, Kompliziertheit dagegen die Zahl der Elemente dieses/eines Systems.]

3.4. Das Problem der Kontingenz

Man "nennt ein Ding oder Ereignis kontingent, wenn es nicht notwendig ist, sondern sein oder auch nicht sein könnte. [...] Bezeichnet man alles als notwen-

dig, was durch die anerkannten allgemeinen Gesetze eindeutig bestimmt ist, so ist der Anfangszustand kontingent, aber bei gegebenem Anfangszustand jeder Zustand zu einer anderen Zeit notwendig". "Kontingenz heißt also das nicht durch das betrachtete Gesetz Festgelegte, aber nach ihm formal Mögliche" (Weizsäcker 1971, 137 und 198). Es geht also (u.a.) um die Berücksichtigung des Zeitfaktors. Die ohne Berücksichtigung der Zeit (und des Raums) analysierten und analysierbaren Phänomene sind, wenn das Kriterium auf sie zutrifft, immer wahr oder falsch. Analysiert man kontingente Phänomene, können sie zu einem gegebenen Zeitpunkt wahr (oder falsch) und zu einem anderen Zeitpunkt falsch (oder wahr) sein (es ist also bei den Analysen immer die Lasswell-Formel zu berücksichtigen, siehe oben). Wir formulieren daher Wahrscheinlichkeitsvorhersagen für empirisch feststellbare Ereignisse.

Es geht dabei um die Bestimmung bzw. Untersuchung der Kontingenzspielräume. "Mit der Zunahme der Kontingenz nimmt auch das Konfliktpotential zu; erhöhte Kontingenz ist nur tragbar, wenn leistungsfähigere Mechanismen der Konfliktregulierung mitentwickelt werden" (Willke 1982, 19). Kontingenz bezieht sich auf die Handlungsalternativen im System bzw. des Systems selbst; Komplexität dagegen auf die Relation System-Umwelt. Die Bewertung von Alternativen erfolgt im Hinblick auf die gegebenen Umweltbedingungen. Kontingenz ist daher als Ausmaß der Freiheitsgrade der Handlungssteuerung zu verstehen und als Systemeigenschaft aufzufassen. Kontingenz ist der Alternativspielraum eines bestimmten Systems an sich. Das *fokale System* ist das in Frage stehende System. So daß man sagen kann: Erhöhte Komplexität produziert erhöhte Kontingenz (dies gelte jedoch - so Willke - nicht immer. Beispiel: komplexe Bürokratie besitzt wenig Kontingenz).

Komplexität und Kontingenz erzeugen Konflikte. Komplexität bringt Konflikte mit sich, weil "überschüssige Möglichkeiten der Umwelt da sind, Kontingenz bringt Konflikte, weil *im* System Handlungsalternativen da sind, die in bezug auf Umwelt bewältigt werden müssen" (Willke 1982, 22). Willke schlägt vor, Konflikte über Relevanzen (d.h. bezüglich bestimmter Erscheinungen für das System) Input-Konflikte und Konflikte über Strategien (= wie nach welchen Möglichkeiten solle das System nach außen handeln, damit es für es vorteilhafter ist) - Output-Konflikte zu nennen. Beide hängen zusammen, da sie das gleiche System betreffen. "Soziale Systeme strukturieren *nach* der Entscheidung für eine bestimmte Handlungsstrategie ihre Perception der Umwelt und ihre Informationsaufnahme anders - nämlich im Sinne dieser Strategie" (Willke 1982, 25).

4. Normativik und Normalitätsmaßstäbe

Die Normativik bezieht sich auf die grundsätzliche Frage und das Problem: Was gilt in einer bestimmten (Sub- oder Einzel-) Kultur als Bereich des 'Norma-

len', der 'Normalität', welche Elemente oder Erscheinungen werden als 'normal', 'richtig', 'wahrhaft' 'echtes x' usf. dargestellt bzw. postuliert? Die Normativik sollte allerdings nicht mit dem Phänomen 'Norm' (bzw. 'Wert') verwechselt oder vermengt werden. Norm ist - wie oben gezeigt - einerseits eine interne (und teilweise externbedingte) Systemeigenschaft an sich und andererseits eine sanktionierte Größe, die durchaus mit dem 'Normativ' (= dem Grundelement der Normativik) verbunden ist. Es interessiert, was eine Kultur oder Subkultur als den Normalbereich bestimmt und wie sie es bestimmt, aus welchen Elementen dieser Bereich konkret besteht und welche in ihn aufgrund welcher Eigenschaften nicht eingehen. Die 'Normalisierung' wird dabei sowohl direkt als auch indirekt vorgenommen. Für das Normalitätsphänomen wird Systemcharakter postuliert (ein ähnliches Phänomen wird von Link (1992) als 'Normalismus' definiert und analysiert).

Stereotype sind also - dieser Konzeption nach - als Normative aufzufassen und erfüllen Normalisierungsfunktionen. Mit ihrer Hilfe können vorhandene Erscheinungen als etwas 'Normales' dargestellt und die in einer Kultur neu eintretenden Elemente einer Normalisierung unterzogen bzw. auf die vorhandenen Normative bezogen werden. Stereotype sind, und das sei betont, nicht die einzigen Elemente, die in einer Kultur diese Funktionen erfüllen.

Normalität (vorläufige Definition): *Nichtreflektierte jedoch auf der gegebenen Ebene allgemein akzeptierte Semantisierungsbereiche und Bestandteile kultureller Phänomene (da sie akzeptiert sind, brauchen sie auch nicht reflektiert zu werden; = Effizienzvorteil), die als eine Art Konsens gelten, 'stillschweigend' angenommen, nicht hinterfragt werden und im kollektiven Bewußtsein angesiedelt sind, und als (stillschweigend oder explizit angewandter) Maßstab bei der wertenden, normierenden, hierarchisierenden und die Interdependenzen festlegenden und sichernden Einstufung der übrigen Elemente fungieren.*

Das **Normativ** ist dabei das jeweilige Element, das der Normalisierung unterzogen wird und in dem die 'Normalität' und die für sie geltenden Maßstäbe zum Ausdruck kommen. Von der Sprache her gesehen sind Normative Nomen, Adverbien und Adjektive wie auch auf ihnen basierende komplexere Formen: (bestimmte) Phraseologismen, Sprüche (darunter Sprichwörter) und ad hoc gebildete Ausdrücke. Dazu das folgende (sehr markante) Beispiel aus der Werbung (die Normative sind kursiv gesetzt):

(1) VICHY Laboratoires. Vital-Konzentrate für *jugendliche Ausstrahlung*: SÉRUM VITAL/RÉNOVITAL. [...] Das Ergebnis: Schon nach 8 Tagen strahlt Ihre Haut deutlich mehr *Vitalität* aus; nach 4 Wochen ist die Gewebestruktur gefestigt. Ihre Haut ist *straffer*,

glatter und geschmeidiger; Fältchen gehen zurück, Falten werden gemildert. Erleben Sie jetzt die Wirkung!

'Jugendliche Ausstrahlung', 'Vitalität', 'straffe, glatte, geschmeidige (Haut)', 'Fältchen' und 'Falten' gelten in dieser Anwendung als Normative, es sind Ziele, die es zu erreichen gilt. Daß diese Ziele sinnvoll sind, wird vorausgesetzt, warum sie sinnvoll sein sollen, wird nicht thematisiert. Sie werden als eine erwünschte und zu erreichende Selbstverständlichkeit hingestellt. Es folgen ein paar polnische Beispiele:

(2) Jak naprawdę zareagują przedsiębiorstwa wskutek dotychczasowego braku kontroli płac, okaże się za dwa-trzy miesiące. [...] a przedsiębiorstwa reagują *normalnie* na brak ustawy popiawkowej. (Wie die Unternehmen wirklich aufgrund der bisher fehlenden Lohnkontrolle reagieren, zeigt sich in zwei, drei Monaten. [...] und die Unternehmen reagieren *normal* auf das Fehlen des Lohnsteuergesetzes.) Jerzy Kleer, Mierzenie stopy, in: Polityka, Nr. 22, 28.05.1994.

(3) Jeśli potraktować to pytanie jako pytanie o pieniądze, to odpowiedź brzmi: tak, nie przeliczano na pieniądze (*prawdziwe* pieniądze). [...] dla będącego w obiegu *tw. pieniądza* [...]. (Wenn wir die Frage als eine Frage nach dem Geld ansehen, dann lautet die Antwort: ja, man hat es nicht in Geld umgerechnet (in *echtes Geld*). [...] für das im Umlauf sich befindende *sog. Geld* [...]. Stefan Panek, Samo życie, in: Polityka, Nr. 22, 28.05.1994.

(4) Rację mieli ci teoretycy kultury, którzy wskazywali, iż życie wierne kulturze tworzy trudną formę istnienia, chociaż jest właśnie formą *prawdziwie* ludzką. Życie w kulturze jest życiem ludzi *prawdziwych* realizujących swój styl życia głęboko różny od tego, który wystarcza ludziom *rzeczywistym*. [...] W tych warunkach staje przed nami wielkie i trudne zadanie takiej edukacji społeczeństwa, by droga prowadząca do gospodarczych sukcesów była uwolniona od sideł konsumpcyjnego pojmowania życia i mogła być dopełniana edukacją humanistyczną. (Es hatten jene Theoretiker der Kultur recht, die darauf aufmerksam machten, daß ein der Kultur treues Leben eine schwierige Form der Existenz schafft, obgleich es eben die *echte* menschliche Form ist. Das Leben in Kultur ist ein Leben *wahrer* Menschen, die ihren Lebensstil realisieren, der tief verschieden von jenem ist, der *wirklichen* Menschen ausreicht. [...] In dieser Situation stellt sich vor uns die große und schwierige Aufgabe einer solchen Erziehung der Gesellschaft, daß der zu wirtschaftlichen Erfolgen führende Weg von Fallen eines auf Konsum ausgerichteten Lebens befreit werden wird und die humanistische Erziehung erfüllt werden könnte.) Prof.Dr. Bogdan Suchodolski, Obrona kultury, in: Polityka, Nr. 50, 16.12.1989.

(5) Nasz kraj jest rozwinięty, ale *źle* rozwinięty (Unser Land ist entwickelt aber falsch entwickelt.) Jan Sidorowicz, zitiert nach: Polityka, Nr. 30, 25.07.1992.

Es kommt also bei einer derart angelegten Analyse von Äußerungen neben der Bestimmung der 'Normalität', der Normative und der Normalisierungsverfahren auch auf die Aufdeckung der in ihnen angewandten oder durch sie manifest werdenden Maßstäbe, die zur Semantisierung von Ereignissen benutzt werden, an. Die Normativik ermöglicht somit auch Vergleiche zwischen verschiedenen Kulturausprägungen, u.a. durch das Kriterium des 'Normalen' und dessen jeweilige Semantisierungen bzw. kollektivsymbolische Füllungen. Darüber hinaus können mit ihrer Hilfe verschiedene Subkulturen innerhalb einer Einzelkultur, die mitunter unterschiedliche Normative und Normalitätshierarchien ausarbeiten und anwenden, verglichen werden.

Hierbei sollte deutlich zwischen rein sprachlichen (d.h. etwa lexikalischen) und kulturellen Semantisierungen unterschieden werden. Die hier nicht zur Debatte stehenden sprachlichen Semantisierungen sind konventionell festgelegt, besitzen eine sehr hohe Bürde (= funktionelle Belastung) und eignen sich - so gesehen - kaum zu Manipulationszwecken. Sie erlauben, da sie das stark bebürdete Sprachsystem sichern, keine strategischen, taktischen oder sonstigen (individuellen, subkulturellen, medienspezifischen) Manipulationen an Äußerungen oder Weltbildern, sie haben dafür einen zu hohen Fixierungsgrad. Anders verhält es sich im Fall der kulturellen Semantisierungen, die aufgrund ihrer - im Hinblick auf die sprachlichen - geringeren Bürde und des geringeren Fixierungsgrades und also eines hohen Freiheitsgrades die hier besprochenen Funktionen ausüben können. Die kulturellen Semantisierungen gehen über die sprachlichen hinaus und werden von den für die gegebene Kulturausprägung charakteristischen und in ihr geltenden Zeichen-Interpretanten von Wörtern oder Ausdrücken gebildet.

Es sind jene Semantisierungen, die besonders deutlich z.B. bei Übersetzungen in eine andere Sprache sichtbar werden, dann also, wenn ein Wort oder ein Ausdruck zwar wörtlich problemlos zu übersetzen wäre, diese (wörtliche) Übersetzung jedoch die eigentliche Rolle und die spezifische (u.a. traditionsbedingte) Bedeutung des Wortes in der Ausgangskultur (= aus der übersetzt wird) nicht wiedergibt, oder aber es sind Wörter, bei denen eine Übersetzung kaum möglich ist, d.h. die eigentliche Bedeutung des Wortes in der Zielkultur (= in die übersetzt wird) nicht wiedergegeben werden kann (z.B. wenn man versucht, das Wort 'basisdemokratisch' mit allen seinen spezifisch deutschen kulturellen Bedeutungskomponenten und Konnotationen ins Polnische oder ins Russische zu übersetzen). Dies heißt aber nicht unbedingt, daß in der Zielkultur das Phänomen selbst nicht vorhanden sei, es kann zwar dies heißen, es kann aber auch zur Bezeichnung des Phänomens ein anderes Wort mit einer möglicherweise abweichenden kulturellen Bedeutung vorhanden sein. Entscheidend ist - im Hinblick auf

die Ebene der sprachlichen Bedeutungen - das bestimmte Mehr-an-Bedeutungen, das die kulturelle Semantisierung ausmacht. Und dieses Mehr wird im Bereich der Normativik genutzt, jedoch nur jener Teil der zusätzlichen Bedeutungen, in dem Maßstäbe zur Geltung kommen (können), in dem eine direkt nicht thematisierte Hierarchie, Norm, Interdependenz oder Tradition ablesbar ist, die dazu dient, andere Bestandteile der Äußerung auf diese Hierarchie, Norm, Interdependenz und Tradition hin zu semantisieren, wobei diese selbst nicht in Erscheinung zu treten brauchen und nur in den seltensten Fällen auch in Erscheinung treten.

Ähnlich muß zwischen sprachlichen und kulturellen Stereotypen und Normativen unterschieden werden, nur die zweitgenannten sind ein Untersuchungsobjekt der Kulturwissenschaft. Die sprachlichen bilden die Grundlage der kulturellen und sind mit linguistischen Mitteln analysierbar, um die kulturellen zu untersuchen, bedarf es eines kulturwissenschaftlichen Instrumentariums. In logischer Hinsicht stellen Stereotype und Normative eine Verbindung zwischen schwach motivierten oder gar unmotivierten Existenz- und Allsätzen dar.

Stereotype weisen die Eigenschaften von Existenzsätzen auf und postulieren gleichzeitig, und zwar stillschweigend, den Charakter von Allsätzen, unabhängig davon, ob sie sprachlich die Form von Allsätzen auch tatsächlich aufweisen oder nicht.

So gesehen sind Normative und Normalisierungsverfahren, neben Kollektiv- und Diskurssymbolen, Manipulationsstrategien u.dgl., Bestandteile von Diskursen bzw. Interdiskursen, die alle u.a. auf dem Mechanismus der kulturellen Bedeutungen basieren, Normative sind dabei jene Elemente, in denen Maßstäbe, welcher Art, das sei jetzt außen vor gelassen, zum Tragen kommen.

[Normative kommen besonders deutlich bei zu Vergleichszwecken angewandten Zahlenaussagen oder Mengenangaben zum Vorschein. Wenn es z.B. darum geht, die Opferzahl (eines Unfalls, einer Katastrophe, eines Kriegs usw.) anzugeben und das Ausmaß bzw. die Wichtigkeit des Ereignisses zu bezeichnen. An derartigen Äußerungen kann man relativ einfach die 'Normalität' in einer Kultur messen (vgl. dazu die Untersuchung der chinesischen Kultur im Hinblick auf Zahlenangaben in Gerstner-Link 1990). Die kulturelle und diskurshafte Dimension von Zahlen und zahlenähnlichen Formulierungen stellt somit ein wichtiges Feld der Normativik-Forschung dar.]

Für die Normativik ist das Auftreten von zwei systemischen Bereichen charakteristisch: der eine Bereich (a) betrifft den wünschenswerten - bestehenden oder postulierten - Ziel- oder Sollzustand, der andere (b) den abgelehnten bzw. abzulehnenden Zustand. Dabei wird der wünschenswerte Zustand relativ selten näher bzw. direkt thematisiert oder definiert, sondern vielmehr als bekannt, als gegeben vorausgesetzt - Stichwort: 'das weiß man doch' (als Mitglied einer bestimmten

Kultur) -, was die kollektivsymbolische Eigenschaft zutage treten läßt, die beim Sender ein Überlegenheitsgefühl und beim Rezipienten eine Art »Schuldgefühl«, eine Art Begründungszwang erzeugt. Der Rezipient muß nun 'Farbe bekennen' und sich für die präsentierte Position (z.B. eine 'Wahrheit') diskussionslos aussprechen, oder er läuft Gefahr, sich auszugrenzen. Der Normalbereich ist ein solcher, den der Rezipient akzeptieren muß, will er nicht eine Außenseiterposition einnehmen. Da die Maßstäbe jedoch nur selten expliziert werden, liegt es wiederum beim Rezipienten, sie zu kennen, somit werden auch diese Kenntnisse abgefragt oder geprüft.

Die Herstellung von Normalitätssystemen erfolgt in jeder Kultur (vermutlich) mit Hilfe der gleichen oder ähnlicher Mittel. Nicht überall jedoch werden für die gesamte Kulturausprägung ausschließlich zwei (entgegengesetzte) Bereiche konstruiert, wie dies in *paradigmatischen* Kulturtypen der Fall ist. In *relationalen* Kulturen bestehen mehrere, mitunter sehr viele, nicht unbedingt konträre, d.h. auf *einem* Alternativpaar basierende Normalitätsbereiche. Unterschiede gibt es in relationalen Kulturen auch im Hinblick auf die tiefgehenden Differenzierungen, d.h. die Bezeichnungen vom Typus 'wahrhaft', 'einzig richtig' 'echtes x' usf., sie werden nämlich nicht benutzt bzw. nur von einer oder einigen wenigen paradigmatischen Subkulturen innerhalb der relationalen Kultur angewandt. Was auch nicht weiter verwunderlich ist: Wenn nämlich viele Normalitätsbereiche vorhanden wären, hätte dies wenig Sinn und brächte diskurshaft effizienzstörende Wirkungen mit sich. Es könnte kaum von 'wahren' Positionen gesprochen werden, es gäbe deren zu viele, als daß dies noch abgrenzende und diskurshaft sinnvolle Funktionen erfüllte. Das Mittel würde sehr schnell inflationieren und somit unbrauchbar werden. Dort aber, wo nur *eine* bipolare Hierarchie (vom Typus 'A - Nicht-A') funktioniert, ist dieses Mittel äußerst wirksam und wird auch zu Abgrenzungszwecken angewandt (über paradigmatische und bipolare Kulturtypen siehe Fleischer 1991, 239-246 und 1991a).

Im Normalitätsbereich werden zwei Felder konstruiert: 'die Wir-Gruppe' und 'die Anderen/Fremden'. Zusätzlich wird mit dieser Opposition sehr oft ein adverbiales, adjektivisches (oder ähnliches) bipolares Paar verknüpft (z.B. 'wahr/wahrhaft - falsch'; 'ein echter Deutscher'), so daß zwei Ebenen entstehen: (a) die der Grundopposition und (b) die des bipolaren verstärkenden Wertungszusatzes. Es wird eine doppelt verstärkte Wertung konstruiert, die zur Stabilisierung des Mechanismus beiträgt und ihn schwankungsunabhängiger macht. Es ist eine Art doppelte Speicherung, wie sie in der Kultur üblich ist, festzustellen. Auf diese Art wird der erste Bereich (die Ebene der Grundopposition) stärker geschützt, da ihm der zweite Bereich (das adverbiale Wertungspaar) vorgeschaltet wird, an den eine Auseinandersetzung zuerst anknüpfen und der basale Bereich somit unangetastet bleiben kann.

5. Stereotype und Normative

5.1. Phylogenetische Grundlagen des Stereotyps

Wenn man - wie in der vorliegenden Konzeption - davon ausgeht, daß die Kultur als Bereich des Zeichenhaften auf Zeichensystemen, darunter auf dem komplexesten - der natürlichen Sprache, die ihrerseits auf die phylogenetisch bedingten Grundlagen der allgemeinen Evolution des Lebendigen zurückgeht, basiert und folglich den Evolutionsmechanismen und -prinzipien unterliegt, so kann angenommen werden, daß auch die Bestandteile des Kultursystems - hier die Normative und die Stereotype - ebenfalls diese Grundlage aufweisen. Wenn die Kultur ein evolvierendes offenes System ist, dann müßte - trifft diese Theorie zu - auch das Subsystem der Stereotype auf evolutionären Mechanismen fußen. So der Ausgangspunkt.

Es wird postuliert, was empirisch nachzuweisen wäre, daß die Generierung der Stereotype und breiter der Normative auf den gleichen oder sehr ähnlichen Mechanismen beruht wie die Sinneswahrnehmung, insbesondere auf den Prinzipien der Gestaltwahrnehmung, die für die Herstellung von Typologien und für die Klassenbildung verantwortlich sind. Die Gestaltwahrnehmung, oder präziser die Gestaltkonstruktion dient in bezug auf Sinnesorgane - einfach(st) ausgedrückt - zur Typologisierung und Klassenbildung bei der Wahrnehmung prinzipiell unterschiedlicher Objekte der physikalischen Wirklichkeit, um in die Wahrnehmung der an sich diffusen Objekte das Merkmal der Ordnung einzubringen, d.h. mit anderen Worten, um die in ihnen manifeste Ordnung aufzudecken und sie von den akzidentiellen Abweichungen, systemirrelevanten Schwankungen und Variabilitäten sozusagen zu säubern.

[Die Diskussion der konstruktivistischen Problematik 'Wahrnehmung vs. Konstruktion' (vgl. Richards/Glaserfeld 1987, Maturana 1987) kann hier außer acht gelassen werden (vgl. dazu Fleischer 1995). Es wird davon ausgegangen, daß wir unter intersubjektiver sozialer Kontrolle typologisierte Konstrukte herstellen. Für den vorliegenden Fall ist allerdings nur das Resultat entscheidend und also die Ausprägung des Konstruierten.]

Dies trifft - so die Hypothese - auch für den hier zur Debatte stehenden Objektbereich zu. Die Stereotypen- und die Normativbildung ist mit den Prinzipien der typologisierenden und klassenbildenden Gestaltkonstruktion vergleichbar. So wie wir - im System der natürlichen Sprache - Aussagen vom Typus 'Der Baum ist.../Bäume sind...' machen, so bilden wir als Kulturteilnehmer und -generatoren typologisierende Aussagen vom Typus 'Der Deutsche ist.../Die Deutschen sind...' Beide Phänomene basieren auf den gleichen phylogenetisch bedingten und on-

togenetisch erlernten Mechanismen der Gestaltkonstanz. Wir haben, um Stereotype und Normative herzustellen, keinen neuen Mechanismus erfunden, sondern bedienen uns eines vorhandenen, der sich als erfolgreich und also als evolutionär sinnvoll, weil vorteilhaft erwiesen hat, nämlich des der Gestaltkonstruktion bzw. -konstanz. Was allerdings nicht heißen soll, der Mechanismus der kulturellen Gestaltkonstruktion entspräche in allen Details jenem in der physikalischen Wirklichkeit, es soll nur heißen: diese Mechanismen sind ihrer Natur und ihrer Funktionsweise nach gleich. Daß die Kultur andere Wege gefunden haben mag, diesen Mechanismus systemspezifisch, da sie auch ein anderes System als die Natur ist, anzuwenden, sei dahingestellt.

Ein einfaches (und allerdings vieles vereinfachendes) Beispiel für die kulturspezifischen Merkmale des Mechanismus könnte das Kollektivsymbol 'Natur' und seine kulturelle Semantisierung sein: Geht man nämlich von der biologischen und also physikalischen Perspektive aus, so ist Natur mit der für ein gegebenes Objekt oder eine Klasse solcher Objekte (hier - die Menschheit) relevanten Umwelt, mit den jeweiligen systemexternen, gleichzeitig aber das betreffende System beeinflussenden Bereichen gleichzusetzen. Insofern ist Natur als die Umwelt, in der die Spezies Mensch lebt, zu verstehen. Das schließt aber auch jene Bereiche, die durch menschliche Aktivitäten entstanden sind, vom gegebenen System also selbst produziert wurden, mit ein, da - laut Systemtheorie - das betreffende System, von den Anforderungsmustern gesteuert, einen Teil seiner eigenen Umwelt selbst produziert (Stichwort: Umwelterweiterung, Systemierungsmuster). Daß dieser Bereich - aus der systemischen Perspektive her gesehen - wertungsfrei aufzufassen ist, ist klar.

Demzufolge wäre es bei Textproduktionen und also in der Kultur sinnlos, von 'Umweltverschmutzung' oder 'Umweltschutz' u.dgl. zu sprechen, was wir in unserer Kultur aber tun. Vom System her sind Wertungen nicht angebracht, für dieses ist jedes (relevante) nicht-systemeigene Element ein Bestandteil der Umwelt. Die Natur ist in diesem Sinne also eine wertungsfreie Angelegenheit und Versuche, diese zu schützen, wären unvernünftig. Es gab und es gibt viele Tierarten, die z.B. aufgrund einer zu stark angestiegenen Populationsgröße oder aufgrund diverser anhaltender Umweltveränderungen aus der Tierwelt verschwunden sind und tagtäglich verschwinden. Dies stellt für die Evolution sozusagen kein Problem dar, sondern setzt die Bedingungen ihres Funktionierens fest. Wertungen sind hier fehl am Platz. Vom Evolutionsmechanismus her gesehen kann gesagt werden: *Der Sinn des Funktionierens eines Systems ist das Funktionieren des Systems.*

Aus dieser Argumentation wird das Problem ersichtlich. Wenn wir nun als Kulturteilnehmer von Natur sprechen, und anders als kulturbedingt können wir nicht sprechen, meinen wir nicht das oben beschriebene, wertungsfreie und gegebene Phänomen, sondern wir meinen etwas anderes, nämlich das Kollektivsymbol 'Natur', das in unserer Kultur auf eine bestimmte (in anderen Kulturen auf eine

andere) Art und Weise semantisiert und funktionalisiert ist. Unter 'Natur' verstehen wir - eben kulturbedingt - einen 'von Menschenhand unberührten' Bereich (Kollektivsymbole: 'Regenwald', 'der deutsche Wald' usf.), einen Bereich, aus dem wir (bezeichnenderweise) von Menschen hergestellte Produkte ausschließen, den wir, was das 'Unberührte', 'Natürliche', 'Gesunde', 'Ökologische' usf. betrifft, als schützenswert betrachten, dem wir eine Wertung, einen 'Stellenwert in der Kultur' zuschreiben, einen Bereich also, der nach bestimmten - westeuropäischen - Kriterien bewertet wird, der also auf einen kulturell bedingten Bewußtseinszustand, auf ebensolche Weltbilder u.dgl. zurückgeht. Wir betrachten die Tatsache der 'Abholzung des Regenwaldes' als 'Verbrechen an den zukünftigen Generationen' und vergessen dabei gleichzeitig, daß die europäischen Wälder ebenfalls abgeholzt wurden, zu einem Zeitpunkt allerdings, als das Kultursystem dies nicht als 'Verbrechen' betrachtete und also eine andere Semantisierung des Kollektivsymbols 'Natur' (wenn das Wort zum damaligen Zeitpunkt überhaupt ein Kollektivsymbol war) herrschte, die auch andere Handlungsdispositive nach sich zog (= Rückkopplung zwischen erster und Zweiter Wirklichkeit).

Bereits aus der Anzahl der von mir bei der Beschreibung des Phänomens benutzten Kollektivsymbole und ethischen oder emotionsbeladenen Ausdrücke wird ersichtlich, daß man bei dem Kollektivsymbol 'Natur' mit einem anderen Objekt zu tun hat, als wenn von der physikalisch verstandenen Natur die Rede ist. Über beide Objekte, denn es sind verschiedene Objekte, wird anders gesprochen und also auch anders gedacht. Genau dazu aber dienen die hier thematisierten Mittel, wie Kollektivsymbole, Stereotype oder Normative. Das Beispiel macht deutlich, daß es um zwei unterschiedliche Objekte geht, ihre Grundlage aber scheint dieselbe zu sein. An dem Beispiel sieht man auch deutlich, was ein Objekt im Bereich der Kultur ist. Trivial ausgedrückt: Es gibt (in der ersten Wirklichkeit) viele Deutsche, nicht aber (physikalisch) *die* oder *den* Deutschen, dies ist ein Element der Zweiten Wirklichkeit, ein zeichenhaft-funktionelles Objekt, das bestimmte und unterschiedliche Funktionen in Kulturausprägungen erfüllt und also Bedürfnisse befriedigt, und das auf dem physikalischen (wie sozialen) Bereich aufbauend generiert wird.

5.2. Das Verhältnis zwischen Stereotypen, Normativen, Kollektiv- und Diskurssymbolen

Es gilt dabei mindestens vier Ebenen zu unterscheiden: die Ebene a) der sprachlichen Form, b) der Generalisierbarkeit, c) des Geltungsbereichs und d) des Maßstabs.

a) Im Hinblick auf die *sprachliche Form* sind die genannten Objekte weitaus ähnlich, sie können als Nomen, Adverbien oder Adjektive und als unterschiedlich

komplexe Ausdrücke oder gar Äußerungen erscheinen. Es ist zu beobachten, daß Kollektiv- oder Diskurssymbole relativ selten länger sind als ein Wort, in einigen Fällen sind es (aus wenigen Worten bestehende) Ausdrücke. Es sind also Objekte, die in die Nähe von Konzepten kommen (siehe Fleischer 1994a). Bei Stereotypen verhält es sich umgekehrt: sie sind relativ selten Einzelworte, häufiger handelt es sich um aus mehreren Wörtern bestehende Verbindungen oder auch relativ komplexe Ausdrücke. Auf jeden Fall sind oft Formulierungen vorzufinden, die von der Form her die Kraft besitzen, eine Überzeugung, eine Meinung zu transportieren, und daher bereits das Ausmaß von Aussagen annehmen. Normative nehmen eine Zwischenposition ein, es sind auf jeden Fall Wörter, die die Fähigkeit aufweisen müssen, Maßstäbe manifestieren zu können. Dies kann in expliziter, deskriptiver Form geschehen, dann handelt es sich um Ausdrücke oder Sätze, und es kann in impliziter Form (stillschweigend) vor sich gehen, dafür reichen wiederum Einzelworte aus.

(b) Im Hinblick auf die *Generalisierbarkeit* sind Stereotype und Normative den anderen Formen sozusagen überlegen und manipulationsresistenter. Generalisierbarkeit ist eine ihrer wesentlichsten Eigenschaften. Kollektiv- und Diskurssymbole beziehen sich auf Bereiche, die zwar prinzipiell ebenfalls generalisierbar sind (z.B. 'Demokratie' als *die* Demokratie), diese Eigenschaft ist jedoch keine konstitutive, wichtig ist hier die bindende Kraft für eine bestimmte Gruppe wie auch die Sicherung der Gruppe nach innen. Kollektiv- und Diskurssymbole beziehen sich sowohl auf die Wir-Gruppe als auch - wenn auch seltener - auf 'die Anderen'. Stereotype dagegen hauptsächlich auf 'die Anderen', insofern erfüllen sie Funktionen in bezug auf die Abgrenzung des gegebenen Systems gegen Außeneinflüsse und da ist Generalisierbarkeit eine vorteilhafte Eigenschaft, die bei Kollektiv- und Diskurssymbolen keine obligatorische ist.

(c) Im Hinblick auf den *Geltungsbereich* funktionieren Stereotype und Normative in jedem Subsystem der Kultur, sie erfüllen also keine spezifische system-sichernde Funktion in bezug auf ein konkretes System. Kollektiv- und Diskurssymbole erfüllen dagegen ihre Funktionen subsystemabhängig und dienen zur Sicherung und Konsolidierung des jeweiligen Systems.

(d) Im Hinblick auf den *Maßstab* sind die Unterschiede sehr deutlich. Stereotype und Normative benötigen zu ihrer Herstellung eines Maßstabs und manifestieren einen solchen, seien es nun, wie im Fall der Stereotype, überwiegend soziale Gegebenheiten, oder, wie im Fall des Normativs, überwiegend interne Maßstäbe einer Kulturausprägung. Dabei ist der Maßstab bei Normativen obligatorisch, bei Stereotypen ist er schwächer ausgeprägt. Kollektiv- und Diskurssymbole sind selten auf Maßstäbe angewiesen, diese sind zwar im Hintergrund

oft zu vermuten oder aus ihnen rekonstruierbar, es ist jedoch keine sie differenzierende und daher eine fakultative Eigenschaft.

Wie ersichtlich, scheinen die sprachliche Form und deren Länge wie auch das Merkmal des Maßstabs die einzigen deutlichen differenzierenden Eigenschaften beider Objektklassen zu sein, beide Phänomene lassen sich nur schwer voneinander trennen. Man kann also davon ausgehen, daß es sich um *funktionelle Gegebenheiten* handelt, und die Unterscheidung zwischen Stereotypen, Normativen und Kollektivsymbolen daher von der jeweiligen Funktion aus, die ein bestimmtes Objekt in einer konkreten Äußerung zu einem gegebenen Zeitpunkt erfüllt, zu treffen ist und also abhängt. Es können Kollektiv- oder Diskurssymbole die Funktion von Stereotypen oder Normativen und umgekehrt, Stereotype die Funktion von Kollektivsymbolen ausüben. Entscheidend ist die Funktion der konkreten Anwendung und die Analyse einer gegebenen Äußerung innerhalb eines vorhandenen kulturellen Kontexts. Vieles scheint für diese funktionelle Auffassung zu sprechen. Eins ist allerdings bisher deutlich geworden, Stereotype bilden ein Subsystem der Normative. Hypothese: Alle Stereotype sind Normative, nicht aber umgekehrt. Insofern kann man allgemein von zwei sich überlappenden Objektklassen sprechen, von Kollektivsymbolen und von Normativen, wobei die zweitgenannten die Stereotype enthalten.

5.3. Das Problem des 'wahren Kerns' und der Objektivität

Die in der ersten (physikalischen und sozialen) Wirklichkeit beobachtbaren singulären Phänomene und Erscheinungen (einer Art) sind zwar unterschiedlich, sie weisen aber eine teilweise gemeinsame Menge an Merkmalen und Eigenschaften auf, die durch die Anwendung der Typologisierungsv erfahren aufgrund des Mechanismus der Gestaltkonstanz in der Zweiten Wirklichkeit zur Bildung von u.a. Normativen und Stereotypen herangezogen wird. Bei Stereotypen handelt es sich also um ein Bestandteil der Zweiten Wirklichkeit, man kann z.B. (= erste Wirklichkeit) einzelne, viele usw. Deutsche beobachten, man kann aber nicht in der ersten Wirklichkeit *den* Deutschen antreffen. Dieses Gebilde ist ein Objekt der Zweiten Wirklichkeit, das in der Kultur bestimmte - u.a. systemsichernde und -steuernde - Funktionen ausübt. Es scheint daher nicht zutreffend zu sein, von Stereotypen als Vorurteilen zu sprechen. Stereotype mögen in der einen oder anderen Kultur oder Subkultur von den einen oder anderen Kulturteilnehmern als Vorurteile empfunden werden, in anderen dagegen als Wahrheit gelten (siehe diverse fundamentalistische Kulturen), dies ist aber nur eine unter mehreren Funktionen, es ist nicht die häufigste und auch keine für das System wesentliche. Im Vordergrund stehen Funktionen, die das kollektive Weltbild konstruieren und organisieren, es aufrechterhalten und die kulturellen Interaktionen steuern (koste

es, was es wolle, d.h. was für die Aufrechterhaltung und Stabilisierung des Systems notwendig ist).

Das gleiche betrifft die Frage, ob Stereotype und Normative eine objektive Grundlage haben, einen 'wahren Kern', wie gesagt wird (über das Problem 'Körnchen Wahrheit' siehe auch Grzybek 1990, 309, Mirga 1984). Hier ist allerdings zweierlei zu unterscheiden: Einmal die Eigenschaft der Objektivität in bezug auf Kultur und einmal das Problem des 'wahren Kerns'. Es gibt Stereotype, die das, was mit einem 'wahren Kern' gemeint zu sein scheint, besitzen, und es gibt Stereotype, die dieses Merkmal nicht aufweisen. Entscheidend ist hierbei die konkret durch ein Stereotyp oder ein Normativ erfüllte Funktion in einer bestimmten Kulturausprägung zu einem gegebenen Zeitpunkt.

[Beispiel: 'Polen klauen Autos' (heute gestohlen, morgen in Polen). Beobachtungssatz: Es sind nicht alle Polen Diebe bzw. Autodiebe, es läßt sich - den Polizeistatistiken nach - nachweisen, daß soundsoviele Polen (neben Dieben anderer Nationalitäten) in Deutschland einen (aufgeklärten) Autodiebstahl begangen haben. Aus diesem 'wahren Kern' erwächst nun in Deutschland das entsprechende Stereotyp, da damit offensichtlich (und darauf ist das Stereotyp ein Hinweis) ein Bedürfnis der gegebenen Kultur befriedigt und also eine Funktion erfüllt wird. Dabei ist es irrelevant, ob Polen nun tatsächlich Autos stehlen oder nicht (es ist aber für das Stereotyp nützlich, wenn sie es tun). Die heutige deutsche Kulturausprägung zeigt das Bedürfnis, sich abzugrenzen, ihren Systemzustand nach Außen zu sichern, um das zu erreichen, sind u.a. Polen oder Vertreter anderer Nationalitäten gerade gut genug.]

Etwas anderes ist das Problem der Objektivität, auch in bezug auf Stereotype oder Normative, das von dem des 'wahren Kerns' grundverschieden ist. Objektivität ist nämlich im Hinblick auf kulturelle Erscheinungen eine anders gelagerte Eigenschaft als sie es in der ersten Wirklichkeit ist. In der Kultur ist all das objektiv, was den Charakter der Intersubjektivität aufweist. Wird etwas von einem Kollektiv geglaubt, gemeint, als gegeben aufgefaßt, dann ist es objektiv, unabhängig davon, ob es in der ersten Wirklichkeit ein Korrelat besitzt oder auf einem solchen aufgebaut ist. Objektivität ist demnach intersubjektive Nachprüfbarkeit bzw. intersubjektive Empfindung/Überzeugung. Es ist daher nicht entscheidend und also irrelevant, ob Stereotype und Normative Vorurteile sind oder auf 'wahren Kernen' beruhen, sondern vielmehr, ob sie auf *typologisierten und typologisierbaren* Merkmalen und Eigenschaften basieren, die - möglicherweise - in einer sozialen Gruppe, falls es sich um sozialbezogene Stereotype handelt, signifikant häufig vorkommen, d.h. zu beobachten sind. Das *Signifikanzniveau*, das kulturabhängig ist (!), kann dabei unterschiedlich stark ausgeprägt sein, es mag gering oder hoch angesetzt sein, wichtig ist, welche Funktionen das Stereotyp in der gegebenen

Kultur ausübt, d.h. welche Bedürfnisse mit ihm erfüllt werden. Sind es wesentliche und systemsichernde Bedürfnisse, kann das Signifikanzniveau äußerst niedrig sein, und umgekehrt, sind es akzidentielle und für die Systemsicherung irrelevante Bedürfnisse, kann das Signifikanzniveau sehr hoch sein.

In wissenschaftlicher Hinsicht ist es nun wichtig, diese den Stereotypen zugrunde liegenden Bedürfnisse (sozialer oder kultureller Art) und die jeweiligen Signifikanzniveaus aus den Stereotypen selbst zu rekonstruieren, um somit etwas über die Beschaffenheit sowohl des Kultur- als auch des sozialen Systems zu erfahren. Stereotype spiegeln so gesehen durchaus die 'Wahrheit' wider, zwar keine naturwissenschaftliche, sondern eine/die 'kulturelle Wahrheit', jene also, die in einer bestimmten Kulturausprägung als solche gilt, zu bestimmten Zwecken generiert wurde u.dgl. In anderen Kulturen kann es folglich andere 'Wahrheiten' geben. Diese kulturspezifischen Ausprägungen der 'Wahrheit' müssen daher untersucht und es muß nach den jeweiligen sie bestimmenden Semantisierungen gefragt werden.

5.4. Der Grad der Verallgemeinerung und die systemische Verankerung

Mit Hilfe der Stereotype und der Normative werden in einer Kultur *Muster* gebildet, die das Kultursystem in dieser Hinsicht organisieren, unabhängig davon, ob die sozialen Grundlagen dieser Muster beobachtbar sind ('wahrer Kern'). Sie basieren auf einem typologischen Produkt, das einmal aufgestellt erweiterbar und veränderbar ist, so daß bei Stereotypen eine bestimmte mehrdimensionale Bandbreite der Verallgemeinerung anzunehmen ist: a) im Hinblick auf das stereotypisierte Objekt (z.B.: eine Menschengruppe, eine Nation usw.), b) im Hinblick auf die Kraft des Stereotyps, darauf also, wie umfangreiche Bereiche der Kultur es organisieren, auf seine Semantisierungen hin zwingen kann, c) im Hinblick auf die Bürde, die ein Stereotyp besitzt, d) im Hinblick auf seine Interdependenz, d.h. seine systemischen Verbindungen zu anderen Stereotypen oder Normativen, e) im Hinblick auf die Größe des Kollektivs, in dem ein Stereotyp funktioniert. Man kann davon ausgehen, daß all die Kriterien miteinander verbunden sind. Das jeweils letzte Element in jeder dieser systemischen Reihen dürfte eine Art *Generale* bilden, die Anzahl der vorhandenen Stereotype in der jeweiligen Reihe müßte - laut Systemtheorie - mit dem Ansteigen der Reihe abnehmen.

Ein anderer Punkt bei der Bildung, der Verbreitung und der Funktionalisierung von Stereotypen und Normativen ist der Bekanntheitsgrad des dem Stereotyp zugrundeliegenden Objekts (der ersten Wirklichkeit). Dabei wird die folgende Abhängigkeit postuliert: Je geringer dieser Bekanntheitsgrad ist, und - im Hinblick auf die Punkte (b) bis (e) - umgekehrt: je größer die Kraft eines Stereotyps, je höher seine Bürde und seine Verankerung in der Tradition, je ausgeprägter seine Interdependenz, je größer das Kollektiv ist, in dem ein Stereotyp

funktioniert, desto in der jeweiligen Hierarchie höher plazierte Stereotype (Generalien also) tauchen im gegebenen Diskurs und also Kultursystem auf.

5.5. Die Zeichenbeschaffenheit

Ein weiterer Punkt ist die Zeichenbeschaffenheit der Stereotype und Normative, die Frage also, ob es sich hier nur um symbolische Zeichen handelt, oder aber, ob Stereotype auch als indexikalische und ikonische Zeichen auftreten (es wird die Peircesche Zeichenkonzeption vertreten). Geht man von der Beobachtung aus, daß symbolische Zeichen grundsätzlich manipulationsfreudiger sind, Indizes und Ikons dagegen, läßt man den Bereich der Medienproblematik einmal außen vor, schwieriger Manipulationen zu unterziehen sind, so kann festgestellt werden, daß Stereotype hauptsächlich im Bereich der symbolischen Zeichen anzutreffen sind. Stereotype lassen sich zwar mit Hilfe ikonischer Zeichen ebenfalls herstellen (siehe den Bereich der Karikatur), sie bedürfen jedoch einer bereits bestehenden symbolischen Grundlage, auf die sie bezogen werden können und die sie verstehbar macht. Sie scheinen als selbständige Zeichen nicht zu funktionieren bzw. nur äußerst selten vorzukommen. Es gibt zwar z.B. in der Fotografie konventionalisierte Darstellungsweisen diverser Objekte (vgl. die Links/Rechts-Anordnung von Mann/Frau bei Heiratsfotos oder von Sieger/Verlierer-Fotos in den TV-Nachrichten), inwieweit es sich dabei jedoch um Stereotype in dem hier analysierten Sinn handelt, ist zweifelhaft. Indexikalische Zeichen werden - so meine Beobachtung - nicht zur Bildung von Stereotypen angewandt, bei Normativen sind sie dagegen öfter anzutreffen (vgl. den gesamten Bereich der Diagramme und graphischer Darstellungen von Zahlenwerten). Beides hängt vermutlich mit ihrer stärkeren Bindung zur ersten Wirklichkeit zusammen. Kollektiv- und Diskurssymbole dagegen treten oft in Form indexikalischer und ikonischer Zeichen auf (siehe diverse Aufkleber, z.B. die 'Rolling-Stones-Zunge').

Das Zeichen-Mittel stellt den Träger eines Stereotyps (oder Normativs) dar, in materieller Hinsicht (= Peirce's 'Kanal') handelt es sich dabei um das akustische bzw. optische Korrelat eines Wortes, eines Satzes, einer Zeichnung u.dgl. So gesehen, geht es um ein übliches Zeichen, das erst dann zum Stereotyp wird, wenn auf es der Mechanismus der Stereotypisierung angewandt wird. Der stereotypisierte Status eines solchen Zeichens ist in der Semantisierung, im Kontext und in der diskurshaften Einstellung/Ausrichtung des Textes enthalten (z.B. 'Im Krieg kamen Millionen Juden ums Leben' aber 'An allem sind Juden schuld', es liegt also nicht am Träger allein). Entscheidend ist daher - so die Vermutung - das Zeichen-Objekt, das eine entsprechende Semantisierung zulassen muß, und der Interpretant, in dem die Semantisierung entsteht. Hier wiederum ist der Zeichen-Interpretant wichtig, der durch die Verbindung zu anderen Zeichen die stereotypisierte Bedeutung entstehen läßt. Es handelt sich dabei um einen weitgehend und

stark typisierten Zeichen-Interpretanten, bei dem die Verbindungen zu und die Korrelationen mit anderen Zeichen in einem erheblichen Maße festgelegt sind. Der *Bedeutungs-Interpretant* ist in den meisten Fällen irrelevant, da hier die lexikalische, 'normalsprachliche' Bedeutung entsteht und dominiert, die auf die stereotypische Qualität einen geringen Einfluß hat, es sei denn, es handelt sich um alte und stark bebildete Stereotype. Es sind dann Zeichen (z.B. Wörter), die auch im Bedeutungs-Interpretanten einen stereotypen Charakter aufweisen (z.B. 'Kanaken' oder im Polnischen 'zydy' zur pejorativen Bezeichnung von Juden).

6. (Arbeits-) Definition des Stereotyps

Aus dem oben Gesagten ergibt sich die folgende Definition von Stereotypen:

Stereotype sind wahrscheinlichkeitsgesteuerte und -gelernte kulturbedingte konstruktive Beobachtungskoinzidenzen und -konvergenzen. Es sind aufgrund nicht-wissenschaftlicher Kriterien kognitiv typisierte bzw. typisierende Aussagen, die zur Erreichung einer funktionellen, strategischen, diskurshaft ausgerichteten und diskurshaft bestimmten Verallgemeinerung in einer gegebenen Kulturausprägung dienen. Sie benötigen zweierlei Legitimation: sie müssen häufig auftreten und also feststellbar sein und sie müssen eine systemsichernde oder -abgrenzende oder -differenzierende Funktion erfüllen.

Das Stereotyp ist das konstruktive Resultat eines statistisch *und* kulturbedingt auffälligen Verhaltens/Handelns, das durch die vier Ordnungsmuster, die Werte und die Generierungseigenschaften und -merkmale des Kultursystems verstärkt oder abgeschwächt wird. 'Statistisch auffällig' heißt, daß die Mehrheit einer gesellschaftlich und/oder kulturell relevanten Gruppe eine bestimmte Eigenschaft/Merkmal/Verhaltensweise an den Tag legt bzw. eine solche Eigenschaft/Merkmal/Verhaltensweise ihr aus kulturspezifischen (z.B. diskurstaktischen, -strategischen Gründen) unterstellt werden kann (zur 'kulturellen' und 'gesellschaftlichen Relevanz' siehe Fleischer 1991, 260-267). Daneben fallen auch Verhaltensweisen (= kulturbedingt auffälliges Verhalten) ins Gewicht, die aufgrund der Ausprägung eines Kultursystems bei der Beurteilung, Sichtweise oder der Auffassung über eine bestimmte Gruppe im Hinblick auf den eigenen Normen- und Wertekatalog als auffällig aufgefaßt werden bzw. aufgefaßt werden können.

L i t e r a t u r

- Ashby, W. R. 1956. *An Introduction to cybernetics*, London (dt. Einführung in die Kybernetik. Frankfurt/M 1974).
- Ashmore, R.D.; Del Boca, F.K., 1981. "Conceptual Approaches to Stereotypes and Stereotyping", D.L. Hamilton (Hrsg.), *Cognitive Processes in Stereotyping and Intergroup Behavior*, Hillsdale, NJ., 1-35.
- Barres, E. 1974. *Vorurteile. Theorie - Forschungsergebnisse - Praxisrelevanz*, Opladen.
- Bartmiński, J. 1985. "Stereotyp jako przedmiot lingwistyki (I)", *Z Problemów Frazeologii Polskiej i Słowiańskiej* 3, 25-53.
- Bartmiński, J. 1993. "Styl potoczny", Jerzy Bartmiński (Hrsg.), *Współczesny język polski*, Wrocław, 128.
- Bartmiński, J., Panasiuk, J. 1993. "Stereotypy językowe", Jerzy Bartmiński (Hrsg.), *Współczesny język polski*, Wrocław, 363-387.
- Bertalanffy, L. von. 1972. "The model of open systems, Beyond molecular biology", A.D. Breck; W. Yourgrau (Hrsg.), *Biology, History and Natural Philosophy*, New York, 17-30.
- Bausinger, H. 1988. "Name und Stereotyp", H. Gerndt (Hrsg.), *Stereotypvorstellung im Alltagsleben. Beiträge zum Themenkreis Fremdbilder - Selbstbilder - Identität*, München, 13-19.
- Benedyktynowicz, Z. 1988. "Stereotyp - obraz - symbol. O możliwościach nowego spojrzenia na stereotyp", *Zeszyty Naukowe UJ, Prace Etnograficzne*, H. 24, 7-35.
- Bereza, A. 1974. "Arcydzielo i stereotyp (z zagadnień wartościowania)", *Prace Literackie* 16, 23-42.
- Bergler, R.; Six, B. 1972. "Stereotype und Vorurteile", C.F. Graumann (Hrsg.), *Handbuch der Psychologie*. Bd. 7,2. Göttingen, 1371-1432.
- Bertalanffy, L. von, 1949a. *Das biologische Weltbild*, Bd. I, *Die Stellung des Lebens in Natur und Wissenschaft*, Bern.
- Bertalanffy, L. von; Beier, W.; Laue, R., 1977. *Biophysik des Fließgleichgewichts*, 2. Auflage. Braunschweig.
- Chlewinski, Z.; Kurcz, I. 1992. (Hrsg.) *Uprzedzenia i stereotypy*, Warszawa.

- Cieński, M. 1981. *Z zagadnień funkcjonowania stereotypów w kulturze i literaturze*. Unveröffentlichte Magisterarbeit, Wrocław.
- Cieński, M. 1984. "Stereotyp - definicja i funkcje kulturowe", *Germanica Wratislaviensia* 55, 111-131.
- Dahrendorf, R. 1971. *Homo Sociologicus*, Opladen.
- Drews, A., Gerhard, U., Link, J, 1985, "Moderne Kollektivsymbolik. Eine diskurstheoretisch orientierte Einführung mit Auswahlbibliographie", *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der Literatur*, 1. Sonderheft Forschungsreferate, 256-375.
- Dunphy, D.C. 1972. *The Primary Group*, New York.
- Elliot, J., Pelzer, J., C. Poore, C. 1978. (Hrsg.) "Stereotyp und Vorurteil in der Literatur", *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 9, Göttingen.
- Fiedler, K., Semin, G. R. 1988. "The Cognitive Functions of Linguistic Categories in Describing Persons: Social Cognition and Language", *Journal of Personality and Social Psychology* 54/4, 558-568.
- Finke, P. 1982. *Konstruktiver Funktionalismus. Die wissenschaftstheoretische Basis einer empirischen Theorie der Literatur*, Braunschweig/Wiesbaden.
- Fleischer, M. 1988c. "der ost-west links-rechts diskurs. kulturtypen", *kultuRRevo-lution*, nr. 19, 46-51.
- Fleischer, M. 1989a. *Die Evolution der Literatur und Kultur. Grundsatzfragen zum Entwicklungsproblem* (ein systemtheoretisches Modell), Bochum.
- Fleischer, M. 1990. *Information und Bedeutung. Ein systemtheoretisches Modell des Kommunikationsprozesses* (und das Problem des Verstehens), Bochum.
- Fleischer, M. 1991. *Die Semiotik des Spruches. Kulturelle Dimensionen moderner Sprüche* (an deutschem und polnischem Material), Bochum.
- Fleischer, M. 1991a. "Die polnische Diskurslandschaft. Über paradigmatische und relationale Kulturtypen", Peter Grzybek (Hrsg.), *Cultural Semiotics: Facts and Facets*, Bochum, 137-159.
- Fleischer, M. 1993. "Evolutionäre Systemtheorie der Literatur (ein Projekt)", *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 87/88, 197-205.
- Fleischer, M. 1994. *Die Wirklichkeit der Zeichen. Empirische Kultur- und Literaturwissenschaft* (systemtheoretische Grundlagen und Hypothesen). Bochum.

- Fleischer, M. 1994a. "Das Phänomen der Zweiten Wirklichkeit und die Normativik (zwei Aspekte der Systemtheorie)", *S - European Journal for Semiotic Studies*, Vol. 5-4, 1994, 599-626.
- Fleischer, M. 1994b. "Die Hierarchie der Kollektivsymbole in Deutschland und in Polen (Eine empirische Untersuchung)", *SPIEL (= Siegener Periodicum zur Internationalen Empirischen Literaturwissenschaft)*, Jg. 13 (1994), Heft 1, 141-164.
- Fleischer, M. 1995. *Das System der polnischen Kollektivsymbolik. Eine empirische Untersuchung*, München.
- Fleischer, M. 1995a. *Die Zweite Wirklichkeit aus der Perspektive einer Empirischen Systemforschung vor dem Hintergrund des Radikalen Konstruktivismus (Hypothesen)*. Im Druck.
- Fleischer, M., Sappok, C. 1988. *Die populäre Literatur. Analysen literarischer Randbereiche an slavischem und deutschem Material*, Bochum.
- Friedrich, J., Sens, E. 1976. "Systemtheorie und Theorie der Gesellschaft. Zur gegenwärtigen Kybernetik-Rezeption in den Sozialwissenschaften", *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, 1, 27-47.
- Frey, D., Greif, S. 1983. *Sozialpsychologie. Ein Handbuch in Schlüsselbegriffen*, München, Weinheim, 2. Aufl. 1987.
- Fritz, Th. 1994. *Die Botschaft der Markenartikel. Vertextungsstrategien in der Werbung*, Tübingen.
- Gerndt, H. 1988. (Hrsg.), *Stereotypvorstellung im Alltagsleben. Beiträge zum Themenkreis Fremdbilder - Selbstbilder - Identität*, München, 13-19.
- Gerstner-Link, C. 1990. "Leichenberge in der symbolischen Numerik", *kultuRRe-volution*, 23, 17-23.
- Groeben, N. 1976. "Empirische Literaturwissenschaft als Metatheorie", *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 6. Jg., H. 21, 125-145.
- Groeben, N. 1977. *Rezeptionsforschung als empirische Literaturwissenschaft*, Kronberg/Ts (1980 - Tübingen).
- Grzegorzczkowska, R., Szymanek, B. 1993. "Kategorie słowotwórcze w perspektywie kognitywnej", Jerzy Bartmiński (Hrsg.), *Współczesny język polski*, Wrocław, 463.
- Grzybek, P. 1990. "Kulturelle Stereotype und stereotype Texte", Walter, A. Koch (Hrsg.), *Natürlichkeit der Sprache und der Kultur*, Bochum, 300-327.

- Haken, H., Graham, R. 1971. "Synergetik - die Lehre vom Zusammenwirken", *Umschau*, 71. Jg., H. 6, 191-195.
- Hall, A.D., Fagen, R.E. 1956. "Definition of system", *General Systems*, 1, 18-28.
- Hamilton, D.L. 1981. (Hrsg.), *Cognitive Processes in Stereotyping and Inter-group Behavior*, Hillsdale, NJ.
- Hassenstein, B. 1972. "Element und System - geschlossene und offene Systeme", R. Kurzrock (Hrsg.) *Systemtheorie*, Berlin, 29-38.
- Hassenstein, B. 1976. "Ungelöste Probleme und Grenzfragen der Biologie", D. Tod (Hrsg.), *Biologie 2, Systeme des Lebendigen*, Frankfurt/M, 373-391.
- Hauptmeier, H., Schmidt, S.J. 1985. *Einführung in die Empirische Literaturwissenschaft*, Braunschweig-Wiesbaden.
- Hempel, C. G. 1959. (1965) "The logic of functional analysis", *Aspects of Scientific Explanation*, New York, 297-330.
- Hempel, C. G. 1965. "The Logic of Functional Analysis", *Aspects of Scientific Explanation*, New York, 297-330.
- Hoffmann, J. 1986. *Stereotypen. Vorurteile. Völkerbilder in Ost und West in Wissenschaft und Unterricht. Eine Bibliographie*, Wiesbaden.
- Ikegami, Y. 1991. "Die Funktion der leeren Mitte in der japanischen Gesellschaft", *Zeitschrift für Semiotik*, Bd. 13, H. 1-2, 15-22.
- Jachnow, H. 1981. "Sprachliche Funktionen und ihr Hierarchiegefüge", J. Esser; A. Hübler (Hrsg.), *Forms and Functions*, Tübingen, 11-24.
- Kattmann, U. 1980. "Fließgleichgewicht und Homöostase. Zur kybernetischen Beschreibung von Biosystemen. Teil I", *Der mathematische und naturwissenschaftliche Unterricht*, NMU, 33 Jg., H. 4, 202-209.
- Kattmann, U. 1980a. "Das homöostatisch gesicherte Fließgleichgewicht. Zur kybernetischen Beschreibung von Biosystemen. Teil II", *Der mathematische und naturwissenschaftliche Unterricht*, NMU, 33. Jg., H. 5, 283-289.
- Katz, D. 1960. "The functional approach to the study of attitude", *Public Opinion Quarterly*, 24, 163-204.
- Katz, D., Braley, K.W. 1933. "Racial stereotypes of 100 college students", *Journal of Abnormal and Social Psychology*, 28, 280-290.
- Kawai, H. 1982. *Chuku Kozo Nihon no Shinso (Struktur mit leerem Zentrum: Tiefenstruktur Japans)*, Tokyo.

- Klaus, G. 1969. *Wörterbuch der Kybernetik*, Frankfurt/M.
- Koch, W. A. 1990 (Hrsg.), *Natürlichkeit der Sprache und der Kultur*, Bochum.
- Kranz, M. 1987. *Bibliography on Research on Cultural Prejudice and Stereotypes*, Duisburg.
- Lakoff, G. 1986. "Classifiers as a Reflection of Mind", C. Creig (Hrsg.), *Noun Classes and Categorization*, Amsterdam.
- Lakoff, G. 1987. *Women Fire and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind*, Chicago.
- Lasswell, H.D. 1948. "The Structure and Functions of Communication in Society", L. Bryson (Hrsg.), *The Communication of Ideas*, New York, 37-52.
- Lilli, W. 1982. *Grundlagen der Stereotypisierung*, Göttingen.
- Link, J. 1982. "kollektivsymbolik und mediendiskurse", *kultuRRevolution*, 1, 6-21.
- Link, J. 1983. *Elementare Literatur und generative Diskursanalyse*, München.
- Link, J. 1986. "Interdiskurs, System der Kollektivsymbole, Literatur. (Thesen zu einer generativen Diskurs- und Literaturtheorie)", Achim Eschbach (Hrsg.), *Perspektiven des Verstehens*, Bochum, 128-146.
- Link, J. 1986d. "Noch einmal: Diskurs. Interdiskurs. Macht", *kultuRRevolution*, 11, 4-7.
- Link, J. 1992. "Normalismus: Konturen eines Konzepts", *kultuRRevolution*, 27, 50-70.
- Link, J., Link-Heer, U. 1990. "Diskurs/Interdiskurs und Literaturanalyse", *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 77, 88-99.
- Link, J., Parr, R. 1990. "Semiotische Diskursanalyse", Klaus-Michael Bogdal (Hrsg.), *Neue Literaturtheorien. Eine Einführung*, Opladen, 107-130.
- Link, J., Link-Heer, U. 1991. "Abenteuerliche lange Märsche durch den Interdiskurs", *kultuRRevolution*, 24, 80-88.
- Lippmann, W. 1922. (1954), *Public Opinion*, New York.
- Lorenz, K. 1973. *Die Rückseite des Spiegels. Versuch einer Naturgeschichte menschlichen Erkennens*, München.

- Manz, W. 1968. *Das Stereotyp. Zur Operationalisierung eines sozialwissenschaftlichen Begriffs*, Meisenheim am Glan.
- Maturana, H. R. 1987. Kognition. In: S.J. Schmidt (Hrsg.), *Der Diskurs des Radikalen Konstruktivismus*, Frankfurt/M, 89-118.
- Merton, R.K. 1965. *Social Theory and Social Structure. Rev. and enlarged Ed.* New York.
- Meutsch, D., Freund, B., Kaufmann, B., Sinofzik, D., Wittemann, S. 1990. *Informieren mit Fernsehen. Ein Forschungsüberblick*, Siegen.
- Mirga, A. 1984. "Stereotyp jako model "prawdziwego swego" i "obcego" (próba konstrukcji teoretycznej zjawiska stereotypu)", *Prace Etnograficzne* 19, 51-70.
- Mitosek, Z. 1974. *Literatura i stereotypy* (= *Polska Akademia Nauk, Komitet Nauk o Literaturze Polskiej, Rozprawy Literackie*, 5), Wrocław.
- Niewiara, A. 1991. "Das Stereotyp des Deutschen in der polnischen konspirativen Presse des Zweiten Weltkriegs", *Znakolog* 3, 181-200.
- Prior, A.N. 1957. *Time and Modality*, Oxford.
- Prior, A.N. 1967. *Past, Present and Future*, Oxford.
- Putnam, H. 1975. *Mind, Language and Reality. Philosophical Papers*, Volume 2. Cambridge.
- Quasthoff, U. 1973. *Soziales Vorurteil und Kommunikation - Eine sprachwissenschaftliche Analyse des Stereotyps. Ein interdisziplinärer Versuch im Bereich von Linguistik, Sozialwissenschaft und Psychologie*, Frankfurt/M.
- Quasthoff, U. 1987. "Linguistic Prejudice/Stereotypes", U. Ammon et al. (Hrsg.), *Sociolinguistics / Soziolinguistik. First Volume / erster Halbband*, Berlin, New York, 785-799.
- Quasthoff, U. 1989. "Ethnozentrische Verarbeitung von Informationen: Zur Ambivalenz der Funktionen von Stereotypen in der interkulturellen Kommunikation", Petra Matusche (Hrsg.), *Wie verstehen wir Fremdes? Aspekte zur Klärung von Verstehensprozessen*, München, 37-62.
- Rensch, B. 1968. *Biophilosophie auf erkenntnistheoretischer Grundlage*, Stuttgart.
- Rensch, B. 1977. *Das universale Weltbild. Evolution und Naturphilosophie*, Frankfurt.

- Richards, J., Glasersfeld, E. von. 1987. "Die Kontrolle von Wahrnehmung und die Konstruktion von Realität", S.J. Schmidt (Hrsg.), *Der Diskurs des Radikalen Konstruktivismus*, Frankfurt/M, 192-228.
- Riedl, R. 1975. *Die Ordnung des Lebendigen. Systembedingungen der Evolution*, Hamburg.
- Riedl, R. 1982. *Evolution der Erkenntnis*, München.
- Riedl, R. 1983. "Evolution und evolutionäre Erkenntnis - Zur Übereinstimmung der Ordnung des Denkens und der Natur", Konrad Lorenz; Franz, M. Wuketits (Hrsg.), *Die Evolution des Denkens*, München/Zürich, 146-166.
- Riedl, R. 1987. *Kultur - Spätzündung der Evolution? Antworten auf Fragen an die Evolutions- und Erkenntnistheorie*, München.
- Röttgers, K. 1988. "Diskursive Sinnstabilisation durch Macht", J. Fohrmann; H. Müller (Hrsg.), *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*, Frankfurt/M, 114-133.
- Rosch, E. 1977. "Human Categorization", E. Rosch; Barbara B. Lloyd (Hrsg.), *Cognition and Categorization*, Hillsdale N.Y.
- Schade, U., Langer, H., Rutz, H., Sichelschmidt, L. 1991. "Kohärenz als Prozeß", G. Rickheit (Hrsg.), *Kohärenzprozesse. Modellierung von Sprachverarbeitung in Texten und Diskursen*, Opladen, 7-58.
- Schaff, A. 1976. "Język - myślenie - działanie (język a stereotypy)", *Kultura i Społeczeństwo*, 20/3, 29-36.
- Schaff, A. 1978. "Stereotyp: definicja i teoria", *Kultura i Społeczeństwo*, 22/3, 43-77.
- Schaff, A. 1979. "Pragmatyczna funkcja stereotypów", *Kultura i Społeczeństwo*, 23/4, 55-65.
- Schaff, A. 1980. *Stereotypen und das menschliche Handeln*, Wien.
- Schaff, A. 1981. *Stereotypy a działanie ludzkie*, Warszawa.
- Schmidt, S.J. (1980) 1991. *Grundriß der Empirischen Literaturwissenschaft*, Frankfurt/M (erste Auflage: Teilband 1. Braunschweig).
- Schmidt, S. J. 1987. "Der Radikale Konstruktivismus: Ein neues Paradigma im interdisziplinären Diskurs", Schmidt, S.J., 1987 (Hrsg.), *Der Diskurs des Radikalen Konstruktivismus*, Frankfurt/M, 11-88.

- Smuszkiewicz, A. 1980. *Stereotyp fabularny fantastyki naukowej* (= *Polska Akademia Nauk, Komitet Nauk o Literaturze Polskiej, Rozprawy Literackie*, 32). Wrocław.
- Schrödinger, E. 1944 (1951). *Was ist Leben?* München.
- Schweizer, H. 1979. *Sprache und Systemtheorie. Zur modelltheoretischen Anwendung der kybernetischen Systemtheorie in der Linguistik*, Tübingen.
- Telus, M. 1994. "Einige kulturelle Funktionen gruppenspezifischer Stereotype", *Zet - Zeitschrift für Empirische Textforschung*, 1, 33-39.
- Weizsäcker, C. F. von. 1971. *Die Einheit der Natur*, München.
- Wenzel, A. 1978. *Stereotype in gesprochener Sprache. Form, Vorkommen und Funktion in Dialogen*, München.
- Willke, H. 1976. "Funktionen und Konstitutionsbedingungen des normativen Systems der Gruppe", *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, 1, 426-450.
- Willke, H. 1982. *Systemtheorie. Eine Einführung in die Grundprobleme*, Stuttgart.
- Wuketits, F. M. 1985. "Die systemtheoretische Innovation der Evolutionslehre", Jörg A. Ott; Günter P. Wagner; Franz M. Wuketits (Hrsg.), *Evolution, Ordnung, Erkenntnis*, Berlin, 69-81.

М.А. Грачев

ИЗ ИСТОРИИ РУССКОГО АРГО XI–XVIII вв.

Когда появилось русское арг? Где и как возникло первоначально? Какие слова можно отнести к аргу XI–XVIII вв.? Вот вопросы, до сих пор еще остающиеся загадкой для языковедов, криминалистов и историков.

В отечественной лингвистике есть несколько точек зрения о времени появления арга:

1. Ряд исследователей указывает на то, что арг уходит в глубокую древность [28, 429; 34, 382–383; 35, 352–353; 54, 59–61], но при этом не датируют его происхождение определенным временем.

2. Другие исследователи связывают зарождение арга с Поволжской вольницей [7, 123; 16, 124]. См., например, высказывание В.М. Жирмунского:

... соображения теоретические заставляют думать, что уже "вольные люди", гулявшие по Волге в XVII–XVIII вв., должны были иметь тайный язык (арго – М.Г.), как все подобные объединения деклассированных элементов [16, 124].

3. Приверженцы другой теории предполагают, что арг появилось в XVIII веке [24, 52; 59, 105]. Причем некоторые из них связывают возникновение арга с появлением денежного капитала [59, 105].

4. Четвертая группа исследователей считает, что арг ведет свое происхождение от условных языков различных социальных групп. В. Трахтенберг называл родоначальницей арга отверницкую речь кричевских мещан [55, 102–103], а А. Сидоров – условный язык офеней [42, 8–9].

5. М.В. Арапов считает, что у деклассированных элементов, нищих, офеней, прасолов был один социальный диалект, служивший объединяющим началом для данных социумов и позднее распавшийся на ряд условных языков и арга [1, 118].

6. Имеется также особая точка зрения Л.И. Скворцова, считающего, что арг формировалось на рубеже XIX–XX вв., "впитывая в себя элементы распадающихся старших профессиональных говоров" [44, 104].

Две первые точки зрения являются гипотетическими, так как они почти не подкрепляются примерами, разве что приводятся слова волжских разбойников: *сорынь на кичку* – 'бить всех', *'бурлаки! на нос судна!*, *по реке волна прошла* – 'за нами погоня', *пустить красного петуха* – 'выстрелить из ружья', 'поджечь дом в деревне' [34, 382; 35, 352–353]. Кроме того, исследователь С.В. Максимов указывает на преемственность арготических слов XIX века с более древним арго [28, 436]. Однако он не привязывает слова к какому-то конкретному времени.

Достаточно сильной позицией является точка зрения ученых, связывающих появление арго с XVIII веком [24, 52; 59, 105]. Именно в XVIII в. в России появляются литературные произведения, в которых впервые зафиксированы арготические слова. Это – "Обстоятельное и верное описание добрых и злых дел российского мошенника, вора, разбойника и бывшего московского сыщика Ваньки Каина, всей его жизни и странных походов, сочиненное Матвеем Комаровым в Москве" [21]. К ней примыкает рассказ И. Новикова "О лукавом нищем" [33]. Однако арготизмы, зафиксированные в произведениях, В. Каин употреблял гораздо раньше – в 1731–1749 гг. Именно на этот период приходится его преступная деятельность [10, 60]. Можно предположить, что использованные им арготизмы возникли гораздо раньше: во всяком случае, авторы обращают внимание на уже сложившиеся преступные группы, у которых имелось свое арго.

И если в XVIII в. появляются лишь первые доказательства о существовании арго, то в середине XIX в. письменные источники уже говорят о широком, разветвленном арго. Поэтому нам кажутся неубедительными утверждения о том, что русское арго складывалось на рубеже XIX–XX вв. [44, 104]. В это время арго не зарождалось, а окончательно утверждалось в преступном мире России.

Уже в середине XIX в. существовало общеуголовное, тюремное и специализированное арго. Об этом свидетельствуют словники, словари и исследования об арго [13; 28; 48]. Любопытно, что и в "Толковом словаре живого великорусского языка" имеются арготизмы различных категорий деклассированных элементов: грабителей, воров-карманников, шулеров и т.д. О разветвленном арго говорят и некоторые художественные произведения того времени.

Иное дело, что на рубеже XIX–XX вв. происходили в арго определенные процессы: интенсивное заимствование иноязычных лексем и появление новых слов. Но такие процессы в арго наблюдаются постоянно: только в XX в. трижды имело место появление большого количества новых слов: после 1917 г., 1956 г. и в конце 80–нач. 90-х гг.

Утверждение о том, что история арготической лексикографии начинается со словаря В.Ф. Трахтенберга "Блатная музыка. Жаргон тюрьмы"

(1908 г.) [4, 4] нуждается в уточнении. Так, В.И. Даль в 50-е годы XIX в. составляет словарь "Условный язык петербургских мошенников" [13], кроме того, в 1859 году появляется словник "Собрание выражений и фраз, употребляемых с.–петербургскими мошенниками" [48, 63–67]. Нужно также учитывать, что в 1903 году был опубликован "Босяцкий словарь выражений, употребляемых босяками" В. Беца [2].

Нуждается в уточнении и положение о том, что арго ведет свое происхождение от условных языков каких-либо социальных групп, в частности, от кричевских мещан и языка офеней.

Несомненно, лексика офеней сыграла существенную роль в становлении арго, но все же она – только источник пополнения арготической лексики, а не тот социальный диалект, от которого арго ведет своей происхождение. "Отверницкая речь" кричевских мещан, которую В.Ф. Трахтенберг считал родоначальницей арго, сходна с условным языком офеней, см. примеры, приведенные им в словаре: *Еперь у каврюка чуху* – 'укради у господина шубу'; *хлиз в хаз, а то сергей смакшунит* – 'иди в избу, а то дождик замочит'; *клево кургает* – 'хорошо поет' [55, 102]. Не случайно и профессор И.А. Бодуэн де Куртенэ сомневался в утверждении В.Ф. Трахтенберга. "Навряд ли эту отверницкую речь, – писал он, – можно считать родоначальницей блатной музыки" [3, 103].

Никакие условные, специальные языки, жаргоны, территориальные диалекты не могли послужить прообразом или базой для арго уже потому, что эти лексические системы функционально отличаются от блатного языка.

Собранный нами фактический материал позволяет утверждать, что арго родилось и формировалось вместе с преступным миром, которому нужно было не только скрывать свои намерения, но и именовать те реалии, для которых не было номинаций в общенародном языке.

Арго создавалось на протяжении длительного времени, по мере объединения различных группировок в один социум – преступный мир. Первоначально группировки деклассированных элементов имели незначительный словарь, но в результате развития межкриминальных отношений его объем увеличивается.

Отсутствие ранних текстов на арго объясняется следующим:

1. Несовершенством правоохранительной системы. (В России только в 1703 году указом Петра I была учреждена регулярная полиция.)
2. Слова преступников XI–XVIII вв. лишь в небольшом количестве переходили в общенародный язык (ср. активизацию этого процесса в XX в.).
3. Арго существовало, в основном, в границах определенного центра русской преступности (например, в Берлади, Поволжье и т.д.).

4. Авторы летописей часто не знали воровских слов, а если некоторые и знали, то не использовали в своих рукописях, так как относили их к низкому стилю русского языка.

5. Много памятников письменности погибло во время войн, пожаров, стихийных бедствий.

6. Объем арга, как и объем национального языка, в феодальную эпоху был гораздо меньше, чем в настоящее время.

7. Нам кажется, что четкого разграничения социальных диалектов в то время не было, как и не было четкого разграничения между арго и общенародным языком. Наше положение согласуется с точкой зрения В.Н. Ярцевой. "В феодальную эпоху, – пишет она, – социальная стратификация языка может быть мало выражена из-за того, что: ... в эту эпоху социальные диалекты скорее представляли собой ремесленно-профессионально-социальные ответвления языка, общего для данной народности. Иногда эти профессиональные социальные ответвления языка уходят своими корнями в территориальные диалекты" [60, 27]. Она также справедливо утверждает, что социальные диалекты развиваются в постоянном сравнении с литературным языком [60, 43].

А так как литературный язык в феодальную эпоху только формировался, то имеется трудность в вычислении арготизмов. Тем более, что арго раннего периода не было резко противопоставлено общенародному языку. В.В. Виноградов считал, что элементы арга, наравне с общеупотребительными профессионализмами, "подвижным фондом выражений из разных социальных стилей буржуазно-дворянской и мещанско-крестьянской устной речи" входили в просторечие XVII–XIX вв. [6, 387].

При анализе письменных источников нами выявлено около 140 арготизмов, относящихся к XI–XVIII вв. Источниками послужили: словари древнерусского языка, былины, песни разбойников, предания о разбойниках, исследования о преступном мире. При этом мы учитывали авторские указания на них как на арготизмы, семантику (например, *мошонкорез* – 'вор-карманник'), использование их как арготизмов в более позднем арго (например, слова *дуван* – 'добыча', *дуванить* – 'делать добычу', употреблявшиеся в XVIII в. [52, I, 371], использовались и в XVIII в. [30, 167]). Одним из доказательств принадлежности слов *дуван* и *дуванить* к арго является употребление их в разбойничьей песне XVIII в. "Вставай, ты, наш братец...":

Уж наши товарищи
С разбою приехали,
Дуван раздувалили.
Дуваньте вы, братцы,
Дуваньте, товарищи. [58, 237]

Не исключено, что отдельные арготизмы входили в интержаргонную лексику правонарушителей и представителей правоохранительных органов.

Можно указать с большой долей вероятности на место происхождения ряда арготизмов:

1. Некоторые из них образованы от названий местностей, где базировались деклассированные элементы. Например, *берладник* – 'изгой', 'беглец', 'разбойник' – по местности Берладь в Нижнем Подунавье, где обычно скапливалась эта вольница в XI–XII вв., как позднее – в днепровском Запорожье (см. Ипатьевскую летопись под 1146, 1159, 1152 гг. [17]).

2. Другие слова образовались от лексем языков народов, которые граничили с русскими (например, *ушкуйник* – 'новгородский речной разбойник', от *ушкуй* – 'род речного судна', а оно из древневепсского *uškui* – 'небольшая лодка' [57, III, 180]).

3. Отдельные арготизмы вошли в территориальные диалекты той местности, где они бытовали (например, от арготического фразеологизма *сорынь на кичку* – 'бурлаки! на нос судна!', 'бить всех' [12, 138; 34, 382; 35, 352–353] в диалект вошла лексема *сорынь*, изменив при этом лексическое значение – 'чернь', 'ватага сорванцов'; В.И. Даль считал, что это слово бытовало, в основном, в приволжских губерниях [12, VI, 138]).

Арго функционировало как в крупных городах, где имелись мошенники, грабители, разбойники, так и на окраинах, в районах большого скопления беглых (в Поволжье, на Дону и Урале). Примечательно, что первые известия об арго (XVII в.) связаны с казаками, которые называли свою лексику "ясаком" [28, 442] или "отверницей" [29, 77]. Любопытно, что сами себя донские "воровские" казаки называли "атаманами-молодцами" [28, 442]. Возможно, что *атаман-молодец* – один из арготизмов, ср. с современным арготизмом *человек* – 'профессиональный преступник'.

С определенной степенью уверенности к арготизмам ушкуйников и волжских разбойников можно причислить слова:

Шарпать – 'грабить' [41, 167] (у В.И. Даля – с тем же значением [12, IV, 622]), *шарпальник* – 'каспийский пират' [41, 167] (у В.И. Даля *шарпальщик* – 'мародер', 'представитель вольницы', *шарап* – 'грабеж; призыв к грабежу' [12, IV, 622]. К словам *шарап*, *шарпальщик* В.И. Даль делает помету стар. новг., то есть по своему происхождению они являются древне-новгородскими. В арго начала XX в. фразеологизм *брать на шарап* означал 'добиваться чего-л., используя физическую силу' [38, 19].

Бурлаг – 'бродяга', 'сезонный работник' [51, 231]. Бурлаки были социально близки волжским разбойникам – такие же отверженные. Волжские

разбойники нередко внедряли в среду бурлаков своих людей с целью последующего грабежа; иногда бурлаки сами грабили хозяев [8, 174–175].

Камышинчик – 'разбойник, имеющий притон в камышах'. Оно зафиксировано в песне "Собирался старый казак Илья Муромец...":

Наезжают-то на старого камышинчки,
По-русскому воры-разбойнички [49, 47]

У исследователя Ф.В. Ливанова есть любопытный отрывок с использованием слова *камыш*.

По своему географическому положению, – пишет он, – Нижний Новгород и вся приволжская часть его уездов представляет самое лучшее и удобнеее место для стечения всякого сброда людей, с целью отправиться отсюда по "большой" дороге, по вольному пути (по Волге) в камыши астраханские [25, 143].

В современном арго также имеются слова, родственные арготизму *камышинчик*: *камыш* – 'место, где можно надежно укрыться', *камышинка*, *камышовка* – 'лом (как орудие преступления)', *камышить* – 'бездельничать', *уйти в камыш* – 'спрятаться, затаиться'.

Пустить красного петуха – 'выстрелить из ружья' [34, 353], 'поджечь до в деревне' [34, 353; 35, 382].

Фразеологизм *сорынь на кичку* – 'бурлаки! на нос судна!', 'бить всех', по мнению С.В. Максимова, обозначал еще и 'клади деньги на голову, на шапку' [28, 439]. При этом он неправомерно роднит слов *сары* – 'серебряные деньги' и *сорынь* – 'бурлаки'. *Сары* – это, скорее всего, не серебряные деньги, а просто деньги. Исследователь арго Н.К. Дмитриев и автор "Этимологического словаря русского языка" М. Фасмер единодушны в том, что слово *сары* (общетюрк. *сару* – желтый) заимствовано из тюркских языков [14, 64; 57, III, 86], а лексема *сорынь*, как и предполагал В.И. Даль, происходит от *сор* и образована с помощью того экспрессивно-собирающего суффикса *-ынь-*, который имеется в словах *жарынь*, *пустынь*, *светлынь*, *теплынь* и т.п. И тогда *сорынь* должно было первоначально обозначать экспрессивно 'сор', 'мусор', а позднее переносно – 'опустившиеся люди', 'низы общества' [9, 29].

Можно предположить, что словом *сорынь* волжские разбойники называли себя, как, например, преступники середины XX в. именовали себя *боссяками*. И тогда *сорынь на кичку* являлось призывом главарей волжских разбойников к нападению на судно. С течением времени из-за частого употребления фразеологизм *сорынь на кичку* превратился в боевой клич разбойников, наподобие общеизвестного *ура* [8, 174–175].

Арготизм *сары* (*сара*), употреблявшийся волжскими разбойниками, встречался в речи жителей некоторых губерний России [12, IV, 138]. Данная лексема и ее производные зафиксированы также в словарях арго начала XX в. [38, 139; 56, 178].

Общими для ряда объединений деклассированных элементов являлись следующие слова:

Бродник – 'представитель беглых людей, вольницы, пристанищем для которых служили степи в низовьях Днепра и Дона, предшественники донского и запорожского казачества' (время их существования XI–XIII вв.) [18, 365]. В Словаре В.И. Даля *бродник* – сиб. 'бродяга из ссыльных, варнак' [212, I, 129].

Вагага – 'толпа', 'оброд' [12, I, 231], 'гурьба, стая, шайка' (см. Ипатьевскую летопись под 1184 и 1190 гг. [17]). Заимствовано из др. чув. *vatau*, др. тюрк. *otaу* – 'палатка, комната, семья' [57, I, 278].

Калика – 'нищий-бродяга'. Д.Л. Мордовцев утверждал, что кали(е)ки были связаны с понизовой вольницей.

Уже в былинах, – пишет он, – Алеша Попович является "калекой переходим", когда это было для чего-то нужно, то есть бродягой, не помнящим родства, нищим, чем-то вроде поволжского бурлака или оборвыша понизовой вольницы [30, 231].

В Словаре В.И. Даля *калика* – 'странствующий, верующий, нищенствующий богатырь' [12, II, 78]. Однако этот "нищий" богатырь хорошо одет, см. отрывок из былины:

Пришел тут к ним (Алеше Поповичу и Екиму Ивановичу – М.Г.) | Калика переходий | Лпатки на нем семи шелков | Подковырены чистым серебром | Шуба соболиная, долгополая [5, 311–312].

Н.Г. Прыжов утверждал, что *калики* имели своего атамана, объединялись в артели (*вагаги*); "водились за ними грехи – воровство и женский блуд" [39, 273]. Думается, что *калики* также занимались грабежами и разбоем.

Нам кажется, что родственными к слову *кали(е)ка* являются лексемы нач. XX в. *покалечить* – 'украсть что-л. у своего врага' [36, 49], современного арго – *калечить* – 'воровать', *закалечить* – 'ограбить; украсть'.

Костарь – 'мошеник' (первоначально – 'игрок в бабки, кости'). П. Тихонов в исследовании "Брянские старцы" утверждает, что первое упоминание этой лексемы приходится на 1546 г. "В старину, – пишет он, – мошеников звали костарями" [53, 8]. В современном арго имеются

родственные слова: *косарь* – 'симулянт; мошенник', *косить* – 'обманывать; симулировать болезнь'.

Лакья (*лакниня*?) – 'распутная женщина', XV в. [45, 166]. Первоначально этим словом называлась кобыла, ср. с современными арготизмами *телка*, *вол* – 'особа женского пола легкого поведения'.

Майдан – 'помещение для игры в кости, зернь и т.п.' (1642 г.) [46, 9]. В дорев. арго – 'место игры в карты', 'суконка, на которой играют в карты' [36, 38], в совр. арго одно из значений слова *майдан* – 'воровской притон', у В.И. Даля – 'торг, базар или место на нем, где собираются мошенники для игры в кости, зернь, орлянку, карты' [12, II, 290].

Мешкорезник – 'вор, крадущий кошельки-мошны, путем среза', образов. в XVII в. [46, 284].

Мошенник – 'вор, радуший кошельки-мошны', образов. в XVII в. [46, 284].

Мошнорез, *мехорез* (1670 г.), *мешкорезец*, *мошонкорезец* (1627 г.) – 'то же, что и *мошенник*' [46, 285].

Нечай – 'условный призыв казаков к нападению; разбойничий клич', 'пароль' [23, 143]. Так, сподвижник С.Т. Разина, призывая народ присоединиться к бунту, говорил: "А то-де и у нас ясак (условный клич – М.Г.) "нечай", что вы не чаете царевича и вы-де чайте!" [23, 143].

Охотничек – разбойник. См. отрывок из былины "Далеко-далече, во чистом поле...":

Наезжали же на молодца охотнички,
А по-русскому назвать воры-разбойники [49, 166]

Поленица – 'богатырь; удалец; наездник; разбойник' [57, III, 299]. У В.И. Даля – 'удальцы; ватага шатунов; шайка; вольница'. "*По(а)леница удалая*, шайка, вольница" [12, III, 258]. Внесем уточнение: это слово, образованное от лексемы *поле*, обозначало полевого разбойника (были и лесные, и волжские, и городские разбойники). В былинах всегда агрессивен.

Резоимец – 'разбойник' (дат. 1400 г.) [52, I, 574].

Стан – 'притон деклассированных элементов' [22, 115].

Становищик – 'содержатель притона' [22, 115]. В арго начало XX в. имеется однокоренное слово *пристань* – 'лицо, занимающееся укрывательством беглых' [55, 49]. В Словаре В.И. Даля *становищик* – стар. и сиб. 'передержатель, пристанодержатель, у кого притон татям и разбойникам' [12, IV, 313].

Шии – 'разбойник, бродяга', впервые в дневнике Маскевича (1611–1612 гг.). Польск. *szysz* 'партизан, разбойник', заимств. из русск., 1600–1640. Источник видят в эст. *šiiš* 'разбойник, грабитель' [57, IV, 444]. Производное этого слова *пошишевать* – 'поразбойничать' встречается в преда-

нии "Пугачев в Алатыре" (запись 1860 г.) [32, 232]. У В.И. Даля *шиш* – 'бродяга, вор' [12, IV, 636].

Ясак – 'арго' [28, 442]. С.В. Максимов также свидетельствует, что в Поволжье "*ясаком* называют до сих пор (сер. XIX в. – М.Г.) всякий незнакомый, непонятный, чужой, иностранный язык. У костромичей *ясачный* парень – речистый, разговорчивый" [28, 442]. В совр. арго *ясак* – 'тревога'.

Вероятно, общими для деклассированных элементов и правоохранительных органов были слова: *подноготная* – первоначально: 'показания преступника, выбитые при помощи особой пытки – забивания гвоздями под ногти' [35, I, 610]. *Подноготник* – первоначально: 'тот, кто добивается таких показаний', а уже потом 'соглядатай' [57, I, 298].

XVIII век для изучения арго знаменателен: впервые зафиксированы в художественной литературе лексемы деклассированных элементов. Но нам кажется, что не все слова в книгах, описывающих преступную деятельность В. Каина, отнесены исследователями к арготизмам, кроме того, у них имеются противоречия в рассуждениях и некоторые неточности.

Исследование других источников позволило нам также выявить ряд арготизмов, относящихся к XVIII веку.

На наш взгляд, ученые с определенной достоверностью отнесли к арго следующие слова, встретившиеся в книгах о походе знаменитого преступника В. Каина: *черная дорога* – 'через забор' [43, 141], *черная работа* – 'воровство, грабеж' [27, 146; 28, 438; 30, 34], *холодная изба* – 'колодец' [30, 35; 43, 6], *немишенная баня* – 'застенок' [26, 145], *замишенная баня* – 'застенок; пыточная изба; дыба' [31, 157], *стукалов монастырь* – 'тайная канцелярия' [30, 36; 43, 141], *деревянные кнуты* – 'цепи, которыми молотят рожь' [30, 36; 43, 141], *персидский ковер, что соль весят* – 'рогожный куль' [30, 36; 43, 141], *мелкая раструска* – 'погоня' [43, 141], 'тревога' [28, 438; 30, 42], *монастырские четки* – 'кандалы' [43, 41], 'стул, заменявший в то время кандалы и орудие пытки' [30, 52], *пронуть обухом* – 'взломать' [43, 141], *заручка* – 'соучастник; тот, кто прячет и укрывает краденое' [43, 141], *поход* – 'отправление на кражу' [43, 141], 'преступление; воровство' [30, 65], *гостинец* – 'кистень' [30, 73; 43, 144], *вздутъ вином, сушишь* – 'пытать огнем' [30, 86; 43, 141], *пошевелиться (в покоях)* – 'оставить улики преступления' [43, 141], *подуть в ухо* – 'начать пытать' [43, 141], *товар с безумного ряду* – 'водка' [28, 436; 43, 141], *сырой* – 'пьяный' [30, 49; 43, 141], *писать левой рукой* – 'тайно сообщать; доносить' [43, 141], *виногор* – 'огонь' [30, 77], *печура* – 'отверстие в берегу, землянка' [30, 86], *купец* – 'вор' [30, 99], *тянуть заповедное серебро и золото* – 'делать фальшивые деньги' [30, 117], *красоуля* – 'бутылка водки' [30, 53], *пристань* – 'притон; тайное убежище для преступников' [30, 56], *качалка* –

'виселица' [26, 145; 28, 438], *тихая милостыня* – 'мошенничество' [26, 145], *дуван дуванить* – 'делить награбленное' [30, 137].

Одним из доказательств отнесения этих слов к арготизмам является употребление некоторых из них в более позднее время – в XIX–XX вв. См. слова: *немишенная баня* – 'застенок' [26, 145] (в нач. XX в. *баня* имело значение 'телесное наказание' [36, 14], арготизм *париться* – 'содержаться в полицейской участке; находиться под предварительным следствием' [36, 62]); *сырой* – 'пьяный' (в совр. арготизме – с тем же значением).

Фразеологизм, похожий на арготическое выражение *заставить рыбу ловить* – 'утопить', зафиксированный Д.Л. Мордовцевым [30, 41], встречается и в исследовании С.В. Максимова, описывавшего арготизмы XIX в. (*пустить рыбу ловить* – 'утопить' [28, 439]), и в сказании "Пугачев в Алатыре", см. контекст: "Ребята, он не пригоден нам, *пустите его рыбу ловить*". Разумеется, казаки тотчас увели наместника и утопили в Суре-реке" [32, 240].

Д.С. Лихачев справедливо утверждал, что арготизмы, употребленные В. Каином, являются не индивидуальными словами. При этом он ссылался на рассказ И. Новикова "О лукавом нищем" [26, 167]. В качестве иллюстрации приведем отрывок из этого рассказа:

Нищий вздумал с товарищи другое *набожное ремесло* (преступление – М.Г.), начал уже собирать с прохожих *подать* (грабить – М.Г.) и ходить по дворам в покои и чердаки за *милостыней* (имуществом, которое можно украсть – М.Г.). Но и сие *мастерство* (преступление – М.Г.) не долго им исполнять удалось, потому что есть *чернецы* (сыщики?, воры? – М.Г.) и на Симонове, так и в Москве не простаки. Как-то ненароком попали в такую западню, из которой трудненько было и вылезть; отведены были в сысканой приказ к суду, где *мазали* (били – М.Г.) их по спинам долгою об одном конце плетью, а после парили сухими вениками и трусили на теле зажженные листья. И хотя *баня* (застенок – М.Г.) была и не топлена, но велми жаркой показалась [33, 167].

Этот "язык" напоминает стиль фольклора. См. выдержку одной из песен М. Чулкова, в которой повествуется о прощании смертельно раненного молодца с конем:

Да скажи моей молодой вдове,
 Что женился я на другой жене.
 В приданы взял я поле чистое,
 Сваха была калена стрела,
 А спать положила пуля мушкетная [58, 155]

В другой разбойничьей песне также прослеживается похожий стиль:

Я за то тебя, детинушку, пожалую
Среди поля хоромами высокими,
Что двумя столбами с перекладиной [21, 211–212]

В песнях В. Каина также встретились арготизмы: *своеручный* – 'фальшивый' и *постоянный* – 'постоянный посетитель кабака', см. контекст: "А у нас, братцы! пашпорты *своеручные* | *Своеручные* пашпорты, все фальшивые" и "*Постоянники* все нас ругают | *Авантажа* в руках вить не знают" [21, 387].

Интерес представляют и два выражения В. Каина:

1. *Когда маз на хаз, то и дульяс почас* [28, 439; 43, 142]. Оно практически состоит из арготизмов: *маз* – 'атаман', *дульяс* – 'огонь; свет', *почас* – 'погас' (т.е. "когда атаман вошел в избу, то и огонь погас").

2. У второго выражения имеется разнобой в написании. У М. Комарова: "*Трека калач, ела стромык, сверлюк, страктирила*" [21, 55]; у С.В. Максимова: "*Трека калач ела, стромык сверлюк страктирила*" [28, 439]; у Д.Л. Мордовцева: "*Триока калач ела, стромык сверлюк страктирила*" [30, 53], у В.В. Сиповского: "*Триока качь ела, стромык сверлюк страктирило*" [43, 142]. В переводе этого выражения разногласий нет – "тут ключи в калаче для отпираия цены". К сожалению, никто из исследователей не разъяснил дословно это высказывание (записку).

Попробуем расшифровать. Несомненно, что *сверлюк* обозначает ключ (образование этого слова произошло путем функционального переноса значений и при помощи суффикса -юк: ключ как бы сверлит замок). Однокорневым к арготизму *стромык* является слово *стремя*, одно из значений которого – 'всякая оковка или отдельная часть устройства' [12, IV, 339], следовательно, арготизм *стромык* обозначал кандальную цепь. К слову *трека* (*триока*) однокорневыми являются лексемы *трекать*, *трокать* – 'ощупывать', *трекнуться* – 'заметить'; 'опохватиться' [36, 86], *трокаться* – 'тревожиться' [36, 86]. И можно предположить, что *трека* (*триока*) обозначало призыв к вниманию. Непонятным является слово *ела*: ни оно, ни его производные не встречаются ни в арготических письменных источниках, ни в диалектных, ни в общенародных словарях. Но в условном языке мелких торговцев г. Кашина имеются лексемы *ела* – 'есть', *неела* – 'нет' [47, 100]. Вероятно, данная лексема была либо интержаргонным словом (общим для преступников и торговцев), либо какой-то из этих социумов заимствовал у другого. В неопубликованном труде В.И. Даля ("Словарь русско-офенский") имеется лексема *ейла* – 'есть' с пометой кост. [11, 37], т.е. употребляемого в среде костромских офеней. Единственно темным словом является лексема *страктирила(о)*: родственных

слов или аналогов для него нет в письменных источниках. Но так как все остальные компоненты анализируемого выражения уже известны, то можно предположить, что оно и было связано с глаголом *отпирать*.

Перевод этой арготической фразы будет несколько иным, чем у других исследователей: "Будь внимателен: в калаче есть (находится) ключ для отпирания цепи". Как видим, здесь не только констатация факта, но и призыв к действию.

Кроме указанных слов, к арго XVIII в. можно причислить и ряд других лексем, например:

Кат – 'палач'. М. Фасмер утверждал, что оно появилось в эпоху Петра I; заимствовано через польский язык, причем польскую форму объясняет как арготизм или табуизм из баварского *kat(e)*, ср.-в.-н. *gat*, пов.-в.-н. *Gate* – первоначально 'подручный палача' [57, II, 208]. Но у В.И. Даля есть несколько иное объяснение слова *кат* – от *катать* – 'бить' (т.е. *кат* – 'тот, кто бьет'). Хотя в этом случае В.И. Даль неправоммерно роднит лексему *кат* со словом *каторга* [12, II, 98]. Слово *кат* также имело значение 'сыщик', см. пословицу: "Не на каждого вора по *кату* (по сыщику) держать" [12, II, 98].

Сходцы – 'бродяги' [31, 226].

Гетманец – 'выходец из Запорожской сечи'. "Нигде не приютившиеся остатки гайдамачины, сечевики и "гетманцы", как их называли в Поволжье, – пишет Д.Л. Мордовцев, – запорожцы участвуют в "шалостях" понизовой вольницы" [31, 201].

Ватажка – 'предводитель, атаман разбойничьей шайки' [20, 555].

Характерник – 'человек, который за свое удалство в разбоях и битвах прослыл у товарищей за волшебника' [20, 556].

У С.В. Максимова также встречаются арготизмы, которые, по его мнению, являются древними. Хотя он и не указывает точное время их функционирования, можно предположить, что они родились не позже XVIII века: *хлын*, *хлыновец* – 'мошенник', *углецкий выемищик* – 'разбойник', *самосуд* – 'самоубийство', *камчатка* – 'железная клетка, в которой возили на казнь', *нагой* – 'болтливый на допросах', *волчьи гнезда* – 'разбойничьи приюты', *волна* – 'погоня', *волна ходит* – 'погоня послана' [28, 438].

Выводы о происхождении русского арго:

1. Для формирования русского арго были важны центры преступности: Дон, Поволжье, Берладь, крупные города.
2. В раннюю феодальную эпоху (XI–XV вв.) арго существовало раздробленно, в территориальных диалектах, хотя подвижный характер де-

классированных элементов способствовал образованию общеуголовной лексики. Окончательно русское арго сформировалось в начале XVIII в.

3. Можно предположить, что четкого разграничения арга и общенародного русского языка в XI–XVIII вв. не было.

4. Арго в определенной степени был тем источником, который пополнял язык юридических бумаг: в XI–XV вв. у правоохранительных органов и деклассированных элементов были общие слова. В то время в официально-деловом стиле периодически возникала потребность в номинации тех реалий, которых не было среди законопослушного населения, но существовали среди криминогенных групп.

5. Для арга XI–XVIII вв. были характерны развернутые метафоры: *пустить рыбу ловить* – 'утопить' [28, 435], *стукалов монастырь* – 'тайная канцелярия' [30, 36], *тянуть заповедное серебро* – 'делать фальшивые деньги' [30, 117]. В определенной степени это роднило арго с языком устного народного творчества; возможно, оно так и воспринималось народом.

6. Анализ арготизмов XI–XVIII вв. позволяет нам сделать вывод о том, что уже в это время существовала разветвленная преступность: волжские, полевые, лесные разбойники, грабители, мошенники, воры-карманники; имелось общеуголовное, тюремное и специализированное арго. Преступления того времени, как свидетельствуют арготизмы, носят, в основном, открытый характер, однако появляются и элементы тайных противоправных деяний, например, фальшивомонетчество.

7. Арго зародилось не в одном каком-либо месте и не от одной какой-либо социальной группы, а является неотъемлемым атрибутом криминогенной среды; оно появилось вместе с возникновением преступности, так как уголовники всегда стояли перед фактом создания номинаций для тех реалий, которые имелись в их среде и отсутствовали в законопослушном обществе.

8. Можно предположить, что ранних арготизмов (XI–XVIII вв.) перешло в литературный язык гораздо больше, чем за два последних века. Этому способствовал ряд факторов:

а) отсутствие большого количества номинаций в общенародном языке для обозначения тех реалий, которые имели место в криминогенной среде;

б) не было четких различий между арго и общенародным языком; по своей эмоционально-экспрессивной окраске арготическая лексика внешне напоминала народно-поэтическую; не случайно ряд арготизмов зафиксирован в народных песнях, сказаниях, былинах;

в) на арготизмах XI–XVIII вв. еще не было такой печати антиобщественной направленности, какую имели арготизмы XIX–XX вв.;

г) большинство арготизмов раннего периода, в конце XVIII – нач. XIX вв., когда сформировался литературный язык, практически нейтрализова-

лись в общенародном языке и уже не ощущались как лексемы преступного мира, сохранив при этом меткость и афористичность.

Библиография

1. Арапов, М.В. 1968. "Откуда слово офеня?", *Русская речь*, 117–119.
2. Бец, В. 1903. *Босняцкий словарь выражений, употребляемых босняками*, Одесса: Изд. Е.Е. Свистуновой.
3. Бодуэн де Куртене, И.А. 1963. "Блатная музыка" В.Ф. Трахтенберга", *Избранные труды по общему языковедению*, М.: Наука, Т. II, 161–162.
4. Быков, В. 1994. *Русская феня*, 2-е изд. Смоленск: Траст-Имаком.
5. *Былины*, сост. В.И. Калугин, М.: Современник, 1991.
6. Виноградов, В.В. 1935. *Язык Пушкина: Пушкин и история русского литературного языка*, М.; Л.: Academia.
7. Галкина-Федорчук, Е.М. 1954. *Современный русский язык: Лексика. Курс лекций*, М.: Изд. Моск. ун-та.
8. Грачев, М.А. 1994. "За нами волна: О жаргоне волжских разбойников", *Волга*, №1, Саратов, 174–175.
9. Грачев, М.А. 1990. "Отражение в памятниках письменности слова сары и его производных", *Происхождение слов в древнерусском и русском языках. Межд. сб. науч. трудов*, Нижний Новгород, 27–33.
10. Гуров, А.И. 1990. *Профессиональная преступность: Прошлое и настоящее*, М.: Юрид. лит.
11. Даль, В.И. 1854–1855. *Словарь русско-офенский*. Писарская копия в переплете, СПб.: Санкт-Петербургская б-ка им. М.Е. Салтыкова-Щедрина. Фонд 234, ед. хр. 7.
12. Даль, В.И. 1994. *Толковый словарь великорусского языка в 4 т.*, М.: Терра.
13. Даль, В.И. 1990. "Условный язык петербургских мошенников, известный под именем музыки или байкового языка", *Вопросы языкознания*, 1, 133–137.
14. Дмитриев, Н.К. 1931. "Турецкие элементы в русских арга", *Язык и литература*, Л., Т. VII, 159–179.

15. Жигулин, А.В. *Черные камни*, М.: Современник.
16. Жирмунский, В.М. 1936. *Национальный язык и социальные диалекты*, Л.: Худож. литер.
17. *Ипатьевская летопись* [Воспроизведение текста издания 1908 г.], *Полное собр. русских летописей в 34 т.*, М.: Изд. вост. лит., Т. II.
18. Каратеев, М.Д. 1993. *Русь и Орда: Историч. трилогия в 2-х т.* Т. 2, М.: Современник, Сиб. отд.
19. Кармен [Л.О. Корнман], 1904. *На дне Одессы*, Одесса: Изд. Е.Е. Свистуновой.
20. Козловский, И.Е. 1863. "Поляки на Заднепровской Украине в XVIII в.", *Русский вестник*, М., Т. V, 509–559.
21. Комаров, М. 1794. *Обстоятельные и верные истории двух мошенников: первого российского славного вора, разбойника и бывшего московского сыщика Ваньки Каина со всеми его сысками, розысками и разными забавными его песнями. Второго: французского мошенника Картуша и его сотоварищей*, 3-е тиснение, СПб.
22. Котошихин, Г. 1906. *О России в царствование Алексея Михайловича*, 4-е изд. СПб.: Тип. Главн. упр. уделов.
23. *Крестьянская война под предводительством Степана Разина: Сб. документов: в 2 т.*, сост. Е.А. Швецова, Т. II, Ч. 1, М.: Изд. АН СССР, 1957.
24. Леонтьев, А.А., Шахнарович, А.М., Батов, В.И. 1977. *Речь в криминалистике и судебной психологии*, М.: Наука.
25. Ливанов, Ф.В. 1872. *Раскольники и острожники*, СПб.: Тип. М. Хана, т. 1.
26. Лихачев, Д.С. 1993. "Арготические слова профессиональной речи", *Русский текст*, № 1, СПб, 139–169.
27. Лихачев, Д.С. 1992. "Черты первобытного примитивизма воровской речи", Балдаев, Д.С., Белко, В.К., Исупов, И.М., *Словарь тюремно-лагерно-блатного жаргона: Речевой и графический портрет советской тюрьмы*, Одинцово: Края Москвы, 354–398.
28. Максимов, С.В. 1871. *Сибирь и каторга*, СПб.: Тип. А. Траншеля.

29. Масса, И. 1937. *Краткое известие о Московии в начале XVII в.*, М.: Соцэгиз.
30. Мордовцев, Д.Л. 1876. *Ванька Каин: Исторический очерк*, СПб.: Тип. А. Грацианского.
31. Мордовцев, Д.Л. 1871. "Участие семинаристов в народных движениях прошлого века", *Заря*, окт.-нояб., 1871, 188–254.
32. *Народная проза*, сост. С.Н. Азбелев, М.: Сов. Россия, 1992.
33. Новиков, И. 1989. "О лукавом нищем", *Повести разумные и замысловатые*, М., 442–443.
34. "Об условном языке прежних волжских разбойников", *Московский телеграф*, 1828, № 23, 382–383.
35. "Объяснение нескольких слов условного языка волжских разбойников", *Московский телеграф*, 1823, № 7, 352–353.
36. Попов, В.М. 1912. *Словарь воровского и арестантского языка*, Киев: Тв-во "Печатня" С.П. Яковлева.
37. Потапов, С.М. 1927. *Словарь жаргона преступников (Блатная музыка)*, М.: Нар. ком. внутр. дел.
38. Преображенский, А.Г. 1859. *Этимологический словарь русского языка в 2-х т.*, М.: Гос. изд. иностр. и нац. словарей.
39. Прыжов, И.Г. 1992. "Нищие на святой Руси: Материалы для истории общественного и народного бытия в России", *История кабаков в России*, М., 259–320.
40. Розин, М.В. 1988. "Психология московских хиппи", *Психологические проблемы изучения неформальных молодежных объединений: Сб. науч. ст.*, М., 44–69.
41. Сайгушев, Н. 1993. "Разбойники на волге", *Волга*, № 1, Саратов, 163–168.
42. Сидоров, А. 1992. *Словарь блатного и лагерного жаргона: Южная фея*, Ростов н/Д.: Гермес.
43. Синовский, В.В. 1902. "Из истории русского романа XVIII в.", *Известия ОРЯС*, Т. VII, кн. 2, 95–191.
44. Скворцов, Л.И. 1979. "Жаргон", *Русский язык: Энциклопедия*, М.

45. *Словарь русского языка XI–XVII вв.*, Гл. ред. Ф.Г. Филин, М.: Наука, Вып. 8, 1981.
46. *Словарь русского языка XI–XVII вв.*, Гл. ред. Ф.П. Филин, М.: Наука, Вып. 9, 1982.
47. Смирнов, И.Т. 1902. "Мелкие торговцы г. Кашина Тверской губернии и их условный язык", *Известия ОРЯС*, Т. VII, кн. 3, 89–114.
48. "Собрание выражений и фраз, употребляемых в разговоре с.-петербургскими мошенниками", *Северная пчела*, № 282, 1859.
49. *Собрание народных песен П.В. Киреевского: Записи Языковых в Симбирской и Оренбургской губерниях: В 2 т., Т. 1*, Л.: Наука, Ленингр. отд., 1977.
50. Солженицын, А.И. 1963. *Один день Ивана Денисовича*, М.: Сов. писатель.
51. Срезневский, И.И. 1958. *Материалы для словаря древнерусского языка по письменным памятникам: В 3 т., 3-е изд.*, М.
52. Срезневский, И.И. 1989. *Словарь древнерусского языка: В 3 т., Т. 1, Ч. 2*, М.: Наука.
53. Тихонов, П. 1895. *Брянские старцы: Тайный язык нищих. Этимологический очерк*, Брянск: Тип. В. Арцишевского.
54. Тонков, В.А. 1930. *Опыт исследования воровского языка*, Казань: Изд. Казан. ун-та.
55. Трахтенберг, В.Ф. 1908. *Блатная музыка (Жаргон тюрьмы)*, Под ред. и с предис. И.А. Бодуэна де Куртенэ, СПб.: Тип. А.Г. Розена.
56. Фабричный, П. 1923. "Язык каторги", *Каторга и ссылка*, № 6, Иркутск, 177–178.
57. Фасмер, М. 1986. *Этимологический словарь русского языка: В 4 т.*, М.: Прогресс.
58. Чулков, М.Д. 1774. *Собрание разных песен: В 4 ч., Ч. 4*, Спб.
59. Шор, Р.О. 1926. *Язык и общество*, 2-е изд. М.: Работник просвещения.
60. Ярцева, В.Н. 1969. "О территориальной основе социальных диалектов", *Норма и социальная дифференциация языка*, М., 26–46.

Григорий Крейдлин

СТЕРЕОТИПЫ ВОЗРАСТА

Если ты не поэт, то твоя жизнь -
клише. Ибо все - клише: рождение,
любовь, старость, смерть.

И. Бродский

Наряду с различными моделями времени и физического перемещения точек во времени и в пространстве лингвистов не меньше занимают сегодня и модели восприятия времени, то есть различные способы отображения рациональной и психической деятельности человека, связанной с ощущением и переживанием времени. В этом плане богатый и интересный языковой материал предоставляет концептуализация человеческого возраста. Речь идет о проекции чувств человека на время жизни, ощущений, связанных с осознанием прожитых лет и отдельных возрастных фаз предшествующей жизни, с прогнозами на будущее.

Концепт возраста, как он представлен в современном русском языке, характеризует как реальное, так и символическое время. Само слово *возраст*, стандартное языковое воплощение концепта, будучи в своем основном значении параметрическим именем, обозначает количество лет, прожитых с момента рождения живым организмом - человеком, животным, деревом, цветком и др. Оно является функциональным классификатором и часто вводит в текст соответствующее числовое значение параметра; ср. такие синтаксически разнородные выражения, как *в возрасте 45 лет*; *Возраст этого дерева - 164 года*; *Возраст жизни обезьяны колеблется от 40 до 80 лет*. Слово *возраст* может также, подобно подавляющему большинству русских параметрических имен, выступать и в другом, переносном, значении - обозначать величину соответствующего параметра, причем, как правило, неточную, приблизительную. Ср. *Она была уже в возрасте* (= 'в зрелом, большом, пожилом ...'); *пенсия по возрасту*; *Эти вещи приходят только с возрастом*; *Для своего возраста Николай Иванович был необычайно здоровым и сильным*; *Несмотря на возраст, бабушка до последнего дня своей жизни сохранила здравый ум и ясную память* (*возраст* - 'большой, старческий,

преклонный ...'); *Несмотря на свой возраст, она уже читает и даже пишет (возраст - 'младенческий, юный, детский ...')*. Уже из этих примеров видно, что правильная интерпретация предложений, говорящих о возрасте человека, происходит во многом благодаря существующим в общественном сознании и закрепленным в языке стереотипным представлениям о различных возрастных этапах человеческой жизни и их особенностях, а также о типовых формах и структурах поведения человека в тот или иной возрастной период.¹

Отдельные фазы жизни человека, с какой бы степенью дробности мы их ни рассматривали и какую бы из закрепленных в языке прямых или косвенных номинаций (например, свободные словосочетания или стертые метафоры - клише) для их обозначения ни использовали - *младенчество, грудной возраст, детство, детские годы, отрочество, ребяческие лета, подростковый возраст, несовершеннолетие, переходный возраст, юность, юные годы, молодость, молодые годы, возраст Христа, бальзаковский возраст, зрелость, зрелый возраст; пожилой возраст; старость; старческие годы; преклонные лета* и множество других, - все эти номинации устойчиво связаны с мыслительной и эмоциональной деятельностью человека, с определенными поведенческими реакциями и с внешним обликом, с чувствами и внутренними качествами человека. Одни из таких стереотипных представлений на правах смысловых компонентов входят в семантическую структуру языковых единиц, прежде всего слов, а потому подлежат фиксации в толковых словарях. Другие должны получить отражение непосредственно в моделях речевой коммуникации, в частности, в моделях восприятия времени жизни, - как элементы базы знаний или как фоновые блоки модели.

Основное деление возраста, как оно представлено в русском языке, - трехчленное. Возраст членится на три периода: (1) детство и юность, (2) молодость и зрелость (или: средний возраст) и (3) старость. Ср. *Вздыхая о цветущей юности, ушедшей и невозвратимой, мы должны помнить, что скоро наступит дряхлость и тогда придется сожалеть о зрелом возрасте, из которого мы еще не вышли и который недостаточно ценим* (Ж. де Лабрюйер) или *Духи живут во времени; у них есть своя молодость, своя зрелость и своя старость. И только если они во всех трех возрастах источают одинаково приятный аромат, их можно считать удачными* (Зюскинд).

В этой связи можно вспомнить о приравнивании юности и молодости к весне (японский иероглиф юности просто состоит из двух частей - 'голубой' и 'весна'), зрелости - к лету, а старости - к осени или зиме. Когда Э. Радзинский пишет о себе *Я уже во второй трети жизни*, мы автоматически делаем вывод о том, что он человек средних лет.

Когда Д. Самойлов, рассказывая о себе, заключает одну из частей *"Впереди был последний из трех отрезков жизни"*, мы сразу понимаем, о каком этапе жизни пойдет речь в следующей части воспоминаний, и можем назвать каждый из этих трех отрезков. Когда В. Астафьев пишет о жизненных трудностях, с которыми ему пришлось столкнуться уже на самом раннем этапе своей жизни, нетрудно догадаться, что речь идет о детстве и юности писателя. Наконец, когда мы слышим про кого-то, что он не по годам мудрый, то понимаем, что речь идет о человеке юном или молодом, потому что по нашим стереотипным представлениям мудрость - это свойство людей пожилого и старшего возраста, это, скорее, качество человека не молодого, а зрелого, много прожившего на этом свете и приобретшего серьезный жизненный опыт, много чего в этой жизни повидавшего, интеллектуально и эмоционально богатого. Точно также выражение *победить свой возраст* в узусе применяется только к людям пожилым или старым.

Упоминание о возрасте может вводиться в текст особыми синтаксическими конструкциями типа *В семнадцать <лет> их уже брали на войну; Семнадцатилетними они шли на фронт* и даже с родительным падежом *Семнадцати лет* (здесь классификатор лет не может быть опущен - Г. К.) *они шли на фронт*, а существительное *возраст* может присоединять к себе семантически разнообразные прилагательные, которые указывают на определенный этап жизни человека, связанный не только с конкретными ее годами, но и с типичными для данного возраста занятиями или общественными ролями, которые свойственно исполнять людям в этом возрасте. Ср. такие слова и выражения *<дети> грудничкового возраста, ясельного, детсадовского, младшего, среднего и старшего школьного возраста; студенческий, призывной возраст; пенсионный возраст; брачный возраст* (так называется возраст, когда человек достиг половой зрелости, когда он впервые может вступать в брак; если человек уже был женат или замужем и собирается вступить в брак во второй раз, то о нем не говорят (вне контекста юмора), что он брачного возраста, - факт, ускользнувший от внимания составителей толковых словарей). Если за определенным занятием не стоит жестко закрепленный возраст, то подобного рода сочетания не употребимы. Нет **рабочего возраста, *крестьянского возраста, *спортивного возраста, *научного возраста, *разводящегося возраста, *возраста увольнения*, но есть *школьный возраст, студенческий, пенсионный возраст*. Есть люди *неопределенного возраста* - это те, внешний вид и/или поведение которых не позволяют отнести их однозначно к той или иной общепринятой языковой возрастной категории. Между тем в сочетании *люди определенного возраста* слово

определенный - это прилагательное другое, местоименное, отсылающее к некоторому антецеденту - фрагменту текста или участку внетекстовой реальности. Если такой фрагмент адресат не находит или он ему неясен, то слово *определенный* получает, как и во всех подобных случаях, то есть по общим правилам языка, значение 'неопределенности'. См. фразу, услышанную нами как-то по радио, ни до ни после которой не последовало никаких разъяснений или комментариев: *Нам в банк требуются на работу лишь служащие определенного возраста* (= 'некоторого, не ясно какого'). Тем не менее даже в этом случае знание о том, какого возраста люди в принципе могут поступать на работу в банк, дает возможность более точно очертить актуальное денотативное пространство, которое имеет в виду говорящий.

Возраст в значении величины параметра может получать в тексте субъективную оценку со стороны говорящего, выраженную либо эксплицитно, либо имплицитно: человек хочет уточнить и время своего существования, и время бытия другого. Говорят *хороший, прекрасный, подходящий, неподходящий возраст* (для чего-либо); *Он <именно> в том возрасте, когда ...; опасный, страшный, ответственный возраст*; используют в речи такие аксиологические суждения, как *Это было что-то возрастное* (Ю. Нагибин); *В ее возрасте уже давно замуж выходят; Это возраст, но еще не срок* (слова одного старого московского адвоката); *Вам ли в такие годы говорить об этом?* (Ю. Нагибин); *Ты еще мальчишка, пацан, у тебя молоко на губах не обсохло ...* (В. Кондратьев); *Какие наши годы!; Теперь ему пятьдесят шесть: он называет себя стариком, у него растет внук, он без ума от него, от этого нового, другого Олежки* (Г. Семенов).

Мы встречаем в текстах и сами применяем в речи разнообразные оценочные слова и словосочетания, связанные с возрастом. Среди них такие единицы, как *старая дева, малое дитя, недоросль, молодушка, ребенок, деточка, старуха, младенец* (разумеется, некоторые из них оценочны лишь в определенных значениях), *молокосос, ребячество*. Сюда же можно добавить ныне устаревшие *Она девица на возрасте* (Я. Полонский) или *Он уже перестарок* (И. Бунин), то есть 'человек, который, по мнению говорящего, вышел из того возраста, когда нечто предпринимают, стар для чего-то, обычно для вступления в брак', и многие другие.

Возраст лица может быть задан в тексте не только прямо, но и косвенно, через упоминание другого человека, возраст которого известен (обычно этим человеком бывает сам говорящий), или же через сопоставление со стереотипом; ср. *женщина моих лет; Он был того возраста, когда дети уже идут в школу, но до сих пор говорил плохо,*

путал слова (К. Проуст); люди его возраста; Он в том возрасте, когда ...; Все друзья ее примерно одного с ней возраста.

Надо сказать, что тема возраста - весьма щекотливая и интимная тема для беседы. Маленькие дети обычно хотят быть или казаться старше своих лет. Они, как правило, хотят поскорее повзрослеть и потому часто привирают, говоря о своем возрасте. Естественно, что им при этом не очень нравится, когда более взрослые уличают их в мелкой лжи. Люди пожилые и старые вообще не любят говорить и обычно не говорят о своем возрасте, а возраст женщины, участвующей в разговоре или хотя бы присутствующей при нем, по существующим этикетным нормам и правилам не называется и не обсуждается никем из участников беседы (за исключением, разве что, крайне редких случаев, когда сама женщина проявляет инициативу и начинает разговор о своем возрасте). При этом люди обычно никогда не говорят в лицо что-то вроде *Да ну что вы, вы в свои 80 не выглядите на 20!* или, как сказал однажды один остроумный человек, *Не стоит пятидесятилетней женщине говорить, что вы в свои 60 лет выглядите на 40.* В таких случаях применяются особые этикетные речевые формулы *Да не может (этого) быть!; Вы шутите, вы так молодо выглядите!; Вот уж не подумал бы!; Да что вы, вам столько не дашь!; Кто бы мог подумать?! и под.*

Концепт возраста в разной форме и в разных ролях входит в толкование очень многих слов и словосочетаний русского языка. К ним относятся не только приведенные выше слова и выражения, обозначающие различные возрастные стадии, но и такие прилагательные, как *большой и маленький* (в одном из их значений, как, например, во фразе *Дочь у меня большая*), или *юный, полторагодовалый, восьмимесячный, зеленый, преклонный*. Это также слова и словосочетания *подросток, взрослый, года, лета* (ср. *X в летах* = 'X пожилого возраста'), *во цвете лет, выслуга лет, на старости лет* 'в старческом возрасте', *по молодости лет, ребенок, детская* ('комната'), *кормилица, няня, совершеннолетие*, глагол *вырастать* и его производные, это существительные-синонимы *сверстники, ровесники, одноклассники, одноклассники* 'одного возраста', имена *погодки* ('брат или сестра в семье, возраст которых отличается на год'), *переросток*, устаревшее имя *перестарок* 'старше возраста, чем полагается для чего-либо', *малыш, моложавый, старик, старуха, старшинство, незрелый, девичество*; это такие выражения, как *Она уже не девчонка* (Вл. Пухова); *Поживи с моё; Из молодых, да ранний; Молодо-зелено; Он у вас вовсе не юноша, а молодой человек* (Г. Лобов); *на склоне дней: О как на склоне наших дней // Нежней мы любим...*

(Ф. Тютчев); *гаджий утенок: Мое пребывание в гадких утятах затянuloсь* (М. Ганина); *<не> выгядеть на свои года <лета>* и сотни других.

Если русское языковое время, как отмечали многие лингвисты, конкретно и оцутимо, то это еще в большей степени справедливо по отношению к такой его разновидности, как возраст. Движение возраста пространственно-конкретно и воспринимается как перемещение по временной шкале в вертикальном измерении (в этом случае русское языковое сознание сближается с ирландским [Михайлова 1995]), причем это не простое движение, а движение-преодоление. Возрастные изменения описываются метафорически как движение вверх, как подъем на некую лестницу-гору. И здесь следует упомянуть о связи идеи возраста как биологического времени с идеей роста - вертикального изменения пелогического тела: предложения *Он уже вырос; Когда он попрос, родители отдали его в лицей; Смотри, какой он стал большой!* имеют два осмысления - 'стал выше' и 'стал старше'. Поднимаясь вверх по лестнице жизни, человек то и дело оказывается на определенной поверхности - ср. выражения *на ступенях своих лет; на пороге старости; на границе своих шестидесяти* (А. Ахматова); *Пришла пора зрелости, пора остановиться на какое-то время и задуматься о будущем* (В. Салькова). После того, как достигнута вершина, верхняя ступень этой "лестницы-горы", начинается движение вниз, как бы спуск по другому склону, ср. на склоне лет, на закате жизни и др.

Человек - точка на вертикальной шкале возраста - движется по шкале навстречу событиям жизни, минуя возрастные рубежи и соответствующие жизненные события (или же события сами движутся ему навстречу, пока возраст человека останавливается на определенной ступеньке). В своем движении человек подходит к новым рубежам и, если Господь позволяет, перешагивает через очередной возрастной барьер, как через перевал, минует его, и божественная сила ведет его дальше вверх вплоть до самой смерти; ср. *Он подошел к 50; с высоты своих лет; Я уже дошел до того рубежа, где - увь! - кончается молодость и начинается пора размышлений* (И. Гончаров), *На склоне лет я вдруг понял, что никогда не видел его с сыном* (М. Буров); *Когда я достиг двенадцатилетнего возраста, у меня уже было пять сестер, все моложе меня* (Морозов - цит. по МАС, т. 2); *Есть у меня сынишка ... Ему тогда только что на пятнадцатый перевалило* (А. Новиков-Прибой); *Начиная с какого-то времени, мне кажется, что кто-то ведет меня по жизни* (М. Гефтер). *Мы говорим: Мне повезло дожить до таких лет* (Л. Гинзбург); *на ступенях своих лет* (В. Нахимов); *В эти годы я уже не сам шел по жизни, меня несло по ней* (А. Эппель). Тексты полны выражениями типа *возрастной рубеж; преодолеть возрастной барьер; Я уже перешаг-*

нул тот возраст, когда меня насильно укладывали спать (С. Довлатов); *Между тем минуло мне шестнадцать лет* (А. Пушкин).²

Конкретное число лет всегда 'осуществляется', 'претворяется в жизнь', 'реализуется', то есть, как мы говорим, *исполняется*, затем определенный возраст некоторое время "идет", "имеет место" и, наконец, "проходит". Ср. *Нашей Кате только что исполнилось 10; Сколько вам стукнуло (брякнуло ...)?*; (фиксируется и оценивается сам факт прихода, наступления очередной фазы жизни); *Шел мальчишке в ту пору восемнадцатый год; Когда ее отец умер, ей шел одиннадцатый год* (подчеркивается процесс - течение, движение времени жизни); *Ей девять лет; И было мне тогда еще совсем немного лет ...; Было ему от роду пятнадцать* (в последних трех примерах возраст подается как актуальное неотъемлемое свойство человека); *Ей минуло 18 лет* (подчеркивается стадия прохождения человеком данной ступени).

Сфера возраста обслуживается особыми глаголами или особыми глагольными лексемами и конструкциями. Например, если высказывание *Прошло 18 лет* - это утверждение о времени, то высказывание с дательным субъекта *Ей минуло 18 лет* (плохо **Ей прошло 18 лет*, хотя возможно *Молодость прошла*) - это уже утверждение о возрасте. О нем, как мы уже видели, говорят: *исполняется, идет*. Используются также глагол *быть* (в экзистенциальном значении), глаголы *дойти, дожить* <до>, метафорические предикаты *шагнуть* и его приставочные корреляты, *подниматься, войти и выйти, доползти, впасть* и некоторые другие. Множество всех таких лексических единиц, впрочем, достаточно ограниченное.

Когда человек еще не достиг возраста зрелости или старости, но в своем движении близок к нему ('немного недошло до'), мы для выражения этой идеи употребляем предлог под: *Ему под пятьдесят; Шкловскому было под 80, когда я увидела его снова* (Н. Иванова). Не говорят *Ей под 10* - 10 лет не возраст зрелости, сомнительно *Ей под 20*, но уже вполне нормально *Ей под 30, 40, 50 ...* Для выражения идеи большой близости к некоторому возрастному рубежу, причем близости статичной - смысловой компонент 'движение <по шкале возраста>' становится фоновым, - используется предлог *около* ('чуть меньше'): *Ей около 30* ('28-29 лет'). Если говорящий, помимо неточного указания количества лет некоторого лица, хочет дополнительно подчеркнуть, что это количество, во-первых, относительно большое (то есть возраст человека - зрелый или старый), во-вторых, чуть большее, чем указанная нижняя возрастная граница, и, в-третьих, скорее всего не превосходящее следующего десятилетия, то он может употребить специально предназначенный для передачи этого смысла предлог за: *Ей за 30;*

Камергеру было за пятьдесят (Б. Окуджава). Здесь часто встречается наречие *уже* (*уж*): *Ей уже за 30; Герасим - стройный парень, на губах и подбородке едва заметный пушок, а ему уж за двадцать лет* (В. Вересаев). Возможно: *Он уже большой, ему за 20, но плохо *Он еще маленький, ему под 20*. Рассмотренные идиоматичные конструкции с дательным субъекта и с предлогами *под* и *за* закреплены в русском языке именно за выражением возраста, а не, скажем, роста, поэтому слово *лет* и его синонимы тут обычно опускаются.

Для передачи смысла 'говорящий считает данный возраст относительно малым' тоже имеется готовая конструкция *Машеньке <еще> нет (и) года; Ему нет (и) 10, 12, 20; Ему не было 19, когда началась война и он пошел на фронт*.

В приведенных выше примерах с предлогами *за* и *под* используются только круглые числа; когнитивная шкала возраста вообще любит круглые числа. Не говорят *Ей под 46; Ему под 62; Им уже за 53; Нам уже за годик*. Удаленность от нижней (но не от верхней) границы маркируется особым способом, см. *Ему далеко за 60, разг. Ему хорошо за 70* при недопустимом **Ему далеко под 50*. Однако это *далеко* вне контекста полемики не выходит за промежуток в 10 лет: *Его начальнику далеко за 50* означает, скорее всего, '56 (57?, 58?) и более лет, но менее 60'. Только в качестве опровержения предшествующего высказывания собеседника или в контексте языковой игры мы можем сказать (*Нет*) *Ему далеко за 60* (с акцентно выделенном *далеко*) о человеке, которому более семидесяти лет. Между тем конструкция *Ему нет еще и ...* допускает в принципе любое число, как круглое, так и некруглое, а в младенческом возрасте, когда возраст считают на месяцы, - любое число месяцев: *"Тридцати пяти ему не будет"* - сказала я (В. Токарева); *Ему еще нет 17; Ей не было и 58, но было что-то старушечье в ее облике* (В. Козлов); *Мальчику еще нет года; Ей нет (и) трех месяцев*.

Для указания на количество лет, несколько большее, чем круглое число *X*, служит языковая конструкция *N <лет> с небольшим; Ему 40 с небольшим; Зине было с небольшим 15 лет* (Я. Полонский), а для передачи неточного, приблизительного возраста, как меньше, так и больше граничного, имеются выражения *N или около того, N или что-то в этом (таком) роде, N или что-то в таком духе; Ему лет 55 или около того; Ей лет 40 или что-то в этом роде*. Анафорический элемент в составе таких выражений является конструктивно обязательным и не может быть опущен; нельзя сказать по-русски **Ему 60 или около*. Смысл приблизительности, "спрятанный" в предлоге, дополняется и усиливается таким же смыслом, выраженным порядком слов в составе

параметрической именной группы; ср. *Ей 45 лет или около того* - предпочтительнее *Ей лет 45 или около того*. Первая из этих двух фраз возможна, только если обе мысли подаются говорящим как обособленные, отдельные, причем вторая фраза выступает как дополнение или поправка говорящего к ранее сказанному. Конструкция же с инверсией - чисто сочинительная, обе мысли подаются говорящим как равноправные. Различие этих фраз особенно заметно при их произнесении - данные фразы имеют совершенно разный интонационный контур.

Неточное указание числового значения параметра возраста возможно также с помощью других лексически и синтаксически разнообразных русских конструкций: *Ему лет 55-56, а она старше его*; *Ему было тогда где-то около 68* ('68 или чуть меньше <но не больше>'); *Ему в районе 45* ('может быть и больше'); *Ей не более 33*; *Ей не менее 35-40 лет* (В. Набоков); *Он перерос свои 30* (И. Померанцев); *Она была еще совсем молоденькая, не старше 18, в напряженном лице ее, особенно на губах, было что-то детское* (М. Хласко).

Сравниваются возрасты людей обычно с помощью слов *старше, моложе, больше и меньше*, а количественные и качественные оценки человеческих возрастов всегда связаны с оценкой внешности, физического сложения, склада характера или поведения человека, с его различными действиями и поступками. По внешнему облику человека мы определяем его возраст, говорим, сколько ему лет, даем или не даем человеку его лет, и при этом, разумеется, нередко ошибаемся. Мы говорим: *На вид Ирине Петровне было не более 35*; *Он выглядит значительно моложе своих лет*; *Ей ее лет совсем не дашь!*; *Что, ей уже 68? Не может быть! Вот уж никак не скажешь!* (Н. Королев); *Ну, и сколько вам лет? - А сколько вы мне дадите?; Нашему шефу 40. - А я думал лет 50-55* (скорее, не буквально "думал", а заключил по его внешнему виду, телосложению и, возможно, бросающимся в глаза свойствам поведения).

Существуют особенности характера и поступков человека, которые свойственны только людям определенных возрастных стадий. Мы говорим о юноше или девушке: *Ты поступила как вполне взрослый человек*; *Он (она) уже вышел (вышла) из того возраста, когда ...; Почему вы все время деретесь? Вы же уже не дети!* И в тексте и в жизни мы встречаем такие характеристики взрослого человека: *Он бодрый и крепкий старик, несмотря на свои семьдесят четыре года* (А. Кони). В последнем предложении несоответствие реального внешнего облика человека стереотипным представлениям о том, как должен выглядеть человек в таком возрасте, передается союзом *несмотря на*. См. также высказывания *Ты рассуждаешь как ребенок*; *Маленькие дети и то себя так не*

ведут; Он впал в детство - то есть 'будучи взрослым, ведет себя так, как обычно ведут себя в таких случаях дети' и под. Действующие в обществе на каждом шагу разнообразные возрастные возможности и ограничения тоже, так сказать, "поднимают соответствующую проблему": Вам сколько лет? 20? Тогда сюда нельзя!; Пусть сначала выйдут вперед те, кто старше; У нас все мужчины работают до 65 лет; Эту книжку тебе еще рано читать; Ей уже больше 12, и на самолет нужен отдельный билет; К нам в секцию не берут девочек моложе 10; Принимаются школьники от 13 лет и старше; На работу требуется бухгалтер не старше 35 лет; В армию служить пойдут юноши, возраст которых не моложе 21 года; Мне уже больше 50, и по закону я имею право на дополнительную прибавку к пенсии; Детям до 16 лет смотреть этот фильм не рекомендуется.

О разных возрастных этапах мы тоже говорим по-разному. Так, можно употребить выражение *на старости лет*, но нельзя **на молодости* <*на юности*> лет и т. д. И в то же время вполне приемлемо *по молодости лет, по зрелости лет, по старости лет* и *по юности лет*; *в молодости, в юности, в старости*, но хуже *'в зрелости* при абсолютно нормальном *в зрелые годы*. Допустимо *под старость*, но для прочих возрастных фаз такой способ выражения не применим.

Старость - это вообще особо выделенное время человеческой жизни, это то время, когда возраст ощущается особенно остро. Если молодость, молодые годы мы легко растрачиваем (ср. *Пока он судорожно растрачивал свою молодость, женщины не были для него объектом пристального внимания* (Б. Окуджава)), то *растратить старость* нельзя. Старость наступает, как правило, внезапно, приход ее бывает не только неожиданным, но и нежелательным, она обычно подстучает к людям незаметно, как говорят, *подкрадывается*, и люди по большей части очень бережно относятся к времени, отпущенному им на старость. Конечно, старость сопряжена также и со всеми сложностями этого последнего этапа жизни, прежде всего с физической немощью и болезнями, с ослаблением или утратой физиологической активности, с особыми чувствами сильной, часто изнурительной, усталости, холода - как физического, так и психического (ср., например, *Она мерзла, как и положено в ее девяносто пять лет* (Д. Рубина) или *Ее постоянно охватывало чувство холода и изнурительной усталости* (Д. Рубина)), с испытанием на одиночество - из самых жестоких - после ухода близких и утраты родных, со страхом перед собственным предстоящим скорым уходом из жизни, а иногда даже с желанием такого ухода. *"На отдых, житель вчерашний, // Все пройдено, сам посуди: // Мне даже и смерти не страшно // Она, как и жизнь, позади,"* - писал в 1966 году А. Т. Твар-

довский. *"С точки зрения милосердия смерть хороша тем, что кладет конец старости. Смерть, упреждающая одряхление, более своевременна, чем смерть, завершающая его"* - отмечал Ж. де Лабрюйер.

По большей части людям свойственно бояться наступления старости, а когда та приходит, о ней обычно говорят с грустью и сожалением. *"Мы надеемся достигнуть старости, но боимся состариться. Это значит, что мы любим жизнь и страшимся смерти"* - писал в своих "Характерах" Ж. де Лабрюйер. Анфуса, мать Златоуста, говорила: *"Цветущие юностью надеются достичь глубокой старости, а состарившиеся ничего не могут ожидать себе, кроме смерти"*. Ср. также такие клишированные выражения, как *Старость не радость; Старость - закат жизни* или *Старость - это возраст разочарований, <а юность - время иллюзий>* (Скриб).

Состарившиеся люди, то есть люди, достигшие старческого, или стариковского, возраста, как никакие другие, имеют особые четко выраженные внешние приметы - знаки времени. Дряблость тела, сгорбленность, особая походка, сухость и вялость кожи, появление обильных морщин на лице и седых волос, ослабевшая память, специфический голос (ср. *И голос у бабушки хриплый, вибрирующий - это уже типично старушечий голос* (В. Козлов)) - все это несомненные признаки последнего этапа жизни.

В этом возрасте вместе с обостренным ощущением жизни и ее ценностей, вместе с осознанием неумолимой скоротечности жизни наступает, как мы уже отмечали, сильная физическая и психическая усталость, а потому большое количество прожитых лет нередко ощущается людьми как жизненное бремя. Основная русская метафора этого периода жизни - метафора тяжести. Мы говорим и читаем, что *на человека давит груз прожитых лет; возраст старости рассматривается как ноша, обуза, морока, вериги, бремя, тяжесть*. *"По мере того, как старешься, твой заплечный мешок тяжелеет, заполняясь камнями и грязью"* - пишет Дьердь Конрад. Ср. такие уже почти стершиеся метафоры, как *согнулся под тяжестью лет; тяжесть времени; груз прожитых лет; Годы давят, прижимают к земле; Бремя жизни согнуло его; Я уже становлюсь всем обузой* и под. В это время подведения итогов прожитой жизни, период жизни, сопряженный с усталостью и частыми недомоганиями, сильные и волевые люди ищут крупицы радости и стараются преодолеть и побороть страх перед смертью. О таких людях говорят, что *Им удалось победить старость* (или: *свой возраст*), что *Старость и болезни отступили*. Ю. Эдлис вкладывает в уста своего героя-старика следующую сентенцию: *Время - наше бремя, и нести его мы должны с достоинством, твердостью и долготерпением*.

На примере старости мы видим, что когнитивная вертикальная шкала возраста - времени человеческой жизни - характеризуется четко выраженными отдельными этапами, которые не только весьма своеобразно воспринимаются и оцениваются людьми, но и специфическим образом оформляются в русском языке.

П р и м е ч а н и я

- ¹ В английском языке имеется даже выражение *to act one's age*, означающее 'вести себя сообразно своему возрасту'.
- ² Для глагола *минуть* (в отличие от парного *миновать*), как показано в статье Анны А. Зализняк [Зализняк 1994], всегда реализуется только одна из двух известных пространственных метафор времени, а именно представление о протекании событий во времени. Однако, как отмечено в [Зализняк 1994], когда речь идет о возрасте, ситуация меняется. В этом случае возникает образ человека, движущегося навстречу неподвижным событиям. О двух пространственных метафорах времени см. в работе [Lakoff 1980].

Л и т е р а т у р а

- Зализняк, Анна А. 1994. "Праздник жизни проходит мимо (Заметки о неоднозначности некоторых русских слов)." *Wiener Slawistischer Almanach* 34.
- Михайлова, Т. А. 1995. "Нечто о пространственной модели времени (на материале ирландского языка)." *Семиотика и информатика. Сборник научных статей*. Вып. 34. М.
- Lakoff, G., Johnson M. 1980. *Metaphors We Live By*. Chicago & London: Univ. of Chicago Press.

Людмила Боярова

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ИСТОРИИ И РАЗВИТИЯ УКРАИНСКОЙ ТЕРМИНОЛОГИИ

Украинский народ на протяжении нескольких столетий находился в особо длительном и тесном контакте с русским народом, обусловленном общностью политической, экономической и культурной жизни этих народов. Такой контакт, сопровождавшийся насильственной русификацией, не мог не оказать влияния на развитие украинского литературного языка, в частности его терминологических систем.

Особого внимания заслуживает "советский" период в развитии украинского языка. Уже в первые годы Советской власти наблюдается двойное отношение к этому языку: "С одной стороны, ... центральное правительство никогда его не запрещало. С другой стороны, этому же правительству, а особенно партии, во многих случаях он был нежелателен" (Шевелев 1987, 116).

За все время развития лексикографической, в частности терминологической, работы в Советской Украине 20-е – середина 30-х годов – самый продуктивный период как в составлении специальных словарей для разных областей знаний, так и в теоретической разработке многих терминологических проблем. Прослеживается тесная связь успехов лексикологии этого времени с началом украинизации в Украине, которая сформулировалась как политика государства где-то к 1925 году. Эта политика обусловлена целым рядом внутривластных и, особенно, международных событий. "Украинизация не была движением украинцев против Москвы, а в значительной мере, дальнейшим поворотом кремлевской политики" (Шевелев 1987, 137). Влияние украинизации на положение украинского языка и на отношение к нему было неоднозначным, поскольку проводилась эта политика непоследовательно и "сверху". И все же во время украинизации украинский язык начал употребляться почти во всех сферах общественно-политической жизни Украины, стал языком законодательства, науки и образования, частично армии. В этот период возрождения украинской нации и украинской культуры особо возросла потребность в развитой научной терминологии, что не могло не активизировать терминологическую работу в Украине. Терминологическая работа была сосредоточена в Институте

украинского научного языка, созданном в 1921 году, и с этого времени централизованно велась в его 5 отделах и 33 секциях. Основной задачей научного института было составление терминологических словарей, преимущественно русско-украинских. До середины 30-х годов в Украине опубликовано около 80 разнопрофильных русско-украинских и украинско-русских терминологических словарей, что, безусловно, следует отнести к успехам проведенной украинизации. В последующие годы продукция украинских лексикографов 20-х – середины 30-х годов рассматривалась в Советской Украине как утратившая свое научно-практическое значение, тенденциозно игнорировалась большинством языковедов и не была известна широкой общественности. В данной статье отрицаются высказывания некоторых советских ученых о недостаточном научном уровне решения терминологических проблем в словарях 20-х – середины 30-х годов и оценивается лексикографическое наследие этих лет с точки зрения не только возможного, но и необходимого использования его при разработке теоретических основ современного украинского терминообразования.

Анализ даже части словарей, изданных в 20-х – середины 30-х годов позволяет выделить ряд важных концептуальных положений, которыми руководствовались лексикографы того времени, создавая специальные переводные словари. Среди этих положений выделим такие: основу каждой украинской терминосистемы составляют национальные термины; иностранные термины должны усваиваться непосредственно из языка-продуцента без прямого влияния языка-посредника; в терминах должно быть соблюдено оптимальное соотношение между принятым названием и понятийным содержанием, вложенным в этот термин.

Проблему соотношения собственного и заимствованного в терминообразовании лексикографы этого периода решали однозначно: использование украинского слова-термина является более целесообразным для понятности и восприятия всего текста. В лексикографической практике тех лет ориентация на собственный термин, созданный по законам украинского языка, проявлялась в подборе украинских параллелей к терминам иностранного происхождения. Шли поиски украинских слов с максимальным соответствием внутренней формы общепринятому заимствованному термину. Если же таких слов не находилось, то в словаре приводился иностранный термин без нарушения звуковой формы, свойственной ему в языке-продуценте. Ученые 20-х – середины 30-х годов еще употребляют во многих терминах международные корни, фонетическое звучание которых в русском языке было неоправданно изменено относительно языка-источника: *магнет*, *хемія*, *стація* и др. И только позднее в украинском языке под влиянием русского появились *магніт*, *хімія*, *станція*. Отметим, что лексикографические работы этого периода содержат ограниченное

количество терминов, заимствованных через русский язык и скалькированных с него. Но процесс этот уже начался, потому что, как пишет в предисловии автор одного из словарей И. Шелудько, "практичность словаря требовала приспособления к современным обстоятельствам и состоянию технического дела на Украине, когда русский язык, а с ним и лексика, чуть ли не полностью овладевает литературой, промышленностью да и лицами, стоящими вокруг нее..." (Шелудько-Садовський 1928, 12). Подчеркнем, что это написано в 1928 году, то есть в период "украинизации".

Лексикографы этих лет обращали внимание и на то, что в некоторых случаях явление или предмет давно пережили свое первоначальное название, так как изменились со временем и приобрели новые свойства, то есть термин уже может не отражать сути явления или предмета на понятийном уровне. Использование таких слов-терминов поддерживается преимущественно традицией, а соотношение между смысловым объемом понятия и его названием нарушено и не соответствует современному развитию науки и техники. В цитированном ранее предисловии к одному из словарей приводятся следующие примеры из русского языка: "... 'лошадиная сила', где речь идет совсем не о 'силе', а о 'мощности', или 'электродвижущая сила', 'сила тока', где нет сложившегося понимания 'сила' " (Шелудько-Садовський 1928, 11). Остается, конечно, дискуссионным, насколько являются удачными украинские соответствия к приведенным выше русским терминам, предложенные в русско-украинских терминологических словарях 20-х – середины 30-х годов: *лошадиная сила* – *механічний кінь*, *электродвижущая сила* – *електрозворушення*, *сила тока* – *струм*, реже – *величина струму*, а *сила тока в ампер* переводится как *струм у амперів* или *струм на амперів*. Важным же является уже сама постановка вопроса, что необходимо пересмотреть, как термины отражают суть заложенных в них понятий, дать более точное название некоторым понятиям, то есть подыскать украинское слово, которое соответствовало бы тому, как определяется то или иное явление в современной науке и технике. Эта задача была по силам лексикографам 20-х – середины 30-х годов, так как большинство их в совершенстве владело многими языками, отсюда знание этимологии терминов на уровне первоисточников. Отметим, что скалькированные термины *кінська сила*, *електрорушійна сила*, *сила току* стали приводиться в более поздних технических словарях, в толковом одиннадцатитомном "Словнику української мови", а также начали широко употребляться специалистами, что отражено в научно-технической и учебной литературе. И только в последнее время ученые все-таки возвращаются к терминологическому словосочетанию *величина струму* как к более точно передающему данное понятие, чем *сила току*.

Лексикографы анализируемого периода продолжали начатую украинскими терминологами второй половины XIX столетия традицию формировать терминосистемы, ориентируясь непосредственно на язык-производитель и исключая прямое влияние какого-либо другого языка-посредника, в том числе и русского. Тот же автор в предисловии к словарю, который является русско-украинской лексикографической работой, предостерегает от недостатков опосредствованного перевода иностранных терминов через русский язык, сосредоточивая внимание на тех случаях, когда термин в русском языке не отражает сути заложенного в нем понятия или фонетически искажен по сравнению с языком-источником и в таком виде переходит в украинский язык. При этом не говорится о неизбежном появлении в украинской терминологии скалькированных терминов, не соответствующих структуре украинского языка, о чем много пишут современные терминологи. Объясняется это, вероятно, тем, что в Украине в те годы только началась ориентация на русские терминосистемы, поэтому автору предисловия, как и другим лексикографам тех лет, трудно было предвидеть все последствия прямого калькирования с русского языка.

Положительно оценивая лексикографическое наследие 20-х – середины 30-х годов, хотим при этом подчеркнуть, что не все, сделанное учеными тех лет, является рациональным и приемлемым для современного украинского терминообразования. К этому наследию в ряде случаев следует относиться и критически. Главное же, в чем убеждает опыт работы терминологов этого периода, – это то, что украинский народ имеет собственный терминофонд.

К середине 30-х годов в Украине замедляется, а затем и приостанавливается процесс украинизации. Прекращает свое существование Институт украинского научного языка, организуются репрессии по отношению к тем языковедам, которые стоят на позициях "буржуазного национализма", в число которых попало много лексикографов, поэтому их словари постепенно были изъяты из употребления. В таких условиях терминологическая работа в Украине почти прекращается, и активизируется она только в 50-е – 60-е годы. Но украинская терминологическая лексика развивается уже в эти годы, как и все последующие, под большим влиянием русской терминологии. В это время языковую политику в Советском Союзе определяла теория "слияния наций и их языков". Именно по этой теории должны были стираться национальные отличия народов СССР, в частности языковые отличия – за счет усиления роли русского языка в жизни этих народов. По нашему мнению, есть все основания утверждать, что в Украине эта известная теория советской эпохи более всего сказалась на украинской научной терминологии. Терминофонд украинского народа стал искусственно разрушаться вследствие тех процессов, которые начались в украинском

языке: "... Наступление на украинский язык извне, русификаторское движение на носителя языка, теперь сочеталось с наступлением на язык изнутри: сама структура, основа беззащитного литературного языка открыта русским влияниям и заимствованиям..." (Шевелев 1987, 208–209).

Длительное использование украинцами русскоязычной научной литературы максимально приблизило украинскую терминологию к русской. К 90-м годам XX столетия в украинские терминосистемы вошло такое количество калек с русского языка, что упорядочить современные украинские терминологические системы стало чрезвычайно трудно. Следует отметить, что отечественные терминологи прилагают много усилий для восстановления национальной основы в терминосистемах украинского языка без потери содержательного объема понятий. Однако процесс этот идет довольно медленно, поскольку языковое сознание современных украинских ученых сформировалось под влиянием русской научной среды, и естественно, что многие из них воспринимают кальки с русского языка как закономерное явление в украинской терминологии. Хотим подчеркнуть, что в Западной Украине кальки с русского языка практически не прижились, и термины-кальки – это проблема прежде всего Центральной и Восточной Украины, где они широко употребляются в языке специалистов, в научных текстах, учебниках и, наконец, в словарях, публикуемых АН Украины.

До настоящего времени появляются академические издания русско-украинских словарей, в которых, как и в предыдущие советские годы, предпочтение отдается терминам, образованным путем традиционного калькирования. Мы проанализировали перевод экономических, торговых и финансовых терминов в русско-украинских специальных словарях изданий последних лет, то есть перевод той терминологической лексики, которая обслуживает экономические отношения, формирующиеся в современной Украине. Нами выявлено довольно много случаев неоправданного калькирования русских терминов и введения их в указанные терминосистемы. Приведем следующие примеры: во всех переводных словарях предлагается термин *доход* (рус. *доход*) вместо естественной для украинского языка формы *дохід* (-*ходу*), то есть игнорируется такая фонетическая особенность украинского языка, как чередование О, Е (в открытом слоге) с І (в закрытом слоге); в тех случаях, когда русский термин переводится двумя языковыми единицами – термином-калькой и национальным термином, – для активного употребления предлагается только скалькированное слово (так, из словаря в словарь переходят терминологические словосочетания *оптовий продаж*, *оптовий збут*, *оптова ціна* и др., хотя русскому термину *оптовый* соответствует в украинском языке *гуртовий*); во многих случаях в переводной части словарей дается только термин-калька, например:

погашення векселя, погашення позики (рус. *погашение векселя, погашение займа*) вместо *оплата векселя и повернення позики*.

Приведенных примеров (которых могло быть значительно больше), по нашему мнению, достаточно, чтобы сделать следующий вывод: авторы современных русско-украинских терминологических словарей не учитывают всего опыта терминологической работы, который уже имеется в Украине. Большинство ученых-терминологов не рекомендует употреблять в терминосистеме слово-кальку, когда есть мотивированный термин, образованный средствами родного языка (часть таких терминов представлена еще в древних памятниках украинской письменности).

Особое значение для развития терминологической теории в Украине и для терминологической практики имеют материалы I (сентябрь 1992 года), II (сентябрь 1993 года) и III (сентябрь 1994 года) Международных научных конференций "Проблемы украинской научно-технической терминологии", состоявшихся во Львове. На этих конференциях получили свое дальнейшее развитие те концептуальные положения, которыми руководствовались в своей терминологической работе ученые 20-х – середины 30-х годов.

Все вышеизложенное позволяет, по нашему мнению, утверждать следующее:

1. Украинский народ имеет свою национальную терминологию, большой вклад в формирование которой сделали лексикографы 20-х – середины 30-х годов.
2. Задача современных языковедов – дальнейшее развитие национальной терминологии, что требует разработки концептуальных основ и практических рекомендаций относительно нормирования украинской терминологии в постсоветский период.
3. Поскольку в Украине русско-украинская терминографическая практика не соответствует в полной мере современному уровню теории терминообразования, одной из насущных задач терминографов является возвращение украинскому народу его собственной терминологии в русско-украинских словарях.

Л и т е р а т у р а

- Шевелев, Ю. 1987. "Українська мова в першій половині двадцятого століття (1900–1941): Стан і статус", *Сучасність*.
- Шелудько, І., Садовський, Т. 1928. *Словник технічної термінології (Загальний)*, Харків.

Володимир Дубічинський

СУЧАСНІ ОБРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛЕКСИКОГРАФІЇ

До 400-річчя східнослов'янської лексикографії*

Лексикографією звичайно називають науку про створення, вивчення та використання словників. Якщо за логіко-понятійною злагодженою лексикографія безперечно належить до наук, то за творчим наповненням пошуку я вважаю її мистецтвом, мистецтвом словникотворення. Враховуючи метафоричність цього постулату, відзначу, що, як і кожне мистецтво, лексикографічна діяльність має свої власні систему, засоби виразності, образність, палітру методів та прийомів.

Не слід сучасну українську лексикографію сприймати як прикладну лексикологію. Незважаючи на постійну взаємодію та перехресчування лексикографії, лексикології, семасіології тощо, українське словникарство (комплекс "наука-мистецтво") існує як самостійна галузь мовознавства, має свої закони та завдання.

На сучасному етапі розвитку української лексикографії функції словників можна уявити досить конкретно:

1. Наукове вивчення та описання української мови, її історії, сучасного стану, наукове прогнозування мовного розвитку.
2. Систематизація лінгвістичних знань.
3. Нормалізація, встановлення правил усної та письмової української мови.
4. Роз'яснення запозичених, незрозумілих, маловживаних та застарілих слів.
5. Забезпечення міжмовного спілкування та перекладацької діяльності.
6. Навчання іноземної мови, глибоке пізнання історії та культури народу, що говорить цією мовою.

Виходячи з теоретичних висновків та практичного досвіду словників усього світу, можна виділити п'ять основних принципів лексикографування, безпосередньо притаманних також українському словникарству:

I. Спадкоємність лексикографічних творів.

Будь-які словники під час описання певного словникового матеріалу завжди спираються на існуючі словникарські традиції. Крім того, трапляються випадки, коли словник, що з різних причин не задовольняє первісному задуму укладачів, надалі виявляється корисним джерелом у створюванні інших лексикографічних праць.

II. Значна роль суб'єктивного фактора у створюванні словників.

Неможливо, як здається, довністю виключити з лексикографії індивідуальні особливості стилю та талант багатьох великих словників, таких, як Л. Зізаній, П. Берикда, Г. Голоскевич, Б. Грипченко, І. Огієнко та інші, привабливість творчості, новаторство яких незаперечливі.

III. Обумовленість певним прагматизмом.

Словник зорієнтовується на певного читача, у ньому враховуються особливості мов, необхідність саме такої лексикографічної праці у визначений період. Словник завжди оцінюється запрограмованою користю і створюється суто з утилітарних міркувань.

IV. Нормативність в доборі та поданні лексики у словнику.

Виходячи з нормативно-стилістичних завдань словника, не можна допустити безмежне входження у нього ненормативних засобів мовлення, навіть широко представлених у різних сферах слововживання. Не треба забувати, що словник напрямки пов'язаний із виробленням літературної мовної норми у кожному епоху. Разом з тим слід враховувати також, що багатство мови відбивається насамперед у тому, що вона складається не тільки з нейтральних, стилістично не маркованих засобів. Діалектично застосований принцип нормативності не повинен призвести до виділення різних мовних елементів, функціонально обмежених у тому чи іншому відношенні.

V. Теоретична та практична багатоплановість словників.

Під час кожного наукового аналізу словникового стану української мови завжди залишаються невідбитими деякі аспекти, що могли б представити будь-яке мовне явище в іншому вигляді, з іншої точки зору.

С л о в н и к – це феномен культурно-історичний. Він не тільки відображає сучасну культуру, але й фіксує її попередній стан (незважаючи на тип словника). Тому можна сказати, що кожний словниковий твір завжди анахронічний: створення словника закономірно запізнюється за рухом мови.

Ідеалом теорії лексикографії є універсальний словник. Багато лінгвістів завжди мріяли про ідеальний науковий словник, який зміг би точно відобразити мовленнєву стихію, усі розряди лексичних одиниць зі всіма їх властивостями.

Але чи існує розв'язання проблеми універсального словника? Кожен словник здатний розв'язати тільки визначені часткові завдання. На мій погляд, практично неможливо реалізувати словниковий проект, який задовольняв би усі критерії усіх адресатів словника. Лексикографічний комплексний опис лексичних одиниць, розрахований на всіх, не буде потрібен нікому.

Універсальний словник повинен існувати як лексикографічний ідеал у мозку укладачів словників. Це мета, яку можна досягти лише в абстракції.

Єдине, що можливо здійснити для наближення до цієї недосяжної мети, – це виділити деякі беззаперечні лексикографічні універсали – універсальні, загальні складові, властиві словникам різних типів:

- 1) заголовна одиниця;
- 2) лексикон (так звана ліва частина словника);
- 3) тлумачення, дефініція, перекладний еквівалент тощо (так звана права частина словника);
- 4) системність лексичного матеріалу, що описується у словнику;
- 5) нормативність / (припустима) ненормативність лексичних одиниць;
- 6) чітко визначений порядок подання словникового матеріалу.

Діалектична відносність лексикографічного описання лексичних одиниць мови безумовно тягне за собою існування численних словникових праць. Враховуючи багатоплановість (принцип лексикографування п'ятий) та різноманітність словників, що пропускають розгалуженість та множинність диференційних засад, спробую запропонувати типологію словників, що дасть можливість по-різному аналізувати та класифікувати лексикографічні праці залежно від дослідницьких чи навчальних цілей та завдань:

I. Залежно від кількості описувальних мов

– одномовні словники:

а) пояснювальні (енциклопедичні, тлумачні, термінологічні, етимологічні, ономастичні, навчальні, лінгвокраїнознавчі, словники іншомовних слів тощо);

б) фіксувальні (орфографічні, частотні, зворотні, лексичні мінімуми, ідеографічні словники тощо);

– двомовні та багатомовні, або перекладні словники

II. За охопленням лексики

– словники, що включають лексику "без обмеження" (енциклопедичні, тлумачні, орфографічні, орфоепічні, тезауруси тощо);

– словники, що включають лише певні лексичні шари, які відібрані:

1) за хронологічним принципом (етимологічні, історичні, словники нових слів – неологізмів тощо);

2) відповідно до "стилістичних" шарів лексики (словники літературної, розмовної мови, жаргонізмів, діалектизмів тощо);

3) за авторською лексикою (словники мови письменників, філософів, поетів, конкорданси тощо);

4) за територіальними особливостями лексики (словники діалектизмів, регіоналізмів, американізмів тощо);

5) за внутрішньолінгвістичною градацією слів (словники синонімів, антонімів, омонімів, "хибних друзів перекладача", фразеологізмів тощо);

6) відповідно до адресату (шкільні, словники для іноземців, бізнесменів тощо);

7) за професійним принципом (термінологічні, галузеві словники, класифікатори, тезауруси, термінологічні мінімуми тощо).

III. За обсягом

– великі, або "повні";

– короткі;

– лексичні мінімуми.

IV. За оформленням та деталізацією інформації

– комп'ютерні словники;

– друкарські:

а) багатотомні, однотомні словники;

б) кишенькові;

в) ілюстровані (малюнкові, словники з ілюстраціями, словники жестів та міміки тощо).

V. Залежно від функціональної спрямованості

– функціонально-галузеві (термінологічні, вузькоспеціальні, багатогалузеві, тематичні словники, тезауруси тощо);

– функціонально-мовні (словники словосполук, дієслівного управління тощо);

– функціонально-образні (фразеологічні, словники крилатих слів та виразів тощо).

VI. Відповідно до способу подання лексичного матеріалу

– алфавітні семасіологічні (тлумачні, орфографічні, перекладні тощо);

– алфавітні зворотні (словотвірні, граматичні тощо);

– ономасіологічні (тезауруси, ідеографічні, гніздові термінологічні тощо).

VII. З культурологічного погляду

- ономастичні (топонімів, гідронімів, словники імен та прізвиськ, криптонімів, псевдонімів тощо);
- "країнознавчі" (словники безеквівалентної лексики, "хибних друзів перекладача" тощо);
- словники з культури мовлення та літературної мови (орфографічні, орфоепічні, словники наголосів, труднощів уживання слів тощо).

VIII. *Залежно від методологічної та методичної цілеспрямованості*

- академічні;
- навчальні.

IX. *Комплексні, або змішані, словники* (тлумачно-сполучувані, тлумачно-перекладні, перекладно-синонімічні, етимолого-фразеологічні, тлумачно-перекладно-сполучувані тощо).

Закономірно, що деякі типи словників характеризуються різними диференційними ознаками. Це підтверджує багатоспрямованість та багатofункціoльність словників, зокрема, і лексикографії у цілому. Крім того, завдяки цьому можна передбачити широке майбутнє саме комплексних словників.

Справжнього буму досягла нині перекладна українська лексикографія. В останні 4–5 років вийшли десятки дво- та багатомовних словників.¹

Ще чекає свого розвитку тлумачне словникарство. Тлумачний "Словник української мови" в 11 томах² зараз уже не задовольняє ні спеціалістів, ні звичайних користувачів своїми громіздкістю та ідеологізованою орієнтацією.

Відзначу, що досить регулярно виходили та продовжують виходити українські орфографічні словники середніх шкiл, словники-мінімуми, академічні орфографічні словники.³

Треба зазначити також досягнення інших сфер українського лінгвістичного словникарства. Зараз уже можна говорити про широке, багаторівневе дослідження української мови у словниках. Наведу тільки декілька прикладів лексикографічного аналізу української мови: це-словники синонімів,⁴ антонімів,⁵ паронімів,⁶ власних імен⁷ псевдонімів та криптонімів,⁸ гідронімів,⁹ іншомовних слів¹⁰ скорочень,¹¹ труднощів української мови,¹² асоціативні,¹³ інверсійні,¹⁴ морфемні словники,¹⁵ словники говорів української мови.¹⁶

Чекають своїх дослідників-знавців українського слова комплексні, лінгвокраїнознавчі, ідеографічні, комп'ютерні словники, конкорданси, словники неологізмів тощо.

Останнім часом поширюється розвиток *термінографії* – науки про теорію та практику створення термінологічних словників.

Принциповими завданнями термінографії є систематизація, впорядкування, описання та уніфікація наукової термінології. Для цього зараз у Києві при Інституті української мови НАН створено Комітет науково-технічної термінології (керівник Л. Симоненко). Розвиток вітчизняної термінографії не вичерпується створенням лише словників-довідників (як правило, енциклопедичного характеру) з різних галузей знань. Безпосередньо з рекомендаціями та з дозволу Комітету науково-технічної термінології в останні роки готуються та виходять перекладні термінологічні словники, словники рекомендованих термінів (стандарти), словники-тезауруси, частотні термінологічні словники.¹⁷ Уперше в українській термінографії починають укладатися словники нових термінів та комп'ютерні банки даних.

У Чернівецькому державному університеті з 1991 року працює група термінографів на чолі з проф. Т. Кияком над створенням багатомовних термінологічних словників: з економіки, обчислювальної техніки, метрології тощо. 1995 року вийшов українсько-російсько-англійсько-французько-німецький словник з інформатики.¹⁸ Чернівецькі словникарі здійснюють також кваліфіковані експертизи термінологічних стандартів, створюють термінологічні банки даних, два рази на рік організують науково-методичну школу термінографів.

Вагомий внесок у розбудову українського термінознавства вносить державний університет "Львівська політехніка". За останні роки там відбулися три міжнародні термінологічні конференції, на яких були порушені принципи питання розвитку української мови та українського словникарства, видані збірки наукових праць, що закладають основи нової української термінографії.¹⁹

Молоде, засноване лише у 1992 році, Харківське лексикографічне товариство при Харківському державному політехнічному університеті провело дві міжнародних конференції "Сучасні проблеми лексикографії" (1993 р., 1995 р.), на яких обговорювалися основні проблеми становлення української термінологічної лексикографії.²⁰ Зараз у товаристві укладаються два тримовних (українсько-російсько-англійські) словника-довідника термінів АСУ та надійності технічних систем.

Сучасну українську лексикографію неможливо розглядати без широкої комп'ютеризації. Поступово традиційні методи замінюються комп'ютерним обробленням лексикографічних даних.

Основа автоматизованої системи інформаційного обслуговування – це комп'ютерні банки даних. Вагомою ознакою створення банку даних є машинний фонд української мови. В Україні цією проблемою займається проф. М. Пещак. Цей машинний фонд має солідне лінгвістичне забезпечення: ґрунтується не тільки на словниках, а й передусім на

текстах, оскільки саме в текстах відображаються процеси розвитку слова, його розширення, поглиблення, зміни.

Комп'ютеризація лексикографічного процесу суттєво змінює не лише стиль праці словників, підвищуючи ефективність їхньої роботи, але й дозволяє ставити та розв'язувати питання, про які неможливо було б і мріяти у межах традиційної лексикографії.

Примітка

- * 1596 року у Вільно вийшов перший вітчизняний словник – "Лексис. Сирѣчь реченія, въкратцѣ събранны и из словенскаго языка на проты рускій діалектъ истолкованы" Лаврентія Зізанія Тустановського.
- ¹ Наведу приклади перекладних словників останніх років: двомовних – Басанець З. та ін. *Словник німецько-український, українсько-німецький*, Ірпінь, 1994; Бурбело В. та ін. *Словник французько-український, українсько-французький*, Ірпінь, 1994; Забіяка І., Парфьонов М. *Російсько-український словник: Посібник для учнів початкових класів*, К., 1995; Коваль С. та ін. *Словник англійсько-український, українсько-англійський*, Ірпінь, 1994; Кунч Л. та ін. *Німецько-український та українсько-німецький словник актуальної лексики*, К., 1994; Перебийніс В., Рукіна Е., Худекель С. *Англо-український навчальний словник-мінімум*, К., 1995; Медведева Л., Дайнеко Л. *Англо-український словник парних сполучень*, К., 1994; *Словник англо-український, українсько-англійський*, за ред. Ю. Жлуктенко, К., 1995; багатомовних – Балла М. *Англо-українсько-російський словник*, К., Львів, 1991; див. також (18) та багато інших.
- ² *Словник української мови: в 11-ти томах*, Відп. ред. І.К. Білодід, К., 1970–1980.
- ³ Достатньо згадати орфографічні словники І. Кириченка (більше двадцяти видань з 1955 року), С. Головащука (декілька видань для учнів 4–10 класів з 1978 року), а також: Бурячок А. *Орфографічний словник для учнів початкових класів серед. школи*, К., 1983; Стефанцев М. *Орфографічний словник: Посібник для учнів початкових (початкових класів близько двадцяти видань)*; Горпинич В. *Російсько-український орфографічний словник*, К., 1992 та інші.
- ⁴ Ващенко В. *Синонімічний словник-мінімум української мови*, Дніпропетровськ, 1972; Башнякова Н. та ін. *Російсько-український словник синонімів*, К., 1995; Деркач П. *Короткий словник синонімів української мови*, Львів, Краків, Париж, 1993; Коломієць М., Рогушевський Є. *Словник фразеологічних синонімів*, К., 1988.
- ⁵ Полпога Л. *Словник антонімів української мови*, К., 1975.

- 6 Гринчишин Д., Сербенська О. *Словник паронімів української мови*, К., 1986.
- 7 Левченко С. та ін. *Словник власних імен людей (українсько-російський і російсько-український)*, К., 1961, 1967, 1972, 1976.
- 8 Дей О. *Словник українських псевдонімів та криптонімів (XVI–XX ст.)*, К., 1974.
- 9 Железняк І. та ін. *Словник гідронімів України*, К., 1979; Стрижак О. *Назви річок Запоріжжя і Херсонщини (Нижньонадніпрянське Лівобережжя)*, К., 1967; Стрижак О. *Назви річок Полтавщини*, К., 1963.
- 10 Мельничук О. *Словник інішомовних слів*, К., 1974, 1977, 1985; Штепа П. *Словник чужослів*. Знадібки, Торонто, 1977.
- 11 Гула Н. *Словник скорочень в українській мові*, К., 1988.
- 12 Гринчишин Д. *Словник труднощів української мови*, К., 1989; Вихованець І. *Українська літературна вимова і наголос*. Словник-довідник, К., 1973; Головащук С. *Словник-довідник з правопису та слововживання*, К., 1989; Чак Є. *Складні випадки українського слововживання*, К., 1969; Погрібний М. *Словник наголосів української літературної мови*, К., 1964.
- 13 Бутенко Н. *Словник асоціативних норм української мови*, Львів, 1979; *Словник асоціативних означень іменників в українській мові*, Львів, 1989.
- 14 Бевзенко С. та ін. *Інверсійний словник української мови*, К., 1985.
- 15 Полюга Л. *Морфемний словник*, К., 1983; Сікорська З. *Українсько-російський словотворчий словник*, К., 1985; Яценко І. *Морфемний аналіз*. Словник-довідник, К., 1980.
- 16 Брилінський Д. *Словник подільських говірок*, Хмельницький, 1991; Лисенко П. *Словник поліських говорів*, К., 1974 та інші.
- 17 Наведу приклади термінологічних словників лише за останні роки (1991–1995):
Алексеєнко Л., Паначевський Б. *Російсько-український та українсько-російський словник (електротехнічні терміни)*, Харків, 1993.
Андерш І. та ін. *Російсько-український словник наукової термінології: Суспільні науки*, К., 1994.
Андрійченко С. та ін. *Російсько-українсько-латинський словник медичних термінів: Анатомія, біологія, радіобіологія, генетика, алергологія, імунологія*, К., 1993.

- Анісімова Ю. та ін. *Російсько-українсько-латинський словник медичних термінів: Патологічна анатомія, патологічна фізіологія, фармакологія*, К., 1993.
- Арсенюк Т. та ін. *Російсько-українсько-латинський словник медичних термінів: Офтальмологія, дерматологія, неврологія, психіатрія, ендокринологія*, К., 1993.
- Богатирьова С. та Ін. *Російсько-українсько-латинський словник медичних термінів: Мікробіологія, інфекційні хвороби, загальна гігієна*, К., 1993.
- Бойко В. та ін. *Російсько-українсько-латинський словник медичних термінів: Нефрологія, урологія, сексологія*, К., 1993.
- Боярова Л., Корж А. *Короткий російсько-український словник сучасних математичних та економіко-математичних термінів*, Харків, 1993.
- Бутковський Ю. *Англо-український словник з комп'ютерної та відео-аудіотехніки (з тлумаченнями)*, Чернівці, 1991.
- Ванін В., Герасимчук В. *Російсько-український словник. Нарисна та прикладна геометрія. Загальне машинобудування. Комп'ютерна графіка*, К., 1994.
- Власенко М. та ін. *Російсько-українсько-латинський словник медичних термінів: Біохімія, фізіологія, хімія*, К., 1992.
- Волик Л. та ін. *Російсько-український словник термінів з обчислювальної техніки та кібернетики*, Дніпропетровськ, 1992.
- Волков Є. та ін. *Російсько-українсько-латинський словник медичних термінів: Педіатрія, пульмонологія, кардіологія, курортологія, фізіотерапія*, К., 1993.
- Воробйова С. та ін. *Російсько-українсько-англійський словник правничої термінології: Труднощі терміновживання*, К., 1994.
- Гаврилишин Я., Каркоць О. *Англо-український, українсько-англійський словник ділових термінів*, К., 1993.
- Ганіткевич М., Зелізний А. *Російсько-український словник з хемії та хемічної технології*, Львів, 1993.
- Гармаш М., Зільбан М., Ковшуга О. *Російсько-український гірничий словник*, К., 1991.
- Гончаренко П. та ін. *Російсько-український термінологічний словник із спеціальності "Промислова теплоенергетика"*, Харків, 1993.
- Гордеев В. та ін. *Російсько-український будівельний словник*, К., 1994.
- Даниленко І. *Учебный русско-украинско-англо-французский словарь по химии*, Харьков, 1995.
- Дашкевич В. та ін. *Російсько-українсько-латинський словник медичних термінів: Хірургія, гнійна хірургія, онкологія, акушерство, гінекологія, рентгенологія*, К., 1993.
- Диновський Д. та ін. *Короткий російсько-український словник з фізичної культури та спорту*, К., 1993.
- Задорожний І. *Російсько-український словник працівника торгівлі*, К., 1992.
- Караван Ю. *Російсько-український словник фізичних термінів*, К., 1994.

- Карачун В. та ін. *Російсько-український словник з інформатики та обчислювальної техніки*, К., 1994.
- Колосова Н., Удалова В. *Українсько-російський і російсько-український словник бібліотечних та бібліографічних термінів*, Харків, 1992.
- Коновалюк Д. *Російсько-український технічний словник*, Пуцьк, 1993.
- Корнілов М. та ін. *Англо-українсько-російський словник з хімії: У 2 кн.*, К., 1994.
- Косак О., Маньковський С. *Англо-українсько-російський словник з інформатики та обчислювальної техніки*, Львів, 1991.
- Котов В., Котова Г., Король А. *Російсько-українсько-англійський математичний словник словосполучень*, К., 1992.
- Кравченко В. та ін. *Російсько-український словник дорожньобудівних і мостобудівних термінів*, К., 1992.
- Мацько Л. та ін. *Російсько-український загальнотехнічний словник*, К., 1994.
- Мокровольський О., Шокало О. *Російсько-український словник ділової мови*, К., 1992.
- Мусій О. та ін. *Російсько-український медичний словник*, Умань, 1992.
- Новицький В. *Російсько-український тлумачний словник основних термінів та понять з геодезії*, Харків, 1993.
- Олейник В. *Русско-украинский словарь оперативно-розыскной и сопутствующей лексики*, К., 1994.
- Пастощук С. *Російсько-українсько-латинський словник медичних термінів: Гематологія*, К., 1993.
- Пустоваров В. та ін. *Російсько-український словник з радіоелектроніки*, Харків, 1993.
- Терминологическая лексика по микро- и макроэкономике*, под ред. Т. Рябовой, В. Дубичинского (русско-украинский), Харьков, 1994.
- Сергиенко Н. и др. *Русско-украинский словарь-справочник биохимических терминов*, Харьков, 1993.
- Скушник А. *Російсько-українсько-латинський словник медичних термінів: Гастроентерологія*, К., 1993.
- Сташко М. *Російсько-український словник бібліотечно-бібліографічних термінів*, Львів, 1991.
- Стоянов Є. *Російсько-український словник основних термінів у галузі будівництва*, Харків, 1993.
- Тараненко О., Брицин В. *Російсько-український словник для ділових людей*, К., 1992.
- Тімен Г. та ін. *Російсько-українсько-латинський словник медичних термінів: Оториноларинтологія, стоматологія*, К., 1993.
- Хільчевський В., Шанлов В. *Російсько-український словник з машинознавства та загального машинобудування*, К., 1991.
- Чубук В. та ін. *Короткий російсько-український словник для працівників бібліотек вищих навчальних закладів*, К., 1991.
- Шелудько І. *Російсько-український словник з теплотехніки та газотехніки*, К., 1991.

та багато інших. (Докладніше про українські словники можна буде довідатися з бібліографії українських словників, що готується зараз лінгвістами Харкова).

- 18 Іваницький Р., Кияк Т. *П'ятимовний тлумачний словник з інформатики*, К., 1995.
- 19 *Проблеми української науково-технічної термінології: Тези 1-ої міжнародної конференції*, Львів, 1992; 2-ої, 1993; 3-ьої, 1994.
- 20 *Вокабулум et вокабуляриум*, Вип. 1, Харків, 1994; Вип. 2, Харків, 1995.

Themes and Variations. In Honor of Lazar Fleishman (*Temy i variacii. Sbornik statej i materialov k 50-letiju Lazarja Flejšmana*), Ed. by Konstantin Polivanov, Irina Shevelenko, Andrey Ustinov. Stanford 1994 (=Stanford Slavic Studies. Vol. 8). 550 S.

Die vorliegende Festschrift würdigt einen Wissenschaftler, der trotz seiner jugendlichen fünfzig Jahre bereits zu einer Institution in der russischen Literaturwissenschaft geworden ist. Der Band demonstriert in eindringlicher Weise die direkte und indirekte Wirkung der Arbeiten des Jubilars auf Kollegen und Schüler, die in 31 Beiträgen "Themen und Variationen" zu Flejšmans Forschungen behandeln. Die Genrezugehörigkeit der Beiträge folgt deutlich Flejšmans Vorbild: sie reicht von der sorgfältig kommentierten Publikation von literarischen oder literaturgeschichtlich relevanten Texten über die kritische Analyse von literarischen Fakten zur ausgefeilten Textinterpretation. Viele der Beiträge führen von Flejšman angeschlagene Themen in Form von Variationen und Ergänzungen fort. Fast alle Beiträge, so weit ihre konkrete Thematik und Methodik im einzelnen auch auseinander liegen mag, haben den Bezug zu Flejšmans eigenen Forschungen, seinen Anregungen und Interessen gemein. Dies ist als Verdienst der Herausgeber hervorzuheben, die es verstanden haben, dem Band eine trotz des bedeutenden Umfangs schlüssige und ansprechende Komposition zu verleihen.

Die Festschrift ist in zwei Blöcke geteilt, deren erster (natürlich) Boris Pasternak gewidmet ist. Auf Vjač. Vs. Ivanovs »Zametki« zu den Gedichten »Vencija«, »Roždestvenskaja zvezda« sowie »Marburg«, die Flejšmans Interpretationen ergänzen, folgt Michel Aucouturiers Essay »Pisat' nogami...« mit der These, im »Doktor Živago« verwirkliche Pasternak seine Konzeption des Textes als Tat (»tekst/roman-postupok«). Evgenij Pasternak widmet seinen Beitrag den Begriffen »Gedächtnis« und »Vergessen« in ihrer Bedeutung für Pasternaks Gesamtwerk. A. V. Lavrov behandelt in seiner Arbeit »Andrej Belyj i Pasternak (vzgljad čerez "Marburg")« Pasternaks Verhältnis zu Andrej Belyj auf den Themenkomplex »Marburg«. Er interpretiert Pasternaks »Roman mit der Philosophie« und seine Pilgerfahrt nach Marburg zu Hermann Cohen als Akt der Nachahmung des Vorbildes Belyj (auf der Grundlage der beiden Fassungen des Gedichts »Marburg«) und verweist in diesem Zusammenhang auf weitere Parallelen der »schöpferischen Psychologie« beider Dichter.¹ Die »Gegenständlichkeit« des Gedichts »Zerkalo« ist Thema des Beitrags von Boris Gasparov »Byt kak kategorija poëtiki Pasternaka«. Er legt mit verblüffender (und möglicherweise leicht zugespitzter) Konsequenz das dem Gedicht zugrundeliegende Alltags-Sujet dar. Die Detailanalyse der konkreten Referenten und ihrer »kubistischen« Präsentation in diesem frühen Gedicht will Gasparov als Schlüssel zum Verständnis der Entwicklung Pasternaks als Dichter verstanden wissen, dem Streben von der frühen Kompliziertheit zu dem Ideal der »unerhörten Einfachheit«. Roman Timenčik macht in seiner raffiniert kurzen Notiz »Raspisan'e i Pisan'e« Bezüge des Gedichtbandes »Sestra moja – žizn'« zu den Fünf Büchern Mose deutlich. Konstantin Polivanovs Beitrag »K 'intimizacii istorii'« ist ein Kommentar zu dem Poem »Devjatsot pjatj god«, einer »Auftragsarbeit« Pasternaks zum zwanzigjährigen

»Jubiläum« der Revolution von 1905. Polivanov weist die vielzähligen literarischen und dokumentarischen Quellen nach, die Pasternak bei der Arbeit an dem Poem benutzte, und die er in seinen Versen teilweise wörtlich zitiert. Die bekannten selbstkritischen Äußerungen Pasternaks über das Poem stellt Polivanov der demonstrativen verstechnerischen Raffinesse des Textes gegenüber und kommt zu dem Schluß, die Arbeit an dem Thema »1905« markiere einen Knotenpunkt im Übergang von »Sestra moja – žizn'« zur »Ochrannaja gramota« und zum »Doktor Živago«. Angela Livingstone charakterisiert Pasternaks Übersetzung von Goethes »Faust« als »Transformation«, in die viel in seiner, Pasternaks, eigenen dichterischen Sprache und Weltsicht eingeflossen sei. Sie stützt diese These auf eigene Untersuchungen und diskutiert die kritische Literatur zu dieser Übersetzung. Den Pasternak-Block der Festschrift schließt der Beitrag »Ėpos i lirika v romane 'Doktor Živago'« von Elena Pasternak ab, in dem die Autorin die These vertritt, Pasternak habe in dem Roman die Synthese der in seinem Werk widerstreitenden Pole »Geschichte« und »Lyrik« im Christentum gefunden.

Der zweite, umfangreichere Block (»... i drugie«) ist chronologisch (thematisch) angeordnet. Andrej Archipov diskutiert die Theorien darüber, auf welche Quellen die altrussische Übersetzung des Buches »Esther« (Ėsfir') zurückgeht und kommt aufgrund eigener Analysen zu der Einsicht, daß der Text der ar. »Esther« die lautlichen Besonderheiten einer angenommenen hebräischen Übersetzungsvorlage in einer Weise wiedergibt (bes. den Laut 'schwa' durch ar. 'b' bzw. 'b'), die eine vermittelnde angenommene griechische Übersetzungsvorlage als unwahrscheinlich erscheinen läßt. T.V. Civ'jan stellt unter der Überschrift »K teme 'Peterburgskogo teksta'« die nicht ganz unerwartete Frage, ob nicht auch nicht-künstlerische Texte zum Korpus des »Peterburgskij tekst« gehören können, und vertieft diese These anhand der entsprechenden Lektüre einer zeitgenössischen heimatkundlichen Arbeit (T.A. Goryšina: "Rastitel'nyj mir starogo Peterburga", *Nevskij Archiv*, M.-SPb., 1993). Thomas B. Hodges Arbeit »Zhukovskii and Pushkin in the Art Song Enterprise« hat die Entwicklung des russischen Kunstliedes (romans) (1800–1850) und die Rolle, welche dabei die persönlichen Kontakte von Žukovskij und Puškin zu Komponisten wie Verstovskij und Glinka spielten, zum Thema. Kevin M.F. Platt interpretiert E.A. Baratynskijs Gedicht »Poslednij poët« (in der Fassung von 1842) als pessimistische Replik auf I.V. Kireevskijs programmatischen Aufsatz »Devjatnadcatyj vek«. V.N. Toporov weist in einer sehr detaillierten Interpretation von E.A. Baratynskijs Gedicht »Zapustenie« (»Ja posetil tebja, plenitel'naja sen'«; 1834) die Bedeutung des thematischen Komplexes der »Erinnerung« für dieses Gedicht nach, das bisher in der Baratynskij-Literatur meist nur unter dem Aspekt des Autobiographischen betrachtet wurde. A.A. Il'in-Tomičs Beitrag ist die Publikation eines Briefes von F.F. Vigel' an A.P. Glinka und der Antwort darauf durch deren Ehemann F.N. Glinka (Nov./Dez. 1847). Joseph Frank interpretiert Dostoevskijs »Večnyj muž« als künstlerische Antwort auf Tolstoj »increasing fame«, in der er sich als einziger wirklicher Konkurrent Tolstojs etablierte. Stephen Moeller-Sally untersucht unter der Überschrift »In and Out of Pushkins's Shadow« die Gogol-Rezeption der Jahrhundertwende und stellt eine Umfunktionalisierung des Kontrast-Paradigmas Puškin-Gogol' fest. Konstantin Azadovskij veröffentlicht einen Brief Stefan Zweigs an V.Ja. Brjusov vom Sommer 1911, den einzigen erhaltenen (außer den bereits publizierten, die Zweig gemeinsam mit Verhaeren schrieb). Kirill

Postoutenko bietet eine kurze Notiz über S. Bobrovs Verwendung seines eigenartigen Pseudonyms »Mar Iolén«. E.A. Toddes' »Zametki o rannej poézii Mandel'stama« handeln von den Reflexen in Mandel'stams frühen Gedichten auf Fedor Sologub. In einer glänzenden Studie zu Mandel'stams »Solominka« korrigiert M.L. Gasparov die verbreitete Ansicht, dieser schwierige Text basiere auf dem »seligen, sinnlosen Wort« (blažennoe, besmyslennoe slovo). Er findet zu einer brillanten Entschlüsselung dieses ersten der Mandel'stam'schen Doppelgedichte, indem er anhand der Analyse der erhaltenen bzw. rekonstruierbaren Rohfassungen die Entstehung des Sinns aus der Arbeit des Dichters am sprachliche Material vorführt. Andrej Sinjavskij zeigt in Majakovskijs Poem »Čelovek« Reminiszenzen auf den Symbolismus, namentlich auf Blok und Belyj und im Besonderen auf der Ebene des »Petersburger Textes« und stellt darüber hinaus auch Reflexe des Symbolismus auf Majakovskij als Mensch und Dichter überhaupt fest. Ronald Vroons Publikation bietet Neues zur Publikationsgeschichte von Chlebnikovs »Doski sud'by« sowie unpublizierte, ausführlich kommentierte Texte: Mituričs Vorwort zu den »Doski sud'by« und Fragmente, die Miturič seinerzeit nicht in die veröffentlichten Texte aufnahm. Die Publikation von Julian Graffy und Andrey Ustinov »From Evgenii Zamiatin's Letters« enthält vier kurze Briefe Zamjatins an A.V. Amfiteatrov (1913), A.N. Benois (1920, 1922) und F.F. Notgaf (1922), sorgfältig und ausführlich kommentiert, außerdem Zamjatins kurzen Artikel »Po gorizontali« über den Schauspieler N.F. Monachov (aus der 1926 in Leningrad erschienene Festschrift »Nikolaj Fedorovič Monachov. K 30-letiju artističeskoj dejatel'nosti. 1896–1926«). A.Ju. Galuškins Beitrag (»K dopečatnoj istorii romana E.I. Zamjatina "My" (1921–1924)«) führt interessante neue Fakten zur Datierung (1919–1921) des Romans sowie über die Rezeption vor der Veröffentlichung an. Irina Ševelenkos umfangreiche Publikation von Materialien zur Spaltung der Eurasier-Bewegung im Jahre 1929 enthält P.N. Savickijs »Memorandum« sowie seine Notizen über P.P. Suvčinskij. In seinem Beitrag über Alexander Vvedenskij Gedicht »Krugom vozmožno Bog« unternimmt Leonid Kacis den »Opyt razgermetizacii« dieses rätselhaften Gedichts. Entgegen der verbreiteten Ansicht, die Dichtung der Oberriuten basiere auf einer »Poetik des Unsinns« (bessmyslica) klärt Kacis fast alle dunklen Stellen (und das Gedicht ist sehr »dunkel«) durch Hinweise auf theologische Anspielungen und Zitate sowie durch die Bezugsetzung des Textes zum Thema 'Majakovskijs Tod'. Diese Studie ist ein überzeugendes Beispiel für die Möglichkeit der Textanalyse durch genaue Lektüre (medlennoe čtenie). Vladimir Kupčenko und Zachar Davydov publizieren die letzten Tagebuchaufzeichnungen Maksimilian Vološins (Aufzeichnungen vom 25. Juni bis 24. Juli 1931). Roman Timenčiks Publikation »Iz perezpiski Anny Achmatovoj« enthält meist äußerst kurze schriftliche Mitteilungen an verschiedene Personen (P.P. und P.E. Ščegolev, L.N. Zamjatina, M.F. Berggol'c, V.M. Sajonov, A.A. Prokof'ev). Einen kurzen Überblick über den russischen Auslandsbuchhandel zwischen 1918 und 1942 bietet Wojchich Zalewski. A.B. Ustinov stellt in einer umfangreichen Publikation die Briefe Ju.G. Oksmans an L.L. Domger (Domherr) vor. Er knüpft damit an Flejšmans Publikation von Briefen Oksmans an Gleb Struve (1987) an. Die mit akribischem Willen zur Vollständigkeit zusammengestellten Anmerkungen bieten ein gewaltiges Massiv von bibliographischen Auskünften zu allen in den Briefen erwähnten Persönlichkeiten und philologischen Unternehmungen, welche so zentrale Projekte wie die *Kratkaja*

literaturnaja énciklopedija und die Werkausgaben von Puškin, Gercen, Lermontov u. a. betreffen. Der Band schließt mit einem 'völlig unwissenschaftlichen', dafür aber desto sympathischeren P.S. – einer kurzen Porträt-skizze in Prosa («Rannij Flejšman») von Marija Rozanova.

Wie dieser kurze Überblick zeigt, bietet die Festschrift eine große Menge interessanter Arbeiten und Publikationen zur russischen Literatur. Der Band ist gut ediert und fast frei von Druckfehlern. Durch die große Zahl von wichtigen Publikationen und Aufsätzen wird kein Literaturwissenschaftler, der sich mit der russischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts beschäftigt, an dem Buch vorbeigehen können. Leider wird der Leser des Bandes vergebens ein Schriftenverzeichnis des Jubilars suchen. Dieses Versäumnis sollte in der nächsten Festschrift für Lazar' Flejšman nachgeholt werden.

F u ß n o t e n

- ¹ Interessanterweise deutet M. Bezrodnyj in seinem 'Roman' »Konec citaty« (*Novoe literaturnoe obozrenie* 12 (1995)), augenscheinlich unabhängig von Lavrov und in weniger akademischer denn spielerischer Weise, den gleichen Gedankengang an (vgl. ebda., 286–288).

Klaus Harer

Holt Meyer, *Romantische Orientierung. Wandermodelle der romantischen Bewegung (Rußland): Kjučel' bėker - Puškin - Vel' tman*, Verlag Otto Sagner, München 1995 (Slavistische Beiträge 333), 542 S.

Die in den Slavistischen Beiträgen 1995 erschienene Dissertation von Holt Meyer ist in drei thematische Abschnitte gegliedert. Im ersten Kapitel charakterisiert der Autor die Romantik komparatistisch als gesamteuropäische Epoche. Hier werden die drei Begriffe, die im Titel enthalten sind: *Romantik - Orientierung - Wanderung*, für die Arbeit definiert.

Der *romantische reitrait* (also das Wiederschreiben bei gleichzeitigem Entziehen) auf die Aufklärung führt zu einer diachronen Diskursvermischung, indem Bewegungen der Aufklärung wiederholt (zitiert) und dabei gleichzeitig relativiert (parodiert/negiert) werden. In der reflexiven Ironie dieser "Gegenaufklärung" (bzw. Aufklärung der Aufklärung) gibt es keinen Ort (mehr), von dem aus (klassisch) aufklärerische Kritik geübt werden könnte.

Wanderung definiert Meyer hier als allegorische Grenzüberschreitung. "Aphatische Allegorie" ist generell einer der Schlüsselbegriffe der Arbeit. Hinter diesem Begriff verbirgt sich die dekonstruktivistische Abkehr von klassischen hermeneutischen Positionen in der Prämisse der Dissertation, daß Sinn in der Signifikation nicht zur Präsenz gelangen kann, daß er also immer erst nachträglich und zufällig gestiftet wird. Der Leser versucht, die intertextuellen Bezüge des Autors mit seinem intertextuellen Wissen möglichst adäquat zur Deckung zu bringen.¹ *Wanderung* wendet sich somit gegen eine Inhaltstiefe und inszeniert im Aufschub *différence/ différance*.

Orientierung bezeichnet in Anlehnung an G. Genette den Verweis auf Subtexte, Autoritäten wie Kapitel- und Textgrenzen. Die Arbeit selbst als Megatext orientiert sich hierbei an formalistischen, strukturalistischen und psychoanalytischen Methoden, die dekonstruiert werden.

Die "Anti-Sujethaftigkeit" der *Wanderung* in der Romantik wird im zweiten Abschnitt erläutert. *Wanderung* ist intertextueller Übergang, der den Text mit unzähligen Subtexten rhizomatisch verknüpft. Wie jeder beliebige Punkt eines Rhizoms (G. Deleuze, F. Guattari²) mit jedem anderen verbunden werden kann und muß, so verweigert sich auch der Endtext eindeutigen Verbindungen. An diesem Punkt wird der Ansatz der Arbeit besonders deutlich: Die Romantik zitiert die aufklärerische Exponierung der Originalität des Subjektes an und streicht sie dabei gleichzeitig durch, indem das Eigene als radikal Fremdes aufritt. Die romantische Ironie besteht also in einem gleichzeitigen Setzen und Durchkreuzen. Zudem rekonstruiert der Autor in diesem Kapitel das lautlich-semantisch-etymologische Feld um *strannik*.³

Der dritte Abschnitt der Arbeit, in dem anhand der ausgebreiteten literaturtheoretischen Modelle nun konkrete Texte analysiert werden, gliedert sich in vier Unterpunkte.

1. Zunächst beschäftigt der Autor sich mit Lermontovs *Geroj našego vremeni*, in dem sich alles (Subjekt, Sujet, Genre, Geschlecht, Schrift) in Bewegung befindet und wo es auch in der Frage der Narrativik keinen ruhenden Pol gibt. Auf die paradigmatische Verbindung der Vogelfeder mit der Schrift (hier als Schreibinstrument des Maksim Maksimyč) wird auch in den folgenden Textanalysen Bezug genommen. Meyer analysiert solch kleinere Motive vorwiegend mit semiotischen Beschreibungsinventarien.

2. Es folgt ein Kapitel zur Ahasverus-Gestalt als der zentralen Figur des Aufschubes. Kierkegaards, Giovanni Maranas, Potockis (*Manuscrit trouvé à Saragosse*) und andere europäische Ausarbeitungen des Ahasver-Stoffes werden skizziert und auf ihre romantischen Elemente hin analysiert. Hier steht insbesondere Kierkegaards Konzeption im Vordergrund, nach der Don Juan, Faust und Ahasver die drei romantischen Grundprinzipien verkörpern. Meyer interpretiert in diesem Abschnitt auch Puškins *Evgenij Oegin* als wandernden Ahasver, weil die Figur die klassischen Auflösungen eines Sujets durch Tod oder Heirat negiert. Oegin als Charakter/ Subjekt/ Sujet erweist sich als eine ständig verschobene Null, als Platzhalter für eine Subjektivität (eine Eins), die nie eintreten kann (2/ XIV/ 3-4: Мы почитаем всех нулями, | а единицами себя).

Kjuchel'beker thematisiert und problematisiert in *Poslednij Kolonna* (1832-1843) - laut Meyer - vor allem die Repräsentation. Die Signifikationsprozesse (Schrift, Malerei) werden mit der Ahasver-Figur als Fortsetzung der biblischen Kain-Figur verbunden. Kjuchel'beker erfaßt im Durchspielen von Wanderung, Medium, Geschlecht, Genre, Intertextualität, Narrativik und Tropik das ganze Potential dieser literarischen Figur. Graumann (seryj čelovek), der zweite Name des Ahasverus, wird durch gegenseitige Aufhebung des männlichen und weiblichen Moments auf unheimliche Weise neutral. Darauf verweist auch der Name des Titelhelden: *Poslednij Kolonna*. Die phallische Assoziation "Säule" (kolonna) hebt das kastrierende Attribut "poslednij" auf, das metonymisch Kolonnas Unfähigkeit bzw. Unwillen bezeichnet, eine sexuelle Beziehung mit einer Frau einzugehen. Der graue Mantel so wie der in ihm enthaltene Sinn, nämlich Nadežda als Agent[in] des Aufschubs, geht in Pronskijs Traum in Flammen auf. Damit kommt das Grundprinzip des romantischen Ahasver zum Tragen. Während Don Juan am Ende stirbt, bleibt Ahasver am Leben, weil die Apokalypse ihr eigener Aufschub ist, wenn sie nicht ganz undarstellbar sein soll.

3. Der breiteste Raum ist nach einem Exkurs über Puškins "kleinere Tragödien" dem *Evgenij Oegin* (und dort insbesondere dem 5. Kapitel) gewidmet. Oegin wird als "nihilistische" Neutralisierung der zwei vorhergehenden Romantik-Auffassungen, nämlich des ‚Absolut-Elegischen‘ (Lenskij) und des ‚Volksnahen‘ (Tat'jana) interpretiert. Die Einheitlichkeit des Subjekts und des Geschlechts werden von Puškin problematisiert und mit Lenskij samt seinem "kopierendem" Wandermodell (hier nimmt Meyer wieder auf die Rhizom-Theorie von Deleuze/ Guattari bezug, und zwar auf die Dichotomie "Kopie - Karte") zu Grabe getragen. Der Name des Titelhelden wird auf die abwesende ‚Oegin‘-Figur in A. A. Sachovskojs Drama *Ne ljubo - ne slušaj, a l'gat' ne mešaj* (1818) zurückgeführt, wo sie als abwesende Gestalt eingearbeitet ist, die eine amouröse Intrige zunichte macht. Grossman konstatierte zum ersten Mal (erst im Jahre 1926!) diese Herkunft des Namens ‚Oegin‘, die weder Lotman noch Nabokov in ihren Oegin-Kommentaren erwähnen. Puškin lernte das

Theaterstück von Šachovskoj kennen, als er seine Arzamas'sche Skepsis dem Dramatiker gegenüber schon aufgegeben hatte. Diese Inszenierung der Ur-Inszenierung lenkt den Blick nun nicht in die Tiefe, sondern auf das "unheimlich Oberflächliche" des Textes. Meyer sieht in der genrestiftenden vierzehnzeiligen Onegin-Strophe mit den drei männlichen Paarreimen einen Sieg des männlichen homoerotischen Prinzips und eine Tendenz zum Aphorismus, der die eigenen Medien- und Genre Grenzen zu überschreiten versucht. Analog zu dieser vierzehnzeiligen Onegin-Strophe filtrierte Meyer im fünften Kapitel (Tat'janas Traum) vierzehn Substitutionen vom Paratext bis zur Aufforderung zum Duell als Metaphorisierungen des Erotischen und Übertragungen des Begehrens aus dem Text (so wird etwa im Traumbild der Bär von Onegin abgelöst). Als zentrales Motiv treten die erotisierten ‚nožki‘ als das auf, was für Shakespeare das mit den weiblichen Genitalien gleichgesetzte ‚nothing‘ ist. Es handelt sich um ein ambivalentes erotisches Zeichen, weil ihre Zugehörigkeit zur Frau von ihrer phallischen Form konterkariert wird. Durch die Intertextualität und Semantisierung der Onegin-Strophe wird auch über solche Einzeilmotive hinaus die thematische Wanderung in der Fabula zu Gunsten einer Allegorie abgewertet. Die Puškin'sche Schreibstrategie des Schreibens-als-Lektüre charakterisiert Meyer als *mise en scène* bzw. Theatralisierung der Differenz zwischen (Re-) Rhetorisierung und deren Verdrängung (Ent-rhetorisierung, oblivio), wobei die vierzehnzeilige Überschreitung der Kapazität einer Strophe die Überschreitung der Grenze zwischen *memoria* und *oblivio* ermöglicht. Sehr interessant ist hierbei im übrigen der Hinweis, daß Puškin durch seine verbotene Reise nach Arzrum (Erzerum) doch einmal die russische Grenze überschritten hat, die dann mit Kriegsende neu gezogen wurde. Die Erzählhaltung dieser Reisebeschreibung bringt den *double-bind* zum Ausdruck, den der militärisch-politische *nom du père* im romantischen ‚Eroberer‘ hervorrufen müsse, der seine sexuelle Eroberung einer Tscherkessin selbst abbricht.

4. Im letzten Kapitel geht es um die ironische Kartographie Vel'tmans. Hier weist Meyer nach, daß romantische Zeichenkonfigurationen auf eine Dekonstruktion aufklärerischer Entlarvungsstrategien hin angelegt sind. Dadurch, daß Vel'tman das militärische Dispositiv im Kriegsroman *Strannik* offen zur Schau stellt, braucht es nicht aufgedeckt zu werden. Er nimmt wissenschaftliche Diskurse der Aufklärung intensiv auf, um sie unter dem Gewicht ihrer eigenen Widersprüche zusammenbrechen zu lassen. Bei den Reisen auf imaginären Landkarten geht es um das Vorführen nicht-hierarchisierter, spielerisch eingesetzter signifikanter Strategien.

Mottos sind für Meyer von zentraler Bedeutung, weil sie Intertextualität und Syntagmatik als Wanderbewegungen explizit belegen und mit der Orientierung an Autoritäten und Kapitelgrenzen spielen. Analog spielt Meyer in seinem eigenen Text mit ihnen, indem er selbst als Kapiteleinführungen 167 Mottos benutzt. Die Arbeit ist an dekonstruktivistischen Methoden orientiert, die in den letzten zwei Jahrzehnten verfeinert wurden, und besticht besonders durch einen unkonventionellen Umgang mit der slavistischen Forschungstradition, der sich leider bei den meisten Vertretern des Faches noch nicht einmal ansatzweise durchgesetzt hat. Bachtin wird als Vertreter eines "realistischen" Theoriemodells gelesen, in dem Helden als Träger einer "Stimme" oder "Sprache" ontologisiert

werden. Sein Chronotoposkonzept privilegiert die Zeit vor dem Raum, der für ihn immer "sozial" ist. Zudem interessiert ihn nur das politisch-ideologisch Subversive (Karneval), nicht aber das epistemologisch Subversive, das er als "unnatürlich" empfindet. Desweiteren weist Meyer daraufhin, daß Šklovskij bis ans Ende seines Lebens bei einer ausgesprochenen Privilegierung des Narrativen in seiner Verfremdungskonzeption geblieben ist. Jakobson steht in der Arbeit "Socha v symbolice Puškina" (1937) in Bezug auf die Interpretation von Statuen an der Nahtstelle zwischen Formalismus und Strukturalismus. Er geht von der Beschreibung des Verfahrens der Entautomatisierung der in Bewegung geratenen Statue zu einem substantialisierenden binaren mythischen Systemdenken über. Sein Denkweg hat ihn also an Grenzpunkte gebracht, die sowohl zu strukturalistischen als jedoch auch zu dekonstruktivistischen Methoden führen hätten können. Zudem wird Nabokovs Strategie erläutert, im metaliterarischen Diskurs diejenige Lektüre auszublenken, die im literarischen Diskurs am naheliegendsten ist (Dostojevskij in *Zaščita Lužina*, Kafka in *Priglašenje na kazn'* und Freud überall). Foucaults Thesen bezieht der Autor nicht in die einzelnen Interpretationen mit ein, weil ihre ‚Entlarvung der Macht‘ letztendlich auf einem aufklärerischen Standpunkt stehenbleibt, während es bei romantischen Zeichenkonfigurationen um eine Dekonstruktion aufklärerischer Entlarvungsstrategien geht. Es ist nicht explizit ausgesprochen, ob sich der Autor selbst eigentlich ganz der "posthumanistischen und postaufklärerischen" Bewegung zugerechnet wissen will.⁴ Denn zwischen Jacques Derrida, der immer von einem konkreten Text ausgeht und dessen verschiedene Diskurse gegeneinander ausspielt, und dem amerikanischen Dekonstruktivismus (z. B. eines Miller oder Hartman), der die These von der Arbitrarität der Zeichen radikalisiert, bestehen große Unterschiede. Die restlose "Zerstäubung" von Sinn⁵ wäre insofern ein Übergang in das Verfallsstadium des Dekonstruktivismus, in dem willkürliche Beliebigkeit und totale Montage sich selbst ad absurdum führen würden. Davon ist die hier rezensierte literaturwissenschaftliche Interpretation weit entfernt. Was die behandelte Primärliteratur anbelangt, zeigt die Aktualisierung von Kjučel'bekers und Veltmans Texten im übrigen Meyers Bestreben, den oft allzu starren Lektürekanon universitär erforschter Literatur zu dynamisieren und seiner Meinung nach zu Unrecht verdrängten Autoren ihren Platz zurückzuerobern. Besonders erfreulich ist bei all dem auch die breite komparatistische Verknüpfung der russischsprachigen Texte mit der gesamteuropäischen Literatur (aus der Fülle seien besonders F. Schlegel, Mickiewicz, Rousseau, Rivarol und St. Foix genannt).

Eine anregende Interpretation von Puškins Zeichnungen lieferte Meyer bereits 1994 in seinem Aufsatz "Die realisierte Travestie und die tra(ns)vestierte Realisierung. Arabeske und Grotteske in Puškins Manuskripten am Beispiel von *Domik v Kolomne*".⁶ Dieses spannungsgeladene Oszillieren zwischen Text und verfremdender Illustration belegt Meyer in seiner Doktorarbeit erneut. Das Titelbild aus dem Gedicht "Der Wanderer" (1835) markiert den nahtlosen Übergang von Schrift in Ornament (die Arabeske) - also wiederum eine Form der intermedialen Wanderung. Nun sind die behandelten Autoren sicherlich keine postmodernen Schriftsteller, aber durch eine Abwendung von der Autorenintention und von einem festgefügten Sinn, der angeblich in der Signifikation zur

faktischen Präsenz gelangt, eröffnet Meyer einen Blick auf Texte, die vom Niveau aktueller Literaturtheorien aus in neuem Farbglanz erstrahlen.

A n m e r k u n g e n

Zur Gattung der Rezension, mit der sich ja jeder Rezensent während seiner Tätigkeit notgedrungenmaßen auseinandersetzen muß, sei hier am Rande auf Nabokovs ironische Distanz zu dem Genre in seinem Roman *Dar* verwiesen, wo in fingierten Rezensionen der Beichtdiskurs von Enthüllung, Urteil und Absolution sowie der unerbittliche Kampf um die Macht der "richtigen Interpretation" spielerisch ad absurdum geführt werden (Nabokov, *Dar*, Moskva 1990, 271-279 [der Anfang des 5. Kapitels]); vgl. hierzu auch Rezensionen als "Gaben" innerhalb eines Tauschhandels, wie Derrida ihn definiert: "In seine *Einleitung in das Werk von Marcel Mauss* läßt Lévi-Strauss eine diskrete und respektvolle Kritik einfließen. Angenommen aber, daß sie nicht mit der einen Hand entzieht, was sie mit der anderen gibt, vermag sie wohl den generösen Tonfall der Hommage zu vergiften. Und was Lévi-Strauss durch jene zutiefst ambivalente Geste der Nachfolge zur Sache [cause] macht, ist nichts anderes als die Ursache [cause] oder genauer die Sache [chose] selbst. An die Stelle einer Logik der Sache, wie sie die substantielle Macht, die intrinsische Kraft der Gabe und die Aufforderung zur Gegen-Gabe umfaßt, setzt Lévi-Strauss eine Logik der Beziehung und des Tausches, die alle Schwierigkeit und selbst zwar bis auf den Wert der Gabe zum Verschwinden bringt." (Jacques Derrida, *Falschgeld. Zeit geben I.*, München 1993, 99 ff.)

- 1 Es geht hier also um zwei kodierte Systeme: Zum einen antwortet die Romantik auf das Regelinventar der Aufklärung, das sich in den Diskursen der von Meyer interpretierten Texte unter veränderten Vorzeichen fortschreibt. Zum anderen wird der methodologische Kode der poststrukturalistischen Literaturtheorie zur Dekodierung von Texten der russischen Romantik herangezogen. vgl. zur Differenzierung von ‚Sinn‘ und ‚Bedeutung‘ Hansen-Löves Rezension zu Renate Lachmanns Buch "Gedächtnis und Literatur", *Wiener Slawistischer Almanach* 29 (1992), 302f. Meyers Arbeit rekurriert im übrigen auf eben diese *memoria*-Forschung, indem Puškins Onegin als ein *oblivio*-Modell par excellence interpretiert wird.
- 2 Vgl. G. Deleuze und F. Guattari, *Tausend Plateaus*, Berlin 1992, 16f.
- 3 Vgl. zu diesem Verfahren auch die Vorgehensweise von N. Abraham und M. Torok in ihrem Buch: *Kryptonymie. Das Verbarium des Wolfsmanns*, Frankfurt/M. 1979.
- 4 Vgl. als Antwort auf den Vorwurf der Unwissenschaftlichkeit und des Irrationalismus gegenüber poststrukturalistischen Methoden das Kapitel "Dekonstruktion als radikalisierte Aufklärung" bei Peter Pütz, *Die deutsche Aufklärung*, Darmstadt 1991, 4. erw. Aufl. (Erträge der Forschung 81), 165-186.

Das Grundproblem der Gegner dekonstruktivistischer Analysemethoden, von deren meist technizistischer Hybris einer vorgeblich totalen Wissenschaftlichkeit Derrida sich gerade bewußt absetzt, scheint ja zudem in erster Linie die Angst zu sein, daß der leicht zugängliche und vermeintlich exakte Wissenschaftsdiskurs der Moderne sich selbst der Literatur annähern könnte. Aber ist nicht dieser Diskurs der Neuentdeckung paradoxaler und aporetischer Phänomene, die auch in den naturwissenschaftlichen Disziplinen immer deutlicher zum Vorschein kommen, dort jedoch eher als intellektuelle Herausforderung und Erkenntnischance positiv verstanden werden, dem Untersuchungsgegenstand gerade angemessen? Wer sich nicht nur die Mühe macht, Derridas Texte selbst in ihrer ganzen Länge gründlich zu rezipieren (was bei einer geistigen spielerischen Grundeinstellung große Freude bereitet), sondern auch die konkreten Ausgangstexte der meist sehr genauen Derrida-Lektüre nochmals liest, wird die inneren Widersprüche in den argumentativen Gedankengängen der Autoren sicher klarer erkennen können. vgl. zum Ethos der Dekonstruktion auch Derridas Lektüre von Walter Benjamins "Zur Kritik der Gewalt" als Analyse der Möglichkeitsbedingungen von Gerechtigkeit: "Die Unterbrechung, der Schmerz, das Leiden der Dekonstruktion, jenes, an dem sie leidet oder an dem die leiden, die sie leiden läßt, besteht vielleicht in der Abwesenheit einer Regel, einer Norm oder eines gesicherten Kriteriums, die es erlauben, auf eine nicht-äquivalente Weise zwischen Recht und Gerechtigkeit zu unterscheiden." (Jacques Derrida, *Gesetzeskraft. Der "mystische Grund der Autorität"*, Frankfurt/M. 1991, 1. Aufl., 9).

- 5 Vgl. hierzu die Rezension von Hansen-Löve zu Renate Lachmanns Buch "Gedächtnis und Literatur", *Wiener Slawistischer Almanach* 29 (1992), 309.
- 6 Holt Meyer, "Die realisierte Travestie und die tra(ns)vestierte Realisierung. Arabeske und Grotteske in Puškins Manuskripten am Beispiel von Domik v Kolomne", in: Susi Kotzinger und Gabriele Rippl (Hg.), *Zeichen zwischen Klartext und Arabeske*, Amsterdam, Atlanta 1994 (Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft 7), 125-142.

Alexander Wöll

Alexander Schwarz, *Der geschriebene Film: Drehbücher des deutschen und russischen Stummfilms*, München (Diskurs-Film-Verlag) 1994.

Das Werk von A. Schwarz ist in mehrfacher Hinsicht eine Pionierarbeit. Es stellt die deutsche und russische Filmgeschichte der zehner und zwanziger Jahre unter dem Blickwinkel der Produktionspoetik des Drehbuchs gegenüber und leistet damit einen Beitrag zur Definition einer Typologie verschiedener filmischer Ästhetiken, z.B. des „Expressionismus“ im Film, die über national eingegrenzte Stilbegriffe hinausgeht. Dieser Ansatz bringt es auch mit sich, daß semantische und semiotische Aspekte komparatistisch aufgearbeitet werden können. Schließlich ergibt sich ein übergeordneter Blick auf den Herstellungsprozeß bzw. die Produktionsverfahren von Drehbüchern, der alleine durch Studien an ausgewählten Beispielen nicht zu erlangen ist. Die Arbeit leistet damit eine Neuwertung des Drehbuchs: im filmphilologischen Kontext unter dem Aspekt seiner Bedeutung für die „Textualität“ des Films; in literaturwissenschaftlicher Hinsicht vor allem hinsichtlich der Bedeutung dieser Textsorte als originelles und avantgardistisches Genre. Die vorgelegten Materialien bilden einen Baustein für eine Rekonstruktion der Kunstgeschichte des ersten Jahrhundertdrittels unter dem Vorzeichen der Norm- und Wertesetzung durch Intertextualität, Intermedialität und mediale Konkurrenzen.

Die ersten beiden Abschnitte der Arbeit befassen sich mit der Entwicklung des Drehbuchs zur Textsorte. Schwarz bespricht dabei Vorformen des Drehbuchs, die sich aus späterer Perspektive als Prototypen erweisen. Er arbeitet auch einige „alternative“ Modelle der Filmplanung aus den ersten Jahren des Kinos auf, die späterhin nicht reussiert haben. Die Gründe für die Etablierung des narrativen Drehbuchmodells sieht Schwarz vor allem in so unterschiedlichen kunstsoziologischen Bedingungen wie dem Copyright oder der Vermittelbarkeit von Produktionsplänen bei Investoren, aber auch bei Schauspielern durch Rückgriff auf eingeführte literarische Vorlagen und Verfahren. Die Etablierung bestimmter Schreib-Regeln für das Drehbuch fällt schließlich um 1910 zusammen mit der Professionalisierung des Drehbuchautors, die diesem seinen spezifischen Platz im Produktionsprozeß, aber auch eine autonome künstlerische Bedeutung zuordnen. Die Spezialisierung von Schriftstellern zu genuinen Drehbuchautoren verdrängt literarische, vor allem Theaterautoren aus dem Film-„Geschäft“. Dagegen steht in manchen Fällen eine Identität von Drehbuchautor und Filmpublizisten bzw. Kritiker, womit Drehbücher in einen publizistischen Produktionskontext integriert werden. Dies manifestiert sich in der entstehenden Gattungssaxiologie: Das Drehbuch im Werk von Autoren der „Literatur“ wird dementsprechend, unabhängig von den ernsthaften Ambitionen mancher Autoren, als Gelegenheitsarbeit gewertet, die manchmal nicht in Gesamtausgaben aufgenommen wird. Ähnliches gilt auch von der Filmmusik „seriöser“ Komponisten. Umgekehrt kann der Drehbuchautor nicht Aufnahme in den Bereich der Belletristik, ja nicht einmal in avantgardistische Literaturgruppen fordern. Die Textsorte wird so fast ausschließlich auf Zweckdienlichkeit hin gewertet. Sie ist ein Musterbeispiel für Funktionalität als Wert.

Der folgende große Abschnitt der Arbeit ist der Epoche des ersten Weltkriegs und der Entwicklung bis in die frühen zwanziger Jahre gewidmet. Schwarz zeigt an einer Folge von Musteranalysen unterschiedlicher Drehbücher die Phänomene der „Literarisierung“ des Drehbuchs aus der Perspektive formalistischer Rezeption und der „Stabilisierung“ eines Kanons von gattungsspezifischen Normen. Interessant ist hier der Kontrast zwischen Drehbüchern, die bereits zu ihrer Entstehungszeit publiziert wurden und solchen, die implizit blieben. Es gibt Darstellungen nicht realisierter Drehbücher sowie solche mit „Libretto“-Charakter, die mehrmals verfilmt wurden, darunter mit kalkulierten Variationen bzw. Fassungen für bestimmte national oder ideologisch definierte Rezipienten. Das Drehbuch kann auf originaler Erfindung durch seinen Autor beruhen, es kann jedoch auch Adaption einer literarischen Vorlage sein. Hier entsteht das besondere Problem der Ablösung bzw. Aufteilung von Rechten. „Verfilmungen“ und dementsprechend Drehbuchadaptionen von Vorlagen, die nicht mehr unter das Copyright fallen, sind leichter und „billiger“ zu realisieren als die von Werken lebender Autoren. Andererseits erkennen viele Literaten den publicity-Effekt der Verfilmung und versuchen, ihre Texte über die Mitarbeit von Drehbuchspezialisten bei Produzenten zu lancieren. Notwendig entsteht in diesem Kontext auch eine Debatte über den Film als Trivialgenre. Das Kino als Varieté- und Jahrmarktskunst wird in Rußland etwa erst während des Weltkriegs durch M. Kuzmin und kurz danach durch die Formalisten als innovatives künstlerisches Genre gewertet. Aus der Perspektive der formalistischen Theorie der künstlerischen Evolution wird der Film dann zum dominanten künstlerischen Medium der Epoche, zum Ausdruck des „Zeitgeists“. Das Drehbuch ist der Ausgangspunkt dieser avantgardistischen Leistung.

Umfangreich dokumentiert Schwarz die theoretische Diskussion der frühen zwanziger Jahre, wem die Urheberschaft am ersten „literarischen“ Drehbuch zuzuschreiben sei. Der Anachronismus dieser Diskussion beleuchtet das Dilemma einer Ästhetik, die nach dem sucht, was sie selbst in ihren Prämissen ausgeschlossen hat, was sie ausblendet. Das Problem eines Auseinandertretens von Originalität und Verstehbarkeit kann in dieser Debatte immer nur in Randbereichen und Einzelaspekten aufgearbeitet werden.

Damit findet auch der Umbruch zur dritten Epoche der Drehbuchentwicklung statt. Ein Großteil der Filmdrehbücher der zwanziger Jahre tendiert zur Ausarbeitung und Verfeinerung der nun stabilen Gattungsnormen. Dieser Prozeß wird theoretisiert und sogar didaktisch aufbereitet. Ambitionierte Drehbuchautoren versuchen durch das „literarische Drehbuch“ den Film aus den diesem Mechanismus einer sekundären Trivialisierung herauszuhalten. Dabei wird das Drehbuch zur Skizze des Experiments. Das Auseinandertreten von Trivialkultur und Kinokunst ist eine Folge der Professionalisierung und Spezialisierung des Drehbuchs. Schwarz zeigt konträre ästhetische Konsequenzen am Beispiel von Carl Mayer und Sergej Ājzen,tejn. Mayer, der berühmteste der „expressionistischen“ Drehbuchautoren, realisiert keine Filme, aber schafft als Metastasio des Drehbuchs die Mehrzahl der „Klassiker“ des deutschen Films der zwanziger Jahre. Sergej Ājzen,tejn verschmilzt zum Gesamtkunstwerk des Films – Anregungen verschiedener Zu- und Mitarbeiter aufnehmend – in seiner Person die Kreation von Drehbuch, Regie und Produktion, und wird sogar zu seinem eigenen Filmtheoretiker. Am Beispiel von Ājzen,tejn*s Oktjabr* analysiert Schwarz,

durch welche Verfahren das Drehbuch an den später auf seiner Grundlage zu entwickelnden Film gebunden ist. Das Drehbuch ist besonders bei Ejzenštejn nicht Zentrum der kreativen Arbeit – es geht der Filmrealisation jedoch als arbeitspraktische und pragmatische Konvention voraus, die ihm auch einen „literarischen Subtext“ zugrunde legt. Darüber hinaus ist es Protokoll der Montagearbeit. Inwiefern kann dieses Drehbuch eines der bedeutendsten Filmkünstler als autonomes Kunstwerk gelten? Erschöpft solche Autonomie sich in einer Etablierung von Konventionen, die selbst nicht primär und also eigentlich „filmisch“, sondern sekundär dramatisch, d.h. etwa in Kategorien des formalistischen Aristotelismus gedacht sind?

Schwarz typologische Geschichte des Drehbuchs im Stummfilm vermeidet die Nacherzählung von mehr oder minder monolinearen Einflußgeschichten und hinterfragt Zuordnungen zu bestimmten Stilen oder Schulen. Auch dabei kommt ihm ein komparatistischer Ansatz zugute: Wie unterscheiden sich tatsächlich deutsche und russische Drehbücher einer bestimmten literarischen Vorlage bzw. eines identischen Sujets oder Motivs? Ist diese Grenze immer und in erster Linie von nationalen Kriterien bestimmt? Schwarz entdeckt vor allem im Kino der russischen Emigration, das in den zwanziger Jahren in Deutschland, Frankreich und sogar in Jugoslawien entstand, eine synthetische und hochgradig reflektierte Stilisierung dieses nationalen Ansatzes. Die Herkunft von Produzenten, Drehbuchautoren, literarischen Vorlagen, Regisseuren, Darstellern, Zweitverwertern ist oft unterschiedlich und eröffnet dem Film in den zwanziger Jahren bereits eine implizite Übersetzungstheorie, die internationale Zusammenarbeit bewußt als Vorteil für die Distribution kalkuliert, thematisiert und sogar stilisiert.

Der entscheidende Aspekt von Schwarz Arbeit ist der Nachweis, daß das Kino in den allermeisten Fällen trotz der Reflexionen über ein Denken in Bildern sich Muster sprachlichen Denkens bediente und dabei literarische, vor allem erzähltechnische Verfahren imitierte. Der Film versucht die Literatur des 19. Jahrhunderts zu beerben, er versucht ihre Techniken zu imitieren und in manchen Fällen zu adaptieren, und denkt sich produktionsästhetisch nicht als ein neues Genre, das einer neuen und den eigenen Bedingtheiten adäquaten Grammatik und Semantik bedarf.

Die Arbeit referiert zeitgenössische Positionen der Film- und Literaturtheorie zum Sprachdenken in Bildern und unterzieht sie sowohl einer formalistischen als auch einer historischen Kritik. Sie zeigt, welche Gattungs- und Genrebedingtheiten sich in ein anderes Medium übersetzen ließen, vor allem aber welche innovativen Verfahren notwendig waren, um die formalen Probleme einer Wiedergabe von tatsächlich „geschriebenen“, d.h. literarischem Text in Zwischentiteln und im Film (Brief, Buchseite) zu ermöglichen. Ein weiteres Ergebnis ist der Nachweis, daß das Filmdrehbuch, selbst in seinen eigenständigsten und bereits von den Kritikern der 20er Jahre für seine „filmische“ und „künstlerische“ Qualität berühmten Fällen (Mayer, Ejzenštejn), immer ein literarischer Text ist. Zwei Aspekte tragen zu diesem Ergebnis bei. Filmdrehbücher ersetzen im besten Falle eingeführte literarische Instanzen (z.B. bestimmte Autor/Erzählerpositionen) durch Hinweise auf deren Metaphorisierung bzw. mediale Metonymisierung im Film (z.B. Kameraperspektive). Es gibt keine Drehbücher, die selbst aus den strukturellen Gegebenheiten des Films bzw. des Kinos (als Performanz) heraus, ihre „Texte“ erfunden hätte. Es findet

keinerlei Thematisierung der Leinwand und ihrer Stofflichkeit statt, welche wiederum durch Stoffe und Kleidung bedeckt werden. Die Überblendung von Leinwand durch Haut, die auf ihr gezeigt wird, die strukturellen Übereinstimmungen von Licht, Beleuchtung und Projektion werden von kaum einem Drehbuch mit erfaßt. Selbst für die von der expressionistischen Literatur und der formalistischen Theorie so sehr in den Mittelpunkt gerückte Vorstellung des Kinos als kinetisches Medium fehlen in den Drehbüchern die beschreibenden Termini. Am Beispiel Eizenštejns zeigt Schwarz, wie wenig die kinetischen Verfahren durch das Drehbuch festgeschrieben waren. Daß das Kino auf die Wiedergabe von Temporelationen konzentriert sei, daß es polyrhythmische Vorgänge sichtbar machen und damit dem mythischen Lebensgefühl einer sich ständig beschleunigenden Moderne medialen Ausdruck verleihen könne, entpuppt sich als Musterfall einer rezeptionsästhetischen Reprojektion, dem keinerlei Referent auf der Seite der produktionsästhetischen bzw. der produktionspraktischen Funktion des Drehbuchs entspricht. „Bremsung“ oder „Dynamisierung“ sind allenfalls durch die Analyse des vom Drehbuch präsentierten literarischen Sujets nachzuweisen, nicht jedoch auf der Ebene der durch das Drehbuch fixierten Anweisungspartitur zur Filmrealisation. Der Film hat so eine doppelte Syntax: diejenige des Drehbuchs und diejenige des Schnitts, wobei beide syntaktischen Strukturen unabhängig voneinander ihre jeweilige Realisation als dominierende Parameter anstreben.

Im Gegensatz dazu sind Thematisierungen und Referenzen auf die Struktur des literarischen Textes des Drehbuchs die Regel: Einen umfangreichen Exkurs widmet Schwarz dem „sichtbaren Wort“: der literarischen Funktion von Zwischentiteln, aber auch der Funktion typologisch dominanter Schriftlichkeit in vielen Filmen. Hier interessiert neben dem Problem der Rekonstruktion originaler Zwischentitel und ihres „Designs“ die Parallele zu Buchgraphik und insbesondere zur „visuellen“ Literatur der Avantgarde. Die Kombination des Fotografischen mit dem Graphischen verleiht dem Film Ähnlichkeit mit dem illustrierten Buch des 19. Jahrhunderts (vor allem dem illustrierten Roman) und mit dem seit Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts drucktechnisch revolutionierten Bildband bzw. Katalog. Letzterer ist geradezu die zeitgenössische Kontrafaktur zum Stummfilm, präsentiert es doch einzelne (oft eingeklebte Bilder bzw. Fotografien) in einem üppig text-graphisch gestalteten Rahmen.

„Mediale Selbstreferenz“ und damit Selbstthematisierung im Kino heißt fast immer Thematisierung des Drehbuchs als Medium im Film und kaum jemals Thematisierung des Mediums Film im Drehbuch. Schwarz illustriert auch den bereits in den 20er Jahren fast totalen Triumph des „Continuity“-Systems, das literarisch eingeführte Modelle von mimetisch markierter Wahrnehmungssteuerung auf den Film überträgt. Auch für den Montagefilm läßt sich grundsätzlich nichts anderes behaupten. Die filmische Montage (Schnitt, Zwischentitel) ist historisch betrachtet nicht die Parallele, sondern lediglich die sekundäre Adaption der expressionistisch-avantgardistischen literarischen Vorliebe für Kurzzeiligkeit, Zeilenstufung, Zeilenbruch und u.ä. textgraphischer Verfahren der Wortkunst bzw. der Publizistik (vgl. etwa V.V. Rozanovs Kurztexte). Andererseits gibt es eine Vielzahl literarischer Gestaltungsmittel vor allem der Textkomposition, die sich seit Beginn der 20er Jahre an die in Drehbüchern entwickelten Konventionen vor allem der Präsentation von Zwischentiteln anlehnen: Montage

von Textbruchstücken, Kurzsatzfolge, Layout-Formen bis hin zur „zitierten“ Arabeske und der Kalligraphie des historistisch stilisierten Zwischentitels semiotisieren Romane und Gedichtbände auf neue Weise. Den Sonderfall des Sonderfalls – Zwischentitel im Stummfilm als Einschub eines „Faksimile“ von Literatur (z.B. einer Buchseite oder eines Briefblatts) – dekonstruiert jenen Randbereich des Films, der selbst beschriebenes Material ist.

Abgesehen von wenigen, offensichtlich literarisch ambitionierten Modellen von Drehbüchern, die etwa als selbständige literarische Publikationen erscheinen konnten oder sogar vor oder gleichzeitig mit dem Film episierten Varianten zum Zweck der „Promotion“ auf den Markt geworfen wurden (Schwarz erläutert das am Fall von Thea von Harbou), existiert als Gegenmodell der Rückzug auf das „eiserne Drehbuch“. Doch auch dieses bietet, wie die Beispiele bei Schwarz vor Augen führen, keinen reinen Technotext, der etwa Bewegungen (Kamera, Schauspieler) wertungsfrei wie eine Ballettschrift (man denke an die historisch parallel entstehenden Bewegungsschriften z.B. R. v. Labans) aufzeichnen würde. Auch das „eiserne Drehbuch“ steckt voller metaphorischer Bemerkungen, die vor allem die Tendenz verfolgen, dem Schauspieler durch psychologisch und emotionell konnotierte Literarismen einen bestimmten Affekt zu suggerieren. Die Intention des „eisernen Drehbuchs“ war es zwar, dem Nacherzählen eines literarischen Primärtexts auszuweichen, doch heißt das nicht, das es selbst auf alle Verfahren der Literarizität verzichtet oder sie theoretisch problematisiert hätte. Auch das „eiserne Drehbuch“ entwickelt seine Axiologie als Pragmatext, der Qualität in praktischer Anwendbarkeit und nicht nach ästhetischen Präliminarien ermißt.

Der Sonderfall des publizierten Drehbuchs und noch mehr derjenige des Drehbuchs ohne realisierten Film (Schwarz greift hier vor allem auf Werke so bekannter deutscher Autoren wie Hofmannsthal oder Döblin zurück) eröffnet den Vergleich zwischen dem ausgearbeiteten (wenn auch nicht „selbständigen“) Kunstwerk und dem vollendeten Film, der dabei in eine synchron (qualitativ) wie diachron (quantitativ) nachgeordnete Position gerät. Geht man vom Film als der getreuen bzw. ungetreuen Realisation und Entfaltung des Drehbuchs aus, dann ist auch sicherzustellen, daß man den impliziten Wertungsdruck dieser Untersuchungsweise beständig mitthematisiert. Das Drehbuch ist Teil eines Produktionsprozesses, aber nicht isolierbarer Teil des Kunstwerks, sondern nur ein Faktor für dessen Genese. So sagt die Qualität des Drehbuchs nicht notwendig etwas über die Qualität des Films aus. Es gibt nicht nur viele gute Drehbücher, die zu schlechten Filmen wurden, sondern auch umgekehrt viele gute Filme, die auf mehr als mäßigen Drehbüchern basieren. Den „vollständigen“ und „gelungenen“ Film umgibt eine über das Medium hinausgreifende Aura von literarisch-publizistischen Textsorten: ihm geht eine journalistische „Promotion“ voraus, ebenso wie ihm eine literarische Mehrfachverwertung in Kritiken folgt. Das Massenphänomen wird auch auf der Ebene des Drehbuchs vermarktet; hinzu kommen auch Plakatkunst und Partituren, oft sogar „Bücher zum Film“. Das Drehbuch steht am Schnittpunkt eines Produktionsprozesses, in dem sich Filmvorstufe und Filmnachverwertungen spiegeln. Es ist so mithin ein „work in progress“, wobei das eigentliche Regieskript nur eine Text-Stufe ist.

Die Verknüpfung bzw. Lösung der Literatur-Film-Beziehung durch ihre Thematisierung im Kunstwerk oder durch die Produktionskonvention macht

sich Schwarz für seine Arbeit über weite Strecken zunutze. Schwarz ist nicht an einer Kritik der Filmgeschichte interessiert, welche die ästhetische Entwicklung des Mediums etwa aus dem Blickwinkel minderheitenkritischer Positionen wie den Gender studies u.ä. als Dokument einer Unterdrückung des vielfältigen kreativen Potentials durch eine dominante Macht zu hinterfragen sucht. Schwarz insistiert überzeugt auf einer neoformalistischen Ästhetik, die Wertungsfragen vor allem ethischer und politischer Art aus der Analyse so weit als möglich ausklammern will. Damit entzieht Schwarz die Rezeption des Films der zwanziger Jahre auch einer ideologiekritischen Beschreibung in der Tradition Kracauers. Der Film ist nicht nur Symptom und Quelle für den Historiker. Durch diese Zurückhaltung versteht es Schwarz, traditionelle theoretische Positionen der Film- und Literaturphilologie – z.B. die auf Kracauer zurückreichende Verquickung von Filmphilologie und Ideologiekritik – fruchtbar zu kritisieren. Schwarz plädiert für eine Filmwissenschaft, die nach methodologischen Erweiterungen sucht. Ohne ein Klagelied darüber anzustimmen, offenbart Schwarz' Beurteilung der Filmphilologie als einer erst im Experimentalstadium befindlichen Wissenschaft auch das Methodenproblem dieser spezialisierten Disziplin. Das Dilemma der Filmphilologie entsteht notwendig aus ihrer Redlichkeit; viele Filmphilologen haben sich aus dem literaturwissenschaftlichen Methodenstreit, aus einer Überfrachtung mit kritisch zu reflektierenden Metapositionen und Philosophemen in das gesicherte Gebiet der Edition, der Quellenkunde und des Positivismus zurückgezogen.

Auch Schwarz geht diesen methodischen Rückzug in den Positivismus partiell mit. Er hintergeht ihn jedoch strukturell, indem er sich auf den Status einer literarischen Textsorte, des Filmdrehbuchs, beschränkt, und dort, wo filmphilologisch avancierte Methoden ausgeschlossen bleiben, zumindest im Rahmen der literarischen Textanalyse strukturalistische Methodik heranzieht. Seine Vorgehensweise hat neben ihrer konsequenten moralischen Zurückhaltung den Vorzug, daß sie, jenseits der Selbstproblematisierung von wissenschaftlichen Diskursen, Raum schafft für eine Fülle von Materialien, deren Qualität nicht nur in Hinblick auf Argumentationen oder auszuführenden Gliederungen besticht, sondern in ihrer autonomen Qualität überzeugt (sei es als „Meisterwerk“ oder auch als historische Rarität von unfreiwilliger Komik). Es entsteht eine abwechslungsreiche Lektüre, auch unterstützt durch die Illustrationen, das Layout und die Anhänge (Bibliographien publizierter Filmdrehbücher in Deutschland und Rußland, Kurzbiographien), welche Überblick und Auflockerung schaffen, ohne als angeklebter Apparat zu belasten. Der Verzicht auf eine methodische Position, auf ein Argumentationsziel von seiten des Autors bringt allerdings auch den Leser in Zugzwang. Wo er vom Autor aufgrund der ausgebreiteten Materialien weitergehende Reflexionen, Vergleiche oder gar kritische Beurteilungen¹ erwartet, bricht Schwarz stets ab. Was als Bescheidung auf ein positivistisches Wissenschaftsideal dem eigenen Diskurs dienlich sein kann, steht ab einem gewissen Punkt der Wissenschaft selbst im Wege, zumindest einem Leser gegenüber, der nicht alle besprochenen Filme und Materialien kann.

Schwarz konzentriert sich für seine Analyse der Drehbuch–Film–Beziehung fast ausschließlich auf Spielfilme. Daß die Trennung zwischen Dokumentation und Fiktion jedoch gerade vom Kino der zwanziger Jahre – analog zur Literatur der Zeit – überwunden werden wollte, wird als Problem zurückgestellt. Trotz-

dem ist das Dokumentarkino im Anschluß an eine „literatura fakta“ ein Gebiet, wo traditionelle literarische Muster auch für ein Drehbuch kaum verfangen können. Das gilt bereits für die frühen Attraktionsmontagen des „kino-glaz“, besonders aber für jene Filme am Ende der zwanziger Jahre, welche die Trennung von Fiktion und Wirklichkeit aufzuheben trachten. Es ist bezeichnend, daß Schwarz letztlich Äjzen,tejns Drehbuch zu *Oktjabr'* und nicht das zu *Staroe i novoe* heranzieht. Der „predmet“-Film (Iub, Vertov u.a.) mit seinem „formalisierten“ Drehbuch gerät ebenfalls gegenüber Äjzen,tejns „zweiter Literarisierung“ ins Hintertreffen. Auch daß z.B. Walter Ruttmanns *Berlin – Symphonie einer Großstadt* völlig fehlt, kann nur im Sinne der kongruenten Argumentation der Arbeit erklärt werden; ohne daß ich behaupten möchte, daß Ruttmanns Experimente im Kontext des Massenphänomens Film mehr als eine Randerscheinung ist: Ruttmanns Drehbücher sind jedoch nicht nach literarischen, sondern nach musikalischen und abstrakt kompositorischen Prinzipien organisiert, lehnen sich also an ganz andere mediale Sprachen an. Es bleibt zu hoffen, daß Schwarz bei seiner herausragenden Kenntnis der Quellenlage in einer gesonderten Veröffentlichung auch Drehbücher wie diejenigen Ruttmanns in einer vergleichenden Analyse behandelt. Solche Detailfragen sprechen nicht gegen die Argumentation, sie zeigen lediglich, wie Wertungen auch den objektiv-positivistischen Zugang durchziehen. Wenn an Schwarz Kritik zu üben ist, dann nur, weil der interessierte Leser über dieses interessante Thema gerne noch mehr gewußt hätte.

- ¹ Gerade auch soweit sie als unhinterfragte Positionen mit übernommen werden, z.B. Thea v. Harbou = trivial = nur an Geld interessiert = schlecht.

Anton Sergl (München)

**WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH
SONDERBÄNDE**

HERAUSGEGEBEN VON AAGE A. HANSEN-LÖVE UND
TILMANN REUTHER

14. I.A. MEL'ČUK, A.K. ZHOLKOVSKY, Tolkovo-kombinatornyj slovar' russkogo jazyka / Explanatory Combinatorial Dictionary of Modern Russian, 1984, 2. Auflage 1986, 992 S., öS 630.-, DM 90.-. (VERGRIFFEN)
16. I.A. MEL'ČUK, Poverchnostnyj sintaksis russkich čislovyh vyraženij, 1985, 509 S., öS 350.-, DM 50.-.
19. G. NEWEKLOWSKY / K. GAÁL, Totenklage und Erzähkultur in Stinatz, 1986, XLVII+315 S., öS 200.-, DM 28,50.
20. **Mythos in der slawischen Moderne.** Hamburger Kolloquium. Herausgegeben von W. Schmid, 1987, 421 S., öS 300.-, DM 42.-
21. **Zabytyj avangard.** Rossija - pervaja tret' XX stoletija. Sbornik teoretičeskich materialov. Hg. von Konstantin Kuz'minskij, Gerald Janeček und Aleksandr Očereťjanskij, 1988, 335 S., öS 300, DM 42.- (VERGRIFFEN)
22. J. FARYNO, Poëtika Pasternaka ("Putevyje zapiski", "Očrannaja gramota"), 1989, 316 S., DM 58.-
23. Marina Cvetaeva. Bibliografičeskij ukazatel' literatury o žizni i dejatel'nosti. 1910-1941 gg. i 1942-1962 gg. Sost. L.A.Mnuchin, 1989, 151 S., DM 35.-
24. **Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin.** Edited by John E. Malmstad, 1989, 212 S., DM 35.-
25. G. NEWEKLOWSKY, Der kroatische Dialekt von Stinatz. Wörterbuch, 1989, 220 S., DM 42.-
- 26.1. Ju.K. ŠČEGLOV, Romany I.II'fa i E. Petrova. Sputnik čitatel'ja, 2 toma, 1-yj tom, Vvedenie, Dvenadcat' stul'ev, 1990, 377 S., DM 48.-
- 26.2. Ju.K. ŠČEGLOV, Romany III'fa i E. Petrova. Sputnik čitatel'ja, 2 toma, 2-oj tom, Zolotoj telenok, 1991, 336 S., DM 48.-
27. B.M. GÁSPAROV, Poëtičeskij jazyk Puškina kak fakt istorii russkogo literaturnogo jazyka, 1992, 396 S., DM 65.- (erscheint im November 1992)
28. I.P. SMIRNOV, O drevnerusskoj kul'ture, russkoj nacional'noj specifikje i logike istorii, 1991, 296 S., DM 42.-
29. V.N. TOPOROV, A.S. Puškin i Goldsmith, 1992, 222 S., DM 58.-
30. S. EL'NICKAJA, Poëtičeskij mir Cvetaevoj, 1991, 396 S., DM 65.-
31. **Psychopoetik.** Tagungsbeiträge München 1991. Hg. A. Hansen-Löve, 1992, 574 S., DM 75.-
32. Marina Cvetaeva. Stat'i i teksty. Herausgegeben von L.A. Mnuchin, 1992, 252 S., DM 60.-
33. **Festschrift für V.Ju. Rozenčevjg zum 80. Geburtstag,** 1992, 294 S., DM 65.-
34. W. KOSCHMAL, Vom Dialog in der Epik zum epischen Dialog. Evolution der Redeformen in der russischen Literatur des 11. bis 18. Jahrhunderts, 1992, 218 S., DM 58.-
35. Andrej NIKOLEV, Sobranie proizvedenij, [= Reprint des Romans *Po tu storonu Tuly*, Leningrad 1931 sowie Erstausgabe der gesamten nachgelassenen Lyrik], Herausgegeben von G. Morev und V. Somsikov, 1993, 364 S., DM 60.-
36. **Russkaja literatura na fancuzskom jazyke XVIII-XIX vekov / La littérature russe d'expression française XVIII-XIX siècles,** Einleitende Artikel von Ju.M. Lotman, V.Ju. Rozenčevjg, herausgegeben von V.Ju. Rozenčevjg, Wien-Moskau 1994, 545 S., DM 70.-
37. **Linguistische Beiträge zur Slawistik aus Deutschland und Österreich.** (II. JungslawistInnen-Treffen Leipzig 1993), Hg. Uwe Junghanns, 1995, 295 S., DM 60.-

38. I.A. MEL'ČUK, Kurs obščej morfologii, Čast' 1: Slovo, Wien-Moskau, Ca. 560 S., DM 98.- (erscheint Mitte 1996)
39. I.A. MEL'ČUK, Russkij jazyk v modeli "Smysl <=> Tekst". Sbornik statej, Wien-Mokau, 716 S., DM 75.- (erscheint Anfang 1996)
40. N.N. PERCOVA, Slovar' neologizmov Velimira Chlebnikova, Eingeleitet von H. Baran, Wien-Moskau 1995, 560 S., DM 80.- (lieferbar)
41. Orthodxie, Heterodxie, Häresie. Motiv und Struktur in den slavischen Literaturen, Beiträge der gleichnamigen Tagung 6.-9. Sept. 1994 in Fribourg, Herausgegeben von Rolf Fieguth, 1996, ca 340 S., DM 70.- (lieferbar ab anfang Januar 1996)
42. D.A. PRIGOV, Sobranie stichov, Tom pervyj, Gedichte No. 1-153, 1963-1974, Herausgegeben und kommentiert von Brigitte Obermayr, 1996, 230 S., DM 50.- (lieferbar ab anfang Januar 1996)

**Order from: Kubon & Sagner, Buchexport-Import GmbH,
Heßstraße 39/41, D-80328 München**

Наталья ПЕРЦОВА

СЛОВАРЬ НЕОЛОГИЗМОВ ВЕЛЕМИРА ХЛЕБНИКОВА

Предисловие
Хенрика Барана

В словарь входят около 5 тысяч неологизмов Велемира Хлебникова. Они подразделяются на три группы: слова, построенные в соответствии с русской словообразовательной системой (более 4 тысяч), слова изобретенного Хлебниковым "звездного языка" и слова (часто — целые выражения), морфологически не интерпретируемые ("заумь", "звуконись", "язык богов", разного рода звукоподражания). Словник составлен на материале трех наиболее полных изданий Хлебникова, к нему добавлены слова из ряда других публикаций, а также из неопубликованных рукописей, хранящихся в московских архивах.

Содержание:

Хенрик Баран — Предисловие.

Введение (Принципы отбора неологизмов, Разделы словаря, Строение словарных статей, Общая характеристика слов разных типов)

Словарь. I. Морфологически интерпретируемые слова (Неологизмы из публикаций, Некоторые неологизмы из рукописей, Гнездовой словарь, Обратный словарь),

II. Звездный язык (Согласные и слоги, Гласные),

III. Звукоподражания, звуконись, заумь и т.д. («Слова», Контексты).

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH LITERARISCHE REIHE

HERAUSGEGEBEN VON AAGE HANSEN-LÖVE,
SONDERBAND 40; WIEN-MOSKAU, 1995, 560 S., DM 70.-

**Order from: Kubon & Sagner, Buchexport-Import GmbH, Heßstraße
39/41, D-80328 München**

ИСЧИСЛЕННЫЕ СТИХИ...

В январе 1996г. спецвыпуском венского журнала "Wiener Slawistischer Almanach" (Sonderband 42) вышел из печати первый том "Собрания стихов" знаменитого московского поэта-концептуалиста Д.А.Пригова, содержащий 153 стихотворения раннего периода (1963-1974гг.). Под редакцией Б.Обермайер готовится к изданию еще в 1996 году также второй (1975-76гг.) и третий том (1977г.).

Настоящее издание является полным собранием поэтического творчества Д.А.Пригова, опубликованного до сих пор лишь в выдержках, чаще всего разбросанных по страницам труднодоступных журналов и альманахов. Теперь оно представлено целиком, в хронологическо-алфавитном и пронумерованном порядке, что впервые дает читателю не только общее представление об объеме и развитии Приговской (мета)поэзии, но и открывает доступ к одному из наиболее "усердных" и значительных проектов современной русской литературы.

Каждый из планируемых 10-и томов снабжен алфавитным указателем и словесием. Учитывая традиции тексты по мере изводятся в виде

сохранить, редакторским послесоветского самиздата возможности воспроизведения, чтобы таким образом специфическую эстетику авторского машинописного оригинала.



... Некоторые кумерации просто тем, что у отосва стихотворений /или больше, но ни в меньше/. К тому же, в разных сборниках, и внутри сборников могут быть перестановки, диктуемые композиционными и сюжетными соображениями.

каждым в объясняется ведь есть норма - примерно, 30% в том случае не распределяю стихи по разным сборникам, и внутри сборников могут быть перестановки, диктуемые композиционными и сюжетными соображениями.

Так что - будем следить
Д.А.Пригов, 1983
(из Предупреждения к сборнику "Исчисленные стихи")

Д.А. ПРИГОВ СОБРАНИЕ СТИХОВ

ИСЧИСЛЕННЫЕ СТИХИ...

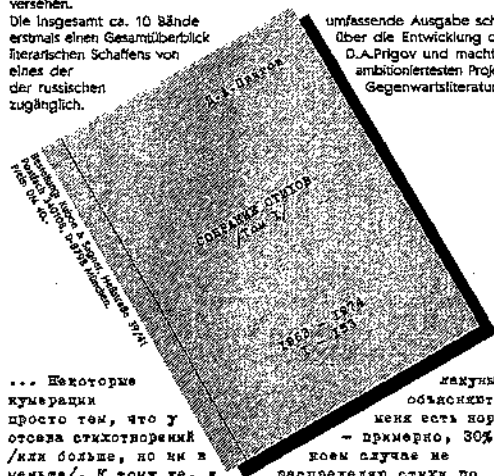
Der erste Band der Gesamtausgabe der Gedichte des bekannten Moskauer Konzeptualisten Dmitrij Aleksandrovic Prigov erschien im Jänner 1996 als Sonderband 42 des Wiener Slawistischen Almanachs mit den 153 Gedichten der ersten Schaffensdekade (1963-1974).

Band 2 (1975-1976) und 3 (1977) folgen im Sommer bzw. Herbst 1996. Diese russischsprachige Gesamtausgabe bringt das bisher nur auszugsweise verfügbare lyrische Werk Prigovs vollständig gesammelt, nummeriert und in chronologisch-alphabetischer Reihenfolge sowie - der Tradition des sowjetischen Samizdat folgend - überwiegend als Fotokopie der maschinenschriftlichen Originaltexte.

Jeder Band der von Briglitta Obermayr herausgegebenen Gesamtausgabe ist mit einem Glossar, einem alphabetischen Register und einem Nachwort versehen.

Die insgesamt ca. 10 Bände erstmals einen Gesamtüberblick literarischen Schaffens von eines der ambitioniertesten Projekte der russischen Gegenwartsliteratur zugänglich.

umfassende Ausgabe schafft über die Entwicklung des D.A.Prigov und macht ambitioniertesten Projekte Gegenwartsliteratur zugänglich.



... Некоторые кумерации просто тем, что у отосва стихотворений /или больше, но ни в меньше/. К тому же, в разных сборниках, и внутри сборников могут быть перестановки, диктуемые композиционными и сюжетными соображениями.

каждым в объясняется ведь есть норма - примерно, 30% в том случае не распределяю стихи по разным сборникам, и внутри сборников могут быть перестановки, диктуемые композиционными и сюжетными соображениями.

Так что - будем следить
D.A.Prigov, 1983
(aus der Vorbekundung zum Zyklus "Ischislennye stichi")

Д.А. ПРИГОВ СОБРАНИЕ СТИХОВ