

BAND 71

2013

WIENER  
SLAWISTISCHER  
ALMANACH

## **HERAUSGEBER**

Aage A. Hansen-Löve  
Tilmann Reuther

## **REDAKTION/ DRUCKVORLAGE DIESES BANDES**

Aage A. Hansen-Löve

## **REDAKTIONSADRESSE**

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

## **EIGENTÜMER**

Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien)  
Liechtensteinstraße 45A/10, A-1090 Wien  
Tel/Fax +43/1/94 67 232

## **VERLAG**

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

## **DRUCK**

Difo-Druck GmbH  
Laubanger 15  
D-96052 Bamberg

## Inhalt

Юрий Ткачёв (Hannover), Особенности традиции шифровки имён в русских акростихах барочной эпохи	5
Леонид Геллер (Lausanne), Материалы к словарю либертинства и дендизма в России. (предпубликация)	41
Йордан Люцканов (Sofia), Русская литература на грани экфрасиса. Синестетичность эпифании как показатель культурной родословной	69
Вадим Беспрозванный (Ann Arbor), <i>Разгадаю вещей ребус: структура и смысл цикла стихотворений Владимира Нарбута</i> <i>Большевик</i>	133
Alexandra Smith (Edinburgh), Marina Tsvetaeva's memoir on Maksimilian Voloshin in the context of artistic and intellectual trends of the 1910s-1930s	189
Мария Боровикова (Тарту), От «дневникового» сборника к циклу стихов: М. Цветаева и С. Парнок	211
Геннадий Зельдович (Warszawa), Дискурсивные связи в трех стихотворениях Б. Пастернака: об одном необычном типе параллелизма в лирической поэзии	233
Paul Löwenstein (Berlin), Das Paradoxon in Sigizmund Kržičanovskijs Prosa	275
Roman Widder (Berlin), Andrej Platonovs Topographie des Politischen ( <i>Džan und Ščastlivaja Moskva</i> ). 1. Teil	299
Tatjana Hofmann (Zürich), Oksana Zabužkos Kulturnationalismus	363
Rezension: Natascha Drubek, <i>Russisches Licht. Von der Ikone zum frühen sowjetischen Kino</i> , Wien/Köln/Weimar: 2012 (Christian Zehnder)	389



Юрий Ткачёв

## ОСОБЕННОСТИ ТРАДИЦИИ ШИФРОВКИ ИМЁН В РУССКИХ АКРОСТИХАХ БАРОЧНОЙ ЭПОХИ

Наша статья посвящена одной из древнейших и интереснейших традиций в истории не только русской, но и всей мировой литературы, – традиции шифровки тех или иных имён в художественном тексте. Эта традиция, проявляющаяся в самых различных вариантах и формах, самыми различными способами и художественными средствами, в произведениях разных жанров и видов, в разные исторические эпохи, имеющая под собой различные цели и задачи и раскрывающая особую, «скрытую» связь имени со структурой того или иного произведения, существует и развивается до сих пор, хотя и не так интенсивно, как два-три века назад. В статье мы рассматриваем данную традицию в рамках одной из очень важных для литературоведения, но, несмотря на это, по-прежнему недостаточно изученных тем, касающихся таких компонентов русской барочной поэтики, как акrostих и родственные ему поэтические и поэтико-изобразительные приёмы (суспензия, «разделённый язык», лабиринт, многоцветное письмо, анаграмма и другие). Акrostих был одним из важнейших элементов и русской, и в целом европейской поэтики в эпоху барокко. Мы ставим своей целью подробное раскрытие в рамках нашей статьи основных особенностей традиции шифровки имён в русских барочных акrostихах, а также рассмотрение таких важных вопросов, как различные системы шифровки имён в русской литературе барочного времени, различные способы расшифровки имён и цели «сокрытия» имён авторов и других людей в барочных стихах.

Термин «акrostих» происходит от греческих слов «ἄκρος» («край») и «στίχος» (стих, строка). Под этим словом обычно понимается стихотворение, начальные буквы которого составляют имя (данный вид акrostиха называется именованным), слово или же целую фразу (то есть это содержательный акrostих), а также азбуку (такой акrostих называют алфавитным). Содержательный акrostих может предоставить нам сведения о том, что автор открытым текстом не мог или не хотел сказать. Очень часто это может быть его собственное имя. Существует несколько разновидностей акrostиха, связанных с его расположением в тексте. Так, слово или фразу в них может составлять не каждая первая, а каждая вторая буква строки. Существуют и «зеркальные» акrostихи – те, в которых объединяющая

фраза прочитывается не от первой строки к последней, а от последней - к первой. Другими разновидностями акrostиха являются телестих (стихотворение, где объединяющая фраза прочитывается по последним буквам строк, а не по первым) и мезостих (где нужно читать середины строк).

В мировой поэзии такая форма, как акrostих, известна издавна. Истоки акrostихной техники мы находим в старейших письменных культурах Ближнего Востока. Так, уже в Библии встречаются не только алфавитные формы акrostихов, но и именной акrostих. Встречаются обе этих формы и в ранних древнегреческих текстах. Так, например, фрагменты акrostиха наблюдаются уже в гомеровских эпосах. В более поздние периоды акrostихи можно найти и в древнеирландской поэзии, и в классической японской поэзии (начиная с IX века), и в латинизированной поэзии средневековой Европы, и в византийской гимнографии, и в произведениях ряда других национальных литератур ещё на начальных или ранних этапах их развития.

В поэзии прошлых веков, начиная с её письменных истоков и вплоть до середины XIX века, акrostих занимал высокое и почётное место и характеризовался богатством форм и разнообразием функций и областей применения. В греко-византийской поэтике для обозначения акrostиха применялись, помимо самого этого термина, также термины «акротелевкон» и «ипакон», а в древнерусской практике он обозначался как «краестишие», «краегранесие», «краестрочие», а иногда и просто как «грانا» или «гранесия».

Следует подчеркнуть, что акrostих, выделяя построчно-стиховое или какое-либо другое построение текста, особенности его композиции, представляет собой также его второе смысловое поле, второй уровень семантической связи элементов его структуры. Благодаря этому можно говорить о неоднородности пространства художественного текста. В нём появляется дополнительная внутренняя связь элементов, что некоторым образом меняет структуру произведения, вносит в неё новые отношения между составными частями. Акrostих часто помогает решить и ряд конкретных задач текстологии и исторической поэтики, а также таких «вечных» вопросов истории литературы, как вопросы о том, кто, когда и где создал то или иное произведение; иногда он представляет собой по сути единственный источник сведений о времени и месте создания первоначального текста и о том, кто является его автором.

С древнейших времён акrostих считался не только формальным приёмом, но и своеобразной эстетической и даже онтологической категорией, он был для многих авторов и читателей квинтэссенцией истины и гармонии. Андрей Критский, византийский писатель, живший в VII-VIII веках н.э., не случайно образно уподобил акrostиху в своём «Слове на Рождество Богородицы» саму Матерь Божью, написав: «Радуйся, посредница

закона и благодати, запечатление Ветхого и Нового Заветов, яснейшее исполнение всякого пророчества, краестишие Богодухновенной истины Писаний, Бога и Слова одушевлённый и чистейший свиток...» (Избранные слова 1869, 57). Таким образом, акростих рассматривался как выражение сокровенной сущности текста. В более поздние времена (до периода барокко включительно) такое понимание также сохранялось. Оно было прежде всего характерным для произведений духовного содержания, например, церковных гимнов, проповедей («слов»), религиозных трактатов. Акростих был типическим для средневековой европейской письменной культуры приёмом организации поэтического текста.

Каковы же причины очень широкого распространения идеи акростиха в поэтике средневековья? Эта идея являлась по сути выражением принципа первобуквия, первоначалия, первословия, основанного на мировоззренческой позиции, согласно которой слово воспринимается как логос, разум, как идея всемирной гармонии и порядка. Он противостоит довременному хаосу, является организующим началом и стоит в начале формы и сущности. Здесь можно вспомнить фразу, с которой начинается Евангелие от Иоанна: «В начале было слово...». Акростих является именно тем словом, которое в буквальном смысле стоит «вначале» (то есть кроется в начальных буквах строк). При этом оно вносит в хаос словесного материала порядок, систематизирует его, организует семантически и графически, а также придаёт тексту устойчивость и неразрушимость. Помимо этого, акростих часто выступает в роли определённой идейно-художественной и конструктивной программы. Он может выражать как явный, так и тайный замысел автора (Сперанский 1929, 132).

В связи с библейским выражением «В начале было слово» для очень многих стихотворений, содержащих акростихи, характерно также повторение слова, с которого начинается текст, в акростихе. Таким образом, первое слово «открытого» текста читается и в «прикровенном» тексте. (Есть, правда, случаи, когда акростих повторяется в «прямом» тексте не в первой, а в последней строке; например, в «Гномологии» Григория Назианзина (Graf 1893, 1204)). Эта деталь весьма характерна для акростишной техники. Она встречается, к примеру, и у Тита Макция Плавта (III-II века до н. э.), и у других античных авторов. Позднее, в средние века, то есть уже в текстах христианского содержания, такое построение приобретает дополнительное сакральное значение, а в эпоху барокко угловой акростих (как его принято именовать) получает широчайшее распространение также и как элемент поэзии в виде определённых фигур или букв (о чём подробнее будет сказано ниже).

Уже с самого начала развития акростишной традиции одной из функций акростиха была фиксация имени автора в тексте. Для писателя это было своеобразной защитой его «авторских прав». В Древней Греции одним из

самых древних примеров такого акростиха является краестишие в «Записках» Эразма Сиракузского (около 550 – 460 годов до н. э.), известного драматурга, философа и врача. В большую часть своих записок о природе, знании и врачевании он «вшил» путём создания краестиший своё имя (Диоген Лаэртский 1995, 354). Ещё один пример именного авторского акростиха в древнегреческой литературе – это акростишная фраза «Εὐδότης τέχνη» («Евдохий создал») в тексте, относящемся к 193-190 годам до н. э. (там же, 355).

По мнению К. Крумбахера (Krumbacher 1897, 160), возникновение акростиха связано с древнеегипетскими текстами сакрального содержания (правда, многие учёные с этим мнением не согласны). Только по прошествии нескольких веков текстовый акростих, содержащий имя автора, стал применяться в качестве своеобразной тайнописи, которая скрывала или дополнительно удостоверяла авторство произведения.

Не только алфавитные формы акростихов, но и именного акростих очень часто встречаются и в древнееврейской литературе. Согласно талмудическому трактату «Песикта Раббати» первый стих 92-го псалма образует акростих имени «Моисей» (Абрагамс 1906, 656). По мнению многих еврейских мудрецов, в книге Есфирь, где, как известно, ни разу не упоминается ни одно из имён Бога, обязательно должно быть зашифровано в акростихе Божественное имя, только его до сих пор не нашли. В еврейской литературе периода создания Талмуда (I-V века н. э.) как алфавитные, так и именные акростихи, а также акростихи на библейские цитаты создавали очень многие авторы. Часто письма различных мудрецов (гаонов) начинались акростихами имени автора. Позднее то же самое происходит и в предисловиях к трактатам. Иногда при помощи акростиха в молитву вводились имена патриархов (например, в молитве «שְׁלֵמִים» - «Да будет восхваляемо» - имя Авраама). Еврейские средневековые поэты (Иегуда Галеви, Авраам ибн Эзра и другие) также часто использовали именные акростихи (см.: Джгамая, Коган, Никифорова, Турилов 2008, 404). Самый большой из них, в гимне, написанном на арамейском языке Меиром Негораем, состоит из 90 букв и содержит не только имя автора и имя его отца, но и добрые пожелания автору в изучении Торы и в добрых делах.

По-видимому, под влиянием древнееврейской акростишной традиции, краегранесий в Библии (или уверенности в их присутствии в ней), появляются первые текстовые акростихи христианского содержания. Один из древнейших текстовых акростихов такого содержания содержится в анонимных «Сивиллиных оракулах» (написанных предположительно в 160 году): «Иисус Христос, Божий Сын, Спаситель, Крест» (Soll 1988, 320). Причём начальные буквы этого акростиха образуют в свою очередь акростих «Ιχθυϛ», то есть «рыба»: символ избавления, прихода Мессии в



еврейской традиции и один из символов Христа, Спасителя, – в христианской.

Чаще всего именной акrostих был расположен в начале и в конце произведения. Например, живший во времена Нерона древнеримский поэт и переводчик Сильвий Италик в своём переводе «Илиады» применил акrostих дважды: в начале текста – в виде формулы «*Italicus scripsit*», а в конце – указав в акrostихе своё прозвище «*Italicus*» (Graf, 1205).

Традиция именного авторского акrostиха сохранилась и в средние века, и в эпоху Возрождения. И в написанных в эти периоды по-латыни стихах в Западной и Центральной Европе, и в византийских церковных и светских литературных памятниках можно часто встретить такой тип акrostиха. Одним из ярких примеров является весьма объёмный (из 85 букв) акrostих в стихотворном прологе к знаменитой испанской трагикомедии «Селестина» Фернандо де Рохаса (XV-XVI века), в котором автор сообщает не только своё имя, но и место своего рождения. Именной акrostих просуществовал дольше других видов акrostиха. Иногда он встречается и наше время. Его нередко применяют и в сатирических целях, стремясь скрыть в стихотворении определённые критические, насмешливые высказывания.

В византийской гимнографии был очень распространённым явлением как именной авторский, так и посвятительный акrostих. Фактически только благодаря акrostихам, включённым в церковные гимны, мы знаем имена многих византийских и сирийских поэтов-гимнографов, например, Климента Александрийского (III век), Иоанна Дамаскина (VII-VIII века), Романа Сладкопевца (V-VI века) и других. Так, у Романа Сладкопевца читаем краестишие «*Это спето Романом*» (Аверинцев 1977, 121). В первую очередь именно с гимнографией связано создание акrostихов в византийской литературе. Очень часто используемый в ней как алфавитный, так и текстовый акrostих мог иметь как прямой, так и обратный порядок. В канонах Иоанна Дамаскина, Иосифа Песнописца, Космы Манумского и других есть много разных по объёму и содержанию текстовых акrostихов. В каноне Фёдору Сикеоту имеется не только акrostих с фразой «Сокровище пою чудес тв преблажение» (мы привели её здесь в старославянском переводе), но и имя автора: «Георгий». Этот же поэт в другом своём богослужебном тексте создал акrostих «В честь Златоуста [творение поэта] Георгия» (Hannick 1973, 159). Встречаются акrostихи с указанием автора и в кондаках Кириака и Анастасия (V-VI века).

В латиноязычной литературе средневековья создавались порою очень обширные акrostихи, которые указывали не только на авторство произведения. Например, живший в VII-м - начале VIII-го века Альдхельм Малмсберийский применил телестих «*Aldhelmus cecinit millenis versibus odas*» («Альдхельм пропел песни из тысячи строк»), а поэт Фортунат создал символизирующее годы жизни Иисуса Христа стихотворное послание из

33 строк, в котором один акrostих читается по краям текста, а другой – по диагонали. Оба этих акrostиха имеют религиозно-нравоучительное содержание, причём первый содержит два имени: автора (Фортуната) и адресата (Сиагрия). Данное стихотворение является ярким образцом фигурной поэзии, к созданию которой привело развитие игрового мотива (Джгамая, Коган, Никифорова, Турилов 2008, 405).

Отметим также, что надгробные надписи, эпитафии, как особый жанр словесности, и в средние века, и позднее, уже в Новое время (особенно в раннее Новое время – в период барокко), также очень часто содержали в себе акrostихи. Чаще всего это были акrostихи с именем покойного, но встречались здесь и имена составителей этих надписей, и тех, кто ставил надгробие. Именно в эпитафиях в Европе впервые встречается акrostих, составленный не по единичным начальным буквам, а по начальным слогам строк (кстати, в японской и китайской поэзии акrostих обычно составляется именно по начальным слогам, так как у этих народов слоговое письмо). В средневековых эпитафиях также впервые в акrostихе повторяется первое слово текста или строфы (что, кстати, как писал акад. Н. Конрад, также характерно для японских стихотворений с акrostихами).

В связи с тем, что в церковных песнопениях акrostих приобретал особое значение, ибо имя, «скрытое» в нём, произносилось каждый раз во время чтения молитвы и, таким образом, вплетаясь в религиозный текст, в какой-то степени становилось элементом общения человека с Богом, многие определения акrostиха в старых книгах (вплоть до начала XX века) касались использования этого приёма именно в церковной гимнографии. Так, Максим Грек (Триволис) (XVI век) подчёркивал, при объяснении одному монаху, что такое «акrostихида», что она «еже есть по русски краестрочие или началострочие или началограние или краеграние» и «являет силу всего канона» (Иванов 1969, 102-103). А в 1901 году К. Никольский в своей статье об акrostихе писал: «Краеграниесе, краестрочие, иначе акrostих, есть начальные буква в песнопениях, из которых букв составлено одно или многие речения...» (Никольский 1901, 18). Далее он привёл примеры именного акrostиха в каноне мясопустной недели («недостойного Фёдора») и акrostиха-посвящения в каноне св. Дмитрию Царевичу («Хвалу славу Царевича Дмитрия»).

Расцвет русского акrostиха пришёлся на период барокко и был прежде всего связан с усиливавшимся в XVII и в начале XVIII века влиянием на русскую (московскую) культуру польско-украинской и западноевропейской культуры, с появлением в Московском государстве общеевропейского стиля в искусстве и литературе и с началом периода раннего Нового времени. Однако в значительной степени он был обусловлен также самостоятельной древнерусской традицией создания акrostихов.

Наполненный содержанием акrostих пришёл на Русь из Византийской империи и был широко распространён в восточнославянских землях гораздо раньше появления здесь барочной силлабической поэзии. А. Панченко подчёркивал этот факт, упоминая об акrostихе при анализе истоков творчества барочных поэтов «приказной школы» и «Нового Иерусалима» (Панченко 1973, 66). В арсенал художественно-изобразительных средств древнерусских авторов акrostих входил уже с конца XI века. Но пору своего наивысшего подъёма он пережил всё же именно в эпоху барокко. Разнообразные «краегранесии» создавались монахом Германом, справщиком Савватием, Симеоном Полоцким, Карионом Истоминым, Алексеем Романчуковым, Михаилом Собакиным и многими другими стихотворцами XVII – начала XVIII века. Акrostихи, связанные с тем или иным именем, стали чрезвычайно популярным в XVII веке в России не только художественным приёмом, но и целым литературным жанром.

Создание очень многих русских акrostихов тесно связано с традицией «сокрытия», шифровки имени автора или заказчика поэтического произведения, а также имени того, в чью честь оно было написано. Здесь следует указать, что в средние века (а в восточнославянской истории и культуре период средневековья длился несколько дольше, чем в Западной и Центральной Европе, ибо, как писал Д. Лихачёв, на восточнославянских землях не было своего Ренессанса) подавляющее большинство произведений и в Киевской, и позже в Московской Руси существовало без указания их авторов. Не было тогда ещё таких понятий, как авторское право, авторская мысль, плагиат, также не было принято раскрывать в произведении свою авторскую индивидуальность (фактически только во второй половине XVI века авторское начало стало активно проявляться в русской литературе, но далеко не у всех авторов).

Считалось нескромным и даже в некотором смысле греховным указание в начале либо в конце произведения собственного имени, по меньшей мере упоминание его прямым текстом и без подобающих в этом случае, согласно тогдашнему «литературному этикету» (термин Д. Лихачёва), «самоуничижительных» эпитетов: «многогрешный», «ничтожный», «неразумный» и так далее. При этом тот или иной автор без тени смущения мог вставить в своё произведение целые тексты, написанные до него совсем другим автором, без ссылки на него, и это не считалось чем-то зазорным: донесение до читателя определённых мыслей, идей, воздействие на его душу – с конечной целью её спасения, очищения от грехов – было для авторов средневековых текстов гораздо важнее, чем то, насколько все эти мысли и идеи индивидуальны, в какой степени они рождены именно этими авторами, да и чем то, чьему перу вообще принадлежат те или иные произведения. Исключение составляли, причём не всегда, лишь произведения тех авторов, которые занимали очень высокое или просто высокое положе-

ние в тогдашнем обществе, а именно царей, князей, митрополитов, архиепископов и других. Хотя и в этом случае в произведениях нередко указывался «псевдоним» автора (например, «Ангел грозный» в церковных гимнах, написанных царём Иваном IV). Тем не менее, желание сохранить своё имя для потомков было у многих средневековых писателей. Поэтому многие из них и прибегали к таким приёмам, как иносказание, шифровка, недосказанность имени (опущение в нём некоторых букв) и так далее. Не последнюю роль в этом процессе играл и содержательный акrostих.

Появление акrostиха в древнерусской литературе напрямую связано с его появлением и усвоением в древнеболгарской литературе, ведь первые книги, появившиеся на Руси вскоре после начала процесса крещения в конце X века, были книгами именно на древнеболгарском языке (позднее получившим на восточнославянских землях наименование «старославянский»). Первые староболгарские книжники очень хорошо разбирались в художественных особенностях византийской литературы. Ко второй половине IX века акrostих достигает у болгар высшей формы развития и воспринимается как изысканная форма церковно-поэтического творчества (Попов 1982, 5). Благодаря акrostиху в составе службы св. Мефодию («Добро, Методи, тя пою, Константин») можно точно установить, что эта служба была написана Константином Преславским, автором «Учительного Евангелия», хорошо известного на Руси уже в начале XI века. Константин Преславский является также создателем огромного акrostиха, состоящего из 441 буквы и представляющего собой отдельное произведение. В отличие от него, Климент Охридский, один из учеников и активных продолжателей дела Кирилла и Мефодия, а также вероятный автор кириллической азбуки в её первоначальном, максимально приближенном к греческому алфавиту, варианте, в своих акrostихах ограничивался лишь авторской «подписью»: «Климент» или «Клим» (Кожухаров 1984, 14).

Между появлением старославянской письменности и появлением в ней акrostиха практически не было никакого промежутка, ведь уже в начале древнейшего памятника славянской агиографии – «Житии Константина (Кирилла)», которое было создано в 60-70-е годы IX века, содержится акrostих «Исоусъ» (приводим его также в старославянском переводе). Обратим внимание на то, что это имя в акrostихе – во вставленной в житие молитве Константина св. Григорию Богослову – стоит в форме вокатива, то есть это обращение к Иисусу. Данная молитва была записана «в строку», то есть сплошным текстом, не разделённым на строки, поэтому этот акrostих было очень нелегко выявить (см.: Попов 1982, 4). Такой способ написания средневековых западноевропейских, византийских и древнерусских стихотворных памятников был обстоятельно проанализирован А. Панченко (Панченко 1964, 259).

Один из древнейших именных акrostихов в древнерусской литературе – это акrostих «Христопоре» (звательная форма имени автора – Христофора) в начале Галицко-Волынской летописи (XII век). В «Летописце Даниила Галицкого» содержится «Похвала Роману», написанная, очевидно, тем же Христофором; в ней мы находим акrostих «Пою это Христофор поп», который сначала складывается из букв (Х-Р-И-С), а потом – из слогов (То-По-Ре), а также «зеркальный» акrostих «Иисусу» (см.: Былинин 1985а, 210). Эта «Похвала» датируется XII-м веком, и в ней в акrostихе представлены сразу два имени: Христофор и «Данелия» (Даниил). Акrostих этот хвучит так: «Поюу си Христопор поп вам одои о Данелии о првое», то есть «Пою это Христофор поп вам одой о Данииле о первых (днях)», и при этом имя Данелия скрыто не в буквенном, а в слоговом (составленном по начальным слогам строк) акrostихе: «Да-не-ли-и» (Гогешвили 1991, 69). Что же касается русской гимнографии, то здесь самый древний пример акrostиха (восходящий к рубежу XI-XII веков) мы встречаем в цикле канонов на перенесение мощей Николая Чудотворца: «П(р)енесение мощи твоих» (см.: Джгамая, Коган, Никифорова, Турилов 2008, 406).

По мнению В. Былинина (Былинин 1985а, 209-210), существует ещё более древний акrostих, созданный на восточнославянской почве: это скрытый под написанным «в строку» текстом акrostих в «Повести временных лет»: в содержащемся в ней сообщении о смерти княгини Ольги: «Сиаи сиане сие мрна сиаи сине», то есть «Сияй, сиянье сие мирно, сияй, Сыне» (под словом «Сыне» имеется в виду Иисус Христос). Былинин считает, что автором этого акrostиха может быть митрополит Иларий (XI век).

Позднее, с конца XII вплоть до XV века, акrostихи на восточнославянских землях встречались очень редко. Но во многом благодаря сербскому книжнику Пахомию Сербу (Логофету), приехавшему в Московскую Русь в XV веке, текстовой акrostих здесь вновь получил известность. Пахомий помещал акrostих в большинстве канонов русским святым, которые он писал (например, в каноне «Службы св. Стефану Пермскому»). При этом он ориентировался на акrostихную традицию, сложившуюся в южнославянской гимнографии в XIII-XV веках (Турилов 1994, 105). Среди создававших в те века акrostихи южнославянских поэтов, творчество которых повлияло на Пахомию, был и живший в конце XIV – начале XV века Григорий Цамблак (заметим, что он долгое время жил в Киеве, будучи митрополитом Киевским, и писал как на церковнославянском, так и на старорусском языке, так что его творчество в полной мере относится и к восточнославянской литературе).

Следует указать, что к акrostиху близки два принципа: принцип суспензии, то есть замены полного написания слова единственной начальной буквой – сиглой (этот принцип применялся уже в античной письменности)

и принцип контракции, то есть сжимания изображаемого слова путём выбрасывания его внутренних компонентов, чаще всего гласных букв (этот принцип получил развитие как в западноевропейской средневековой, так и в древнерусской письменности путём титлования наиболее часто встречающихся в текстах и широко известных слов и выражений). На Руси чаще всего титловались такие слова, как: Господа - Гда (с надстрочным знаком - титлом – над всем словом), Христа – Хрта, Бога – Бга, Богородица - Бца, и т. п. Причиной этого приёма была не экономия труда и материала, а мистический смысл «скрытия». В этой связи можно вспомнить и о древней еврейской традиции, согласно которой слова «Бог» («Адонай»), «Господь» («Элогим»), «Бог наш» («Элогейну») и другие наименования Всевышнего не принято писать в каком-либо тексте (если только это не текст Торы в широком смысле этого понятия) полностью, одним словом, чтобы даже случайно не нарушить заповедь, запрещающую упоминать имя Бога всуе: эти слова обычно сокращаются путём опущения гласной буквы в корне (Б-г, Г-сподь) или путём «разрывания» слова (Адо-най, Эло-гим). Возможно, существовало определённое влияние этой традиции на средневековую русскую культуру, особенно если мы говорим о гимнографии, о молитвословии, в котором чрезвычайно важен духовный аспект каждого произносимого слова.

Контракция была особенно характерна для русского акростиха XVI века, то есть для литературы периода, иногда называемого в научных текстах периодом «предбарокко». Примером может служить акростих «Пркп» – «Прокоп» – в каноне князьям Василию и Константину Ярославским (Былинин 1985а, 230). Заметим, что здесь в акростихе, содержащем имя автора канона, выброшены только гласные. С подобным явлением встречаемся и в акростихах, созданных гимнографом XVI века Маркелом Безбородым. В обоих написанных им в 60-е годы этого века канонах службы Никите Новгородскому читается акростишная подпись: «Мркл», то есть «Маркел». На этом основании Ф. Спасский выдвинул гипотезу о том, что Маркел был автором всей (полной) службы (Спасский 1949, 136). Во втором каноне, написанном Маркелом, Спасский прочёл также большой акростих следующего содержания: «ПеНиЕ МоЛеБНо ПриНоШу В ПеСНеХ ПреДиВНоМу ОтЦу НиКиТе. МаРКеЛ» (маленькими буквами мы указали здесь пропущенные в акростихе буквы – в основном это тоже гласные буквы).

В XVII веке, в период расцвета литературы русского барокко, были популярны очень многие акростишные фигуры. Такая фигура, как угловой акростих (о котором уже упоминалось выше), использовалась барочными авторами особенно часто. Так, в своём стихотворном послании её применяет русский поэт Алексей Романчуков (на творчество которого, кстати, оказал большое влияние немецкий поэт Пауль Флеминг, путешествовавший по России). Стихотворение Романчукова начинается словами: «Не

*дивно* [курсив мой. – Ю. Т.] во благополучии возгоржение, / едина добродетель – всех благих совершение...». При этом слова «Не дивно» повторяются и в акrostихе. Графически этот акrostих, состоящий из первых слов в первой строке, образует с ними прямой угол. Но для барочных авторов в Московской Руси это был не просто прямой угол: это была буква «Г», приобретавшая в данном случае сакральный смысл, так как была началом слова «Господь». Ещё один яркий пример углового акrostиха в эпоху барокко – это «Послание Михаила Юрьевича Татищева царю» (конец XVII века). Здесь акrostих «пощади» почти повторяет первое слово одной из внутренних строк текста («щадит»), причём это слово стоит в начале нового предложения и начинает новую важную мысль, поэтому здесь также образуется буква «Г». Мысль же эта такова: «Щадит же многия враги своя везде повинны, / аще неции являются и смерти достойны...» (Буш 1918, 48).

Для барочных авторов буква «Г» в угловом акrostихе была также важной фигурой, рассматриваемой в рамках идеи слияния и взаимодействия слова и изображения. В связи с акrostихом применялась иногда и фигура креста (правда, в русском барокко – значительно реже, чем в западноевропейском). Для создания этой фигуры барочные авторы составляли мезостих – форму парастиха, состоящего из литературных элементов, расположенных внутри строки, например, на границе цезуры. При этом этот мезостих полностью повторял одну из строк внутри стихотворения (обычно в первой его части). Таким образом получался крест, составленный из перекрещенных одинаковых слов или фраз. В эпоху, когда авторы стремились к яркой наглядности, визуальности своих стихов, к соединению, слиянию словесного материала и изображения, картинке, символа, – такие буквенные кресты, как наглядные символы и в то же время как элементы, как бы «освящающие» стихотворение, придающие ему дополнительный духовный смысл, были очень характерны для поэтических произведений.

Важно отметить, что в эпоху барокко русские переводчики византийских, латинских и других церковных гимнов стремились, в отличие от переводчиков, живших в более ранние исторические периоды, к максимально точному отображению смысла оригинального текста при его переводе, и это касалось также создания акrostихов, если они присутствовали в оригинале. Так, во многих существовавших на Руси ранних переводах на старославянский язык византийских гимнов, первоначально имевших акrostихи, эти акrostихи уже отсутствовали. Однако уже такие переводчики, как, например, Николай Спафарий (Милеску), работавший в Москве в Посольском приказе при царском дворе с 1671 по 1708 год, старались воспроизвести и акrostихи, если таковые имелись в оригинальных текстах, поскольку отчётливо понимали их важность для раскрытия «второго плана» произведения, его дополнительного, «прикрытого» смысла, и для ото-

бражения всего творческого замысла автора. При переводе стихотворного пророчества эритрейской сивиллы, цитировавшемся и известным богословом Евсевием (III-IV века), и блаженным Августином (IV-V века), Спафарий воспроизводит часть содержащегося в нём акростиха: «Исусе Христос» (весь акростих ему воспроизвести, к сожалению, не удалось) (Лавровский 1870, 51; см. также: Спафарий 1978, 5). В барочную эпоху была попытка воспроизведения на старославянском языке акростиха и при переводе латинского стихотворения «Inter cuncta micans». Акростих в нём был особенный: имя Иисуса было трижды воспроизведено здесь в акро-, мезо- и телестихе, а также повторяется открытым текстом в середине центральной строки. Таким образом образуется фигура креста – яркий пример концентрированного выражения идеи сакрального парастиха (Лавровский 1870, 53).

Хотя содержательный акростих и давал нам нередко те сведения, которые автор по той или иной причине не мог или не хотел выразить открыто (к примеру, своё собственное имя), акростих часто декларировался в названии, а не скрывался, так как во многих литературах он не рассматривался как способ тайнописи, заслуживающий особого доверия. Подобное явление нередко происходило и в литературе русского барокко, особенно в стихотворных посвящениях русским царям или в стихотворениях, чьи названия содержали афористические или дидактические изречения, авторские сентенции или молитвенные обращения: «Похвалу пою...», «Спаси Гди...» (с титлом над «Гди», то есть «Господи») и так далее. В барочную эпоху повторение таких фраз и в акростихах было таким же типичным их наполнением, как и указание имени автора или адресата, но акростихи, содержащие определённые имена, не указываемые прямым текстом, создавались в то время всё же чаще.

И в средние века, и в эпоху барокко одним из излюбленных наполнений именного акростиха было также Божественное имя (*nomen sacer*). То, что Божественное имя именно «скрывалось» в акростихе, говорит как о стремлении придать сакральному тексту как бы дополнительную, «скрытую» святость, сделать возможным звучание имени Бога даже без его прямого называния. Также возможно здесь и определённое влияние уже упоминавшегося выше традиционного у евреев запрета писать прямым текстом имя Бога (этот запрет является следствием библейского запрета упоминать имя Бога *всуе*, то есть без надобности). Четырёхбуквенное имя Бога – יהוה – у евреев строго запрещено произносить, а в текстах (в том числе молитвах) оно обычно заменяется словом «Адонай» (см.: Freedman 1972, 389). В русских барочных стихах Божественные имена (то есть слова «Бог», «Господь», «Всевышний» и другие, а также слова «Иисус Христос», «Богоматерь») тоже часто не произносятся и не пишутся в прямом тексте, а лишь прочитываются по первым буквам строк.



В. Былинин указывает, что старорусские акrostихи «отличались весьма неустойчивой структурой, сложной архитектурной», могли «включать для прочтения сразу несколько букв в горизонтальной строке, а не одну первую... и даже целое слово» (Былинин 1985а, 212-213). Это замечание касается прежде всего акrostихов эпохи русского барокко и предбарочного периода (XVI век). В литературе этих периодов часто можно встретить и «стихословное перворечие», то есть акrostих, составленный не по первым буквам, а по первым словам. Ярким примером неустойчивой структуры акrostиха является краегранесие из «Службы преподобному Михаилу Клопскому» (70-е годы XVI века). Она начинается словами «*Михаилу* великому архистратигу... / *Клокот* демонский крестным знаменем безвести сътвори <...>» [курсив мой. – Ю. Т.] (Срезневский 1871, 28). Имя «Михаилу» названо здесь, как видим, прямым текстом, а не читается в акrostихе по первым буквам строк, но далее слово «Клопскому» представлено в таком акrostихе («Кло-п-ск-омоу»), который составлен даже не из слогов, а большей частью из различных по количеству букв буквосочетаний. Заметим, что такая сложная, противоречивая структура акrostиха-посвящения, его скомпонованность из начальных элементов различного объёма вполне отвечала противоречивому характеру барочной культуры.

Далее Былинин отмечает, что «к началу XVIII столетия эта манера включать в вертикальную структуру акrostиха целые слова из горизонтально расположенных строк дифференцируется в самостоятельный художественный приём, приём составления «стихословных перворечий»» (Былинин 1985а, 213). Таким образом, сама эта манера – уже не как спонтанное явление, а как обдуманное, отработанное поэтическое приём – появляется в России именно в эпоху барокко. Пример, который приводит далее Былинин, – это акrostих в каноне службы великому князю А. Ю. Боголюбскому (вторая четверть XVIII века), составленный из первых слов каждой строфы. Кстати, словосочетание «стихословное перворечие» – это не предложенный исследователем термин, а существовавшее уже в XVIII веке понятие, поскольку оно указывается в самой рукописи, содержащей этот канон.

В XVI веке – в период, предшествовавший появлению в Московии стили барокко и характеризовавшийся интенсивным развитием беллетристичности, занимательности литературы, проявлением многими авторами индивидуальной художественной манеры, а также появлением в культуре некоторых черт, весьма близких к барочным (мы называем их «предбарочными явлениями»), – акrostихная традиция на русских землях укрепляется, при этом создаются самые разные типы акrostихов. Одним из авторов, широко использовавших их в это время в своём творчестве, был Пахомий Серб (Логофет), о котором мы уже вкратце сказали. Он не только включал в состав акrostихного чтения целые слова, но и создавал разные

комбинации букв, слогов и слов как акростишных компонентов. Подобная техника составления акростихов применялась в XVI веке и московским справщиком Михаилом Роговым, и некоторыми другими авторами.

Акростих у Пахомия Логофета, как писал Г. Прохоров в «Словаре книжников и книжности...», мог тянуться по краю строк произведения от его начала и до конца, но мог и охватывать только какую-то его часть, например, 7-ю, 8-ю и 9-ю песни канона (Словарь книжников 1989, 169). В написанной Пахомием «Службе Антонию Печерскому» первые слова и слоги в тропарях составляют обширную фразу, содержащую сразу три имени: «Повелением святейшаго архиепископа Великаго Новаграда владыки Ноны благодарное сие пение принесется Антонию Печерскому рукою многогрешнаго Пахомия иже от Святыя горы» (Спасский 1949, 145). (Обратим внимание на то, что, в соответствии с установившейся в средние века традицией, автор здесь называет себя «многогрешным», уничижая себя, подчёркивая свою греховность и, таким образом, показывая своё смирение перед Богом, богопочитание и глубокое почитание святого, о котором он пишет.) Что же касается упомянутого уже нами пространного акростиха Пахомия Серба в «Каноне Стефану Пермскому», то в нём можно прочесть два имени: епископа Фотия (заказчика этого произведения) и самого Пахомия, причём здесь традиционное самоуничижение автора наполняется повышенной экспрессией и уже звучит почти так, как в памятниках барочного времени, где контраст возвышения образа воспеваемого святого или заказчика произведения, с одной стороны, и «снижение» образа автора, подчёркивание его «ничтожности», с другой, многократно усиливается, порою доходя до гипертрофированного «самоуничтожения», сквозь которое, однако, проглядывает совершенно иная - уже достаточно высокая, но «прикрытая» традиционной формулой самооценка.

Устойчивая акростишная традиция в XVI–XVII веках в Московской Руси присутствовала в литературе многих регионов этого «собранного» из русских земель государства. Так, следует отметить частое применение акростихов в псковской письменности. Пресвитер Елеазаровского монастыря Филофей (I-я половина – середина XVI века), создавая каноны, вставлял в них составленные из большого количества слов акростихи. В этих акростихах, представлявших собой обширные обращения к Богу или Богородице, встречались и имена (обычно присутствующие и в названиях канонов); например, в краестрочии в каноне Филофея на перенесение мощей Всеволода-Гавриила – имя этого блаженного князя (см.: Гогешвили 1991, 130).

Другой тип акростиха, ставший популярным в XVI веке в Московской Руси, – «зеркально-симметричный» – мог быть как алфавитным, так и именным. Маркел Безбородый, игумен Новгородского Хутынского монастыря, о котором мы уже говорили, создавал акростихи именно такой

структуры: М-Р-К-Л – Л-К-Р-М (восстановив опущенные гласные, читаем: Маркел – Маркел) (см.: Былинин 1985а, 224-225).

Ещё один тип акrostиха – «хулительный», обличительный или сатирический – появился в Московии только в XVII веке. Это произошло в связи с влиянием (через украинское посредство) на русскую культуру того времени польской барочной поэзии, в которой уже в начале XVII века часто встречался акrostих остросатирического содержания. Один из примеров такого акrostиха уже на русской почве – в «Предисловии на еретики» (30-е годы XVII века) приведён В. Былининым (см.: Былинин 1983, 31).

Множество акrostихов можно встретить в стихотворных предисловиях и послесловиях к рукописным и печатным книгам барочного времени; например, у Ивана Наседки, у Тихона Макарьевского. В русской гимнографии барочного времени акrostих часто встречается, например, у Сергея Шелонина, который включил в канон Логгину Яренгскому обратное краегранесие: «краегранесие... вспятословно по азбуце». Что же касается более сложных акrostихов, то их нередко создавали духовные песнописцы «новоиерусалимской школы» (школы, сформированной при Ново-Иерусалимском монастыре) из окружения патриарха Никона – Герман и Иоанникий (см.: Лавровский 1870, 29-31). Среди других представителей этой школы можно назвать Никанора, Герасима Парфеновича, Дамаскина и Тихона Макарьевского. Их имена мы в основном знаем именно благодаря акrostихам. Так, в ряде рукописей Тихона читается акrostих «Трудился о сем монах Тихон Макарьевский» (Словарь книжников и книжности 2004, 38).

Акrostих в «грамотке» первой половины XVII века «Послание Фоме Стефановичу», написанной московским дьяком Петром Самсоновым – одним из поэтов «приказной школы», среди которых широко культивировался акrostих (А. Панченко относит к поэтам этой школы также справщика Савватия, Нафанаила, Мартирия, Мардария, Алексея Романчукова, Стефана Горчака, Михаила Юрьевича Татищева, Лариона и Феоктиста (Панченко 1973, 59)), является ярким примером одного из важнейших качеств литературы барокко: внутренней противоречивости, контрастности элементов повествования. В произведении Самсонова почтительный по тону акrostих резко дисsonирует с содержанием текста, то есть содержание «грамотки» и акrostих в ней находятся в явном противоречии друг с другом.

Следует заметить, что в акrostихах, составленных Петром Самсоновым, не раз встречаются грамматически неправильные предложения (к примеру: «Петрушка Самсонов челом бью» – где правильно было бы написать «бьёт»). Они построены так потому, что автор функционально сближает своё имя с местоимением первого лица: «аз» или «я». Вообще поэты барокко осознавали тождество «моё имя – моё я» (Илюшин 1982, 225),

поэтому подобные «неправильные» конструкции можно встретить и у Германа, и у других поэтов этой эпохи.

Монах Герман (Воскресенский), один из самых плодовитых русских поэтов-гимнографов XVII века и наиболее заметная фигура среди «новоиерусалимских» поэтов, в одном из своих акrostихов (в которых он очень часто указывал своё имя, используя их для защиты своих «авторских прав») сознательно употребил грамматически неверную форму глагола и ради рифмы: «Герман монах моляся писах» (вместо «писа») (см. там же). Если же он не стремился, чтобы и акrostих был рифмованным, то грамматически (для языка того времени) фраза была правильной. Так, в эпитафии на надгробии патриарха Никона отмечен именной акrostих «Герман писа», принадлежащий, по мнению А. Панченко, по всей вероятности, Герману (Панченко 1973, 111). В конце другого его произведения – «Ангельскую днесь вси радость...» – в акrostихе содержится подобный фразеологический оборот: «Герман сие написа» (Позднеев 1958, 368).

Монах Герман нередко использовал в своих акrostихах также слово «спаси» или словесный оборот с ним. В гимне «Ангельскую днесь вси радость...» вместе с этой акrostишной формулой мы видим и прерывающую цепочку букв, составляющих краестрочие, фразу «ныне же крестом спасённый» – уже как элемент «прямого» текста. Следует сказать, что акrostих со словом «спаси» («спастись», «спасённый» и т. д.) встречается на Руси уже в ранних текстах религиозного характера (XI–XIII века), но в барочное время это слово в урковном гимне, стихотворении или поэтическом отрывке авторы начинают часто дублировать: указывать прямо в самом тексте и «прятать» в акrostихе. При этом данное слово появляется обычно в тексте приблизительно в середине прочтения акrostиха. У Германа это выглядит так: первая строка отрывка из его гимна начинается с буквы «С» («Сей святой...»), вторая – с «П» («Прежде лестно...»), но затем мы читаем фразу со словом «спасённый» первая буква которой в структуре акrostиха не включена. После этой фразы акrostишный ряд продолжается: «А» («Аллилуйя...»), «С» («Сына...») и «И» («И святому...») (см.: Позднеев 1969, 155).

Понятно, что такой приём применяется не случайно: прерывающая акrostих фразу является выражением глубокой веры в то, что мольба о спасении обязательно будет услышана на небесах. Кроме этого, из букв здесь – при записи не «в строку» – явно формируется фигура креста; для её создания строка «Ныне же крестом спасённый» мысленно сдвигается влево, так, чтобы акrostишная цепочка букв как бы проходила сквозь неё. На наличие (или возможность создания) этой фигуры читателю намекает и слово «крест» в этой строке. Такая «живопись словом», тесное взаимодействие написания слова и изображения фигуры: например, креста, сердца, круга, звезды – одна из характернейших особенностей литературы

барокко (вспомним, в этой связи, составленные из слов различные фигуры у Симеона Полоцкого, самого плодовитого русского поэта XVII века).

Монах Герман владел техникой акrostиха замечательно. В одно произведение он вводил по два или даже по три акrostиха. Часто его тексты записывались «в строку», то есть сплошным, не разделённым на поэтические строки, текстом. Но и в этом случае акrostихи в них можно было легко обнаружить благодаря выделенным кинovarью начальным буквам предполагаемых строк. Некоторые из акrostихов Германа, как отмечал А. Позднеев, сами являются стихотворениями. Поэт создавал не только акrostихи, содержащие различные дидактические высказывания, сентенции или молитвенные обращения, но и зашифрованные в акrostихах посвящения тем или иным лицам, и предложения с собственным именем. Однажды Герман создал сложную стихотворную конструкцию, представляющую собой пример слияния двух форм: акrostиха и лабиринта. Богородичный гимн «Радуйся, Благодатная!» он записал в восемь столбцов, семь из которых «скрывают» в себе акrostих с этой ключевой фразой, причём слова «радуйся, благодатная» читаются в нём в разных направлениях. Читая первую строку в линейной последовательности, мы находим акrostих «Радуйся», который в соединении с первыми буквами последнего столбца образует фразу «Радуйся, Благодатная!». Буквы акrostиха формируют «горизонтальную» и «вертикальную» структуру песнопения. Она в то же время является и лабиринтом, благодаря чему данное восклицание может много раз читаться и зигзагом (см.: Сазонова 2006, 249).

Ещё более сложная конструкция, созданная Германом, стоит уже из тринадцати параллельных столбцов. В каждом из них – по восемнадцать строк. Здесь автор зашифровывает в акrostихе и вместе с тем скрывает в лабиринте более длинное восклицание: «Радуйся, Благодатная, Господь с тобою» (см. там же, 250). Наконец, в одной из рукописей этот гимн был записан в виде текста, скрывающего сразу два акrostиха: основной («Радуйся, благодатная»), читающийся по вертикали, а также многократно в лабиринте, и дополнительный, расположенный под главным, читающийся по горизонтали и содержащий в себе уже и имя поэта («Господ(ь) с тобою Герман пою») (см. там же, 760-761). Способ прочтения этого дополнительного акrostиха, отличный от способа прочтения основного, усложнял его обнаружение, и, видимо, в связи с этим автор скрыл своё имя именно в нём. Как и многие другие барочные авторы, Герман стремился увековечить своё имя, неразрывно сплетя его с литургическим текстом, чтобы при каждом исполнении песнопения к Всевышнему незримо и неслышно вознеслось и его имя. Но это имя должно было быть именно «скрытым», «затаённым», его вознесение к Богу должно было происходить как некое таинство или же как нечто, заключающее в себе важную тайну.

Герман (Воскресенский) создал много акrostихов, образующих большие фразы с внутренней рифмовкой. Вот некоторые яркие примеры таких фраз: «Плавая водою / омиваема тою / зря ту умерша / писаше вирша / Герман ридая / поа и вздыхая»; «Ден(ь) праздниства велия торжества праздниа писаше Герман ликоваше»; «Благодатная Господ(ь) с тобою Герман вопию». А в одном из своих стихотворений поэт повторил слово «радуйся» в акrostихе целых семь раз. Акrostихи на имя, очень популярные в XVIII веке, у Германа получались очень пространные. Так, один из них, основанный на мотиве тезоменитства святого Фёдора Стратилата и царя Фёдора Алексеевича и входивший в песнопение «Фёдор, славный воевода», охватывал 84 строки (Позднеев 1958, 366). Составляющие его буквы, слоги и слова были выделены кинovarью.

Акrostихи на имя, представляющие собой целые фразы, можно встретить в русской литературе XVII века и в произведениях ряда других монашествующих книжников и служителей церкви (краткий анализ некоторых из них дан в одной из статей Д. Чижевского (см.: Чижевский 1970, 102-104)). Так, например, ключарь Благовещенского собора Иоанн адресовал членам княжеской семьи стихи на Рождество, содержавшие в себе три краегранесия с их именами: «Князю Михаилу Иаковлевичу вирша», «Княгине Марфе Иаковлевне вирш» и «Князем Петру и Алексею Михайловичам вирша».

Обратим внимание и на некоторые другие, по своему предназначению близкие к акrostиху, поэтические приёмы, используемые в русской литературе барокко. При помощи этих приёмов поэты также скрывали, шифровали или просто особо выделяли те или иные слова и фразы. Одним из таких приёмов является так называемый «разделённый язык». Он представлен, к примеру, в написанном в первой половине XVIII века поэтом Михаилом Собакиным стихотворении, которое было адресовано императрице Анне Иоанновне. Иногда «разделённый язык» встречается в древнерусской литературе уже в произведениях XI-XII веков, но настоящий его расцвет приходится всё же на период русского барокко. Данное стихотворение Собакина было напечатано в сборнике «Вирши...» (Вирши 1935), и в нём средствами «разделённого языка» прочитываются слова «Крым», «Хан», «Азов», «Тысяща», «Семсот», «Тритцат» и «Семой» (то есть 1737-й год), а также – в другом отрывке – слова «Россия» и «Анна» (то есть императрица Анна Иоанновна). В тексте части слов и слоги, образующие эти слова, были напечатаны большими буквами (а в рукописи – также выделены и иной краской): «Выслушай мой вопРОС, СИЯюща в свете: / Кто тя толь украсил, яко розу в лете? / Во истину скажешь, что мудрый владетель, / глава увенчАННА, чему всяк свидетель...». П. Берков (в примечаниях к названному сборнику) проанализировал этот приём в данном стихотворении и отметил, что оно «примыкает к старой традиции и тем, что внутри

отдельных стихов слова подобраны так, что некоторые, набранные прописными буквами, слоги образуют *новые слова*, имеющие злободневный политический смысл, представляя собой отклики на события 1735-1736 гг.» (Вирши 1935, 256).

Ещё один встречающийся в эпоху барокко приём, близкий к акrostиху, – это чтение начальной буквы по её азбучному названию. Так, например, в стихотворении-двустии XVII века «Съ Богомъ *sde* пребывати въ свѣтъ / *ноп* насъ хранить всехъ отъ сети» слова «sde» и «ноп» нужно читать следующим образом: «sde» - s - sѣло, д - добро, e - есть; «ноп» - н - нашъ, о - онъ, п - покой. Таким образом, в полном, «расшифрованном» виде стихотворение звучит так: «Съ Богомъ sѣло добро есть пребывати въ свѣтъ / нашъ онъ покой насъ хранить всехъ отъ сети» (Вирши 1935, 274).

Нельзя не упомянуть и о таком тесно связанном с акrostихами приёме, как шифровка слова или фразы в графической фигуре под названием «магический квадрат» (Симеон Полоцкий называл эту фигуру «скрижалью многопутной»). Благодаря этому приёму та или иная фраза (или определённое слово) может прочитываться очень много раз, поскольку оно проходит через «лабиринты». При этом такая постоянно повторяющаяся фраза начинает очень сильно воздействовать на эмоции и чувства читателя. В лабиринте первая буква фразы может находиться в различных местах: и в центре, и в середине верхней линии, и в верхнем левом углу. При разном её месторасположении и зрительное восприятие её читателем бывает разным. К примеру, в стихотворении Симеона Полоцкого «Благоприветствие на рождение царевича Симеона» имеется лабиринт, который состоит из вертикальных и горизонтальных строк. В каждой из них – по семнадцать букв. В лабиринте скрыто пожелание царевичу – «Царствуй многая лета», - первая буква которого намного крупнее, чем другие буквы. Кроме того, перед лабиринтом автор даёт читателю краткий «ключ» в стихах, в котором разъясняется, как нужно читать скрытое высказывание и каков его основной смысл.

Пожелание это можно прочесть в различных направлениях, ибо в лабиринте существует много комбинаций, причём их число должно соответствовать числу лет будущего правления царевича. В «Благоприветствии» создан и ещё один лабиринт, содержащий фразу «Многа лета Симеону», то есть здесь содержится уже и имя адресата. Эта фраза начинается в середине верхней линии, а заканчивается внизу (см.: Сазонова 2006, 84). Симеон Полоцкий скрывал в лабиринтах, входящих в его произведения, и многие другие фразы: так, в поэме на смерть царя «Глас последний» (1676) он запрятал фразу «Царю Алексею Михайловичу вечная память», а во «Френах» на смерть царицы Марии Ильиничны – фразу «Царице Марии вечная память». Создавал Симеон Полоцкий и лабиринты, содержащие не имена царствующих особ, а различные нравоучительные высказывания; к

примеру, в своей «Псалтири рифмотворной» в лабиринте он зашифровал призыв ко всем читателям «Псалмы пойте Богу нашему».

Осмысление человека в эпоху барокко нередко сводилось к осмыслению его имени. Так, Сильвестр Медведев, обращаясь к царевне Софье, утверждал: «Слично Софии выну мудрой жити, / Да вещь с именем точна может быти» (Русская силлабическая поэзия 1970, 193). (Имя Софья здесь осмысливается в связи с его этимологией: «мудрая».) Знак, изображение, эмблема играли в эстетике барокко и в мировоззрении барочных авторов особую роль, а имя воспринималось именно как знак: личный знак человека. Вопрос о личном знаке человека в эпоху барокко был хорошо освещён И. Смирновым (см.: Смирнов 1991, 163). Он писал, что «мотивация связи между именем и его владельцем – одна из версий такого подхода к человеку, при котором содержание личности совпадает с формой, в какой она выражает себя» (Смирнов 1979, 356). Если же такого совпадения не происходило, то человек начинал свой истинный облик скрывать под маской. Такое сокрытие своего «я» тоже могло становиться причиной появления многих акrostихов в ту эпоху. Барочные авторы любили также намекать при помощи учёного или экзотического слова на некие утаённые сведения, на определённые обстоятельства, которые были известны лишь немногим людям. Сочетая в себе противоречивые тенденции, такое слово стремилось преобразоваться в знак, который терял связь с предметом обозначения, и это был личный знак человека – его собственное имя. Примером здесь может служить одно из стихотворений Ивана (Иоанна) Величковского, украинского поэта XVII века, фактически представляющее собой перечисление семидесяти двух собственных имён (Величковский 1972, 56).

Этимологическое обыгрывание значения имени адресата в эпоху барокко было обязательной принадлежностью панегирического жанра. М. К. Сарбевский писал об этом приёме как об одном из способов изобретения остроумия, основанных на игре слов (см.: Sarbiewski 1958). На русской почве такой приём использовали в своём творчестве и Сильвестр Медведев, и Симеон Полоцкий, и Феофан Прокопович, и Семён Денисов, и другие барочные авторы. Один из примеров – обращение Сильвестра Медведева к царевне Софье – мы уже привели. Вот ещё несколько примеров. Симеон Полоцкий, обращаясь к царю Алексею, напоминал, что он – «пособитель», а обращаясь к царю Фёдору, писал, что он – «дар Божий». Кроме этого, он много раз подчёркивал, что Пётр – это «камень», Ирина – это «мир», а Анна – это «благодать». Позднее, уже в XVIII веке, Феофан Прокопович применил тот же приём, риторически раскрыв этимологию имени «Станислав» в стихотворении «О станиславе Лещинском... по толку имени его...».

Рассматриваемый приём очень часто применялся в тексте произведений вместе с именным акrostихом. Обыгрывание значения имени в литературе



барокко было связано, как писал И. Чернов, с разработыванием и теоретическим обоснованием «вопросов множественности реальностей в структуре художественного произведения» (Чернов 1976, 28). Акростих также был тесно связан с разработыванием этих вопросов, поскольку фактически представлял собою вторую – «прикрытую» – реальность. Две реальности, возникающие при литературном обыгрывании значения имени, – это, во-первых, сам человек, как личность и как правитель либо влиятельная персона, и это, во-вторых, то, что скрыто в его имени и что незаметно формирует его черты характера, его взгляды, определяет всю его жизнь.

Благодаря своей своеобразной многослойности барочный текст включал в себя несколько различных типов выражения авторской мысли. Этим объясняется то, что в литературе барокко часто возникали тексты внутри других текстов, дополнительные произведения, встроенные в основные. Для их обнаружения читателями авторы произведений нередко использовали многоцветное письмо, пользовались киноварью и золотом, а также писали определённые слова шрифтом, отличным от того, каким писался основной текст, для того чтобы выделить в тексте такие его значимые элементы, как, например, имена адресатов или самих авторов, буквы или сочетания букв, составляющие акростих, анаграммы и т. д. Вспомним, в этой связи, как протопоп Аввакум в своих рукописях «Жития...» применял киноварь для выделения отдельных слов, очерчивания тройной – символизирующей Троицу – рамки вокруг страниц с текстом и изображения такого же тройного круга вокруг названия своего произведения. В этом отношении Аввакум действовал так же, как и многие другие писатели барокко. Широко применял киноварь и Симеон Полоцкий: например, в своём раннем стихотворении-двустиишии из цикла «*Carmina artificiosa*» («Искусственные стихи») он значительно более крупным шрифтом написал ею те буквы, которые относились одновременно к обеим строкам этого двустиишия и образовывали имя «Мария». Ещё один интересный пример выделения определённых слов (прежде всего имён) киноварью или золотой краской в тексте – это поэма Кариона Истомина «Книга любви знак в честен брак» (Истомин 1989). В её рукописи автор применяет золото для того, чтобы выделить имена царя Петра Алексеевича и его невесты Евдокии Лопухиной, а также имена святых, которые благословляют новобрачных.

Значение различных имён очень много раз подчёркивалось Симеоном Полоцким, часто с использованием мотива тезоменитства. Так, в написанном им цикле двустиишных подписей к иконам с изображениями святых – патронов царской семьи («Подписания икон») – раскрывается значение имён этих святых. Первая подпись была дана к иконе Алексея человека Божия (покровителя царя и царевича), вторая и третья – к иконам покровителей царевичей Фёдора и Ивана, за ними следовали подписи к иконам тех святых, которые покровительствовали трём сёстрам царя и шести его

дочерям. Имена святых были здесь как бы зеркальными отражениями имён царя и членов его семьи. При этом каждое имя повторялось два раза: первый раз – «прямым» текстом, а второй раз – в скрытом виде внутри текста, но это второе написание легко прочитывается благодаря более крупному написанию букв, из которых оно состоит: «*Феодор – Дар Божий / Господь СаваоФ Есть тО ДОБР всѣх датель, / Дух Святыи даров седми Излитель*»; «*Иоанн – Благодать Господня / Источник вОд сих и свѣт свыше дАННый, / Благодать Бога изъвяляет на снѣ*». Далее так же зашифрованы были и имена Ирина (... мИр оРужИЯ браНИ зТворяет...), Анна (рАдость На Небе Аггелом бывает...), Татьяна («Татиана»), София («София»), Екатерина и Мария (см.: Русская силлабическая поэзия 1970, 166-167, 376-377).

Мотив тезоименитства святых и царствующих особ, а также членов их семей, ярко представлен также в созданном Симоном Полоцким эпиграмматическом цикле «ЕЛЕНХОС, или Оглавление слов в книзѣ сей содержи-мых» (1675). Первое имя здесь – это, конечно, «Алексий»: имя царя Алексея Михайловича и в то же время Алексея человека Божия. Правда, акростихов или анаграмм здесь нет.

Имя собственное служит источником для порождения самых различных смыслов в таком панегирическом жанре поэзии барокко, как анаграмматические эпиграммы. В них происходит перестановка букв, при помощи которой из первоначального текста формируется новый текст, называемый анаграммой. (В этой связи следует подчеркнуть, что создатели барочной эстетической системы нередко рассматривали процесс порождения текста именно как перестановку заданных элементов: слов, строчек, букв и т. д.) Для большей наглядности анаграмма выделялась красным или другим ярким цветом или особым написанием. Об анаграммах писал ещё в XVII веке М. К. Сарбевский. Он отмечал, что этот жанр появился ещё в XVI столетии, но стал очень широко распространён в европейских литературах уже в XVII-м (Sarbiewski 1958, 16-20). Ярким примером анаграмм в русской литературе является панегирический цикл «Программа: Царь Алексей Михайлович», включённый в поэму «Орёл Российский». В этом цикле поэт причудливым образом переставляет буквы, получая при этом пять анаграмм: «Царь Алексей чай ловимых», «Царь Алексей, ловим их, чай», «Царь Алексей лов их, ми, чай», «Чай Алексей, лови их, а чим?» и «Царь Алексей очи хвалими» (Симеон 1915, 72-75).

В русской литературе XVII века данный жанр был настолько популярен, что встречается даже в произведениях, относящихся к высокому церковному искусству. Например, иеромонах Гедеон Одорский написал и преподнёс патриарху Адриану панегирик, который назывался «Тригласная жертва хваления, согласная со именем трисилявным Адриан». В конце этого панегирика автор создал похвальные стихи Адриану, имеющие три анаграммы на его имя (см.: Писарев 1991, 58-61). В этих стихах сначала

имя патриарха переделывается в определённое словосочетание, потом приводится цитата из Библии, а вслед за ней – и в связи с ней – стихами в ярких красках прославляется патриарх: «Толкование 1: Адриан – Рай дан. Нынѣ рай в Адрианѣ второй обрѣтаю, / Егда на торжественный вѣнецзираю / Зрасных добродѣтельных цвѣтов Адриана <...> Расположише словеса, аще ли не рай дан, / Рай разными себѣ цвѣты украшает <...>».

Таким образом, образ патриарха после данной анаграммы украшается «райскими» метафорами. Затем идёт «Толкование 2», с анаграммой «Я нард». Нард – ароматическое растение, упоминаемое в Песне Песней, цитата из которой приводится сразу после анаграммы: «Нард даст воню свою, мед и сот под языком твоим, и благовоние риз твоих, яко благоухание Ливана» (Песн. 4:11). Затем следует прославление патриарха, также связанное с темой райского цветения: «Именем и действием в тебѣ насажденный / Все видим рай, им же есть Восток украшенный, / В твоём имени рай дан, цвѣтет сей райский цвет / Я нард, им же услажден есть весь Российский цвѣт...». «Толкование 3»: «Адриан: на дары». Здесь опять сначала приводится цитата из Библии, а именно из Евангелия от Матфея: «И отверзше сокровища своя принесоша Ему дары» (Мф 2:11). Как и упоминаемые поэтом три царя, ведомые Вифлеемской звездой к младенцу Христу и несущие Ему дары, Гедеон Одорский, тоже ведомый звёздами, приносит дары Адриану: подносит ему своё сердце и литературное произведение. К третьей анаграмме прилагается стихотворение, в котором есть такие слова: «Православно – Российской свѣтило Европы / Три з имени Адриан дары покладаю...» (цитир. по: Сазонова 2006, 223-224).

Заметим, что анаграмматическим способом создания барочного остроумия прекрасно владели и некоторые другие восточнославянские поэты эпохи барокко; например, Иван Величковский. В свою книгу «Млеко» он включил цикл из 26-и анаграмм, основой для которых было имя «Мария». Весь этот цикл был написан в честь Божией Матери и прославляет её имя. Вот один пример: МАРИЯ – А ИМЯ Р (с титулом: Р – буквенное обозначение числа «сто»). После этой анаграммы следует двустишие: «Марія дѣвѣй імя, а ИМЯ прекрасно, / Не Р раз, леч без числа паче солнца ясно» (Величковский 1972, 81). В анаграмме здесь остроумно обыгрывается числовое значение буквы «Р».

М. К. Сарбевский в своё время подчёркивал, что имя имеет не только зримое воплощение, но и числовое содержание. Среди способов создания остроумия (асумен), основанного на игре слов, он называл и «арифметический» (Sarbiewski 1958, 16-20). Симеон Полоцкий иногда обыгрывал имена в связи с числом букв, из которых они состоят. Например, в «Благоприветствовании», посвящённом царю Алексею Михайловичу (1665), имя царевича Фёдора так обыгрывается в связи с семью его буквами (Феодорь): «Дар Божий сие имя предложися, / От седми писмен в себѣ со-

ставися, / Дар Божий нам есть царевич реченный, / Седмию да будет дарми исполненный» (Симеон 1953, 56). Такой же приём применил позднее и Сильвестр Медведев в своём «Приветствии брачном» (1682) царю Фёдору Алексеевичу по случаю его женитьбы. Сильвестр также шифрует имя, указывая лишь количественный состав букв в нём. Это имя царевны Феодоры, которое тоже имеет семь букв.

Симеон Полоцкий в своих произведениях скрывал различными способами множество раз и своё собственное имя. Шифруя его, он, однако, часто давал читателю ключ для разгадки. Об одном из таких ключей мы уже упоминали. Приведём ещё один пример: так, в «Орле Российском» скрыв своё имя в криптограмме «оксибок» (от греческого слова «ὀξύς» - «острый»), поэт прилагает к тексту азбуку, из которой предлагает путём замысловатой комбинации букв и арифметических подсчётов выделить буквы, которые составили бы имя поэта: «С<sup>1</sup>У<sup>2</sup>М<sup>3</sup>Е<sup>4</sup>Ш<sup>5</sup>Н<sup>6</sup>Ъ». Кроме этой азбуки, прилагается и краткая стихотворная подсказка – объяснение того, как можно выделить это имя (Симеон 1915, 78).

Но чаще всего Симеон шифровал своё имя и другие имена именно в акrostихах. Например, поздравляя царя Алексея Михайловича с рождением сына, он «рисует» при помощи стихотворных строк восьмиконечную звезду, а в основании её лучей создаёт акrostих с именем новорождённого царевича (совпадающим с его собственным именем): «С<sup>1</sup>У<sup>2</sup>М<sup>3</sup>Е<sup>4</sup>Ш<sup>5</sup>Н<sup>6</sup>Ъ». Буквы, составляющие этот акrostих, были выделены не только киноварью, но и более крупным написанием: «С<sup>1</sup>В<sup>2</sup>Ѣ<sup>3</sup>Т<sup>4</sup>Л<sup>5</sup>Я<sup>6</sup> звѣзда иногда явися / С<sup>1</sup>П<sup>2</sup>аситель егда мирови родися / У<sup>1</sup>постась Слова от Отца рожденна / У<sup>2</sup>зволением во плоть облеченна / М<sup>1</sup>удрии волсви и цари познаша / М<sup>2</sup>ощь в ней Божию и послѣдоваша <...>» (Симеон 1953, 65). (Отметим, что каждая буква имени является здесь началом сразу двух стихотворных строк: это необходимо было для создания фигуры звезды, ведь от каждой буквы отходили в разные стороны две линии, то есть две строки.)

В. Былинин считает, что даже сама дата рождения Симеона Полоцкого является, возможно, своеобразным кодовым ключом к различным «тайным письмам», которые были очень характерны для этого писателя, являвшегося сторонником принципов барочной курьёзной поэтики. Былинин пишет о том, что Симеон полоцкий мог оставить свидетельство о своём дне рождения в своём раннем стихотворном цикле «Miesiące 12 następią» («Наступают 12 месяцев»), где под рубрикой «December» читаем такую календарную эпиграмму: «Listopad tuchy, a december biie / Przez Kozogóżca gospodarz utyie». В ней по начальным буквам и предложениям каждого слова можно прочесть мезостих «Litua december BJ / Przez koguty» («Литва, декабрь 12, до петухов», то есть рано утром). Исследователь обратил внимание также и на первые буквы последних четырёх слов этого стихотворения: P.K.G.U., которые очень напоминают

криптограмму (Былинин раскрывает её фразой «Polockij Kaluger Grzeszny Utworzon» – «Полоцкий Калугер Грешный Сотворён» (см.: Былинин 1985, 368-370)). В польской и новолатинской литературе XVII века криптограммы с подобным содержанием были обычным явлением.

В русской барочной литературе тоже очень часто встречались надписи, эпиграммы и различные девизы с криптограммами того или иного имени. Например, на гербе патриарха Никона (этот герб изображён в изданном в 1658-1659 годах сборнике «Рай мысленный») есть криптограмма его имени и титула: «НМБВГСМВВМБРП», которая расшифровывается как «Никон милостию Божию Великий Господин Светлейший архипастырь Московский всея Великия Малыя Белья России патриарх».

Говоря о числовом содержании имени и о шифровке имён при помощи буквенных значений чисел, хотелось бы привести ещё один очень яркий пример: стихотворение Евстратия (который был также автором «Повести о некоей брани»), написанное в 1613 году. В этом стихотворении он зашифровал своё имя особой тайнописью, дав читателю такой «ключ» для разгадки: «Аще восхощеши имя уведати писавшего сия, се ти поведаю: пятнадцати полководцев и под ними четыреста пещ, и двесте конник и оруженосцев триста, крепких же воин сто со единым сильным, и паки триста и пятнадцать оружников, и всего в сем имени девять писмем» (Русская силлабическая поэзия 1970, 36-37). Если мы подставим по славянской азбуке буквенные значения чисел, то сможем расшифровать эту тайнопись: 5 – Е, 400 – У, 200 – С, 300 – Т, 100 – Р, 1 – А, 14 – ЕИ; получается имя «ЕУСТРАТЕИ» (то есть Евстратий). Не случайно автор использует здесь такую символику, которая имеет военный характер: полководцы, оруженосцы и т.д. Благодаря этому имя этого писателя-баталиста, ярко описавшего в своей повести сцены битвы, при его расшифровке предстаёт перед читателем в ореоле воинской доблести. По мнению А. Илюшина, это указывает и на этимологическую связь имени «Евстратий» с греческим словом «стратег» (военачальник) (Илюшин 1982, 228).

Хотелось бы ещё раз коснуться вопроса о фигурной поэзии, поскольку в эпоху барокко она была очень тесно связана с акростишной традицией. Фигурная запись текста существовала и в более ранние времена: ещё в средние века. Например, «Молитву за святых отцов наших» ещё в XIV-XV веках было принято писать непременно в форме креста, и такой записи придавалось сакральное значение (см.: Ягич 1896, 146). Но именно в эпоху барокко эта форма записи текстов стала очень распространённой, имея при этом глубокий символический смысл. Например, в книге украинского поэта Иоанникия Галятовского «Души людей умерлых» (Галятовский 1687) буквы слов «Иисус Христос» были составлены из изображений орудий пыток, что должно было символизировать идею страдания (см. об этом также: Украинские книги 1981, 274).

Как уже говорилось выше, фигурная поэзия ярко представлена и в творчестве Симеона Полоцкого. Он всегда стремился к синтезу зрелищной и смысловой частей художественного текста. При этом у него очень часто фигурное, контурное изображение стихотворения (стихотворение в виде сердца, яйца, креста, звезды и т.д.) соединяется а анаграммами, акростихами, с выделением отдельных букв, которые вместе составляют то или иное слово. Так, в раннем, написанном на польском языке, стихотворении Симеона, которое имеет форму креста, дополняющую и углубляющую религиозный смысл этого стихотворения, более крупным шрифтом и киноварью выделены буквы, из которых складывается имя «Мария». Весьма интересно ещё одно стихотворение Симеона Полоцкого: стихотворение в форме лучей. Посредине здесь находится большая буква М, от которой исходят «лучи» в виде фраз. При этом киноварью выделены буквы, из которых в каждой строке также складывается имя Богородицы: Мария.

Использование имён Марии (Пресвятой Богородицы) и Иисуса Христа в акростихах барочного времени было, как и в XVI веке, особенно частым и преисполнено было глубоким религиозным чувством авторов. Например, эти имена в составе акростихов включал в свои гимнологические молитвы Евфимий Чудовский. При этом он сам указывал на наличие акростиха в том или ином гимне. Евфимий последовательно выписывал рядом с текстом первые буквы каждой строки, которые образуют акростишную фразу. Акростихи Евфимия, так же, как и акростихи поэтов приказной школы, взаимодействуют с текстом произведений, и в этом заключается элемент литературной игры. Так, в его гимне «Иисусову сладкому имени» акростих-обращение «Иисусе» сочетается со словом «Христе», которое прописными буквами выделено в последней строке. А в гимне «Похвала Пресвятой Богородицы» последняя строка как бы продолжает акростих-восклицание «О Марие» и сливается с ним в единую фразу: «О Марие, едина в рождестве сущи непорочна» (см.: Сазонова 1991, 63).

Евфимий Чудовский создавал также много акростихов со своим собственным именем. Кроме этого, он в конце большинства своих стихотворений и гимнов называет своё имя «прямым» текстом: в добавленных к ним двустушиях или четверстишиях. Например, в конце вышеупомянутого стихотворного гимна «Иисусову сладкому имени» в конце было помещено такое двустушие: «Поюща Евѡвмиа, Христе мой, монаха / избави от вѣчнаго геенскаго страха». А в стихотворном гимне «Похвала Пресвятой Богородицы» в конце дано четверстишие, в котором два раза упоминается имя «Евфимий»: «Счленивша Евѡвмиа не даждь врагом в руки, / монаха, Дѣво, изми от вѣчныя муки. / Монах Евѡвмий Дѣвѣ приносит пѣние, / желая во искусѣх тому терпение» (см.: Горский, Невоструев 1859, 493, 596). Примечательно то, что, как правило, именно в тех стихах Евфимия, в которых созданный им акростих не содержал имя автора (а включал

в себя, например, имена Иисуса Христа или Марии) или же в которых вообще не было акrostиха, поэт указывал своё имя прямым текстом в конце произведения. Что же касается акrostихов с его именем, то во многих из них оно звучит по-разному: то «ЕVΘvMИИЙ» (где вторая буква «v» не начинает новую строку, а следует за «Θ»), то «ЕVΘVMIОC» (на греческий лад).

Обратим внимание на ещё два весьма примечательных – по своему содержанию и по способу создания и размещения в тексте – акrostиха в произведениях Симеона Полоцкого. Первое из этих краегранесий находим в его «Стихах сложных и мѣротворных на благоденственное пришествие» (1660) (это произведение ещё называют «Иверскими декламациями») (см.: Birkfellner 1975, 167-170; см. также: Сазонова 2006, 709-713). Этот акrostих, составляющий фразу «В царский приход отроков глас», интересен, во-первых, тем, что в нём есть «подсказки» в стихах: «Мини сии два верхнии стихи, чти сей по краегранесию» и «Мини сии четыре стихи». Благодаря этим подсказкам данный акrostих можно легко обнаружить в тексте и прочесть. Но автор на этом не останавливается: он в конце произведения приводит всю содержащуюся в акrostихе фразу ещё раз, но уже прямым текстом, предварив его словом «краегранесие». Во-вторых, интересно то, что в «Иверских декламациях» содержится ещё один акrostих, который не так уж просто разглядеть. Дело в том, что этот акrostих образуется не при помощи первых букв каждой строки стихотворения, а из первых букв каждого из разделов, из которых состоит оно состоит. Так, «Пролюиог» (то есть пролог) начинается с буквы «П»: «Прииде и явися древле нам желанна <...>»; второй раздел, представляющий собой слова первого отрока и поэтому названный «Отрок 1», начинается с буквы «О»: «Обыими, Сионе, твоими зѣници <...>»; третий раздел («Отрок 2») – с буквы «Х» («Хвалами Сирахов Иисус похваляет <...>»), и так далее. Весь акrostих, таким образом, звучит так: «Похвала царю словесная». Причём поэт в начале стихотворения прямо указывает: «Краегранесие: Похвала царю словесная», что заставляет читателя задуматься: а где же скрыто это краегранесие, которого, на первый взгляд, и нет вовсе? Вплоть до раздела «Отрок 6» акrostих здесь формируется из начальных букв (П-О-Х-В-А-Л-А), а в последних двух разделах («Отрок 7» и «Апилюиог», то есть эпилог) – из начальных слов (Царю – Словесная).

Заметим, что слово «мини», используемое для подсказки – как правильно прочесть акrostих, – Симеон Полоцкий иногда пишет не только прямым текстом (например: «мини сии... стихи»), но и шифрует. Так, в «Орле Российском» в дополнительном акrostихе была зашифрована сама подсказка (в виде слова «мини»): как правильно прочесть основной акrostих: «Море в дебрь малу мощнѣе вмѣстити / И дожда капли, и пѣсок числити, / Нежели славы величество Его, / Изрещи слова языка вашего...» (Симеон

1915, 75). Сам же этот основной акростих (названный в тексте: «Акрости-хис») был составлен из начальных букв первой (левый столбец) и второй (правый столбец) группы полустижий. Он представляет собой приветствие царю: «Царю Алексею Михайловичу подай, Господи, многая лета» (см.: Симеон 1915). Подчеркнём, в этой связи, что разделение стихов на полустижия было частым явлением в эпоху барокко. Благодаря созданию акростиха, составленного из начальных букв правого столбца, то есть вторых полустижий, и повторению этого акростиха «прямым» текстом в середине стихотворения получалось составленное из букв изображение креста, что для барочных авторов при создании стихов религиозного содержания было очень важным элементом, рассчитанным не только на зрительное восприятие, но и на то, что этим «крестом» можно будет как бы освящать всё произведение, освящать и благословлять его.

Следует упомянуть, в связи с нашей темой, и ещё об одном ярком представителе русского литературного барокко – Карионе Истомино. Его акростишные фразы складываются либо из имени автора, либо из имени адресата (с пожеланием ему благополучия), а иногда и адресат, и автор упоминаются в одном акростихе. Вот несколько примеров акростихов Кариона. Краегранесие «Царевна София, спасися и радуйся» читается по первым буквам двустижий. Образующие акростих прописные буквы автор выделял киноварью, причём в замечании сам обращал на это внимание читателя: «Кому приветство – красных писм извество» (Русская силлабическая поэзия 1970, 194). Точно так же Карион указывал и в стихотворении «Царице Прасковье Фёдоровне» перед акростихом, что «писмена красна строк читати, кому что писа дадят знати». Сам акростих в этом стихотворении звучал так: «Царица Параскевиа, спасися и радуйся. Карион се ношу» (здесь, как видим, упоминается и имя автора). В другом стихотворении из начальных букв каждого стиха Карион Истомин составил акростих «Алексеи царевич вечно живи», а в своём «Букваре» – акростих с именем составителя этого учебника (то есть со своим именем) (Истомин 1696, 78). Имя автора скрыто также в акростихе, который содержится в написанном Карионом произведении «Служба и житие святого Иоанна Воина» (Истомин 1695). В этом же произведении можно прочесть и криптограмму «Истомин ВССІВ», которая расшифровывается следующим образом: «Истомин воспел сию службу Иоанну Воину» (Зернова 1958, 129).

Хотя и Симеон Полоцкий, и Карион Истомин, и Евфимий Чудовский, и Герман Воскресенский часто создавали весьма сложные и длинные акростихи, самый протяжённый в русской литературе акростих был создан не ими, а неизвестным автором, написавшим «Стихи на предлежащий герб», посвящённые царю Петру I и содержащие подробное описание государственного герба России. Во включённом в это поэтическое произведение акростихе-«рекордсмене» фраза, в которой названы имя и титул царя,



состоит из 117 букв: «На честнии крест на государев герб до лица его царскаго пресветлаго величества царя и самодержца Петра Алексиевича всея России». Данными стихами открывается знаменитая «Арифметика» Леонтия Магницкого (Магницкий 1703, 1-5). В этом издании акростих никак не был выделен, поэтому его долгое время не замечали. Что же касается авторства, то оно неизвестно: автором стихотворения и акростиха в нём мог быть или сам Магницкий, или кто-то другой. Вполне возможно, что авторство принадлежит Фёдору Поликарпову, главе Печатного двора и поэту, который был справщиком – редактором данной книги. Кстати, в своём «Букваре» (1701) он поместил акростих, в котором названо его имя («Правил Теодор Поликарпов»).

Как уже говорилось, появление и распространение новых форм и вариантов акростихов на русской почве в барочную эпоху происходило во многом благодаря польскому и украинскому культурному влиянию. В конце XVII века в украинском сборнике «Зегарь цѣлый з полузегаркомъ и Млеко», написанном Иваном Величковским, примеры из произведений которого мы уже приводили, встречается так называемый «силлабический» акростих. В нём имя «МАРИЯ» прочитывается по слогам (МА-РИ-Я): «МАти блага РИза драга Яже нас крыет, / МАлодушных РИзонужных Якъ руно грѣет» (цитир. по: Сперанский 1929, 131-132). Похожие формы «силлабических» акростихов можно обнаружить и в польской поэзии, что не удивительно, если учесть, что для польской поэзии (в связи с особенностями польского языка) характерна именно силлабика.

В основном под влиянием именно польской литературы и культуры (но не только в связи с этим и другим «западным» влиянием) на украинских землях, а затем и на великорусских, стиль барокко стал активно развиваться в творчестве значительного числа литераторов. Ярko представлен он и в творчестве белорусского поэта и просветителя рассматриваемой нами эпохи – Франциска Скорины. При написании религиозных текстов он часто использовал именные акростихи. Например, в акафисте «Предтече Господнему» есть акростишная подпись: «[Делал] доктор Скоринич Францискус». У Скорины акростихи находим и в его «Малой подорожной книжце» (см.: Турилов 1981, 242-243).

И. Смирнов в одной из своих статей заметил, что эстетика барокко утверждает принципы ассиметрии и диспропорциональности (Смирнов 1979, 343). Об этом явлении он пишет: «Ассиметрия подчиняла себе формальные структуры текстов, Этим объясняется, между прочим, употребление «диссонирующих» созвучий в поэтике барокко («внуки» – «веки» у Ивана Хворостинина, «отвергоша» - «обругаша» у Тимофея Акундинова)». В связи с этим возникает и несовпадение границ акростиха и границ текста у справщика Савватия, который писал по этому поводу: «И zde уже

акрости<хи> да стала, / А мысль наша в нас ещё не престала» (Шептаев 1965, 14-15).

Многие исследователи подчёркивали, что именно в XVII - XVIII века, то есть в эпоху расцвета стиля барокко на русских землях, именно авторский акростих стал обыденным явлением и в официозных сочинениях, и в частных эпистолиях. Д. Лихачёв в одной из своих книг приводит одну из таких эпистолий: «Море мысленное всегда волнуется, / И от волн его корабли сокрушаются. / Темность облачна закрывает свет сердечный <...>» (цитир. по: Лихачёв 1986, 389). В этом стихотворении представлен акростих с именем (стоящим в звательном падеже – вокативе): «МИТРОФА-НЕ». Лихачёв называет его любовным письмом и считает, что оно принадлежит жителю Немецкой слободы Фёдору Дею. Таким образом, имя в акростихе здесь – это имя заказчика стихотворения либо имя адресата. Но следует заметить, что в состав ряда русских эпистолий входит много акростихов с мужскими именами: «Нафанаил», «Мартирий», «Мардарий», и при этом содержание этих текстов не связано с любовной темой (см.: Панченко 1973, 242-243).

Стихи очень многих барочных авторов представляют, как видно из всего сказанного, возможность двойного или даже тройного прочтения текста. Поэтому в рамках барочной поэтики и создавались очень часто и акростихи, и стихи с анаграммами, в которых дополнительную информацию можно было получить из определённых частей текста, графически представленных иначе, чем остальной текст. Барочные авторы стремились к тому, чтобы читатель воспринял не только смысл текстов, но и в прямом смысле слова их форму, их «изображение». Как указывала Л. Софронова, мастера барокко почти всегда пытались подать материал не прямым, а косвенным, опосредованным способом. «Ещё не начав писать, он [автор – Ю.Т.] одно подавал через другое, находил то, что может, преломив в себе свойства выбранного им первоначально объекта, косвенно выразить, отразить его сущность. <...> Приём подстановки косвенной подачи можно обнаружить буквально на всех его уровнях» (Софронова 1982, 98). Одной из разновидностей такого приёма и был акростих, который косвенно, способом «шифровки», замещения прямого текста его скрытым вариантом (или прямо сказанного слова скрытым в краях строк), выражал то, что автору было важно подать в своём произведении именно так, а не иначе. Приведём ещё одну цитату: из статьи И. Смирнова, очень точно характеризующего особенности барочного мировоззрения и роль акростиха в культуре барокко (при сравнении этого направления с футуризмом): «Отрицательная реальность в пространственных моделях барокко и футуризма – это не только замкнутая площадка действия, но и пространство, в котором нельзя определить направление, это мир, уподобленный лабиринту» [курсив мой. – Ю. Т.] (Смирнов 1979, 344). (Вспомним, в этой связи, о поэти-

ческих лабиринтах в поэзии русского барокко.) Далее исследователь, касаясь уже непосредственно роли акростиха в барочную эпоху, пишет: «Познание истины ассоциируется с умением выбирать правильное направление в пространстве. В тех ситуациях, когда тексты имеют, помимо явного, ещё и скрытый смысл, его расшифровка связана с переориентацией графической структуры произведений, как в акростихах, которые сыграли жанровую роль в пору расцвета барокко» (там же). Отметим, что в культуре барокко такая переориентация графической структуры связана также с мотивами прикрития, о которых в своё время много писал Г. Вёльфлин (Вёльфлин 1913, 26).

Обобщая сказанное об использовании имени писателями барокко, следует особо подчеркнуть, что они в значительно большей степени, чем писатели других эпох, чувствовали, сколько возможностей может предоставить автору применение различных художественных приёмов, связанных с теми или иными именами. Для стиля барокко характерен префигурально-аллегорический взгляд на мир, поэтому барочные авторы видели в имени очень важный источник для различных символических объяснений. Имя могло применяться и в качестве аллегории, и в виде аргумента в споре, и как элемент поэтических приёмов, связанных с названием или художественным изображением чего-либо, при помощи имени могла разрабатываться та или иная поэтическая тема. В произведениях писателей барокко имя приобретало не только зримое воплощение, но нередко и числовое содержание. Кроме этого, имя могло также становиться элементом, лежащим в основе образования определённых жанров; в эпоху барокко ими являлись анаграмматическая эпиграмма, тезоименное приветствие, эпиграмма на герб, акростих на имя.

В завершение нашей статьи обратим внимание на ещё одну важную особенность барочной литературы и барочного мировоззрения, напрямую связанную с распространением и чрезвычайной популярностью в эту эпоху традиции создания акростиха. Эту особенность подчёркивал А. Панченко: в своей книге о русской стихотворной культуре XVII века он ярко раскрыл стремление барочных поэтов к «сведению бесконечного разнообразия мира к конечному и обозримому числу элементов – алфавиту», к «приравнению «письменно» буквы явлениям чувствительного и духовного мира», к «этически-назидательной интерпретации» всякой комбинации букв и цифр, а также к «зашифровке всякой вещи, любого события и поступка человека или отвлечённого понятия с помощью «письмен»» (Панченко 1973, 181).

Благодаря этому стремлению традиция шифровки имён в русских акростихах очень активно развивалась на протяжении и всего XVII, и почти всего XVIII века, дополнялась новыми элементами, свойствами и сыграла весьма важную роль в истории русской барочной культуры в целом. Ещё

раз подчеркнём также ту особую роль, которую акrostих с определённым именем играл в гимнографических произведениях: его применяли прежде всего для того, чтобы каждый раз при произнесении церковного гимна ко Всевышнему возносилось бы и это имя. Таким образом, не только имя человека сохраняется на века, но и душа его даже после смерти оказывается освещаемой, ибо каждое произнесение молящимися в церкви имени автора (или заказчика) произведения или того, кому оно было посвящено, оказывает благо великое его душе.

Как уже говорилось выше, уже в эпоху, предшествовавшую эпохе барокко (то есть уже в конце XVI века) в русской литературе начало активно проявляться индивидуальное начало. Оно в ещё большей степени проявилось в барочную эпоху. Соединение старой акrostихной традиции с новыми, общими для всей европейской культуры, художественными и эстетическими явлениями привело к чрезвычайному распространению акrostиха. Никогда ранее акrostих не применялся столь часто и в столь разнообразных, порою совершенно неожиданных формах, как в эпоху барокко. Для этого стиля, со всеми его особенностями (двойственностью натуры автора, традиционным барочным «остроумием», повышенным эстетизмом авторского мышления, контрастным изображением чего-либо и одновременно установкой на снятие контрастов, «единством в противоречии и противоречием в единстве», наличием очень наглядных, зримых символов и эмблем, гармонией и взаимодействием слова и рисунка, повышенной метафоризацией и рядом других черт) акrostих был очень подходящим, «попадающим в точку» приёмом, наряду с другими характерными для барокко приёмами и художественными средствами. А одной из главных и самых значительных традиций в рамках этого приёма была именно традиция шифровки имён.

## Л и т е р а т у р а

- Абрагамс Израиль 1906. Акrostихи, *Еврейская энциклопедия; Издание Общ-ва для научных еврейских изданий и изд-ва Брокгауз – Ефрон*. В 16 т. (1906-1913), т. 1, Санкт-Петербург, 656-658.
- Аверинцев Сергей 1977. *Поэтика ранневизантийской литературы*, Москва.
- Бущ Владимир 1918. *Памятники старинного русского воспитания*, Петроград.
- Былинин Виктор 1983. «Предисловия многообразна» в рукописях первой половины XVII века, *Записки Отдела рукописей Гос. библиотеки СССР им. В. Ленина*, 44, Москва, 5-38.

- 1985. О дате рождения Симеона Полоцкого, *Труды древнерусской лит-ры Института русской лит-ры (Пушкинский Дом) АН СССР*, XXXIX, Москва; Ленинград, 367-370.
- 1985а. Русские акrostихи старшей поры (до XVII в.), *Русское стихосложение. Традиции и проблемы развития*, Москва, 209-243.
- Величковский Иван 1972. *Твори*, Київ.
- Вёльфлин Генрих 1913. *Ренессанс и барокко*, Санкт-Петербург.
- 1935. *Вирии. Силлабическая поэзия XVII – XVIII веков*, Ленинград.
- Галятковский Иоанникий 1687. *Души людей умерлых*, Чернигов.
- Гогешвили Арсен 1991. *Акrostих в «Слове о полку Игореве» и других памятниках русской письменности XI – XIII веков*, Москва.
- Горский Александр, Невоструев Капитон 1859. *Описание славянских рукописей Московской Синодальной библиотеки*. Отд. 2, ч. 2, Москва.
- Демкова Наталья, Дробленкова Надежда 1968. К изучению славянских азбучных стихов, *Труды Отдела древнерусской лит-ры Института русской лит-ры (Пушкинский Дом) АН СССР*, XXIII, Москва; Ленинград, 27-61.
- Джгамая Лия, Коган Леонид, Никифорова Александра, Турилов Анатолий 2008. Акrostих, *Православная библиотека*. Под ред. патриарха Моск. и всея Руси Кирилла. Москва, 403-407.
- Диоген Лаэртский 1995. *О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов*. Перевод М. Гаспарова, Москва.
- Живов Виктор, Злыднева Наталия, Софронова Людмила 1994. *История культуры и поэтика*, Москва.
- Зернова Антонина 1958. *Книги кирилловской печати, изданные в Москве в XVI – XVII веках: Сводный каталог*, Москва.
- Иванов Алексей 1969. *Литературное наследие Максима Грека*, Ленинград.
- 1869. *Избранные слова святыхъ отцевъ въ честь и славу пресвятой Богородицы*, Санкт-Петербург.
- Илюшин Александр 1982. Проблемы барочной поэтической антропологии. Имя поэта и его литературная репутация, *Барокко в славянских культурах*, Москва, 220-238.
- Истомин Карион 1695. *Служба и житие святого Иоанна Воина*, Москва.
- 1696. *Букварь*, Москва.
- 1989. *Книга любви знак в честен брак*. Подгот. и вступ. ст. Л. Сазоновой, Москва.
- Кожухаров Стефан 1984. Песенно-творчество на старобългарския книжавник, Наум Охридски, *Литературна история*. Кн. 12, София, 3-19.
- Кошемчук Татьяна 2006. *Русская поэзия в контексте православной культуры*, Санкт-Петербург.

- Лавровский Пётр 1870. Старорусское тайнописание, *Древности: Труды Московского археологического общества*. Т. 3, вып. 1, Москва, 29-55.
- Лихачёв Дмитрий 1986. Любовное письмо XVII в., Лихачёв Дмитрий. *Исследования по древнерусской литературе*, Ленинград, 387-390.
- Магницкий Леонтий 1703. *Арифметика*, Москва.
- Никольский Константин 1901. *Руководство к изучению богослужения православной церкви*, Санкт-Петербург.
- Панченко Александр 1964. Перспективы исследования истории древнерусского стихотворства, *Труды Отдела древнерусской лит-ры Института русской лит-ры (Пушкинский Дом) АН СССР*, XX, Москва; Ленинград, 252-272.
- 1973. *Русская стихотворная культура XVII в.*, Ленинград.
- Писарев Николай 1991. *Домашний быт русских патриархов*, Москва.
- Позднеев Александр 1958. Песни-акrostихи Германа, *Труды Отдела древнерусской лит-ры Института русской лит-ры (Пушкинский Дом) АН СССР*, XIV, Москва; Ленинград, 364-370.
- 1969. Поэт XVII века Герман: Мастер акrostиха, *Československá Rusistika*, 4, Praha, 150-158.
- Попов Георги 1982. Новооткрити химнографски произведения на Климент Охридски и Константин Преславски, *Български език*. Кн. 1, София, 4-12.
- 1970. *Русская syllабическая поэзия XVII – XVIII вв.* Вступ. ст., подгот. текста и примеч. А. Панченко, Ленинград.
- Сазонова Лидия 1991. *Поэзия русского барокко (вторая половина XVII – начало XVIII в.)*, Москва.
- 2006. *Литературная культура России. Ранне Новое время*, Москва.
- Симеон Полоцкий 1915. *Орёл Российский*. Сообщил Н. Смирнов. (*Общество любителей древней письменности*. Т. 133.) Петроград.
- 1953. *Избранные сочинения*. Подг. текста, статья и комментарии И. Ерёмкина. Москва; Ленинград, 1953.
- 1989. *Словарь книжников и книжности Древней Руси*. Под ред. Д. Лихачёва. Вып. 2: Вторая половина XIV – XVI в., ч. 2, Ленинград.
- 2004. *Словарь книжников и книжности Древней Руси*. Вып. 3: XVII в., ч. 4. Дополнения, Санкт-Петербург.
- Смирнов Игорь 1979. Барокко и опыт поэтической культуры начала XX века, *Славянское барокко: Историко-культурные проблемы эпохи*, Москва, 335-361.
- 1991. *О древнерусской культуре, русской национальной специфике и логике истории*. (*Wiener Slawistischer Almanach*, Sonderband 28.) Wien; München.

- Софронова Людмила 1982. Принцип отражения в поэтике барокко, *Барокко в славянских культурах*, Москва, 78-101.
- Спасский Феодосий 1949. Акrostих и надписания канонов русских Миней, *Православная мысль*, 7. Париж, 126-150.
- Спафарий Николай 1978. *Эстетические трактаты*. Подгот. текста и вступ. статья О. Белобровой, Ленинград.
- Сперанский Михаил 1929. Тайнопись в юго-славянских и русских памятниках письма, *Энциклопедия славянской филологии*, 4. Ленинград, 131-139.
- Срезневский Измаил 1871. Замечание о русском тайнописании, *Сборник Имп. Академии наук*. Т. VIII, Санкт-Петербург, 24-34.
- Сумаруков Георгий 1997. *Затаённое имя: Тайнопись в «Слове о полку Игореве»*, Москва.
- Турилов Анатолий 1981. Гимнографическое наследие Франциска Скорины в рукописной традиции, *Проблемы научного описания рукописей и факсимильного издания памятников письменности*, Ленинград, 241-247.
- Турилов Анатолий 1994. Малоизвестные системы восточнославянской книжной тайнописи, *Археологический ежегодник за 1992 год*, Москва, 101-108.
- 1981. *Украинские книги кирилловской печати XVI – XVIII вв.: Каталог изданий, хранящихся в Гос. библиотеке СССР им. В. Ленина*. Вып. 2, т. 1, Москва.
- Чернов Игорь 1976. *Из лекций по теоретическому литературоведению. 1. Барокко: литература / литературоведение*, Тарту.
- Чижевский Дмитрий 1970. Акrostихи Германа и старорусские акrostихи, *Československá Rusistika*, 3, Praha, 102-104.
- Чудасов Иван 2009. *Эволюция форм русской комбинаторной поэзии XX века*: Диссертация на соискание степени канд. филол. наук, Астрахань.
- Шептаев Леонид 1965. Стихи справщика Савватия, *Труды Отдела древнерусской лит-ры Института русской лит-ры (Пушкинский Дом) АН СССР*, XXI, Москва; Ленинград, 11-15.
- Ягич Игнатий 1896. *Рассуждения южнославянской и русской старины о церковно-славянском языке*, Санкт-Петербург.
- Birkfellner, Gerhard 1975. *Glagolitische und kyrillitische Handschriften in Österreich*, Wien.
- Brand, Ulrich 1992. Akrostichon, *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd.1, 313-317.
- Freedman David Noel 1972. Acrostics and Metrics in Hebrew Poetry, *Harvard Theological Review*, Vol. 65, 366-392.
- Graf, Georg 1893. Akrostichis, *Paulys Real-Enzyklopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Bd. 1, Stuttgart, 1200-1207.

- Hannick, Christian 1973. Die Akrostichis in der kirchenslavischen liturgischen Dichtung, *Wiener slavistisches Jahrbuch*, Bd. 18, Wien, 151-162.
- Knox Ronald Arbuthnott 1924. *A book of Acrostics*, London.
- Krumbacher, Karl 1897. *Geschichte der byzantinischen Literatur*, München.
- Kuhn, Hugo 1980. Akrostichon, *Lexikon der Mittelalters*, No. 1, 255-257.
- Kuhs, Elisabeth 1982. *Buchstabendichtung: Zur gattungskonstituierenden Funktionen von Buchstabenformationen in der französischen Literatur vom Mittelalter bis zum Ende des 19. Jahrhunderts*, Heidelberg.
- Sarbiewski Maciej Kazimierz 1954. *O poezji doskonałej, czyli Wergiliusz i Homer*, Wrocław.
- Sarbiewski Maciej Kazimierz 1958. *Wykłady poetyki (Praecepta poetica)*. Przeł. i oprac. S. Skimina, Wrocław; Kraków.
- Soll Will 1988. Babylonian and Biblical Acrostics, *Biblica*, 68, Rome, 305-323.
- Vogt, Ernst 1967. Das Akrostichon in der griechischen Literatur, *Antike und Abendland*, Bd. 13, 80-95.

E-Mail: [ora-tka@ya.ru](mailto:ora-tka@ya.ru)



Леонид Геллер

## МАТЕРИАЛЫ К СЛОВАРЮ ЛИБЕРТИНСТВА И ДЕНДИЗМА В РОССИИ. (ПРЕДПУБЛИКАЦИЯ)

### Вводное слово

Настоящая публикация предваряет готовящееся издание сборника *Материалов к словарю либертинства и дендизма в России*. Сборник составит конечную фазу – но, разумеется, не завершение – проекта, проведенного в Лозаннском университете на средства Швейцарского научного фонда. Рабочая гипотеза нашего исследования основывалась на наблюдениях и на аналогии. Отметив, не первыми, конечно, что ряд явлений русской жизни можно считать близкими культурной модели, которая издавна называется *libertinage* на Западе, мы принялись за описание этого ряда, сблизив *либертинство* и *дендизм*, русские проявления которого исследуются в последние годы очень активно.

Классические формы либертинства духа и либертинства нравов, получив начало в XVI веке, развились в XVII-ом и пришли к расцвету, а затем к упадку в XVIII-ом. Дендизм является им на смену, но не упраздняет, а заставляет их найти новое наполнение и новое направление. При этом две выросшие из разных традиций модели в последние два столетия часто сопрягаются. Так, либертинская наука любви и контроля эмоций задает правила Гармонии у Шарля Фурье, социализм которого включает «обращенные» элементы дендизма (отрицание «моды» как важнейшей компоненты экономической организации буржуазного общества). Сходную активизацию либертинской модели в сочетании с анти-дендизмом находим и в русском фурьеризме, а затем нигилизме (Чернышевский). Наши наблюдения подтверждают очевидное: стимулированная извне эволюция подобных форм в России шла сжатыми темпами (три века за один), еще сильнее впечатывая признаки одного явления в другое. Вместе с тем, они не сливаются. Печорин воплощает сложное динамическое и драматическое единство денди и либертина.

У термина «либертин» (от лат. *libertinus*) долгая история: древнеримское обозначение освобожденных рабов, прозвание освободившихся от догмы сектантов времен Кальвина, затем указание на принцип трансгрессии,

на освобождение от общепринятых условностей – нравственных, политических, религиозных. Соответствующее русское слово встречалось редко<sup>1</sup> и применялось, в основном, для описания западной, прежде всего французской ситуации. Не упрочилась и форма: *либертин*, *либертен*, *либертинец*, *либертинаж*, *либертинство*, *либертинизм*. Ряд русских квазисинонимов существует – вольтерьянец, вольнодумец, либерал, несогласник, – но их смысл не совпадает с семантикой французского либертина. Мы сознательно возводим слова *либертин*, *либертинство* в ранг мета-терминов, наделенных эвристической функцией. В отличие от либертина, *денди* вошел и в русский быт, и в русский язык, включаясь в набор щегольской лексики. Но и тут важно разграничить словоупотребления современные и ретроспективные, отсылающие к определенному социальному типу *денди*, связанному с конкретным историческим моментом, и использующие термин *денди* как синтетический мета-термин исследовательских выкладок.

Специфика нашего подхода заключается в постулировании принципа активной обратной связи между либертинской и дендистской культурными моделями, и тем самым некоего работающего с XVIII века в русской культуре диспозитива *либертинство/дендизм (Л/Д)*, который производит на разных этапах в разной степени, в разных пропорциях и масштабах перераспределение социальных различий и сексуальных практик, политическую непокорность, художественную, шире, культурную инновацию. При этом мы отказываемся от обычного подчинения вопроса о либертинстве проблематике пола и сексуальных нравов. Для нас важны и другие компоненты этой сложной модели: с точки зрения истории идей – философское вольнодумство, антиклерикализм, политический реализм, с точки зрения истории литературы и искусства – наследие либертинской традиции, метаморфозы ее нарративных топосов, тропологии, иконографии.

Моделирование сцепки *либертинство/дендизм*, кроме того, что оно построено эмпирически и отражает некое восприятие русской культурной эволюции, интересно тем, что позволяет иначе взглянуть на известный материал. Исследователи русского дендизма, поставленные перед его многообразием, принимают, как правило, за систематизацию различных типов денди, вводя все новые уточнения. При этом остается непонятным, каким образом происходит переход от одной категории к другой, от денди

<sup>1</sup> Несмотря на то, что оно употребляется и в русском, и в церковнославянском текстах Нового Завета (как и в его греческих и латинских версиях), обозначая часть еврейской общины, состоявшую из попавших в плен, а затем освобожденных участников военных действий против Рима: «Воссташа же нецыи от сонма глаголемаго либертинска и киринейска и александрска, и иже от Киликии и Асии, стяжающеся со Стефаном.» «Некоторые из так называемой синагоги Либертинцев и Киринейцев и Александрийцев и некоторые из Киликии и Асии вступили в спор со Стефаном.» (Деяния, 6:9).

подобного Браммеллу, отрешенного от всех вопросов, кроме забот о внешности, к денди бунтарскому, романтическому, байроновскому. Наш ответ: именно связь байроновского типа с моделью либертина придает ему демонические черты. Пример из русского материала: в своих ранних произведениях, печатавшихся Иваном Панаевым, специалистом салонного жанра, Достоевский дает свою, оригинальную трактовку топики и героев этого жанра: соблазнительей и жертв, соблазнения и падения, дискурса страдания, греха, искупления, осуждения, спасения. Можно думать, что и позже, в образах Свидригайлова, Версилова, Ставрогина происходит обогащение «салонных модников» опасной глубиной либертинского богоборчества, иначе говоря, именно скрещение на уровне нарратива архетипов денди и либертина позволяет писателю превратить салонную повесть панаевского образца в метафизический роман. Соответственно, представление Ставрогина как петербургского *денди* в традиции пушкинского Онегина (что делалось не раз) ничем не объясняет его потенциал Зла. Сделать это и ввести персонаж в гораздо более богатый контекст позволяет его подключение к линии либертинства.

Такие примеры дают нам основание полагать, что наш эвристический диспозитив *Л/Д* моделирует некую реальность. Мы думаем, что этот диспозитив принадлежит к тем, что вносят в культуру Иное и Новое, иначе говоря, являет собой один из механизмов эволюции культуры на современном этапе. Лозаннское исследование показало, что он причастен к динамизации противостояния между барокко и рококо или сентиментализмом и романтизмом в XVIII – начале XIX века, между дворянской этикой наслаждения и открытием освобожденного тела нигилистами 1860-х гг., между «раблезианством» Бахтина и булгаковским «мольеризмом» на фоне социалистического реализма, и т.д. Уловить и описать действие диспозитива *Л/Д* в литературе – в произведениях и в быту, – такую цель поставили перед собой участники проекта. Мы проделали документальные исследования и анализы текстов, провели два семинара (декабрь 2009, сентябрь 2010); это позволило подготовить ряд публикаций, уточнить понятия, методику, открыть новые темы. Отмечено было неожиданное применение во время нападок на петиметров, галломанию и, шире, французское влияние в России XVIII века более ранней, но французской же модели полемики. Тем самым по-новому освещается русская история развития вкуса и светскости: не только как игра оппозициями иностранное/свое, искусственное/естественное и т.д., но и как борьба между более и менее глубоко усвоенными европейскими образцами, как использование последних в целях культурной стратегии. Были прослежены либертинские корни нигилизма 1860 гг., его зависимость не только от линии нарушения сексуальных конвенций, но и от линии вольнодумства и, главное, от вос-

ходящего к Макиавелли либертинства политического; последнее прочно войдет в русскую революционную культуру. Наследники нигилистов, большевики 1920-30 гг., и «кожаные куртки», и приверженцы «натуральности», создают «новый быт», не исключая новый «шик», воплощенный в легендарных, взаимно дополняющих воинственных фигурах Александры Коллонтай и Ларисы Рейснер. Им отвечает на другом полюсе мифо- и жизнетворчества близкий штампу демонической женщины образ Лили Брик. Олицетворяющая разрыв с мещанским идеалом семьи и любви, принимающая самое деятельное участие в создании новой эстетики, Лили окружена не менее значимыми фигурами Осипа Брика и Маяковского; в этой среде традиции либертинства и дендизма программно сливаются в форме своеобразного «революционного декадентства». Круг нашей рефлексии захватывает такие проблемы, как связь дендизма с элегантностью «военного» и спортивного типа (парадоксы коллективизм/личность, униформа/телесность), как трансформация топики и либертинского, и светского романа в советской литературе. Новое прочтение важных или характерных для своего времени произведений раскрывает более или менее явное воздействие диспозитива Л/Д на материале очевидном (*Мастер и Маргарита* Михаила Булгакова) и не столь очевидном (соцреалистический военный роман Бориса Полевого или сталинский фильм *Весна* Григория Александрова).

На заключительном этапе проект был открыт для обсуждения; в октябре 2011 г. состоялась международная конференция по вопросам либертинства и дендизма в русской культуре. Главной трудностью в проекте и в самой концепции, судя по дискуссиям во время нашей конференции, представляется ненамеренное разделение или взаимопроникание объектов. Часто говорилось о дендизме или либертинстве по отдельности, никак не анализируя их возможное взаимодействие. Или же, начиная говорить о терминах и их словоупотреблении, затем о литературных героях, мы переходили к характеристикам глубинных текстовых структур, к их идейным и философским подоплекам, к реальным биографиям, к фактам из областей истории, социологии, физиологии, и т.п.

Из этой слабости мы задумали сделать силу. Учитывая количество и разнообразие полученных, намеченных к обработке и еще не собранных данных, а также ракурсов, позволяющих к ним подступиться, мы решили их оформить в виде материалов к словарю.

При составлении словника использовалась простая структурная схема семантико-тематического развертывания тезауруса. Словник пополняется, включая главные и второстепенные термины, сходные и противоположные по значению понятия, факты и фигуры исторического и культурного контекстов, произведения и их создателей. Форма словаря позволяет исполь-

зывать разные форматы и типы словарных статей: мы предоставили авторам полную свободу терминологии и концепции. По замыслу, темы могут полемически освещаться разными авторами, понятия – получать разные определения. Задача сборника материалов видится не в организации замкнутого целого с исчерпывающими ответами, а в постановке вопросов, в частности терминологического порядка, и в создании перспектив для исследований, особенно в области компаратистики и культурных трансферов.

## Предполагаемый (черновой) список статей словаря *Либертинство и дендизм в России*

### Общие понятия

- *Андрогин, миф и утопия*
- *Апатия либертина*
- *Аскетизм*
- *Аспекты либертинства : деликатность, тонкость, эфемерность*
  - *Порнография и либертинство*
  - *Политический либертинаж, традиции маккиавелизма в русском нигилизме*
  - *Вольнодумство, атеизм и либертинаж*
- *Гармония и принцип наслаждения*
- *Гендерные эксперименты дендизма и либертинства*
  - *Женщина новая*
  - *Дендисса*
- *Деликатности принцип*
- *Дионисийство и аполлинизм*
- *Индивидуализм, солипсизм, культ себя*
- *Исчисление чувств, арифметика чувств*
- *Либертинка*
- *Любовь свободная*
  - *Проституция, «продажная любовь»*
- *Маргинальность и антиконформизм*
- *Наслаждения принцип*
- *Нагота, натурализм, эллинизм*
- *Оргия, оргиастичность*
- *Утопия и сексуальность*
- *Эротика и экзотика*

### Центральные понятия

- *Дендизм*
  - *Дендизм : История термина*
  - *Дендизм в России: этапы развития*
  - *Дендизм и авангард 1910-1920-х гг.*
  - *Дендизм и личность эпохи Просвещения*
  - *Дендизм и массовая культура*
  - *Дендизм и постмодерн*
  - *Дендизм и романтизм*

- Дендизм и юродство
- Дендизм, либертинство и эзотерические течения
- Дендизм: типология
- Денди русский
  - Женский дендизм в Советской России
  - Львы светские, модники и т.д.
  - Петиметр, фешионабель, фронт, лев, щеголь, онагр...
- Либертинство
  - Лексика либертинства в русской литературе
  - Либералы
  - Либертинское Просвещение и польско-русские связи
  - Либертинские кружки
  - Московский клуб
  - Провинциальный либертин и сексуальная утопия
  - Фармазоны, безбожники, вольнодумцы
  - Философское наследие европейского либертинажа в России

### Исторические фигуры и авторы

- АРМАНД ИНЕССА
- АХМАТОВА АННА
- БАКУНИНА ЕКАТЕРИНА
- БРИК ЛИЛИ
- ВУЛЬФ АЛЕКСЕЙ
- ДМИТРИЕВ И.И.
- ДРУЖИНИН А.В.
- ЕРОФЕЕВ ВЕНЕДИКТ
- ЕРОФЕЕВ ВИКТОР
- ЗАМЯТИН ЕВГЕНИЙ
- ЗИНОВЬЕВА-ГАННИБАЛ ЛИДИЯ
- ЗОЩЕНКО МИХАИЛ
- КАВЕРИН ПЕТР
- КАЗАНОВА в России
- КАМЕНСКИЙ АНАТОЛИЙ
- КАМЕНСКИЙ ВАСИЛИЙ
- КОЛЛОНТАЙ АЛЕКСАНДРА
- КУЗМИН МИХАИЛ
- КОЛЕТТ и Булгаков
- ЛЕОНТЬЕВ КОНСТАНТИН
- ЛИМОНОВ ЭДУАРД
- МАР ОЛЬГА
- МАРИЕНГОФ АНАТОЛИЙ
- МАЯКОВСКИЙ ВЛАДИМИР
- МЕРЕЖКОВСКИЙ КОНСТАНТИН
- НАБОКОВ ВЛАДИМИР
- ПОПЛАВСКИЙ БОРИС
- РАСПУТИН ГРИГОРИЙ
- РЕЙСНЕР ЛАРИСА
- СЕВЕРЯНИН ИГОРЬ

- СЕРОВА ВАЛЕНТИНА
- СОЛЛОГУБ В. А.
- СОМОВ КОНСТАНТИН
- СТЕНИЧ ВАЛЕНТИН
- ХАРМС ДАНИИЛ
- ЧААДАЕВ ПЕТР
- ЭЙЗЕНШТЕЙН СЕРГЕЙ

## Л и т е р а т у р н ы е и х у д о ж е с т в е н н ы е р а к у р с ы

- Актрисы в мире либертинов
- Барков и барковская традиция
- Бахтин, карнавал и либертинаж
- Библиотека либертинская
- Блатной мир и «Black dandyism»
- Богема литературная и художественная
- Быт литературный
  - Треугольные нравы: от Панаевых и Некрасова до Бриков и Маяковского
  - Удовольствие от низкого: стилистические игры XVIII века
- Будуарные жанры
- Гламурный роман
- Диспозитив Д/Л
- Жанры и топосы либертинской литературы
- «Зеленая лампа»
- Комический потенциал либертинажа
- Локусы, мифы и топография либертинства
  - Лилит, миф
  - Париж развратный
  - Психея
    - Тема (миф) Психеи в русской поэзии от Богдановича до Мандельштама
- Легкие жанры и русский либертинаж XVIII-XIX вв.
- Либертинские персонажи в романах Тургенева
- Либертинство в пластических искусствах
- Маски и дендизм в современной русской прозе
- Музыка и либертинство
  - Джаз и дендизм
- Ноэли пародийные
- Персонажи либертинской литературы: женские роли
- Персонажи либертинской литературы: мужские роли
- Розановский кружок
- Роман либертинский и роман о нигилистах
- Роман либертинский и социалистический реализм
- Сатирические жанры и либертинство
- Сказ и стиль
- Эллинизм в модернизме: эротизация тела и быта
- Экзотика и либертинство (Ян Потоцкий)
- Японизм

## Литературные произведения

- Без сирени, рассказ Пантелеймона Романова
- Гаврилиада Александра Пушкина
- Гадюка Алексея Н. Толстого
- Герой нашего времени Лермонтова
- Евгений Онегин Пушкина
- Душенька, поэма Богдановича и миф Психеи
- Сексуальная исповедь русского анонима (пер. Б.Егоров, М.: изд. Парад, 2003)
- Козлиная песнь Константина Вагинова
- Колымские рассказы Варлама Шаламова
- Король, дама, валет Владимира Набокова
- Крылья Михаила Кузмина
- Луна с правой стороны, Сергея Малашкіна
- Львы в провинции Ивана Панаева
- Любовь к шестерым Екатерины Бакуниной
- Любовь пчел трудовых повесть Александры Коллонтай
- Мастер и Маргарита Михаила Булгакова
- Мелкий бес Федора Сологуба
- Москва—Петушки Венедикта Ерофеева
- Мы Евгения Замятина
- Нечестивые рассказы Евгения Замятина
- Одесские рассказы Исаака Бабеля
- Онагр, повесть Ивана Панаева
- Опасные связи в России
- Отец Сергей, повесть Льва Толстого
- Не попутчица Осипа Брика
- Повесть о настоящем человеке, роман Б. Полевого
- Преступление и наказание Достоевского
- Пригожая повариха Чулкова
- Роман с кокаином Агеева
- Русская красавица Виктора Ерофеева
- Санин Арцыбашева
- Сорок первый Бориса Лавренива
- Тридцать три уроды Зиновьевой-Ганнибал
- Хлыщ Ивана Панаева
- Что делать? Чернышевского
- Это я — Эдичка Эдуарда Лимонова

## Литературные персонажи и типы

- Вовочка, из цикла анекдотов
- Коморовский, адвокат из Доктора Живаго
- Милькеев, из романа Леонтьева
- Онегин
- Печорин
- Поручик Ржевский, из цикла анекдотов
- Распутин
- Санин, из романа Арцыбашева
- Свидригайлов



—Ш а д у р с к и й, князь, из Петербургских трущоб Крестовского (1864-66)

### Т е м а т и к а и т о п и к а

—Мода

—Мода и спорт

—Мода революционная

—Мода советская: аскетизм, утилитаризм, элегантность

—«Народная оргиастичность»

—Народная трактовка галантности и либертинства: Лубок

—Народная трактовка галантности и либертинства: Чапушка

—«Народная оргиастичность»: Секты

—«Народная оргиастичность»: Радения

—Предметы, аксессуары, декорации

—Автомобиль, экипаж

—Алкоголь, водка, вино

—Шампанское, шабли

—Аэроплан

—Вуаль

—Кожаные куртки и Новая Женицина

—Лифт

—Наркотики

—Кокаин

—Одежда, мода, поза: внесловесные коды дендизма и либертинажа

—Перчатки, чулки

—Поезд, вагон, железная дорога

—Сигареты, папирсы, пахитоски, трубки

—Телеграф, телефон

—Яхта, лодка, пароход

—Социализм, коммунизм и половой вопрос

—Большевиков аскетизм

—Большевиков дионисийство

—Быт, большевизм и мода

—Освобождение нравов: большевик и буржуйка, буржуй и большевичка

—Семья новая

—Стакана воды теория

—Стиляги

—Стиляги в литературе

—Стиляги и музыка

—Стиляги как общественное явление

—Тело

—Культ здорового тела

—Тело в дендизме

—Тело в диспозитиве Д/Л

—Тело в либертинстве

—Тело новое: типология и трансформации

—Тело протезируемое

—Тело спортивное в советской литературе

## **Автомобиль как анти-урбанистический знак (Н.Бурлюк)** (Т.А. Тернова)

От др.-греч. Авто – сам и лат. mobilis – движущийся. Средство транспорта и феномен культуры 19-21 вв. История автостроения восходит к опытам Леонардо да Винчи, француза Кюньо (1769, 1770 гг.), русского изобретателя Ивана Кулибина (1791 г.). Возникновение автомобиля в более современном смысле связано с изобретением и первыми применениями двигателя внутреннего сгорания (в частности, Г. Даймлер и К. Бенц, 1885- 1886 гг.). Сборка автомобилей в России началась уже в первом десятилетии XX в.. Массовый характер отечественное производство автотранспорта приобретает в 1930-е гг. (завод в г. Горьком: 1932 г.).

Появление автомобиля совпало с существенными мировоззренческими трансформациями (идея динамизма), произошедшими в эпохе, и потому стало не только фактом культуры в ее широком понимании, но и элементом эстетики. Поэзия футуризма мыслилась ее создателями как «поэзия города, современного города». В. Маяковский утверждал, что «... Весь современный культурный мир обращается в огромный исполинский город. Город заменяет природу и стихию. Город сам становится стихией, в недрах которой рождается новый, городской человек». В лирике Маяковского наиболее показательно просматривается универсальный характер автомобиля как обозначения города и его характеристик.

### **Н. Бурлюк. Автомобиль как антиурбанистический знак**

В творчестве Н. Бурлюка авто сохраняет свой универсальный смысл, становясь выразителем сути города и нового человека, однако пафос текстов, в которых востребована тема города, оказывается иным. У Н. Бурлюка автомобиль появляется в поле негативных смыслов, выступает как обозначение тщеты и пустоты цивилизации, входит в состав метафоры «автомобилий прах», воспринимается как знак статики в противовес динамике реалий природного мира (стихотворение «В ущелье уличного дыма», 1914). Возможно, это объясняется тем, что город для Н. Бурлюка – закрытое пространство, «ущелье», «зловоний непрейденный ряд», он имеет четкие предзаданные координаты «перекрестков, площадей». Ему противопоставлена жизнь природы с органически присущим ей динамизмом, проиллюстрированным описанием движения «талого льда» «первого солнечного луча», «апреля». Если город у Н. Бурлюка – неодоушевленное пространство, то природа и каждый ее «объект» имеет свою волю:

И если в город опрокинется  
Тумана емкая скудель,

Поверь, заботливый апрель  
Осколки скорченные вынет.

В интерпретации Н. Бурлюка прослеживаются однозначные ценностные установки, что, наряду с традиционной метафорикой его текста, позволяет вывести его за пределы литературы авангарда, вопреки формальной принадлежности автора (на определенном этапе литературной работы) к группе кубофутуристов.

Текст Н. Бурлюка является удобным фоном, на котором можно увидеть инверсию универсалий, происходящую в авангардной эстетике. Если у Н. Бурлюка в центре его ценностно-эстетической системы однозначно находятся знаки классической смысловой парадигмы (природа, туман, берег, солнце), то у Маяковского на первом плане оказывается город с его узнаваемыми деталями. Инициатор движения у Бурлюка – природа («в город опрокинется», «весна», «первый солнечный луч»), у Маяковского – город. В первом случае город подается извне, точка зрения не меняется, во втором – изнутри объекта (в авто).

### **Бакунина Екатерина**

(Анник Морар)

Екатерина Бакунина – автор сборника стихов, одного рассказа и двух романов, к которым сегодняшние издатели охотно применяют термин «интимная словестность» но которые большинство современников считали в лучшем случае вульгарными, в худшем – порнографическими. С нашей точки зрения, творчество Бакуниной интересно не столько своим эротизмом (самое подходящее, как нам кажется, определение), сколько внутренней силой женских персонажей, которые стараются найти себя, определить собственную судьбу, понять, в конце концов, кто они. Ответы на эти вопросы они пытаются получить разными путями, одним из которых является освобожденная сексуальность. Общеизвестно, что сексуальные эксперименты играют большую роль для либертина в формировании личности и процессе самопознания. Такая же связь между «нетрадиционной» (нестандартной, внебрачной) сексуальностью и утверждением индивидуальности делается у денди. Поэтому именно через призму дендизма и либертинства, которые характеризуются также нарушением норм и придумыванием новых, собственных кодов, мы предлагаем рассматривать творчество Бакуниной.

Сразу оговоримся: ни Бакунина, ни ее героини не принадлежат светскому миру, столь типичному для денди и либертинов. Мир Бакуниной, ее окружение, ее реальность – это мир русских эмигрантов в Париже, нравы и

обычаи которых Бакунина наблюдает изнутри. Однако социально-культурная среда ее интересует меньше, чем сам индивидуум. Напомним, что Бакунина принадлежит к так называемому «незамеченному поколению», которое старалось разрабатывать собственную эстетическую дорогу в среде русской эмиграции. Если принять определение Роже Кемпфа: «дендизм – это культ оригинальности в веке единообразия» (Roger Kempf, *Dandies. Baudelaire et Cie*, Paris, Seuil, 1977, p. 9: «Le dandysme: un culte de la différence dans le siècle de l'uniforme»), то можно считать Бакунину настоящим литературным денди. В отличие от светских денди она не ищет оригинальность в специфической манере одеваться и вести себя, во внимании к внешнему виду или склонности к скандалу, а в создании собственной, уникальной литературной вселенной. Если культурная элита русской эмиграции отказалась принимать литературный мир Бакуниной как по этическим, так по эстетическим причинам, ее сторонники слишком быстро вписали ее мир в русло «парижской ноты». На самом деле Бакунина – писательница в значительной мере самостоятельная и оригинальная. Тихо, без криков и возгласов (все разыгрывается на уровне книги, а не в жизни) она воспевает расставание даже с близкими и тяготеет к крайнему индивидуализму. Можно считать, конечно, что эмиграция как таковая несет в себе идею дистанцирования и что чувство отчуждения диктуется самим статусом эмигранта. К тому же критики не раз отмечали, что в рядах русской эмиграции особенно пострадало от остракизма «незамеченное поколение», а среди них – в большей степени женщины (см. Демидова: 2000). Но нельзя не подчеркнуть также, что в произведениях этих писателей и писательниц, в том числе и у Бакуниной, персонажи не столько страдают от уединения, сколько жаждут его. Они стремятся дистанцироваться от общества, социальные условности которого они презирают и отрицают. Подобно настоящим денди героини Бакуниной интересуются, прежде всего, сами собой, они высоко ценят самих себя, они полностью сосредоточены на собственных желаниях, сражаются против фрустрации, против неудовлетворенности.

Жизнерадостность девушек (особенно, героини рассказа «Шторм») превращается в серьезность у женщин зрелого возраста, и постепенно игры уступают место претензиям. Образ денди именно здесь заменяется фигурой либертина. Своим существованием денди ставит под угрозу культурные коды и общественные нормы, но не старается свергнуть их. Они им нужны в виде оппозиционного принципа, на фоне которого денди определяет собственные правила. Либертин же продолжает линию трансгрессии в направлении гораздо более политическом. Он восстает против морального, культурного, общественного порядка и готов низвергнуть его. Претензии женских персонажей Бакуниной (а за ними и самого автора) имеют

феминистский характер, выходящий далеко за пределы игры. Они требуют для себя статуса субъекта, а не объекта, и делают это утверждением собственного голоса.

### Библиография

- Бакунина Екатерина, *Стихи*, Париж: Родник, 1931.
- Бакунина Екатерина, *Тело*, Париж, изд. "Парабола", 1933 (отрывок опубл. в Числах, №7-8).
- Бакунина Екатерина, «Шторм», *Числа* №10, 1934, с. 80-95.
- Бакунина Екатерина, «Екатерина Бакунина», *Калифорнийский альманах*, 1934, с. 96-97.
- Bakounine Catherine, *Le Corps*, Paris : Stock, 1934.
- Бакунина Екатерина, *Любовь к шестерым*, Париж, 1935.
- Мар Анна, Бакунина Екатерина, *Женщина на кресте. Любовь к шестерым. Тело*, Москва: Мистер Икс, серия «Секс-пир. Жемчужины интимной словесности», илл. фривольными картинками, 1994.
- Бакунина Екатерина, *Любовь к шестерым. Тело*, Москва, Гелеос, серия «Фавориты любви», 2001.
- «Книги Е. Бакуниной», *Числа*, №10, 1934, с. 299.
- Демидова Ольга, «"Эмигрантские дочери" и литературный канон русского зарубежья», *Пол, Гендер, Культура*, Москва, РГГУ, 2000, t. 2, с. 205-219.
- Ходасевич Владислав, «Книги и люди. "Тело"», *Возрождение*, 11 мая 1933 г.
- Гиппиус Зинаида, «Е. Бакунина. Любовь к шестерым, Роман. Париж, 1935», *Современные записки*, №58, 1935, с. 478-479.
- Адамович Георгий, «Человеческий документ», *Последние новости*, № 4369, 9 марта 1933 г., с. 3.
- Цетлин Михаил, «Екатерина Бакунина. Тело. Роман, Изд. "Парабола", 1933 г.», *Современные записки*, №53, 1933, с. 454-456.
- Фельзен Юрий, «Екатерина Бакунина. Тело. Ром. изд. "Парабола", 1933», *Числа*, №9, 1933, с. 217-218.
- П. Т<рубников> [Пильский П.М.]. «О любви и бесстыдстве», *Сегодня*, 28 марта 1933 г.
- Пильский П. «Любовь стареющих. Роман Ек. Бакуниной "Любовь к шестерым"», *Сегодня*, 22 июля 1935 г.

### Леонтьев Константин

(Генриэтта Мондри)

Русский писатель консерватор Константин Николаевич Леонтьев (1831-1891) считался воплощением аморализма. Аморальными по представлениям, характерным для русской дворянской и разночинной культур, были и его построенная на эстетизме философская система, и его поведение в

личной жизни. Изящное в окружении, мебели, одежде составляло для него и предмет этнографического изучения, и проекцию артистизма его собственной натуры. Пренебрежение ко всему шаблонному и унифицированному выражалось в сфере быта и каждодневного поведения. Так, будучи в посольстве в Турции, несмотря на сковывающие рамки дипломатической службы, Леонтьев проектировал себе одежду и даже, по воспоминаниям современников, сам перекраивал и перешивал себе сюртуки.

Один из принципов его эстетической философии был сформулирован в книге *Византизм и славянство* (1875), где дано такое определение культуры: «Культура есть не что иное, как своеобразие». Врач по образованию, он основывал свою философскую схему на биологической параллели: сложное цветение есть жизнь, упрощение есть смерть. Он отвергал «среднего европейца» как воплощение утилитаризма, банальности и отсутствия оригинальности. При этом он делал вывод, что китаец и турок несомненно культурнее европейца.

Знаком «среднего европейца» стал для Леонтьева ненавистный ему черный сюртук, который был введен в моду как форма мужской одежды в начале девятнадцатого века в результате низвержения аристократии. Poleмический образ европейца в черном сюртуке означал упрощение и унификацию культуры. Последнее, по философии Леонтьева, было синонимично со смертью. Предпочтение всего яркого, красочного и сложного сказалось в его любви к аристократической одежде восемнадцатого века и к народному этническому костюму. Если черный траурный сюртук был символом протестанской этики, народный костюм Балкан и Турции стал обозначением красоты.

Подобно лорду Байрону с его пристрастием к восточному эстетизму в одежде и окружающих предметах быта, Леонтьев вводит в свою модель дендизма ориентальные мотивы. В леонтьевской форме дендистского ориентализма присутствует большая доля амбивалентной сексуальности писателя. Полюбив Восток (Турцию, греческую Турцию, Балканы), Леонтьев нашел способ тайно выражать свои гомосексуальные наклонности в мужских образах в своих романах. Этими образами он явно любовался и как создатель, и как нарциссический субъект, вовлеченный в процесс самолюбования.

Примечательно использование албанского мужского костюма как маркера этой своеобразной поведенческой философии. Известно, что лорд Байрон эпатировал публику своим пристрастием к этой форме одежды. Леонтьев ввел этот мотив в свой роман *Исповедь мужа* (1867), где албанский костюм облакает красавца грека Маврогени. В описании этого костюма Леонтьев шифрует свой эстетический аморализм. Этнографическое

описание скрывает и любование конкретным мужским телом грека красавца:

Вошел он в густой белой чистой фустанелле, в малиновой расшитой обуви с кисточками на загнутых носках; золотой широкий пояс полный оружия; синяя куртка разукрашена тонкими золотыми разводами; длинная красная феска набекрень, и с плеча на грудь падает пышная голубая кисть!» (632)

Герой-повествователь *Исповеди мужа* в преклонном возрасте, исходя из альтруистских побуждений, женится на юной девушке во время Крымской войны. Этика и эстетический аморализм причудливо сочетаются в его решении обеспечить жизнь юной героини, дочери женщины, которая, по выражению автора, испортила себе дела любовью. Автор отмечает, что именно таких женщин он любит. Сам герой не может и не желает войти в телесную связь с женой, объясняя своим возрастом отсутствие страстных чувств. Вместе с тем, следуя своему кредо эстетического аморализма, он не хочет лишить девушку опыта страсти. Вовлекая жену во влюбленность к молодому греку, он вуалирует и компенсирует свои чувственные и эстетические потребности в гомоэротике. В предсмертном завещании Леонтьев приказал этот роман не перепечатывать, назвав его произведением тонкоразвратным.

Особо вопрос о дендизме ставится в контексте поворота Леонтьева к христианской аскезе. Как известно, старцы на Афоне отговорили его от пострижения в монахи в 1871 году, понимая, что его огненный темперамент не поддастся отречению от эстетики жизни. Леонтьев постригся в монахи только в год смерти, как бы реализовав свою философию сложного цветения и упрощения. Смерть была той формой упрощения, которая остановила эстетический дендизм Леонтьева. Жажда красочного окружения сказалась в последнем предсмертном заказе Леонтьева привести ему голубой марли для занавесок на окна гостиницы в Сергиевом посаде. Голубая марля послужила обивкой для его гроба, став своеобразной эмблемой его эстетизма.

#### Библиография.

- Константин Леонтьев, *Письма к Василию Розанову. Нина Карсов*, Лондон. 1981.  
*Собрание сочинений Константина Леонтьева*, Jal-Reprint. Wurzburg 1975.  
*Константин Леонтьев. Pro et Contra* Санкт Петербург: Издательство РХГи, 1995.  
Lukashevich, Stephen, *Konstantin Leontev: A Study in Russian Heroic Vitalism*. New York: Pageant Press, 1967.

Mondry, Henrietta, «K. Leontiev'», Alyssa Dinega (ed.). *Dictionary of Literary Biography: Russian Literature in the Age of Realism*. Columbia SC: Brucoli Clark Layman, 2003, с. 199-206.

Mondry, Henrietta and Thompson, Sally, *Konstantin Leont'ev: An Examination of his Major Fiction*. Moscow: Nauka, 1993.

### **Милькеев Василий**

(М.Бабик)

В произведениях раннего периода Константин Николаевич Леонтьев (1831-1891) развивает панэстетическую концепцию творчества, провозглашая Красоту основным организующим началом человеческой жизни. Художественным воплощением «философии жизни» Леонтьева и его литературным двойником можно считать образ Василия Николаевича Милькеева из романа *В своем краю* (1864). Этот образ наглядно демонстрировал тот *радикальный эстетизм*, который проповедовал писатель на раннем этапе своего творчества.

Милькеев – абсолютный эстет во внешности (в романе его титулуют «эстетиком» и «Ваше изящество») и по внутреннему убеждению. В оформлении его персонифицированной эстетики принципиальным становится разрешение вопроса о соотношении этического и эстетического. В противовес русской классической идее, утверждающей тождество истины добра и красоты, Леонтьев устами своего героя провозглашает непререкаемое первенство Красоты над всеми добродетелями души: «Прекрасное – вот цель жизни, и добрая нравственность и самоотвержение ценны только как одно из проявлений прекрасного, как свободное творчество добра» [4; 153]. Эстетическое мировоззрение Милькеева отличается юношеской категоричностью и безапелляционностью: «Нравственность есть только уголок прекрасного, одна из полос его... Главный аршин – прекрасное. Иначе, куда же деть Алкивиада, алмаз, тигра, и т.д.» [4; 23]. Он подразделяет всех людей на достойных вести изысканно-утонченный образ жизни и тех, которые не имеют права претендовать на привилегии аристократов. В этой теории Милькеева выразилось собственно-авторское возмущение по поводу того, что простой народ «...тоже хочет не только существовать скромно, как существовали его суровые и честные праотцы, а наслаждается жизнью и даже развратничает вовсе не к роже; ... ибо, что еще пристало Алкивиаду, Мотмогенцу или Потемкину Таврическому, то вовсе нейдет какому-нибудь Шульцу, Dubois, Labrosse, Laracaille и т.д.» [5].

Будучи сторонником «изящной безнравственности» (выражение из письма писателя), Леонтьев, как и его герой, стремится «исполнять долг жизненной полноты» [4; 39], говорит о ценности разнообразия в жизни, о



необыкновенной притягательности порока и всего спектра греховных наслаждений: «Страдания должны быть высшего разбора, чтобы нарушение закона происходило не от вялости..., а от страстных требований лица!» [4; 153]. В молодости К.Н. Леонтьев сам вел подобный образ жизни, не отказывая себе в удовольствии пользоваться своей привлекательностью. Он прошел путь от «прекрасно развратного «жуира» от [фр. *jouir* – наслаждаться, пользоваться], до аскетически настроенного монаха в Оптиной пустыни. Подобный жизненный эпикуреизм, гедонизм, ограничение категорий прекрасного по сословному признаку, эзотеризм, элитарность во многом продолжает дендистскую эстетическую концепцию. В целом Милькееву присущ типично дендистский подход оценки собственной личности и всех остальных явлений действительности. Для него главное – это полнота и адекватность самовыражения. Он эпатирует всех собеседников своей дерзкой теорией оправдания насилия прекрасным, поскольку «...одно оно – верная мерка на все. Потому что оно само себе цель» [4; 45]. Его любимые слова – «*Laissez-nous donc vivre!*» [фр. – Дайте же нам жить!] [4; 35], сам он «...чудак ужасный, помешан всегда на разных правилах» [4; 39], хвалит эгоизм, «дорожит самым фактом красоты» [4; 39], стремится превратить свою жизнь в совершенное произведение искусства.

### «Евгений Онегин». Элементы либертенской модели.

(А. Добрицын)

Хорошо известно, что времяпровождение Онегина, описанное в первой главе романа, скалькировано с картины, представленной в знаменитой поэме Вольтера *Le Mondain*, – их сходство бросается в глаза любому непредубежденному читателю (Резанов 1923, ср. скептическое, но необоснованное замечание в книге Заборов 1978, 179, сн. 51). Вольтеровский *le mondain* и петиметр оказываются предшественниками светского человека и денди XIX века, в частности, Евгения Онегина. И, хотя историко-социологически между денди и петиметром пропасть (если первый – царь моды, то второй – ее раб), в литературно-историческом отношении один наследует другому.

«Светский человек» (*le mondain*) может быть шеголем-петиметром, может быть и либертенем, но ни то, ни другое не обязательно. Некоторые же детали поведения Онегина до отъезда его в деревню выдают следование либертенской модели. Мы видим их уже в самом начале романа, в X-XV строфах первой главы. Обратимся сначала к не слишком значимым на первый взгляд строкам XV строфы:

Бывало, он еще в постеле:  
 К нему записочки несут.  
 Что? Приглашенья? В самом деле,  
 Три дома на вечер зовут:  
 Там будет бал, там детский праздник.  
 Куда ж поскачет мой проказник?  
 С кого начнет он? Всё равно:  
 Везде поспеть немудрено.

Похоже, что они восходят к началу довольно известного (судя по частоте перепечаток) стихотворения «L'Homme à bonnes Fortunes», которое обычно приписывается Грекуру.

Pousser le soupir juste, animer la fleurette,  
 Fixer adroitement l'esprit d'une coquette,  
 Recevoir le matin, huit ou six billets doux,  
 Se tirer en un jour de quatre rendez-vous.  
 En conter à la prude, à la fine, à la sottie,  
 Jusqu'au pied des Autels tenter une bigotte,  
 Paroît[re] fort fidel en vingt lieu différens,  
 Duper d'un seul clin d'œil amis, rivaux, parens;  
 Egayer la chagrine, arrêter la volage,  
 Ne fut jamais pour moi que simple badinage.  
 [...]

(Grécourt 1746, I, 149-150)

Описание либертена, выбирающего между приглашениями, встречается и в других произведениях, как стихотворных, так и прозаических, но его источником были, вероятно, именно стихи Грекура.

«L'Homme à bonnes Fortunes» представляет собой в некотором роде программу либертинажа, и эта программа частично реализуется Онегиным, что легко усмотреть из X-XII строф первой главы романа, отвечающих первым строкам Грекура (и даже отчасти сохраняющих инфинитивную форму):

## X

Как рано мог он лицемерить,  
 Таить надежду, ревновать,  
 Разуверять, заставить верить,  
 Казаться мрачным, изнывать,  
 Являться гордым и послушным,  
 Внимательным иль равнодушным!  
 Как томно был он молчалив,  
 Как пламенно красноречив,  
 В сердечных письмах как небрежен! [...]

## XII

[...]

Но вы, блаженные мужья,  
С ним оставались вы друзья:  
Его ласкал супруг лукавый,  
Фобласа давний ученик,  
И недоверчивый старик,  
И рогоносец величавый,  
Всегда довольный сам собой,  
Своим обедом и женой.

Стихи 9-10 строфы XII (*Его ласкал супруг лукавый, // Фобласа давний ученик*) не только описывают поведение, соответствующее французской либертенской модели, но прямо отсылают к роману о «последнем либертене» (определение Мишеля Крузе, см. Louvet de Couvray 1966).

Под либертинажем зачастую понимают определенную стратегию покорения женщин, стратегию заранее продуманную и хладнокровно осуществляемую, в которой нет места не только страсти, но и любовной склонности или привязанности. Именно так определяется либертинаж XVIII века в *Dictionnaire de l'Ancien Régime*:

Selon l'excellente définition de R[obert] Abirached, le libertin se sert de l'amour pour assurer le triomphe de sa fantaisie aux dépens de la femme séduite, érige l'inconstance et l'hypocrisie en principe pour le plaisir de ses sens et la satisfaction de sa vanité sans jamais rien accorder au sentiment. C'est un art de haute stratégie fondé sur l'expérience du monde, la maîtrise d'un langage qui ne laisse aucune part à l'indéfini, l'analyse rigoureuse des mécanismes de l'amour et du désir. [...] si le libertin, par une sorte d'ascèse qui lui permet de se contrôler parfaitement, jouit de sa supériorité, son triomphe se nourrit de l'humiliation de sa victime (Hours 1996).

Однако наряду с бесстрастно рассчитанным либертинажем существует и либертинаж «счастливого момента», лишенный какой-либо продуманной стратегии. Он коррелирует с принципиальной эфемерностью коллекционируемых либертенских любовных отношений, что хорошо объясняет Голдзинк:

Le propre du nouveau lien amoureux, ce qui le distingue du mariage (contrat juridico-religieux en principe inviolable) et de la passion décrétée désormais ancienne, antérieure, disparue (pacte sentimental indestructible inventé par la littérature et en passe de se propager hors de la littérature), c'est évidemment sa non-durabilité. La liaison a pour définition première de se décliner au pruriel. Toute liaison en entraîne d'autres, est substituable

à d'autres, et même superposable. Il y a forcément accumulation, voire cumul (Goldzink 69).

A la compacité intangible de la passion amoureuse postulée par la tragédie et même la comédie moliéresque, par le grand roman sentimental – le discours obscène leur réplique avec la compacité tout aussi puissante de la jouissance sexuelle –, le désir crébillonien oppose ses propres termes: *inconstance, égarement, occasion, circonstance, instant, moment, hasard* (ibid. 73).

Поведение Евгения Онегина прекрасно проиллюстрирует именно такой тип либертинажа (строфа X главы IV):

В красавиц он уж не влюблялся,  
А волочился как-нибудь;  
Откажут – мигом утешался;  
Изменят – рад был отдохнуть.  
Он их искал без упоенья,  
А оставлял без сожаленья,  
Чуть помня их любовь и злость.  
Так точно равнодушный гость  
На вист вечерний приезжает,  
Садится; кончилась игра:  
Он уезжает со двора,  
Спокойно дома засыпает  
И сам не знает поутру,  
Куда поедет ввечеру.

Некоторые элементы либертенской тактики раскрываются в ироническом предостережении, адресованном тем, кому положено охранять от соблазнов предполагаемую невинность (XXIX строфа главы I):

Во дни веселий и желаний  
Я был от балов без ума:  
Верней нет места для признаний  
И для вручения письма.  
О вы, почтенные супруги!  
Вам предложу свои услуги;  
Прошу мою заметить речь:  
Я вас хочу предостеречь.  
Вы также маминьки, построже  
За дочерьми смотрите вслед [...]

Параллельное место из принца де Линя (*Contes immoraux*, Huitième conversation), не отмечавшееся, кажется, комментаторами, показывает, что и здесь Пушкин мог опираться на французскую либертенскую традицию:

«Parents faciles et confiants, meres débonnaires, benins époux qui faites les gais! c'est vous que j'avertis; sachez m'en gré: et craignez les soirées de l'automne à la campagne» (1802, 159).

Правда, стоит отметить, несмотря на разительное совпадение, что произведение в то время не пользовалось большой известностью (оно было напечатано в 1801 году в томе XXIII «Mélanges militaires, littéraires et sentimentaux» де Линя, анонимное же «лондонское» издание *Contes immoraux* 1802 года было довольно редким).

Некоторые пассажи из «Онегина» явно свидетельствуют о влиянии французской либертенской литературы, хотя сами по себе и не носят либертенского характера. Таковы, например, строки XVIII и XIX строф главы II:

Смиренные не без труда,  
Мы любим слушать иногда  
Страстей чужих язык мятежный,  
И нам он сердце шевелит.  
Так точно старый инвалид  
Охотно клонит слух прилежный  
Рассказам юных усачей,  
Забытый в хижине своей.  
[...]  
В любви считаюсь инвалидом. [...]

В черновике Пушкин записал французские стихи, которые уже Набоков верно идентифицировал как цитату из Парни (см. Nabokov 1964, 267—268; Набоков СПб 1998, 249—251):

Et je ressemble au vieux guerrier  
Qui rencontre ses frères d'armes,  
Et leur parle encor du métier.

(Parny 1808, II: 200-201: «Coup d'oeil sur Cythère (1787)»)  
(Parny 1788, II, 175: «Radotage, A mes Amis»)

Хотя Пушкин привел в черновике лишь строки Парни, ему почти наверняка были знакомы и другие произведения, где любовник уподоблен солдату. Некоторые их пассажи текстуально гораздо ближе к цитированному фрагменту «Онегина», нежели стихи Парни. Так, Андреа де Нерсиа (André-Robert Andréa de Nerciat, 1739-1800), автор известных либертенских романов, разворачивает это сравнение в песне «Инвалиды Амура (Любови)» («Les Invalides de l'Amour»); здесь слово «инвалид» присутствует в явном виде как в названии, так и в тексте. В либертенской новелле Гиара

де Сервинье «Звоночки» один из персонажей признается, что единственное оставшееся ему утешение, это слушать чужие рассказы о любовных наслаждениях, подобно ветерану, слушающему в уголке у очага повествование о битвах, в которых они сами уже не могли участвовать.

В отличие от строк Парни, выписанных Пушкиным, здесь ветеран не сам говорит другим о войне (*Et leur parle encor du métier*), но, как и онегинский «инвалид», *клонит слух прилежный* к чужим рассказам. Некоторые авторы (как, например, мадам де Ла Сюз) прямо называют источник интересующего нас сопоставления :

Comme Ovide le dit, tout Amant est soldat;  
Et si cette Maxime est cruë,  
La belle Iris a pû, sans attentat,  
Faire passer ses troupes en revûë.

(La Suze, Pelisson 1725, I: 62-63)

Действительно, в конечном итоге сравнение любви с войной, а любовника с солдатом восходит к Овидию, чем и объясняется изобилие параллельных мест во французской поэзии. Это уподобление содержится в «Любовных элегиях» и «Искусстве любви»:

*militat omnis amans* (Amores I. 9);

*militiae species amor est* (De arte amandi, II, 233).<sup>2</sup>

Современный Пушкину комментатор трактовал цитированные строки Овидия вполне в духе либертенского мироощущения галантного столетия :

L'amour est une véritable guerre, non pas, comme le dit lourdement un des commentateurs d'Ovide, à cause des disputes qui s'élèvent fréquemment entre les amans, mais bien parce que l'art de se faire aimer exige des ruses et des stratagèmes qui ont plus d'un rapport avec ceux de la stratégie (Ovide 1836, 243).

Разумеется, поведение Онегина далеко не во всем вписывается в либертенскую модель. Беседуя в саду с Татьяной, он ведет себя как *galant homme* (= *honnête homme*), не как *homme galant*. Однако способ, который он выбирает, чтоб *Ленского взбесить и уж порядком отомстить*, диктуется

<sup>2</sup> То, что пушкинское сравнение Онегина с «инвалидом Амура» через французское посредство восходит к Овидию, кажется, не отмечалось комментаторами. Богатый материал о пушкинских аллюзиях на поэзию Овидия см. в статьях М. И. Шапира (1997, 2000).

петербургским опытом (по-видимому, достаточно богатым) либертенского поведения.

В целом либертенская литература не дает никакой единой модели поведения либертена. «Кребийоновская» модель наиболее известна, и можно при желании считать, что в своем предельном выражении она переходит в тип поведения, представленный в «Опасных связях». Во всяком случае, либертинаж – достаточно сложное и многообразное явление, различные его компоненты по-разному эволюционировали в обществе и по-разному изображались в литературе. В VII строфе IV главы «Онегина» автор прерзительно характеризует либертинаж:

[...]  
 Разврат, бывало, хладнокровный  
 Наукой славился любовной,  
 Сам о себе везде трубя  
 И наслаждаясь не любя.  
 Но эта важная забава  
 Достойна старых обезьян  
 Хваленых дедовских времен:  
 Ловласов обветшала слава  
 Со славой красных каблучков  
 И величавых париков.

При этом для характеристики Онегина Пушкин неоднократно, как мы видели, пользуется приемами, почерпнутыми из французской либертенской литературы, и сам протагонист являет порой черты либертена.

#### Библиография

- Заборов, П. Р., *Русская литература и Вольтер: XVIII – первая треть XIX века*, Ленинград 1978.
- Резанов, В. И., «К вопросу о влиянии Вольтера на Пушкина», *Пушкин и его современники*, 1923, вып. 36, 71-77.
- Шапир, М. И., «Пушкин и Овидий: дополнение к комментарию: (Евгений Онегин', 7, LIИ, 1-2)», *Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка*, т. 56, № 3, 1997, 37-39.
- Шапир, М. И., «Пушкин и Овидий: новые материалы: (Из комментариев к 'Евгению Онегину')», *Elementa*, vol. 4, № 4, 2000, 341-349.
- Bibiena, Jean Galli de, *La Poupée*, Amsterdam 1748, Première Partie.
- ChCh – *Chansons choisies, Avec les airs notés*, Londres 1784, t. I-VI.
- Grécourt, J.-B. Willart de, [*Œuvres*], Amsterdam 1746, T. I.
- Hours, B.: 1996, «Libertinage», *Dictionnaire de l'Ancien Régime: Royaume de France, XVI<sup>e</sup> -XVIII<sup>e</sup> siècle*, sous la direction de Lucien Bély, Paris 1996, 735-736.

- NB – *La Nouvelle Bigarure, contenant ce qu'il y a de plus intéressant dans le Mercure de France, Et de plus curieux dans les autres journaux & feuilles Périodiques &c*, T. 4, 1753.
- Lainez, A. *Poësies*, La Haye 1753.
- La Suze, H. de Coligny de, P. Pelisson, *Recueil de Pieces galantes, en Prose et en Vers*, Trevoix 1725, T. I-IV.
- [Ligne, Ch. J. Lamoral, Prince de], *Contes immoraux*, Londres 1802.
- Louvet de Couvray, J. B., *Les Amours de Chevalier de Faublas*, précédé de: «Le dernier des libertins» par Michel Crouzet, Paris 1966.
- Nabokov, V., *Eugene Onegin, A Novel in Verse by Aleksandr Pushkin, Translated from the Russian, with a Commentary*, by Vladimir Nabokov, London 1964, Vol.2 : Preliminaries and Chapters One to Five.
- Ovide, *Œuvres complètes d'Ovide*, Traduction nouvelle Par MM. Th. Burette, Careme, Chappuyzi, J. P. Charpentier, Gros, Héguin de Guerle, Mangeart, Vernadé, Tome III, Paris 1836, [=Bibliothèque latine-française, publiée par C. L. F. Panckoucke]
- Parny, E., *Oeuvres complètes du Chevalier de Parny*, Paris 1788, T. II.
- Parny, E., *Oeuvres*, Paris 1808, T. II.
- RC – *Recueil de pièces choisies, rassemblées par les soins du Cosmopolite*, Ancône [Véretz], 1735.

## Шадурский князь

(Мишель Нике)

После пушкинской эпохи, испытавшего влияние английского «модного романа» (*fashionable novel*) 20-гг., и вплоть до серебряного века, образы денди редки в русской реалистической прозе. Поэтому интересен образ князя Шадурского, одного из главных персонажей «Петербургских трущоб (Книга о сытых и голодных)» Всеволода Крестовского (1864-1866). Князь Владимир Шадурский – сын князя Дмитрия Шадурского, светского льва, муж неверной жены, «российский Чайльд-Гарольд», скучавший в деревне и соблазнивший невинную княжну Анну Чечевинскую, воспитывавшуюся по «системе жан-жаковского Эмиля», тогда как сам князь «внутреннюю пустоту, полутатарские инстинкты и мелочное ничтожество [...] как-то удачно умел прикрывать байроническо-великосветскою внешностью» (т. 1, с. 27 издания «Эксмо» 1994 г.). Анна и княгиня Шадурская рожают в один день по незаконному ребенку – Марью и Ивана, которые отданы на воспитание у простых людей, не ведая своего происхождения. Они пройдут через целый ряд мытарств в петербургских трущобах и погибнут. Сын князя Шадурского, Владимир, идет по стопам отца, который «жуировал ро сторонам» (1, 103): он оболщает Марью, с помощью светской сводницы, генеральши Амалии фон Шпильце, не зная, что она ему приходится сестрой по отцу. В четвертой главе второй части романа В.



Крестовский излагает, как молодой князь стал олицетворять «в своем особе тип новейшего великосветского денди военного покроя» (1, 145): уже в детстве, все называли его красавцем и хвалили его, так что у него «не было детства, и оттого никогда впоследствии не было зрелости». Он был убежден, «что он может желать и делать все, что ему угодно». Выросший за границей, «восьми лет от роду он прекрасно болтал по-французски и по-английски, с трудом пополам понимал по-русски», и «сведения его об отечестве простирались настолько, что он знал *qu'il y a un pays, qui s'appelle la Russie, habité par des moujiks*». Его гувернер, monsieur Поро или Сосо, как ни бился, не мог усадить своего ученика за букварь. Но застигши его однажды за рассматриванием «коллекции игривых картинок с подписями и объяснениями весьма двусмысленного свойства», он воспользовался этой любознательностью, и «таким образом князь Владимир выучился читать»: «Ему было не более двенадцати лет, когда он читал уже «La Justice» маркиза Сада». Все это сделало из князя «эгоиста, деспота, вспыльчивого человека, цинически-развратного втайне и элегантно-приличного въяве». Прибывши в Россию к двадцати годам, он поступил на службу в кавалерию, – «ему более всего нравился блестящий мундир», и после себя самого «более всего на свете любил он лошадей, собак и оружие». И он стал блистать в петербургском обществе, окруженный толпой «сеидов и поклонников», которая была рада «поесть на его счет у Дюссо, покататься рядом с ним в его лондонском тюльбюри и с независимым видом поглазеть на французенок из его литерной ложи». В конце романа, князь Шадурский, после многих проступков, заключил выгодный брак: «Он держит у себя на содержании шесть пар отличнейших лошадей и пару таких же танцовщиц» (2, 710).

Этот довольно обстоятельный социологический и психологический портрет «нового великосветского денди» вызывает два замечания. Дендизм князя, последнего отпрыска выродившегося и разоренного аристократического рода, является лишь внешней оболочкой, прикрытием (как для его отца) развращенной с детства натуры и пустоты души: разврат и дендизм не связаны безусловно. Но и то и другое имеют свои источники в заграничном (преимущественно французском) «воспитании». Все атрибуты дендизма – обеды у Дюссо, лондонское тюльбюри, французенки-содержанки – западного происхождения. Шадурским противостоит патриархальная, добродушная чиновничья пара, воспитавшая Марью в Колтовской части Петербургской стороны, пока генеральша Амалия фон Шпильце не увезет ее от этой идиллической «Аркадии» (1, 298), чтобы развлечь (на время) князя «юн[ой], непорочн[ой], богобоязненн[ой] девицей (1, 317), которая будет сперва ослеплена им. Дендизм является таким образом и

поведенческим кодом *jeunesse dorée* (1, 345), маскировкой опустошенности, и стратегическим оружием.

### Японизм

(Л.Геллер)

Не лишено смысла рассматривать в перспективе Л/Д движение *японизма* рубежа XIX-XX веков. На тогдашнюю моду, но в еще большей мере на искусство и на культурное сознание эпохи мощно воздействовала японская модель формально-эстетической изощренности как в воссоздании мира предметов и природы, так и в изображении эротического, модель динамически сочетающая подчинение строгим принципам ритуальности, знаковости жеста, минимализма, с деформацией (в частности, с гротескной гиперболизацией и остраненностью восприятия) и с композиционной свободой. Японский театр стал одним из источников обновления европейской театральной и балетной практики, особенно после турне труппы Якко Сада на парижской Мировой выставке 1900 г. Особый интерес театр кабуки вызывал своей традицией стирания границ между полами и сексуальными ролями (женские роли исполнялись мужчинами и наоборот). Преображая западное искусство, стимулируя отход от миметического реализма в живописном творчестве постимпрессионистов и символистов, в литературе (напр., Пруст), японизм одновременно проникает и в русскую культуру путем косвенным, отраженным от Запада, но и путем прямой встречи, конфронтации. Приводим без анализа отрывок из стихотворения Николая Гумилева «Сада-Якко» (1908):

[...]

Вы казались бонбоньеркой  
Над изящной этажеркой,  
И, как беленькие кошки,  
Как играющие дети,  
Ваши маленькие ножки  
Трепетали на паркете,  
И жуками золотыми  
Нам сияло ваше имя.

И когда вы говорили,  
Мы далёкое любили,  
Вы бросали в нас цветами  
Незнакомое искусства,  
Непонятными словами  
Опьяняя наши чувства,

И мы верили, что солнце  
Только вымысел японца.

Об отношении японизма к теме взаимоотношений между либертинством и дендизмом красноречиво говорит работа Обри Бердсли, одного из английских денди из кружка Уайльда. Посредством японского графического кода Бердсли обновил западную эротико-мифологическую иконографию, нарушая целый ряд запретов и непосредственно повлияв на таких русских художников, как Лев Бакст, Константин Сомов, Николай Калмаков, а в поэзии Константин Бальмонт, Михаил Кузмин и др.



Йордан Люцканов

**РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА НА ГРАНИ ЭКФРАСИСА.  
СИНЕСТЕТИЧНОСТЬ ЭПИФИАНИИ КАК ПОКАЗАТЕЛЬ  
КУЛЬТУРНОЙ РОДОСЛОВНОЙ**

Порой литература выявляет эстетическое «подсознание», или «генотип», культуры, ее порождающей, четким и недвусмысленным образом – притом образом, крайне отличным от рассудочной самоидентификации.

Это происходит в тех несчастных случаях, когда автор, либо лирический «Я» или повествователь, либо герой, погружается в эпифанию, причем боговидческое переживание, боговидческий опыт подвергаются эстетическому оформлению, возможно и завершению.

Анализ подобных случаев в русской литературе, особенно периода рубежа XIX-XX вв., оказывается диагностическим в том, что касается промежуточного, неустойчивого характера русской культуры в отношении таких устойчивых комплексов культурной памяти и самоидентификации, как «Афины» и «Иерусалим».

1. Описанное нами находится, по отношению к актуальным публикациям об экфрасисе в русской литературе<sup>1</sup>, как бы в параллельном мире; хотя есть и очевидные точки пересечения – прежде всего, по-видимому, со статьей Ивана Есаулова в сборнике 2002 г. («Экфрасис в русской литературе нового времени: картина и икона»), и со статьей Нины Меднис «Религиозный экфрасис в русской литературе» [Меднис 2006]. Пересечения, а значит и несогласия.

Методология и основные теоретические посылки (касающиеся исторической поэтики, но в конечном счете и такие, которые, пользуясь несколько устаревшим языком, можно обозначить как «культур-философские» или «культур-критические») у нас иные. Мы считаемся, прежде всего, с различием Сергеем Аверинцевым [1971; 1978; 1983] двух принципов образотворчества, образо-присутствия и образо-восприятия, характерных, соответственно, для

---

<sup>1</sup> Геллер 1997; Рубинс 2003; Экфрасис 2002. Монография Марии Рубинс «Crossroad of Arts, Crossroads of Cultures: Ekphrasis in Russian and in French Poetry» (New York, 2000) осталась для нас недоступной.

греческой «литературы» и древневосточной «словесности». Мы предполагаем, что совмещение двух типов «архетипично» в рамках литературы, наследовавшей греческой; особенно в культурах, так или иначе связанных с той, которая осуществила, в той или иной степени, синтез указанных двух типов, а именно византийской. Проявляется это совмещение, в целом, на уровне «внутренней формы». Непосредственным толчком послужил для нас труд Леонида Таруашвили (1998) «Тектоника визуального образа», исследующий ордеротворческие и, шире, пластические потенции европейской культуры, прослеживающиеся прежде всего в синестетических структурах и образах литературы. Мы считаем, что, несмотря на ответ, который дает книга Таруашвили, выявление *синестетических «архетипов»* может указать на установки, *предрасположенность* культуры к тектонизму либо атектонизму, к пластицизму и апластицизму. Подобные установки онтологически предшествуют потенциям, исследованным Таруашвили, параллельны им либо пересекаются с ними. В общем, мы вовлекаем работы Аверинцева и Таруашвили как поздний продукт определенной культур-философской интуиции (философского, эстетического, поэтологического различия 'Афин' и 'Иерусалима') в качестве инструмента исследования более ранних ее проявлений чуть ли не эмбрионального периода<sup>2</sup>. Затем мы прибегаем к этому инструменту, не чуждаясь возможности включить его в горизонт на первый взгляд очень схожей, но все же весьма отличной культур-философской интуиции: о том, что *иов* взаимонепонимания покрывает не одну только границу между 'Афинами' и 'Иерусалимом', но также и между 'Афинами' и, скажем, 'Флоренцией', и т.д. Тем самым мы придерживаемся точки зрения, что Тертуллиановская оппозиция Афин и Иерусалима не универсальна (при всем том, что способы ее снятия либо неснятия могут быть разными).

Мы отмежевываемся от предполагаемого стремления (хотя бы некоторых) авторов сборника «Экфрасис в русской литературе» [Экфрасис] распознать в русском экфрасисе носитель священного смысла («выделенное место в тексте, где проступает его высший, священный смысл») (обобщение Сергея Зенкина [348-349]). И мы расходимся со следующей посылкой Ивана Есаулова [Экфрасис: 167]: «Я исхожу из того, что экфрасис в русской словесной культуре так или иначе помнит о своем иконном сакральном инварианте, что за описа-

<sup>2</sup> Насколько можно судить, Тертуллианов вопрос подвергается культурфилософской концептуализации в русскоязычной среде в анти-ивановских (Вячеслав Ив. Иванов) работах Льва Шестова 1910-х гг., полностью разворачиваясь лишь в известной книге 1938 г. Предысторию (не слишком примечательную) этой концептуализации в мы находим в работах Дмитрия Мережковского 1890-х–1900-х гг.

нием картины в русской литературе так или иначе мерцает иконическая христианская традиция иерархичного предпочтения «чужого» небесного «своему» земному». Исходя из совершенно разных посылок, мы приходим к выводам, хотя и имеющим отношение к этому тезису, но его отнюдь не подтверждающим. (Кстати, Есаулов слишком мягко к русской интеллектуальной и духовной традиции истолковал проступающую за этими экфрасисами тягу к чужому, переоценивание чужого; отождествил чужое и небесное.) Очевидно, что в этих своих несогласиях мы сходимся с Ниной Елисеевной Меднис [Меднис 2006: 65–66 (примеч. 1 и 3)]. Однако ее критика точки зрения на западное религиозное искусство, высказанной Павлом Флоренским, и тем более ее аргументы (она ссылается на опыт русских писателей XIX в.), кажется нам бьющей мимо цели.<sup>3</sup> Эта критика упускает тот факт, что искусствоведческие

<sup>3</sup> «Русский “религиозный экфрасис” убедительно опровергает суждения П. Флоренского, утверждавшего, что “религиозная живопись Запада, начиная с Возрождения, была сплошь художественной неправдой, и, проповедуя на словах верность и близость изображаемой действительности, художники, не имея никакого касательства к той действительности, которую они притязали и дерзали изображать, не считали нужным внимать даже тем скудным указаниям иконописного предания, т.е. знания, каков духовный мир, – которые сообщала им католическая церковь” [Флоренский 2001, 53]. П. Флоренский отказывает, таким образом, европейской религиозной живописи, и итальянской как ее колыбели прежде всего, и в подлинной религиозности, и в высокой духовности, которые, по его мнению, несла и сохраняла иконопись византийская, право-славная. Между тем, само возникновение литературного экфрасиса, порожденного в большинстве случаев европейской живописью, говорит об интенсивном духовном воздействии этих полотен. Даже в тех случаях, когда, как в “Мадоне” Пушкина, в тексте экфрасиса возникает внутреннее зеркало, проецирующее небесное в земное, это отнюдь не означает утраты религиозного чувства и погружения в материальность, но только обнаружение присутствия небесного в земном. Сами структурные формы “религиозного экфрасиса”, удивившиеся в русской литературе, есть свидетельство подлинной сакральности породившего его текста-источника, то есть живописного полотна. Говоря об этом, следует прежде всего указать на характерную для “религиозного экфрасиса” и практически неотъемлемую для экфрасиса Мадонны черту, связанную с упоминавшейся уже контаминацией небесного и земного начал, в результате которой первое становится более близким и сильно действующим, а второе восходит к горнему, не порывая со своими земными корнями. В итоге текст экфрасиса нередко приобретает все признаки обращенного слова, что иногда выражается и в особой форме заглавия, как, к примеру, в стихотворении Ап. Григорьева “К Мадонне Мурильо в Париже”. [...]» [Меднис 2006: 60] – Мы не обсуждаем правомерность или неправомерность критики Флоренским западной религиозной живописи как неподлинно одухотворенной. Мы только утверждаем, что ссылка на русский религиозный

взгляды Флоренского («Иконостас» и др.) – во многом эстетический коррелят «неопатристического синтеза», подготовленного Георгием Флоровским<sup>4</sup>; с точки зрения этих взглядов подразумевается преимущественная причастность указанных писателей к западно-европейскому, католико-протестантскому культурному и культовому опыту (в т.ч. типу художественного восприятия). Критика Флоренским западного религиозного искусства оказывается, в свете аналогии с делом Флоровского, моментом выработки языка толкования собственного же религиозного искусства (и отмежевания от не-своего). С точки зрения эстетики, коррелирующей с «неопатристическим синтезом», религиозно-эстетический опыт русских писателей XIX в. кажется эстетически чужеродным (так же как он во многом религиозно чужероден неопатристике). *Культура* духа тех писателей еще не знает восточной патристики, ее языка (приблизительно такова точка зрения Флоровского в «Путях русского богословия»). Религиозная чувствительность (да будет нам позволено нарушить привычное и закономерное для Флоренского словоупотребление, противопоставляющее религиозную живопись и иконопись<sup>5</sup>), предпочитающая икону

экфрасис XIX века ничего не доказывает и не опровергает. Вряд ли случайно Меднис говорит о литературном экфрасисе. Обращения средневековой русской словесности к образам заведомо исключены. 'Олитературирующая' словесность в России (мы имеем в виду противоположение «словесности» и «литературы»), обоснованное С. Аверинцевым, см. выше) естественно, как нам кажется, обращается к своему визуальному alter ego – (религиозной) живописи. (Визуальный alter ego словесности 'не-олитературирующей' – иконопись, культовый образ). В данный период и для данного культурного настроения, все еще преобладающее «прозелитского», Европа – «страна святых чудес» (заметим: и святых, и чудес). В некотором смысле неточно или слишком буквально внушение (см. [Геллер 1997]), что это чужие картины на своем фоне; европейский – не совсем чужой, и русский – не совсем свой. Но в первой половине XX века русское культурное самосознание подвергает данное отношение переоценке. Анализируемый в данной работе опыт Сергея Булгакова (концептуально и эпистемологически согласный с Флоренским) свидетельствует о следующем: то, что искусство могло порой стимулировать опыт, близкий к эпифанному или даже совпадающий с ним, не отменяет принципиальную его негодность для данной цели и лишь напоминает общие истины о неведомости Промысла и о силе (иногда – к добру) человеческой способности самовнушения.

<sup>4</sup> Суровая оценка Флоровским более раннего сочинения Флоренского, «Столпа и утверждения истины», в данном случае нерелевантна.

<sup>5</sup> Вспомним аналогичные разграничения, более или менее четко проведенные в первой половине XX века: героизм – подвижничество, религиозная философия – богословие...



Богоматери скульптуре Мадонны, только «просыпается» в современной Флоренскому русской интеллектуальной элите.

Иван Есаулов прослеживает выявление в произведениях Николая Лескова двух типов икон (их различают персонажи произведений), «настоящих» и в «живописном стиле» [Экфрасис: 170 и сл.]. Есаулов обобщает: «В русском экфрасисе имеются обе линии: непосредственно идущая от иконы и идущая от картины: описание изображения сакрального и описание изображения как будто вполне секулярного, однако «помнящего» об иконном прообразе» (178). Двигатель различия тот же, что и в приведенных нами примерах. Только здесь речь идет о разных истолкованиях одного и того же художественного предания, а не об обращении к разным (аналогичное находит Есаулов в текстах Глеба Успенского, 174 и сл.). Есаулов остается при христианском мире в его западной и восточной, а также средневековой и постсредневековой разновидностях; вопрос о разности дохристианских традиций им не ставится. Кроме того, автор ограничивается рассуждением о типе отношения между означаемым и означающим (т.е. при вопросе об ино- или тожде-сказании) и не касается синестезии. Мы бы сказали так: в русской литературе конца XIX в. имеются два типа синестезии: один отсылает к миру пластики и к древнегреческой литературе и мироощущению, другой – к непластицизирующему мироощущению Древнего Востока и его художественным типам.

Выявив теоретическую основу и методологический костяк нашей работы, обратимся к терминологическим и теоретическим посылкам относительно частного значения, тоже нуждающимся в оговорке здесь, в рамках введения.

2. Исследователь интермедиальности Ханс Лунд различает три группы, типа или степени взаимодействия между литературой и пластическими искусствами – комбинацию, интеграцию и трансформацию (экфрасис Лунд относит к третьей группе) [Геллер 2002: 6-7].<sup>6</sup> Экфрасис (в относительно широком и традиционном смысле слова) – это «словесная репрезентация репрезентации живописной» или, точнее, визуальной (живописной, графической, скульптурной), согласно одному из распространенных определений (Джеймса Хеффермана) [Франк 2002: 34-35; Wagner 1996: 10]<sup>7</sup>; т.е. жанровое воплощение установки на соревнование с другим видом искусства (ср. [Франк 2002: 34-35]). В узком смысле – это «(анти)нарративный прием», чья функция –

<sup>6</sup> Пример (сложной) комбинации – Gesamtkunstwerk; интеграции – «Каллиграммы» Аполлинера [там же].

<sup>7</sup> Леонид Геллер распространяет понятие экфрасиса не только на словесную репрезентацию музыки, но и на живописную – музыки, и т.д. [Геллер 2002: 13-15].

«дополнить нарратив чем-то, или противопоставить ему что-то, чего ему не хватает – может быть, его “Другим”» [ук.соч.: 34]<sup>8</sup>.

В по крайней мере одной из работ указанного сборника прибегают к понятию «экфрасисность» [Цимборска-Лебода 2002: 55 и сл.]. Оно более подходит к нашим примерам (см. ниже), чем «экфрасис»: пластическим артефактам, к которым отсылают соответствующие словесные тексты, не хватает воплощенности (в рамках фикционального мира, конечно), а иногда и индивидуальности (в них нельзя узнать конкретного произведения – ни существующего вне фикционального мира, ни вымышленного, ни наличного, ни становящегося). Уместно здесь упомянуть и термин Петера Вагнера «иконотекст», должный обозначить случаи неделимого единства пластического/ живописного/ графического и словесного компонентов, точнее, такие словесно-пластические единства, в которых вербальный текст понимаем только при помощи его визуального компонента и визуальный образ понимаем только при помощи его вербального компонента [Wagner 1996: 16]. «Иконотекст» охватывает экфрасис и «экфрасис наоборот» (использование написанного слова в живописи, см. [Геллер 2002: 8-9]), аллюзию на изображение в слове и аллюзию на слово в изображении; стало быть, включает и наши случаи. Но на самом деле центр нашего внимания – определенным образом словесно переданная *эпифания*; не композиция либо структура текста, о ней повествующего, и не степень визуально-пластической воплощенности эпифанного образа.

Синестетичность эпифании – и «показатель культурной родословной», и депозитарий культурной памяти. Остерегаясь излишне обременительной в

<sup>8</sup> Ср. со следующей позицией П. Вагнера/ В.Дж.Т. Митчелла (мы не принимаем первую часть их утверждения, а именно, что все экфрасисы вымышленны, в чем соглашаемся с доводом Л. Геллера: «Вымышленные картины надо придумать – часто такой вымысел подчиняется либо нарративной, либо топической, но не живописной логике. Существующие же надо уметь передать» [Геллер 2002: 9], – но просим обратить внимание на вторую): «[...] В.Дж.Т. Митчелл прав, когда утверждает, что “экфрасис всегда воображаем и нацелен на создание специфического образа, находящего только в тексте, как ‘обитающее в тексте чужое текста’” («[...] W.J.T. Mitchell has a point when he argues that “all ekphrasis is notional, and seeks to create a specific image that is to be found only in the text as its ‘resident alien’”)» [Wagner 1996: 12]. «Ekphrasis, then, has a Janus face: as a form of mimesis, it stages a paradoxical performance, promising to give a voice to the allegedly silent image even while attempting to overcome the power of the image by transforming and inscribing it» [ук.соч.: 13]. («Экфрасис, в таком случае, двулик как Янус: как миметическая форма, он инсценирует парадоксальную постановку, обещая дать голос заведомо безмолвному образу и одновременно с тем пытаясь преодолеть власть этого образа, преобразуя и надписывая его»).

данном случае концептуальной ответственности, мы выбрали первую формулировку.<sup>9</sup>

3. Еще Юрий Тынянов («Валерий Брюсов», 1924; [1967: 521-540]) отметил (по-видимому, не сознавая, что сообщает своему читателю что-то новое) ориентацию Константина Бальмонта-лирика на музыку (534), Валерия Брюсова – на живопись и пластику (530, 534, 536). Тем самым наметилась возможность отказаться от огрубляющего ассоциирования символизма с музыкой, а пост-символизма – с живописью и пластикой, и выработать типологию синестезии, более «чуткую» к индивидуальным особенностям авторов «рубежа веков», к «большому времени» истории культуры, к проблеме и явлению множественности культур, историй, «культурных кругов».<sup>10</sup>

4. Поясним свое представление о «персонажной», или актантной, структуре эпифантных сцен. Участников, в принципе, должно быть двое: боговидец и божество (Бог). Наблюдаемое нисхождение божества (Бога) может принять образ/облик существа или же воплотиться в «драматургию» взаимодействия с другим, который оказался бы *третьим* участником «сцены». Явленное через встречу нисхождение мы могли бы обозначить, пока и для краткости, как «священный брак». Священный брак можно наблюдать «со стороны» (таким образом, «боговидец» оказывается «третьим»); но боговидец может переживать его и от первого/второго лица, он может оказаться свидетелем своего же «бракосочетания» с божеством (Богом). Придерживаясь области христианской догматики и мистики, мы могли бы указать на следующие примеры. «Предвечную» и в «нераздельности и неслиянности» встречу божественного и человеческого естеств в Христе – пусть и не снизошедшую до временного измерения, персонализированных участников и драматургии – можно вывести из

<sup>9</sup> Вопросы об экфрасисе как о депозитарии культурной памяти (и, конкретно, памяти культуры о сакральном) касаются Мария Цимборска-Лебода [Цимборска-Лебода 2002: 59, 61] и Роман Мних [Мних 2002: 94 и др.]; и, косвенно, как о депозитарии поэтологической памяти, Сузи Франк [Франк 2002: 35-36].

<sup>10</sup> Наше понимание проблемы созвучно типологии и культурно-исторической атрибуции экфрасиса, предложенной Эрихом Ауэрбахом, к которой отсылает Р. Мних [Мних 2002: 89]; отсылка же Мниха к Владимиру Топорову, различающему ориентации на «химическую» («музыкальную») (у символистов) и на «геологическую» («архитектурную» и «скульптурную») (у акмеистов) природу слова в русской поэзии к началу 1910-х гг. и указывающему на их противоборство [ук.соч.: 91-92], для нашего исследования нерелевантна, поскольку уводит от проблемы множественности культурных родословных. Мы остерегаемся также культурно-исторического атрибутирования на основе *семантических* признаков, мотивов, топосов (ср. [ук.соч.: 92]).

богоявления, свидетельствованного «третьим». «Обожение» по благодати, постигаемое в молитвенном восхождении к Богу, есть встреча, переживаемая в терминах «первого-и-второго» лиц. Разумеется, участвующие в эпифании могут быть в разной степени «персонализированы» («гипостазированы» и «воипостазированы») или де-персонализированы, «материализированы» или же де-материализованы. Здесь мы не будем рассматривать «актантную структуру», но коснемся вопросов о степени «лично(стно)го» и «материального» осуществления в эпифаниях; о соотносимости форм этого осуществления с определенными типами эстетического опыта, ассоциируемыми с определенными культурно-историческими типами (в широком смысле – О. Шпенглера, А. Тойнби, а также Н. Трубецкого<sup>11</sup>).

5. С точки зрения эстетики и *пост-эстетики*<sup>12</sup>, указанные «эпифанские сцены» можно охарактеризовать как ситуации типа «образ в образе», точнее, «визуального образа» в художественном образе; как ситуации восприятия «визуального образа», вписанные в образ художественный. Визуальный образ, в отличие от художественного, требует не дистанцированного, собственно эстетического восприятия, а, напр., почитания: у него нет зрителей, а есть сопричастные<sup>13</sup>; и он характеризуется специфическим *присутствием* изобра-

<sup>11</sup> Мы имеем в виду прежде всего имплицитное статьей Н. Трубецкого «Вавилонская башня и смешение языков» выделение восточно-христианского (а не православного, не пост-византийского и не внутренне-евразийского) 'типа', соотносимого с мирами восточного христианства и восточного митраизма у Льва Гумилева (особенно если учесть и другую статью Трубецкого – «Религии Индии и христианство»). Типология Н. Данилевского нам не подходит, поскольку она основана на мысли о примате этно-языкового родства.

<sup>12</sup> «Пост-эстетика» – в данном случае окказионализм, призванный обозначить 'теорию (или теории) образа после эпохи искусства', по аналогии с «историей образа до эпохи искусства» (Ханс Бельтинг) и «послеисториями» (мн. ч.) искусства / историей 'послеискусства' (= 'визуального образа после эпохи искусства'). Вниманием к проблематике мы обязаны работам Ангела Ангелова, обсуждающим концепции Артюра Данто, Жоржа Диди-Юбермана и Бельтинга (ссылку на одну из этих работ см. ниже), а также хрестоматии «Послеистории искусства. Книга для чтения» [Генова и Ангелов 2001]. Мы отдаем себе отчет в соотносимости «пост-эстетики» с эпохой постмодерна, равно как и с установкой «исторического авангарда» (в понимании Петера Бюргера) на разрушение института искусства, но от эксплицитных соотношений воздерживаемся.

<sup>13</sup> «Если искусство, с начала XV века и далее, развивается (преимущественно, но не полностью) в направлении автономности, сосредоточенности в себе, автореферентности, то любой возврат культового, любое смешение с культовым, проводит заново границы между искусством и образом. "Образ и культ. История образа до

жаемого, а не только подобием образа изображаемому<sup>14</sup> (тем самым средневековое «искусство» и многие разновидности современного выпадают из области ведения эстетики и истории *искусства*) [Ангелов 2008в: особенно 25-39/124; Бельтинг 1994: 9-14, 30 и др.]. Нельзя не заметить, что корреляция *визуальный – художественный образ* (особенно тогда, когда она вовлечена в исследование средневековых артефактов, как у Бельтинга) соприкасается с корреляцией *словесность – литература*, которую сформулировал в свое время Аверинцев.<sup>15</sup> Говоря о словесной репрезентации либо повествовании, проходящими «на грани экфрасиса», мы не можем избежать вопроса о способности *литературного (художественного) слова*, т.е. *искусства слова*, сохранить эстетическую неопредмеченность означиваемого эпифанного образа либо, наоборот (при постулировании противоположной нацеленности литера-

---

эпохи искусства” Ханса Бельтинга обосновывает, что история искусства и история образа не одно и то же, тогда как для постренессансной эстетики обычна тождественность образа художественному образу (что бы ни подразумевалось под этим понятием). основополагающая характеристика визуального образа состоит в том, что он не автономен и что при нем нет зрителей, а есть сопричастные. В таком случае мы говорили бы не об искусстве, но о визуальных образах, которые, ввиду их особого отношения к потусторонности, воспринимаемой как регулятив для посюсторонности, можно назвать религиозными. Они могут опираться на узнаваемые элементы из лексикона той или другой религии, но могут сотворять религиозное и без ссылки на сложившиеся сакральные положения. [...] [Ангелов 2008в: 31/124. – Перевод мой. Й.Л.].

<sup>14</sup> Минутная богословскую спекуляцию (о ее сомнительной адекватности в отношении (визуальных) образов см.: Belting 1994: 1-9) и подходящая как раз с точки зрения эстетики, не обремененная предпосланной теоретизацией, систему византийской монументальной мозаичной декорации XI-XII вв. охарактеризовал в 1940-х гг. Отто Демус [Demus 1976]. Выделяемое Демусом специфическое *присутствие* монументального иконного образа в физическом пространстве, которым располагает воспринимающий, характеризует его именно как культовый образ, а не как искусство (хотя Демус не проводит Бельтингово разделение и считает византийское искусство разновидностью искусства).

<sup>15</sup> Буквальный перевод терминологии Бельтинга (и Ангелова) мы удачным не считаем (во-первых, термин *визуальный образ* вводит двусмысленность, он участвует как в корреляции *искусство – неискусство*, так и в корреляции *визуальный – акустический – тактильный* (и т.д.) образ; во-вторых, прилагательное *художественный* коннотируется как с искусством, так и с не-искусством в конкретном, указанном Бельтингом, смысле). Ниже мы будем прибегать к словосочетанию «культовый образ» в значении «визуальный образ». – «Соприкосновение» же аверинцевской типологии с бельтинговской требует отдельного рассмотрения, поскольку в этом сближении не все обстоит так благополучно, как бы нам хотелось.

туры), преодолеть целомудренность эпифанного опыта и эстетизировать его. Равным образом мы можем говорить о *силе, интенсивности* переживания встречи с Богом, могущей или все же не могущей а) оформиться в образ, б) «взорвать» эстетическую складность означающего непосредственный опыт этой встречи словесного текста. Словесно-означиваемая встреча с Богом, в принципе, оказывается колеблющейся между тремя состояниями: *подобия*, лишённого присутствия; *подобия-и-присутствия* (т.е. подлинного «визуального образа»: иконы, идола, мощей...); присутствия, не уложившегося в подобие либо уничтожившего образ. Проблемы «пульсации» двух очерченных в настоящей работе параллельных рядов означивания мы будем касаться лишь эпизодически. Но мы попробуем определить нашу тему заново, с точки зрения теории и истории<sup>16</sup> «визуального образа»: произведения *искусства* определенного периода иногда воспроизводят, воссоздают *визуальные образы*, несущие след различных культурно-исторических родословных, а демонстрируемая при этом избирательность указывает на культурную родословную данных эстетических артефактов и их производителей.

Юнгианских коннотаций некоторых понятий, которыми мы оперируем, и соответствующих импликаций пока касаться не будем.

### Соловьев и Мережковский

В поэме «Три свидания» (1898 г.) философ Владимир Соловьев (1990: 118-124) делится своим эпифанном опытом. В рассказе о случившемся и описании места действия присутствие Божества подвергнуто специфическому опредмечиванию. Оно, во-первых, передается как *образное, зримое* присутствие и, во-вторых, невольно (а может, и намеренно) уподобляется *художественной форме* определенного типа. Текст отсылает к ситуации лицезрения иконописного образа, сохраняя при этом свое первоначальное, «наивное» значение. Осциллирование образа Божества (подключив к текстовым данным экстратекстуальные, можно сказать – образа Премудрости Божьей) между «натуральностью» и «(художественной) сделанностью» сопоставимо с эффектом двойной экспозиции в фотографии и кинематографе.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Ангелов обоснованно придерживается множественного числа (у него было бы: *историй образа*). Кроме того, он пользуется понятием не «пост-эстетика», а «следы истории [мн.ч. – Й.Л.] искусства».

<sup>17</sup> А также и с той принципиальной двусмысленностью, которую вводит в текст, путем «демодализации высказывания», экфрасис [Ходель 2002].

Вдруг золотой лазурью все полно,  
И передо мной она сияет снова –  
Одно ее лицо – оно одно. (Из второй части поэмы; 120).

...Дышали розами земля и неба круг.

И в пурпуре небесного блистанья  
Очами, полными лазурного огня<sup>18</sup>,  
Глядела ты, как первое сиянье  
Всемирного и творческого дня. (Из третьей части; 123).

Аналогичный опыт Дмитрия Мережковского («Акрополь», 1895; [1914, 17: 7-18]; «Смерть богов. Юлиан Отступник», 1895; [1906]) подвергается подобному же опредмечиванию, однако отсылает к художественной форме иного типа – скульптурной.

Я взглянул [...] и почувствовал то, чего не забуду до самой смерти. В душу хлынула радость того великого освобождения от жизни, которое дает красота. Смешной заботы о деньгах, невыносимой жары, утомления от путешествия, современного, пошленького скептицизма – всего этого как не бывало. [1914, 17: 13]

Я чувствовал себя молодым, бодрым, сильным, как никогда [...] мне показалось, что все мое прошлое, все прошлое человечества, все двадцать болезненных, мятущихся и скорбных веков, остались там, позади, за священной оградой, и ничто уже не возмутит царящей здесь гармонии и вечного покоя. Наконец-то настало в жизни то, для чего стоило жить! (14)

[...] Воздух, солнце, небо, море – вот материал для зодчего. Простые, умеренные, спокойные линии мрамора – то отвесные, то поперечные – служат ему для того, чтобы яснее ограничить, окружить рамкою, выделить в природе то, что человек считает в ней прекрасным и божественным. (16)

Здесь не утоляет зрение. Надо ощупывать каждую выпуклость мрамора, пожелтевшего от древности, золотистого, пропитанного солнечным светом, теплого, как живое тело. (15)

Юлиан смотрел ненасытно. Время остановилось. Вдруг он почувствовал, что трепет благоговения пробежал по телу его. И мальчик [...] опустился на колени перед Афродитой [...] сел на подножие колонны, не отводя от нее глаз; щека прислонилась к холодному мрамору [...]. [Мережковский 1906: 37]

В двадцати шагах стояла молодая девушка, совершенно голая. Она держала медный диск в руке. [...] Она открыла лицо, закинув руки над

<sup>18</sup> «Стих Лермонтова. Примеч. Вл. Соловьева» (123).

головой [...] губы полуоткрылись с улыбкой детской радости, солнце скользило по голому телу ниже и ниже. Она стояла, чистая, облеченная светом как самую стыдливую из одежд. (94, 96)

Обозначившееся между Соловьевым и Мережковским различие имеет, конечно, историко-культурный смысл, тогда как сходство между ними указывает, прежде всего, на проблему поэтологическую. Одно из измерений этого сходства: ни то, ни другое произведение не производит на читателя того эстетического эффекта, который произвела бы скульптура или икона (точнее, произведение монументальной иконописи)<sup>19</sup>, т.е. последние присутствуют лишь «локутивно», а никак не «иллокутивно». И здесь, и ниже в этой статье мы будем обсуждать лишь явления «локутивного» «ряда». «Иллокутивность» не-словесного «языка» в синестетической конструкции следует ожидать от литературы авангардистской, радикального пост-символизма. Перефразируя Бельтинга: Божественное присутствие не разрывает эстетическую складность, сделанность; характер означивающего – это присутствие слова; икона и идол не взорвали «изнутри» произведение словесного искусства, хотя это могло случиться.

Поскольку Соловьев и Мережковский делятся своим опытом в словесной форме, то жанр этой формы можно определить как (потенциальный) экфрасис. Экфрасис, в свою очередь, выражает в слове и ситуацию общения с соответствующей художественной формой, потенциальной либо уже актуальной, а также ситуацию возобновленного общения с нею, т.е. воспоминание об эпифании. Репрезентация этого опыта в воспоминании, возможно, подтвердит наше предположение о том, что Бог, явившийся Соловьеву, нашел бы адекватное восприятию Соловьева выражение в иконописи, явившийся Мережковскому – в скульптуре.

Поэма Соловьева оканчивается следующей заметкой:

*Примечание.* Осенний вечер и глухой лес внушили мне воспроизвести в шутивных стихах самое значительное из того, что до сих пор случилось со мною в жизни. Два дня воспоминания и созвучия неудержимо поднимались в моем сознании, и на третий день была готова эта маленькая автобиография, которая понравилась некоторым поэтам и некоторым дамам (124);

<sup>19</sup> О способах и специфике воздействия скульптуры см.: Martin 1981 (9–10, 37–38 и сл., 49–50 и сл.); о типе физического присутствия монументальной иконописи и специфике ее же воздействия на воспринимающего: Demus 1976.



в то время как «Акрополь» Мережковского – следующим, графически выделенным, абзацем:

Я пишу эти строки осеннею ночью, при однообразном шуме дождя и ветра, в моей петербургской комнате. На столе у меня лежат два маленьких осколка настоящего древнего мрамора из Парфенона. Благородный пентеликонский мрамор все еще искрится при свете лампы... И я смотрю на него с суеверной любовью, как благочестивый паломник на святыню, привезенную из далекой земли. (18)

Эпифания обрамляется воспоминанием о ней, опредмеченным в хронотоп. У обоих авторов, более явственно у Мережковского, этот хронотоп обладает метеорологическими и топографическими характеристиками: осенний вечер / ночь, ветер, дождь, лес / петербургская комната. У Мережковского опредмечиванию подвергся и собственно хронотоп воспоминания: лиро-эпический «Я» у себя в кабинете. При этом воспоминание претерпевает еще одну, вторую, степень опредмечивания, будучи опредмеченным в буквальном смысле – в куски пентеликонского мрамора, обломки Парфенона, которые он держит в руках либо прикасается к ним.

В самом деле, Мережковский не говорит, что держит куски мрамора в руках, хотя это соответствовало бы логике образа автора/повествователя. *Недержание не меняет эстетической парадигмы*: Мережковский и «тавтологичен», и воздерживается от материализации установки на «тавтологичность»; выражая свое целомудренное благоговение, он выбирает вариант *повысить напряжение, «сдерживая» порыв прикоснуться, схватить, держать*. См. и следующий монтажный стык: «Надо ощупывать каждую выпуклость мрамора [...] *теплого, как живое тело*. Не верится, чтоб *человеческие руки* могли бы создать [...]» [1914, 17: 15; курсив мой – Й. Л.].

Мережковский – или же лиро-эпический Я его текста – похож на некоего апостола Фому, пожелавшего потрогать Фаворский свет, но не для того, чтобы поверить, а чтобы полюбоваться: он хочет его трогать. («Полу-материализовавшаяся» «тавтологичность» слова представляется нам словесно-мысленным соответствием «полу-осуществившегося» порыва прикоснуться заново. Указанному Фоме подобен и объективированный реципиент эпифании, и имплицитный субъект речи, повествующей о том опыте.)

Эта плотная предметная статика дает опору и составляет материальное свидетельство, но вместе с тем и производит разрыв протяженности (временной, энергетической) между эпифанией и воспоминанием о ней. Ей можно противопоставить рассказ, подтверждающий временную протяженность, в

заметке Соловьева. Вспомним руку (Адама), дотрагивающуюся до Господней, на известной фреске Микель-Анджело в Сикстинской капелле («Сотворение Адама»). Сравним ее с лучом света, исходящим от восточного-христианского Христа и связующим с Ним человека (пусть и святого – Богоматери, пророка, подвижника); всплеск аллегорезы – силуэт голубя, обрамленного струей светового луча, – тип изображения не меняет.

Рассказ Мережковского не заполняет временное зияние между последней Встречей и записью воспоминаемого.

Протяженность у Соловьева не прервана и не подтверждена. Сохраняется природа видения: воплотимость, но не-воплощенность в икону. Образ колеблется на грани равновесия между потенциальностью энергетического «поля» и актуальностью воплотившегося лица (Лица) (точнее: олицетворившегося Лица). У Мережковского – образ одухотворяемой, наделяемой смыслом материи (вещества). Двадцать пять лет временного отстояния чуть ли не сами собой обязывают Соловьева отгородить акт воспоминания от «трехактной драмы» богоявления. От вписывающего свои недавние (с биографической точки зрения, 3-4-летней давности) путевые впечатления Мережковского подобного вряд ли следует ожидать; тем более знаменателен его жест – он настоятельно подчеркивает, что подлинно был в своей Палестине. Прикасаясь к мрамору и вместе с тем не смея его коснуться, Мережковский подтверждает скульптурный характер богоявившей, богоявляющей формы; сдерживая порыв подержать обломки в руках, он подтверждает соизмеримость той пластики с человеком: «Храм Nike миниатюрный по внешним размерам [...] Но какая стройность! Великое в малом. Вот что отличает греческую архитектуру от римской, от средневековой. Римляне действуют внешней грандиозностью, подавляющими размерами своих зданий [...]». [Мережковский 1914, 17: 15].

Эта же пластика может из неподвижности перейти в движение (танец)<sup>20</sup>, чья мера, человеческая, может «внять», «влучить» в себя «суразность» камерного, полисного космоса, символически отождествляемого с Афинами и даже Аттикой в качестве естественного форума<sup>21</sup>. Мера космичности в образе Прекрасной Жены иная: масштаб той космичности присутствует в хронотопе,

<sup>20</sup> См. мелькание образа динамической пластики: «[...] Парфенон, Пропилен, Эрехтейон [...] сами вышли из недр земли по законам божественным, не человеческим. Недаром кругом на выжженных холмах и равнинах ни дерева, ни кустика. Вместо деревьев, из каменной земли, под знойным солнцем Аттики, выросли эти бело-снежные колонны [...]» (15-16).

<sup>21</sup> См., напр., ассоциативный потенциал слов: «Надо ощупывать каждую выпуклость мрамора [...] пропитанного солнечным светом, теплого, как живое тело».

предзнаменующем в дилемме: «О Русь! Каким же хочешь быть Востоком: Востоком Ксеркса или Христа?», а также поэтикой образа женщины в «Песни песней»<sup>22</sup>.

Что есть, что было, что что грядет веками –  
 Все обнял тут один недвижный взор...  
 Синее подо мной моря и реки,  
 И дальний лес, и выси снежных гор.

Все видел я, и все одно лишь было –  
 Один лишь образ женской красоты...  
 Безмерное в его размер входило, –  
 Предо мной, во мне – одна лишь ты.

И Рай скорее в Ней, тогда как у Мережковского он, скорее, около Нее, около изваяния: Мережковский исповедует топографический натурализм, характерный более для западно-, чем для восточно-христианской космологии<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> «О, ты прекрасна, возлюбленная моя, ты прекрасна! глаза твои голубиные под кудрями твоими; волосы твои – как стадо коз, сходящих с горы Галаадской; 2. Зубы твои – как стадо выстриженных овец, выходящих из купальни, из которых у каждой пара ягнят, и бесплодной нет между ними; 3. Как лента алая губы твои, и уста твои любезны; как половинки гранатового яблока – ланиты твои под кудрями твоими; 4. Шея твоя – как столп Давидов, сооруженный для оружий, тысяча щитов висит на нем – все щиты сильных; 5. Два сосца твои – как двойни молодой серны, пасущиеся между лилиями» (Песнь песней 4: 1-5, синодальный перевод; см. и: 4: 12-15; 5: 10-16; 7: 2-6 и др.). – Скорее всего, репрезентация «космоса» в «Песне песней» – третьего типа: здесь существенен не масштаб, не размер элементов («натуры»), вовлеченных в образ «космоса»; существенно отсутствие желания группировать эти элементы в «складную», «натуро-подобную» целость.

<sup>23</sup> См. гео-топографическую локализованность Рая и Ада у Данте, локализованность ада в человеке у Григория Нисского ([Бычков 1999, 349]; Ад – невидимое и бесплотное состояние души. Налицо тенденция к подобному истолкованию бездны, 351; об Эдеме: «Григорий Нисский переводит это слово как наслаждение [...]», 370); исследователи, принадлежащие православной церковной традиции, отмечают уклон восточного христианства к истолкованию ада, чистилища (да и рая) скорее как состояний души, чем как мест для обитания душ (Булгаков 1994: 298-299; Евдокимов 2006: 81-82, 415, 416, 417; ср. Лосский 2005: 106-107: «По учению святого Максима Исповедника», первый человек «должен был соединить рай со всей землей, то есть, нося всегда рай в себе в силу своего постоянного общения с Богом, он должен был превратить в рай всю землю»; текст цитаты согласно рус. изд., см. библиографию). См. и сомнительность топографической содержательности Рая у Ефрема Сирина: «[...] Хотя у Ефрема при желании можно искать отголоски обще-

Встреча с Богом раздвигает границы конкретного времени, времена соприсутствуют<sup>24</sup>, получается временной синопсис. У Соловьева он очевиден. У Мережковского, в «Леде» [1895 г.; 1914, 22: 131-132] и в «Акрополе», этот синопсис либо повествовательно развернут (в «Леде»)<sup>25</sup>, либо назван как

---

человеческого, как мы после Юнга говорим, «архетипа» сакральной горы, самого слова *гора* у него нет как нет. [...] А это значит, что у него вообще нет никакой наглядной топографии, никакого райского рельефа. Настолько же, насколько Данте необходимо нарисовать этот рельеф – «усеченная гора», «усеченная гора чистилища», «усеченный конус», настолько ему нужно ответить на, так сказать, детский вопрос любопытства. (Вспомним, что Ефрем специально осуждает любопытство и изгоняет его из своих стихов о рае). Это любопытство, которое звенит в ответе на вопрос: «Откуда, как получилась эта гора?» Данте отвечает, что такой конус чистилища получился тогда, когда Люцифер упал с небес и провалился в ад. То обстоятельство, что самое существо поэзии, какова она у Данте, требует чего-то подобного, и самое существо поэзии, какова она у Ефрема, этого не допускает, требует больше внимания, чем это обычно делается» [Аверинцев 1999: 104]. «[...] Как тела могут уместиться внутри рая? Ефрем решает этот вопрос, ссылаясь на тонкость благодатной телесности, которая намного превосходит тонкость мыслей [...] Ефрем совершенно сознательно пользуется тем обстоятельством, что ветер и дух по-сирийски означаются одним и тем же словом, и он призывает читателя не представлять себе духовное дуновение в раю подобным дуновению нашего ветра, но это не в том смысле, что дуновение в раю нематериально, а в том, что это совсем иная материальность. Для контраста мы можем опять-таки вспомнить Данте – описание в конце «Чистилища» ветерка, который дует в его земном раю, но это совсем другой ветер» (там же, 108). Следует, однако, отметить, что Сергей Аверинцев противопоставляет стиль мышления (тип «литературной обработки духовной темы») Ефрема грекоязычной патристике (конкретно, сопоставляет с Иоанном Дамаскином, 105-106), т.е. стилю мышления, воспитанному на античной риторике. Т.е. культурный код сиро-язычной патристики предполагает более глубокую, чем богословскую, покоящуюся в стиле мышления и в самой языковой картине мира, причину не-топографичности, не-натуралистичности подобных топосов.

<sup>24</sup> Ср. у Арсения Тарковского, «Жизнь, жизнь...» [1991, 1: 242]: «[...] Живите в доме – и не рухнет дом. / Я вызову любое из столетий, / Войду в него и дом построю в нем. / Вот почему со мною ваши дети / И жены ваши за одним столом, – / А стол один и прадеду и внуку: / Грядущее свершается сейчас, / И если я приподымаю руку, / [...]».

<sup>25</sup> «И вот рождается Елена [...] И слышен вопль Гекубы в Трое [...] Тебя прославит песнь Омира» (из третьей части ст-ния «Леда»; [Мережковский 1914, 22: 132]). Оставляем в стороне возможность «экфрасисности» «Леды» по отношению к картине Леонардо да Винчи «Леда и лебедь». Не-эксплицитность экфрасиса подчеркнула бы следующий момент: Мережковский смотрит на античность сквозь призму Ренессанса.

непосредственное следствие мгновения «великого освобождения», озарения, откровения (в «Акрополе»); однако синопсис не является частью состава собственно видения. Более того: время, история – бремя (в «Акрополе» сказано об освобождении от бремени двадцати скорбных веков христианства). Не тот синопсис у Соловьева. В «Юлиане» (I, V) подход гораздо «деликатнее»: юный (почти ребенок) Юлиан созерцает изваяние Афродиты Анадиомены, в очарованности, перешедшей в сон, отдается ей, пробуждается, подносит к жертвеннику благовоние, ему кажется, что сама Афродита Урания снизошла на землю. Здесь Афродита Гесиода вобрала в себя до-михографическую Афродиту веры;<sup>26</sup> Афродита Небесная приобщила к себе Афродиту михографическую в качестве своего образа: значит, история и литература не отвергнуты мифом – вобрав в себя, они его репрезентируют. Но есть ли у них, коим присуща историчность, внутренне присущий потенциал порождать ценность (ценности), или же светятся они лишь отраженным светом? В силе, думается, вторая возможность...

Синопсис в видении Соловьева обладает и пространственным характером. Синопсис того же типа известен из греческой традиции (описание щита, изготовления щита, Ахилла в «Илиаде»). Но здесь синопсис включен не в рамки щита, но в овал лица (или Лица)...

Соловьевым внушается (хотя и виртуальная) тактильная проницаемость образа, вместо характерной для пластики не-проницаемости; внимание сфокусировано на лице. Эти характеристики образа у Соловьева сближают его поэтику с «ближневосточной» и с восточно-христианской (или византийской); по аналогичным причинам сближаем поэтику Мережковского с античной и западноевропейской (вкл. западно-христианскую). «Поэтику» можно заменить в данном случае уточняющим, вельфлиновским, термином «тип видения».<sup>27</sup>

<sup>26</sup> Ссылаясь на ранние образцы пластики и на Еврипида, а также на Гомера, А. Сомов [1892] приходит к следующему выводу: 1) «По-видимому, в начальную пору, Греция знала только одну «Небесную» Афродиту, Афродиту-Уранию, власть которой распространяется на всю природу и, по выражению Еврипида, низводит на землю любовь и плодородие» (907, стлб. II); 2) «Таким образом, по первоначальному представлению Афродита является олицетворением красоты, высшей чарующей женской силы» (907, I). – «Из рассказа Гезиода о рождении Афродиты из морской пены возникает представление о ней как покровительнице мореплавания; отсюда ее эпитеты: *θαλασσία*, *πελαγία* (морская) и *Αναδυομένη* (выходящая из морской пены)» и т.д. (907, I).

<sup>27</sup> Вот что пишет Демус о системе церковной монументальной декорации «классического периода средневизантийского искусства – с конца девятого века по конец одиннадцатого»: «its iconographical, its formal sides are but different aspects of a single

underlying principle which might be defined, crudely perhaps, as the establishment of an intimate relationship between the world of the beholder and the world of the image. This relationship was certainly closer in Byzantium than it was in Western mediaeval art. In Byzantium the beholder was not kept at a distance from the image; he entered within its aura of sanctity, and the image, in turn, partook of the space in which he moved. He was not so much a "beholder" as a "participant". While it does not aim at illusion, Byzantine religious art abolishes all clear distinction between the world of reality and the world of appearance. The complete realization of the formal and iconographic scheme which grew out of this fundamental principle is, however, ideal or, at least, an optimal case. The nearest approach to this ideal, the classical solution is embodied in the mosaic decorations of the great monastic churches of the eleventh century» [Demus 1976: 3-4].

(«[Е]го иконографические, его формальные стороны не что иное как разные стороны одного основополагающего принципа, который можно определить, возможно, огрубляя, как установление интимного отношения между миром воспринимающего и миром образа. Это отношение было в Византии в любом случае интимнее, чем на Западе. В Византии воспринимающий не удерживался на расстоянии от образа; он вступал в его ауру святости, а образ, в свою очередь, делил с ним то пространство, в которое тот вдвигался. Он был скорее "участником", чем "воспринимающим". При том что оно не нацелено на создание иллюзии, византийское религиозное искусство снимает всякое видимое различие между миром действительности и миром явленного образа. Полное осуществление формальной и иконографической схемы, вырастающей из этого основополагающего принципа, возможно, однако, лишь в идеальном или, по крайней мере, в оптимальном случае. Ближе всего к этому идеалу подходит классическое решение, воплощенное в мозаиках больших монастырских церквей одиннадцатого века»). Заметим, что оговорка («Полное осуществление...») относится не к проведению принципа *участника вместо воспринимающего*, а к вытекающим из этого формальным и иконографическим особенностям.)

Если попробовать одновременно сочетать точки зрения Бельтинга и Демуса, т.е. утверждать, что средневековые артефакты (и византийские, и западные) – и культовые образы (т.е. не-искусство), и искусство (но на разных структурных или других уровнях), – то можно прийти к следующему предварительному утверждению. Византийские работы выходят на уровень «искусства» путем срастания с 'тавте-иконической' наличностью уровня «культового образа», западные аналоги – путем срастания с 'але-/ино-иконической' наличностью «культового образа». В первом случае между уровнями «искусства» и «культового образа» возникает 'тавте-иконическое отношение', во втором – отношение 'але-/ино-иконическое'. (Ср. с тавтегоричностью и аллегоричностью (Павел Флоренский)). Византийский артефакт в описании Демуса похож на культовый образ по характеристике Бельтинга; артефакт западного средневековья с точки зрения Демуса, в силу контраста, походил бы скорее на произведение искусства по характеристике Бельтинга. Дифференциальный признак – (не)осязаемость провала, пробела между пространством воспринимающего и пространством образа; преобладание иллюзии присутствия против преобладания иллюзии подобия; иллюзия энергетического присутствия против

Попробуем рассмотреть эту пару воспоминаний о встречах в терминах Бельтинга. У Мережковского – более четкий контур рамки, обособляющей эпифанию (визуальный/культовый образ) от воспоминания о ней (образа художественного), или план *образа* от плана *искусства*; а также более четкая и разнообразная предметность пространственно-временной рамки, т.е. плана искусства. Данное различие наводит на мысль, что произведение Мережковского и произведение Соловьева можно приурочить к разным моментам единого стилового изменения; но об этом ниже.

Пока о другом: произведения свидетельствуют о различии в культурной памяти не только на уровне актуализируемой в ней поздней античности, но и на уровне средневековья. Текст Мережковского обнаруживает предпочтение как к скульптуровидному культовому образу, так и к *реликвии* и к реликварию человекообразной формы. Кусок пентеликонского мрамора не что иное как реликвия. Как пишет Ханс Бельтинг, культ реликвий (св. мощей), нашедший

---

иллюзии вещественного присутствия; ‘как’ против ‘что’. Тем не менее, причин считать художественное произведение западного средневековья неполноценным «визуальным образом» (зато более, чем византийское, полноценным произведением искусства) нет. Произведение византийское *подобно* визуальному образу, произведение западное – произведению искусства, но и то и другое обладают *присутствием* визуального образа. Скульптура, тем более классическая или с виду классическая, как бы эмблематизирует характер произведения искусства (в контрасте с культовым образом); но это утверждение может привести к тупику. Ведь граница, разводящая мир воспринимающего и мир произведения, не обязательно должна уплотниться до степени перцептивно-бесспорного ощущения. Разумнее принять, что иконопись и скульптура в одинаковой степени, хотя и разными образами, утверждают присутствие того, в чьем присутствии *живопись* не может убедить: окно или зеркальный оттиск (этим «или» мы отсылаем к работе [Алперс 2003]) – подобие и присутствие все равно разведены, несмотря на иллюзионизм (когда он есть). Но, думается, внутри самой скульптуры нужно провести разграничение, аналогичное между иконописью и станковой живописью. Ориентиром может послужить упрек, брошенный в 1910-х гг. Даниелем-Анри Канвайлером и Карлом Эйнштейном в адрес теории скульптуры Адольфа Хильдебранда. «Теория Хильдебранда позволяет им рассмотреть, что фронтальность и изобразительность суть отклонения [от принципа скульптурности], проистекающие от страха перед пространством, от страха увидеть, что скульптурный артефакт теряется в мире вещей, что при стремительном вступлении настоящего пространства в пространство [произведения] искусства границы последнего размываются», – выводит Ив-Аллен Боа, приводя затем цитату с характерным сопоставлением по контрасту усыпательницы работы Микеланджело и усыпательницы работы Кановы (в последних зритель не картина, а драма – с фигурами настоящих мужчин и женщин, обратившихся в камень) [Боа 2001: 183].

выражение в практике изготовления человекообразных (скульптурообразных) мощехранилищ, является точным аналогом восточнохристианского (византийского) иконопочитания на Западе в период раннего и зрелого средневековья [Belting 1994: 297 и сл.]. Не вопрос об иконах и их (не)идентичности (архе)типам, а вопрос о материализме мировоззрения, фиксированного на мощах, тревожил богословов на Западе [там же, 298]. Верующее сознание нуждалось не в соответствующем архетипу образе, а в материальном остатке исторической бытности святого. Нам кажется, что завороченность мысли Мережковского дихотомией *дух – плоть*, которая надолго заслоняет у него персоналогические проблемы – различия личности и индивидуальности, а также персональной подлинности и самозванства, – свидетельствует о его западнохристианском культурном «генотипе» (подчеркнутое внимание и раннего, и позднего Мережковского к чувственному характеру католического мистицизма говорит о том же). К девятому веку на Западе получают распространение культовые скульптуры из дерева, покрытые позолотой и драгоценными камнями, которые отличаются от более ранних раков с мощами только иконизмом (антропoidностью) формы. Вскоре эти скульптуры становятся и фактически мощехранилищами; тем самым две струи западной средневековой культуры (язычество варварских народов и христианство) находят совместное выражение (там же, 299 и сл.). Наблюдаемый у Мережковского эпифанный опыт показывает обратный ход перемен: расщепление иконической (человекообразной) скульптуры-реликвии на аниконический (квази)реликварий («моя петербургская комната»), аниконическую реликвию (кусок мрамора) и вполне нематериальное воспоминание о скульптурообразном присутствии... Сравнивая человекообразную мощехранилищницу с текстом Мережковского, нельзя не обратить внимания и на дискретный (не-флюидный) характер вписанности означаемого в означающее: мощи, по принципу *pars pro toto*, являлись телом святого, репрезентируемым вмещающей его статуей [там же, 299]. Аналогия между мощами и иконой, однако, не охватывает Христа и Богородицу, так как они не оставили за собой телесных остатков; зияние заполнилось скульптурными образами двух типов: Распятия и интронизированной Богородицы с Младенцем (там же). Данные скульптурные образы присутствовали при инсценировках библейских сцен в рамках литургии, чем, можно сказать, внушалось действительное, в т.ч. материальное, присутствие Христа и Богородицы при богослужении (ср. там же, 300). Такой же обратимый переход между скульптурной и живой телесностью, в рамках события, похожего не только на богоявление, но и на богослужение, продемонстрирован (и) Мережковским в



«Акрополе» – вспомним очеловеченную телесность мрамора и промелькнувший образ органического роста и танца.

Обнаружившееся эстетическое «подсознание», «генотип», мировоззрения не находится при этом в зависимости от его рациональных пластов. Так, в христианской философии Соловьева немало идилизма, придающего философски-освояемому миру формы «пластической» законченности. Мережковский же быстро отходит от своего «учения» о «двух безднах», от своей очарованности исключительно язычеством древней Греции, но установка на пластицизирующее мироощущение сохраняется.

### Возможность встречи двух полярных типов «экфрасисности»: Гумилев

Параллели и к тому, и к другому опыту можно найти у Николая Гумилева. «Андрей Рублев» соответствует «Трем свиданиям»<sup>28</sup> – иконописный образ воплощается, к нему же приобщается телесность путем кеносиса божества; «Египет» – «Акрополю» (причем «архе»-тип «Акрополя» подвергся такому изменению, что ст-ние «Египет» оказалось в не меньшей мере и «репликой» «Трех свиданий»)<sup>29</sup>. Иконопись, благодаря выявлению возможных видоизменений ее поэтики и соседства ее «языка» с «языком» произведений прикладного искусства и картографии, становится синекдохой определенных художественных рядов, художественных традиций, отличных от классических. *Подобие* возрастает, но *присутствие* как бы убывает, отходит на задний план, будучи смещенным осязаемостью и эффектностью *подобия*. С обновленной насыщенностью весь этот опыт, хотя смещенно и смешанно, выговаривается в «Заблудившемся трамвае». При этом – в свете присутствия, близкого божественному, но и противоположного ему: встречи со смертью.

<sup>28</sup> «Я твердо, я так сладко знаю, / С искусством иноков знаком, / Что лик жены подобен раю, / Обетованному Творцом. // Нос – это древа ствол высокий; / Две тонкие дуги бровей / Над ним раскинулись, широки, / Изгибом пальмовых ветвей. // Два вещих сирина, два глаза, / Под ними сладостно поют [...], («Андрей Рублев»).

<sup>29</sup> «[...] Пусть! Но истинный царь над страню / Не араб и не белый, а тот, / Кто с сохою или с бороною / Черных буйволов в поле ведет. // Пусть ютится он в доме из ила, / Умирает, как звери в лесах, / Он – любимец священного Нила / И его современник – феллах. // Для него ежегодно разливы / Этих рыжих всклокоченных вод / Затопляют богатые нивы, / Где тройную он жатву берет. // И его охраняют пороги / Полосой острогрудых камней / От внезапной полночной тревоги, / От коротких нубийских мечей. // А ведь знает и коршун бессонный: / *Вся страна – это только река, / Окруженная рамкой зеленой / И второй – золотой – из песка [...]*» («Египет»; курсив мой – И.Л.).

Богоявление изображаемо посредством и классицизирующей пластики, и иконописи. Встреча со смертью труднее поддается изображению; остаток, или осадок, этой невозможности – даже при осуществленном изображении – в специфической отторженности от этого образа или же в его собственной внутренней как бы разорванности, «взорванности».

Сделаем оговорку: рассматривая «Заблудившийся трамвай» изолированно, нет оснований видеть в нем экфрасис – в стихотворении нет произведения искусства, которое было бы описываемо им. Но, включенный в группу текстов («Андрей Рублев», «Египет», «Нигер» и др.), в которых из «языка» ландшафта и «языка» визуального портрета складывается «язык» описания ремесленного произведения (тут искусство отождествляется с ремеслом, зияние между «прикладными» и «изящными» искусствами преодолевается<sup>30</sup>), «Заблудившийся трамвай» оказывается текстом на грани экфрасиса. Ему не хватает лишь эксплицитности в отсылке, в описании художественного изделия.

«Заблудившийся трамвай» – одно самых известных стихотворений Гумилева (сб. «Огненный столп», 1921) и не раз подвергалось анализу. На него указывают как на прото-сюрреалистическое предвидение поэтом собственной насильственной смерти [Иванов 1989: 8]. В стихотворении сдвинуты со своих мест и совмещены чуть ли не все места на земле и все эпохи, увиданные поэтом [Иванов 1989: 7; Оцуп 1995: 162]. Внутренняя «взорванность» и образа смерти, и «Я» предстоящего ей человека выражена в «Заблудившемся трамвае» картинами смешения в том «мире», что «внутри» «Я», и в том, что вне его, и состоянием свободных и логически немотивированных и «пластически» «незаконченных» переходов между этими мирами, а также между мирами «потусторонними» и «посюсторонними».<sup>31</sup> Третья строфа – одна из немногих, в которых лирическое «Я» не перебивает себя и в которой денотирована пространственно-временная целость с непрерывной протяженностью.

Поздно. Уж мы обогнули стену,  
Мы проскочили сквозь рощу пальм,  
Через Неву, через Нил и Сену,  
Мы прогремели по трем мостам.

<sup>30</sup> Свидетельство/ предзнаменование наступления эпохи пост-искусства?

<sup>31</sup> «Шел я по улице незнакомой / И вдруг услышал вороний грей, / И звоны лютни, и дальние громы, / Передо мною летел трамвай. // [...] Где я? Так томно и так тревожно / Сердце мое стучит в ответ: / Видишь вокзал, на котором можно / В Индию Духа купить билет? // [...] Понял теперь я: наша свобода / Только оттуда бьющий свет, / Люди и тени стоят у входа / В зоологический сад планет. // [...]».

Имена рек в третьем стихе процитированной третьей строфы выбраны не произвольно; это очевидно для всякого, просмотревшего томик стихов или же осведомившегося о биографии поэта (в ней, а в некоторой мере и в «биографиях» лирического Я и лирического героя Гумилева, имена этих рек – значащие). Для нас очевидно, что указанное перечисление отсылает к образу с картографической основой. Образ прогремевшего по мостам *этих* трех рек, притом в *этой* же их последовательности, трамвая<sup>32</sup> очерчивает траекторию по географической карте; движение трамвая – метонимическое (синекдоха) обозначение образа ожившей географической карты, земли (и Земли), вошедшей в меру картографического изображения. Если мы постараемся *увидеть*, что Нева при Петербурге протекает с востока на запад, Нил – с юга на север, Сена – с юго-востока на северо-запад, и если при этом же допустим, что трамвай пересек эти реки в порядке их перечисления, без перерыва в траектории и особых отклонений, то получатся следующие три вектора перемещения: север→юг (через Неву, или над Невой), восток→запад (над Нилом), юг (юго-запад)→север (северо-восток) (через Сену)<sup>33</sup>. Эти три вектора можно счесть касательными к окружности, охватывающей географическое пространство между Петербургом, каким-то местом на Ниле (Каир?) и Парижем; по ней же совершается движение, совпадающее по направлению с движением часовой стрелки. На картографическую основу наслаивается образ времени, через символическое осмысление мелькнувшего контура знакомого нам типа кар-

<sup>32</sup> Трамвай – «доместифицированный» «железный конь», поезд; квази-апокалиптика Серебряного века, но с «коэффициентом» типично-гумилевской шуточной «галантности», обращающей ноуменальное в феноменальное, «нейтральное» в игрушечное (ср. «Чад», «Слоненок» и др.); апокалиптика Соловьева, раннего Блока, Белого, но сквозь призму городской темы, городского варианта сверх-символа «Душа Мира». (Кстати, сочетание урбанического и картографического обставления апокалиптики находим уже у Белого, в романе «Петербург» и предисловии к нему). Трамвай – железный конек «Города-Блудницы». Трансформация поезда в трамвай изоморфна трансформации произведения высокого искусства в изделие (при сопутствующей эстетической реабилитации ремесел, или же прикладных искусств, т.е. впусчении их в сферу, точнее *салон*, «высокого»); ландшафта – в карту и пейзажа – в портрет... Догадкой о «происхождении» и смысле трамвая мы обязаны Николаю Нейчеву, т.е. его замечаниям об образе поезда и железных путей в «Вишневом саде» Чехова и «Анне Карениной» Льва Толстого [Нейчев 2009: 463-465]. (Указанная работа ссылается на работу Степанова [1997: 22-25], при констатации функционального и семиотического изоморфизма между образами Коня и Поезда).

<sup>33</sup> Мы подразумеваем обобщенное, с «орбитального» взгляда, направление протекания Сены, оставляем в стороне ее меандры и географическую ориентированность конкретных парижских мостов.

манных и настенных (башенных и др.) часов (круглый циферблат, стрелка-радиус...). Умозрительное монтажное сближение (стык) двух образов (часов и мчащегося по карте Земли трамвая) внушает мысль об ускорении времени к фатальному концу, причем в континентальном, недалеко от всемирного, масштабе.<sup>34</sup> Гумилев не раз демонстрирует возможность «взаимного перевода» между «картографией» и «идеографией», «картографией» и «просопографией». Лик географической карты динамически отождествляем с ликом портретного, пейзажного либо «натюрморт»-ного изображения, а также с изображением изделия прикладного искусства.<sup>35</sup> У нас нет оснований считать, что поэт не может прибегнуть к «обратному» «переводу»... Описываемое движение по часовой стрелке парадоксальным образом оказывается и метонимическим обозначением «нырка» вглубь прошлого культуры, за пространственные и временные пределы греко-римской древности.

Данный идеографический образ на *значущем* картографическом (Нил) и пара-географическом (Индия духа) фоне не дисгармонирует с поэтикой Гумилева, особенно с его поздними книгами стихов.<sup>36</sup> Нам он кажется прикасающимся к художественному преданию и художественности, отличными от европейских образцов Нового времени; он как бы «заклинает» их воскреснуть. Стоит обратить внимание на снятие границы между «изящным» и «прикладным» «искусством» (*произведением и изделием*); соразмерным человеку и неуразумным...

Не менее существенно следующее. Предсмертное видение выражено языком, отталкивающимся от классицизма, но без отказа от экфрасического подхода (подхода, глубинно связанного с опытом изображения без-образного).

### **«Елезар» Леонида Андреева: экфрасис, отрицающий возможность встречи и саму экфрасисность?**

Рассказ Леонида Андреева «Елезар» (1906) [Андреев 1971: 629-647] указывает на художественность, которая ничего общего с восхваляемыми образ-

<sup>34</sup> Учитывая историософские импликации некоторых текстов Гумилева, вносим уточнение: и не в континентальном, и не в планетарном, а в масштабе актуальной цивилизации. Именно ее конец мелькает здесь, кроме конца персонального – поэта, лирического Я... Плодотворным окажется сопоставление со стихом «Сахара», сб. «Шатер».

<sup>35</sup> В стих. «Сахара», «Нигер» и др.

<sup>36</sup> Сращение пластического и идеографического, портретного и ландшафтного в объект не то любования, не то почитания – устойчивый признак поэтики позднего Гумилева.

цами древнегреческой пластики не имеет. Он свидетельствует о силе воздействия этой художественности на художника и о том, что она смертельно угрожает и нашим (принадлежащим имплицитному читателю рассказа, а также воспитанным на пластическом иллюзионизме не-главным персонажам) эстетическим навыкам, и мирской власти...

«Когда Елеазар вышел из могилы, где три дня и три ночи находился он под загадочною властью смерти, и живым возвратился в свое жилище, в нем долго не замечали тех зловещих странностей, которые со временем сделали страшным самое имя его. [...] (с. 629)

В это время жил в Риме один знаменитый скульптор. Из глины, мрамора и бронзы он создавал тела богов и людей, и такова была их божественная красота, что люди называли ее бессмертною. Но сам он был недоволен и утверждал, что есть еще нечто, поистине красивейшее, чего не может он закрепить ни в мраморе, ни в бронзе. [...] (636)

Когда до него дошел темный слух об Елеазаре, он посоветовался с женою и друзьями и предпринял далекое путешествие в Иудею, чтобы взглянуть на чудесно воскресшего. [...] (636)

– Я нашел. [...] (639)

Взглянули друзья его, и тень глубокой скорби покрыла их лица. Это было нечто чудовищное, не имевшее в себе ни одной из знакомых глазу форм, но не лишенное намека на какой-то новый, неведомый образ. На тоненькой, кривой веточке, или уродливом подобии ее, криво и странно лежала слепая, безобразная, раскоряченная груда чего-то ввернутого внутрь, чего-то вывернутого наружу, каких-то диких обрывков, бессильно стремящихся уйти от самих себя. И случайно, под одним из дико кричащих выступов, заметили дивно изваянную бабочку, с прозрачными крылышками, точно трепетающими от дивного желания лететь. [...] (639)

– Это безобразно, мой бедный друг. Это надо уничтожить. Дай молоток.

И двумя ударами он разрушил чудовищную груду, оставив только дивно изваянную бабочку.

С тех пор Аврелий больше ничего не создал. [...]» (639).<sup>37</sup>

<sup>37</sup> Правящий в Риме Август (исторический прототип: Октавиан Август) зовет к себе Елеазара и лишь верховным напряжением мысли, либо чудом, избавляется от влияния елеазарова взгляда, после чего велит выжечь воскресшему глаза и отправляет обратно в Иудею, не посмевав предать смерти. – См. культур-философскую деконкретизацию данной в «Елеазаре» ситуации у Василия Розанова, в авторском предисловии к работе «В темных религиозных лучах» (С.-Петербург, 17 ноября 1909): «Взглянув на Него, Восток уже навсегда потерял способность по-настоящему, по-земному радоваться» и т.д. [Розанов 1994, 3: 96].

Эта художественность выражает опыт, от которого *мы* веками и даже тысячами огораживались: опыт личных и непосредственно пережитых смерти, воскресения и невозможности общения с другими, этого опыта не имевшими. Коротко говоря, трагедия (см. ниже) и скульптура, давшая знаменитого Лаокоона, опыт Лазаря выразить не могут.

Различие между классицизирующим (или классическим) и другим, иным искусством доведена здесь почти до предела. Опираясь на данный текст, нельзя приурочить *иную* поэтику к «барочной линии» в западном искусстве и на том успокоиться. (Такая возможность существует при истолковании некоторых из гумилевских экфрасисов – в стихотворениях «Нигер», «Египет»). Можно рассматривать *безвидно-уродливое* произведение Аврелия как образ радикального в начале XX века модернизма, экспрессионизма. Дело, однако, в том, что глубокая историософическая перспектива внутренне и явно присуща аллегоризирующему рассказу Андреева, она не привносится нашим толкованием. Напомним (прибегая к поясняющей аналогии), что шестовское обращение к вопросу Тертуллиана «Чего общего между Афиной и Иерусалимом?» вписывается в критику Львом Шестовым философии Нового времени и философии современной, оно следует за радикальным, контр-классицизирующим, контр-классическим истолкованием литературы и литературного наследия («Достоевский и Ницше (Философия трагедии)», 1902)<sup>38</sup>. В перспективе же истории восточно-христианской (точнее: византийской) эстетики безобразно-безобразное произведение Аврелия окажется художественным репрезентантом ближневосточной и, конкретнее, ветхозаветной традиции; вступив в круг эллинизированной христианской культуры Византии, оно осмыслится как «образ несходный».<sup>39</sup>

## Синопсис

Подведем итоги. «Эстетическое подсознание» или же «эстетический генотип» русской литературы на пороге определенного периода (а именно периода, по-видимому, наиболее широкой восприимчивости к разнообразнейшим художественным образцам и ценностям как европейского, так и вне-европейского

<sup>38</sup> Эта ранняя работа *синкретически* обрушивается на институт искусства и на институт (спекулятивной, она же и академизированная) философии.

<sup>39</sup> Об «образе несходном», или «неподобном», как категории византийской эстетики, см.: Бычков [1999: 331 и сл.], а также предыдущие монографии этого исследователя.

культурных кругов)<sup>40</sup> вскрывает присутствие и той (развертывающей миф «Афин»), и другой (символически идущей от «Иерусалима») художественной родословной.<sup>41</sup> Репрезентативными оказались тексты Дмитрия Мережковского и Владимира Соловьева.

Обусловленные этими двумя родословными установки на определенный тип синестезии, очевидно, в равной мере эффективны при передаче эпифанного опыта.

Литература, однако, испытывает затруднения при передаче средствами «классической» поэтики опыта, который в самом главном и совпадает, и контрастно противостоит эпифанному: эта поэтика оказывается бессильной перед явлением смерти.

В сжатом виде, с расстояния, «с высоты» безуспешность этой встречи показана у Леонида Андреева, в «Елеазаре». «Заблудившийся трамвай» Николая Гумилева знакомит с предощущением смерти от первого лица и «вплотную», и опять обнаруживается «skonфуженность» классицизирующего подхода. Гипербола (быть может, единственно адекватный троп в организации текстуального целого с такой темой) преобразует вид природы (относительно соразмерной с человеком) в несуразное, пульсирующее между огромным и небольшим

---

<sup>40</sup> Шире, наверное, лишь период постмодернистский.

<sup>41</sup> Отметим снова связь метафорических отсылок к «художественной родословной» и «генотипу» с проблематикой памяти и, шире, связности во времени. Тип связи между цитированными образцами литературой рубежа XIX-XX вв. и характером синестетического присутствия таких «визуальных образов», как икона и античная скульптура, можно уподобить такому режиму культурной памяти, как «реактуализация», в смысле Мишеля Фуко, который отмежевывает ее от «переоткрытия» и от «возвращения к истокам». (См.: «Благодаря этому становится понятно, что в случае таких дискурсивностей возникает, как неизбежное, требование некоего “возвращения к истоку”. Здесь опять же нужно отличать эти “возвращения к...” от феноменов “переоткрытия” и “реактуализации”, которые часто имеют место в науках. Под “переоткрытиями” я буду понимать эффекты аналогии или изоморфизма, которые, беря в качестве отправных точек современные формы знания, делают вновь доступной восприятию фигуру, ставшую уже смутной или исчезнувшую. Я скажу, например, что Хомский в своей книге о картезианской грамматике переоткрыл некоторую фигуру знания, которая имела место от Кордемуа до Гумбольдта; хотя, по правде говоря, она может быть восстановлена в своей конституции лишь исходя из порождающей грамматики, поскольку именно эта последняя и держит закон ее построения; фактически речь тут идет о ретроспективном переписывании имевшего место в истории взгляда. Под “реактуализацией” я буду понимать нечто совсем другое: включение дискурса в такую область обобщения, приложения или трансформации, которая для него является новой» [Фуко 1969]).

произведение, чуть ли не изделие (географическая карта Земли – циферблат часов).

Косвенная критика эстетики и поэтики классического искусства в «Елеазаре» проводится путем прямой критики того, что, вслед за Х. Бельтингом, можно обозначить как визуальный или культовый образ – причем не всякий, а именно классический (древнегреческий, римский); тем самым «Елеазар» воплощает косвенную критику и религиозного мироощущения классической античности, в сопоставлении с квази- или прото-христианским Ближнего Востока.

Встреча со смертью в «Заблудившемся трамвае» разрушает складность художественного артефакта либо культового образа, к которому, ввиду своей установки на экфрасис, стихотворение отсылает; само стихотворение, однако, свою складность сохраняет.

Возможно, сотворение объекта потенциального экфрасиса, фокусирование на этот виртуальный образ, играет для словесного произведения роль оберегающую: разрушительная сила потустороннего обрушивается на образ-объект экфрастической установки, минуя объективирующую его словесную структуру.

Вспомним различие Хансом Лундом комбинации, интеграции и трансформации. С определенной точки зрения речь идет о наличии и степени взаимопроникания между искусствами (не обязательно гармонического). Стоит здесь указать на проведенное Ааге Ханзеном-Леве различие между синестетичностью литературного символизма и синестетичностью литературного авангарда: в первом случае пересечение границ между искусствами сопровождается убеждением, что тем самым различия между ними отпадут, во втором оно подтверждает различие.<sup>42</sup> Ожидание первого рода сравнимо с установкой на трансформацию; второго – с установкой на интеграцию и на комбинацию (на 'овнешнение' (не)взаимодействия).

Структура, порожденная трансформативным взаимодействием между словесным и визуальным (в экфрасисе словесная репрезентация – трансформирующее, визуальная – трансформируемое), имеет потенциал интериоризировать и изобразить (репрезентировать) мыслимые либо воспринимаемые про-

<sup>42</sup> «В то время как символизм более или менее серьезно верит в то, что преступление границ [...] поведет к снятию последних и к фактическому объединению различных отграниченных друг от друга порядков, в авангарде то же преступление разделов (между искусством и не-искусством, практической и поэтической речью, образом и словом и т.д.) функционирует как диалектическое установление границ, как утверждение автономии порядков» (цит. по: [Гольдт 2002: 111]).



дукты интегративного и комбинативного взаимодействий. (Пользуясь примерами Лунда: экфрасис может изобразить «Каллиграммы» Аполлинера и Gesamtkunstwerk.)

Андреевский текст дает собранный и в виртуальном удалении от имплицитного интериоризированного воспринимающего пластический артефакт (уродливую скульптуру Аврелия); образ этой скульптуры – как бы за прозрачной и непроницаемой перегородкой. Гумилевский же текст дает разрастающийся, лишенный четкого очертания образ, который по ходу линейного протекания текста надвигается на имплицитного интериоризированного воспринимающего и, в потенции, поглощает его; иными словами, потенциально выходит за рамки словесного текста, склоняется к де-интериоризации, т.е. экстерьеризации. Гумилевский текст свидетельствует о потенции трансформативного взаимодействия перейти в интегративное; только соответствующее движение дано не ‘со стороны’, а ‘в лицо’: оно надвигается ‘в лицо’ воспринимающему и сквозь его имплицитную интериоризированную проекцию.

Сконфуженность классической репрезентации и у Андреева и у Гумилева – относительная. У Гумилева видение Конца и классическая стихотворная репрезентация – под угрозой растворения друг в друге; но растворения не происходит. Андреев показывает *результат* краха классической репрезентации, показывает анти-репрезентацию, но *с расстояния*: должно обладать недожинной волей либо спокойствием, выдержкой, чтобы удалить и объективировать *пожирающий репрезентацию феномен* и не дать разрушить *собственную* (трансформирующую ту, «съеденную») репрезентацию. (Побочное внушение: словесная репрезентация, в отличие от скульптурной, может выдержать разрушительное давление смерти.<sup>43</sup> Еще одно побочное внушение: живопись/скульптура и литература удалены друг от друга, непохожи. Тогда как у Гумилева их взаимопроникание в лицо имплицитному воспринимающему можно считать диаграммическим знаком их близости; слово не объективирует, образ находится в опасной близости от «окуляра» словесной репрезентации.)

<sup>43</sup> В самом деле: и воскресения. Уродливая масса работы Аврелия увенчана красивой бабочкой. Встреча с воскресением для классической миметической репрезентации не легче встречи со смертью – происходит впадение в аллегоризм. Но такой предмет, как воскресение, ускользает от прямой репрезентации еще в одном отношении. При мысленном виде бабочки невольно возникает ассоциация: К. Леонтьев упрекает Достоевского и Соловьева в «розовом» христианстве. Вспоминая, расставив акценты: *наивные* оптимистичность и благодушие. Смерть и воскресение – по ту сторону *красивого и уродливого*. В андреевском экфрасисе – потаенный упрек не только натурализму, но и символизму.

Меньшая выдержка у Гумилева? А может – традиция? Если учесть, что скульптура, в отличие от иконы, имеет подчеркнута жесткую, непроницаемую оболочку (отделяющую ее от внешнего мира), то подход Андреева-словесного репрезентатора можно сблизить с подходом Мережковского. Подход Гумилева – с подходом Соловьева. Метафорически говоря, подход Мережковского и Андреева «маскулиннее»<sup>44</sup>; тогда как Соловьев и Гумилев (как бы) «оставляют» присутствие культового/ визуального образа «запечатлеться» непосредственно на «сетчатке». Деятельный – и страдательный «залог» видения. (И все-таки имитация, «съемка» страдательного).

Точнее: создание художественной иллюзии «страдательного залога» (Соловьев, Гумилев) и залога «деятельного», «пошедшего» навстречу «страдательному», уравновесившего его (Мережковский, Андреев). При новом прочтении соответствующих отрывков только что предложенная группировка оказывается ложной. Каждый из четырех – сам по себе. Относительная отрешенность Мережковского от культового образа приходит лишь со временем (фиксирована в эпилоге к путевому очерку). А со временем Соловьев тоже обретает такую отрешенность. Андреев «обезопасился» от *ожогов* заранее, выбрав отсылающую к давнему прошлому форму повествования от третьего лица. Гумилев оставил лишь тончайшую оболочку череды рифмованных четверостиший. Попробуем абстрагироваться от жанровых различий, а также от разности эпифанного опыта (боговидение vs. опыт смерти-воскресения), обратимся к хронологическому порядку: Соловьев (1870-1880-ые<sup>45</sup> – 1898), Мережковский (лето [1891]<sup>46</sup> – осень [1891?]<sup>47</sup>, 1895), Андреев (1906), Гумилев

<sup>44</sup> Джеймс Хефферман рассматривает экфрасис в терминах межполового состязания как «[...] дуэль между мужским и женским взглядами, причем голос мужской речи стремится контролировать женский образ, одновременно чарующий и устрашающий» (цит по: [Wagner 1996: 13 (п. 28)]). Нам кажется, что возможность подобного сближения (и раздачи ролей) укоренена в наличной маскулино-центричности литературного канона. Был бы он феминино-центричным, открылась бы возможность мыслить экфрасис как омушествоящий слово, как источник мужественного присутствия в слове. Я предпочел бы отказаться от половой корреляции в пользу более абстрактной: доминирующий/ доминируемый (ускользающий от доминанции) (взгляд). Но эта корреляция тоже, по-моему, не оптимальна, поскольку имеет в виду только один из возможных видов междискурсных/ межперсональных и т.д. отношений (отношение властвования).

<sup>45</sup> Время боговидческого события, на временной оси биографического Я Соловьева.

<sup>46</sup> Время поездки биографического Я в Италию и Грецию (поездки, описанной в «Акрополе», если признать значимость миметического плана/ пласта в этом произведении).

(1921).<sup>48</sup> Сокращается размер эксплицированной персональной пространственно-временной рамки, отделяющей момент уразумения от момента боговидения/лицезрения смерти. Причем от поля репрезентируемого эта рамка свертывается в полосу обрамления – сводится к расстоянию между отрешенным повествователем и персонажем (это «расстояние» – факт рамки, обуславливающей изображение/рассказ) и к иррациональному расстоянию между лирическим Я и регулярными катренами (лишенный персонального, точнее, персонального измерения факт рамки). Временной интервал между эпифанией и уразумением<sup>49</sup> де-фигурализуется (фигуральность в смысле фигурального, неабстрактного, изображения).

Если попробовать формализовать различия между четырьмя авторами, то можно сделать это, выделив следующие три дифференциальных признака: 1) иконоподобие vs. скульптуроподобие словесно-репрезентируемого визуального образа; 2) (миметическая) собранность vs. несобранность («взорванность») репрезентируемой визуальной репрезентации; 3) (дискурсивная) собранность vs. несобранность репрезентирующей словесной репрезентации. По второму признаку Андреев группируется с Мережковским, Гумилев – с Соло-

<sup>47</sup> Время написания эпилога к «Акрополю», при сочетании внутритекстовой и биографической временных перспектив.

<sup>48</sup> Одновременное прослеживание двух временных рядов, один из которых относится к событиям в биографиях писателей, другой – к событиям в «биографиях» их внутритекстовых проекций, методологически оправданно. Оправданно оно, например, с точки зрения следующей теории авторства: «Хорошо известно, что в романе, который выступает как повествование рассказчика, местоимение первого лица, настоящее время изъявительного наклонения, знаки локализации никогда не отсылают в точности ни к писателю, ни к моменту, когда он пишет, ни к самому жесту его письма; они отсылают к некоторому *alter ego*, причем между ним и писателем может быть более или менее значительная дистанция, изменяющаяся по мере самого развертывания произведения. Было бы равным образом неверно искать автора как в направлении реального писателя, так и в направлении этого фиктивного говорящего; функция автор осуществляется в самом расщеплении, – в этом разделении и в этой дистанции. [...] На самом деле все дискурсы, наделенные функцией *автор*, содержат эту множественность Эго». То есть эта функция «не отсылает просто-напросто к некоему реальному индивиду – она может дать место одновременно многим Эго, многим позициям-субъектам, которые могут быть заняты различными классами индивидов» [Фуко 1969].

<sup>49</sup> Хочется указать на аналогичность этих двух моментов двум другим «моментам»: «Теология в собственном смысле слова не является действием ума, а представляет собой самоизречения Бога, дающего человеку опыт о Себе Самом. [...] И христианская теоретическая философия [...] есть результат действий человеческого ума, и ее средства расположены в области логического и словесного» [Каприев 2011: 23].

вьевым: при более внимательном рассмотрении видно иное, см. ниже. И в четырех случаях словесная репрезентация удерживает свою целость (собранность); чем обозначается – внеситуативное по определению – присутствие литературы, а не словесности (ср. [Аверинцев 1971; 1983]). Признак (1) касается характера *подобия*, подобия синестетического узла богоявления архетипу изваяния или иконы. Сумма признаков (2) и (3) касается характера *присутствия*, присутствия в данных словесных репрезентациях *потустороннего* (в мере возможного непосредственного – скульптуровидного или иконовидного, или же нейтрализованного как бы за «окном» картины).

Хронотоп андреевского словесного произведения моделирует хронотоп произведения живописи, а не иконописи. Уродливая скульптура Аврелия – как бы за стеклом окна. Хронотоп произведения Мережковского «Акрополь» – скорее всего рецептивное пространство (у) скульптуры: послесловием к путевым впечатлениям выдвигаются кинестетичность и тактильность скульптурного образа. Иконопись – у Соловьева. У Гумилева – экспрессионизм<sup>50</sup>, принципиально близкий иконописи<sup>51</sup> тем, что создает (хотя бы симулирует) рецептивное пространство, в котором архетип *присутствует* (иными словами, снята «рампа», произведение втягивает/излучает сквозь свою физическую границу).<sup>52</sup>

Двучлен «словесная репрезентация действительно существующего произведения визуальных/пластических искусств» – «словесная репрезентация ображаемого произведения визуальных/пластических искусств» можно преобразовать, прибавив к нему третий член. Визуальный артефакт может быть

<sup>50</sup> Почему бы и не динамический негатив исходящей от человеческой фигуры *воронки*, втягивающей весь мир, «Крика» Эдварда Мунка? – негатив по двум признакам: находимость видимого центра композиции внутри/вне человеческой фигуры; центробежность/центростремительность движения.

<sup>51</sup> Принципиальное сходство иконописи и пост-импрессионистической живописи в отношении поэтики и эстетики (не мировоззрения и не – позволим себе ввести триаду Х.Р. Яусса – катартики) оговорено в разных контекстах и давно, в т.ч. одновременно с появлением этой живописи в круг непосредственного эстетического опыта данной культурной среды: как, напр., работы искусствоведа Николы Мавродинова конца 20-х – начала 40-х гг., в отношении болгарской культуры [Мавродинов 1928; 1946: 9-17].

<sup>52</sup> Оговоримся: и в том и в другом случае (иконпись, экспрессионизм) речь идет о симуляции преодоления произведением своей внешней границы, физически этого не происходит, а если и происходит, то затрагивает такую тонкую субстанцию, как свет (монументальная мозаичная иконопись, см. Demus 1976: 35-36). Кстати, необходимость только что сделанной оговорки обнаруживает несостоятельность научного жаргона, имеющего имплицитно-материалистическую подоплеку.

наличным во вне-текстовом мире, он может быть сотворен впервые им и в нем, он может быть предощаем, предвосхищаем им и в нем. Здесь разница не столько временная (прошедшее, настоящее, будущее), сколько пространственная, между векторами активности в пространстве, являющемся общим для словесной репрезентации визуального артефакта и воспринимающего эту репрезентацию. В первом случае визуальный артефакт наличен; во втором – во-ображаем, активность исходит из субъекта словесной репрезентации (и из ассоциирующегося с ним субъекта восприятия); в третьем – пред-из-ображаем: активность исходит «оттуда», из-за кулис симулируемой словесным текстом видимости, оба названных субъекта – пациенсы. Попробуем, отсюда и в данном контексте, сформулировать заново культурфилософский вопрос, вызвавший к жизни нашу статью: что общего между риторикой, упражнением в вымысле, и эпифанией? Попробуем отрешиться от пустой пафосности. За активностью словесного репрезентатора проступает уподобление себя, автора, Творцу; за позицией пациенса, занимаемой словесным репрезентатором, проступает опыт сотворения себя как предстоящего Творцу и как посредника. Можно представить себе, в качестве иллюстраций к данным контрастным типам, описание воображаемой выставки воображаемых картин с одной стороны, и произведение типа «Шестоднева» с другой<sup>53</sup>. Контраст можно отнести и к различию между философией и богословием<sup>54</sup>, искусством и образописанием.

Вернемся к идее интеграции богословия и философии, эпифании и мудрости (как специфического (со)хранения эпифанного опыта), как «словес» единой познавательной «стопы». Модель применима и к четырем случаям, но каждый из пациенсов эпифании делает свое: наверное потому, что Боги/потусторонности у них разные. Андреев (т.е. пациенс у Андреева) отгораживается

<sup>53</sup> «Шестоднев» Василия Великого (в русском переводе) несравненно эксплицитнее «Шестоднева» Иоанна Екзарха Болгарского (имею в виду оригинал в издании Осипа Боянского и новоболгарский перевод Николая Кочева) при уподоблении дела Творца делу художника. Но и то и другое произведение, с точки зрения мирского литературоведения, близки к описанию некоего Gesamtkunstwerk.

<sup>54</sup> Ср. выше, Каприев 2011: 23. Также и (это уже развертывание интуиций патристики IV в. св. Максимом Исповедником): «Теология дается человеку как невербальный и неподлежащий вербализации достоверный непосредственный опыт (experience) и как непосредственная очевидность (evidence), которые не проистекают ни от какого внешнего, тварного авторитета или инстанции и которые не имеют физического, эмоционального или интеллектуального характера, а являются приоритетом “духовных чувств”. Это – опыт мистический. В этом смысле христианский богослов – это ставший оттиск боговидной печати (...)» (66-67).

от мудрости, что художественное творчество невозможно (что смерть и воскресение – по ту сторону красивого и уродливого<sup>55</sup>), делая ее «вопрактикованным знанием»<sup>56</sup> своего протагониста; т.е. в некотором смысле освобождается от необходимости сделать окончательные выводы и имеет возможность спастись от этих выводов принятием окончательного решения за счет другого: сам не отказываясь от творчества, «заставляет» от него отказаться своего протагониста<sup>57</sup>. (Сделал то, что сделали, по Шестову, древние греки, изобретая трагедию, как средство отвода личной и непосредственной ответственности<sup>58</sup>, или захоронения живых, если придерживаться стилистики того

<sup>55</sup> Данная формулировка как нельзя лучше выговаривает одну из основных мыслей работы по философии искусства, духовно и хронологически современной «Елеазару» Андреева: «Философия трагедии» Шестова. В том и связь с Ницше, и отталкивание от него; и близость, и разность; открытая дверь в мир эстетического плюрализма, при этическом ригоризме.

<sup>56</sup> Ср. Каприев 2011: 67 (*круглыми* скобками, как и в прим. 54 выше, обозначаем пропускаемые нами слова и выражения на греческом, квадратными – пропускаемые слова и выражения на языке цитируемой работы): «Познавательным измерением и познавательным осуществлением богословского опыта является мудрость. Словом “мудрость” (...) Максим обозначает прежде всего божественную мудрость, которая направляется к творению и интериоризируется блаженно созерцающими согласно мере каждого из них ее воспринимать. [...] Мудрец обладает мудростью в качестве устойчивой внутренней расположенности (...), причем красота мудрости является знанием вошедшим в меру практики [букв. “во-практикованным знанием”. – Й.Л.] (...) и практикой вошедшей в меру мудрости [аналогично. – Й.Л.] (...), где чувства и ум пребывают в совершенном единении под действием Духа. Поэтому этот тип знания определяется и как чувственность (...), но как сверх-чувственная чувственность [...]. Неделимое единство мудрого знания и практики производит специфическое для мудреца [...] знание или познание от личного опыта (...) и в опыте (...)».

<sup>57</sup> Импульс оттягивания акта выбора или же удерживания (одновременной) множественности потенциальных выходов (решений), рассматриваемый литературоведом Радосветом Коларовым (Коларов 2009: 76-85) как импульс, удерживающий желанное состояние, толкуется (либо ощущается) Шестовым противоположным образом: как проклятая невозможность освободиться от множественной потенциальности и утешиться однозначным решением, причем принимаемые решения, конечно, расцениваются Шестовым как иллюзорные. Андреев приходит к иллюзорно-утешительному концу, раскладывая его на уровнях имплицитного автора и протагониста (поскольку и «худой» конец – отказ от творчества – все же конец, а жизнь, по Шестову, хуже).

<sup>58</sup> У Шестова, конечно, речь заходит не о *древнегреческой* трагедии; позднее же грит он древнегреческую *философию* как начало подпадения человека под власть *идей*. Здесь мы позволили себе коротко выговорить недоговоренное Шестовым; в другом месте постарались аргументировать свое толкование.

же Шестова.) Гумилев оставил все нерешенным, открытым в будущее... Мережковский становится поклонником Эллады, эллинистом, оставляя горьшую часть своей доли своему же протагонисту – Юлиану, не то последнему эллину, не то первому эллинисту.<sup>59</sup> Исход у Соловьева и благополучнейший с виду, и преисполненный горькой иронии и, в конце концов, верующего смирения, т.е. опять-таки благополучия. Эпифанный опыт затихает в благосклонном участии небольшого числа близких людей (мы бы даже не сказали: небольшого *круга* близких – о таковом не сказано) и в приятии (пациентом эпифании, т.е. лиро-эпическим Я Соловьева) этого факта в состоянии все-таки сдержанной и все-таки ласковой (само)иронии...

Приведенное определение богословского опыта не предусматривает возможность «вхождения в картину»<sup>60</sup> как эстетического аналога переступления порога между творением и Творцом, со стороны творения<sup>61</sup>, в акте Богопознания. Т.е. таковое «вхождение» было бы фактом мира, отличного от мира христианского богопознания, и было бы фактом иного по типу опыта с потусторонним.<sup>62</sup> Не отказываясь от данной аналогии, можно, однако, дифференцировать наше понятие о таковом «вхождении», имея в виду процесс превращения 'воспринимающего' в 'соучастника', проанализированный Отто Демусом (см. выше, прим. 27). Пример византийской монументальной мозаики показателен вне зависимости от того, как мы на нее смотрим: как на искусство, как на визуальный образ или же как на специфическое средоточие двувалентности. Можно переступить порог, а можно также сделаться «собеседником» образов, грубо говоря – объектом пронзенности вылившегося за материальные рамки произведения художественного хронотопа.<sup>63</sup> Взаимопроникновение прост-

<sup>59</sup> «Акрополь», вместе с путешествием Мережковского в Италию и Грецию, к которому очерк отсылает, с одной стороны, и работа над романом «Смерть богов (Юлиан Отступник)» и первая публикация этого романа, с другой, – современны.

<sup>60</sup> Меднис (2006: 63) говорит о зримо-духовном вхождении в картину (у Афанасия Фета), отсылает и к работе Шатин (2004).

<sup>61</sup> О преодолении в обратном направлении см. выше, прим. 52.

<sup>62</sup> Таковой мир и опыт (а может – миры) описаны в вышеуказанной работе Юрия Шатина.

<sup>63</sup> Ср.: «Богопознающий в состоянии высказываться о своем опыте энергийной сферы Бога, не касаясь его сущности и не переступая порог между Творцом и творением. Это есть познание Бога в его отнесенности вовне, в его отношениях с миром, что есть и сфера экономики, а не теологии в собственном смысле» (Каприев 2011: 66). Реализованные в наших случаях дискурсивные (хотя бы в некоторой мере!) высказывания твердят как раз об экономии. Вопрос, однако, в том: «собеседуют» ли они с кем-то/ чем-то иным, с какой-то другой и даже иной обращенности к миру? Хотя

ранств воспринимающего и образа, его интенсификация измеримы, наверное, только в мерных единицах литургии и молитвы. Свидетельствуют ли наши четыре примера о возможности «вхождения в картину», т.е., в порядке аналогии, переступления порога между Творцом и творением?<sup>64</sup> Нигде пациенс эпифании не переступает *ту* границу; единственное исключение – рассказ Андреева, в первой своей части: судьба не Аврелия, а «вдохновившего» его отказ от искусства Елезара. Рассказ Андреева построен на двойной раме, как череда нескольких «модальных рамок» (в смысле Анны Вежбицкой): Елезар терпит смерть и воскресение и вкладывает тот опыт в некую мудрость (иначе говоря, теряет вкус жизни); Аврелий претерпевает своего рода эпифанию (вступая в контакт с Елезаром), и вкладывает подобие<sup>65</sup> *того* же опыта в свою же мудрость (создать анти-статую и отказаться от искусства); параллельно с Аврелием опыту Елезара следует Август и его силе не поддается; имплицитный автор делает имплицитный выбор в пользу мудрости Августа (а не мудрости Аврелия)... Единственное переступление служит предупреждением; Аврелий уже не переступает, а лишь терпит эффект сделанного другим. Эпифания у Мережковского и у Соловьева характеризуется состоянием пронзенности пациенса и отсутствием инициированного им передвижения *туда*. В случае Гумилева к пронзанности потусторонним прибавляется передвижение сквозь толщу, отделяющую жизнь от смерти. Но это не вхождение *туда*, а движение по кругу (или по спирали), которое в рамках текста не разрешается.

Во всех из рассматриваемых нами четырех случаев вхождение в меру образа и разума предвосхищается видением божества, ум объят и пронзен реальностью божественной, а точнее – реальностью боговоплощенности. Современный историк византийской философии, рассматривая синтез св. Максима Исповедника, называет три формы боговоплощения: в логосах тварей (чем устанавливается природный закон); в логосах Писания (чем устанавливается писанный закон); собственно приход Христа во плоти (чем устанавливается духовный, или благодати, или собственно Христа, закон). Три формы боговоплощения отождествимы с тремя аспектами божественной икономии, задают три горизонта существования тварного бытия и божественного с ним взаимодей-

---

бы в порядке предощущения или же улавливания уходящего присутствия того или иного?

<sup>64</sup> Здесь рассматривается лишь одна из двух возможностей, предоставляемых аналогией. Ведь в картину может войти не только аналог твари, но и (даже прежде всего) аналог Творца.

<sup>65</sup> Мы не знаем, ослабил ли Елезар (его вид, его безмолвие) интенсивность присутствия смерти или же, наоборот, усилил ее.



ствия: творения, откровения и спасения (см. [Каприев 2011: 104-105]). Эпифанию можно определить как переживание боговоплощенности (или боговоплощения) в той или иной его форме, как свидетельство того или иного аспекта божественной икономии. Встречи со смертью в текстах Андреева и Гумилева можно рассмотреть как случаи осознания спасительности факта воплощенности Христа, как эпифанию спасения (но в одном случае косвенно засвидетельствовано первое, а в другом предвкусено второе Его пришествие). В эпифании Соловьева просматривается осознание творения и откровения как аспектов икономии; они даже претерпевают гипостазирование (постольку, поскольку аспекты икономии ассоциируемы с Премудростью). У Мережковского – всех трех; несмотря на то, что он (его лиро-эпический Я) атрибутирует божественную икономию не христианскому Богу, а, скорее всего, некоему эллинскому богу, наверное, отождествимому с «неведомым Богом», о котором оповещалось на жертвеннике в Афинах, увиденном ап. Павлом согласно «Деяниям св. апостолов» (17: 23). У Андреева чувствуется Бог, сотворивший из ничего (догадываемся об этом, поскольку он и его мироустройство могут быть явлены только в парадоксальных формах), (он же) Бог Иова. У Гумилева – Бог Откровения Иоанна.

Примеры подобраны не специально ради затронутой здесь проблематики. Но они, во-первых, дают основу для типологии синестезии (по двум существенным признакам сразу: а) по аффинитету к классицизирующей – либо к «ближневосточной» – поэтике и культуре; б) по степени (недо)воплощенности синестезии в экфрасис)<sup>66</sup>; и, во-вторых, показательны, что касается «доверия» русской литературы к возможностям классической эстетики на «подсознательном» уровне (причем мы имеем в виду (не)доверие как к *искусству*, как нечто отличное от образов, так и к *скульптурному* и близкому к скульптуре образу).

При этом плодотворным становится прибавление к вопросу «Что общего между Афиной и Иерусалимом?» следующего: «Возможно ли встать на путь Иерусалима, будучи образованным и воспитанным на мудрости Афин, или же возможно только сочетание, в лучшем случае – синтез?».

При повторном прочтении работа Сузи Франк [Франк 2002] несколько раз заставляет задуматься о возможной преемственности между экфрасисом у Гоголя («Последний день Помпеи. Картина Брюллова» из цикла «Арабески») и византийским экфрасисом, хотя Франк останавливается лишь на констата-

<sup>66</sup> Последний признак можно расчленить и развернуть, переводя его в русло иной терминологии: степень выдвинутости и материализованности гештальта на чувственно-воспринимаемом фоне; степень «сенсуализованности» фона.

ции сходства: «Как и в византийском экфрасисе, Гоголь сосредоточивается на моменте восприятия картины и, тем самым, описывает эффект, воздействие картины» (37). Основное сходство – в овладении стратегиями пафоса, в рамках специфичной стратегии означивания невыразимого, см. 35-37. «На границе эллинизма и византийской риторики/эстетики [...] экфрасис, прибегающий к стратегиям пафоса, приобретает новое, дополнительное обоснование. Экфрасис, который пользуется системой произвольных, немиметических знаков, может изобразить неизобразяемое. Исконно вторичное является единственной возможностью достижения недосягаемого прямым, первичным путем» (36). «Оказывается, что во всех эссе сборника “Арабески” речь идет об одном и том же: [...] о том, что текст хочет стать живописью и обогнать ее» (40). Далее Франк пишет, что один устойчивый мотив гоголевской художественной прозы, «мотив окаменения при неожиданном взгляде на что-то потрясающее» относится к тому же самому состязательному отношению словесного искусства к изобразительному. «Этот мотив, как бы осваивающий прием византийского экфрасиса [курсив мой. – Й.Л.], стоит, как известно (первым о нем подробно писал Ю. Манн, 1989: 223–235), в центре гоголевской поэтики» (40). Работа заставляет задуматься и о том, что стоит в центре нашего исследования: характер синестетичности близящегося к возвышенному/невыразимому слова как показатель культурной родословной. «Значение последнего понятия [недосягаемого. – Й.Л.] очевидно в приведенном примере Прокопия [Кесарийского; описание Святой Софии константинопольской. – Й.Л.], а также в романтической полемике между Гоголем и Жуковским. Если смотреть на знаменитое и программное стихотворение Жуковского “Незримое”, становится ясно, что “неизобразяемое” у него играет важную, но совсем другую роль, чем у Гоголя. У Гоголя как раз важнее преодоление невыразимого путем яркого, квази-непосредственно чувственного эффекта, проводником которого является текст» (36). Возможно, обнаружение экфрастического импульса (понятие/термин Марии Цимборской) как раз в тех местах текстов или в тех текстах, где передается опыт встречи с невыразимым, и свидетельствует об определенной культурной родословной – византийской (разложимой, в свою очередь, на ее составляющие – эллинскую и ближневосточную, при всей условности подобных делений)?

Эту догадку пока невозможно проверить, так как мы, в частности, не знаем, в каких местах текстов «латинского средневековья» обнаруживаются экфрастические импульсы и допустимо ли вообще обобщение подобного рода. («Афинами» и «Иерусалимом») было бы легче, поскольку культур-философски

активное литературоведение Запада (в лице Эриха Ауэрбаха<sup>67</sup>, Лео Шпицера<sup>68</sup>) указывает на по существу те же архетипы культурного развития в истории 'фаустовской'<sup>69</sup> культуры, только это «Афины» и «Иерусалим», понятия по-иному.)

Попробуем осмыслить свое обращение к опыту писателей конца XIX – начала XX века или ранней поры модернистской эпохи.

Оглядываясь на перспективу, очерченную Хансом Бельтингом, а именно ограничивая существование искусства в обычном смысле этого слова периодом между XV и XX веками (и, наверное, ареалом католико-протестантской Европы), можно сопоставить раннемодернистскую пору с периодами маньеризма и барокко, или Контрреформации. Общее, наверное, в следующем: художественные артефакты обнаруживают многопланную структуру (в т.ч. семантическую), основное структурное напряжение в которой определяется дихотомией и соприсутствием «искусства» и «(культового/ визуального) образа», «картинного» и «иконного».<sup>70</sup> В период Ренессанса (Чинквеченто) и Контрреформации таковая структура художественного артефакта связана с глубоким кризисом *образа* (и с попытками преодоления этого кризиса)<sup>71</sup>; ее предполагаемое возрождение в эпохе модернизма можно связать с кризисом института искусства.<sup>72</sup> Рассматриваемые нами тексты дают облегченный доступ к этой проблематике, так как сочлененность искусства и выработки культовых образов – или возможность эту сочлененность рассмотреть – обуславливается в значительной степени тематикой этих текстов. Все они репрезентируют культовый *образ*, вписанный в *произведение искусства*, и являют собой разновидности этой двухчастной структуры. Некоторые из различий между ними могут указывать на принадлежность к разным фазисам относительно тождественного себе (т.е. скорее одного, чем несколько разных – параллельных или нет) стилового изменения. Так, у Мережковского, по сравнению с Соловьевым, *художественная* рамка культового образа обладает большим предметным разнообразием и четкостью; мы рискуем сопоставить положение у Мережковского с положением нидерландской живописи в работах Июса ван

<sup>67</sup> Ангелов 2008а; Lyutskanov 2011: 171-173.

<sup>68</sup> Ангелов 2008б.

<sup>69</sup> Несмотря на видимое отсутствие отсылок на Шпенглера (Ангелов о таковых у Шпицера не упоминает, в «Мимесисе» Ауэрбаха таковых нет), оба литературоведа позднегуманистической парадигмы опираются на него в концептуализации европейской культурной идентичности.

<sup>70</sup> Ср.: [Belting 1994: 470 и сл.]

<sup>71</sup> См.: [Belting 1994: 474, 484 и сл.]

<sup>72</sup> О том кризисе см.: Bürger 1984; Белтинг 2003 и др.

Клеве, у которого разбросанные бытовые детали конвергируются, чтоб образовать план натюрморта в рамках изображения на сакральную тему [Belting 1994: 474]. Поскольку живопись XVI века развивалась к «искусству», а модернизм развивается *от* «искусства», то обнаруживаемый у Мережковского фазис должен был быть более *ранним*, чем тот, который обнаруживается у Соловьева. В присутствии *образа* консистентность обрамляющего его произведения искусства начинает таять. Обратимся к другой паре анализируемых нами произведений. В «Елеазаре» *образ* отвергает *искусство*; в программе Контрреформации искусству возлагается роль мизансцена культового образа [Belting 1994: 484 и сл.], постепенно искусство вытесняет образ (по-видимому, еще Сикстинская Мадонна Рафаэля решительно предзнаменует таковое развитие, см. там же, 484 и 488), но, по-видимому, оно не в состоянии нести функцию образа (а соответствующая этой функции потребность не отмирает). Итак, *образ несходный* анти-скульптуры Аврелия в «Елеазаре» показывает, что искусство не может нести бремя образа. Сочлененность произведения искусства и образа (хотя бы и полу-образа, т.е. артефакта, промежуточного между искусством и образом) нагружена оценкой (рас-ценкой), которая в перспективе уничтожает произведение искусства. В «Заблудившемся трамвае» угроза переходит из семантического в синтаксический порядок вмещающего образ произведения искусства. Потустороннего не удержать даже в безобразной форме последней работы Аврелия. Нам кажется, что произведения Соловьева и Андреева показывают варианты развития от Мережковского к Гумилеву.

В нашем контрастном сближении больше всего смущает читателя, наверное, нивелирование разницы между живописью (XVI – XVII вв.) и литературой (XIX – XX вв.). Дело, однако, в следующем. Установка на имитацию и воображение, конститутивная для зарождающегося искусства (в отличие от образотписьма), приближает новую живопись к поэзии. Воображаемое – в виде мифологических тем и аллегорий – врывается как (новый) объект изображения, требуя пересмотрения теоретических основ визуальной репрезентации (и восприятия), а это пересмотрение не только сближает ее с поэзией, но и, в частности, ставит их в положение соревнования [Belting, 471 и сл.]. Бельтинг прямо говорит о сочетании старого *образ(отписьма)* и нового рода *поэзии в красках* (конкретно, в связи с работой Джованни Беллини 1505 г., 473), и даже только о втором в связи с работой последующего периода (Рубенса 1607 г., 488). Мы склоняемся к мысли, что экфразистичность присуща только *артистической рамке* культового образа. Для самого же образа характерен другой тип (потенциального или актуального) взаимодействия визуального и вербального. Три описанных выше типа взаимодействия между литературой и пласти-

ческими искусствами, сформулированные Хансом Лундом, очевидно приложимы и вне области искусства в строгом (как у Бельтинга) смысле слова. Литургию можно отнести, скорее, к типу комбинации, тогда как образ – к типу интеграции. Степень интегрированности зримого (осязаемого и т.д.), с одной стороны, и словесного, с другой, в культовом образе не предполагает той степени (взаимной) дистанцированности, которая, в свою очередь, предполагает возможность экфрасиса. Контрастивно рядопологая картину позднего Ренессанса и барокко и литературное произведение раннего или, точнее, нерадикального модернизма, мы рассчитывали как раз на эту «конденсированную» аналогию, между, повторим, «поэзией в красках» и собственно «поэзией», у которых один и тот же объект репрезентации – культовый образ, и один и тот же виртуальный соперник в деле этой репрезентации – их альтер эго в рамках искусства, т.е. поэзия и живопись соответственно.

В заключение укажем на внедренность этой двухчастной, дихотомической структуры (образ, вписанный в произведение искусства) в т.н. русской классической литературе. Вкрапленные ино-тексты, носители культовой памяти, (притом *иной*), «медальоны», репрезентирующие культовые образы и ситуации их восприятия, иногда собираются в точку, а в другой раз расширяются и охватывают большую часть обставляющего их текста. Иногда они не обнаруживают четких границ, позволяющих узнать в них ‘текст в тексте’ или ‘образ в тексте’; но их дление отмечено действием *иных* «законов» композиции, сюжетостроения и т.п. Подходящий пример – роман «Идиот» в прочтении нашего коллеги [Манолакев 2011: 133-134 и др.]. Между двумя припадками Мышкина князь становится центром происходящего: другие (и будто бы сам мир) вращаются вокруг него.<sup>73</sup> В качестве еще одного примера приведем двухчастность «Елезара» Андреева с двухчастностью «Преступления и наказания» (роман – эпилог). При этом рассказ удваивает эту двухчастность (рассказ – антистатуя; антистатуя – бабочка на верху антистатуи). Бабочка реплицирует литературный рассказ, вмещающий «образ несходный», но и она, как и сам «образ

<sup>73</sup> «После [первого] припадка [князя Мышкина] сюжет символически теряет свою память, попадает в другое время и состояние» (Манолакев, 133). «После припадка мир в романе меняется – начинается движение к Мышкину и его Слову» (134). («Все заметнее становится и типологическое сближение композиционного уровня с сюжетной моделью, заданной “Горем от ума” и получившей развитие в “Мертвых душах”», 134). «После припадка основная интрига надолго сходит с сюжетного горизонта и снова становится актуальной только после следующего эпилептического припадка князя [...]. Именно в этом плане преобразования сюжетного ритма можно говорить, что сюжетное пространство, которое мы считаем “центром”, заключено в границах этих припадков. А за его пределами – “периферия” интриги» (133-134).

несходный», является знаком возможности *иной* поэтики.<sup>74</sup> Иные правила, организующие вкрапления – не произвольно иные; в них можно узнать поэтику т.н. русского литературного мессианства<sup>75</sup>. Но я бы выбрал другое обозначение. Эта поэтика во многом (уточнение и аргументация – дело другого исследования) смыкается с поэтикой византийской (и пластико-визуальной, и словесной), вложенной в литературный футляр. Иногда внутренние границы «футляра» могут обозначаться, а иногда он может стусевать признаки этой поэтики. Главное, по-моему, в том, что русская *литература* XIX века «беременная» или отяжелена *словесностью*, которая просится наружу и вместе с тем являет собой имманентную возможность иного канона (не литературного, но словесного, не искусства, а культовых образов; либо принципиально ориентированного на их совмещение), воплощает этот иной канон в состоянии его недорожденности. Признаки этого канона подмечены очень давно Мережковским и Шестовым; чуть позднее Лев Пумпянский прямо говорил о выходе русской литературы 1910-х гг. в *иное* пространственно-временное измерение культуры (иное в масштабах *большого времени*) и в иную поэтику (соотносиму с поэтикой не-литературы, может быть, с поэтикой словесности).

Всмотримся еще раз в тексты автора, по-видимому, заложившего основы этой *иной* поэтики. Мы сознательно будем пользоваться наблюдениями Шестова в наших собственных целях, не выговаривая *его же* конечных выводов.

«Во всяком случае, очевидно, что, несмотря на фабулу романа, истинная трагедия Раскольников не в том, что он решился преступить закон, а в том, что он сознавал себя неспособным на такой шаг. Раскольников не убийца; никакого преступления за ним не было. История со старухой процентщицей и Лизаветой – выдумка, поклеп, напрастина. И Иван Карамазов впоследствии не был причастен к делу Смердякова» [Шестов 1971: 109 (1903)].<sup>76</sup>

<sup>74</sup> Я оставляю в сторону семантические конкретизации данной синтаксической схемы; но они бы поддержали предлагаемое толкование.

<sup>75</sup> Нейчев 2009. – Я бы указал здесь (в связи с отсылкой к «Идиоту») на такую особенность этой поэтики, как принадлежность «героев», внешне активных протагонистов, к «левой» половине бытия, и «персонажей», внешне пассивных протагонистов, – к его «правой» половине (Нейчев 2009: 342 и др.) в рамках произведений, ею обусловленных (конкретно, в «Войне и мире» Льва Толстого).

<sup>76</sup> Шестов продолжает: «Все эти “герои” – плоть от плоти самого Достоевского, надзвездные мечтатели, романтики, составители проектов будущего совершенного и счастливого устройства общества, преданные друзья человечества, внезапно устыдившиеся своей возвышенности [...] Их трагедия – в невозможности начать новую, иную жизнь. И так глубока, так безысходна эта трагедия, что Достоевскому

Получаются два фабульно-сюжетных плана, весь роман двоится, расслаивается на то, что объединяет ритмическую группу преступление-и-наказание (фабулу) и на трагедию (фабулу неосуществившуюся, повисшую в воздухе, переломившуюся там в силу неспособности героя). Это уже не трагедия героя в рамках установленного миропорядка, это – трагедия восставшего, но неосуществившегося миропорядка. (Кстати, такова трагедия и Юлиана Отступника в толковании Мережковского.) Мелодрама человека служит фоном, подспорьем для постановки трагедии сверхчеловека. При этом мелодрама физична (разыгрывается в мире видимых и осязаемых дел), трагедия – метафизична (разыгрывается в мире мыслей и слов). Трагедия сорвавшегося, несбывшегося сверхчеловека в лице Раскольниковца – еще не культовой образ в точном смысле слова, однако уже намеченный. В таком свете “хвост” романа, эпилог, тоже двоится: на продолжение мелодрамы и продолжение трагедии. Смысл его для трагедии, кажется, в следующем: тому, кто колотился головой об стену, тому, кто не смог стать протагонистом и инструментом становления нового миропорядка, дается место в Элизиуме старого мира<sup>77</sup>. Трагедия Юлиана по Мережковскому – прямое продолжение этой трагедии, но в исторической обстановке и при культурно-исторической конкретизации ‘нового’ и ‘старого’ миропорядков, плюс одно усложнение, трюк *неузнавания*, в плане метафизической фабулы: протагонист воспринимает ‘новое’ как ‘старое, которое старше старого’ («Эллада» – старше «галилеянства»), но дело в том, что Юлиан не ее восстанавливает, а, сам не давая себе отчета в том, сотворяет, пытается сотворить, новую Элладу – неоплатоников). В первой трилогии Мережковский не предлагает ничего принципиально нового в смысле четкого очерчивания границы между двумя планами, планом искусства и планом культового образа. Но его работы эмигрантской поры требуют отдельного рассмотрения. Кстати, они сопоставимы, как раз имея в виду логику обособления культового образа от искусства, с булгаковским романом «Мастер и Маргарита»: план московский и план иерусалимский; только, кажется, дело в том, что у М. Булгакова *там*, в иерусалимском обличии, план «сдался» искусству.

Что касается «раздвоенности» романа «Преступление и наказание», то ввиду указанного Шестовым она выражена не пространственно, как в романе «Идиот», а как бы по киноприему «двойной экспозиции». Причина этого различия вряд ли в принадлежности двух романов к разным «фазисам» «развер-

---

нетрудно было выставить ее, как причину мучительных переживаний своих героев убийства.» [там же].

<sup>77</sup> Ссылка в Сибирь на уровне мелодрамы, уход в Элизий (или проход через Чистилище) на уровне трагедии/апокрифа/жития.

тивания» указанного двойственного или двувалентного художественного языка, хотя это возможно. Кроме того, внимательное прочтение «Преступления и наказания», возможно, вычленил таковой же, как и в «Идиоте», *небеспредметный, не-аниконический* план показа (проявления) линии «трагедии». Возможно затем, что мы смешиваем два порядка выведения/ бытия названной двойственности: динамический или диаграммический (кривые мелодрамы и трагедии) и статический (рамка картины близкого к натурализму письма и вписанная в нее «рама» иконы).

«Эти-то преступники *без преступления*, эти-то угрызения совести *без вины* и составляют содержание многочисленных романов Достоевского. В этом – он сам, в этом – действительность, в этом – настоящая жизнь. Все остальное – “учение”. Все остальное – наскоро сколоченный из обломков старых строений жалкий шалаш» [Шестов 1971: 109]. – Искусства, как чувственного аналога прекраснородушного идеализма, уже не может быть; Достоевский выставляет иное. Но все-таки обставляет его обломками искусства, сколачивает «шалаш». «Преступники без преступления», оставившие идеализм за спиной и не могущие перейти в новую жизнь (хоть бы и в такую, которая подражала бы уголовникам, этим прекраснейших из всех людей – см. анализ Шестовым «Записок из мертвого дома», [1971: 40-43, 108]) суть персонализированные и символические (обещающие, обращенные в будущее, а скорее даже повисающие в нем – потому и трагедия, а не гимн) ступки культовой, а не артистической (в смысле искусства) образности. Расположены ли они в центре двоящейся композиции или же на ее периферии, не столь важно. Но в щелях «шалаша» все же может просвечивать и не-мелодраматический, мистериальный смысл.

Помимо этой побочной пользы, кому, как спрашивает Шестов, нужен этот «шалаш»? «Сам Достоевский – необходимо это отметить – придавал большое значение своему учению, так же, как и гр. Толстой, как Ницше, как все почти писатели. Он полагал, что может сказать людям, что им делать, как им жить» [1971: 109]. Структура авторской личности (либо персональности) следует за указанным расслоением, двоением произведения – а точнее, порождает его. Биографическое *Я* автора, верное социальной и культурной инерции<sup>78</sup>, хочет питаться искусством (верно, не «чистым»), а насквозь проникнутым пропове-

<sup>78</sup> Ср.: «Неразборчивой рукой он берет, где придется: у славянофилов, социалистов, в обыденности буржуазной жизни. Он, видно, сам чувствовал, что не в этом его задача, и исполнял ее с поразительной небрежностью. Но отказаться от морализирования и предсказаний он не мог: только это и связывало его с остальными людьми. Это в нем лучше всего понимали, это ценили, за это его в пророки возвели.» [1971: 111-112].



дью); Я имплицитного автора, однако, перешло в эпоху нового культового образа. Можно предположить, что они борются за руководство над тем аспектом личности автора, который осуществляется в фигуре повествователя.

Шестов помог рассмотреть двоение, он сам его рассмотрел, но, по-моему, недооценил то новое, которое Достоевский подавал в *ином*, в плане культового образа. См.: «В конце “Преступления и наказания” вы читаете следующие многообещающие строки: “... Но тут уже начинается новая история, история постепенного обновления человека, история его перерождения, постепенного перехода из одного мира в другой, знакомства с новой, доселе совершенно неведомою действительностью. Это могло бы составить тему нового рассказа, но теперешний рассказ наш окончен”. Не звучат ли эти слова торжественным обетом? И не взял ли на себя Достоевский, как учитель, обязанности показать нам эту новую действительность, новые возможности для Раскольникова? Но дальше обета учитель не пошел. В предисловии к “Братьям Карамазовым”, уже последнему произведению Достоевского, мы опять сталкиваемся с тем же обещанием. Одного романа Достоевскому мало. Чтоб обрисовать своего настоящего героя, ему нужен еще один роман, хотя в “Братьях Карамазовых”, растянувшихся на тысячу страниц, должно было бы хватить места и для “новой жизни”. А ведь между “Преступлением и наказанием” и “Братьями Карамазовыми” Достоевским были написаны целых три романа и все громадных: “Идиот”, “Подросток”, “Бесы”! Но об обете все не вспоминается. “Идиот” с князем Мышкиным, конечно, в расчет не может быть принят. Если только такое “новое” ждет человека, если нашим “идеалом” должен служить князь Мышкин, эта жалкая тень, это холодное, бескровное привидение, то не лучше ли совсем не глядеть в будущее?» [1971: 109-110]. Не станем спорить; хотя бы в силу того, что мы сами не уверены в неправоте Шестова. Существенное – появление иного плана показа образов (отсылаем снова к анализу Манолакева). Их семантика и их семантическая убедительность – второстепенный для нас вопрос.

Есть основания считать, что субъект учительного искусства и субъект еще невиданной образности вступают в спор и за голоса персонажей. Напр., князь Мышкин, по Шестову, «стоит между двух женщин и, точно китайский болванчик, кланяется то в одну, то в другую сторону. Правда, от времени до времени Достоевский дает ему хорошо поговорить. Но ведь это еще не заслуга: разговаривает-то сам автор» [1971: 110]. В конкретном случае, по-видимому, перевес за субъектом учительного искусства (пусть проповедь и неубедитель-

на). Можем предположить, что мера диалогичности<sup>79</sup> возрастает в тех участках хронотопа и при выступлении тех персонажей, в/при которых субъект учительного искусства уступает в силе либо отступает.

Субъект учительного искусства стремится к законченности культового образа. Не поэтому ли не получается? «Достоевский понимал и умел рисовать лишь мятежную, борющуюся, ищущую душу. Как только же он делал попытку изобразить человека нашедшего, успокоившегося, понявшего – он сразу впадал в обидную банальность. Вспомните хотя бы мечты старца Зсими о “будущем, уже великолепном соединении людей”. Разве от них не отдает самым шаблонным *Zukunftsmalerei*, от которого даже и социалисты, так зымеиваемые в подполье, давно уже отказались?» [1971: 111]. Как бы то ни было, но упоминание социалистов заставляет вспомнить показавшееся сходство между – странно подумать – определением иконного изображения о. Сергия Булгакова и попытками определить... социалистический реализм (см. ниже). «Большой стиль» Сталинской эпохи<sup>80</sup> – не ложный ли ответ, от искусства, на праведную и надвременную потребность в культовом образотворчестве? (Потому что авангард – в лучшем случае рыбок к тому, не более, если продолжить данный ход мыслей.) Был произведен опыт консервативной революции негодными средствами. Указанный «большой стиль» – эстетический след этого опыта.

По-видимому, Достоевский не предлагает никакого выхода, т.е. утешения. И идеализм, и путь Спасителя – фиктивны (вспомним «пустого», как «идею» и как «нуль», Мышкина в толковании Шестова). Конечно, он способен на лже-утешения, вкладываемые в уста того или иного персонажа, в т.л. Великого инквизитора.<sup>81</sup>

«Но сам Достоевский не вынес этого обмана, не мог удовлетвориться такой “верой в себя”» [1971: 114]. Да, Достоевский не хочет мишурного культа. Но и не может установить подлинного. Потому и его персонажи-устаговители

<sup>79</sup> Если согласиться с перспективой Бахтина и попытаться сочетать ее с мыслью Шестова.

<sup>80</sup> Перенимаем определение из работы Сергея Иванова «От авангарда к большому стилю» (Иванов 2010).

<sup>81</sup> «О ком идет речь в сказании о великом инквизиторе? Кто этот кардинал, из рук которого народ принимает свои же собственные хлебы? Разве эта легенда не символ пророческой “деятельности” самого Достоевского? Чудо, тайна, авторитет – ведь из этих и только этих элементов составлялась его проповедь. Правда, Достоевский умышленно не досказал главного. Сам великий инквизитор, дерзновенно взявшийся исправлять дело Христа, так же слаб и жалок, как и те люди, которых он третирует с таким презрением. Он страшно ошибся в оценке своей роли. Он смеет сказать только часть истины – и не самую ужасную» [1971: 112].

(или восстановители) культов корчатся в трагической 'само-невыполнимости', неосуществимости-себя.

Образ Раскольникова, постановка образа Раскольникова двойится не случайно и не эпизодически. Инерционное восприятие в духе «розового христианства» увидело бы в нем раскаяние за убийство и приход к Евангелию. На самом деле происходит другое, как показывает Шестов. Раскольников раздавлен своим *промахом* (а убийство *пришито* ему *Достоевским*, «для порядка») и не раскаивается, но ищет опоры, чтоб продолжить опостылевшую жизнь. Тем самым он приходит к одной-единственной и единственно-центральной мысли Евангелия – человеческая душа бессмертна.

Трещина затрагивает и вид того, что именуется адом (адом человеческой души). «Не правда ли, что Раскольникову необходимо было “для поэзии” дать хоть старушонку и Лизавету прихлопнуть, чтоб было приличное объяснение таких настроений?» [1971: 115]. За адом, представимым в пластически-наглядных образах, проступает ан-иконический ад.

Представляется, что Андреев делает следующий, заходящий за позицию Шестова, шаг: судьба Елеазара и Аврелия немо вопрошает: ну и что, что мы верим в бессмертие? Если кто-нибудь верит, если я верю, но об этом не хотят знать, а принимают эту истину в ее, как оказывается, неполной форме? Парадоксально, но оказывается, что как раз полное спасение (возможность воскресения и в теле) неприемлемо. Спиритуалистическая редукция христианства удобнее. Обратясь к «Философии трагедии», вспоминаем Раскольникова, восстанавливающего в своем отчаянии основное послание Евангелия: душа бессмертна. Ну и что же, если тело тоже бессмертно? Если людям даже это послание уже не нужно или нужно только в усеченной форме?

Позволим себе опрометчивое и предварительное предположение. Оно отнесется к предполагаемому отличию пост-византийской памяти искусства о культовом образе (литературы – о словесности, ср. выше).<sup>82</sup> В этой памяти, наверное, специфическая двухслойность, разведенность между планом (рамкой) произведения искусства и планом (обрамляемым) культового образа сохраняется, пусть и латентно, но в примерно «на порядок» большей степени,

<sup>82</sup> Мы бы расширили гипотезу и на собственно византийский период, на византийскую память... об искусстве (если – конечно, с оговорками – сблизить артефакты античной классики и эллинизма с искусством в понимании Бельтинга). Кстати, такая возможность косвенно допускается им: он находит процесс дифференциации (и поляризации) между образом и искусством, а также обставленность образа искусством в программе Контрреформации, повторением (хотя и протекающим по-иному) явлений, имевших место в античности, см. [Belting 1994: 485].

чем в культуре, пережившей Реформацию и Контрреформацию. Подобное положение коррелировало бы с историческим ритмом неоднократных и неполных «Ренессансов» (и контр-Ренессансов).

Сосредоточившись на более узком круге более интенсивной византийской – поствизантийской культурной преемственности, можно указать на одну конкретную особенность: своего рода лакмусом выступает отношение к религиозно-эстетическому принципу, заложенному в Сикстинской Мадонне Рафаэля. «Рафаэль отрицает физическое существование образа как объекта, который может управлять отправлением культа и обладать историей. Занавеска отодвигается, чтоб показать видение, которое делает видимой как идею божественного, так и идею красоты, символизированной в совершенствовании искусства. Занавеска акцентирует отсутствие знакомого типа образа, который она обычно обнажала, равно как и скрывала, и остается единственным физическим следом возобновленного культа образов – и при этом только в качестве намалеванного заместителя. Идея нематериального архетипа, которую всегда воплощали в образах, явлена, пусть только в воображении художника, непосредственно перед нами. Теперь искусство превосходит, преодолевает традиционный образ. Старый образ похож, в ретроспективе, на нечто необязательное и внешнее. Это развитие, однако, аннулирует претензию данного конкретного образа. Идеи – не иконы, вне зависимости от того, сколь близко они с ними связаны. Идеи не могут отвечать за культ, который всегда связан с объектом и конкретным местом. Культ произведения искусства, к которому произведение Рафаэля склоняет нас, заменяет собой культ святого образа (...)»<sup>83</sup> [Belting 1994: 488-490<sup>84</sup>]. «Материальный образ растворяется в образе фантазии, подтвержденном воображением художника и адресованном

<sup>83</sup> “Raphael negates the physical existence of the image as an object that can command a cult and possess history. The curtain is drawn aside to show a vision that makes visible both the idea of the divine and the idea of beauty, symbolized in the perfection of art. The curtain emphasizes the absence of the familiar kind of image, which it used to reveal as well as conceal, and remains the only physical trace of the reified image cult – and then only as a painted substitute. The idea of the immaterial archetype, which was always embodied in images, is now, if only in the artist’s imagination, made visible before us. The old image looks in retrospect like something auxiliary and extraneous. This development, however, cancels the claim of the particular concrete image. Ideas are not the same as icons, no matter how closely they might be linked. Ideas cannot be the recipient of a cult, which is always tied to an object and localized in a certain place. The cult of the work of art, to which Raphael’s creation invites us, replaces the cult of the holy image (...)”.

<sup>84</sup> С. 489 занята иллюстрацией.

воображению воспринимающего. Фантазия (...) была обещанием свободы (...). Воображение еще и источник художественной идеи (...). В эпоху Рафаэля эта идея состояла либо в “ощущении красоты, превосходящей природу”, либо в ощущении “изобразительной формы, не зависимой от природы”, причем они обе предвосхищены в письме Рафаэля, когда тот пишет об “определенной идее” абсолютной женской красоты, “пришедшей мне в уме”<sup>85</sup> (484). Произведение теряет значение оригинала в религиозном значении, зато приобретает значение оригинала в смысле художественном, т.е. в смысле аутентичного отражения идеи художника (484). Происходит де-персонализация образа и прототипа за счет персонализации (можно было бы сказать – избыточной) исполнителя (ремесленника, автора). Дематериализация образа в идею, управляемую воображением, рвет ток духовно-материальных свидетельств, удостоверяющих спасенность любого и каждого отдельного человека, места и момента тварного мира; а также предоставляет непомерную власть индивиду, обреченному, в силу того, на гордыню, безответственность и замыкание в себя.

### Вместо заключения: «Две встречи» Сергея Булгакова

Что дает нам работа Булгакова?<sup>86</sup>

Опыт эпифании, переоцененной как ложной; соположение двух культурных (точнее, культовых) родословных; полемика с чужим опытом боговидения (Соловьев); различие искусства и культового образотворчества (заслоняющее собой, но не стирающее различие родословных); наличие сдвига, дающего возможность усмотреть в работе этапное завершение некоего вектора развития (сообщающего долю телеологичности разрозненным показаниям четырех рассматриваемых выше работ).

Работа, в которой перемежаются рассказ, описание, самоанализ и анализ (или синтез культурологии и философии искусства), повествует о двух встре-

<sup>85</sup> “The material image dissolves into a fantasy image that is justified by the artist’s imagination and is addressed to that of the beholder. *Fantasia* (...) was a promise of a freedom (...). Fantasy is also the source of the artistic idea (...). In Raphael’s time this idea was either “the notion of a beauty transcending nature” or that of “a pictorial form independent of nature”, both of which are prefigured in Raphael’s letter, when he refers to a “certain idea” of absolute feminine beauty “that came into my mind””.

<sup>86</sup> Булгаков 1924: Сергей Булгаков, Две встречи (1898–1924). (Из записной книжки). Русская мысль, 1923-1924, №11-12, 425-433 (подпись: «От. С.», место и дата: «Прага, 10 (23) II. 1924»). Единственная работа об этом произведении Булгакова, с которой мы знакомы, это статья Аверинцева (2003).

чах лиро-эпического Я с известным рафаэлевским изображением Мадонны, находящимся в Дрездене. Работа подписана не Сергеем Булгаковым, а «О[т-цом] С[ергием]», что сообщает данной повести о совершившемся *метатрагическом* (см. ниже) душевном перевороте художественную завершенность.

Даем короткий пересказ. Я едет из Праги в Берлин (проездом через Дрезден) и вспоминает; следует самоцитата из «Света не вечернего» – экфрасис Сикстинской Мадонны, на основе первой «встречи» Я с нею; Я повествует о том, что предчувствует иное; предчувствие иного сбывается: следует первый экфрасис на основе второй встречи с Мадонной (эта Мадонна – не та); Я рассуждает (анализирует свой опыт, причину изменения воздействия работы на него), затем вспоминает о своих разговорах поры своей первой встречи с Мадонной, затем вводит в свои аналитические рассуждения обобщения; следует новый экфрасис на основе второй встречи (третий по общему счету; «информированное» описание подтверждает показания «наивного»); следуют финальные рассуждения, в которых обобщение преобладает над анализом.

Последовательность частей целого внушает семантику интериоризации, персонализации и возрастающей экономности иконизма (в см. не-аниконизма). Этим поддерживается внутренняя нетождественность себе одного из слов заглавия, «встреча»: встреча по недоразумению (ибо изображение, как оказывается, лишено подлинной персональности, см. ниже; значит, это не настоящая встреча – встречаются с лицами, а не с вещами, пусть и прекрасными), а затем встреча с собой (с Я, обретшим доступ к высшему уровню бытия).

Несмотря на насыщенность экфрасисом (экфрасисностью), данная работа, в отличие от остальных здесь рассматриваемых, недвусмысленно отказывается созерцаемому/ явившемуся образу в настоящей трансформирующей *пауценса* силе. Образ оказывается лишь зеркалом души, он показан как таковой. Позволим себе увидеть в этом симптом глубинного поворота к аниконизму (т.е. к эстетике, подчеркивающей подсобность иконизма) или, по крайней мере, к ослаблению культа образов (на фоне очевидного отхода от культа искусства).

Эта ригористическая интеллектуальная тенденция текста заслоняется противоположной стилистической тенденцией: обстоятельной авторефлексией и не лишенным оттенка самолюбования изложением собственных выводов из области философии искусства, которые Булгаков кладет по принципу мазков в масляной живописи, если вспомнить о технологии живописного письма, проанализированной Павлом Флоренским (текст на с. 432 особенно показателен, см. ниже цитату в сноске 92). Возможно, это локальный прием. В целом работа Булгакова строится на принципе наложения слоев, покрывающих целое, от силуэта через до-личное к личному (если упростить) и, наконец, к

надписи, что можно рассмотреть в последовательности трех экфрасисов одного и того же произведения, увенчанных подписью духовного лица<sup>87</sup>. Подходя к работе Булгакова с точки зрения литературоведа, мы удовлетворены подталкивающей к выводам структурой; из перспективы читателя нам в ней не хватает самоограничения и того, что принято называть «естественностью». Иконоидный автопортрет о. Сергия Булгакова – явление переходного характера и переходной эпохи, сопоставимое, по большому счету, с известным житием протопопа Аввакума, им самим написанным.

Оставляя в стороне вопрос о ее переходном характере, следует признать, что работа Булгакова являет собой (полагаем, редкий) тип «экфрасиса в экфрасисе». Обрамляющий экфрасис, однако, недоявлен, поскольку очерчиваемое и указуемое им произведение недоопределено: это произведение было бы визуальным коррелятом иконоидного авторефлексивного рассказа Сергея Булгакова, ставшего Отцом Сергием, и было бы делом именно Отца Сергия.

У Булгакова дано не только и не столько разграничение, сколько переход от одной позиции к другой, от одной мировоззренческой и эстетической родословной к другой. Не «от марксизма к идеализму», а от христианского (и пост-христианского) Запада к христианскому Востоку, в рамках 26 лет одной жизни. Движение и во времени, и в пространстве философски-осмысляемого континуума культуры. В самом деле, разграничения, проведенные в веховской статье «Героизм и подвижничество», теперь, спустя 17-18 лет, переводятся в сферу эстетики и даются с инстанции не философа-эксперта, а личного (приватного) опыта. Рождение духовного человека, интроекция в культурную сердцевину культурной родословной, миграция в сторону другой геокультурной «почвы» даны как аспекты единого процесса.

Работа помогает нам выяснить расплывчатость наших собственных представлений и атрибуций, когда мы хотим противополжить иконописи, восточнохристианской эстетике, нечто однородное. Мы пытаемся объединить под общим знаменателем античную пластику, образы западного средневековья и (пост)ренессансное искусство. Но мы должны сделать разграничение по крайней мере между искусством и «культовым образом» (в смысле Бельтинга), пусть и культовым образом религиозной традиции, погружившейся в заблуждение (как западная с точки зрения Булгакова). Мы не ставим возможный воп-

<sup>87</sup> Вероятное значение этой подписи, в свете диалога с традицией: 'я коротко сообщаю о себе, свидетельствующем про этот чувственный, душевный, умственный, духовный опыт, но и для того, чтобы указать на присутствие Слова и запечатлеть опыт и образ Им' (аскетичность и служебность автореферентности авторства), 'душа моя и тело мое воцерковились'.

рос о превращении иконописного (восточного) культового образа в произведение искусства, в силу более или менее автохтонного развития. Разве утрата стиля совпадает с утратой *присутствия*, характерного для культового образа (и наоборот)? Мы не можем сказать, следует ли объединять западное средневековье с античностью. Мережковский объединяет и в его преломлении они друг к другу подходят. Шпенглер разводит.

Булгаков различает подлинное – неподлинное; типового разнообразия (восточно-христианское, западное, античное искусство; античный и т.д. культовый образ) у него нет. Он даже «наивную» античность считает развращенной западным Ренессансом. Но эта чрезвычайная упрощенность – только на первый взгляд

Обмирщенное искусство Запада (начиная с Ренессанса) Булгаков называет «героическим» (432)<sup>88</sup> и связывает с «языческим человекобожием» (431), с трагедией и катарсисом; значит ли это, что реакция воспринимающего иконопись – не катарсис? Соприкается ли этот взгляд с шестовским?

Булгаков употребляет понятие «подсознания» в контексте рассказа о восприятии религиозного искусства; можно подумать, что какой-то пласт подсознания реагирует или не реагирует на те или иные особенности произведения, в результате чего оно воспринимается как икона или как просто произведение (хотя и религиозного по тематике) искусства. Но непосредственный контекст у Булгакова иной: он касается предчувствий души о встречах, в которых будет участвовать и дух, предчувствиях эпифании (см. 426). Это не «эстетическое подсознание» в актуальном для нас смысле. Это – реплика соловьевского «предчувствую т/Тебя».

На Соловьева указывают как на мистика, небеспричастного к западной, впавшей в чувственный эротизм традиции (431); но намек на неприемлемость чувственной видимости эпифанного образа нет. От взгляда Булгакова ускользает иконная, отличная от скульптурной, специфика боговидения Соловьева, о которой шла речь выше. Булгаковская критика опыта Соловьева заставляет задуматься про опыт другого боговидца. Полагаем, что Мережковский освободился от полового характера своих эпифаний (своих антиципаций эпифании?), свалив его на собственных героев (Юлиана и др.).

Мы можем различить разные планы пола, проявления поло-подобных ролей, в ситуациях оповещения эпифанного опыта: план прагматики (воспринимающий остается пронизанным видением либо приводит в баланс его энер-

<sup>88</sup> «Героическое» и имплицитное «подвижническое», в отличие от давней работы в «Вехах», соположены 1) имплицитно и 2) не контрастивно, но иерархически («героическое» бесстрастно и однозначно отнесено к более низкому ярусу бытия).



гию встречной работой ума, воли или воображения) и план семантики (образ потустороннего лика или ипостаси – будь то Бог, смерть или нечто третье – являет женские либо, наоборот, мужские черты). Половые роли в первом случае («план прагматики») – метафора; они растворяются в установках на восприятие откровения и на философскую переработку богословского опыта.

Начиная с заглавия и сквозь толщу текста, Булгаков втягивает в свой спор с Соловьевым числовую символику. Заглавие, «Две встречи», многореферентно. Оно отсылает к двум встречам булгаковского Я с Мадонной Рафаэля. Оно отсылает и к предполагаемым двум типам сверхчувственного осязания божества, явленных у него и у Соловьева. Оно прикрывает собой три (sic!) встречи булгаковского Я с мысленным образом Мадонны, о которых повествуется в работе, и противопоставляет их трем (!) встречам Соловьева (сводимых, однако, к одной лишь мысленной). Короче говоря, Булгаков внушает триадичность, значит, качественную наполненность своей диады (показателя, при поверхностном взгляде, количественного), и бескачественность триады соловьевской (у того оповещены три встречи: «Три свидания», – но, согласно косвенному внушению Булгакова, они расположены в горизонтально-линейном порядке, качественной трансформации не произошло, Соловьев не рассеял сомнения в чувственной женственности своего видения).

Словарь, грамматические формы, выбираемые Булгаковым, выговаривают большее, нежели сопровождающий рассказ эксплицитный самоанализ. «...[Я] не увидел Богоматери. Здесь – красота, лишь дивная человеческая красота, с ее религиозной двусмысленностью, но... безблагодатность. Молиться перед этим изображением? – да это хула и невозможность» (427). Из этих слов<sup>89</sup> можно вывести ряд несоответствий между должной иконописью и наличным религиозным искусством Рафаэля, равно как и между видением божества в рамках вспоминаемой первой встречи и в рамках настоящей, второй по времени. 1) Произошла деперсонализация (Она – красота). 2) Очеловечивание. 3) Родилась двусмысленность. 4) Святое обратилось в красивое и, быть может, возвышенное. 5) Образ превратился в произведение искусства. Обобщая, скажем: произошла деперсонализация архетипа (или означаемого; не референ-

<sup>89</sup> Это – второй по очереди экфрасис Сикстинской Мадонны как произведения искусства, в рамках текста, и первый из вызванных второй встречей с произведением. Мы сознательно предпочитаем остановиться на нем. За ним следуют анализ и самоанализ, перемешанные с ретроспекцией, и третий по общему счету экфрасис, теоретически умудренный (с. 432; в нем элементы и особенности произведения соотносятся на «глазах» у читателя со сложившейся историко-культурной перспективой и формулой).

та!); а также десакрализация и авто-сакрализация изображения (означающего). Ср.: «не [...] икона», а «картина, сверхчеловечески гениальная» (427). Правда, по сравнению с анализом Бельтинга, у Булгакова положение о возникающем культе к произведению искусства проступает очень смутно.<sup>90</sup> Но об этом ниже.

Рассказ переходит в рассуждение. «Здесь явление прекрасной женственности в высшем образе жертвенного себеотдания, но “человеческим”, “слишком человеческим” кажется оно» (427-428). С одной стороны – женственность, с другой – девство в Женском (заглавная буква у Б.) образе (428). Итак: деперсонализация, но и потеря андрогинности, а также опосредованности («Женский образ» был опосредующим звеном, за которым проступал архетип).

«Натурализм» «владеет лишь природностью, а последняя знает лишь женщину» (428). «В аскетическом символизме [...] просвечивает видение сверхприродного, благодатного состояния мира» (428). (Здесь – касательная к социалистическому реализму, отталкивающемуся от натурализма. Он тоже улавливает, точнее, должен уловить ответ будущего, коммунистического, преображенного бытия. Он тоже стремится уловить в терминах эстетики явление, должно быть, отходящее от области искусства.)

«Поэтому икона не имеет отношение и к портретности, ибо и в ней неизбежно таится натурализм, к которому роковым образом и влечется религиозная живопись» (Булгаков, 428). Разграничающее словоупотребление (иконопись – религиозная живопись) встречается не только у Флоренского<sup>91</sup>, но и у Булгакова.

«Этим определяется судьба всего Ренессанса, как в живописи, так и в скульптуре и архитектуре. Он создал искусство человеческой гениальности, но не религиозного вдохновения» (428).

Булгаков вспоминает свою встречу с Львом Толстым в 1902 г. и его приступ злости на Мадонну Рафаэля. Спустя много лет Булгаков понимает Толстого: «Теперь я увидел и почувствовал *нечистоту*, нецеломудрие картины Рафаэля, сладострастие его кисти и кощунственную ее нескромность» (429).

<sup>90</sup> Ср.: “The cult to the work of art, to which Raphael’s creation invites us...” (488).

<sup>91</sup> «Религиозная живопись Запада, начиная с Возрождения, была сплошь художественной неправдой, и, проповедуя на словах близость и верность изображаемой действительности, художники, не имея никакого касательства к *той* действительности, которую они притязали и дерзали изображать, не считали нужным внимать даже тем скудным указаниям иконописного предания, т. е. знания, каков духовный мир, – который сообщала им католическая Церковь. Между тем иконопись [...]» (цитата из трактата «Иконостас», 1922) [Флоренский 2000].

Так: нескромность, т.е. зарождение автосакрализации ремесла, превращающегося в искусство.

Дело не только в ренессансном обмирщении. По Булгакову, чувственности слишком много уже в средневековом католицизме (см. 430-431). (Пытаясь согласовать точку зрения искусственного дилетанта Булгакова с точкой зрения современного нам профессионала Бельтинга, мы находим свидетельство об этой чрезмерной чувственности в роли культа св. мощей, играющего на Западе роль восточного иконопочитания.)

Мог ли иконный культовый образ Востока произвести *свои* формы религиозного искусства, помимо импорта и освоения форм религиозного искусства Запада? Кажется, да. Полагаем, что один из возможных аналогов их в литературе – романы Достоевского, которые, по сравнению с хронологически современной им литературой, в особенной степени и архаичны, и авангардны.

Булгаковым прилагается «своя» мера к миру западного «Центра» (точка отсчета – патристика; в силу коннотаций, скорее восточная патристика): религиозное искусство Ренессанса называется «художественным арианством» и «художественным монофизитством»; «была почувствована только человеческая стихия в боговоплощении» (432). Эти выражения примечательны для нас и тем, что чем-то напоминают мнения, высказанные Бельтингом. Сказанное Булгаковым можно выразить и иначе: божественному аспекту воплощения отказано в материальности («божественное потускнело и закрылось человеческой красотой», пишет Булгаков), или: материальности божественного аспекта воплощения отказано в засвидетельствовании. Или – все равно, что отказано.<sup>92</sup> Бельтинг: к XVI веку не только возникает новый тип образов (два типа четко различает Лютер), но и в ходу два типа тем изображений: «старые темы посвячительных образов и новые темы мифологии и аллегории, поначалу претендовавшие на принадлежность к искусству [...] Образ Венеры, не являющийся произведением искусства, был бы заведомой бессмыслицей. Новые темы, у которых не было своей реальности в буквальном смысле слова, теперь воздействовали на способ восприятия образов в целом»<sup>93</sup> (472). «Образ стал

<sup>92</sup> «...[И] человеческое без духа перестало быть человеческим, стало плотским. Это уплотнение человечества и ведет к религиозному упадку нового времени. И все это совершилось в недрах Духа, в глубинах художественного мироощущения, и это могущественнее Лютера и реформации, вернее, это-то и породило то...» (432). Булгаков ставит акцент на реактивность (вторичность) Реформации, у Бельтинга – акцент на реактивность Контрреформации.

<sup>93</sup> “[T]he old themes of the devotional images and the new ones of mythology and allegory, which laid claim to being works of art from the outset. [...] An image of Venus that was

объектом рефлексии, как только он внушил воспринимающему не понимать его тематику буквально»<sup>94</sup> (472). «Материальный образ растворяется в воображаемый, удостоверяемый фантазией художника и адресуемый фантазии воспринимающего»<sup>95</sup> (484). «Работа теряет ауру “оригинала” в религиозном смысле – как образа, берущего верующих под свою власть в силу своего непосредственного присутствия. Вместо того она становится “оригиналом” в художественном смысле – тем, что она верно отражает идею художника»<sup>96</sup> (484). «По мере ухудшения условий для практикования старого отношения к образам, этот культ все более насаждался как обязанность, и усилия по сотворению нового типа ауры возрастали»<sup>97</sup> (485). Идея нематериального архетипа больше не материализуется в образах, и зависит она от произвола авторской фантазии.

В самом деле, это новое означаемое не нуждается в вере в материальность боговоплощения. Нематериальность идеи и ее зависимость от произвола художника (но отнюдь не от пространственно-временных партикулярностей) удобны в спекулятивных целях. Начинает вращаться колесо художественной индустрии и элитарной моды, хотя след такой веры остается в культе к вещам художников, писателей.

Пост-символистский модернизм (авангард) XX века рвется к ре-материализации архетипа и к освобождению его от субъективной фантазии художника; это наиболее ярко и, на первый взгляд, парадоксальным образом выражено в ре-материализации персональной ауры произведения: практикой изготовления рукописных книжек в ограниченном числе экземпляров.

У Булгакова фиксируется следующий ряд уровней бытия: комедия, трагедия, религия. Мадонна Рафаэля принадлежит уровню трагического мировосприятия. Тем самым для Булгакова она оказывается лакмусом его собственного духовного местонахождения. При первой встрече она способствовала его

not a work of art would have been outright nonsense. / The new themes, which had no reality of their own in a literal sense, now affected the way images in general were seen”.

<sup>94</sup> “The image became an object of reflection as soon as it insisted the beholder not to take its subject matter literally”.

<sup>95</sup> “The material image dissolves into a fantasy image that is justified by the artist’s imagination and is addressed to that of the beholder.”

<sup>96</sup> “The work loses its aura as an “original” in the religious sense – as image exercising power over believers by its actual presence. Instead, it becomes an “original” in the artistic sense, in that it authentically reflects the artist’s idea”.

<sup>97</sup> “The less favourable the general climate became for the old use of images, the more this cult was imposed as a duty, and the more intense grew the efforts to create a new kind of aura”.

духовному восхождению, ибо трагическое мировосприятие, воплощаемое ею, освобождало его от «мещанской комедии социализма»; потому и он не стыдится «религиозных восторгов» своей юности (432-433).

Вернемся к Достоевскому и предполагаемой двупланности его романов, попытаев перевести ее в термины Булгакова. Из трагического рождается религиозное; это рождение дано в оправе, без излишней брезгливости смешивающей трагическое и комическое.

То же можно сказать о повествующих об эпифанном опыте работах Андреева, Гумилева, Мережковского и Соловьева, о которых шла речь выше. У Андреева и Мережковского «оправа» несет печать присутствия обрамленного – она эмблематически уплотняет, удваивая, потаенный религиозный смысл у Андреева (богословскую истину бессмертия души и во плоти) и символически намекает на мистериальный смысл у Мережковского. У Гумилева оправа расплывается. У Соловьева она принадлежит миру «мещанской комедии» (пусть и не «социализма»). Разницу между оправками Соловьева и Мережковского можно объяснить диалектикой притяжения и отталкивания от поэтики Достоевского, смешивающей будни и религиозную торжественность, в кругах его младших современников и людей следующего поколения.

Шестов в своем анализе трагического у Достоевского тематизирует как раз переход уровня трагического на уровень религиозного мировосприятия, сосредотачиваясь на фантастической трудности этого перехода (ибо человек – во власти «идей» и, выпестованный как раз этой властью, страдает комплексами уединенного существования).<sup>98</sup>

<sup>98</sup> В Мадонне Рафаэля «даны образы дивной красоты, младенца и матери, чтобы выразить трагическую жертвенность и волю к ней, высший *amor fati*, и то, что здесь явлено, влечет к себе и волнует, художественно пленяет и покоряет. Эту картину нужно воспринимать как изображение пути человеческого восхождения, который есть, вместе с тем, трагическая судьба. Трагедия волнует нас высшим художественным волнением, она дает очистительное просветление, сила ее – катарсис. Здесь явлена человеческая трагедия и то, чего отрицаемся мы в порядке религиозном, как кощунства, это приемлемо как трагическое постижение человеческих судеб в искусстве. Только в религии разрешается трагедия, и ею она преодолевается, но трагический путь необходимо ведет к религии» (432). Отметим дрейф слова «трагедия» вниз, к среднему ярусу бытия. У Шестова в «Философии трагедии» оно двойлось на настоящую (безыдеальную) и фальшивую (откладывающую ответственность в катарсис, полное соответствие уводящей от истины идеи). Открытие яруса религиозного образа, превышающего трагическое искусство, – эстетическая параллель к рождению философии персонализма после/из смертельно-родовых мук (шестовского) экзистенциализма; либо аспект этого рождения. Несколько упрощая, можно представить себе рождение философского персонализма и открытие икон-

Как и авторы остальных текстов, рассматриваемых здесь (за исключением, быть может, Андреева), Булгаков не ставит вопроса о формах будущего искусства. О его позиции можно догадываться, сравнивая этот текст с современной ему работой Бердяева «Новое средневековье», в которой предвидится упразднение института искусства (а стало быть, и института произведения искусства).

Движение «от» Ренессанса наблюдаемо как на уровне художественных артефактов, так и на уровне теоретизирующего историю сознания той эпохи и того культурного круга.

Работа Булгакова, на первый взгляд, воплощает прорыв в «Иерусалим», освобождение от «Афин». Это косвенно подтверждается взглядом на эллинскую традицию как на нечто относительно внешнее, несомое – опоганиваемое (на Западе – Ренессансом) либо сохраняемое должным образом (в Византии) (431). Но нам трудно освободиться от ригоризма Шестова. Тень благополучной (и не слишком ли легко давшей?) округленности настораживает: форма, оттененность, интонация не указывают ли на неотмененную здесь «власть идей»?

Статья-исповедь<sup>99</sup> Булгакова делает видимой и чуть ли не сама замечает культурно-историческую обусловленность эстетических (в т.ч. синестетических) параметров и предпосылок эпифанного опыта. Только она этими параметрами и предпосылками мало интересуется. В фокусе – их мировоззренческая подоплека, а также их встроенность в один или другой уровень бытия, в художественные формы, выражающие тот или иной уровень мировосприятия, т.е. их встроенность в искусство (с одной стороны) и в культовый образ (с другой). Встраивая их, далее, в вертикальную структуру бытия (комедия – трагедия – религия), мысль Булгакова соскальзывает с вопроса о множественности культового, отсюда и культурного и эстетического опыта.

Рассказ Булгакова, будучи в наибольшей степени эксплицитным (он и приурочивает схваченные как целости, а не как россыпь фрагментов, и поименованные пласты памяти к уровням бытия/ мироздания; и отсылает к конкрет-

---

ного культового образа аспектами единого процесса. Но вопрос об отношении русского персонализма (мы бы отнесли к нему, кроме Булгакова, Вл. Лосского и Г. Флоровского, Карсавина и Бахтина, а также, с оговорками, Бердяева) к культовым образам (предыскусству) получужой традиции, западнохристианской, равно как и вопрос об отношении персонализма западного (прежде всего французского, Э. Мунье) к иконным культовым образам, остаются для настоящей работы открытыми.

<sup>99</sup> Принадлежность повествуемого сфере частного заявлена же в подзаголовке работы – «Из записной книжки».

ному опыту «коллеги» по эпифании (Вл. Соловьева); и эксплицитно рекомендует должный образ эпифании), дает возможность в очередной раз оглянуться назад и попытаться встроить все пять случаев в какую-то цепь изменений, в подобие диахронической целостности. Рассуждая в терминах различия между «Афинами» и «Иерусалимом» («Флоренцией» и «Константинополем» и т.д.), рассказ Соловьева в наибольшей степени наивен: перед читателем опосредованный лишь персональной биографической памятью рассказ об эпифании, в котором читатель может узнать тип образного присутствия, связываемого с «Иерусалимом». Вовсе не наивно строится рассказ Мережковского: в действительности он подменяет путь к Голгофе путем к Афинскому Акрополю, Голгофу и Царство Небесное – Акрополем и Царством Вечных Идей (внимательное прочтение «Акрополя» позволяет рассмотреть в нем полемический диалог то ли с мифом, то ли с евангельским рассказом о Крестном пути, в силу которого лиро-эпический Я сотворяет из себя эллинскую, аттицизированную контрверсию Иисуса Христа). При этом имплицитный автор умудряется упустить существенный шаг после-крестного пути: Сошедствие в ад; за метафорическим распятием следует только апофеозис, а описание этого состояния не оставляет никаких сомнений: великое освобождение от бремени истории спасительно только для протагониста. Тем самым Мережковский подсвечивает сцену Афин сгустками памяти о Иерусалиме, чтоб решительно отвергнуть Иерусалим. Леонид Андреев в «Елеазаре» делает то же самое, но меняя местами Афины и Иерусалим и сосредотачивая свое внимание на пропущенном Мережковским шаге: на сошедствии в ад. Косвенность и минимализм изображения (дано даже не Сошедствие в ад, а просто физическая смерть и физическое воскресение некоего Елеазара) могут свидетельствовать о более позднем фазисе цикла культурной памяти, чем тот, который зафиксирован в работе Мережковского. Рассказ Гумилева будто возвращается к наивности: тут (как у Соловьева) только Иерусалим, но в свете Страшного суда (а не Сотворения и Писания), и, кроме того, реминисценция чужого опыта: текст Гумилева ненавязчиво отсылает либо может отсылать к (гипо)тексту Соловьева.<sup>100</sup> Рассказ Булгакова гармонизирует персональную память с трансперсо-

<sup>100</sup> См. такие общие с текстом Соловьева (и вместе с тем по-разному конкретизированные) моменты: ускорение временного хода и поворачивание его вспять; обманутое ожидание лицецерения Женского лика; троичность топографических (географических) ориентиров, образующих коррелирующие пары (Сена или Париж – Британская библиотека; Нева – Подмосковье; Нил – пустыня вблизи Каира). Стоит обратить внимание на архетипическую семантику образа, которым Гумилев означил

нальной культурной памятью и последовательно расставляет точки над всеми i, хотя про опыт смерти этот рассказ не повествует.

В введении к настоящей работе мы написали, что попробуем исследовать ранние проявления данной традиции при помощи инструментов, выработанных ее поздними проявлениями. По мере приближения к концу все явственнее, однако, обозначалось применение выводов, подхода или хотя бы установки как раз ранней работы – «Философии трагедии» Льва Шестова. Жалеть не будем – ход работы часто уводит от полагаемого при ее начале. Но мы даем себе отчет в том, что опора на Шестова требует актуализации той позиции, с которой он находился в антагонистическом споре, – Вячеслава Иванова. Мы считаем диалектику этих полярных позиций основополагающей для той интеллектуальной традиции, которая – не обязательно с воцерковленных позиций и не обязательно с позиции богословия – может понять византийские вербальные и прочие артефакты как ядро своей классики.

### Л и т е р а т у р а

- Аверинцев, Сергей. 1971. «Греческая “литература” и ближневосточная “словесность” (Противостояние и встреча двух творческих принципов)». *Типология и взаимосвязь литератур древнего мира*. М.: Наука.
- Аверинцев, С. 1978. «Типология отношения к книге в культуре Древнего Востока, античности и раннего Средневековья». *Античность и античные традиции в культуре и искусстве народов Советского Востока*. М.: Наука, 6-27.
- Аверинцев, С. 1983. «Между “изъяснением” и “прикровением”: ситуация образа в поэзии Ефрема Сирина». *Восточная поэтика*. М.: Наука, 223-260.
- Аверинцев, С. 1999. «Апофатика у греков и сирийцев: два подхода к литературной разработке духовной темы». *Месемврия. Българо-руски сборник в чест на Сергей Аверинцев*. Съст. Емил Димитров. София: Славика, 98-109. [«Доклад С. С. Аверинцева на XVIII Международном конгрессе византинистов (Москва, 8-15 августа 1991 г.). Публикуется впервые. – *Прим. сост.*» (98)].

---

трехчастность опыта Соловьева и его же рассказа о нем: река Нил. «Гумилев и Соловьев» – тема, заслуживающая отдельного исследования.



- Аверинцев, С. 2003. «“Две встречи” о. Сергия Булгакова в историко-культурном контексте». *С.Н. Булгаков. Религиозно-философский путь: Международная конференция, посвященная 130-летию со дня рождения*. Науч. ред. А.П.Козырев; сост. М.А.Васильева, А.П.Козырев. М.: Русский путь (Онлайн: <http://www.rp-net.ru/book/articles/materialy/bulgakov/averincev.php>)
- Алперс, Светлана. 2003. «Виждането като познание: холандски модел». *Разказвайки образа. Читанка*. Съст. А. Ангелов и И. Генова. София: Фондация Сфрагида, 57-89 [перевод работы: Svetlana Alpers, “Seeing as Knowing: a Dutch Connection”, in: *Humanities in Society*, 1 (1978), 147-173].
- Ангелов, Ангел. 2008а. «“Европейската филология” на Ерих Ауербах». *Литературна мисъл*, 2008, 2, 72-102.
- Ангелов, А. 2008б. «Хуманизъм и Европа във филологията на Лео Шпицер». *Годишник на Филологическия факултет на Югозападния университет «Неофит Рилски»*, 6 (2008), 196-237.
- Ангелов, А. 2008в. «Историчност на визуалния образ (Автореферат)». *Електронно списание LiterNet*, 12.04.2008, № 4 (101): <http://litenet.bg/publish11/avangelov/index.html>
- Андреев, Леонид. 1971. Повести и рассказы в 2-х томах. Т. I (1898-1906 гг.). М.: Художественная литература.
- Belting, Hans. 1994. *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*. Chicago and London: The University of Chicago Press. [Ориг. изд. на немецком, 1990.]
- Белтинг, Х. 2003. «Невидимият шедьовър. Пролог. В лабиринта на модерността». *Разказвайки образа. Читанка*. Съст. А. Ангелов и И. Генова. София: Фондация Сфрагида, 90-112 [перевод отрывков работы: Hans Belting, *Das unsichtbare Meisterwerk*, München, Verlag C. H. Beck, 1998 (Prolog, 9-13; Im Labyrinth der Moderne, 187-208)].
- Боа, Ив-Ален. 2001. «Живописиста като модел. Урокът на Канвайлер». *След-истории на изкуството. Читанка*. Съст. И. Генова и А. Ангелов. София: Фондация Сфрагида, 175-218 [перевод: Yves-Alain Bois, “Kahnweiler’s Lesson”, *Painting as Model*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1990, 65-97 и 280-293].
- Булгаков, Сергей. 1924. «Две встречи (1898–1924). (Из записной книжки)». *Русская мысль*, 1923-1924, №11-12, 425-433.
- Булгаков, С. 1994. *Православието. Очерци върху учението на Православната Църква*. София: Христо Ботев. [Первое изд.: Православие, Париж, 1965]
- Bürger, Peter. 1984. *Theory of the avant-garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Бычков, Виктор. 1999. 2000 лет христианской культуры *sub specie aesthetica*. Т. I. Раннее христианство. Византия. М.–СПб.: Университетская книга.
- Геллер, Леонид 1997. «На подступах к жанру экфрасиса. Русский фон для нерусских картин». *Wiener Slawistischer Almanach*, Sdb. 44 (1997), 151-171.
- Геллер, Л. 2002. «Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе. *Экфрасис в русской литературе. Труды Лозаннского симпозиума*. М.: МИК, 5-22.
- Генова, Ирина и Ангел Ангелов. 2001. *Следистории на изкуството. Чистанка*. София: Фондация Сфрагида.
- Гумилев, Николай. 2000. Стихотворения и поэмы. Вступ. ст. А. Павловский. Сост., коммент. М. Эльзон. Новая библиотека поэта. Изд. 2-ое, испр. СПб.: Академический проект.
- Demus, Otto 1976. *Byzantine Mosaic Decoration. Aspects of Monumental Art in Byzantium*. London: Rutledge & Kegan Paul [Первое изд.: 1947].
- Евдокимов, Павел. 2006. *Православието*. София: Омофор. [Первое изд.: L'orthodoxie, Neuchatel; Paris, 1959].
- Есаулов, Иван. 2002. «Экфрасис в русской литературе нового времени: картина и икона». *Экфрасис в русской литературе*, 167-179.
- Зенкин, Сергей. 2002. «Новые фигуры. Заметки о теории». *Новое литературное обозрение*, 2002/5, 343-351.
- Иванов, Вячеслав Вс. 1989. «Звездная вспышка. (Поэтический мир Н.С. Гумилева)». Гумилев, Николай. *Стихи. Письма о русской поэзии*. М.: Художественная литература, 5-32.
- Иванов, Сергей. 2010. Реакционная культура. От авангарда к большому стилю. СПб.: Изд-во Политехнич. унив.
- Каприев, Георги. 2011. Византийска философия: Четири центъра на синтеза. (2-ро, допълн. изд.). София: Изток-Запад.
- Лоски, Владимир. 2005. Очерк върху мистическото богословие на Източната църква: Догматическо богословие. София: Омофор. [Перевод сочинения: «Очерк мистического богословия Восточной церкви», по изданию: Лосский, В. *Очерк мистического богословия Восточной церкви: Догматическое богословие*. Москва. 1991. Первое изд.: *Essai sur la Theologie Mystique de l'Eglise d'Orient*, Paris, 1944.]
- Lyutskanov, Yordan. 2011. "Expansion, Exclusion and Recurrence between 'Art as a Means for Salvation' and 'History as a Creation of Art': Dmitry Merezhkovsky and His Close Companions". *Sjani* (Tbilisi) 12 (2011), 162-179.
- Мавродинов, Никола. 1928. «Експресионизмът на източната средновековна живопис». *Златорог* 9 (1928), 108–116.

- Мавродинов, Н. 1946. *Старобългарската живопис*. София: Българско историческо дружество.
- Манн, Юрий. 1989. «Ужас оковал всех...». *Вопросы литературы*, 1989/8, 223-235.
- Манолакев, Христо. 2011. Грибоедов – Гоголь – Достоевский: типология и герменевтика Слова. [Б.м.:] Фабер.
- Martin, Frank David. 1981. *Sculpture and Enlivened Space: Aesthetics and History*. Lexington (Ky): Kentucky UP.
- Меднис, Нина. 2006. «Религиозный экфрасис в русской литературе, *Критика и семиотика*, 10 (2006). Новосибирск, 58-67 (Текст доступен он-лайн: <http://www.nsu.ru/education/virtual/cs10mednis.pdf>)
- Мережковский, Дмитрий. 1906. *Христос и Антихрист. I. Смерть богов: Юлиан Отступник*. М.: Пирожков.
- Мережковский, Д. 1914. Полное собрание сочинений. В 24 т. М.: Сытин.
- Мних, Роман. 2002. «Сакральная символика в ситуации экфрасиса (стихотворение Анны Ахматовой “Царскосельская статуя”)» // *Экфрасис в русской литературе*, 87-96.
- Нейчев, Николай. 2009. *Литература и месианизъм: Руското литературно месианство през XIX век*. Пловдив: УИ «Паисий Хилендарски».
- Оцуп, Николай. 1995. *Николай Гумилев: Жизнь и творчество*. Пер. с фр. Луи Аллен. СПб.: Logos.
- Розанов, Василий. 1994. «Собрание сочинений. Том 3. В темных религиозных лучах». *Собрание сочинение в 5 томах*. Москва: «Республика», 1994, цитата по факсимильному электронному воспроизведению: [http://imwerden.de/pdf/rozanov\\_v\\_temnyh\\_religioznyh\\_luchah.pdf](http://imwerden.de/pdf/rozanov_v_temnyh_religioznyh_luchah.pdf)
- Рубинс, Мария. 2003. «Экфрасис в раннем творчестве Георгия Иванова», *Русская литература* 2003/1, 68-85.
- Соловьев, Владимир. 1990. «Неподвижно лишь солнце любви...»: Стихотворения. Проза. Письма. Воспоминания современников. М.: Московский рабочий.
- Сомов, Андрей. 1892. «Венера». *Энциклопедический словарь*, Т. V-а, СПб.: Брокгауз и Ефрон.
- Степанов, Юрий. 1997. *Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования*. М.: Языки русской культуры.
- Тарковский, Арсений. 1991. *Собрание сочинений*. Т. 1. М.: Художественная литература.

- Таруашвили, Леонид. 1998. *Тектоника визуального образа в поэзии античности и христианской Европы. К вопросу о культурно-исторических предпосылках ордерного зодчества*. М.: Языки славянской культуры.
- Тынянов, Юрий. 1967. *Архаисты и новаторы*. Мюнхен: Wilhelm Fink. [Первое изд. 1929]
- Флоренский, Павел. 2000. Иконостас [1922] (Он-лайн: <http://www.vehi.net/florensky/ikonost.html>).
- Франк, Сузи. 2002. «Заражение страстями или текстовая “наглядность”: *pathos* и *ekphrasis* у Гоголя» // *Экфрасис в русской литературе*, 32-41.
- Фуко, Мишель. 1969. «Что такое автор?» // Он же. *Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет*. М.: Касталь, 1996 [Выступление на заседании Французского философского общества 22 февраля 1969 г.] (Он-лайн: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/Fuko/Avtor.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Fuko/Avtor.php))
- Ходель, Роберт. 2002. «Экфрасис и “демодализация” высказывания». *Экфрасис в русской литературе*, 23-31.
- Цимборска-Лебода, Мария. 2002. «Экфрасис в творчестве Вячеслава Иванова (Сообщение – Память – Инобытие)». *Экфрасис в русской литературе*, 53-70.
- Шатин, Юрий. 2004. «Ожившие картины: экфрасис и диегезис». // *Критика и семиотика*, 7 (2004), 217-226 (Он-лайн: <http://www.nsu.ru/education/virtual/cs7shatin.htm>).
- Шестов, Лев. 1971. *Достоевский и Ницше (Философия трагедии)*. Paris: YMCA-Press (репринт).
- Экфрасис. 2002. *Экфрасис в русской литературе. Труды Лозаннского симпозиума*. Сост. Л. Геллер. М.: МИК.
- Wagner, Peter. 1996. Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality – the State(s) of the Art(s). *Icons – Texts – Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Ed. P. Wagner. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1-40.

Вадим Беспрозванный

**РАЗГАДАЮ ВЕЩЕЙ РЕБУС: СТРУКТУРА И СМЫСЛ  
ЦИКЛА СТИХОТВОРЕНИЙ ВЛАДИМИРА НАРБУТА  
БОЛЬШЕВИК\***

Это стихотворение вообще великолепно. Какое-то странное, только поэту понятное, но волнующее нас настроение.

Юрий Олеша

Жажда конкретности, борьба за существование вещей, за вещи с «маленькой буквой», за вещи, а не понятия, – это пафос сегодняшнего дня поэзии. Почему же поэты могут не стыдиться? Потому, что их дневник, их исповеди превращены в стихи, а не зарифмованы. Конкретность – вещь – стала частью художественной композиции. Человеческая судьба стала художественным приемом.

Виктор Шкловский

**Большевик**

**1**

1. Мне хочется о Вас, о Вас, о Вас
2. бессонными стихами говорить...
3. Над нами ворожит луна-сова,
4. и наше имя и в разлуке: три.
5. Как розовата каждая слеза
6. из Ваших глаз, прорезанных впродоль!
7. О теплый жемчуг!
8. Серые глаза,
9. и за ресницами живая боль.
10. Озерная печаль живет в душе.
11. Шумы, воспоминаний очерет,
12. и в свежести весенней хорошей,

---

\* Автор статьи признателен М. В. Безродному и Н. А. Богомолу за ценные советы и замечания. Искренняя благодарность Е. Годин за помощь, оказанную в процессе написания этой работы и подготовки ее к печати.

13. святых святое, отрочества бред.

---

14. Мне чудится:  
15. как мед, тягучий зной,  
16. дрожа, пшеницы поле заволок.  
17. С пригорка вниз, ступая крутизной,  
18. бредут два странника.  
19. Их путь далек...  
20. В сандалях оба.  
21. Высмуглил загар  
22. овалы лиц и кисти тонких рук.  
23. «Мария, – женщине мужчина, – жар  
24. долит, и в торбе сохнет хлеб и лук».  
25. И женщина устало:  
26. «Отдохнем».  
27. Так сладко сердцу речь ее звучит!..  
28. А полдень льет и льет, дыша огнем,  
29. в мимозу узловатую лучи...

\* \* \*

30. Мария!  
31. Обернись, перед тобой  
32. Иуда, красногубый, как упырь.  
33. К нему в плаще сбежала ты тропой,  
34. чуть в звезды проносился нетопырь.  
35. Лилейная Магдала,  
36. Кариот,  
37. оранжевый от апельсиновых роц...  
38. И у источника кувшин...  
39. Поет  
40. девичий поцелуй сквозь пыль и дождь.

\* \* \*

41. Но девятнадцать сотен тяжких лет  
42. на память навалили жернова.  
43. Ах, Мариам!  
44. Нетленный очерет  
45. шумит про нас и про тебя, сова...  
46. Вы – в Скифии, Вы – в варварских степях.  
47. Но те же узкие глаза и речь,  
48. похожая на музыку, о Бах,  
49. и тот же плащ, едва бегущий с плеч.  
50. И, опершись на посох, как привык,  
51. пред Вами тот же, тот же, – он один! –  
52. Иуда, красногубый большевик,

53. грозовых дум девичьих господин.

\* \* \*

54. Над озером не плачь, моя свирель.

55. Как пахнет милой долгая ладонь!..

56. ...Благословение тебе, апрель.

57. Тебе, пролитый на-землю огонь!

## 2

58. И в небе облако, и в сердце

59. грозою смотанный клубок.

60. Весь мир в тебе, в единоверце,

61. коммунистический пророк!

62. Глазами детскими добрея

63. день ото дня, ты видишь в нем

64. сапожника и брадобрея

65. и кочегара пред огнем.

66. С прозрачным запахом акаций

67. смесился холодок дождя.

68. И не тебе собак бояться,

69. с клюкой дорожной проходя!

70. В холсте суровом ты – суровой,

71. грозит земле твоя клюка,

72. и умные тугие брови

73. удивлены грозой слегка.

## 3

74. Закачусь в родные межи,

75. чтоб поплакать над собой,

76. над своей глухой, медвежьей,

77. черноземною судьбой.

78. Разгадаю вещей ребус –

79. сонных тучек паруса:

80. зноем (яри на потребу)

81. в небе копится роса.

82. Под курганом заночую,

83. в чебреце зарей очнусь.

84. Клонишь голову хмельную,

85. надо мной калиной, Русь!

86. Пропиваем душу оба,

87. оба плачем в кабаке.

88. Неумная утроба,

89. нам дорога по руке!

90. Рожь, тяни к земле колосья!

91. Не дотянешься никак?
92. Будяком в ярах разросся
93. заколдованный кабак.
94. И над ним лазурной рясой
95. вздулось небо, как щека.
96. В сердце самое впилася
97. пьявка, шалая тоска...

## 4

98. Сандали деревянные, доколе
99. чеканить стучом камень мостовой?
100. Уже не сушатся на частоколе
101. холсты, натканые в ночи вдовой.
102. Уже темно, и оскудела лепта,
103. и кружка за оконницей пуста.
104. И желчию, горчичная Сарепта,
105. разлука мажет жесткие уста.
106. Обритый наголо хунхуз безусый,
107. хромая, по пятам твоим плетусь,
108. о Иоганн, предтеча Иисуса,
109. чрез воющую волкодавом Русь.
110. И под мохнатой мордой великана
111. пугаю высунутым языком,
112. как будто зубы крепкого капкана
113. зажали сердца обгоревший ком.

Цикл ст-ний *Большевик* был написан Владимиром Нарбутом <далее ВН – ВБ> не позднее начала 1920 г. Впервые опубликован в ж-ле *Лава* (Одесса, 1920. №1) и включен автором в сборники *В огненных столбах* (Одесса, 1920) и *Советская земля* (Харьков, 1921). Прижизненные публикации *Большевика* содержат следующие разночтения:

**Лава**

и в них – всечеловеческая боль  
 Озерная печаль плывет в душе  
 С тяжелым запахом акаций  
 И горечью, прилежная Сарепта,

**В огненных столбах**

Тебе, небес козленок молодой!

**Советская земля**

и за ресницами живая боль  
 Озерная печаль живет в душе  
 С прозрачным запахом акаций  
 И желчию, горчичная Сарепта

**Советская земля**

Тебе, пролитый на-землю огонь!

В журнальном варианте ст-ния (только в ч. 1) автор использует графическую разбивку, не совпадающую со стиховым членением строк. В сборнике *В огненных столбах* ВН изменил графику первой публикации, напеча-



тав *Большевика* четверостишиями, а также добавил пятое ст-ние, которое не публиковалось ни до выхода книги, ни после него:

## 5

Шепот темный и гулкий:  
«Большевики идут»...  
Прячутся в переулки,  
Бабы крестятся тут.  
В медном угаре солнца,  
Стройно – полк за полком  
(Смуглые лица – бронза!)  
Тянутся за ревком.

Шумно алеют флаги,  
Трубы бунтуют марш.  
Сердце мое – бродяги  
Сердце, и сам я – шарж!

Сесть-бы мне у дороги  
(Я-ль к пыли не привык!),  
Мерные числить ноги,  
Думать: “Вот большевик!”

За революцию рада  
Окаменеть душа...  
Если и есть награда –  
Посторонись, не мешай!

Эта статья основывается на тексте последней прижизненной публикации цикла *Большевик* (сборник *Советская земля*).

\* \* \*

Начиная с первого издания книги *Аллилуиа* (1912) ВН тяготел к большой стихотворной форме – не к поэме, но к длинному повествовательному ст-нию. Кроме того, им были написаны несколько поэтических циклов; при этом целый ряд из них не были завершены и, скорее всего, не предполагали завершения, хотя и эксплуатировали это жанровое определение: *Из цикла “Ущерб”*, *Стихи о войне, Александра Павловна* и др.<sup>1</sup>

Цикл *Большевик*, состоящий из четырех ст-ний, – произведение загадочное, не в оценочном, а в содержательном смысле. Как будет показано

<sup>1</sup> Так называемые «внутренние циклы» в поэзии ВН – тема, требующая специального рассмотрения.

далее, перед нами «текст с ключом», загадка, рассчитанная на отгадку. В какой-то мере на это указывает автометавысказывание «**разгадаю вещий ребус**».<sup>2</sup> Т. е., *Большевик*, кроме интерпретации, предполагает еще и «разгадывание». Отметим, что средства конструирования ребуса (цитаты и аллюзии) так вплетены в ткань произведения, что одновременно являются частью его внутрисмысловой структуры.

### Тема и композиция

Тема странничества является лейтмотивом всего цикла; даже во втором и третьем ст-ниях, непосредственно не связанных с содержанием первого и четвертого, присутствуют мотивы странничества/бродяжничества/дороги. То же можно сказать и в отношении пятого ст-ния, вошедшего в редакцию сборника *В огненных столбах*.

Первое ст-ние состоит из пяти фрагментов разной длины: первый – три четверостишия (графически разбитых на 13 строк, в стихе 7 enjambement отображен графически, разделяя стих на две части), второй фрагмент – также три четверостишия (графически – 16 строк; тот же прием использован в стихах 1, 5, 7, 12), третий фрагмент – два четверостишия (11 строк, разбивка стихов 1, 6, 10), четвертый фрагмент – три четверостишия (13 строк, стих 3 графически изображен как строки 3-4), пятый – одно четверостишие; итого – двенадцать четверостиший, 53 строки.

Лейтмотив первого ст-ния – воспоминания, представленные как видения:

Шуми, воспоминаний очерет,  
и в свежести весенней хорошей,  
святых святое, отрочества бред.

Мне чудится:  
как мед, тягучий зной,  
дрожа, пшеницы поле заволок.  
С пригорка вниз, ступая крутизной,  
бредут два странника.

Мария!  
Обернись, перед тобой  
Иуда, краснотубый, как упырь.  
К нему в плаще сбегала ты тропой [...]

Но девятнадцать сотен тяжких лет  
на память навалили жернова.

<sup>2</sup> Кроме особо оговариваемых случаев, жирный шрифт и курсив принадлежат автору статьи – ВБ.

Ах, Мариам!  
 Нетленный очерет  
 шумит про нас и про тебя, сова...

Первый фрагмент дает экспозицию с указанием времени, которое является объектом воспоминаний (*отрочество*), и вводит персонажей ст-ния (*два странника*), среди которых автор присутствует как лирический герой (*наше имя и в разлуке: три*). Во втором фрагменте называются имена персонажей: Мария, ее спутник, Иуда. Визуально этот фрагмент строится как движение от общего плана к крупному: «С пригорка [...] бредут два странника» – «овалы лиц и кисти тонких рук». Третий включает в повествование Иуду и указывает на общие воспоминания, связывающие его и Марию:

Мария!  
 Обернись, перед тобой  
 Иуда, краснотубый, как упырь.  
 К нему в плаще сбегала ты тропой,  
 чуть в звезды проносился нетопырь

Четвертый фрагмент связывает библейскую хронологию первого ст-ния с современностью, перенося события на «девятнадцать сотен тяжких лет» вперед. Место действия обозначается как отличное от новозаветного («Вы – в Скифии, Вы – в варварских степях»), а в характеристике персонажей подчеркивается их тождественность себе, своему (недавнему) прошлому:

Ах, Мариам! [...]  
 Но те же узкие глаза и речь,  
 похожая на музыку, о Бах,  
 и тот же плащ, едва бегущий с плеч.  
 И, опершись на посох, как привык,  
 пред Вами тот же, тот же, – он один! -  
 Иуда, краснотубый большевик [...].

И, наконец, последний, пятый фрагмент первого ст-ния (одно четверостишие) представляет собой интроспекцию, в которой ВН соединяет автобиографическую современность с библейским подтекстом. Второе и третье ст-ния, о которых подробно речь пойдет далее, занимают в структуре цикла особое место как своего рода отступления от повествования.

Последнее (четвертое) ст-ние цикла, в котором библейские аллюзии также переплетены с биографическими реминисценциями, возвращает нас к содержанию первого и, по сути дела, продолжает его. Поэтому кажущееся вполне очевидным то, что перед нами «тетраптих» (этому соответствует и

авторская нумерация), композиционно представляет собой триптих, т.е. трехчастную структуру кольцевой формы.

Такому членению соответствует и метрическая композиция цикла: первое и четвертое ст-ния написаны Я5, второе – Я4, третье – Х4. Все рифмы цикла перекрестные, однако в первом ст-нии это сплошь мужские рифмы, а во втором, третьем и четвертом – чередование женских и мужских. Тернарная структура соответствует, как будет показано далее, литературно-биографическому подтексту цикла.

Несмотря на то, что объем цикла делает его морфологические показатели не столь наглядными, как, скажем, в небольшом лирическом ст-нии, следует все же отметить преобладание именных форм над глагольными: количество существительных превышает количество глаголов в 3,5 раза (при том, что половина существительных приходится на первое ст-ние); примерно такое же соотношение между существительными и прилагательными – 2,8:1.

Лейтмотив **оживающих воспоминаний** проявлен и в характеристике глагольных форм: среди 50 глаголов цикла преобладают формы настоящего (23) и прошедшего времени (12).

Поскольку для предшествующей *Большевику* акмеистической поэзии ВН использование личных местоимений, в особенности в форме именительного падежа, не является типичным, интересен их перечень в данном цикле. Личные местоимения употребляются здесь, в основном, в косвенных падежах со следующей частотностью: **я** – 3, **ты** – 6; **он** – 3, **он** – 1, **мы** – 3, уважительное «**вы**» – 4; **они** – 1. В именительном падеже даны следующие личные местоимения: **ты** – 3, **он** – 1, уважительное «**вы**» – 2. Дополнительное смысловое напряжение создается колебанием в форме обращения к одному и тому же женскому персонажу («**ты**»/«**вы**»). В третьем ст-нии использованы обобщенно-личные предложения, но именительный падеж первого лица в них формально не выражен.

Ст-ния цикла объединяет не только тема странничества, но и целый ряд пересечений на лексико-семантическом уровне, связывающих между собой отдельные ст-ния и/или их фрагменты. Прежде всего, отметим повторяемость лексики, входящей в каждую из четырех частей:

	I.	II.	III.	IV.
1.	<i>из глаз, глаза</i> (2)	<i>глазами</i>		
2.	<i>грозовых</i>	<i>грозит,</i> <i>грозою,</i> <i>грозой</i>		
3.	<i>дождь</i>	<i>дождя</i>		
4.	<i>в душе</i>		<i>душу</i>	
5.		<i>дорожной</i>	<i>дорога</i>	
6.	<i>на землю</i>	<i>земле</i>	<i>к земле</i>	
7.	<i>зной</i>		<i>зноим</i>	
8.		<i>в небе</i>	<i>в небе, небо</i>	
9.	<i>огнем, огонь</i>	<i>перед огнем</i>		
10.	<i>(не) плачь</i>		<i>поплакать,</i> <i>плачем</i>	
11.	<i>в разлуке</i>			<i>разлука</i>
12.			<i>Русь</i>	<i>Русь</i>
13.	<i>рук</i>		<i>по руке</i>	
14.	<i>в сандалях</i>			<i>сандалии</i>
15.	<i>сердцу</i>	<i>в сердце</i>	<i>в сердце</i>	<i>сердца</i>
16.		<i>в холсте</i>		<i>холсты</i>

Особый тип звуковых повторов представлен случаем «часть в целом» (отдельное слово повторяется в составе другого как его часть). Причем, речь идет о словах, принадлежащих разным семантическим полям, что создает дополнительные смысловые оттенки: *бред – бредут, боль – большевик, ком – коммунистический, мед – медвежьей, устало – уста, яр – ярь, розовый – грозный* (со сдвигом ударения).

### Литературно-биографический подтекст

Мне хочется о Вас, о Вас, о Вас  
бессонными стихами говорить...

Как нами уже отмечалось [Беспрозванный В. 2004], так называемое вежливое «Вы» в этом фрагменте связано с двумя цитатами из едва ли не самых известных ст-ний Ахматовой:

#### Ахматова

Слава тебе, безысходная боль  
Умер вчера сероглазый король.

#### Нарбут

О теплый жемчуг! Серые глаза,  
и за ресницами живая боль.

Смуглый отрок бродил по аллее,      **Озерная печаль** плывет в душе [...]  
 У **озерных** грустил берегов.      Святых святое, отрочества **бред**.

Важно, что в данном цикле ст-ний перекличка с поэзией Ахматовой соседствует с рядом цитат из творчества Мандельштама 1910-х годов. Так, второй фрагмент *Большевика* начинается строкой: «Мне чудится: как мед, тягучий зной» (1917) – аллюзией на ст-ние Мандельштама *Золотистого меда струя из бутылки текла...* («Золотистого меда струя из бутылки текла / Так тягуче и долго, что молвить хозяйка успела...»).<sup>4</sup>

Вы – в Скифии, Вы – в варварских степях.  
 Но те же узкие глаза и речь,  
 Похожая на музыку, о Бах.  
 И тот же плащ, едва бегущий с плеч...

В этом фрагмента ВН соединил цитаты из целого ряда ст-ний Мандельштама: *Бах* (в последнем стихотворении цикла – «о Иоганн, предтеча Иисуса»), *Кассандре (На скифском празднике, на берегу Невы)* и *О временах простых и грубых ... (Напомнила твой образ, скиф!)*. Последняя строка данного четверостишия – «и тот же плащ, едва бегущий с плеч» – отсылка к ст-нию Мандельштама *Ахматовой* («Спадая с плеч, окаменела / Ложно-классическая шаль»), объединяет имена Ахматовой и Мандельштама как адресатов ст-ния ВН.

То, что в ст-нии одновременно присутствуют цитаты из Ахматовой и Мандельштама, может быть связано с несколькими обстоятельствами. В первом ст-нии *Большевика* обращение к «Вы»-адресату («говорить о Вас», «Ваши глаза») соседствует с ключевой для данного ст-ния строкой: «И наше имя и в разлуке: три». Согласно воспоминаниям современников, 30-е годы были временем интенсивного общения ВН с Ахматовой и дружбы с Мандельштамом. Имеется указания и на их контакты и в 20-е годы, однако сложно сказать, в какой мере *Большевик* свидетельствует о реальном существовании этого «дружеского треугольника» в начале 20-х годов.<sup>5</sup> Необходимо лишь отметить, что в ст-нии ВН представляет именно такую точку зрения.

<sup>4</sup> Интересна перекличка Тавриды, куда «судьба занесла» персонажей ст-ния Мандельштама, и Скифии нарбутовского *Большевика*. Ср. в др. произведениях О. Мандельштама: «гудело, *тягучим* еврейским *медом*, женское контральто» [Египетская марка]. *Тягучим медом* в вас входит Кромдейр [перев. пьесы: Жюль Ромэн. *Кромдейр-старый*]. [Мандельштам II, 468; 295]

<sup>5</sup> В переписке с Зенкевичем ВН употребляет фамильярные апеллятивы по отношению ко всем акменстам, кроме Ахматовой [*Мандель, Гумилляй, Сергей*], которую называет либо по фамилии, либо по имени и отчеству [Нарбут/ Зенкевич].

## Иуда

Образ Иуды в мировой культуре имеет обширную смысловую историю. Здесь мы хотим проследить лишь те подтексты, которые важны для понимания цикла *Большевик*.

**Автобиографический подтекст.** Потомок старинного дворянского рода, ВН после Октябрьской революции вступил сначала в партию эсеров, а потом большевиков. С начала 20-х годов был одним из создателей и организаторов агентств новостей (аналогичных РОСТА) на Украине, потом – сотрудником ЦК по делам печати и директором издательства ЗиФ. В 1919 г. в результате многочисленных странствий, отчасти вынужденных, ВН, оказавшийся в расположении денкинских войск, подписал компрометирующий его документ. По мнению мемуаристов и исследователей (документальных подтверждений нет), это был отказ от большевистской деятельности.<sup>6</sup> Таким образом, для самого автора тема измены/предательства имела особый, окрашенный биографическими обстоятельствами смысл.

**Библейский подтекст.** Библия в качестве источника была важна для поэзии ВН, как предшествующей этому ст-нию, так и в последующее время; в данном же цикле ст-ний библейские цитаты и аллюзии занимают значительное место, но только малая их часть непосредственно относится к новозаветному образу Иуды – символу предательства (прочие библейские цитаты рассматриваются далее). Иуда обычно считается происходящим из Кариота в Иудее (наиболее распространенная, хотя и не общепринятая версия). Этот город упомянут и в *Большевике*: «Лилейная Магдала, / Кариот». Но, несомненно, гораздо большее значение имело для ВН переосмысление этого библейского образа в литературе начала XX века.

**Литературный подтекст.**<sup>7</sup> Образ Иуды и его роль в судьбе Христа стали одной из наиболее заметных тем литературы начала 20 в.<sup>8</sup> Роман Андрея

<sup>6</sup> В 1928 году указанный факт стал известен партийному руководству, и ВН был исключен из ВКП[б]. В газете *Правда* от 3 октября 1928 г. было напечатано следующее Постановление ЦКК ВКП[б]: «В виду того, что Нарбут, Владимир Иванович, скрыл от партии как в 1919 г., когда он был освобожден из ростовской тюрьмы и вступил в организацию, так и после, когда дело его разбиралось в ЦКК, свои показания денкинской контрразведке, опорачивающие партию и недостойные члена партии, – исключить его из рядов ВКП [б]. Секретарь партколлегии ЦКК ВКП [б] Шкирятов».

<sup>7</sup> Здесь, как и в других случаях, мы не ставим вопрос о строгом соответствии датировок интертекстов времени написания *Большевика*. В некоторых случаях [ст-ния Хлебникова] имеющиеся даты определены приблизительно. Главное же заключается в том, что нас интересуют не столько прямые «заимствования», сколько литературные мотивы и темы, наполняющие это время, в некоторых случаях – творчество конкретных авторов.

<sup>8</sup> Кроме литературных произведений, в это время издается ряд академических исследований, посвященных образу Иуды Искариота: Соловьев С. В. *К легендам об Иуде-пре-*

Белого *Петербург* (1913-1914), в котором образ Липпанченко связан с историей предательства Азефа, горьковская *Жизнь Клима Самгина* (1927-1937), рассказ Горького *Карамора* (1924), драма Н. Голованова *Искариот* (1905),<sup>9</sup> обращение к образу Иуды Анненского Блока, Брюсова, Волошина,<sup>10</sup> Ремизова, Эллиса и др. – эти произведения были проявлением особого интереса к осмыслению и переосмыслению образа Иуды. В большей части этого материала, в особенности созданного до публикации рассказа Леонида Андреева *Иуда Искариот* (1907), авторы придерживаются традиционного взгляда на библейский сюжет: Иуда – апостол, предавший Христа, имя Иуды – синоним предательства.<sup>11</sup> Однако у Леонида Андреева, как и у тех, кто выбрал полемизирующую точку зрения, Иуда – не предатель, а истинный ученик Иисуса, единственный, кто по-настоящему любит учителя и кто по-настоящему предан ему. Близкая этому точка зрения содержится в устном высказывании Вяч. Иванова, говорившего о «трагедии Иуды»: «Иуда несомненно любил Христа, и страшно его любил, но чувствовал себя слишком низким по сравнению с ним, чувствовал свою тьму по сравнению с светом его и потому злобу против света» [Шварсалон, 325]. Д. С. Мережковский в книге *Иисус Неизвестный*, полемизируя с традиционной трактовкой образа Иуды, замечает: «Чем подкуплен Иуда? Золотом? Нет, спасением Израиля: 'Лучше, чтобы один человек умер за всех, нежели чтобы весь народ погиб'». Приписывая поступку Иуды более сложный религиозно-философский смысл, Мережковский замечает, что «камни в Иуду надо кидать осторожнее, – слишком к нему близок Иисус» [Мережковский, 493; 489].<sup>12</sup> Ср. у Блока: «А я, ничтожный смертный прах, / У ног твоих смятенно буду / Искать в глубоких небесах / Христа, учителя Иуды» [Блок I, 424]. Кроме того, очерк Блока *Катилина*, в котором последний назван «римским «большевиком»» [Блок VI, 86], является одним из источников возникновения у ВН параллели между большевизмом и раннего христианством (об этом см. ниже).

В русской традиции некоторым толчком к переосмыслению предательства, совершенного Иудой, могли послужить самые различные философско-теологические сочинения, среди которых наиболее влиятельным было учение гностиков. Кроме того, были и др., более доступные и распростра-

*дателе*, Харьков 1895; Гудзий Н. К. «К легендам об Иуде-предателе и Андрее Критском», *Русский филологический вестник*, 1915. № 1, 3-34.

<sup>9</sup> Голованов Н. Н. *Искариот*: Драма [в стихах]. М. 1905.

<sup>10</sup> Подтексты данной темы и обращение к ней Максимилиана Волошина рассматриваются в следующей работе: «...Подвиг Иуды – в его позоре и поругании». Предисл., публикация и комментарий Захара Давыдова, *Страницы*, № 2, 106-110, Иерусалимский институт Ван-Лир, 1993.

<sup>11</sup> Именно так представлен образ Иуды в ст-нии ВН *Гапон* [1919].

<sup>12</sup> Книга Д. С. Мережковского *Иисус Неизвестный* была впервые опубликована в Белграде в 1932 году.



ненные источники, как, например, произведение французского философа и писателя Эрнеста Ренана *Жизнь Иисуса (La vie de Jesus)*, изданное в Париже в 1863 г. (первый русский перевод – 1906 г.). Здесь Ренан ставит под сомнение достоверность библейской версии:

[...] этот несчастный [Иуда Искарот] выдал своего учителя, дал все нужные указания и даже согласился сопровождать отряд, которому был поручен арест. Последняя подробность является такой гнусностью, что едва ли она даже и вероятна. Ужасное воспоминание, сохранившееся в христианском предании о глупости или злобе этого человека, могло привести к некоторым преувеличениям. До сих пор Иуда был таким же учеником, как и остальные, – носил даже звание апостола, творил чудеса и изгонял демонов. Легенда обыкновенно сгущающая краски, утверждает, что на тайной вечере присутствовало одиннадцать святых и один отверженный. Но в действительности не бывает таких абсолютных категорий. Корыстолюбие, которое синаптики считают причиной преступления, не дает удовлетворительного объяснения. Было бы странно, чтобы человек, который заведовал кассой и которому грозило потерять все со смертью своего начальника, променял бы выгоды своей должности на крайне незначительную сумму денег. Не было ли причиной самолюбие Иуды, задетое во время обеда в Вифании выговором? Но и этого было бы недостаточно. Четвертый евангелист понимает его, как обманщика, как неверующего с самого начала; а это совершенно невероятно. Скорее можно допустить, что им руководило какое-нибудь чувство ревности, какое-нибудь личное разногласие. [Ренан, 272]

**Исторический подтекст.** После Октябрьской революции образ Иуды приобретает еще одно значение. Для тех, кто считал революцию катастрофой и актом предательства по отношению к России, новая власть была властью Иуды и его последователей.<sup>13</sup> Характерным примером такого понимания событий стало прозвание, которое получил в 1918 году праздник Первого мая, пришедшийся на Великую Среду: «Иудина Пасха» [Вострышев, 3-5].

Кроме того, образ Иуды – предшественника революционного бунта – с других позиций воспринимался положительно. План монументальной пропаганды, созданный Лениным и Луначарским в 1918 г., предполагал демонтирование памятников «царям и их слугам» и установку монументов революционерам и их предшественникам, а также тем, чья деятельность признавалась исторически-прогрессивной (Маркс и Энгельс, Герцен и Огарев, Достоевский, Радищев и т.д.). Составители списка «новых монументов» не ожидали, что в него попадет Иуда Искарот, которому в том же 1918 г. в

<sup>13</sup> Такие чувства дополнительно стимулировало отношение к новой власти с позиций антисемитизма, отождествлявшее Иуду и иудеев.

городе Свяжске по решению городских властей будет поставлен памятник.<sup>14</sup>

## Мария

Среди мотивов первого стихотворения цикла, связанных с новозаветными персонажами, «Лилейная Магдала» является прямым указанием на Марию Магдалину (единственный библейский персонаж, носящий это имя и сюжетно связанный с Иудой; оба они – ученики и спутники Христа). Однако в ст-нии Мария также названа «Мариам», что не только древнееврейская форма имени «Мария», но и отсылка к имени ветхозаветной пророчицы Мариам, сестры Моисея (Исх 15:20-21). Употреблялось оно и как имя девы Марии, матери Иисуса Христа. Мариам впервые упоминается в Книге Исход, II, 4-8, в следующем контексте:

Жена зачала и родила сына [...]; но не могли долее скрывать его, взяла корзинку из тростника<sup>15</sup> и осмолила ее асфальтом и смолой и, положив в нее младенца, поставила в тростнике у берега реки, а сестра его стала вдаль наблюдать, что с ним будет.

Несмотря на то, что Мария Магдалина после ее чудесного исцеления, последовала за Христом и его учениками (в православной традиции она канонизирована как равноапостольная святая), в текстах Нового Завета ее имя не упоминается где-либо вместе с именем Иуды Искариота:

Но девятнадцать сотен тяжких лет  
на память навалили жернова.  
Ах, Мариам!  
Нетленный очерет  
шумит про нас и про тебя, сова...

В христианских конфессиях существует традиция рассматривать три упоминания Марии в Новом Завете («грешница» – Лука 7:37-50; «Мария, сестра Лазаря и Марфы» – Лука 10:38-42, Иоанн 11, Иоанн 12:1-8 и Мария

<sup>14</sup> Датский писатель и журналист Хеннинг Келер [Henning Kehler, 1891-1979], бывший свидетелем открытия памятника, описал эту историю в книге *Den røde have* [опубликована в 1921 г. в Копенгагене, в том же году по-немецки в Берлине, в 1922 – по-английски в Нью-Йорке]. В последнее время высказываются сомнения относительно достоверности свидетельства Келера, но убедительных аргументов они не содержат. Краткая история вопроса с соответствующими ссылками дана в статье *Иуда Искариот* [[http://ru.wikipedia.org/wiki/Иуда\\_Искариот](http://ru.wikipedia.org/wiki/Иуда_Искариот)]. Не входя в обсуждение достоверности источника, отметим, что в данном случае нам важен сам факт существования такого рода сюжета.

<sup>15</sup> Ср.: «Шуми, воспоминаний очерет» [*очерет* – тростник, камыш; см. Комментарий].

Магдалина) различным образом: в православии – как относящиеся к одному и тому же лицу, Марии Магдалине; в протестантской традиции различаются два новозаветных персонажа («Мария, сестра Лазаря и Марфы» и Мария Магдалина), в католической – три.

Единственное место в Новом Завете, где имя Мария сюжетно связано с упоминанием Иуды Искариота (как и в ст-нии ВН), относится к сестре Марфы и Лазаря, Марии, которая помазала миром ноги Иисуса Христа:

Тогда один из учеников Его, Иуда Симонов Искариот, который хотел предать Его, сказал: Для чего бы не продать это миро за триста динариев и не раздать нищим? [...] Иисус же сказал: оставьте ее; она сберегла это на день погребения Моего. Ибо нищих всегда имеете с собою, а Меня не всегда. (Иоан. 12:4-8).

И только в рассказе Л. Андреева общение Иуды Искариота с Марией Магдалиной занимает гораздо более заметное место.

Образ Марии и др. детали первого ст-ния цикла перекликаются с некоторыми произведениями А. Блока, в большей степени, впрочем, не на сюжетном, а на мотивном уровне:

Мимо, все мимо — ты ветром гонима —  
Солнцем палима — Мария! Позволь  
Взору — прозреть над тобой херувима,  
Сердцу — изведать сладчайшую боль!  
*Девушка из Spoleto* [Блок, III, 101]<sup>16</sup>

Желтый платок твой разубран цветами —  
Сонный то маковый цвет.  
Смотришь большими, как небо, глазами  
Бедному страннику вслед.

Дашь ли запреты забыть вековые  
Вечному путнику — мне?  
Страстно твердить твое имя, Мария  
Здесь, на чужой стороне?  
*Madonna Da Settignano* [Блок, III, 101]

Прием этот характерен для поэтики Нарбута (как и для акмеистической поэтики в целом): созвучие или совпадение имени оказывается основанием для смыслового сближения и для создания исторической/ мифологической перспективы, провоцирующей многозначное истолкования поэтического образа или персонажа.

<sup>16</sup> В тех случаях, когда произведение было опубликовано до 1920 г. [т.е. до появления в печати цикла *Большевик*], дата публикации/написания не указывается.

### «Коммунистический пророк»

Второе ст-ние цикла (*И в небе облако, и в сердце...*), продолжающее тему странствий, строится вокруг образа бродяги – коммунистического пророка, «единоверца» автора-повествователя. Кого ВН в эти годы мог так именовать? Слова «коммунистический пророк» можно истолковать и как относящиеся к тому, кто провидел приход нового строя в России (не забудем, что речь идет о первых годах советской власти), и кто возвестил об этом языком пророчества. Если прибавить к сказанному, что в ст-нии упомянут странствующий пророк, то весьма вероятно, что речь идет о Велимире Хлебникове. Известно, что Хлебникова интересовал ритм социальных катаклизмов в России. В сочинении *Учитель и ученик. О словах, городах и народах* он писал: «[...] не следует ли ждать в 1917 году падения государства?» [Хлебников, VI (1), 43]. Кроме того, в этот период ВН проявлял определенный интерес к футуризму и делал некоторые попытки сближения с кругом футуристов;<sup>17</sup> и, хотя, имя Хлебникова им нигде не упоминалось, трудно предположить, что ВН не был знаком с его творчеством, бывшим заметным явлением в современной русской поэзии. Отметим также важность для ВН (как и для Хлебникова) образа странствующего философа Григория Сковорды, через историю которого преломляется образ бродяги и цинического философа.<sup>18</sup> Кроме того, здесь содержится ряд мотивов и образов, близких ст-нию ВН *Т.Г. Шевченко* (в др. редакциях *Кобзарь*): например, «клюкою меряя просторы», «предтеча солнечной коммуны», «косматые нависли брови» (*Театр. извест. УкрРОСТА*, Харьков, 1920, № 9).

Рассматривая вопрос о прототипическом начале образа странника, следует указать, что, кроме литературного клише «поэт-пророк», достаточно распространенным к этому времени было представление о Христе как о провозвестнике нового справедливого общества (вплоть до прямолинейной формулы «Христос-революционер».<sup>19</sup> И в этом смысле слова ВН «о ком-

<sup>17</sup> Об этом свидетельствует часто цитируемое в научных исследованиях письмо ВН Зенкевичу [Нарбут, Зенкевич, 242-243], его сотрудничество с харьковским кругом футуристов, в издательстве которых вышел последний сборник ст-ний ВН [*Александра Павловна*. Харьков, «Лирень», 1922], дружба с Гр. Петниковым и т.д.

<sup>18</sup> «Одно влечение: слышать гам, / чуть прерывающий застой, / бродя всю жизнь по хуторам / Григорием Сковородой» [*Плоть*, 15].

<sup>19</sup> Ср., например, эту точку зрения, высказывавшуюся в социальных утопиях [Э. Кабе], а также в работах Э. Ренана, К. Каутского, А. И. Введенского; «революционером с Богом и Христом» считал Достоевского Н. Бердяев [*Истоки и смысл русского коммунизма*]. С этой же революционной точки зрения многими прочитывался образ Христа в поэме Блока *Двенадцать*.

мунистическом пророке» и «единоверце» приобретают дополнительный смысл.<sup>20</sup>

Вопрос, однако, заключается не только в том, кто именно «зашифрован» в этом ст-нии, но и какими средствами, кроме образного сходства, это сделано. ВН использует здесь ряд цитат из ст-ний Велемира Хлебникова, некоторые смысловые отсылки к его поэзии.

### Образ пророка:

*Весь мир в тебе, в единоверце, / коммунистический пророк!*

Пророка посохом шагает  
То, что позже сбудется [...]  
*Какой остряк, какой повеса...*, 1919-1920  
[Хлебников, III, 220]

Шептали мертвыми устами  
Ему, любимцу и пророку,  
Слова упорные “ты Бог”  
*Россия, хворая, капли донские пила...*, 1920  
[Хлебников, III, 220]

Не рыбы, не Савонаролы –  
Пророки  
*О! А может, удача моргнет...*, 1921  
[Хлебников, I, 353]

*и в сердце ... коммунистический пророк!*

**Пророка** сердце – их потеха  
*Полужелезная изба...* [Хлебников, III, 211]

**Пророк с посохом** (*грозит земле твоя клюка; с клюкой дорожной проходя*)

Ходи, **клюка**, служи, рука,  
Тужи нога, служи нога.  
*Усталость в нозех...* [Хлебников, I, 36]

Смотрю и **бреду**  
По горам горя,  
**Стукаю палкою.**  
*Россия, хворая, капли донские пила...*, 1920  
[Хлебников, II, 137]

<sup>20</sup> Заметим характерную для поэта игру значениями слова «единоверец». В сходном направлении ВН переосмысляет [с оттенком кошунства] библейский сюжет в ст-нии *После грозы* [об этом см. Беспозванный В. 2005, 195-196].

Род человеческий – **прохожий**  
*Полужелезная изба...* [Хлебников, III, 211]

Образ «кочегара», упомянутый у ВН (*и кочегара пред огнем*)

Сеном каменным нас топит  
 Рукой мрачной **кочегар** [...]  
*Бунт <прокаженных>* [Хлебников, III, 413]

И им точно правит какой-то **кочегар**.  
 [...]  
 Точно когда **кочегар** геростратическим желанием  
 вызвать крушение поезда соблазнится.  
*Журавль* [Хлебников, III, 20]

Образы и мотивы, которые использованы во 2-ой части цикла, хотя и принадлежат творчеству Хлебникова, не являются исключительной характеристикой его поэзии и более важны как продолжение «затекстовой» реальности, к которой, как мы полагаем, обращается ВН. Кроме отсылок к Хлебникову, здесь также важна и переключка с целым рядом ст-ний, написанных современниками ВН:

Молвил дождю закапать,  
 Завернулась пыль.  
 Подвязал дорожный лапоть,  
 Прицепил костыль.  
 И по этой по дороге  
 Закатился вдаль,  
 Окрестив худые ноги,  
 Схоронив печаль.  
*Странник* [Городецкий, 129]

Ты – великан, годами смятый.  
 Кого когда-то зрел и я —  
 Ты вот бредешь от курной хаты,  
 Клюкою времени грозя.  
 Тебя стремится на склон горбатый  
 В поля простертая стезя.  
 Падешь ты, как мороз косматый,  
 На мыслей наших зелена.  
 Да заклеймит простор громовый  
 Наш легкомысленный позор!  
 Старик лихой, старик пурговый  
 Из грозных косм подымет взор, —  
 Нам произносит свой суровый,  
 Свой неизбежный приговор.  
*Льву Толстому* [Белый, I, 353]

Осенюсь могильною иконкой,  
 Накормлю малиновок кутьей  
 И с клюкой, с дорожною котомкой,  
 Закачусь в туман вечеровой.  
 На распутях дальнего скитанья,  
 Как пчела медвяную росу,  
 Соберу певучие сказанья  
 И тебе, родимый, принесу.

*Осенюсь могильною иконкой...* [Клюев, 95]

## Бродяга

В третьем ст-нии цикла *Большевик* довольно явственно представлены образы и мотивы поэзии Сергея Городецкого. И, прежде всего, это отражено в выборе стихотворного размера: Х4, занимающий скромное место в творчестве самого ВН, является одним из наиболее частотных у Городецкого. В целом, ст-ние представляет собой монтаж элементов поэтического языка Городецкого. Если в предыдущем ст-нии, в котором угадывается Хлебников, образ поэта соединен с его творчеством, а тема странничества корреспондирует с другими ст-ниями цикла, то стихи, посвященные Городецкому, не содержат каких-либо биографических мотивов, связанных с последним, кроме, пожалуй, аллюзий на тему дороги (*закачусь в родные межи, под курганом заночую*), впрочем, актуальную в это время не только для Городецкого.

Слово «Русь», не встречающееся в известных нам ст-ниях ВН (кроме обсуждаемой части цикла), – одна из частотных словоформ дореволюционного творчества С. Городецкого: так, в частности, названа его четвертая книга стихов (1910), а также ст-ние 1907 г. *Русь* [Городецкий, 213-214].

Другое ключевое слово, за которым стоит образ поэзии Городецкого, – «ярь».<sup>21</sup> Так назывался его дебютный сборник 1907 г., высоко оцененный критикой и литераторами<sup>22</sup> и впоследствии включенный автором в *Собрание стихов* (1910). В ранний период творчества Городецкого были опубликованы ст-ния, в названиях которых «ярь» связывалось с именем языческого бога Ярилы: «Рождество Ярилы», «Ставят Ярилу», «Славят Ярилу», «Встреча Ярилы с Перуном». Безусловно важным и для этой части *Больш*

<sup>21</sup> Слово «ярь» многозначно; основные толкования, приведенные в словаре Даля: «Яровой хлеб, или яровое»; «ярь и ярина, тук, сок, растительная сила почвы»; «ярь, ярьсть, лютость, свирепость; яркость, жары, блеск на чем; игра и перелив блеска»; «Ярило, ярила м. древний славянский бог плодородия, от которого ярытся земля и все живое» [Даль, *Ярь*]. Ср. также: Черных, II, 472-473.

<sup>22</sup> Общую реакцию литературной среды справедливо охарактеризовал в *Петербургских зимах* Георгий Иванов: «Лег спать никому неведомым двадцатилетним студентом, а наутро – вышла 'Ярь' – проснулся знаменитостью» [Георгий Иванов, III, 63].

*шевика* является процитированное выше ст-ние *Странник*. Прочие отсылки к поэзии Городецкого:

*зноем (при на потребу)*

*Зной* (1905) – «это первое ст-ние Городецкого, увидевшее свет» [Городецкий, 125; 567]. Как и книга *Ярь* в целом, получило высокую оценку Блока [Блок, V, 145; 21].

*Закачусь в родные межи:*

**Закачусь** в многоцветное поле  
*Древеницы* [Городецкий, 126]

Словосочетание *родные межи* наличествует в поэтическом языке XIX в., а также и в символистской поэзии:

Кущи господина! сени госпожи!  
Вертоград зеленый! столб **родной межи!**  
*Агарь* [Полонский, I, 121]

Я ушел от **родимой межи**,  
За пределы— и правды, и лжи.  
*Снежные цветы* [Бальмонт, 231]

Зачем, скажи,  
В полях, возделанных прилежно,  
Среди **колосьев ржи**  
Везде встречаем неизбежно  
Ревнивые **межи?**  
*Зачем, скажи...* [Сологуб, 240]

*Рожь, тяни к земле колосья!* – Городецким написаны два ст-ния под названием *Рожь*, оба – в 1909 г. [Городецкий, 225, 226]

*Клонишь голову хмельную, надо мной калиной, Русь! Пропиваем душу оба, оба плачем в кабаке.*

Ср. у Городецкого: *Я быстро напиваюсь пьяным...* [306]; кроме того:  
Ох, гуляем по миру,  
Распьянились в пиру.  
*Частушка* [Городецкий, 239]

На молодость хмельную,  
Хмелея сам, вздохнул.  
*Вертодуб* [Городецкий, 219]



*нам дорога по руке!* (слова ВН здесь звучат полемически по отношению к стихам Городецкого)

Горемычная **дорога**  
 Все еще не пройдена.  
*Русь.* [Городецкий, 213]

*В сердце самое впиался пъявка, шалая тоска...*

А **тоска** моя **шалая**  
 Ходит рядышком, знобя.  
*В лесу* [Городецкий, 184]

Для третьей части *Большевика*, связанной с поэзией Городецкого, значимы ст-ния поэтической книги Андрея Белого *Пепел*,<sup>23</sup> «народный» колорит которой (преломленный через поэтику Кольцова, Некрасова, Никитина) был близок Городецкому. Для ВН в особенности важны обращение Белого к теме «Россия/Русь», к мотивам странничества/бегства/возвращения и кабацкого разгула. Приведем лишь несколько примеров:

Довольно: не жди, не надейся –  
 Рассейся, мой бедный народ!  
 В пространство пади и разбейся  
 За годом мучительный год!  
 [...]

Где в душу мне смотрят из ночи,  
 Поднявшись над сетью бугров,  
 Жестокие, желтые очи  
**Безумных твоих кабаков,** –

Туда, – где смертей и болезней  
 Лихая прошла колея, –  
 Исчезни в пространстве, исчезни,  
 Россия, Россия моя!  
*Отчаянье* [Белый, 181]

И **кабак**, и погост, и ребенок,  
 Засыпающий там у груди: –  
 Там – убогие стаи избенок,  
 Там – убогие стаи людей.

Мать-Россия! Тебе мои песни, –  
 О немая, суровая мать! –  
 Здесь и глуше мне дай, и безвестней

<sup>23</sup> Андрей Белый. *Пепел*. СПб., Шиповник, 1909.

Непутевую жизнь отрыдать.  
*Из окна вагона* [Белый, 185]

Я покидаю вас, **изгнанник**, –  
 Моей свободы вы не свяжете.  
 Бегу – согбенный, бледный **странник** –  
 Меж золотистых, хлебных пажитей.

**Бегу во ржи, межой**, по кочкам –  
 Необозримыми равнинами.  
 Перед лазурным василечком  
 Ударюсь в землю я сединами.  
*Изгнанник* [Белый, 282]

Ныне, **странники**, с вами я: скоро ж  
 Дымным дымом от вас пронесусь –  
 Я – просторов рыдающих сторож,  
**Исходивший великую Русь.**  
*Полевой пророк* [Белый, 254]

Я забыл. Я бежал. Я на воле.  
 Бледным ливнем туманится даль.  
 Одинокое, бедное поле,  
 Сиротливо простертое вдаль.  
*В полях* [Белый, 252]

Просторов простертая рать:  
 В пространствах таятся пространства.  
**Россия, куда мне бежать**  
**От голода, мора и пьянства?**  
*Русь* [Белый, 209]

«Ты такой-сякой комаринский дурак:  
 Ты ходи-ходи с дороженьки в кабак.

Ай люли-люли люли-люли-люли:  
**Кабаки-то по всея Руси пошли!..»**  
*Песенка комаринская* [Белый, 204]

Идея стихотворения-ребуса у ВН («Разгадаю вещей ребус») в целом имеет и собственно-литературные параллели, например, ст-ние Иннокентия Анненского *Поэту*: «Не глубиной манит стих, / Он лишь как **ребус** непонятен» [Анненский, 206]; у него же – ст-ние *Идеал*:

Тупые звуки вспышек газа  
 Над мертвой яркостью голов,  
 И скуки черная зараза

От покидаемых столов,

И там, среди зеленолицых,  
Тоску привычки затая,  
Решать на выцветших страницах  
Постылый ребус бытия.

*Идеал* [Анненский, 59]

Ср. также: «святых святое, отрочества бред», обозначающее здесь не только нечто «особенно дорогое, заветное», но и «недоступное для непосвященных».<sup>24</sup> Вячеслав Иванов в статье *О поэзии Иннокентия Анненского* (1910), обращаясь к ст-нию *Идеал*, отметил следующее:

Это – библиотечная зала, посетители которой уже редуют в сумеречный час, когда зажигаются, тупо вспыхивая, газовые лампы, между тем как самые прилежные ревнители и ремесленники «Идеала» трудолюбиво остаются за своими томами. Простой смысл этого стихотворения, разгадка его ребуса (а ребус он потому, что вся жизнь – «постылый ребус») – публичная библиотека; далекий смысл и «*causa finalis*», – новая загадка, прозреваемая в разгаданном, – загадка разорванности идеала и воплощения и невозможность найти *ratio regum* в самих *ges*: в одних только отражениях духа, творчески скомпанованных человеческою мыслью, когда-то горевших в духе, ныне похороненных, как мумии, в пыльных фолиантах, приоткрывается она, тайна Исиды, – и приоткрывается ли еще?... [Вячеслав Иванов II, 575-576]

*Обритый наголо хунхуз безусый хромая, по пятам твоим плетусь*

Последнее ст-ние цикла отчасти возвращает тематику первого, отчасти продолжает ее, но в ином ключе: повествование, построенное по монтажному принципу, представляет собой быструю смену пространственно-временных аллюзий:

*Сандалии деревянные, доколе / чеканить стуком камень мостовой* соединяет библейскую деталь (сандалии) с приметой быта первых после-революционных лет.

*Уже не сушатся на частоколе / холсты, натканые в ночи вдовой / Уже темно, и оскудела лепта, / и кружка за оконницей пуста. / И желчию, горчичная Сарепта, / разлука мажет жесткие уста.* В каждом из двустийший происходит смена пространственных маркеров (каменная мостовая → частокол → город Сарепта); при этом соединение библейских аллюзий с реалиями нового времени строится более сложным образом:

<sup>24</sup> Согласно истолкованию фразеологизма «святая святых», приведенному в словаре Ушакова [Ушаков, *Святой*].

название «Сарепта» здесь относится к немецкой колонии, основанной гернгутерами в 1765 г. на реке Сарпе (приток Волги) и известной своим производством горчицы [Брокгауз и Эфрон, XXVIIIа, 433], и финикийскому городу Сарепта Сидонская. Кроме того, здесь соединены образы вдовы, положившей в храмовую кружку для пожертвований две лепты (Марк 12, 41-44; см. также Лк 21, 1-4),<sup>25</sup> и вдовы из финикийской Сарепты, в доме которой во время засухи находился пророк Илия (3Цар 17:9-24); этот сюжет кратко упоминается в рассказе Иисуса (Лк 4:25-26) в подтверждение афоризма «[...] никакой пророк не принимается в своем отечестве» (Лк 4:24).

*Обритый наголо хунхуз безусый / хромая, по пятам твоим плетусь / о Иоанн, предтеча Иисуса.* Образ Иуды, спутника Иисуса, апостола и предателя, образ, за которым стоит авторское «я», трансформируется в идушего следом за Иоанном Предтечей (последователя Иоанна?); причем внешний облик этого персонажа очень близок к автохарактеристике (см. Комментарий). Для понимания данного ст-ния также важно, что Иоанн Предтеча мог отождествляться с Илией (см. выше упоминание эпизода из Третьей книги Царств):<sup>26</sup>

И вот свидетельство Иоанна, когда Иудеи прислали из Иерусалима священников и левитов спросить его: кто ты? Он объявил, и не отрекся, и объявил, что я не Христос. И спросили его: что же? ты Илия? Он сказал: нет. Пророк? Он отвечал: нет.<sup>27</sup>

*И под мохнатой мордой великана / тугаю высунутым языком, / как будто зубы крепкого капкана / зажали сердца обгоревший ком* – последнее четверостишие цикла содержит намек на одну из версий смерти Иуды: «[...] пошел и удавился» (Мф 27:5). Ср. образ повешенного или повесившегося в цикле ст-ний ВН *Александра Павловна*: «Созревший плод болтаюсь на голюке».<sup>28</sup> У Леонида Андреева в повести *Иуда Искариот*: «Всю ночь, как какой-то чудовищный плод, качался Иуда над Иерусалимом» [Андреев, II, 61]. Символика мотива «высунутого языка», как и некоторые др. мотивы, строящие образ Иуды, рассматриваются далее.

<sup>25</sup> «Подозвав учеников Своих, Иисус сказал им: истинно говорю вам, что эта бедная вдова положила больше всех, клавших в сокровищницу, ибо все клали от избытка своего, а она от скудости своей положила все, что имела, все пропитание свое» [Марк 12, 43-44].

<sup>26</sup> Образ Ильи [Илии] встречается в ст-ниях ВН *После грозы* [1913], *Бродяга* [1922].

<sup>27</sup> Ин 1:19-21. См. также: Мф 14:1-12; Мк 6:14-39; Лк 9:7-9 и целый др. свидетельств в Новом Завете.

<sup>28</sup> Александра Павловна, 8.

Комментарий<sup>29</sup>

Даже при первом взгляде на стихотворный цикл *Большевик* очевидно, что в этом произведении значительную роль играют библейские мотивы, образы и характеры, в наибольшей степени – новозаветные. Использование библейских образов и аллюзий при обращении к революционной тематике нередко было частью «высокого штиля», но библейская образность русской литературы начала XX в., конечно, не сводится лишь к риторике: осмысление параллелей между революционным и раннехристианским мировоззрением сформировало в русской культуре обширный топос, а потому сложно выделить какой-либо один источник, к которому бы он восходил. Поскольку по своему объему и значительности эта тема выходит за рамки данной статьи, отметим лишь вкратце, что она (тема) обсуждалась русскими религиозными философами и историками (Мережковский, Бердяев, Степун, Франк),<sup>30</sup> ей посвящена работа Ф. Энгельса *Бруно Бауэр и раннее христианство*, позднее о «революционном духе первоначального христианства» писал В. И. Ленин в работе *Государство и революция* [Ленин, 44]. К связи революционных идей с ранним христианством обращался в своих размышлениях А. Блок:<sup>31</sup> элементы литературной рефлексии над темой содержат его статьи *Катилина* и *Владимир Соловьев и наши дни*, а также поэма *Двенадцать*. Авторы монографии *Михаил Кузмин: Искусство, жизнь, эпоха* приводят фрагмент из письма Г. В. Чичерина к Кузмину (15 августа 1904 г.), в котором адресант утверждает, что «наше время – такое же время клокочущих буйных зародышей рождения нового человечества, как время первых веков христианства или реформации» [Богомолов/Малмстад, 52]. См. также комментарий к приведенному высказыванию, в котором отмечено, что «уподобление революционного времени первым векам христианства станет регулярным у позднего Кузмина» [Богомолов/Малмстад, 291]. Сам Кузмин писал об этом: «Наше время – горнило буду-

<sup>29</sup> Содержание ст-ний ВН, вошедших в цикл *Большевик*, не исчерпывается стоящими за текстами прототипами и связанными с ними литературными реминисценциями – целый ряд слов/словосочетаний, цитат и реалий также нуждаются в объяснении.

<sup>30</sup> См., в частности, обзор высказываний: Колоницкий, 75.

<sup>31</sup> Об этой теме у Блока писали В. Н. Орлов [Орлов, хii], К. Л. Долгополов [Долгополов, 65]; глубокий анализ темы представлен в статье Е. А. Дьяковой [Дьякова, 414-425]. Ср. также доклад С. Г. Яковенко *Эсхатологические и мессианские идеи теории «Москва – Третий Рим»*, в котором отмечалось, что «события Октябрьской революции воспринимаются как радикальное изменение прежнего общественного состояния – с использованием общехристианского мыслительного багажа. Христианство Апокалипсиса наполнено подобными настроениями. Но то, что воспринималось революционным сознанием в России XX в. как метафора [«Мы солнце старое погасим, мы солнце новое зажжем!»], в эпоху возникновения христианства мыслилось как реальность [«И увидел я новое небо и новую землю, ибо прежнее небо и прежняя земля миновали...» Откр. I, 1]» [Яковенко, 457].

щего. [...] Похоже на 2-ой век, может быть, еще какие-нибудь. Хлебников высчитал бы». <sup>32</sup>

Кроме идейного сближения «революции и религии» (название статьи Мережковского, в которой ставится вопрос о «религиозном смысле русской революции» [Мережковский 1907, 64]), первые послереволюционные годы с их разрушенным бытом, нехваткой простых, но необходимых вещей (еда, топливо, жилье, одежда и т.п.), также осмыслялись как возврат к аскетизму первоначального христианства. Реалии *Большевика* – посох, холщевая одежда, сандалии, простая еда (подробнее об этом в тексте Комментария) – бывшие деталями новозаветного и послереволюционного быта, подчеркивают материальную, осязаемую связь времен.

### Большевик

В первые послереволюционные годы оценка деятельности большевиков и принадлежность к большевизму были не только общественно-значимыми, но и субъективно-личностными проблемами, нашедшими отражение в литературе. Кроме ст-ного цикла *Большевик*, наиболее полно характеризующего поэтическую рефлексию ВН, эта тема занимает заметное место, например, в творчестве М. Волошина и С. Есенина. Для Волошина большевизм – это выражение объективного Духа истории, который, если не оправдывает, то, по крайней мере, объясняет жестокость и «дурь самодержавья», исходившую от большевиков (см. поэму *Россия*, ст-ния *Буржуй*, *Красногвардеец*, *Матрос*, *Феодосия*, *Северовосток* и др.). Место поэта в дни перемен – над схваткой, роль его – быть гуманистом, а не политиком (*Дом поэта*, 1926).

Определение собственной позиции по отношению к большевикам у Есенина в поэме *Иорданская голубица* (1918) дано в более категоричной форме:

Небо – как колокол,  
 Месяц – язык,  
 Мать моя – родина,  
 Я – большевик.  
 [...]
 Древняя тень Маврикии  
 Родственна нашим холмам,  
 Дождиком в нивы золотые  
 Нас посетил Авраам.  
 [Есенин, II, 57-60]

<sup>32</sup> Кузмин М. А. *Чешуя в неводе* [1916-1921]; впервые опубли.: *Стрелец: Сб. Третий и последний*. СПб., 1922, цитир. по: Кузмин, III, 370.

*Мне хочется о Вас, о Вас, о Вас*

В своей мемуарно-беллетристической повести *Время больших ожиданий* К. Г. Паустовский приводит вариант этого отрывка [...]: «Мне хочется *про вас, про вас, про вас* / Бессонными стихами говорить...» [Паустовский, 176]; ср. у Ю. Олеши: «Мне хочется о вас, о вас, о вас» [Олеша, 114]. Паустовский, видимо, цитирует ВН по памяти, поэтому можно лишь гадать, идет ли речь просто об ошибке или о случайно сохранившемся варианте первой строки. По крайней мере, версию мемуариста делают возможной следующие строки: «Нетленный очерет / шумит *про* нас и *про* тебя, сова».

Существенно еще и то, что замена прописной буквы строчной превращает начало ст-ния из лирического в ораторское – в обращение «большевика» к аудитории, к народу; во всяком случае, именно такой образ остался в памяти Паустовского:

Не обращая внимания на кипящую аудиторию, Нарбут начал читать свои стихи угрожающим, безжалостным голосом. [...] Стихи его производили впечатление чего-то зловещего. Но неожиданно в эти угрюмые строчки вдруг врывается щемящая и невообразимая нежность [...]. Нарбут читал, и в зале установилась глубокая тишина. [Паустовский, 176]

Между тем, во всех опубликованных вариантах ст-ния «вас» дано с заглавной буквы, т.е. предполагает обращение к одному лицу, что поддерживается и содержанием отрывка в целом [Беспрозванный В. 2004].

*бессонными стихами говорить...*

Связь поэзии и бессонницы – обширная литературная тема, лежащая в основе целого ряда ст-ний, например: *Стихи, сочиненные во время бессонницы* А. Пушкина, *Бессонница. Гомер. Тугие паруса...* О. Мандельштама, *Возвращение* Б. Пастернака (*Как усыпительна жизнь! Как откровенья бессонны...*) и др. Поэзия как символ бессонного вдохновения появляется позднее и в ст-нии А. Ахматовой *Про стихи*, посвященном ВН и опиравшемся на мотивы цикла *Большевик*: «Это – выжимки бессонниц...»

*стихами говорить*<sup>33</sup>, т.е. использовать вместо разговорной прозаической речи рифмованную<sup>33</sup> или ритмизованную речь; или, понимая это метафорически, – говорить о ч.-л. в возвышенном (поэтическом) стиле. Согласно словарю Даля определение слова «импровизировать» включает в себя «говорить стихами». Словосочетание имеет устойчивый характер:

<sup>33</sup> «Говорить стихами, или на стихах, значит: говорить рифмами» [Востоков, 86].

Стихи о Колосовой были написаны в письме, которое до тебя не дошло. Я не выставил полного твоего имени, потому что с Катениным **говорить стихами** только о ссоре моей с актрисой показалось бы немного странным. [Пушкин X, 155]

Иначе, как стихами, говорить  
Я не могу, – так решено не мною;  
*Иначе, как стихами, говорить...* [Владимир  
Гиппиус, б/п]

На предыдущем XI съезде РКП, выступая в прениях по отчету ЦК, тов. Ларин свою речь начал так: – Тов. Троцкий предупредил меня сейчас, что о Нэп'е, по его мнению или по его наблюдениям, можно **говорить только стихами**. Это наблюдение тов. Троцкий сделал до напечатания в «Красной Нови» «IV Интернационала» Вл. Маяковского [...]. С. Ингулов, *На ущербе*.<sup>34</sup>

*Над нами ворожит луна-сова:*

*о Вас // сова* – рифма-палиндром.

*ворожит луна* – луну и колдовство связывают не только мифологические представления, этот образ имеет и собственно литературные параллели: «[...] то, что средства земли принадлежат всем, так же ясно, как всем равно греет солнце, дует ветер и **ворожит луна**.» – *Ключи Марии*, 1918-1919 [Есенин V, 197]; «**Луна** излучала свое волшебство, **этот тонкий серп ворожил**, и юноше хотелось увидеть ее яснее, серебряную колдунью» [Бальмонт, Проза, 224].

*луна-сова*. Известный этнограф и фольклорист Николай Фёдорович Сумцов описывает сову как ночную инфермальную птицу:

Совы [...] издавна у многих народов слыли зловещей птицей. Египтяне считали сову символом смерти. В Библии сова – нечистая птица, у древних классических писателей – зловещая. [...] Средневековые физиологи [...] отождествляют сову с дьяволом и противопоставляют ее Христу. На основании физиолога возник эпизод о правде и кривде в русском народном стихе о Голубиной книге. У славян, в частности у малороссов, поляков, болгар, сова имеет демонический и зловещий характер. По малорусс. поверьям, если сова ночью ударит крылом в окно, то сгорит дом или умрет хозяин. Зловещее значение совы обусловлено главным образом тем, что это птица ночная, хищная, безобразная, с неприятным криком. Н. Сумцов. Совы [Брокгауз и Эфрон XXXa, 685]

<sup>34</sup> На посту. 1923. №1, 57. Видный партийный деятель С. Ингулов был другом и литературным покровителем ВН; ему поэт посвятил книгу стихов *Плоть*.



В качестве одного из оснований данного сравнения, оформленного как приложение, можно рассматривать то, что и сова (ночная птица, мудрая и способная пророчествовать), и луна в греческой мифологии вместе являются атрибутами Афины [Biedermann, 249-250], а также богини Девы, соединявшей в себе черты Афины и Артемиды; ее культ был распространен в Северном Причерноморье [Скржинская, 65; здесь же дана литература по теме]. Кроме того, «в народных представлениях луна связана с появлением и активизацией демонологических персонажей» [Славянские древности IV, 146], что соответствует поверьям о «демонологических свойствах» совы [Гура, 573].

Связь образов луны и совы в поэтической традиции можно отметить в пушкинских *Песнях западных славян*: «Не **сова** воет в Ключе-граде, / Не **луна** Ключ-город озаряет» [Пушкин III, 266]. См. также у Т. Шевченко (*Гайдамаки. Свято в Чигирині*): «Із-за лісу, з-за туману, / **Місяць** випливає, [...] Кажан<sup>35</sup> костокрилий / Перелетить / **Сова** завиває» [Шевченко, I, 79]. Чуть позднее эта же связка встречается у М. Цветаевой в ст-нии 1923 г. *Час Души*: «Есть час Души, как **час Луны**, / **Совы – час**, мглы – час, тьмы – / Час...» [Цветаева, II, 276].

#### *Бессонными стихами ... луна-сова*

Сова – символ бессонницы [Biedermann, 250].

#### *Как розовата каждая слеза*

Параллель «слеза/жемчуг», рассматриваемая ниже, указывает на связь со словосочетанием «розоватая слеза»:

Идут, идут небесные верблюды,  
По синеве вздымая дымный прах.  
**Жемчужин-слез** сверкающие груды  
Несут они на белых раменах.  
В вечерний час, по **розовой** пустыне,  
Бесследный путь оставив за собой,  
К надзвездной Мекке, к призрачной Медине  
Спешат они, гонимые судьбой.  
О, **плачьте, плачьте!** Счет ведется строго.  
Истают дни, как утренний туман, -  
Но **жемчуг слез** в сокровищницу бога  
Перенесет воздушный караван.  
*Восточные облака* [Лохвицкая, 7]

<sup>35</sup> Кажан [укр.] – летучая мышь; см. комментарий ниже.

И, не закончив свою речь, с лицом, розовым от обиды и напоминающим индийский *розоватый жемчуг*, она скрылась за массивной дверью своего дома. *Радости земной любви*, 1908 [Гумилев, II, 185]

Дам ожерелье ей на шею  
Из *розоватых жемчугов*.  
*Дитя Аллаха*, 1916 [Гумилев, II, 39]

Словосочетание «розоватые слезы», если отбросить негативную коннотацию (напр.: «поэзия с ее розовыми слезами и нежной жалостью поэта к самому себе» [Анненский, Книга отражений, 129]), может быть истолковано как метафора, производная от «глаза, воспаленные («розовые») от слез», что, в свою очередь, может образно описывать эмоциональное состояние – боль, тоску:

«Посмотри, посмотри на зори багровые,  
вынуты у тебя будут все три сердца,  
три раны, три раны останутся вместо них...»  
Розовые в свете зорь багровеющих,  
розовые капали у Ангела слезы...  
*Три сына – три сердца*, 1914-1918 [Зинаида  
Гиппиус, 482]

На устойчивость словосочетания в этом значении указывает и то, что оно встречается и в более поздних текстах:

Корнеев нервно подергивал носом, кашлял. На глазах стояли горькие, розовые слезы. Он не мог их сдержать. В. Катаев, *Время, вперед!* [Катаев III, 361]

И, лужицу розовых слез  
Рукой по щеке размазав,  
Сказал он: – Завоз не завоз,  
А мне не вернет он глаза.  
*Батрак* [Твардовский, 90]

Возможно рассмотреть еще один смысловой оттенок этого словосочетания: «розовые слезы» – «слезы, окрашенные кровью»:

Слеза вода, да иная вода дороже крови. *Кровавые слезы*. [Михельсон I, 474]

Глаза — души живые окна; слезы —  
Кровь белая души.  
*Алманзор* (перев. Ф. Б. Миллера) [Гейне VI, 231]

*О теплый жемчуг!*

*жемчуг* – по указаниям ряда «символариумов» [об этом см., например: Аверинцев, 436], бледное свечение жемчуга ассоциируется со светом луны (ср. вышеупомянутое *луна-сова*). Его символика амбивалентна, поскольку жемчуг – это, одновременно, символ чистоты и невинности (Дева Мария), плодородия и эротической любви (Афродита/Венера). Жемчуг также ассоциируется со слезами [Tresidder, 376-377; Biedermann, 259].

*слеза ... жемчуг* – образ жемчуга, символизирующего слезы, принадлежит многим культурным традициям. Так, например, в *Слове о полку Игореве* в описании сна Святослава «картина сна построена на символике рассыпающегося жемчуга, устойчивого символа слез в сновидениях» [*Энциклопедия Слова* V, 33].<sup>36</sup> Эта же символика наличествует и в Ипатьевской летописи: «и бѣ видити слезы его лежачи на скранию его яко женчюжнаѣ зерна» [*Полное собрание русских летописей* II, 532].

В русской и европейской литературе нового времени параллель *слезы/жемчуг*, а также словосочетание *жемчужные слезы* становятся клише. Множество цитат из произведений русской литературы, содержащих это сравнение, собраны в *Словаре поэтических образов* [Павлович I, 344-345].

*Серые глаза*

Отмеченная выше связь строк *О теплый жемчуг! / Серые глаза, / и за ресницами живая боль* с ахматовским *Слава тебе, безысходная боль / Умер вчера сероглазый король* содержит ряд совпадений, не ограниченных рассматриваемым словосочетанием. Само по себе это словосочетание не принадлежит к типу устойчивых и потому не является достаточным для выявления цитации. Однако в творчестве Кузмина *серые глаза* представляет собой особым случай: в его поэзии и прозе оно появляется неоднократно<sup>37</sup> и в качестве повторяющегося мотива становится средством своеобразной литературной «игры» с читателем [Марков, 67, 167, 169]. Любопытно, что в течение краткого периода времени (1907 г.) это словосочетание повторяется в ст-ниях Городецкого *Заледенелая и снежно-белая...* (цикл *Заколдованная любовь*), *Серый вечер*, *Марево* (цикл *Тюремные песни*), *Вихрь* (цикл *Осенний вихрь*).

<sup>36</sup> Речь идет об этом фрагменте: «А Святъслава мутень сонъ вид въ Киевѣ на горахъ. "Си ночь съ вечера одѣвахуть мя, – рече, – чръною паполомоу на кровати тисов; чръпахуть ми синее вино съ трудомъ смѣшено, сыпахуть ми тыщими тулы поганыхъ тльковинъ великыи женчюгъ на лоно, и нѣгують мя.» [Слово о полку Игореве, 50].

<sup>37</sup> В качестве мотива встречается у Кузмина более десяти раз – в *Александрійских песнях*, в повести *Крылья*, в рассказе *Набег на Барсуковку* и др.

*Озерная печаль живет в душе... и за ресницами живая боль.*

Люблю до радости и боли  
Твою **озерную тоску.**  
*Запели тесные дороги...*, 1916 [Есенин I, 83]

Ср. у ВН:

О бархатная радуга бровей!  
**Озерные** русалочки глаза!  
[Нарбут 1998, 167]

Таким образом, словосочетание *озерная печаль* можно рассматривать как результат трансформации более распространенного сравнения: **глаза – озера** [Павлович, I, 223-224].

Небо в тонких узорах  
Хочет день превозмочь,  
**А в душе и в озерах**  
**Опрокинулась ночь.**  
*Небо в тонких узорах...* [Волошин, 37]

Кто разверз **озера** этих глаз?  
*Владимирская Богоматерь* [Волошин, 256]

*живая боль* – формульное словосочетание, вероятно, калька с французского (*une vive douleur*).<sup>38</sup> В русском языке в качестве термина «живая боль» встречается в медицинских трудах, например, в трактате Клемана Жозефа Тиссо, переведенном Н. Озерецковским [1781 (Тиссо), 323]. Употребляется и в более широком значении: «остро переживаемый, ощущаемый, сильно проявляемый» [Словарь XVIII, *Живой*]. Любопытное объяснение этого словосочетания содержится в книге Д. Л. Мордовцева *Идеалисты и реалисты*: «Тогда хоть боль чувствовалась, острая, живая боль. А теперь – боль мертвая, тупая» [Мордовцев XXV, 166]. Вторичное значение переводит по смежности медицинский термин в характеристику эмоционального переживания:

Как же ты, нищая духом, смеешь посягать на мою волю и **распоряжаться моим трудом, который есть одна живая боль?** *Взвихренная Русь* [Ремизов, V, 190]

Она вышла из детской — он притаился в коридоре, в комнату его не пустили, и вдруг **печаль его глаз зачерпнула живую боль** — это жало человеческой доли разлука тонкими острыми жилками прорезала душу и горячие слезы обожгли. Лимонарь [Ремизов, VI, 419]

<sup>38</sup> Автор признателен Н. Г. Охотину и О. В. Репиной за полезные соображения, высказанные при обсуждении этой словесной формулы.

Многое и очень основательное можно было бы возразить на все эти страстные обвинения против моего родного края, но что же спорить против того, в чем сказывается **живая боль измученного сердца**? Ф. Сологуб, С тараканами

Ср. также лексико-фонетическую переключку со строкой ст-ния Мандельштама *Есть ценностей незыблемая скала...* (1914): торжественная боль//живая боль):

Как царский посох в скинии пророков,  
У нас цвела **торжественная боль**.  
[Мандельштам, I, 101]

**Шуми, воспоминаний очерет.** Ср. в четвертом фрагменте первого ст-ния цикла:

Ах, Мариам!  
**Нетленный очерет**  
шумит про нас и про тебя, сова...

**Очерет** – камыш, тростник; украинизм, встречается в южнорусских диалектах. Например, в украинской народной песне:

Очерет лугом гуде,  
Сова річкою бредє.  
[Чубинский V, 1126-1127]

Ср. также литературные произведения, связанные с украинской/ фольклорной тематикой:

Впрочем, крыши все крыты очеретом; ива, дуб и две яблони облокотились на них своими раскидистыми ветвями. *Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем* [Гоголь II, 224]

Напрасно Тясмин быстры воды,  
Шумя, в очеретах струит,  
Напрасно, вестник непогоды,  
Ветр буйный по степи шумит.  
*Наливайко* [Рылеев, 237]

Ночь была не темная и не светлая, а такая млявая, вот в какие русалки любят подниматься со дна гулять и шукать хлопцов по очеретам. *Заячий ремиз* [Лесков IX, 566]

В гирлах же было совсем лето, много стрекоз вилося над очеретом, много скиглило рыбалок, отражавшихся в серебристых разливах реки. *Лирник Родион* [Бунин III, 406]

### *отрочества бред*

В дни ребячества я помню  
Чудный **отроческий бред**:  
Полюбил я царь-девицу,  
Что на свете краше нет.  
*Царь-девица* [Полонский II, 201]

[...] Так вдалеке  
Знакомой песни голос милый  
Тревожит долго слух унылый...  
И после много, много лет,  
Средь жарких снов, в чаду томленья,  
Ловил мой **отроческий бред**  
Черты знакомого виденья.  
*Зимний путь* [Огарев II, 154]

*как мед, тягучий зной*. См. в данной статье комментарий к ст. 1-2; кроме того, ср.:

И грудь, дышавшая лишь болью,  
Дивясь полдnevному раздолью,  
Его лазурь и **зной, как мед**,  
В забвеньи детском жадно пьет...  
*Вешние струны* [Балтрушайтис, 223]

### *жар долит*

*Долить* – диалектное *одолевать* [Словарь говоров, VIII, 112]. Зарегистрировано у Даля: «Меня долит жажда; долит дрема».<sup>39</sup> В. В. Виноградов, отмечая проникновение этого слова в литературный язык, указывает, в частности, на его употребление у Пушкина в поэме *Полтава*: «Готов он лечь во гроб кровавый. / Дрема **долит**. Но, боже правый!...» [Виноградов, 138-139]. Ср. также:

Будет ведьму там голод **долить**,  
Будут вопли ее раздаваться.  
*Погребение проклятого поэта* [Анненский, 238]

<sup>39</sup> Даль, *Долить*.

*и в торбе сохнет хлеб и лук*

**Торба** – укр. торба «мешок»; украинизм, вошедший в русский язык в качестве диалектного/просторечного слова. Для многих произведений ВН характерен контраст высокой лексики (библейзмов, старославянизмов) со сниженной лексикой, но в *Большеви́ке* украинизмов и коллоквиализмов сравнительно мало. Слово встречается в произведениях авторов, использующих украинизмы: в частности, у В. Т. Нарезного и И. П. Котляревского, повлиявших на литературную стратегию и поэтический язык ВН еще в период создания книги *Аллилуиа*.

*А полдень льет и льет, дыша огнем, в мимозу узловатую лучи...*

**Мимоза** упоминается в ст-нии ВН из цикла *Абиссиния*, в котором современные наблюдения соединены с библейскими (ветхо- и новозаветными) аллюзиями:

Мимозы с иглами, длиной в мизинец,  
и кактусы, распятые спруты,  
и кубы плоскокрышие гостиниц,  
и в дланях нищих конские хвосты, –  
о, Эфиопия!  
Во время оно  
такой, такой-ли ты была, когда  
твоя царица мудрость Соломона  
пытала на весах его суда?  
Почила в прошлом ты, иль неужели  
вернуться к Моисею предпочла,  
влача толстоподошвые доселе  
сандалии из чресл сырых вола?  
Слежу тебя в ветхозаветном мраке,  
за кряжем осыпающихся гор.  
у чьих подножий грузных кожемяки  
распластывают кожи до сих пор.  
И копыя воинов твоих – все те-же,  
все те же кованные острия,  
что, прободав распятого, медвежьей,  
густой хлестнули кровью на меня! [Плоть, 29]

См. также комментарий к строке 66 (*С прозрачным запахом акаций...*)

*Иуда, красногубый, как упырь. К нему в плаще сбегала ты тропой, чуть в звезды пронеслся нетопырь.*

**Упырь** или вампир – «общеславянский мифологический персонаж, покойник, встающий по ночам из могилы [...]. Вера в вампира связана с

представлениями о существовании двух видов покойников: тех, чья душа после смерти нашла успокоение на 'том свете', и тех, кто продолжает свое посмертное существование на границе двух миров» [Славянские древности, I, 283]; «Упирь [...]. Мертвец, сосущий кровь живых, упырь» [Гринченко, IV, 344]. Дополнительным основанием сравнения Иуды с упырем здесь является то, что «[...] согласно общеславянским представлениям, вампирами становятся люди, чье рождение, жизнь или смерть сопровождались нарушениями ритуальных или моральных норм» [Славянские древности, I, 283].<sup>40</sup> Кроме связи образа Иуды с «удавленником» (см. выше), следует еще упомянуть отрывок из цикла *Александра Павловна*, где образ повешенного/удавленника совмещается с образом упыря:

А под белком моим,  
Под веком вывернутым, безресничным,  
Торчат кривые вепревы клыки  
И, распирая челюсти, все ниже  
За подбородок тянутся, и вот –  
Впились, урча, и вот – всосались в горло.  
[Александра Павловна, 10]

Несмотря на расхождения во мнениях, является ли слово «вампир» поздним европейским заимствованием или эквивалентом собственно славянского «упырь» [см: Черных, I, 133-134], в повести *Упырь* А. К. Толстой называет слово «вампир» аналогом сугубо русского «упырь»:

Вы их [упырей], Бог знает почему, называете *вампирами*, но я могу вас уверить, что им настоящее русское название: *упырь*; а так как они происхождения чисто славянского, хотя встречаются во всей Европе и даже в Азии, то и неосновательно придерживаться имени, исковерканного венгерскими монахами, которые вздумали было все переворачивать на латинский лад и из упыря сделали *вампира*. *Вампир, вампир!* – повторил он с презрением, – это все равно что если бы мы, русские, говорили вместо привидения – *фантом* или *ревенант!*  
[Толстой, II, 5]

*красногубый, как упырь* – «Это верно кости гложет / Красногубый вурдалак» (Пушкин, *Вурдалак*) [III, 283]. Этот же эпитет использован Ф. Сологубом в названии и тексте повести *Красногубая гостья*, героиня которой – вампир [Сологуб, III, 636-649]. Ср. также у С. Городецкого в «сказке» *Касьян*:

<sup>40</sup> У Афанасьева упыри – это люди, отверженные церковью, грешники, продавшие души дьяволу [Афанасьев, III, 557].



Трижды склонялась – склонилась она,  
 Иль уж невеста любовью хмельна?  
 Встал краснотубый Касьян, словно ночь:  
 «С мертвой любиться никто не охоч».  
 [Городецкий, 209]

Примечателен здесь и параллелизм строк «Иуда, краснотубый, как упырь» и «Иуда, краснотубый большевик».

*чуть в звезды проносился нетопырь*

*упырь // нетопырь* – рифма здесь связывает два слова, сближенных этимологически некоторыми исследователями [Фасмер, IV, 165]; понятийно *упырь/нетопырь* связываются и в мифологических представлениях, и в литературных текстах: нетопырь – нечистое кровососущее животное. Так, в словаре Даля указывается:

Нетопырь [...] род млекопитающих летучих животных, южн. кожан; летучая мышь; [...] в жарких странах есть виды большие, с белку, напр. упырь или рудомет.

Сюда же относится и следующее:

Вампир – [...] кровосос, упырь; последнее название в Малороссии (и в южных славянских землях) придается сказочному оборотню, который по смерти летает кровососом, загрызая людей; ведмак. (там же)

О летучей мыши (нетопыре) как вампире см.: Белова, 138, 184; Гура, 603-604. Связь понятий *летучая мышь/вампир* отражена и в повести А. К. Толстого:

[...] на бригадирше было платье яркого красного цвета, с вышитою на груди большою черною летучею мышью. [Толстой, II, 58]

Замечание об inferнальной природе нетопыря содержится в сочинении Гр. Сковороды *Брань архистратига Михаила со Сатаною о сем: легко быть благим. Борба и пря о том: претрудно быть злым, легко быть благим*; цитату из этого произведения ВН использовал в качестве эпиграфа к ст-нию *Упырь* (Аллуа, 1912):

*Михаил*. О нетопыр! Горе тебѣ, творящему свѣт тмою, тму же свѣтом, нарицающему сладкое горким, легкое же бременем. [Сковорода, II, 62]

*К нему в плаще сбегала ты тропой, чуть в звезды пронеслся нетопырь.*

Ср. у А. Белого:

Тряхнет **плащом**, как **нетопырь**,  
Взмахнувший черными крылами...  
*Мой друг* [Белый, II, 326]

*Лилейная Магдала.* Ср. у Вяч. Иванова:

Но белее – **лилия Галилеи!**  
Там, далече, где жаждут **пальмы Магдалы**  
В страстной пустыне лвиной, под лобзаньем лазури,  
Улыбаются озеру пугливые скалы,  
И мрежи – в алмазах пролетевшей бури.  
*Аттика и Галилея* [Вяч. Иванов, I, 253]

*лилейный* здесь – прилагательное, имеющее два значения [Ушаков, *Лилейный*; Ожегов, *Лилия*], поэтому Магдала здесь – «место, где произрастают лилии, место, изобилующее лилиями», и «по своим качествам, в том числе символическим, напоминающее лилию (нежностью, белизной и т. д.)». В библейском контексте лилия, с одной стороны, является символом Девы Марии и имеет устойчивые значения чистоты, невинности, а, с другой, – в *Песни Песней* лилия связана с эротической темой. В русской любовной лирике наличествуют оба значения:

Взираю издали на нежную лилею —  
Она сотворена быть, кажется, моею.  
*Лилея* [Карамзин, 184]

Розовы уста прекрасны,  
На ланитах мил их смех;  
На грудях лилейных ясны,  
Любы Лелю для утех.  
*Лизе. Похвала розе* [Державин, 67]

И грудь ее открылась  
С лилейной белизной:  
Волшебница явилась  
Пастушкой предо мной!  
*Мои пенаты* [Батюшков, 262]

Вокруг лилейного чела  
ты дважды косу обвила.  
*Бахчисарайский фонтан* [Пушкин, IV, 135]

Кто сия? – Покров лилейный  
Осняет ясный лик,

Долу взор благоговейный  
Под ресницами поник.

*Благовещение...* [Бенедиктов, I, 199-200]

*И у источника кувшин... Поет девичий поцелуй*

Характерный для поэтики ВН прием "монтирования" разнородных текстов, создающий новое значение в контексте ст-ния, сохраняя при этом отсылку к прототексту:

[...] и сказал [раб]: Господи, Боже господина моего Авраама! пошли [ее] сегодня навстречу мне и сотвори милость с господином моим Авраамом; вот, я стою у источника воды, и дочери жителей города выходят черпать воду; и девица, которой я скажу: 'наклони кувшин твой, я напьюсь', и которая скажет: 'пей, я и верблюдам твоим дам пить', – вот та, которую Ты назначил рабу Твоему Исааку. [Быт. 24:12-14].

[...] доколе не порвалась серебряная цепочка, и не разорвалась золотая повязка, и не разбился кувшин у источника, и не обрушилось колесо над колодезем. [Еккл. 12:6]

Кроме библейских аллюзий, эти строки содержат переключку с одной из «антологических эпиграмм» Пушкина:

Урну с водой уронив, об утес ее дева разбила.  
Дева печально сидит, праздный держа черепок.  
Чудо! не сякнет вода, изливаясь из урны разбитой;  
Дева, над вечной струей, вечно печальна сидит.  
*Царскосельская статуя* [Пушкин, III, 171]<sup>41</sup>

*Но девятнадцать сотен тяжких лет на память навалили жернова*

Кроме достаточно очевидного значения «груз лет» (*девятнадцать сотен тяжких лет*), связано и с метафорой «жернова памяти» (разрушительная сила времени). Ср. у ВН:

Учись спокойствию, душа,  
и будь бесстрашна – бремя третье.  
Расплющивая и круша,  
вращает жернов лихолетье.  
*Чека* [Нарбут, 216]

<sup>41</sup> Об этой эпigramме Пушкина и, в частности, о параллели «кувшин – урна» см.: Кибальник, 158-159.

*Вы – в Скифии, Вы – в варварских степях*

Поскольку и в библейских, и в античных источниках Скифией именуется территория, не имеющая строгих границ, но соответствовавшая в рассматриваемый период югу России,<sup>42</sup> можно заключить, что географическое пространство цикла во время его написания и первой публикации соответствует местам пребывания автора: ср. указание – «Киев, 1920 г.» [Нарбут 1998, 222]; возможно, что ст-ние было начато в 1919 г., поскольку Киев был занят войсками Деникина 31 августа 1919 г., и ВН покинул город.<sup>43</sup> После того как 7 февраля 1920 г. Одессу заняли войска Красной Армии, туда приезжает ВН. В это же время он посещает Николаев и Симферополь. Кроме того, в 1919 г. Осип Мандельштам (упоминание Скифии у Мандельштама – см. выше) находился в Киеве, Харькове и Крыму [Мандельштам, IV, 441]. На юге России (Киев, Харьков) был в это же время и Велемир Хлебников.<sup>44</sup>

Культурно-историческая семантика Скифии в ст-нии *Большевик* основывается на представлении о скифах как о жестоком, воинственном и молодом племени.<sup>45</sup> Если к сказанному добавить тему *Скифов* А. Блока – столкновение «старой» и «молодой» культур, то Скифия у ВН – это большевистская Россия. Слова Нового Завета об обновленном человеке корреспондируют с лозунгами равенства и братства, провозглашенными в послереволюционный период (здесь же в качестве примера упомянута Скифия): «[...] совлекшись ветхого человека с делами его и облекшись в нового, который обновляется в познании по образу Создавшего его, где нет ни Еллина, ни Иудея, ни обрезания, ни необрезания, варвара, Скифа, раба, свободного, но все и во всем Христос».<sup>46</sup>

*Как пахнет милой долгая ладонь!..*

*Долгая ладонь* – обращенный звуковой повтор. Потенциальный источник – прямой звуковой повтор в словосочетании *долгая долонь*: *долонь* (русск. диал.), *долоня* (украинск.) < ст.сл. *длань*. Форма *ладонь* – результат более поздней метатезы [Черных, I, 463; Етимологічний словник, II, 106-107].

<sup>42</sup> «[...] геродотовская Скифия обнимала приблизительно следующие земли нынешней России: губернии Бессарабскую, Херсонскую, Екатеринославскую, часть Таврической, Подольскую, Полтавскую, почти всю Киевскую, некоторые части Черниговской, Курской и Воронежской» [Брокгауз и Ефрон, XXX, 201].

<sup>43</sup> Нарбут, 29.

<sup>44</sup> См. адреса его писем: Хлебников, VI [2], 194-195; о пребывании Хлебникова в Харькове: там же, 262-266.

<sup>45</sup> Геродот. История. IV, 5; см. также: 2Мак. 4:47; 3Мак. 7:4.

<sup>46</sup> Кол. 3:9-11.

*Благословение тебе, апрель. Тебе, небес козленок молодой!*

Время иудейского праздника Песах<sup>47</sup> приблизительно соответствует марту-апрелю григорианского календаря. Образ *небесного козленка* связан с пасхальной жертвой (агнцем):

Агнец у вас должен быть без порока, мужеского пола, однолетний; возьмите его от *овец, или от коз*, и пусть он хранится у вас до четырнадцатого дня сего месяца: тогда пусть заколет его все собрание общества Израильского вечером...<sup>48</sup>

Именно во время Песаха Иисус был предан Иудой. Умерший на кресте Иисус неоднократно именуется в Библии «Агнцем Божиим».<sup>49</sup>

В числе поэтических сборников, которые ВН собирался издать и которые (по разным причинам) не вышли из печати,<sup>50</sup> относится и следующий: В. Нарбут. Пасха. М., ГИЗ, 1922 [Поэты, XV, 383].

Кроме того, *небесный козленок* – метафорическая отсылка к зодиакальному знаку Овна, с которым, в соответствии с астрологическими представлениями, связаны судьбы людей, родившихся с 21 марта по 20 апреля; на апрель же приходится день рождения ВН.<sup>51</sup> Именно эту, последнюю трактовку, отметил Ю. Олеша:

У Владимира Нарбута есть чудесные строчки об апреле.

Благословение тебе, апрель,  
Тебе, небес козленок молодой.

«Небес козленок молодой» – это очень, очень хорошо. Правда, он потом исправил на «тебе, на землю пролитый огонь»... Конечно, нельзя сравнить, насколько небес козленок молодой лучше пролитого на землю огня. [...]

Так, видя весну (апрель), он видит знаки Зодиака – агнец, сова... Знаю, знаю, что сова не знак Зодиака. Но почти, но могла бы быть. Во всяком случае, он населяет весеннее небо зверями.

<sup>47</sup> Православная Пасха, которая празднуется после иудейской, обычно приходится на апрель.

<sup>48</sup> Исх. 12:5-6

<sup>49</sup> «На другой день видит Иоанн идущего к нему Иисуса и говорит: вот Агнец Божий, Который берет на Себя грех мира» [Ин 1:29]; «[...] не тленным серебром или золотом искуплены вы от суетной жизни, преданной вам от отцов, но драгоценною Кровию Христа, как непорочного и чистого Агнца, предназначенного еще прежде создания мира, но явившегося в последние времена для вас [...]» [1 Петр 1:18-20].

<sup>50</sup> Если исключить [маловероятную] возможность того, что тираж какой-либо из этих книг мог исчезнуть целиком.

<sup>51</sup> 2 [14] апреля.

О, эти звериные метафоры! Как много они значат для поэтов!  
[Олеша, 114]

Автоописательные мотивы ст-ния ВН *Предпасхальное* также содержат указание на жертвенного агнца:

Молчите, твари! И меня прикончит,  
по рукоять вогнав клинок, тоска,  
и будет выть и рыскать сухой гончей  
душа моя, ребенка-старичка.  
Но перед Вечностью свершая танец,  
стопой едва касаясь колеса,  
Фортуна скажет: «Вот – пасхальный агнец,  
и кровь его – убойная роса».  
В раздутых жилах пой о мудрых жертвах,  
и сердце рыхлое, как мох, изрой,  
чтоб смертью смерть поправ, восстать из мертвых,  
утробую отравленная кровь!  
[Плоть, 5-6]

Связь между значением праздника Пасхи и событиями общественной жизни России была важной составляющей культуры предреволюционного периода, а также времени Февральской и Октябрьской революций (эта тема рассмотрена Б. И. Колоницким в главе *Красная Пасха*<sup>52</sup>).

*[Благословение тебе, апрель. Тебе, пролитый на-землю огонь!]*

Последняя строка как аллюзия на библейскую тему «огонь, ниспосланный с небес» указывает на целый ряд библейских источников:

В Свящ. Писании огонь нередко соединяется с явлениями Божества, как напр. при Синае. То же самое мы читаем в XVII псалме (ст. 9) и в песни Аввакума. Господь Иисус Христос при втором пришествии, по слову апостола, явится в пламенеющем огне (2Сол. 1:8). Сошествие Св. Духа в день Пятидесятницы на апостолов было в виде огненных языков. В ветхозаветные времена огонь сходил от Бога и пожирал приготовленную жертву. Он снишел с неба при освящении Скинии свидения и по повелению Божию его никогда не должно было гасить. [...] Слово огонь нередко употребляется как метафора для означения тяжкого испытания или великой потери. Последним делом огня будет кончина мира. В то время небеса с шумом прейдут, стихии же, разгоревшись, разрушатся, земля и все дела на ней сгорят (2Петр. 3:10-11) и огнем будет испытано дело каждого, каково оно (1Кор. 3:12-15). Наконец [...] даже сам Господь называется огнем поядающим (Втор. 4:24, Евр. 12:29). [Библейская Энциклопедия, 525]

<sup>52</sup> См. об этом: Колоницкий, цит. соч., глава *Красная Пасха революции*; Баран, 53-75.

Кроме того:

И пролил Господь на Содом и Гоморру дождем серу и огонь от Господа с неба, и ниспроверг города сии, и всю окрестность сию, и всех жителей городов сих, и произрастания земли. [Быт. 19:24-25]

И явился ему [Моисею] Ангел Господень в пламени огня из среды тернового куста. [Исх. 3:2]

Важным подтекстом для данного стиха является 18-ая глава Третьей книги Царств, в которой пророк Илия, доказывая заблуждение израильтян, отвернувшихся от Бога и поклонившихся Ваалу, делает жертвенник, на который с небес нисходит огонь:

Во время приношения вечерней жертвы подошел Илия пророк и сказал: Господи, Боже Авраамов, Исааков и Израилев! Да познают в сей день, что Ты один Бог в Израиле, и что я раб Твой и сделал все по слову Твоему. Услышь меня, Господи, услышь меня! Да познает народ сей, что Ты, Господи, Бог, и Ты обратишь сердце их к Тебе. И ниспал огонь Господень и пожрал всесожжение, и дрова, и камни, и прах, и поглотил воду, которая во рве. Увидев это, весь народ пал на лице свое и сказал: Господь есть Бог, Господь есть Бог! [3Цар. 18:36-39]

Если же рассматривать эту строку ст-ния в связи с предшествующей (*благословение тебе, апрель*), то уместным будет видеть здесь аллюзию на представление о Благодатном огне, нисходящем на землю в праздник православной Пасхи.

*И в небе облако, и в сердце грозою смотанный клубок.*

Эти строки ВН звучат как отголосок следующих строк Вяч. Иванова:

От Бога в сердце к Богу в небе  
Струной протянутая Ось  
*Лира и ось* [Вяч. Иванов, II, 95]

*облако ... сердце*

Как облаком сердце одето  
И камнем прикинулась плоть  
Как облаком сердце одето...  
[Мандельштам, II, 56]

*в сердце ... клубок*

Сердце – все нити сердца, нервы сердца – запутались в клубок и перетирались и тяжелой цепью давили грудь. [Ремизов, I, 468]

То змейкой, свернувшись клубком,  
У самого сердца колдует.  
*Любовь* [Ахматова, I, 25]

#### *облако – клубок*

Данный звуковой повтор, близкий к анаграмме, содержит также смысловую мотивировку, подобную «народной этимологии». Кроме того, «клубящиеся облака» – литературное клише:

Внизу лежит земля, закутавшись в туманы,  
И между мной и ей, сливаясь и клубясь,  
Проходят облаков седые караваны  
*Мне снился страшный сон...* [Надсон, 345]

Пускай же долго без просвета  
Клубятся тяжко облака.  
*Вот снова пошатнулись дали...* [Блок, I, 506]

Закатный луч заметно увядает,  
Шуршат листья, клубятся облака.  
*Вот роца и укронная полянка...*  
[Г. Иванов, 156]

#### *сердце ... единовеце*

Эта рифма встречается в поэзии нач. 20 в., особенно в творчестве К. Бальмонта. В процитированном ниже фрагменте его ст-ния мотив обращения поэта к рабочему соотносится с нарбутовским «ты видишь в нем сапожника и брадобрея и кочегара пред огнем». Эту же рифму мы находим в ст-ниях Н. Гумилева и В. И. Иванова – литературных посланиях, которыми они обменялись в 1909 г. Творчество Гумилева и Иванова было предметом внимания ВН в этот период:

Рабочий, я даю тебе мой стих  
Как вольный дар от любящего *сердца*,  
В нем – мерный молот гулких мастерских,  
И в нем – свеча, завет *единовеца*.  
*Поэт – рабочему.* [Бальмонт, 433]

Я приношу зовущему пророку  
Багряный ток из виноградин *сердца*.  
И он во мне поймет *единовеца*,  
Залитого, как он, во славу Року [...].



Судный День.<sup>53</sup> [Гумилев, I, 356]

Оставим, друг, задумчивость слоновью  
Мыслителям, и львиный гнев — пророку:  
Песнь согласим с биением сладким сердца!  
В поэте мы найдем единоверца [...].  
*Sonetto di Risposta.*<sup>54</sup> [Вяч. Иванов, II, 335]

### С прозрачным запахом акаций

Акация – растение, типичное для южнорусского пейзажа<sup>55</sup> и, вместе с тем, значимая библейская реалья:

Акация [евр. шитта (в Синод. пер. – «ситтим»)], растение, принадлежащее к *подсемейству мимозовых*.<sup>56</sup> [...] В Палестине и на Синайском полуострове встречается несколько видов акации [...]. В соответствии с ареалом его произрастания дерево упоминается в Ветхом Завете исключительно в связи с пустыней, поскольку растет только в засушливых регионах. Как о дереве, об акации в Библии говорится только в Исх. 41:19, хотя ее древесина, очевидно, использовалась при сооружении скинии (Исх. 25:5 и след.). В пустыне это было единственно пригодное для подобных целей дерево.<sup>57</sup>

### В холсте суровом ты – суровей

Каламбурное обыгрывание двух значений слова: *суровый* – «грубый, неотделанный, небеленый. Суровое полотно. Суровые нитки. Суровая ткань» и «перен. Сумрачно-серьезный, строгий, угрюмый» [Ушаков, *Суровый*]. Ср. со строками последней части цикла: «Уже не сушатся на частоколе / холсты, натканые в ночи вдовой».

### Сандалии деревянные, доколе чеканить стуком камень мостовой?

Деревянные сандалии здесь – деталь бытового уклада 1920-х гг., в особенности характерная для юга Украины:

Кожаная обувь была в то время большой редкостью. Все ходили в деревяшках. Весь город наполнился их дробным стуком. По утрам, когда одесситы бежали на службу, стук учащался, и если закрыть

<sup>53</sup> Ст-ние посвящено В. И. Иванову.

<sup>54</sup> Ст-ние написано в качестве ответа на *Судный День* Н. С. Гумилева.

<sup>55</sup> Упоминания об этом можно встретить, например, у Куприна, Бабеля, Паустовского, В. Катаева, в дневниках Бунина.

<sup>56</sup> Курсив мой – ВБ. Ср. упоминание *мимозы* в строках 28-29.

<sup>57</sup> Библейская Энциклопедия Брокгауза: [http://enc-dic.com/enc\\_bible/Akacija-149.html](http://enc-dic.com/enc_bible/Akacija-149.html)

глаза, то можно было подумать, что все население Одессы разыгрывает на кастаньетах скачущий танец. [Паустовский, 81]<sup>58</sup>

Ср. деталь внешнего вида странников (*Большевик*, ст.17-20): «В сандалях оба», а также цитировавшееся выше ст-ние ВН из цикла *Абиссиния*:

Почила в прошлом ты [Эфиопия], иль неужели  
вернуться к Моисею предпочла,  
влача толстоподшвыные доселе  
сандалии из чресл сырых вола?

Кроме ст-ния *Большевик* формы глагола «чеканить», подчеркнутые звуковыми повторами, в поэзии ВН 1920-х годов встречается дважды:

Революции бьют барабаны,  
и **чеканит Чека** гильотину.  
*Не загар, а малиновый пепел...* [Нарбут, 217]

Перебирает митральеза,  
**чеканя, четки** все быстрее;  
взлетев, упала Марсельеза;  
и из бетона и железа,  
над миром, гимн, греми и рей!  
*Семнадцатый!..* [Нарбут, 205]

*уже не сушатся на частоколе холсты, натканые в ночи вдовой*

Библейские коннотации образа вдовы приведены в части статьи, предшествующей Комментарию. Кроме того, эти строки могут иметь отношение к следующему славянскому обряду:<sup>59</sup>

Ритуал создания тканых изделий состоял в том, что по предварительному уговору в одну избу или в одно место села сходились женщины (иногда только старые, «чистые» (то есть не беременные и без регул), обычно вдовы) [...]. Холст или полотенце ткали как можно длиннее, иногда в несколько десятков метров. Вытканное полотно жертвовали в церковь, вешали на икону или несли на придорожный крест, опоясывали им церковь, дом, обходили с ним село, поле,

<sup>58</sup> Ср.: «Мы дрожали от холода после прелестной теплицы, где провели полгода, то изнемогая от жары, то шлепая по покрытым ледяной пленкой лужам элегантными деревянными сандалиями» [Н. Я. Мандельштам, 78]; «Весь город хлопает деревянными сандалиями, все улицы залиты водой» [Бунин, 157].

<sup>59</sup> Говоря о фольклорно-мифологических подтекстах у ВН, следует учитывать, в частности, и то, что он обучался на филологическом факультете Петербургского ун-та, интересовался фольклором и этнографией, не говоря уже о его изустном знакомстве с народными традициями [детство и отрочество ВН провел на хуторе Нарбутовка].

прогоняли но нему или под ним скот. [Славянские древности, III, 487]

Возможно также, что здесь содержится намек на фрагмент *Одиссеи*, в котором речь идет о Пенелопе, считавшейся вдовой: «В течение дня она ткань свою ткала, / Ночью же, факелы возле поставив, опять распускала». <sup>60</sup>

*Обритый наголо хунхуз безусый, хромая, по пятам твоим плетусь*

*Обритый наголо* – портрет ВН у В. Катаева: «высокий, казавшийся костлявым, с наголо обритой головой хунхуза, в громадной лохматой папахе, похожей на черную хризантему (ср. ст. 110: *И под мохнатой мордой великана*), чем-то напоминающий не то смертельно раненного гладиатора, не то павшего ангела с прекрасным демоническим лицом» [Катаев. Алмазный мой венец, 110]. Катаев здесь, видимо, цитирует не столько свои собственные воспоминания, сколько соответствующий фрагмент *Большевика*: хунхузы не брили головы, как правило, они носили косы, иногда заправленные под головные уборы, но, судя по фотографиям того или близкого к нему времени, ВН, который рано начал лысеть, голову брил.

*Хунхуз* – хунхузы – бандиты, действовавшие в Манчжурии и на Дальнем Востоке России с XIX по 30-е годы XX века. Хунхузы занимались грабежами, захватывая пленных, отдавали их в рабство. В банды входили бывшие уголовники, разорившиеся крестьяне, беглые ссыльнопоселенцы. На Дальнем Востоке слово хунхуз стало нарицательным, обозначая беглого, бродягу, уголовника. См., например в путевых записках Чехова *Остров Сахалин*:

Мне говорили, что дольше всех могут находиться в бегах *китайские бродяги* «хунхузы», которых присылают на Сахалин из Приморской области, так как они будто бы могут по целым месяцам питаться одними только кореньями и травами. [Чехов, XIV-XV, 351, сноски]

Образы разбойника и бродяги в поэзии ВН не редки и обычно связаны с использованием авторского «я»: «Сердце мое – бродяги / Сердце [...]» (*Большевик*, кн. *В огненных столбах*);

*хромая по пятам* – о мифологизации хромоты в биографии ВН и о мотиве хромоты в его поэзии см.: Беспрозванный В. 2005, 196-197, 205. Фраза *хромая по пятам* вызывает ассоциацию с причиной нарбутовской хромоты: врачи прооперировали ему *пятку*, чтобы удалить фрагмент нагноившейся кости.

<sup>60</sup> Гомер. *Одиссея*. [Пер. В. И. Жуковского]. Песнь XXIV. Ст. 139-140.

### о Иоанн, предтеча Иисуса

Русская традиции написания имени Иоанна Крестителя/Иоанна Предтечи не содержит формы Иоанн, хотя в древнееврейском (Yochanan – *Complete Jewish Bible*), на латыни (Iohannes Baptista – *Biblia Sacra Vulgata*) и, соответственно, в ряде новых европейских языков, – например, в немецком (Johannes – *Luther Bible*), – имеется звук [h], который при переводе на русский язык мог передаваться как заднеязычный глухой [x] или как заднеязычный звонкий [г]. Выше уже указывалось на ст-ние Мандельштама Бах как на один из источников нарбутовских аллюзий. Можно добавить здесь, что имя Баха (Johann Sebástian Bach) по-русски обычно передавалось как «Иоанн». Пересечение этих двух языковых особенностей обыгрывается ВН.

### через воющую волкодавом Русь.

Примечательна связь образа волкодава с образом волка в поэзии, являющегося частью автометаописаний ВН предреволюционного периода: ср. в коллективной пародии Цеха Поэтов: «Владимир Нарбут, этот волк заправский» [Ахматова, II, 153], а также ст-ние Волк из книги *Аллилуиа*, один из двух текстов сборника, в которых повествование ведется от первого лица.<sup>61</sup> Антитеза «Русь/волкодав» – «Я/волк» придает существенный смысловой оттенок образу Иуды в данном цикле. По мнению Омри Ронена, образ волкодава был позднее процитирован Мандельштамом в ст-нии *За гремящую доблесть грядущих веков...* [Ронен, 56]

### пугаю высунутым языком

Если рассматривать эту строку в реалистическом плане, то, разумеется, речь может лишь идти о реалистической детали – вывалившемся наружу языке повесившегося Иуды. Рассматривая данный мотив, А. Е. Махов указывает на то, что «высунутый язык — один из самых характерных и устойчивых атрибутов дьявола в средневековой иконографии» [Махов, *Hostis antiquus*, 374]. Кроме того, «обнаженный язык и обнаженные «срамные места» сопоставляются в изображении главного адепта дьявола Иуды: в диптихе на тему Страстей (Франция, первая половина XIV в., резьба по кости; Гос. Эрмитаж) повесившийся Иуда высунул язык, а разошедшиеся полы его одежды открыли низ туловища с выпавшими наружу внутренностями» [Махов, *Слово и образ*, 365]. Насколько можно судить по имеющимся фоторесурсам, в Эрмитаже находятся два диптиха, соответствующие такому описанию: один из них датирован 2-ой пол. 13 в., другой – 2-ой

<sup>61</sup> Во втором ст-нии [*Гадалка*] повествование идет от лица женщины.

четвертью 14 в.,<sup>62</sup> однако на этих репродукциях, в целом соответствующих описанию Махова, «обнаженный язык» Иуды трудно разглядеть.



Диптих с изображением евангельских сцен (13 в.)<sup>63</sup>



Диптих с изображением евангельских сцен (14 в.)<sup>64</sup>

<sup>62</sup> Автор признателен С. Л. Гаркави за указание на соответствующие изображения, размещенные на сайте <http://www.hermitagemuseum.org>.

<sup>63</sup> Диптих с изображением евангельских сцен [Франция, вторая половина 13 в.; слоновая кость; резьба. 32.5 x 21.5 см] <<http://www.hermitagemuseum.org>>. Поиск: Цифровая коллекция; сокращенный адрес: [goo.gl/PO8a1](http://goo.gl/PO8a1)

Но высунутый язык хорошо виден на изображении повесившегося Иуды, расположенном на одной из капителей Кафедрального собора в Отёне (резьба по камню, 12 в.): см., например: Giorgi, 274.



*пугаю высунутым языком, как будто зубы крепкого капкана зажали сердца обгоревший ком.*

В этой строке, во-первых, стертая метафора («зубы/зубья капкана») соплагается с подразумеваемым здесь прямым значением («зубы, зажавшие высунутый язык»), а, во-вторых, устанавливается параллель «язык поэта/ сердце поэта» (отсылка к пушкинскому «глаголом жги сердца людей»).

*сердца обгоревший ком* – мотив «пылающего сердца» имеет обширную историю, образованную множеством разновременных источников.<sup>65</sup> В христианской традиции он восходит к Евангелию от Луки: «И они сказали друг другу: не горело ли в нас сердце наше, когда Он говорил нам на дороге и когда изъяснял нам Писание?» (Лк 24:32). Этот же мотив связан с обширной живописной традицией (светской и религиозной), с барочной эмблематикой и многочисленными литературными сюжетами (в русской литературе – от пушкинского *Пророка* до легенды о пылающем сердце Данко в рассказе Горького *Старуха Изергиль*). Кроме сакральной семантики, мотив «пылающего сердца» связан и со значением земной любви, страстной и возвышенной [см., например: Символы и Емблемата, 72-75].

<sup>64</sup> Диптих с изображением евангельских сцен [Франция, Вторая четверть 14 в. Кость; резьба. Выс. 20.3 см] <<http://www.hermitagemuseum.org>> Поиск: Цифровая коллекция; сокращенный адрес: <http://goo.gl/RELud>

<sup>65</sup> Обширный, но далекий от полноты обзор текстов, в которых используется этот мотив, представлен в статье А. Б. Шишкина [Шишкин, 333-352].

Своеобразным синтезом символики «пылающего/пламенеющего сердца» стала книга стихов Вяч. Иванова *Cor Ardens* (1911).<sup>66</sup> Важно однако отметить существенное отличие цитируемой строки из *Большевика* от данного символа: у ВН речь идет о совершившемся действии, об итоге пережитого (пылающее сердце vs. обгоревшее).

Пятое ст-ние цикла (*Шепот темный и гулкий...*) было напечатано лишь однажды, и остается только догадываться о причинах отказа автора от его републикаций. Однако, сопоставляя это ст-ние с текстами первых четырех, можно заметить, что в нем появляются мотивы, противоречащие «высокой» трагической концовке четвертого ст-ния. Нередко в поэзии ВН 20-х годов встречается прямолинейная «агитационная» злободневность, которая, в сочетании с высоким стилем, звучит как автопародия (например, первая строка ст-ния, посвященного гибели рабкора С. Аносова «Ты пал, ты умер, ты погиб...»),<sup>67</sup> но смысловая интонация *Большевика* совсем другая: библейские аллюзии на современность в пятой части отсутствуют, и на фоне камерного, глубоко личного осмысления событий, в пространстве цикла появляется тема народных и революционных масс (*бабы крестьян, большевики идут, полк за полком, смуглые лица, алеют флаги, трубы бунтуют*), трагическая смерть «Иуды-большевика», замыкающая четвертое ст-ние, странным образом оказывается «ненастоящей».

## Л и т е р а т у р а

- [Брокгауз и Эфрон] – 1890-1907. *Энциклопедический словарь*, СПб., [Владимир Гиппиус] – 1916. *Томление духа. Вольные сонеты Вл. Нелединского*, Пг., Без пагинации.
- Мережковский Д. С. 1907. “Революция и религия”, *Русская мысль*, 1907. Т. 28 (II).
- Аверинцев С. С. 2004. “От берегов Евфрата до берегов Босфора. Литературное творчество сирийцев, коптов и ромеев в I тысячелетии от Р. Х.”, *Собрание сочинений*. Киев.
- Андреев, Л. Н. 1971. *Повести и рассказы*, в 2 т. М.
- Андрей Белый. 2006. *Стихотворения и поэмы*, в 2 тт. СПб.-М.
- Анненский И. Ф. 1979. *Книга отражений*, М.
- Анненский И. Ф. 1990. *Стихотворения и трагедии*, Л.,
- Афанасьев А. Н. 1995. *Поэтические воззрения славян на природу*, в 3 т. М.

<sup>66</sup> ВН откликнулся на эту книгу рецензией, в которой дал ей отрицательную оценку: *Новый журнал для всех*. 1912. № 9. Стб. 122.

<sup>67</sup> *Известия*, Одесса, 1920. 3 окт.

- Ахматова А. А. 1999. *Сочинения*, в 2 т., М.
- Балтрушайтис Ю. 1983. *Дерево в огне. Стихи*, Вильнюс.
- Бальмонт К. Д. 2001. *Автобиографическая проза*, М.
- Бальмонт К. Д. 1969. *Стихотворения*, Л.
- Баран Г. 1989. “Пасха 1917 года: Ахматова и другие в русских газетах”, *Ахматовский сборн*, Париж.
- Батюшков К. Н. 1977. *Опыты в стихах и прозе*, М.
- Белова О. В. 2001. *Славянский бестиарий*, М.
- Бенедиктов В. Г. 1902. *Сочинения*, СПб.
- Беспрозванный В. 2004. “Анна Ахматова – Владимир Нарбут: к проблеме литературного диалога”, *В.Я. Брюсов и русский модернизм*, М. Цитируется по: [www.ruthenia.ru/document/536633.html](http://www.ruthenia.ru/document/536633.html). Проверено 25.III-2013.
- Беспрозванный В. 2005. “Владимир Нарбут в восприятии современников”, *Новое литературное обозрение*, 2.
- Библейская Энциклопедия Брокгауза*:  
[http://enc-dic.com/enc\\_bible/Akacija-149.html](http://enc-dic.com/enc_bible/Akacija-149.html). Проверено 25.III-2013.
- 1990. *Библейская Энциклопедия*. (Репринтное издание). М.
- Блок А. А. 1960-1963. *Собрание сочинений*, в 8 т., М.-Л.
- Богомолов Н. А., Малмстад Дж. Э. 1996. *Михаил Кузмин: Искусство, жизнь, эпоха*, М.
- Бунин И. А. 2000. “Окаянные дни”, *Собрание сочинений*, Т. 8. М., — 1987-1988. *Собрание сочинений* в 6 т., М.
- Виноградов В. В. 1935. *Язык Пушкина*, М.-Л.
- Волошин М. А. 1991. *Стихотворения, статьи, воспоминания современников*, М.
- Востоков А. Х. 1817. *Опыт о русском стихосложении*, СПб.
- Вострышев М. 1993. “И не введи нас во искушение...” (1 мая и Никола летний), *Журнал Московской патриархии*, 5.
- Гейне, Г. 1904. *Полное собрание сочинений* в 6 т., СПб.
- Гиппиус З. Н. 2002. *Живые лица: воспоминания, стихотворения*, М.
- Гоголь Н. В. 1937-1952. *Полное собрание сочинений* в 14 т. М.-Л.
- Городецкий С. М. 1974. *Стихотворения и поэмы*, Л.
- Гринченко Б. 1907-1909. *Словарь української мови* в 4 т., Київ.
- Гумилев Н. 1991. *Сочинения* в 3 т., М.
- Гура А. В. 1997. *Символика животных в славянской народной традиции*, М.
- Даль В. И. 1998. *Толковый словарь живого великорусского языка* в 4 т., М. (Репринтное издание).
- Державин Г. Р. 1986. *Анакреонтические песни*, М.
- Дневниковые записи В. Шварсалон. В: Богомолов Н. А. М. *Кузмин: статьи и материалы*. М., 1995.



- Долгополов К. Л. 1979. *Поэма Александра Блока “Двенадцать”*, Л.
- Дьякова Е. А. 1991. “Христианство и революция в мирозерцании “Скифов” (1917-1919 гг.)”, *Извест. АН СССР. Серия лит-ры и языка*, М., Т. 50. № 5.
- Есенин С. А. 1995-2002. *Полное собрание сочинений* в 7 т., М.
- 1982-2006. *Етимологічний словник української мови* в 7 т. Київ.
- Иванов В. И. 1974. *Собрание сочинений* в 4 томах. Брюссель.
- 1995. *Стихотворения. Поэмы. Трагедия*, СПб.
- Иванов Г. В. 1994. *Собрание сочинений* в 3 т., М.
- Карамзин Н. М. 1966. *Полное собрание стихотворений*, Л.
- Катаев В. П. 1999. “Алмазный мой венец”, *Трава забвения*, М.
- 1968-1972. *Собрание сочинений* в 9 т. М.
- Кибальник С. А. 1986. “Антологические эпиграммы Пушкина”, *Пушкин: Исследования и материалы*, Т. 12, Л.
- Клюев Н. А. 1999. *Сердце Единорога. Стихотворения и поэмы*, СПб.
- Колоницкий Б. И. 2001. *Символы власти и борьба за власть: к изучению политической культуры российской революции 1917 г.*, СПб.
- Кузмин М. А. 1999-2000. *Проза и эссеистика* в 3 т. М.
- Ленин В. И. 1977. *Государство и революция: учение марксизма о государстве и задачи пролетариата в революции*, М.
- Лесков Н. С. 1956-1958. *Собрание сочинений в одиннадцати томах*, М.
- Лохвицкая (Жибер) М. А. 1900. *Стихотворения. 1898-1900*, Т. III. СПб.
- Мандельштам Н. Я. 1999. *Вторая книга*, М.
- Мандельштам О. Э. 1993. *Собрание сочинений* в 4 т. Т. 2., М.
- Марков В. Ф. 1994. *О свободе в поэзии: статьи, эссе, разное*, СПб.
- Махов А. Е. 2003. “Слово и образ в средневековой культуре. Обнаженный язык дьявола как иконографический мотив”, *Одиссей. Человек в истории*.
- 2006. *Hostis antiquus: опыт словаря...* М.
- Мережковский Д. С. 1996. *Иисус Неизвестный*, М.
- Михельсон М. И. 1994. *Русская речь и мысль. Свое и чужое. Опыт русской фразеологии. Сборник образных слов и высказываний* в 2 т. [репринтное издание], М.
- Мордовцев Д. Л. 1901-1902. *Собрание сочинений* в 50 т., СПб.
- Надсон С. Я. *Полное собрание стихотворений*, СПб., 2000.
- Нарбут В. 1922. *Александра Павловна*, Харьков, “Лирень”.
- 1920. *Плоть. Быто-эпос*, Одесса.
- 1998. *Стихотворения*, М.
- Нарбут В., Зенкевич, М. 2008. *Статьи. Рецензии. Письма*, М.
- Огарев Н. П. 1956. *Избранные произведения*, Т. 2. М.
- Ожегов С. И. 1983. *Словарь русского языка*, М.

- 1781. *Наставление народу въ разсужденіи его здоровья, сочиненное г. Тиссотомъ* [...], СПб.
- Олеша Ю. 2001. *Книга прощания*, М.
- Орлов В. Н. 1946. [Вступительн. статья] / Блок А. А. Полное собрание стихотворений в 2 т. М.
- Павлович Н. В. 2004. *Словарь поэтических образов: на материале русской художественной литературы XVIII-XX вв.*, в 2 тт., М.
- Паустовский К. 2002. *Время больших ожиданий. Повести. Дневники. Письма*, [М.],
- 1908. *Полное собрание русских летописей*, Т. 2., СПб.
- Полонский, 1896. *Полное собрание стихотворений* в 5 т. СПб.
- Пушкин, А. С. 1977–1979. *Полное собрание сочинений* в 10 т., Л.
- Ремизов, А. М. 2000–2003. *Собрание сочинений* в 10 т., М.
- Ренан, Э. 1906. *Жизнь Иисуса*, СПб.
- Ронен, О. 2002. *Поэтика Осипа Мандельштама*, СПб.
1992. *Русские советские писатели. Поэты*, Т. 15. М.
- Рылеев К. Ф. 1971. *Полное собрание стихотворений*, Л.
- 1705. *Символы и Емблемата указом и благоповедении Его Освященного Величества, Высокодержавнейшего и Пресветлейшего Императора Московского, Государя Царя, и Великого Князя Петра Алексеевича, всея Великия и Малыя и Белья России, и иных Многих Держав и Государств и Земель Восточных, Западных и Северных самодержца, и Высочайшего монарха напечатаны, Амстердам, типография Генриха Ветштейна.*
- Скворода, Григорій. 1973. *Повне зібрання творів* у 2 т., Київ.
- Скржинская М. В. 2010. *Древнегреческие праздники в Элладе и Северном Причерноморье*, СПб.
- 1995–2009. *Славянские древности. Этнолингвистический словарь* в 5 т., Т. 1–4. М.
- 1972. *Словарь русских народных говоров*, Т. 8. Л.
- 1984 – ... *Словарь русского языка XVIII в.* Л.,
- 1967. *Слово о полку Игореве*, Л.
- Сологуб Ф. К. 2000–2004. *Собрание сочинений* в 6 т. М.
- 2000. *Стихотворения*, СПб.
- Твардовский А. Т. 1987. *Из ранних стихотворений. 1925–1935*, М.
- Толстой А. К. 1980. *Собрание сочинений* в 4 т., М.
- 1935–1940. *Толковый словарь русского языка* в 4 т. Под ред. Д. Н. Ушакова. М.
- Фасмер М. 1986–1987. *Этимологический словарь русского языка* в 4 т., М.
- Хлебников В. 2000–2006. *Собрание сочинений* в 6 т. М.

- Цветаева М. 1990-1993. *Собрание стихотворений, поэм и драматических произведений* в 3 т., М.
- Черных П. Я. 1999. *Историко-этимологический словарь современного русского языка* в 2 т., М.
- Чехов А. П. 1974-1983. *Полное собрание сочинений и писем* в 30 т., М.
- 1874. *Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западнорусский край*, Материалы и исследования, собранные П. П. Чубинским, Т. 5., СПб.
- Шевченко Т. 1911. *Твори* в 2 т., СПб.
- Шишкин Б. А. 1996. “Пламенеющее сердце” в поэзии Вячеслава Иванова. К теме “Иванов и Данте”, *Вячеслав Иванов. Материалы и исследования*, М.
- Шкловский В. 1990. “Анна Ахматова”, *Гамбургский счет. Статьи, воспоминания, эссе*, М.
1995. *Энциклопедия Слова о полку Игореве* в 5 тт., Т. 5, СПб.
- Яковенко С. Г. 1994. “Эсхатологические и мессианские идеи теории „Москва – Третий Рим“”. Цит. по сообщению: Богданов А. П., Глушакова Ю. П., Медушевский А. Н. “Рим – Константинополь – Москва”, XIII семинар российских и итальянских историков, *Вестник РАН*, Т. 64, 5.
- Biedermann, H. 1992. *Dictionary of Symbolism*, NY.
- Giorgi, R. 2005. *Angels and Demons in Art*, Los Angeles. 2005.
- Tresidder, J. (ed.), *The Complete Dictionary of Symbols*, San Francisco.



Alexandra Smith

**MARINA TSVETAEVA'S MEMOIR ON MAKSIMILIAN VOLOSHIN  
IN THE CONTEXT OF ARTISTIC AND INTELLECTUAL  
TRENDS OF THE 1910S-1930S**

Marina Tsvetaeva's prose works of the 1930s are usually described as elegiac, nostalgic and introspective. Many scholars believe that Tsvetaeva wrote her memoirs with the view either to putting into perspective her childhood and family background, or commemorating her deceased friends and fellow writers. According to Simon Karlinsky, Tsvetaeva's prose exemplifies well the prose of a poet: not only because it was written by a poet, but because Tsvetaeva's prose is characterised by consistent employment of the lexicon, the stylistic and structural devices incorporated into her verse. Karlinsky also points out that Tsvetaeva's autobiographical writing contains "verbal effects that makes one think of musical or architectural procedures rather than of literary usage".<sup>1</sup> Viewed in this light, Tsvetaeva's prose can be readily compared to the ornamental fiction penned by writers of the 1910s-20s including Andrei Belyi and Aleksei Remizov. The term Russian ornamental prose is often applied to some Soviet writers of the 1920s, yet Tsvetaeva's friend Prince Sviatopolk-Mirskii saw Nikolai Gogol, Nikolai Leskov and Bely as precursors of this literary phenomenon. All these writers mentioned by Mirskii as precursors of ornamental fiction were among the favorite authors of Tsvetaeva: her own stylistic experiments emulated effectively the interest in word-consciousness found in the works of Gogol, Leskov and Belyi. In his 1926 book, Mirskii identifies word-consciousness as the most essential feature of ornamental prose and elucidates thus on the gripping quality of this type of writing: "It keeps the reader's attention to every small detail: to the words, to their sounds, and to the rhythm".<sup>2</sup> According to Viktor Goffman, the main feature of ornamental prose is its orientation towards stylistic effects, to the extent that "the style outdistances the plot" and acquires an independent value because it "subordinates to itself

---

<sup>1</sup> Karlinsky, Simon. *Marina Tsvetaeva: The Woman, Her World, and Her Poetry*, Cambridge: Cambridge University Press, 1985, 218-219.

<sup>2</sup> Mirsky, D.S. *A History of Russian Literature*, New York: Alfred A. Knopf, 1966, 468.

plot dynamics”.<sup>3</sup> The result of the style’s prominence is that “the centre of gravity shifts to a perceptibility of the literary work as such”.<sup>4</sup>

Gary L. Browning develops Goffman’s views further, and identifies the unusual treatment of characters as another important aspect prevalent in Russian ornamental prose: “In depicting characters, the Ornamentalists commonly choose the romantic, eccentric and exotic rather than the typical”.<sup>5</sup> The latter trend is especially strongly felt in Tsvetaeva’s mnemonic writing about Maksimilian Voloshin, whom she presents as one of the leading figures of the revival of Hellenism in Russia: he is depicted as the exotic Other of Russian late imperial culture who saw modernist aesthetic experiments as a counter-cultural manifestation of the transnational outlook capable of transgressing both violence and its naturalistic representation in Russian visual arts and print media. As will be discussed below, Voloshin associated the widespread depiction of violence in Russian culture, and the traumatic experiences of reader and audience, with the popularity of naturalism and realism in that period of historical turmoil and with the development of cinema that blurred the boundary between life and art.

In contrast with naturalist authors, ornamentalist writers have no such negative impact upon the reader. They usually “neither elaborate nor appear to possess an integrated philosophy of life”: they tend to focus on the message that is “preeminently aesthetic” and “largely stylistic”.<sup>6</sup> Furthermore, as with Viktor Zhirmunskii finding ornamental prose comparable to poetry for its emphasis on rhythm, syntactic parallelism, alliteration and repetition<sup>7</sup>, we see mixed responses to Tsvetaeva’s 1930s essays and stories in Russian émigré criticism because many Russian émigré editors and critics found her prose works difficult to follow. Unfortunately, leading representatives of Russian émigré literary circles were more concerned with the revival of the Russian nineteenth-century realist tradition, utilitarian approaches to literature and ideological wars between Soviet Union and Russian émigré community. Tsvetaeva’s letter to Anna Teskova (16 October 1932) is a good illustration of the above-mentioned pattern. In the letter Tsvetaeva informs Teskova that her essay about Voloshin contains many polemical points with Russian émigré critics and editors. In Tsvetaeva’s view, they disliked Voloshin for his lack of hatred toward Soviet Russia.<sup>8</sup> Her essay “Art in the Light of Conscience” (*Iskusstvo pri svete sovesti*, 1931 – published in 1932)

<sup>3</sup> Goffman, Viktor. *Fol’klornyi skaz Dalia*, in Eikhenbaum, B.M., editor. *Russkaia proza. Sbornik statei*, Leningrad: Voprosy poetiki, 1926, 232-262, 232.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> Browning, Gary L. “Russian Ornamental Prose”, *The Slavic and East European Journal*, Volume 23, No.3, Autumn 1979, 346-352, 347.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> Zhirmunskii, Viktor. “O ritmicheskoi proze”, *Russkaia literature*, No.4, April 1966, 103-115, 107.

<sup>8</sup> Tsvetaeva, Marina. *Sochineniia v dvukh tomakh. Tom vtoroi: Proza*, Moscow: Khudozhestvennaia literature, 1984, 469.

also takes polemical issue with critics of Aleksandr Blok's long poem "The Twelve" (*Dvenadsat'*, 1918) in which Blok welcomes revolutionary changes in Russia and alludes to how the poet's role in new developments parallels that of a spiritual leader and martyr. Yet Tsvetaeva's message, that Blok's right to proclaim his poetic truth is more valuable than official historical accounts of the revolutionary events, was not welcomed by many leading critics in Paris.

Thus, Georgii Adamovich's review of Tsvetaeva's essay "Art in the Light of Conscience" reports the essay's main message as diffused, such that the reader would be learning nothing of art, artistic consciousness or art in the light of conscience.<sup>9</sup> It seems that other readers were also annoyed by the predominance of style over semantic meaning in that essay by Tsvetaeva: it was severely censored by Vadim Rudnev, the editor of *Contemporary Annals*, whose published version of it contains just half of Tsvetaeva's original text.<sup>10</sup> According to Karlinsky, Rudnev and many other editors of leading émigré journals were representatives of the pre-revolutionary liberal intelligentsia, who preferred the radical utilitarianism found in the works of Vissarion Belinskii and Nikolai Chernyshevskii over the artistic experiments of Russian Symbolists and Sergei Diaghilev. Needless to say, Tsvetaeva was not the sole object of their attacks: for example, due to severe criticism by Russian émigré editors of the satirical portrayal of Chernyshevskii in Vladimir Nabokov's novel *The Gift* (*Dar*), Nabokov's editors sought the deletion of one chapter from the novel before its publication.<sup>11</sup>

Notwithstanding disagreement with Ute Stock's observation that Tsvetaeva's essay "Art in the Light of Conscience" constitutes an attempt to clarify her "own conception of art, both for herself and for her public",<sup>12</sup> it is worth mentioning that Tsvetaeva planned to include a separate chapter titled "Poet and Time" (*Poet i vremia*) in her essay on art and conscience in order to communicate to the reader her unique vision of temporality and contemporaneity. She read the chapter "Poet and Time" to a Russian émigré audience in Paris on 27 January 1932. In her letter to Teskova (1 January 1932) Tsvetaeva informs her friend of the forthcoming reading of her chapter that was supposed to earn her 300 francs. In this letter, Tsvetaeva stresses how she feels displaced both in Russia and in France: "I do not belong to the contemporary world" ("v sovremennosti mne

<sup>9</sup> Adamovich, G. "Retsenziia: *Sovremennye zapiski*, kniga 51. [Otryvok]", in Mnukhin, L.A., editor. *Marina Tsvetaeva v kritike sovremennikov. V dvukh tomakh. Tom 1: Rodstvo i chuzhdost'*, Moscow: Agraf, 2003, 409-411, 411.

<sup>10</sup> Karlinsky, op.cit., 220.

<sup>11</sup> Ibid., 220-21.

<sup>12</sup> Stock, Ute. *The Ethics of the Poet: Marina Tsvetaeva's Art in the Light of Conscience*, Leeds: Maney Publishing for the Modern Humanities Research Association, 2005, 83.

mesta net").<sup>13</sup> It is clear that a main concern of Tsvetaeva in the 1930s was the representation of time and the construction of her own version of historical truth in memoirs, fiction and autobiographical writings. For example, in her 1933 story "House at Old Pimen" (Dom u starogo Pimena), and in her 1936 essay "Pushkin and Pugachev", Tsvetaeva juxtaposes the notion of poetic truth (exemplified by Pushkin's works and her own writings) both with the mnemonic rendering of the past by various witnesses of important historical events and with the mainstream versions of historical developments presented in historical textbooks and documents. Tsvetaeva's "House at Old Pimen" is a story that talks about her childhood and extensively about her grandfather Dmitrii Ivanovich Ilovaiskii (1832-1921, a prominent Russian historian of the pre-revolutionary period). Into this story Tsvetaeva inserts a quote from Ivan Turgenev's prose poem "How good and how fresh the roses were..." ("Kak khoroshi, kak svezhi byli rozy...") with the view to invoke the presence of phantom and spectral in the narration that points to unveiling a hidden space identifiable as the realm of the uncanny. In his apt summary of different theoretical approaches to the uncanny, David Kennedy writes: "For Heidegger, the uncanny is the empty space produced by a loss of faith in divine images, a space that is neither God's nor man's. Consequently, religious sense is transformed into myth, magic and supernatural. For Freud, the uncanny involves uncovering what is usually kept hidden with the result that everyday is radically defamiliarised. Jackson [...] draws on the work of Hélène Cixous to argue that the uncanny represents our terror at the possibility of non-being and non-signification".<sup>14</sup> Below I would like to propose a new interpretation of Tsvetaeva's 1932 autobiographical elegiac story "The Living about the Living" (Zhivoe o zhivom), in the light of the theoretical approaches mentioned above. Namely, that they view modern manifestations of mourning as unfinishable conversation with the past and as an embodiment of a literature of desire that oscillates between the urge to tell of desire and the urge to participate in activity simulating experience of what is lost, thereby destabilising the steadiness of the real.

The simultaneity of the real and the past conflating with an uncanny imaginary space that is imbued with elegiac overtones can be only achieved through construction of temporal categories in the vein of Bergsonian time. This creates the lack of consolation and sense of unambiguous continuity as emphasised by the title of Tsvetaeva's essay on Voloshin – "The Living about the Living". The title invokes the notion of duration described in Bergson's 1888 essay *Time and Free Will* as the form arising from our evolving consciousness, and which states: "when our ego lets itself *live*, when it refrains from separating its present

<sup>13</sup> Tsvetaeva, M.I. *Sobranie sochinenii v 7 tomakh*, [edited by A. Saakians and L. Mnuhkin], Moscow: Ellis Lak, 1994-1997, volume 6, 1995, 398.

<sup>14</sup> Kennedy, David. *Elegy*, London and New York: Routledge, 2007, 61.



state from its former states".<sup>15</sup> Bergson's notion of duration is comparable to the stream of consciousness found in many Russian and European modernist works, especially because of Bergson's advocacy of the notion of fundamental self. According to Bergson, it is attainable through self-analysis and intuitive grasp of the flow of inner duration (psychological time). Bergson writes: "[...] our perceptions, sensations, ideas occur under two aspects: the one clear and precise, but impersonal; the other confused, ever changing, and inexpressible, because language cannot get hold of it without arresting its mobility or fit it into its common-place forms without making it into public property".<sup>16</sup>

The latter statement is well exemplified by Tsvetaeva's 1923 cycle of poems "Poets" (Poety), in which poets are compared to trains that people constantly miss, implying thereby that poets – who are driven by intuitive cognition of life that cannot be adequately verbalised – possess a sense of poetic truth that differs from the linear perception of time. Tsvetaeva's vision of poetic truth is entwined with the notion of a temporality cognised both by intuitive and analytical methods of perception of reality. Like Bergson, who links the ability to grasp one's own duration to the notion of freedom and constant becoming, Tsvetaeva links creativity, displacement and simultaneity to poets' ability to cognise life in a synthesising way. Furthermore she firmly links, but non-linearly, poetry with intuitive cognition of life and time. Tsvetaeva's statement "Time! I'm going to escape you" – inserted into her 1923 poem "Praise to Time" (Khvala vremeni) – underscores her clear opposition to the nineteenth-century conception of time as a measurable entity subordinated to linear event progression. By contrast, Tsvetaeva in her 1923 poems embraces the notion of psychological time, the time of one's inner life, the time that is always in flux and changing. It resists mathematical analysis and empiricist approaches to life based on the observation of external phenomena. In "The Living about the Living", Tsvetaeva depicts Voloshin as a true adherent of Bergson's ideas who taught her and her fellow writers to appreciate intuition as a tool enabling individuals to grasp their inner flow of time (psychological time), attaining thereby a true knowledge of themselves and a sense of spiritual harmony.

According to Hilary Fink's pioneering study on the reception of Bergson's ideas in Russia, "the most important reason for Bergson's popularity in Russia in the early 20<sup>th</sup> century was that Bergson's pronouncements on the active role of artistic intuition in the process of life-creation and participation in existence satisfied the Russian modernist desire to unite word and world".<sup>17</sup> Other scholars noted the impact of Bergson's ideas on Russian modernist poetry and prose.

<sup>15</sup> Bergson Henri. "Time and Free Will: The Idea of Duration", *Key Writings*, [Edited by Keith Ansell Pearson], New York, London: Continuum, 49-80, 60.

<sup>16</sup> *Ibid.*, 72.

<sup>17</sup> Fink, Hilary. *Bergson and Russian Modernism: 1910-1930*, Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1999, xv.

In Hansen-Löve's opinion, Konstantin Bal'mont's notion of hypnotic and magical powers of poetry and Belyi's preoccupation with the magic effects of sound and rhythm of poetry on its listeners derive directly from Bergson's theoretical statement on the emotional effect of the imaginary reality created by authors.<sup>18</sup> It should be noted here that both Bal'mont and Belyi are included in Tsvetaeva's personal canon, but not Russian Symbolist poet Valerii Briusov whom Tsvetaeva saw as an advocate of positivist thought. Tsvetaeva saw Briusov not as a modern poet capable of a new synthesising vision of life, but as a mouthpiece for scientific truths and positivist thinking: his outlook was incompatible with the evolutionary model of life based on the notion of interconnectedness and organicist view of social space. Hence Tsvetaeva's 1925 essay about him labels Briusov as a hero of labour, depicting Briusov as a craftsman who lacks intuitive perception of the flow of life.

Renate Lachmann, in her study on the use of memory in Russian literature, analyses how Bergson's vision of memory and evolution shaped the organicist model of culture advocated by Russian Acmeists.<sup>19</sup> The model can be easily applied to Tsvetaeva, because her view of culture as continuously evolving emphasised memory's role in creative evolution and promoted the recurrence of architectonic motifs. Tsvetaeva's model of cultural evolution compares with Osip Mandelshtam's vision of music as the representation of dynamic duration through architectonic motifs (as expressed in his book *Stone*). Finally, one may mention striking similarities between Tsvetaeva's and Zinaida Hippus's understanding of love and time. As Fink notes, Hippus "applies the principles of ceaseless flow and indivisibility that characterises Bergsonian indivisibility to her own metaphysics of love and time".<sup>20</sup> The same can be said about Tsvetaeva's metaphysics of love and time, as conveyed in "The Living about the Living" where she proclaims her love for Voloshin as a special form of love based on their spiritual union and common belief in spiritual immortality: in her view, Voloshin's body and soul were inseparable from the realm of the mythopoetic.

According to various critics, Bergson "was preparing the way for a global approach to the study of memory as a process involving various regions of the brain"; he also proposed that "certain memories can be revived by the stimulus of even an emotion" and "acknowledged the existence of unconscious memory in certain dream states".<sup>21</sup> In light of Bergson's vision of mnemonic processes

<sup>18</sup> Oge. A. Khanzen-Leve. *Russkii formalizm*, Moscow: Iazyki russkoi kul'tury, 2001, 46-47.

<sup>19</sup> Lachmann, Renate. *Memory and Literature: Intertextuality in Russian Modernism*, [translated by Roy Sellars and Anthony Wall; foreword by Wolfgang Iser], Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 1997.

<sup>20</sup> Fink, op.cit., 60.

<sup>21</sup> Nalbantian, Suzanne. *Memory in Literature. From Rousseau to Neuroscience*, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2003, 11.

and creativity, Viktor Shklovskii's famous statement that art's purpose is to emotionally affect readers and spectators – to heighten their receptivity – might be seen as an attempt to appropriate Bergson's ideas for modern literary theory. Thus Shklovskii's pronouncements that "the purpose of art is to impart sensation to an object as something seen rather than recognised", and that "the device of art is the device of the *estrangement* of things and the device of defacilitated form" thus heightening an object's perceptibility and memorability, resonate well with Bergson's concerns related to memory and matter.<sup>22</sup> Likewise, Tsvetaeva uses ornamental prose in her memoir on Voloshin in an attempt to join both Bergsonian vision of duration and Shklovskii's notion of defamiliarisation with the transformation of elegiac scene into uncanny space, where the narrator's review of the past brings Tsvetaeva's spiritual mentor (Voloshin) into the present as a revisionary fantasy. Since the elegist's self remains untransformed, the desire for transformation continues to write itself. That is why the title of the essay has an open-ended touch.

Tsvetaeva's "The Living About the Living" describes faithfully her encounters with Voloshin in the 1910s in Moscow and in the Crimea, but it conceals how her poem "You are walking, looking just like me..." was inspired by Voloshin's essay on theatre that appropriates many ideas expressed in Bergson's writings. Tsvetaeva's poem was written during her stay at Voloshin's house in Koktebel in the Crimea, when his article "Theatre As Dreaming" (*Teatr kak snovidenie*) was published.<sup>23</sup> In his article, Voloshin's images compare creative evolution to a set of images on an unfolding fan. The images thus strongly resemble Bergson's ideas on duration and memory based on the vision of psychological flow of time.

Tsvetaeva's poem envisages a future encounter with a stranger and presents the elegy as desire related to uncanny spaces with the absence of both the living about to become corpses and the dead speaking. Its references to laughter also echo Bergson's ideas on the role of the comic in the renewal of our perception of familiar objects of everyday life, that insist on the need to break the mould of automated and rigid behaviour. Tsvetaeva's poem "You are walking..." features a dead poet's voice speaking to a passer-by in the cemetery, calling on him to pause in his aimless walk and pay attention to her gravestone inscribed with her name and details of her life. The lyric persona of the poem imagines herself dead and talking to a stranger about the past and about her life as an event from the past. At the same time, the poem suggests the notion of three co-existing temporal dimensions related to the past, present and future, using the gram-

<sup>22</sup> Shklovskii, Viktor. "Iskusstvo kak priem", *Gamburgskii schet: Stat'i – vospominaniia – esse*, Moscow: Sovetskii pisatel', 1990, 58-72.

<sup>23</sup> Voloshin, Maksimilian. "Teatr kak snovidenie", *Liki tvorchestva*, Leningrad: Nauka, 1988, 349-355. (It was originally published in the fifth issue of the journal *Maski* in Moscow: Voloshin. M. "Teatr kak snovidenie", *Maski*, No.5, 1912-13, 1-9).

matical forms of all the tenses. The sense of the present tense is reinforced by the instruction that the living voice of the lyric persona is giving to her interlocutor. The automatic perception of the monistic world is broken in the poem by the use of the notions of simultaneity and synaesthesia (the smells and colours of berries and flowers are presented in the poem as an experience of the lyric persona herself). The poem illustrates well Bergson's notion of the psychological flow of time that deviates from the notion of memory based on the static image. As Bergson explains, "the whole difficulty of the problem that occupies us comes from the fact that we imagine perception to be a kind of photographic view of things, taken from a fixed point by that special apparatus which is called an organ of perception".<sup>24</sup> Furthermore, the lyric persona of the poem encourages her interlocutor while examining her gravestone to break into laughter, suggesting that it would be a natural thing to do: "I, too, used to like laughing when it was not appropriate to do so". Such a view of laughter as a tool of transgression that enables the experience of a continuity of the creative flow of life is in line with Bergson's theory of the comic. In his 1900 essay on laughter, Bergson suggests that ability to laugh differentiates humans from animals. He claims that by laughing away all the old and rigid forms of life we ensure the creative flow of life, and free the creative impulse from its captivity in the frozen image of eternity. Bergson also points to the dialogic nature of laughter.<sup>25</sup> In "The Living about the Living" Tsvetaeva talks of the importance of walking and dialogic imagination to the construction of the creative self that enables the experience of the flow of life (duration) in similar terms.

Furthermore, Tsvetaeva's description of walks with Voloshin promotes free and unconstrained movement (embodied in the notion of walking versus military marching) as something highly useful for the construction of dialogic imagination. Tsvetaeva's link between movement and thought derives from Lev Tolstoy's somatics of literature incorporated into his infection theory, according to which literature infects its readers with the author's emotions. Tsvetaeva, prior to writing her memoir about Voloshin, had engaged, in her essay "Art in the Light of Conscience", with the ideas Tolstoy expressed on literature's infective qualities in his 1898 philosophical treatise "What is Art?" ("Chto takoe iskusstvo?"). According to Douglas Robinson, Tolstoy's metaphor of infection might be seen as a useful tool that helps the reader "to build a dialectical bridge between the Platonic image of art as the carrier of social disease or disorder (infecting audiences with insurgent feelings and disinclination to resist or suppress them) and the Aristotelian image of art as the carrier of a cure or therapy

<sup>24</sup> Bergson, Henri. "Matter and Memory", *Key Writings*, op.cit., 81-140, 99.

<sup>25</sup> Bergson, Henri. *Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic*, [Translated from the French by Cloudesley Brereton and Fred Rothwell], København and Los Angeles: Green Integer, 1999, 11.

for emotional excess (infecting audiences with the excessive feeling *and* their purgation – a dim or distant model for the homeopathic cure the estranging formalists imagine).<sup>26</sup> Tsvetaeva's portrayal of Voloshin implies that his vision of modern culture was entwined with the notion of estrangement and his vehement denunciation of violence: Voloshin's active involvement in Russian pacifist movement is especially felt in his essays of the 1910s. Even though Vladislav Khodasevich regarded Voloshin as a highly educated yet superficial person and insignificant poet,<sup>27</sup> Tsvetaeva presents Voloshin as an important Silver Age thinker and critic capable of sustaining the necessary philosophical and practical engagement with the dialectical complexities of estrangement.

Tsvetaeva's interchanges this portrayal of Voloshin with her discussion of the therapeutic qualities of art. Thus she recalls Voloshin's response to Il'ia Repin's portrait of Ivan the Terrible, suggesting that Voloshin had the gift of persuading his critics to accept a different perspective and of diffusing potential conflict. She writes: "In one instance he had managed to soften Repin's public attack on him to the extent that Repin kept telling everyone that he was disappointed by the fact that such an educated and nice person like Voloshin would not appreciate Repin's portrayal of Ivan the Terrible".<sup>28</sup> Tsvetaeva's impressionistic mentioning of Voloshin's encounter with Repin alludes to an important episode that took place at the Tretyakov Gallery in Moscow on 13 January 1913: the young Abram Balashov vandalised Repin's 1885 painting "Ivan the Terrible and his son Ivan on 16 November 1581" with a knife, saying "We had enough of blood". Repin suspected the involvement of radical artists from the group "Knaves of Diamonds" in the attack, but Voloshin defended Balashov as someone traumatised by the naturalistic depiction of violence embedded in Repin's portrait of Ivan the Terrible. Needless to say, Voloshin was an ardent supporter of David Burliuk and other members of "Knaves of Diamonds" group. Furthermore Voloshin, in a paper presented on 12 February 1913 at the Polytechnic Institute on Repin's painting of Ivan the Terrible, made several bold statements supporting Russian Futurist art.<sup>29</sup> Prior to this presentation, on 16 January 1913 in the newspaper *The Morning of Russia* (Utro Rossii), Voloshin published an article "On the meaning of the catastrophe related to Repin's painting" ("O smysle katastrofy, postigshei kartinu Repina"), in which he focused on psychological aspects of the reception of violence in art, and on the harmful effects of naturalism on contemporary viewers subjected to the media's frequent

<sup>26</sup> Robinson, Douglas. *Estrangement and the Somatics of Literature: Tolstoy, Shklovsky, Brecht*, Baltimore, Maryland: The John Hopkins University Press, 2008, x.

<sup>27</sup> Khodasevich, V. "Retsenzii: *Sovremennye zapiski, kniga 52. [Otryvok]*," in Mnukhin, 2003, op.cit., 413.

<sup>28</sup> Tsvetaeva, Marina. "Zhivoe o zhivom," *Sochineniia v dvukh tomakh*, volume 2: Proza, Moscow: Khudozhestvennaia literatura, 1984, 175-234, 208.

<sup>29</sup> Voloshin, Maksimilian. *Liki tvorchestva*, op.cit., 679.

presentation of violence as spectacle. In his autobiography, Voloshin said that his public appearance at the Polytechnic Institute and his article triggered much opposition from critics and publishers who thought that he undermined the significance of Repin for Russian national consciousness in the 1910s. Many critics perceived Voloshin's attacks on Repin as a symbolic duel between realist and Futurist art.<sup>30</sup> In Voloshin's view, realism was an outmoded form of artistic expression based on superficial copying of reality without any conceptualisation of important trends. Most importantly, Voloshin highlighted the exaggerated nature of Repin's realism, suggesting that Repin's unnatural depiction of violence was subordinated to the idea of glamourising terror. In his speech at the Polytechnic Institute, Voloshin stressed that artifacts' ability to infect the viewer's imagination with images of terror should not be seen as a manifestation of artistic value and as a criteria of somebody's artistic talent. Voloshin's speech highlighted the appeal in the 1910s of Repin's portrayal of Ivan the Terrible, comparable to the popularity of gothic films and the naturalistic representation of violence in European cinema. Voloshin defined such visual representations of violence as "drugs of terror" (*narkotiki uzhasa*).<sup>31</sup>

Clearly, Voloshin thought that Repin inscribed himself in his painting, showing Ivan the Terrible murdering his son, as an imaginary witness of Ivan the Terrible's act of violence. Voloshin believed that Repin failed to estrange himself from his fantasy and his terrifying image triggered by his imaginative encounter with the past, communicating thereby to his viewer his own unmediated traumatic experience. Similar pronouncements on the ability of poets to become estranged from the objects of their poetry can be found in Tsvetaeva's discussion of Pushkin's play "A Feast at the Time of the Plague" which was incorporated into her essay "Art in the Light of Conscience". The affinity between the views of Voloshin and Tsvetaeva on the dialectical complexities of estrangement as creative therapy might be explained by Tsvetaeva awareness of Voloshin's attacks on Repin and Russian naturalism, since she and her husband Sergei Efron published Voloshin's articles on Repin and the responses to them in a 1913 book – as soon as they had created their publishing house *Ole Lukoie*. That Tsvetaeva published such a book is not coincidental: she valued the dialogic imagination per se and saw Voloshin as a person capable of understanding dialectical complexities of life, of dialogue's role in cultural evolution, and of the Bergsonian vision of simultaneity. In his autobiography, Voloshin mentions Bergson as a spiritual mentor who gave him lucid thinking and self-express-

<sup>30</sup> Vlasenko, Aleksei. "Kategoriia uzhasnogo v estetike Maksimiliana Voloshina: Kul'turologicheskii etiid," *Oktiabr'*, No. 4, 1999; <http://magazines.russ.ru/october/1999/4/vlasen.html> [27.07.212].

<sup>31</sup> Quoted in Vlasenko, *ibid.*

sion.<sup>32</sup> It is clear that Tsvetaeva presents Voloshin, with his ability to synthesise different aspects of the flow of life, as more relevant to contemporary cultural developments than Soviet writers and filmmakers who were determined to promote revolutionary violence in their works. By contrast, Tsvetaeva associates Voloshin's interest in mythopoeic aspects of creativity with his pacifism deriving from empathy with victims of terror and his ability to see the same object from different viewpoints.

Tsvetaeva in "The Living about the Living" depicts Voloshin's decision to avoid World War I military service as an important ideological statement based on the belief in non-violent resolution of conflicts at both national and international levels. She recalls Voloshin's explanation to his mother for his decision not to go to war: "Mother, I cannot turn into a soldier only because other people think differently from me".<sup>33</sup> Furthermore, Tsvetaeva talks about Voloshin as an important figure whose ability to synthesise different influences turned him into an important mouthpiece for the peaceful co-existence of social groups and different national traditions. She appears aware of Voloshin's articles on World War I, including "The Victims of War," "Insignificant Shortcomings," and "France and War". As Tatiana Aleksandrovna Pavlova aptly observed, Voloshin's articles about war's innocent victims and the numerous tragic deaths of prominent French writers in World War I contained several important allusions to Russian war casualties, since Voloshin wanted to bypass Russian censors and highlight striking analogies between all war victims regardless of ethnic background.<sup>34</sup>

The above-mentioned portrayal of Pushkin in Tsvetaeva's "Art in the Light of Conscience" as a transformer of evil into the object of art in an estranged way resonates well with Voloshin's 1910 essay "The Death of Tolstoy" in which Voloshin suggests that the artist's foremost goal should be the idea of resistance to evil not by escapism but by direct confrontation with use of the artistic imagination: Voloshin urges artists to transform violence into an aesthetic object so that it would be inseparable from the dialectical principle of evolutionary processes of life.<sup>35</sup> Both Voloshin's and Tsvetaeva's essays are permeated with allusions to Vladimir Solov'ev's works on the spiritual transformation of material life and on the doctrine of salvation. According to Solov'ev's essay "Three speeches about Dostoevsky", if one believes that Christianity is linked to the

<sup>32</sup> Voloshin, Maksimilian. *Stikhotvoreniia i poemy v dvukh tomakh*, vol.1, Paris, 1982, cix. The impact of Bergson's ideas on Voloshin's worldview is discussed in Wallrafen's study: Wallrafen, Claudia. *Maksimilian Voloshin als Künstler und Kritiker*, Slavistische Beiträge, Bd. 153, München, 1982, 205-224.

<sup>33</sup> Tsvetaeva 1984, op.cit., 207.

<sup>34</sup> Pavlova, T.A. "Vseobshchii primiritel'": Tema voyny, nasillia i revoliutsii v tvorchestve M. Voloshina", in *Dolgi put' rossiiskogo patsifizma*, Moscow: IVI RAN, 1997, 245-261, 251.

<sup>35</sup> Voloshin. Maksimilian. "Sud'ba Tolstogo," *Liki tvorchestva*, op.cit., 528-533, 532-33.

notion of salvation based on the internal unification of disparate principles, then the essence of the true Christian task should be twofold: the attainment of *synthesis* and the act of *reconciliation*. Solov'ev in his essay emphasises Russia's messianic role to produce a spiritually enlightened form of communication to reconcile West and East.<sup>36</sup> Similar concerns are voiced in the essays of Tsvetaeva and Voloshin subordinated to the promotion of the transnational identity based on spiritual links of poets of different periods and nations.

Clearly, Tsvetaeva's elegiac essay on Voloshin laments him as the living embodiment of Solov'iev's and Dostoevsky's vision of Logos suppressed in Soviet Russia. Given that Tsvetaeva wrote her memoir on Voloshin after the April 1932 decree abolishing independent artistic and literary associations, it can be inferred that Tsvetaeva used that opportunity to discuss her own aesthetic views and present herself as Voloshin's disciple at a time when Stalin's Russia instituted radical departure from Russian modernist traditions. Tsvetaeva was undoubtedly well aware how Socialist realism as a method of artistic expression was formulated in the 1932 April decree announcing the creation of the Union of Soviet Writers. The term also appeared on 17 May 1932 in a speech delivered by Ivan Gronsii, the President of the Union of Writers' Organisational Committee.<sup>37</sup> Maksim Gorkii, the first Secretary of the Soviet Writers' Union, and other leading writers, discussed the new method at the First Plenum of the Organisational Committee in October 1932. The suppression of pluralism and the subordination of literary activities to the goals of the Communist Party would have been very much on Tsvetaeva's mind when she was writing her memoir on Voloshin in which many pages describe various artistic groups and literary associations in pre-revolutionary Russia in highly favourable light.

As early as 7 November 1921, three months after the death of Aleksandr Blok – whom Tsvetaeva worshipped as a spiritual leader and an important national poet – she wrote to Voloshin on the destruction of spiritual values in Moscow in apocalyptic vein: "It is monstrous. A fatty tumor, a purulent sore. On Arbat Street, there are fifty-four luxury food stores. Buildings disgorge food-stuffs [...] People are just like the stores: everything is to be had for money. The general law is ruthless. No one cares for anyone else. Dear Maks, believe me, this is not envy. If I had millions, I still would not buy whole hams. All this smells too much of blood. Many are starving, but they are somewhere in burrows and slums. Appearances are dazzling".<sup>38</sup> Viewed in this light, Tsvetaeva's allusions to Repin in her 1932 essay on Voloshin appear triggered by Tsvetaeva's concerns for the appropriation of Repin's ideas on realism in Soviet

<sup>36</sup> Solov'ev, Vladimir. "Tri rechi v pamiat' Dostoevskogo," *Sochineniia v dvukh tomakh*, volume 2, Moscow: Mysl', 1988, 290-323, 320.

<sup>37</sup> Stock, op.cit., 85.

<sup>38</sup> Quoted in Karlinsky, op.cit., 105.



Russia at a time when the emergence of a new wave of terror in Russian everyday life became highly visible. Furthermore, Tsvetaeva was well aware how in late 1920s and early 1930s Russia the revolutionary violence was promoted both as spectacle and ritual through Soviet films, propaganda posters and novels.

According to the illuminating articles of Elizabeth Valkenier and Irina Chaikovskaya on the strong interest in Repin among Soviet educationalists at the end of the 1920s and into the early 1930s, there were several attempts by Soviet leaders to bring Repin back to Russia from Finland where he lived in exile since 1917.<sup>39</sup> According to Valkenier, many émigré newspapers published Repin's letter denying rumours of his desire to return to Russia following an official Soviet government invitation.<sup>40</sup> Tsvetaeva would have been also disturbed by reports of Soviet leaders' attempts to commission Repin to create a large canvas depicting the death of Russia's empire to mark the tenth anniversary of the 1917 October Revolution. Clearly, the depiction of violent struggle between Bolsheviks and White Army officers would have triggered more hostility among groups of Russians living in Russia and abroad. In the early 1930s an image of Repin as an important precursor of Socialist Realism was forged, and even with Repin's death in 1930 his paintings were promoted in the Soviet Union for educational purposes as an essential part of Russian national and didactic art suitable for the development of ideological views on culture. As Valkenier points out, in 1936 Soviet officials organised lectures and excursions for large groups of students and factory workers to highlight Repin's contribution to the development of Russian realism and to the representation of class struggle in Russia.<sup>41</sup>

It does not seem coincidental that Tsvetaeva's essay on Voloshin mentions that her father's house in Moscow in 1911 contained several paintings by Vasilii Vereshchagin (1842-1904), well known for his belief in art's autonomy from the state. In 1874 Vereshchagin refused a professorship, saying that official honours are harmful for artists. He stressed that ties with the government would undermine his independence.<sup>42</sup> Tsvetaeva's own artistic credo was based on the principle of artistic independence. Her essay on Voloshin exemplifies her dual perception of language in the style of Pavel Florenskii's article "The Construction of the Word" (*Stroenie slova*) in which the antinomy of language is ex-

<sup>39</sup> Chaikovskaya, Irina. "V chem taina tvorchestva?", *Neva*, No.11; <http://magazines.russ.ru/neva/2006/11/ch21.html> [17.04.2013]; Valkenier, Elizabeth Kridl, "Politics in Russian Art: The Case of Repin", *Russian Review*, Vol. 37, No. 1, January 1978, 14-29, 21. See also the description of the discussion of a possibility of Repin's return to Russia in 1924 in this book: Iakovlev, A.N., editor. *Bol'shaia tsenzura. Pisateli i zhurnalisty v strane Sovetov: 1917-1956*. Moscow: Materik, 2005, 75.

<sup>40</sup> Valkenier, op.cit., 21.

<sup>41</sup> *Ibid.*, 28.

<sup>42</sup> *Ibid.*, 22.

plained in terms of monumentality (monumental'nost') and receptivity (vos-priimchivost'). While the former notion implies language's ability to act as a fixed object, the latter category underscores the communicative aspects of language and its fleeting qualities related to the existence of a unique meaning at the moment of reception. "Words are unrepeatable," states Florenskii, "in every instance they are spoken anew, that is with a new sememe [...] Only the *outer* form of a word can be objectively one and the same thing in conversation, but never the inner form".<sup>43</sup> According to Florenskii's model of cognition of reality, human beings cannot see and know the world of the divinity, but they can enjoy contact with it through experiencing a shared communal life in the kenotic Christ.

According to Tsvetaeva's portrayal of Voloshin in her memoir, the Christian and Hellenistic aspects of communal life appear entwined: Voloshin acts as a spiritual leader who recognises the boundary between matter and the divine, celebrating matter as a gift from God and presenting all individual acts of creative communication as an engagement with the universal Logos. Voloshin's 1923 letters to Elizaveta Efron, Tsvetaeva sister-in-law, illustrate well his notion of a divine union attainable through engaging Logos with the help of prayer: "During the Red Terror I spent all the time next to the executors. That experience enabled me to understand the power of prayer, especially when I had to pray both for the life of victims and for the wellbeing of executors: my prayer softened their hearts and transformed them".<sup>44</sup>

Tsvetaeva defined a vision of Voloshin as a spiritual leader, an advocate of freedom of speech and a protector of victims of terror and historical cataclysm in her essay "The Living about the Living" as a "great, wise and kind person"<sup>45</sup>; the vision accords well with Barbara Walker's observation suggesting that Voloshin's ties with the Reds and with the Whites secured his reputation in Russia and abroad as a defender and patron of writers and artists. In Walker's opinion, Voloshin's knowledge of Russian and European cultural traditions, and his organisational skills and leadership qualities, were useful to the early Soviet government that had a lack of professional specialists at a time of economic and financial problems. Yet, maintains Walker, "Voloshin's powerful patrons, including Lunacharsky, became displaced in 1932 due to the overwhelming influence of cultural policies promoted by Maksim Gorkii and the Serapion Brothers group."<sup>46</sup> In a nostalgic vein, Tsvetaeva's description of Russian pre-revolution-

<sup>43</sup> Florensky, P.A. "Stroenie slova," in Miasnikov, A.S., Palievskii P.V., El'sberg Ia.E., editors. *Kontekst 1972*, Moscow: Nauka, 1973, 344-75, 353.

<sup>44</sup> Quoted in Vlasenko, op.cit., 64.

<sup>45</sup> Tsvetaeva 1984, op.cit, 209.

<sup>46</sup> Uoker, Barbara. "Kruzhkovaia kul'tura i stanovlenie sovetskoi intelligentsia na primere Maksimiliana Voloshina i Maksima Gor'kogo," *Novoe literaturnoe obozrenie*, nomer 40, 1999; <http://magazines.russ.ru/nlo/1999/40/yoker.html> [28.07. 2012].

nary intellectuals' cooperation with the Soviet government in the early 1920s is positively presented in her essay on Voloshin. Thus, Tsvetaeva reports how Voloshin took care of homeless dogs around his house in the Crimea during the Red Terror: in Voloshin's letter they were described alongside his request to Lunacharskii to help starving Russian writers in the Crimea. Tsvetaeva writes proudly of her own role in securing Lunacharskii's help for them, since she delivered this letter to Lunacharskii in person.<sup>47</sup> Her description of the early Soviet period can be seen as elegiac since she understood how Iosif Stalin's cultural policies radically differed from those adopted by Lunacharskii whose eclectic worldview often manifested in co-existence of different beliefs: in 1913 he named Bergson as one of his teachers in a letter from Paris, yet in the same year he criticised Briusov's mystical beliefs as comparable to the "Kantian position, revived by the fashionable Bergson".<sup>48</sup> Given how Tsvetaeva and her husband keenly read Soviet periodicals and newspapers, Tsvetaeva would have been well informed about the attacks from the 1920s to the early 1930s on Aleksandr Voronskii, editor of the influential literary journal *Red Virgin Soil* (*Krasnaia nov'*), due to his alleged Bergsonism and his advocacy of the intuitive cognition of reality.

Raisa Messer in her 1930 article "Bergson's aesthetics and the Voronskii School" (*Estetika Bergsona i shkola Voronskogo*) writes that Bergson's dialectics "are absolutely incapable of pointing the way to a solution of the system's antinomies".<sup>49</sup> As André Joussain points out in his article "Bergsonisme et marxisme", "Bergsonian spiritualism is the negation of dialectical Marxism itself": both Bergson's deism going "against Bolshevik atheism" and Bergson's notion "of the creation of the unforeseeable form"<sup>50</sup> contradict the idea of historical progress conceived by Soviet Marxists. Viewed in this light, Tsvetaeva's image of Voloshin is far from apolitical. Her essay on Voloshin clearly supports Bergsonian intuitivism, spiritual aspects of culture and Bergson's vision of evolution that foregrounds the creation of unpredictable forms of life.

Tsvetaeva's assertion that Voloshin's mythopoetic activities (*mifotvorchestvo*) are inseparable from his pacifism and the construction of alternative reality (*mirotvorchestvo*) invokes many of the ideas about art and rituals conveyed in the works of Jane Harrison, a leading British specialist on ancient Greek art and a translator of Russian literature, who was closely linked to the Bloomsbury circle in London and to a group of Russian writers and thinkers in Paris and in London, including Sviatopolk-Mirskii, Lev Shestov and Aleksei Remizov. Harrison was a sponsor of the Eurasianist journal *Milestones* (*Versty*) edited by

---

<sup>47</sup> Tsvetaeva 1984, op.cit., 218.

<sup>48</sup> Quoted in Fink, op.cit., 102.

<sup>49</sup> Quoted in Fink, *ibid.*, 104.

<sup>50</sup> Quoted in Fink, *ibid.*, 109.

Tsvetaeva and Efron, so we may assume that Tsvetaeva was familiar with her ideas through Mirskii and Remizov. Harrison together with Hope Mirrless, her long-standing friend and pupil, published an English-language version of Archpriest Avvakum's autobiographical book *The Life of the Archpriest Avvakum* (1924) and a collection of translations of several Russian fairy tales (both folk and literary stories) as *The Book of the Bear* (1926). Harrison's enthusiasm for Russian folk drama is strongly felt in her portrayal of Russian *Vertep* plays: the rites that take place on 23 June, the Eve of John Baptist's day; and the worship of the pagan spring-god Iarilo. By concluding her account of the above-mentioned performances with the statement that the reader should thank the Russian peasant for all the artifacts, Harrison encourages her readers to appreciate the universal aspects of Indo-European cultures and languages. Harrison's empathy for Russian peasant culture stands in striking contrast to James Frazer's approach to the primitives: in the words of Martha Carpentier, Frazer "could vent an astonishing disdain for the peasant class whose religious customs he analysed so closely".<sup>51</sup> According to Carpentier, Harrison's disagreement with Frazer and other scholars involved in rationalising religion and hierarchical thought stems from her belief in the mystical aspects and vitalism of early pre-intellectual religious experience. "For Harrison," says Carpentier, "primitives were not 'purl-blind' as for Frazer, but visionary".<sup>52</sup> To this end, Harrison's interest in the personal experience and the sense of immediate intuitive revelation is especially strongly felt in her understanding of magic as the borderline between man and beast, and as a form of the spiritual protoplasm which "gives rise to Religion and other 'civilised' things".<sup>53</sup> She also produced an eloquent explanation for the emergence of artistic imagination and symbolic representation of reality from ancient ritual. The latter cultural model, connecting artistic imagination and performance, is conveyed in Tsvetaeva's essay "The Living about the Living".

Harrison in her 1913 book *Ancient Art and Ritual*, writes on the formation of abstract concepts during ritualistic re-enactment of commemorative ceremonies: "The savage begins with the particular battle that actually *did* happen; but, it is easy to see that if he re-enacts it again and again the *particular* battle or hunt will be forgotten, the representation cuts itself loose from the particular action from which it arose, and becomes generalized, as it were abstracted. Like children he plays not at a funeral, but at 'funerals', not at a battle, but at battles; and so arises the war-dance, or the death-dance, or the hunt-dance. This will serve to show how inextricably the elements of knowing and feeling are inter-

<sup>51</sup> Carpentier, Martha C., *Ritual, Myth, and the Modernist Text: The Influence of Jane Ellen Harrison on Joyce, Eliot, and Woolf*, Amsterdam, 1998, 51.

<sup>52</sup> *Ibid.*, 52.

<sup>53</sup> Harrison, Jane Ellen, *Alpha and Omega*, London: Oxford University Press, 1915, 162-3.

twined".<sup>54</sup> Harrison's ideas about ancient ritual and performers inspired many British Victorian performers who, through their art-as-ritual experiences, emotionally embraced the new spirituality advocated by Harrison as a substitute for traditional religion. As Rita Wright observes, scholarship on anthropology and archeology triggered revivals of ancient Greek and other Near Eastern art forms to such an extent that they started to dominate "public and private theatricals for many upper class and well-educated Victorians".<sup>55</sup> Tsvetaeva's essay on Voloshin testifies to similar trends in Russia in the 1900s-1910s, notably through the activities of associations and literary circles led by such prominent modernist artists, writers and thinkers as Viacheslav Ivanov, Nikolai Evreinov, Voloshin and Prince Sergei Volkonskii, who were deeply affected by contemporary debates on the relativity of perception and on the crisis of idealism.

Michael Bell links the mythopoeic imagination of European modernists to the growing influence of anthropological study in the second half of the nineteenth century on the subsequent emergence of a cultural reflector, by which Europeans could recognise their own world view as having an ultimately similar mythopoeic status. Bell writes: "Science, then, like religion lost a certain literalism, and assumed objectivity in its truth value. Both religion and science had now to be understood as active creations of human culture rather than as direct accounts of external reality. This is the sense in which they each took a step towards myth. Mythopoeia, without losing its archaic overtones, became the paradigmatic capacity of the human mind".<sup>56</sup> Tsvetaeva portrayed Voloshin as a pioneer of modern mythopoeia dealing with the very substance of myth and of collective beliefs hermeneutically and then presenting his experiences as motives for action in the style of Sigmund Freud and Karl Marx; such a portrayal appears representative of the prevalent cultural trend to view performance and the re-enactment of the past as an important part of new artistic expression that accounts for psychological explanations in human behaviour. Both Marx and Freud were, in the words of Bell, "mythopoeic de-mythologisers".<sup>57</sup> They wished to be as authoritative as possible in order to achieve urgent tasks. Likewise, Voloshin's ideological drive to promote peace and dialogic imagination was inseparable from his profound understanding of the role of myth in the construction of cultural knowledge and useful patterns of human behaviour beneficial for evolutionary processes.

It is unsurprising to see Tsvetaeva's definition of Voloshin as an Orpheus who accompanies her into Hades. The image appears in the essay several times:

<sup>54</sup> Harrison, Jane. *Ancient Art and Ritual*, London: Oxford University Press, 1913, 43.

<sup>55</sup> Wright, Rita R. *Jane Ellen Harrison's "Handmaiden No More": Victorian Ritualism and the Fine Arts*, PhD thesis, Utah: The University of Utah, 2009, 199.

<sup>56</sup> Bell, Michael. *Literature, Modernism and Myth: Belief and Responsibility in the Twentieth Century*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997, 16.

<sup>57</sup> *Ibid.*, 18.

“Here is the entrance to Hades, Marina. Orpheus went to rescue Euridice here”; “One ought to walk into Hades on one’s own”; “I don’t know if I still remember the translator of Orphic Hymns but I would never ever forget Maks who accompanied me to Hades where I walked with him and without him. I’m sure that I will always think of that rock with a big crack inside and the silver glittering of the waves on the nearby rocks [...] when I will encounter the image of Orpheus in my poems, or in Gluck’s opera, or anywhere else”.<sup>58</sup> The ritualistic nature of the imaginary re-enactment of the past is entwined with mythopoeic overtones in Tsvetaeva’s description of her Orphic mystery-invoking experiences in the Crimea. Her essay also alludes to Voloshin’s Orpheus-like self-representation in several photographs of the 1910s, and to the rhythmical exercises, dances and performances of scenes from ancient texts and myths undertaken by Voloshin and his associates in the Crimea – in the style of Émile Jaques-Dalcroze’s Eurythmics. His ideas were popularised both by Voloshin and by Prince Volkonskii, a close friend of Tsvetaeva since 1919 with whom she recited her works publicly on several occasions in Paris in the 1930s.

Before emigrating to France, Volkonskii attended festivals organised by Jaques-Dalcroze at his school at Hellerau near Dresden.<sup>59</sup> In his review on Christoph Willibad Gluck’s opera performed in Hellerau in summer 1913, Volkonskii stressed the importance of minimalist setting, costumes and decorations in the opera performance that featured several pupils of Dalcroze. Volkonskii was especially complimentary of the use of ancient Greek garments (chitons) in the opera. He praised the image of Orpheus, dressed in chiton and wearing a thin headscarf as truly symbolic and highly effective due to its simplicity and minimalist qualities. It is clear from Tsvetaeva’s essay that Voloshin used Dalcroze’s image of Orpheus as a model for imitation. It is notable that Voloshin’s own performance of Orpheus happened to take place only in the Crimea, since his encounters with Tsvetaeva in Moscow were somewhat different: visiting Tsvetaeva in Moscow in the early 1910s, he dressed in a European suite and a hat. Tsvetaeva’s essay labels Voloshin as a Russian Frenchman, but her depiction of Voloshin in the Crimea unfolds Voloshin’s strong interest in antiquity, myth and rituals. In the style of Volkonskii’s portrayal of Hellerau actors, in which they transformed on stage into real people “overwhelmed by real emotions and inseparable from music,”<sup>60</sup> Tsvetaeva depicts herself and Voloshin as performers and adherents of Orphic mysteries capable of comprehending Bergsonian flow of time (psychological time) and simultaneity (*durée et simultanéité*). Tsvetaeva’s image of Voloshin and his friends also invokes

<sup>58</sup> Tsvetaeva 1984, op.cit., 214-215.

<sup>59</sup> Panova, Zh. “Predislovie,” in Zhak-Dal’kroz, E. *Ritm*, Moscow: Klassika –XXI, 2010, 1-22, 8.

<sup>60</sup> Volkonskii, S. M. “*Orfei* Gliuka v Khelerau,” *Otkliki teatra*, Petrograd, 1914, 63-72, 68.

Viacheslav Ivanov's vision of Russian universalism based on the Dionysian principle of universal brotherhood.

According to Ivanov, "it is not unreasonable to conjecture that the near future will create types of philosophical creativity close to those of the pre-Socratic, pre-critical period, which Nietzsche called 'the tragic age' of Hellenism".<sup>61</sup> More importantly, both Voloshin and Tsvetaeva are depicted in her story as adherents of Ivanov's pronouncements that "true myth is a postulate of collective self-determination" and "the hypostasis of a certain essence or energy".<sup>62</sup> It is not coincidental that Tsvetaeva's depiction of Voloshin's house in the Crimea as a tower-like building invokes the image of Ivanov's apartment in St Petersburg described by many contemporaries as Viacheslav's tower. Ivanov in his studies of Dionysos articulated the cult of life as emergent from the intoxicating art born out of ritual. Tsvetaeva's "The Living about the Living" invokes Ivanov's definitions of collective ecstatic experiences of the divinity as a choir-like or group-dance-like communion of like-minded individuals.<sup>63</sup> Given that Tsvetaeva wrote her essay on Voloshin in 1932, she appears determined to remind contemporaries in Paris about the utility of Dalcroze's ideas advocated in Russia in the pre-revolutionary period by her friend Prince Volkonskii<sup>64</sup> and developed by the Institute of Living Word in Petrograd in 1918-1924. In Volkonskii's words, Dalcroze's discovery of rhythm as an essential basis for the construction of cultural identity was larger than his own life.<sup>65</sup>

Dalcroze's methods of teaching rhythmical exercises and dance were inseparable from his belief in the need to construct a new modern subject whose life would be organised through mastery of rhythmic processes of external and internal life. Panova explains: "Dalcroze was keen to know everything about his students because he believed that every detail of their everyday life would be important for the creation of a new rhythmically organised individual".<sup>66</sup> Dalcroze enabled each individual he supervised to find something specific to their own needs and character, encouraging his students to organise their everyday life in the most efficient way. It is worth mentioning here that Voloshin's friendship with Tsvetaeva in the 1910s coincided with Voloshin's keen interest in Dalcroze and Volkonskii's lectures on Dalcroze's system. In his review of a Volkonskii lecture delivered in November 1910, Voloshin welcomes the empha-

<sup>61</sup> Ivanov, Viacheslav. "Presentiments and Portents: The New Organic Era and the Theatre of the Future," *Selected Writings*, [Translated by Robert Bird and Michael Wachtel], Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2001, 95-112, 99.

<sup>62</sup> Ibid.

<sup>63</sup> Ivanov, Viacheslav. "Predchustviia i predvestiia: Novaia organicheskaia epokha i teatr budushchego", *Po zvezdam*, Letchworth, Hertfordshire: Bradda Books Ltd., 1971, 189-219, 193-194.

<sup>64</sup> Panova, op.cit., 11.

<sup>65</sup> Ibid., 6.

<sup>66</sup> Ibid.

sis on non-verbal artistic expression as an important element of the new synthetic art.<sup>67</sup> Likewise, Russian critic A.A. Arkhangel'skii in his article "Music and Rhythm of Theatrical Performance" published in 1913 highlighted how at times when words cannot express all nuances of an actor's deep emotions, music and gesture should come to the rescue. According to Arkhangel'skii, non-verbal forms of expression function as an endless source of "the most delicate movements of the human spirit".<sup>68</sup>

Needless to say, fluid creativity and organic growth of the ever-new were often expressed in musical terms in the Russian modernist writings inspired by Bergson. For example Hippus wrote: "Human relationships create a real, daily, vital atmosphere for life, its colour, its [...] music."<sup>69</sup> Tsvetaeva's poetry and fiction of the 1920s-30s were strongly oriented towards the representation of different rhythms of everyday life: thus while in 1922 Bely praised Tsvetaeva's use of melodic gestures and her skilful use of metric structures in the book *Separation* (Razluka),<sup>70</sup> Mirskii greatly enthused about Tsvetaeva's ability to use Bergsonian rhythms and Bergsonian vision of temporality<sup>71</sup>, portray the dynamism of everyday life and create a mythopoeic rendering of the visible world with the use of phonetic structures and heroic pathos.<sup>72</sup> Likewise, Tsvetaeva's "The Living about the Living" translates Bergson's pan-cultural principle of unity, vitalism and interconnectedness into the almost pure *durée* of the author's consciousness. Yet the memoir genre might be seen as an obstacle to artistic rendering of the flow of life. Thus while Hippus associated the genre of the journal (*dnevnik*) with duration, she saw memoirs (*vospominaniia*) as static. In 1929 Hippus expressed her views clearly in this statement: "'Memoirs' can provide an image of time, but only a Journal can show time in its duration".<sup>73</sup> Tsvetaeva appears aware of the limitations of the genre of memoirs highlighted by Hippus: in addition to her essay on Voloshin, in 1932-35 she wrote a cycle of poems dedicated to Voloshin – "Ici-Haut".<sup>74</sup> In this cycle, in a subversive manner, Tsvetaeva refers to the Soviet period as the age of the collective body's ideology and mass culture (*vek skopishch*). She presents Voloshin as an upholder of the modernist tradition based on the principle of individuality unconforming to the Soviet notion of brotherhood as ironised in Tsvetaeva's poem cycle

<sup>67</sup> Voloshin, M. "Ob iskusstve akterov. Po povodu lektzii kn. Volkonskogo v Khudozhestvennom teatre", *Utro Rossii*, No.295, 9 November 1910, 5.

<sup>68</sup> Arkhangel'skii, A.A. "Muzyka i ritm stsenicheskogo deistviia," *Maski*, No.6, 1912-13, 23.

<sup>69</sup> Quoted in Fink, op.cit., 61.

<sup>70</sup> Belyi, Andrei. "Poetessa-pevitsa," in M nukhin, editor, op.cit., 95-98, 96.

<sup>71</sup> Sviatopolk-Mirskii, D. "Rersenziia: Marina Cvetaeva. "Molodets: Skazka. Praga: Plamia, 1924," in M nukhin, volume 2, *ibid.*, 242-247, 244.

<sup>72</sup> Sviatopolk-Mirskii, D. "Retsenziia: Marina Tsvetaeva. *Posle Rossii: Stikhi 1922-25*, Paris, 1928," in M nukhin, *ibid.*, 375-76, 375.

<sup>73</sup> Quoted in Fink, op.cit. 69.

<sup>74</sup> Tsvetaeva, Marina. *Stikhotvoreniia i poemy*, Leningrad: Sovetskii pisatel', 1990, 427-431.



as an extension of mechanistic and spiritless totalitarian ideology. Tsvetaeva's dedication to the principle of living memory is also strongly felt in her desire to organise several public readings of her memoirs in the 1930s together with Prince Volkonskii whose autobiographical writing she highly praised. It is difficult not to agree with Monika Greenleaf's observations that Tsvetaeva's public performances might be seen as a manifestation of her active engagement in memory wars both in Russia and outside Russia. Greenleaf comments on Tsvetaeva's public performance of her 1933 story "My mother and music" (*Mat' i muzyka*) thus: "That Bergson's theory of memory and entire intuitionist philosophy were discredited as covert metaphysics in 1930 and fell into sudden neglect could only serve as a stimulus to Tsvetaeva, that fervent defender of underdogs. Hers was thus a polemical performance of the *obsolescent* art of Bergsonian memory, undertaken at a moment when Stalinism and historical materialism had seemingly solidified their victorious hold on the past and future. The threat of erasure was made shockingly literal in 1933 when Tsvetaeva discovered her father's name and life's achievement, the Alexander Third Fine Arts Museum of European Sculpture, had been deleted from the *Great Soviet Encyclopedia*".<sup>75</sup> Greenleaf's observation can be extended to Tsvetaeva's essay "The Living about the Living" for its advocacy of poetry as a new form of surrogate religion, based on an eclectic mix of Hellenism and Christianity. In Tsvetaeva's memoir on Voloshin, poetic truth and religious-like experiences of mythopoeia are presented as being highly appropriate for an atheistic age. Furthermore, in her essay, Tsvetaeva re-defines poetry as spiritual fix for melancholic grievance over loss of enchantment in modern times.

---

<sup>75</sup> Greenleaf, Monika. "Laughter, Music, and Memory at the Moment of Danger: Tsvetaeva's Mother and Music in Light of Modernist Memory Practices," *Slavic Review*, No.68, issue 4, 2009, 825-847, 833.



Мария Боровикова

**ОТ «ДНЕВНИКОВОГО» СБОРНИКА К ЦИКЛУ СТИХОВ:  
М. ЦВЕТАЕВА И С. ПАРНОК**

В исследованиях, посвященных творчеству Цветаевой, среди описаний ее литературных и личных взаимоотношений с современниками, истории дружбы с Софией Яковлевной Парнок досталась особая роль. Не в последнюю очередь это связано с недоступностью до определенного момента архивных материалов, проливающих свет на отношения автора и адресата цикла стихов «Подруга». Даже и само имя адресата вплоть до 1979 года оставалось неизвестным широкой публике (при том, что цикл уже был опубликован: [Цветаева 1976]) и его обнародование имело отчасти сенсационный характер [Парнок 1979]. Повезло теме и с исследователем – архив поэта, в том числе, отражающий сложную психологическую атмосферу, в которой находилась Цветаева на момент создания цикла, еще находясь в частном хранении, стал известен С. В. Поляковой, которая, не ограничившись раскрытием дедикации (в 1979 году в предисловии к собранию стихотворений Софии Парнок), в 1983 году опубликовала ставшую классической работу, полностью посвященную данной теме<sup>1</sup>. В ней автор, как кажется, с максимальной дотошностью исследует биографические перипетии Цветаевой конца 1914 – начала 1916 годов и их преломление в творчестве поэтессы. При этом данная работа представляет наглядный пример того, как история архивных документов определяет научный метод – в силу того, что архив Цветаевой, могущий пролить свет на эту историю, в связи с отъездом из России был частично утрачен и «для посторонних глаз Цветаева и Парнок прошли по жизни друг друга точно в шапке невидимке» [Полякова: 205], объектом исследования становится не столько сам цикл, сколько реальные события и психологические состояния, стоящие за стихами. Ценность данной работы, без сомнения, этим не исчерпывается, но, к сожалению, задает прочную методологическую установку, не нару-

<sup>1</sup> См., в первую очередь: [Полякова]; темы «Цветаева и Парнок» так или иначе касаются авторы работ: [Саакянц 1997]; [Швейцер]; [Taubman]; [Романова 2001]; [Романова 2003]. Подробный историографический обзор работ на эту тему дан в статье: [Духанина].

шенную, как кажется, до сих пор: до последнего времени не потеряли актуальности споры о соответствии портрета героини, созданного Цветаевой реальному портрету адресата [Романова 2003]. К сожалению, споры о степени «документальности» данного цикла затмевают другие, не менее важные аспекты взаимоотношений этих двух не только женщин, но и литераторов. А они, как кажется, имеют самое непосредственное отношение к задачам, которые решает Цветаева циклом стихов, обращенных к Парнок.

Цикл был составлен Цветаевой в 1920 году и известен нам по машинописи «Юношеских стихов» (в предшествующей ей рукописи «Юношеских стихов», датированной 1919–1920 годами, стихи приведены без общего заголовка). Сами же тексты написаны в 1914 и 1915 годах, то есть непосредственно в период наиболее тесного общения между поэтами. Поскольку изначальные списки стихов считаются утраченными, мы не можем сейчас ответить на вопрос, к какому времени принадлежит формирование известного нам цикла. Однако очевидно, что корпус текстов, составивших цикл «Подруга» в «Юношеских стихах», сохраняет следы разных замыслов. Стихи (15 стихотворений; согласно другой редакции – 17) расположены в хронологическом порядке (за исключением одного текста, о котором скажем ниже), но скорость их возникновения сильно меняется, что не может не привлечь к себе внимания. Первые пять текстов написаны практически друг за другом: первое стихотворение датировано 16 октября 1914 года, следующее написано через неделю – 23 октября, а дальнейшие пишутся день за днем, соответственно, 24, 25 и 26 октября. Затем следует перерыв на месяц с лишним, и дальнейший стихотворный поток распределен более-менее равномерно – одно-два стихотворения в месяц. Причем заметим, что все изменения, которые Цветаева вносила в состав цикла, никогда не касались его начала. Кроме того, именно эти первые пять пьес последовательно развертывают перед читателем единый сюжет – сюжет о несчастливой любви и измене.

Первое стихотворение рисует нам начало отношений, определяет их тип («ироническая прелесть, что Вы – не он») и знакомит с героиней. Далее события развиваются стремительно: любовное свидание; опустошенность и разочарование лирической героини; охлаждение подруги; и, наконец, ее измена (уже в пятом стихотворении цикла). Поскольку стихи, описывающие все эти довольно разнообразные события, написаны день за днем, то исследователи, придерживающиеся мнения о «документальности» метода Цветаевой, принуждены были объяснять это либо неровностью отношений подруг с самого их начала, либо противоречивостью лирического чувства, которое Цветаева как бы «разлагает» на составляющие и разворачивает в сюжет. Однако нам кажется, что у этого сюжета, кроме реальной подоплеки, восстановить которую мы не можем, есть и иной, и быть может, более

надежный источник. Для того, чтобы его описать, необходимо обратиться к истории знакомства Цветаевой и Парнок и к тому контексту, биографическому и литературному, в котором это знакомство происходит.

Точных сведений о времени знакомства Цветаевой и Парнок нет, однако, убедительным кажется предположение о том, что первое стихотворение цикла, датированное 16 октября 1914 года, написано, если не в день знакомства, то вскоре после него. Цветаева вернулась в Москву только в самом конце лета, Парнок – несколько раньше, но в конце лета и в начале осени она полностью занята устройством дел своих близких, – брата и сестры – которых известие о войне застало вне России (Парнок пытается выяснить, где именно они находятся и оказать им посильную помощь). Однако когда бы именно их встреча ни произошла, отчасти она была предопределена, поскольку оба поэта входили в ближайшее окружение сестер Аделаиды и Евгении Герцык, поддерживая, как кажется, особо тесные отношения с поэтом и прозаиком Аделаидой Казимировной, чей салон в Москве посещали они обе – Цветаева с 1911 года, Парнок, вероятно, с 1913 (ее знакомство с сестрами Герцык, по-видимому, связано с началом ее сотрудничества в петербургском журнале «Северные записки»).

О важности для Цветаевой фигуры Аделаиды Казимировны Герцык в эти годы говорят, например, цветаевские воспоминания 1930-х годов. Так, в очерке «Живое о живом» (1932) она напишет: «<...> <Волошин> живописал мне ее: глухая, некрасивая, немолодая, неотразимая. <...> Пришла и увидела – только неотразимую. Подружились страстно» [Цветаева 1994: IV, 180]. Герцык в предвоенное время была увлечена фигурой немецкой писательницы-романтика Беттины Брентано фон Арним, и это увлечение нашло горячую поддержку у Цветаевой<sup>2</sup>. Более того, Записная книжка Цветаевой фиксирует примечательный разговор с Герцык летом 1914 года о сходстве между немецкой писательницей и молодой поэтессой: «<...> мы с А<делаидой> К<азимировной> пошли ко мне. Она говорила о Беттине, <...> о ее сходстве со мной и сказала две строчки стихотворения:

– К<а>к светлое в мире виденье,  
Мне снятся: Беттина, Марина» [Цветаева 2001: I, 80].

К лету 1914 года относится и работа Герцык над переводом писем Беттины Брентано к ее подруге Каролине фон Гюндероде. Этот перевод с предид-

<sup>2</sup> См. об увлечении Цветаевой творчеством Беттины фон Арним, в том числе, в связи с интересом к ней А. К. Герцык: [Азадовский]. В то же время известно, что это увлечение Цветаевой имеет более давнюю историю — сохранился экземпляр «Переписки Гете с ребенком» с пометой Цветаевой 1909 г., а также переписка с Гюндероде с пометами и владельческой записью 1911 г. [Саакянц 1982]. Также о важности фигуры Беттины фон Арним для окружения Цветаевой см: [Обатнин].

словием и примечаниями Аделаиды Герцык был опубликован в февральской книжке «Северных записок» за 1915 год [Герцык].

Журнал «Северные записки», вероятно, попадавший в поле зрения Цветаевой и до знакомства с Парнок, с момента этого знакомства, очевидно, приобретает особую роль. Парнок с 1913 года ведет в этом журнале отдел литературной критики, он же является основным (хоть и не единственным) органом, публикующим ее стихи. Именно в этот журнал «приводит» Парнок Цветаеву – это первое периодическое издание, в которое Цветаева отдает свои стихи (первые два стихотворения появились в январском номере того же 1915 года). Тройной интерес – к автору, к переводчику и к самому печатному органу – заставляет предположить особое внимание Цветаевой к публикации перевода Герцык, а публикация эта, действительно такого заслуживает. В наши задачи сейчас не входит подробный разбор этих писем с точки зрения близости их цветаевским взглядам того времени (хотя материал дает полное основание для такого разбора), но эта близость, уже однажды замеченная Герцык и зафиксированная в рифме «Беттина – Марина», скорее всего, помнилась переводчиком и в момент работы. Так, например, близость одного рассуждения Беттины раннему стихотворению Цветаевой не может не броситься в глаза: «<...> мысли садятся на меня, как мотыльки на цветок – разве их можно поймать? <...>

А если и схватишь их, то своими писательскими пальцами стираешь с них пыль, мнешь их крылышки» [Герцык: 127].

Ср. у Цветаевой:

Когда хотим мы в мотыльках-скитальцах  
 Видать не грезу, а земную быль –  
 Где их наряд? От них на наших пальцах  
 Одна зарей раскрашенная пыль!<sup>3</sup>

Обилие общих метафор и даже лексических совпадений перевода с цветаевскими стихотворениями весьма красноречиво (а ранние стихи Цветаевой, если верить их автору, Аделаида Герцык знала хорошо). Написанное через три месяца (в мае 1915 года) стихотворение Парнок, посвященное Цветаевой, еще раз фиксирует эту проекцию образа Беттины Брентано на цветаевский и доказывает то, что она быстро распространилась за пределы диалога между Герцык и Цветаевой:

<sup>3</sup> Сами эти образы представляют собой общее место в литературе при описании хрупкости красоты, однако нам важно здесь подчеркнуть не само совпадение их у Брентано и Цветаевой, а то, что их параллельность не могла не быть замеченной Герцык (учитывая актуальность для нее проекции Цветаеву на Беттину), и она усиливает ее, используя для своего перевода лексику цветаевского стихотворения.

Года прошли, властолюбивых вспышек  
 Своею тенью злой не затемня  
 В душе твоей, – как мало ей меня,  
 Беттина Арним и Марина Мнишек! [Парнок 1999-а: 270]

Соблазн поиска дальнейших параллелей между собственной биографией и биографией близкой по духу героини был, по-видимому, слишком велик. Так, в письмах к Гюндероде, два женских персонажа по своим внутренним качествам и влиянию на автора выделяются из всех – это подруга, к которой обращены письма, и родная бабушка Беттины: «вы самые благородные из всех» [Герцык: 119]. Герцык делает примечание к этому месту письма: «Бабушка Беттины была известная писательница (1731–1807), жившая в Оффенбахе, где Беттина подолгу гостила у нее» [Герцык: 119]. В сентябре 1914 года (то есть сразу после возвращения из Коктебеля, где Цветаева обсуждала с Герцык ее работу) Цветаева пишет стихотворение «Бабушке», заканчивающееся строками:

День был невинен, и ветер был свеж.  
 Темные звезды погасли.  
 – Бабушка! Этот жестокий мятеж  
 В сердце моем – не от Вас ли?.. [Цветаева 1994: I, 215]

Собственно, утрируя, можно сказать, что для завершения облика не хватало только подруги – и она не замедлила появиться – следующее по времени стихотворение адресовано уже Софии Парнок (оно написано через месяц с небольшим после стихотворения «Бабушке»), но известные нам издания не содержат текстов, написанных в промежутке).

Вернемся к публикации писем Беттины фон Арним в «Северных записках». Письма (и предисловие к ним) представляют нам историю восторженной дружбы-любви Беттины к ее воспитательнице в монастыре, *поэтессе* Каролине фон Гюндероде; любви, закончившейся изменой (по крайней мере, в трактовке Герцык) и уходом подруги. Та часть писем, которая приведена в публикации Герцык, не затрагивает этой трагической поры отношений с Гюндероде, а написана в самый светлый их период. Однако публикация предваряется предисловием переводчика, которое непосредственно начинается сценой расставания подруг. «В яркое солнечное утро 1805 года Беттина Brentano бежала по улицам Франкфурта, охваченная горестным волнением. Гнев и обида боролись в ее душе с острой, мучительной болью. <...> Ей вспоминалось ярко, как она лежала на полу, головой прижимаясь к ногам этой неверной, жестокой подруги, моля ее об ответе» [Герцык: 110].

Итак, первое, что узнает читатель об «Истории одной дружбы» (именно такое название носит публикация), это то, что дружба распалась. Строя

свой текст таким образом, Аделаида Герцык актуализирует, как бы выносит на уровень сюжета, идею, содержащуюся в одном из писем Брентано: «<...> расставание заложено уже в самой встрече, в первом привете <...>» [Там же: 125].

Как нам кажется, предложенная Аделаидой Герцык интерпретация отношений Беттины Брентано и Каролины фон Гюндероде<sup>4</sup> (с явной проекцией Беттины на Марину Цветаеву) оказалась для самой Цветаевой творчески продуктивной и отношения с Парнок (по счастливой случайности, завязавшиеся именно в этот период) максимально подходили для реализации этой схемы в собственном творчестве – и поэтический отклик на знакомство следует мгновенно, и сразу задумывается как цикл с единым сюжетом (сюжетом «расставания») и установкой на имитацию «дневничковости» (что было совершенно справедливо замечено С. В. Поляковой и названо «фотографическим» методом). В подтверждение наших наблюдений можно привести ряд отсылок в стихотворениях цикла к письмам Беттины Брентано в переводе Аделаиды Герцык. Прочитируем два наиболее показательных примера.

У Брентано: «Я люблю тебя! Кликни меня в глухую ночь под окном, и я вырвусь из моего серебро-лунного сна и брошусь за тобой» [Герцык: 121].

У Цветаевой:

Все глаза под солнцем – жгучи,  
 День не равен дню.  
 Говорю тебе на случай,  
 Если изменю:

Чьи б ни целовала губы  
 Я в любовный час,  
 Черной полночью кому бы  
 Страшно ни клялась, –  
 <...>

Видишь крестик кипарисный?  
 Он тебе знаком –  
 Все проснется – только свистни  
 Под моим окном<sup>5</sup> [Цветаева 1994: I, 225].

<sup>4</sup> Об этом см. также у К. М. Азадовского: «А. Герцык толковала письма Беттины к Гюндероде как гимн женской дружбе <...> Беттина в изображении Герцык отчасти походила на “амазонку”; отмечены были и такие мотивы как разлука (утрата возлюбленной), женщина-подруга и т.п.» [Азадовский: 63].

<sup>5</sup> Размер этого стихотворения отсылает к балладе Шиллера «Рыцарь Тогенбург» в переводе Жуковского. Это включает стихотворение в контекст немецкого романтизма, безусловно актуальный в связи с романтизмом Беттины Брентано.



И в другом месте: «Живи со мной! Я каждый день нуждаюсь в тебе!» [Герцык: 127]. У Цветаевой:

Вам одеваться было лень  
И было лень вставать из кресел.  
– А каждый Ваш грядущий день  
Моим весельем был бы весел [Цветаева 1994: I, 218].

Сюжет, о котором мы говорим, достаточно быстро исчерпал себя (собственно, в первых пяти текстах, написанных один за другим) и последующие стихотворения варьируют его темы и мотивы, но идея цикла с единым лиро-эпическим сюжетом отступает на второй план.

Однако вынесенное Аделаидой Герцык в начало «Истории одной дружбы» расставание подруг не только наглядно иллюстрирует концепцию любви Беттины Brentano. Такое построение текста задает еще одну, скрытую, но очень важную сюжетную линию: конец одних отношений становится началом другой дружбы, построенной на совершенно иной основе. Беттина, охваченная горем, идет по улицам города и вдруг замечает «высокий желтый дом». «Она вспомнила высокую, строгую старую даму, которую ей показали недавно в театре; про нее говорили, что она умнее всех в городе <...> и Беттине так понравились ее независимая осанка, повелительные движения и павлиньи перья, колыхавшиеся на ее голове. Она решительно постучалась в дверь. На вопрос: «Дома ли Frau Rat Гете?» – ей указали маленькую светлую комнату <...>» [Герцык: 111]. Таким образом, разбитая любовь становится тем поводом, благодаря которому она знакомится с Иоганном фон Гете, переписка с которым будет положена в основу знаменитой «Переписки Гете с ребенком» (необычайно ценимой Цветаевой на протяжении всего ее творчества, в том числе, как опыт «беззаветного словословия»); вновь актуализируется творчество и сам образ Беттины Brentano для Цветаевой в 1920-х годах в связи с отношением Рильке к Беттине).

Намек на это продолжение сюжета, возможный перевод его в новое качество, содержится в начальном стихотворении цикла, и вводится с помощью отсылки к «Фаусту»:

Я Вас люблю. – Как грозовая туча  
Над Вами – грех –  
За то, что Вы язвительны и жгучи  
И лучше всех  
<...>  
За то, что Вам, мой демон крутолобий,  
Скажу прости,  
За то, что Вас – хоть разорвись над гробом! –

Уж не спасти! [Цветаева 1994: I, 216]

Описанная ситуация борьбы за спасение души над гробом отсылает, по-видимому, одновременно к двум текстам – к уже упомянутому «Фаусту» и к лермонтовскому «Демону», причем в последнем случае, героиня одновременно получает признаки и Тамары (за душу которой происходит борьба) и Демона («мой демон крутолобий»), что обыгрывает саму ситуацию любовного послания женщины к женщине (ср. последние строки этого стихотворения: «За эту ироническую прелесть, / Что Вы – не он» и один из основных мотивов всего цикла: «Кто был охотник? – Кто добыча? / Все дьявольски наоборот!»).

Лермонтовский подтекст играет в цикле композиционную роль. Так, в 9-ом стихотворении (цикл состоит из 17-ти текстов, то есть ровно посередине) мы вновь встречаем отсылку к «Демону»:

Но тоска во мне – слишком вечная,  
 Чтоб была ты мне – первой встречною  
 Сердце сразу сказало: «Милая!»  
 <...>  
 О, люби меня, о, люби меня! [Там же: I, 222]

«Люби меня!..» – так завершается монолог Демона. Именно к этой строке Цветаева обратится в другом стихотворении цикла, на этот раз несколько иронически ее обыгрывая:

Разлюбите меня все, разлюбите!  
 Стерегите не меня поутру!

Этим стихотворением она замыкает цикл – и это единственный случай нарушения хронологии в нем, что делает позицию стихотворения тем более значимой.

(В скобках отметим, что время написания первого стихотворения цикла – 16 октября 1914 года – приходится на октябрь, который прошел под знаком лермонтовского юбилея. Дата эта широко отмечалась в периодической печати, в том числе, журнал «Северные записки» поместил в двойном № 10–11 три материала на эту тему – статьи С. Чацкиной [Чацкина], А. Рубина [Рубин] и Б. Эйхенбаума [Эйхенбаум], которые, по-видимому, были внимательно прочитаны Цветаевой. Но эта тема требует отдельного разговора.)

Исследователями замечалась особая роль зимнего антуража в цикле. С.В. Полякова, сверяясь с метеорологическими сводками зимы 1914–1915 годов, установила, что их наличие в тексте – не отражение реалий, а поэтическая условность (зима в том году была в действительности поздняя и бесснежная). «<...> холод, зима, снег, – пишет исследовательница, – все

это метафоры нелюбви, охлаждения, измены, а не фенологические приметы этого вечера» [Полякова: 238]. Однако набор этих, как считает вслед за Поляковой ряд исследователей, общепозитических метафор любовного охлаждения подготавливает появление образа Снежной Королевы и Кая<sup>6</sup> и к пятому стихотворению сгущается, рисуя нам более чем узнаваемую картину:

Сегодня, часу в восьмом,  
Стремглав по Большой  
Лубянке,  
Как пуля, как *снежный ком*,  
Куда-то промчались *санки*.

Уже прозвеневший смех...  
Я так и застыла взглядом:  
Волос рыжеватый *мех*  
И кто-то высокий – рядом!  
Вы были уже с другой,  
С ней *путь* открывали  
*санный*,  
С желанной и дорогой, –  
Сильнее, чем я – желанной.

– Oh, je n'en puis, j'étuoffe! –  
Вы крикнули, во весь голос  
*Размашисто запахнув*  
*На ней меховую полость*.

Мир – весел и вечер лих!  
Из муфты летят покупки...  
Так мчались вы в *снежный*  
*вихрь*,  
Взор к взору и *шубка к шубке*.

И был жесточайший бунт,  
И снег осыпался бело.  
Я около двух секунд –  
Не более вслед глядела.  
И гладила длинный ворс  
На *шубке* своей – без гнева.  
Ваш маленький Кай замерз,  
О *Снежная* Королева  
[Цветаева 1994: I, 219].

И чтобы у читателя не осталось никаких сомнений относительно цитатной природы образов, организующих это стихотворение, через три текста появляется «незнакомка с челом Бетховена», выполняя роль своего рода «визитной карточки» А. А. Блока. Характерно, что Цветаева цитирует здесь не только сквозные мотивы «Снежной маски» и «Стихов о Прекрасной Даме» (ср., например: «Он думал о шубке с мехом» из стихотворения «Его встречали повсюду...» – 1902), но и стихотворение из цикла «Страшный мир» примечательное, как отмечает С. В. Полякова, своей фактологической неточностью<sup>7</sup> – «На островах» (1909):

Я чту обряд: легко заправить

<sup>6</sup> Сюжет этот прослежен в статье Е. Романовой: [Романова 2003].

<sup>7</sup> Исследовательница, отмечая фиктивность этой сцены, пишет: «Описанное движение, типичное, когда седоки только размещаются, и лошадь еще не тронула, странно представить себе во время бега саней <...>» [Полякова: 238]. Полякова отмечает странность совпадения этого эпизода со стихотворением Блока, но в выводах не идет дальше его констатации.

Медвежью полость на лету,  
И, тонкий стан обняв, лукавить,  
И мчаться в снег и темноту... [Блок 1997: III]

Ср. у Цветаевой:

Размашисто запахнув  
На ней меховую полость  
<...>  
Так мчались Вы в снежный вихрь,  
Взор к взору и шубка к шубке [Цветаева 1994: I, 219].

Тем временем, в связи с рассмотренным нами сюжетом, особого внимания заслуживает тот факт, что нарастание блоковских мотивов происходит именно в пятом стихотворении, описывающем сцену неверности. Использование чужого языка для описания этой сцены как бы намечает возможность продолжения того сюжета, который увидела Аделаида Герцык в истории Беттины Brentano, сюжета, в котором конец одной любви становится началом нового жизненного и, что главное – творческого этапа. И выбор Блока для описания этого пограничного момента здесь далеко не случаен: Блок единственный современник Цветаевой, которого она на протяжении всего своего творчества сопоставляла с Гете. Так, в письме 1928 года она писала: «<о Пастернаке> никогда не знаешь, кто в нем больше: поэт или человек? *Оба больше!* Редчайший случай с людьми творчества, хотя, по-моему, – *законный*. Таков был и Гете – и Пушкин – и, из наших дней, Блок» [Цветаева 1994: VII, 313]. Ср. запись, сделанную в 1921 году, после известия о смерти Блока: «Не потому сейчас нет Данте, Ариоста, Гете, что дар словесный меньше – нет: есть мастера слова – большие. Не те были мастера *дела*, те *жили* свою жизнь, а эти жизнью сделали писание стихов. Оттого *так* – над всеми – Блок. Больше, чем поэт: человек» [Там же: IV, 593].

Расставание с реальным адресатом цикла «Подруга» произойдет только полтора года спустя после написания этого стихотворения. Позже, в письме к М. Кузмину, Цветаева так опишет этот эпизод своей биографии: «В феврале 1916 года мы расстались. <...> Когда я пропустив два <...> дня, к ней пришла – первый пропуск за годы – у нее на постели сидела другая: очень большая, толстая, черная» [Цветаева 1994: VI, 210]. Последним всплеском их отношений была совместная (и организованная, вероятно, благодаря Парнок) поездка в Петербург в начале 1916 года, которая оказалась очень сильным творческим импульсом для Цветаевой<sup>8</sup>. Вернувшись из Петербурга, она, спустя несколько месяцев, приступает к написанию

<sup>8</sup> См. об этом, напр.: [Шевеленко: 106–132].

апологетического именного цикла, обращенного к Александру Блоку. «Конечно, А. Блок – большой поэт, но к чему эта истерическая психопатия?» – так недоуменно отреагирует один из критиков на появление цикла в печати<sup>9</sup>. И. Д. Шевеленко отмечала, что в этом цикле, и последующим за ним цикле «Ахматовой» Цветаева, осваивая новую для нее «петербургскую поэтику», впервые обращается с чужим словом как со строительным материалом (выявление цитатного слоя в этих текстах – работа, в основном, уже проделанная исследователями). Однако в свете всего вышесказанного, нам хочется отметить, что элементы такой поэтики уже присутствуют в цикле «Подруга».

Творчество С. Я. Парнок вошло в исследовательский обиход постепенно – вначале появились статьи, рассматривающие ее поэтическое наследие и лишь в последнее время – работы, посвященные ее критической деятельности. Е. Парнок [Романова 2002], считает необходимым провести разграничительную черту между ее поэзией и критикой, находя истоки этого разделения двух сфер деятельности поэтессы в общих культурных предпосылках эпохи: «Странным образом “двоющийся” облик поэта и критика может быть отчасти объяснен общей стилистикой Серебряного века, тяготеющей к своеобразной игре и смене масок» [Там же].

Мы не беремся сейчас судить, насколько продуктивен такой подход (Парнок в 1910-е годы пробует себя в разных жанрах – кроме критики и поэзии это еще, например, детские сказки в стихах и оперное либретто), но отметим, что биографические предпосылки для разграничения этих двух сфер деятельности были. Начав писать довольно рано, Парнок, видимо, не связывала поначалу с поэзией своих профессиональных амбиций. Она поступает учиться – вначале в консерваторию (в Женеве, потом в Петербурге), затем на юридический факультет Женевского университета. Вернувшись в Россию, Парнок осуществляет последнюю попытку получить высшее образование – вновь на юридическом факультете, на этот раз на Высших женских курсах. Однако слабое здоровье и, по-видимому, несильная заинтересованность в выбранной специальности, так и не позволили ей закончить хотя бы одно учебное заведение. При этом ее финансовое положение практически все время является затруднительным, что заставляет искать источники заработка. Редкие публикации стихов в журналах не могли стать таковыми, хотя Парнок и предпринимает усилия в этом направлении (так, например, она просит П. Б. Струве – через Л. Я. Гуревич – повысить ей гонорар за публикуемые в «Русской мысли» стихи – с двадцати пяти до тридцати копеек за строчку). В ситуации постоянного безденежья предложенная Л. Я. Гуревич работа в газете «Русская молва» (с 1913 года Гуревич становится заведующим литературным отделом)

<sup>9</sup> Кубиков А. Печать и революция. 1922. № 1. С. 293; цит. по: [Шевеленко: 116].

должна была обрадовать Парнок, хотя некоторые сомнения в связи с новой деятельностью ее одолевали: «Принципиально для меня эта работа возможна, но не знаю, будет ли она возможна фактически; – две заметки по 100 строк в месяц устраивают, но я должна *точно* знать, какую сферу мне в газете определяют»<sup>10</sup>. Однако, отослав в редакцию свою первую рецензию, она пишет: «Гонорар приму с радостью: в кармане еще более пусто, чем в голове»<sup>11</sup>. Вскоре после этого Гуревич знакомит Парнок с издательницей С. Чацкиной, которая очень высоко оценила вначале поэтический талант Парнок, а потом и ее возможности как рецензента. В 1911 году она начинает печататься в издаваемом С. Чацкиной и Л. Сакером журнале «Всеобщий ежемесечник», а в 1913 году те же издатели предлагают ей штатную должность в журнале «Северные записки» (по сути продолжившем «Всеобщий ежемесечник»). Парнок остается связанной с журналом и его издателями тесными творческими и личными связями вплоть до прекращения его деятельности в 1917 году.

Исследователи отмечали крайнюю резкость стиля критических отзывов Парнок (особенно ранних) [Романова 2002], что в глазах читателей не могло не усугубляться отсутствием у молодого критика авторитета и зачастую оппозиционностью ее высказываний по отношению к современному журнальному дискурсу<sup>12</sup>.

Ее статья о «Петербурге» А. Белого, художественный принцип которого оказался ей совершенно чужд, вызвала граничащую с грубостью отповедь С. Боброва: «<...> претензии и придурковатый тон мольеровского доктора лучше бы бросить до поры, до времени, пока не научишься тому, что нужно для того, чтобы судить писателей»<sup>13</sup> [Бобров].

Но даже на общем фоне критических статей Парнок выделяется ее рецензия на сборник стихов М. Моравской, которая, по определению исследователя, «оказывается в глазах Парнок примером анти-поэта» [Романова 2002]. Резкость оценки особенно бросается в глаза, если учесть, что именно сборник Моравской «На пристани» получил в критике наибольший и – в большинстве своем – положительный резонанс<sup>14</sup>. Особенно вы-

<sup>10</sup> Письмо к Гуревич от 4.01.1913; цит. по: [Бургин: 121].

<sup>11</sup> Цит. по: [Романова 2002].

<sup>12</sup> Заметим, что оппозиционность не мешала высказываниям Парнок быть во многом вторичными по отношению к ведущим критикам и теоретикам современной литературы.

<sup>13</sup> Труды и дни. 1916. № 8.

<sup>14</sup> Мария Людвиговна Моравская (1889–1947) в начале своей деятельности поддерживает отношения с петербургскими символистами, в 1910 г. входит в круг ж. «Аполлон», в 1911 г. начинает посещать «Башню» Вяч. Иванова, а осенью того же 1911 г. становится участницей «Цеха поэтов». Гиппиус оценивает ее как «чрезвычайно талантливую особу» (цит. по: [Тименчик 1999: 125]), весьма высокую оценку ее стихам дают Ива-

соко оценил ее стихи Иванов-Разумник, который еще в рукописи представил их В. Брюсову с наилучшими рекомендациями [Тименчик 1999: 125]. Он же опубликовал в 1913 году в журнале «Заветы» две подборки ее стихов и статью «Поэзия М. Моравской» [Иванов-Разумник 1913–6]<sup>15</sup>, в которой, в том числе, писал: «Она нашла свой ритм, свой размер, свою форму, тесно связанную с внутренним строением своей поэзии, со своими переживаниями. <...> в поэзии Моравской я все время чувствую его <таланта. – М. Б.> присутствие» [Иванов-Разумник 1913–6: 171, 174]. Критик обращает внимание и на эволюцию творчества Моравской: от «не плохо написанных, но слишком несамостоятельных произведений верной ученицы наших «модернистов»» до «подающего надежды поэта» [Там же: 170, 171].

Парнок начинает свою рецензию, вышедшую через полгода после статьи Иванова-Разумника, также с попытки обозначить некоторую эволюцию творчества Моравской. «Творчество М. Моравской знакомо нам по различным периодическим изданиям: в ежемесечнике стихов и критики «Гипербореи», в «Заветах» и др. журналах появлялись стихи, подписанные этим, новым в литературе именем. Стихи эти запомнились нам <...> Женщина <...> капризно постукивает во врата русской поэзии, – так выглядело появление М. Моравской на страницах толстых и тонких журналов. Но ныне вышедший в свет сборник стихов «На пристани» изменил наше представление о М. Моравской <...>» [Полянин: 184–185]. Однако это «представление» критика о творчестве поэтессы меняется не в лучшую, а худшую сторону, тем самым довольно агрессивно противостоя уже имеющейся критической традиции: «Думается, со спокойной совестью можно утверждать, что эта книга стихов в такой же степени любопытна для психолога и социолога, в какой степени она не интересна для любителя поэзии» [Там же: 185].

Кроме афористической и крайне ядовитой концовки, приведенной выше (стиль, как мы уже отметили, характерный для ранней критической деятельности Парнок), в этой рецензии обращает на себя внимание еще одна деталь. Может показаться, что разделяя все творчество Моравской на поэзию «запомнившуюся» и поэзию «неинтересную», Парнок кладет в основу этого разделения хронологический принцип. Однако читатель, знакомый с журнальными публикациями Моравской должен был быть немало удивлен таким подходом: дело в том, что ряд предшествующих публикаций, кото-

---

нов-Разумник и Брюсов. К 1911 г. относится начало ее дружбы с М. Волошиным, продлившейся вплоть до ее отъезда из России. См. о ней: [Тименчик 1999]; [Попов].

<sup>15</sup> См. также его высокую оценку творчества поэтессы (не названной в статье по имени) в № 5 «Заветов»: «в них боль и скорбь, и все-таки в них больше “приятя мира”, чем в стихотворениях многих из шести “акмеистов”» [Иванов-Разумник 1913–а].

рые называет здесь Парнок (в том числе, публикация в «Заветах»), представлял стихотворения из будущего сборника «На пристани». Таким образом, разделяя «плохие» и «хорошие» стихи, рецензент говорит, по сути, об одних и тех же текстах.

Дальнейший текст рецензии не разъясняет этот анахронизм, который можно было бы списать на забывчивость критика, но только усиливает. Так, в следующем абзаце Парнок выделяет лишь три стихотворения сборника, которые, по ее определению, «милы» [Там же] – и этот краткий список не включает ни одного стихотворения, опубликованного ранее. Тем самым тексты, которые только что были оценены как «запомнившиеся образцы новых возможностей «стилизации» в женском творчестве» [Там же: 184-185], теперь отвергаются как не удовлетворяющие художественным претензиям критика. Мало того, принимаясь за более детальную и язвительную критику стихов сборника, Парнок приводит цитаты и из предыдущих журнальных публикаций Моравской. «Каждый предмет, каждое явление, как бы милы они ни были, затягивает мысль узлом ассоциаций: коробки с чаем, почтовые марки, географические карты, обои комнаты, плакаты пароходных компаний, бананы, продаваемые зимой на улице, мороз, ветер, дождь, жара – овладевают М. Моравской и, никакой властью не ограниченные, хозяйничают в ее воображении» [Там же: 185]. «Почтовые марки», «географические карты», «плакаты пароходных компаний», «бананы, продаваемые зимой на улице» – отсылают нас к стихам, опубликованным в № 10 журнала «Заветы» за 1913 год<sup>16</sup>. При этом отметим, что, Парнок и в «хвалебной», и в «критической» частях заметки цитирует несколько одних и тех же стихотворений (так, в первом абзаце так же возникают «марочный магазин» и «плакаты пароходных компаний») – тем самым, с одной стороны, окончательно запутывая читателя, а с другой, исключая возможность простой ошибки критика. Таким образом, становится очевидным, что неудовлетворенность Парнок сборником связана не с изменениями творческой манеры поэтессы.

Резкость выбранной Парнок критической позиции заключается еще и в том, что оценивает она этот сборник с максимально радикальной точки зрения: разделения печатной продукции на «литературу» и «не-литературу». При этом журнальные стихи Моравской и ее сборник оказываются на противоположных полюсах друг от друга<sup>17</sup>. Сборник «На пристани» по-

<sup>16</sup> Той самой публикации, которая сопровождалась статьей Иванова-Разумника.

<sup>17</sup> Заметим при этом, как меняется принцип цитирования в этой статье, подчиняясь общему замыслу автора: от более-менее развернутых цитат, данных в кавычках — в начале статьи, там, где Парнок видит в стихах Моравской «стилизации»; к отдельным, выхваченным из контекста стихотворения лексемам, данным через запятую и без кавычек – там, где автору нужно подтвердить мысль о «не-литературности» сборника



мешен Парнок за грань литературы: «<...> эта книга стихов в такой же степени любопытна для психолога и социолога, в какой степени она не интересна для любителя поэзии» [Полянин: 185]. Ранние публикации также не оцениваются как шедевры лирики – они всего лишь «запомнились» рецензенту, но, в отличие от стихов в сборнике, «запомнились <...> как образцы новых возможностей «стилизации» в женском творчестве» [Там же: 184-185] – то есть как пример не только «литературы», но и «металитературы».

Такая оценка сборника мотивируется тем, что в нем «усыплено сознательное человеческое “я”», и базируется на представлении, видимо близком поэтической манере самой Парнок, о том, что в основе творческого процесса лежит, не в последнюю очередь, мысль и воля<sup>18</sup>. Сходные идеи были высказаны Парнок в статье, посвященной роману А. Белого «Петербург»<sup>19</sup>, где воле художника отведена в произведении структурирующая роль: «Роман Андрея Белого есть дезорганизованная, единой волей не воодушевленная толпа мыслей и чувств» [Парнок 1999: 36].

Как нам кажется, именно в способе организации и отбора текстов и кроется та причина, по которой сборник «На пристани» был столь низко оценен рецензентом. Организация с установкой на «дневниковость», которая достигалась именно в масштабах сборника, а не публикации разрозненных текстов и даже цикла – была оценена как отсутствие организации: «<...> впечатление необычайной, болезненной суэты охватывает читателя при прочтении этой странной книги» [Полянин: 185].

Кажущаяся непоследовательность оценок Парнок творчества Моравской тесно связана с наследием символистской эпохи, характеризующейся, в том числе, исканиями оптимальной формы передачи художественного мира автора как органического целого. Символизм как направление, видящее в творчестве возможность пути “a realibus ad realiora”, с самого начала в определении единицы поэзии пытался уйти от замкнутости отдельного текста, увидеть в стихотворении лишь отрывок. Еще в 1903 году, в предисловии к сборнику стихов “Urbi et orbi”, Брюсов писал: «Книга стихов должна быть не случайным сборником разнородных стихотворений, а именно книгой, замкнутым целым, объединенным единой мыслью. <...> Стихотворение, выхваченное из общей связи, теряет столько же, как отдельная страница из связного рассуждения» [Брюсов].

---

Моравской. Тем самым цитаты из одних и тех же стихотворений получают возможность подтверждать противоположные мысли автора.

<sup>18</sup> См. об этом, напр., у Е. Романовой: [Романова 2002].

<sup>19</sup> Впервые опубликована: Полянин А. «Петербург» [Андрей Белый. — «Петербург». Роман. Сборники «Сирин». Выпуски I-й, II-й, III-й] // Северные записки. 1914. № 6.

Новый импульс осмыслению этой проблемы придал выпуск в 1911–1912 годах издательством «Мусажет» «Собрания стихотворений» Блока, первый том которого был значительно расширен автором по сравнению с предыдущими публикациями и предварен авторским предисловием, пояснявшим функцию этих дополнений: «Тем, кто сочувствует моей поэзии, не покажется странным включение в эту и последующие книги полудетских или слабых по форме стихотворений; многие из них, взятые отдельно, не имеют цены; но каждое *стихотворение* необходимо для образования *главы*; из нескольких глав составляется *книга* <...>» [Блок 1997: I, 179]. На это издание откликнулся рецензией В. Брюсов, который, в том числе, не обошел вниманием и факт включения в сборник новых стихов: «Сборник “Стихов о Прекрасной Даме” в новом издании значительно увеличен; в него включено около 200 стихотворений, которых в первом издании не было. С точки зрения чисто художественной это, может быть ошибка, так как многие впервые напечатанные стихотворения довольно слабы по технике, испорчены неудачными стихами, шаблонными образами. Но зато книга приобрела новый, психологический интерес, стала откровенной исповедью юного мечтателя-мистика, знакомит теперь с душой ее автора более полно»<sup>20</sup>. Требования фабульности таким образом сменяются ожиданием «документальности», нехудожественного психологизма. Характерно, что в рецензии на «Вечерний альбом» Брюсов не видит достоинств в полноте и подробности цветаевского сборника, критикует Цветаеву именно за переход от «литературы» к «документу» (см. об этом в Главе I нашей диссертации) – в 1911 году не всякий авторский голос еще мыслится Брюсовым как имеющий *право* на лирический психологизм (показательно, что Брюсов видит в неудачных с его точки зрения стихах «Вечернего альбома» страницы «довольно пресного» дневника). К 1914 году ситуация меняется, что видно в оценке Брюсовым сборника Моравской. Говоря о «дневниковости» как об основном качестве ее сборника, Брюсов дает ему весьма высокую оценку: «Сборник стихотворений г-жи Моравской – как бы интимный дневник, в котором отдельные поэмы и отдельные строки часто не имеют художественного значения, но необходимы как части целого. <...> мы должны признать, что в стихах г-жи Моравской есть поэзия подлинная»<sup>21</sup>.

Возвращаясь к рецензии Парнок на сборник стихов Моравской, можно еще раз констатировать отражение в ней описанной проблематики. Столь разная оценка одних и тех же стихотворений в составе цикла и в составе сборника, на наш взгляд, связана именно с композиционным аспектом. Повышение «дневниковости» за счет отсутствия (кажущегося) отбора текстов

<sup>20</sup> [Брюсов 1990: 360]; впервые: Русская мысль. 1912. № 1.

<sup>21</sup> Брюсов В. Год русской поэзии // Русская мысль. 1914. № 5–7. Цит. по: [Брюсов: 445].

– то, что Брюсов, вслед за Блоком, оценивал так высоко и рассматривал как новую литературную форму, по мнению Парнок, находится за гранью литературы, представляя интерес лишь как психологический документ.

Рассматриваемая рецензия Парнок была написана всего за несколько месяцев до знакомства ее автора с Цветаевой, поэтिका ранних сборников которой как раз демонстрирует нам «дневниковость» как основной структурообразующий принцип (что зафиксировано и на уровне авторских деклараций: «Мои стихи – дневник»), напишет она в предисловии<sup>22</sup> к сборнику «Из двух книг»). Исследователи отмечали, что этому принципу подчинены самые разные уровни текста<sup>23</sup> – тематический, лексический, грамматический; но нас в первую очередь интересует то, что в плане композиции «дневниковость» создается Цветаевой именно отказом от отбора текстов. То, что это было сознательной, глубоко продуманной установкой, убедительно прослеживает И. Д. Шевеленко [Шевеленко].

Говоря о необычности дебюта Цветаевой, исследовательница отмечает, что издание сборника за свой счет, сближающее цветаевскую позицию с позицией поэта-дилетанта несмотря на совершенно другие амбиции, была Цветаевой сознательно предпочтена возможности предложить сборник для издания в «Мусагет» или «Скорпион» (на то, что такая возможность существовала, указывает Анастасия Цветаева в своих мемуарах [Цветаева А.: 384]). Мотивы такого предпочтения Шевеленко анализирует следующим образом: «<...> любое из издательств <...> потребовало бы от нее совсем *иного* сборника, – не того, что она задумала. «Контроль» со стороны издательства прежде всего сказался бы в обязательном сокращении объема книги, т.е. *в отборе* стихов – и полном разрушении того замысла, который сформировался у Цветаевой» [Шевеленко: 24]. «Юный автор явно не желал *отбирать* стихи, заместив принцип избирательности принципом по возможности полного представления своих поэтических опытов <...>» [Там же: 17]. Кроме того, поспешное издание второго сборника – тавтологичного по своей сути по отношению к первому – исследовательница связывает именно с тем, что при издании первого все-таки возникли некоторые количественные ограничения и минимальный отбор произвести пришлось. Издание нового сборника восстанавливало «некоторые выпавшие из прежней публикации «дневника» звенья, а заодно и включало вновь появившиеся» [Там же: 25].

Необходимость дневниковой полноты – пускай в ущерб художественности – принцип, который использовала Цветаева в своих сборниках и который через год будет декларироваться Блоком в его «Предисловии» к «Собранию стихотворений» как наиболее адекватно отражающий его

<sup>22</sup> Датировано 16-м января 1913 г.

<sup>23</sup> См., напр.: [Ревзина: 305–363].

собственную поэтику, вскоре после этого будет подхвачен и начинающими стихотворцами. Но для Цветаевой к 1913 году этот принцип уже утрачивает свою актуальность. Характерен в этом смысле ее сборник «Из двух книг», демонстрирующий противоречие между литературной декларацией, которой он предваряется, воспроизводящей еще старые поэтические установки<sup>24</sup>, и композицией сборника, которая впервые в цветаевском творчестве основана на отборе текстов (что заявлено уже в самом заглавии – «из двух книг»). Критика Парнок того принципа, по которому созданы два первых сборника Цветаевой, и который теперь воспринимается как утративший свою актуальность, не могла не привлечь к себе внимания Цветаевой<sup>25</sup>.

Журнальная деятельность Парнок в целом была актуальным контекстом общения двух поэтесс. Тот факт, что Цветаева, до того не выступавшая (по-видимому, принципиально) в периодической печати, начинает довольно активно публиковаться в «Северных записках», предполагает наличие серьезных аргументов для нее в пользу журнальных публикаций стихов (тем более, что и проблема возможности заработка публикациями в то время не должна была сильно заботить Цветаеву<sup>26</sup>). В 1931 году она аргументирует это тем, что «очень понравились издатели»<sup>27</sup>, но это аргумент в пользу того, почему был выбран именно журнал «Северные записки», а не в пользу периодических публикаций как таковых. На наш взгляд, отчасти на этот вопрос может ответить рассмотренная нами рецензия Парнок, ко-

<sup>24</sup> «И мне хочется крикнуть все еще живым:

Пишите, пишите больше! Закрепляйте каждое мгновенье, каждый жест, каждый вздох!» [Цветаева 1994: V, 230].

<sup>25</sup> Интерес к этой рецензии Парнок у Цветаевой мог быть усугублен тем, что творчество М. Моравской воспринималось критиками в «ахматовском» контексте. Как отмечает Р. Д. Тищенко, позднее, в 1918 г., имя Моравской возглавит список поэтесс — подражательниц Ахматовой (см.: [Тищенко 1999: 125]). Пока же критики совсем не так однозначны в своей оценке. Так, Брюсов в указанной рецензии пишет лишь о «некоторых точках соприкосновения, в которых с поэзией г-жи Ахматовой сближается поэзия г-жи Моравской» (*Брюсов В. Я. Год русской поэзии*: [Брюсов 1990: 444] – рецензия на сборник «Четки» предваряет рецензию на сборник Моравской). А Иванов-Разумник, особенное внимание которого к творчеству Моравской мы отмечали выше, выдвигает поэзию Моравской «именно в противовес Ахматовой <...> рекомендовав Брюсову рукопись будущего сборника “На пристани” с оговоркой: Есть зависимость (от Блока, Кузмина, – но не от Анны Ахматовой, которая менее “я”, менее талантлива)» [Тищенко 1999: 125]. Этот отзыв Иванова-Разумника, не вошедший в его статью о творчестве поэтессы, вполне мог быть известен Парнок, учитывая ее близкие отношения с Л. Я. Гуревич, сотрудничающей вместе с Брюсовым в «Русской мысли».

<sup>26</sup> В эссе «Нездешний вечер» (1936) Цветаева будет утверждать, что отказалась от гоноара.

<sup>27</sup> *Цветаева М. И. Моя судьба – как поэта*: [Цветаева 1997: 436]. Заметим, что с издателями журнала «Северные записки» Цветаева познакомилась, по всей вероятности позже. «Понравиться» они могли в отзывах Парнок.

торая, несмотря на свой уничижительный тон, давала и некоторую положительную программу, противопоставляя аморфной «дневниковой» композиции большого сборника поэтику короткой публикации, по своим функциям приближенной к поэтике цикла<sup>28</sup>. По мнению Парнок, именно цикл (даже если он представляет собой набор текстов из журнальной публикации) с четкими границами и структурой повышает уровень «знаковости» текста, семантическую нагруженность каждого отдельного элемента, что способно из «психологического документа» сделать «стилизацию».

В 1914 году Цветаева, как нам представляется, не без воздействия взглядов Парнок, начинает осваивать новый для нее способ организации поэтических текстов – впервые в ее творчестве появляется цикл с явным лиро-эпическим сюжетом<sup>29</sup>. Начало этому положил цикл «Подруга», посвященный С. Я. Парнок. Вскоре после него в творчестве Цветаевой цикл на какое-то время занимает главенствующую позицию: в 1916 году возникают циклы «Стихи о Москве», «Бессонница», «Стихи к Блоку», «Ахматовой», «Даниил». Нам представляется вероятным, что именно опыт журнальных публикаций, с иными, чем в сборнике, объемами и способами организации текстов, послужил Цветаевой для освоения новых композиционных принципов.

## Л и т е р а т у р а

- Азадовский К. 1994. «М. Цветаева, Рильке и Беттина фон Арним», Marina Tsvetaeva, *One Hundred Years*, Berkeley, 1994. P. 61–76.
- Блок А.А. 1997. *Полн. собр. соч. и писем*, в 20 т. М., 1997–...
- Бобров С. 1916. *Труды и дни*, 1916, № 8.
- Брюсов В. Я. 1990. *Среди стихов. 1894–1924*, М. 1990.
- Бургин: Бургин Д. Л. София Парнок: Жизнь и творчество русской Сафо. СПб., 1999.
- Герцык: История одной дружбы: (Беттина Brentano и Каролина ф. Гюндероде) / Публ. и пред. А. Герцык // Северные записки. 1915. № 2. С. 110–128.

<sup>28</sup> Заметим, что последняя перед выходом сборника журнальная публикация Моравской носила то же название, что и будущий сборник — «На пристани». Судя по цитатам, Парнок во многом опиралась на нее.

<sup>29</sup> До этого она экспериментировала с диптихами — «Асе», «Сергею Эфрон-Дурново», «Але».

Герцык 2002: Сестры Герцык, *Письма*. М.; СПб., 2002.

- Духанина М. Г. 2001. «Марина Цветаева и София Парнок в отечественном и зарубежном литературоведении», Марина Цветаева, *Личные и творческие встречи, переводы ее сочинений*, сб. Докладов, М., 2001, 183-193.
- Иванов-Разумник, Р.В. 1913а. «От редакции», *Заветы*, 1913, № 5, 154.
- Иванов-Разумник, Р. В. 1913б. «Поэзия М. Моравской», *Заветы*, 1913, № 10, 170-175.
- Обатнин Г. В. «Кювилье, Иванов и Беттина фон Арним», *Россия и запад*, Сборник статей в честь 70-летия К.М. Азадовского, М. 2011.
- Парнок С. Я. 1814. «Петербург (А. Белый)», *Северные записки*, 1914, № 6.
- Парнок С. Я. 1979. *Собр. Стихотворений*, Предисл. С. В. Поляковой, Ann Arbor 1979.
- Парнок С. Я. 1999. *Сверстники: критические статьи*, М. 1999.
- Парнок С. Я. 1999а. «Стихотворения» "Sub rosa": Аделаида Герцык, София Парнок, Поликсена Соловьева, Черубина де Габриак, М., 1999.
- Полянин А. [Парнок С. Я.] [Рец. на:] М. Моравская. На пристани, СПб., 1914, *Северные записки*, 1914, № 4, 184-185.
- Полякова С. В. 1997. «Незакатные оны дни: Цветаева и Парнок», Полякова С. В. «Олейников и об Олейникове» и другие работы по русской литературе, СПб. 1997, 188-269.
- Ревзина О. Г. 1995. «Марина Цветаева», *Очерки истории языка русской поэзии XX века: Опыт описания идеостилей*, М. 1995, 305-363.
- Романова Е. 2001. «Марина Цветаева и София Парнок. Последняя встреча», *Марина Цветаева: Личные и творческие встречи, переводы ее сочинений*, Сб. Докладов, М. 2001, 167-183.
- Романова Е. 2002. *Литературная критика С. Я. Парнок в контексте ее творчества*, Дисс. на соиск. учен. ст. канд. филол. наук. М. 2002.
- Романова, Е. 2003. «А там, вдали, следы оленьи на голубеющем снегу...» (Образ Снежной королевы цветаевского цикла «Подруга» и мотив «полуночного рая» в лирике Софии Парнок)», *Русская литература*, № 4, 2003, 162-181.
- Рубин А. 1914. «Поэт вечного воспоминания», *Северные записки*, 1914, № 10-11, 201-219.
- Саакянц А. А. 1982. «Из книг Марины Цветаевой», *Альманах библиофила*, Вып. 13. М. 1982, 84-114.
- Саакянц А. А. 1997. *Марина Цветаева: Жизнь и творчество*, М. 1997.
- Тименчик Р. Д. 1999. «Моравская Мария», *Русские писатели: Биобиблиографический словарь*, Т. 4. М. 1999, 125.
- Цветаева А. 1983. *Воспоминания*, М. 1983.
- Цветаева, 1976. *Неизданное* (Стихи. Проза. Театр), Париж 1976.

- Цветаева, М. И. 1994. *Собр. соч.*: В 7 т., М. 1994-1995.
- Цветаева, М. И. 1997. *Сводные тетради*, М. 1997.
- Цветаева, М. И. 2001. *Неизданное: Записные книжки*: В 2 т., М. 2001.
- Чацкина С. Я. 1914. «Памяти М. Ю. Лермонтова», *Северные записки*, 1914, № 10-11, 198-200.
- Швейцер В. 1992. *Быт и бытие Марины Цветаевой*, М. 1992.
- Шевеленко И. Д. 2002. *Литературный путь Цветаевой: Идеология – поэтика – идентичность автора в контексте эпохи*, М. 2002.
- Эйхенбаум Б. М. 1914. «К вопросу о 'западном влиянии' в творчестве Лермонтова», *Северные записки*, 1914, № 10-11, 220-225.
- Taubman J. 1989. *A Life Through Poetry: Marina Tsvetaeva's Lyric Diary*, Columbus OH, 1989.





Г.М. Зельдович

## ДИСКУРСИВНЫЕ СВЯЗИ В ТРЕХ СТИХОТВОРЕНИЯХ Б. ПАСТЕРНАКА: ОБ ОДНОМ НЕОБЫЧНОМ ТИПЕ ПАРАЛЛЕЛИЗМА В ЛИРИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ

### 1. Введение

Известно, что всякий состоящий более чем из одной фразы текст осмыслен постольку, поскольку между входящими в его состав предложениями устанавливается какая-то реляция: каждое предложение связывается по меньшей мере с одним другим предложением посредством определенного предиката; см. особенно книгу (Asher, Lascarides 2003), где показано, насколько серьезно такой предикат способен во многих случаях изменять истинностное значение текста.<sup>1</sup> Если отношения между предложениями нарративные, это предикат наподобие «и потом»; если отношения детализационные, «распространительные» – предикат вроде «и еще скажу о той же самой ситуации»; если отношения контрастивные – предикат типа «две эти ситуации противоположны или могли бы оказаться противоположными по их влиянию на какую-то третью ситуацию», и т.д. (подробнее см. немного ниже).

Во многих случаях названный предикат остается имплицитным, но нередко имеет и поверхностное выражение: ср. совершенный вид глагола, который обычно «движет вперед» повествование (см. ниже); ср. союз *и*, который тоже часто становится показателем нарративности, или всегда «нарративные» обороты *и потом, и затем, после чего*; ср. союз *но*, который сигнализирует о контрасте; ср. вводные конструкции *иначе говоря, другими словами*, сигнализирующие, что по-новому сообщается уже известное, то есть о дискурсивном отношении *повтора*.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Правда, иногда постулируемые Н. Ашером и А. Ласкаридес дискурсивные отношения еще не обеспечивают интуитивную связность текста (см. особенно (Sequeiros 1995); см. также п. 2 ниже), однако то, что они *необходимы* для связности, совершенно несомненно.

<sup>2</sup> Подчеркнем во избежание недоразумений, что ни союз *и*, ни совершенный вид глагола не являются однозначными показателями нарративности, а только повышают ее вероятность. Так, в текстах, которые ниже будут еще рассматриваться по другому поводу, *Мария сломала лыжи. Она потеряла свое главное средство передвижения и Маша*

Из всех видов дискурса бесспорно полнее всего исследован дискурс нарративный; ср. среди необъятной литературы хотя бы такие фундаментальные работы, как (Fleischman 1990) или (Asher, Lascarides 2003); насколько стабильно интересы ученых обращаются именно вокруг наррации, особенно легко увидеть в представляющих неплохую статистическую выборку коллективных книгах, ср. хотя бы (Thelin 1990) или (Грамматические категории в дискурсе 2008).

У нарративного дискурса есть два важных свойства.

Во-первых, обнаружив в тексте те или иные признаки наррации (допустим, уже начато повествование о тех или иных событиях, либо текст открывается интродуктивным фрагментом типа *Жил-был крестьянин...*, либо мы знаем, что по жанру интересующий нас текст является рассказом, повестью и т.д.), мы и впредь ожидаем нарративности, повествования о сменяющих друг друга во времени событиях. Разумеется, в нарративном тексте нередко присутствуют еще и «фоновые», описательные элементы, которые не движут повествование, однако сказать, будто мы ожидаем этих элементов от нарративного текста в таком же смысле, в каком ожидаем рассказа о *развитии* событий, было бы очевидной натяжкой.

Во-вторых, у нарративного отношения есть свои специальные показатели, из которых особенно важна видо-временная характеристика глагола: как давно известно, «двигателем» повествования во многих языках, в том числе в русском, становится глагол совершенного вида, а в языках, где есть оппозиция типа «аорист – имперфект», – глагол в аористе (см., например, (Fleischman 1990); о русском совершенном виде см., в частности, (Gasparov 1990)), причем выбор той или иной глагольной формы с большой вероятностью предсказуем: если исключить из рассмотрения настоящее историческое (или, что приблизительно то же самое, настоящее нарративное) время, то лишь в редчайших случаях наррацию может двигать несовершенный вид или имперфект, и лишь в редчайших случаях глагол совершенного вида или глагол в аористе обозначает ситуацию, лежащую вне основной повествовательной линии.

Иными словами, в повествовательном тексте и само содержание дискурсивных связей, и их формальное выражение высокопредсказуемы, а это значит, что такие связи лишь очень редко могут приобрести здесь какой-то

---

*расплакалась прямо на рабочем месте. Она получила выговор от начальника, употреблены глаголы совершенного вида, однако отношения между частями каждого текста скорее не нарративные, а детализационные в первом случае (здесь два предложения по-разному описывают одно и то же событие) и пояснительные во втором (выговор был причиной слез). Как хорошо известно, конкретный смысл того или иного указывающего на текстовые отношения слова или выражения зависит от жанра данного текста, от – в самом широком смысле – «режима интерпретации»; см. богатые иллюстрации в (Fleischman 1990).*

особый, «вторичный» смысл, предопределенный контекстом одного конкретного произведения и невозможный в произведениях иных.

Лирическая поэзия в обоих этих планах ведет себя совершенно иначе.

Как хорошо известно из работ по прагматике, особенно по теории релевантности (см. особенно (Sperber, Wilson 1995)), всякий текст несет презумпцию своей осмысленности, во всяком, даже с виду абсурдном, тексте мы склонны предполагать связность. Однако очевидно, что в лирическом тексте эта презумпция осмысленности *особенно* сильна: например, здесь гораздо скорее, чем в повседневной речи, допускаются внутренние связи по неочевидной, субъективной и далеко не всегда разделяемой читателем ассоциации или туманные метафоры, чье отношение к окружающему тексту также может оставаться принципиально неопределенным.

Поэтому в случае лирической поэзии неясно, какие же касающиеся развития текста прогнозы мы можем делать и склонны ли мы их делать вообще. Например, читая открывающую такой дискурс фразу *Я вас любил*, мы едва ли будем строить догадки, окажется ли его остальная часть рассказом, нарратией, – или вариациями на ту же самую тему, или смесью того и другого. Разумеется, это не значит, будто всякий поэтический текст в обсуждаемом смысле непредсказуем: просто соответствующую инерцию он должен создать сам, и влияние жанра тут серьезно ослаблено.

Еще важнее для нас будет другое. Хотя в принципе дискурсивные отношения в лирической поэзии бывают тех же разновидностей, что и во всяком ином тексте (среди прочего, здесь встречаются и *нарративные* фрагменты), исключительно сильная «презумпция связности» делает прямой смысл этих отношений в той или иной степени менее важным, и поэтому здесь они часто выполняют не только свою примарную, «прототипическую», но еще и какую-то дополнительную, совершенно не предсказуемую априори функцию, благодаря которой уже не просто обеспечивают связность текста, но обогащают его содержание и в других, уже суггестивных планах. Нередко какие-то «конфигурации» дискурсивных связей вступают в своеобразную переключку, своеобразный параллелизм с иными, более эксплицитными, очевидными из присутствующих в тексте смыслами и таким образом эти смыслы дополнительно выделяют и акцентируют. Для многих выдающихся стихотворений характерен удивительный резонанс между неявными, открывающимися только при детальном лингвистическом анализе особенностями дискурсивных связей и прямым или во всяком случае не слишком глубоко «упрятанным» смыслом текста – резонанс, чью природу и изначальные причины чьего возникновения еще только предстоит понять.

Пока же ясно лишь то, что соотношение между собственно риторической структурой поэтического текста и иными его смысловыми пластами

может строиться по тому же принципу параллелизма, повтора, на котором основана вся лирическая поэзия, но вместе с тем в данном случае эта «взаимоотраженность» ее составляющих необычайно специфична и требует к себе совершенно особого внимания, ибо – парадоксальным образом – в высокой степени *выводит* лирическую поэзию за ее собственные границы, о чем будет удобнее подробно сказать позднее.<sup>3</sup>

Иногда бывает и так, что какое-то ожидавшееся читателем и даже как будто уже присутствующее в стихах отношение в определенной мере разрушается, «денонсируется» – причем сама эта деструкция может осуществляться тоже чрезвычайно изысканными, непредсказуемыми способами и тоже может выполнять особую, осмысленную роль.

Можно думать, что такая вторичная функция дискурсивных отношений, будучи в общем и целом непрогнозируемой, «окказиональной», в то же время иногда едва ли не более важна, чем функция примарная. Эту мысль мы хотели бы ниже проиллюстрировать, проанализировав три стихотворения Б. Пастернака: «Никого не будет в доме...», «Февраль» и «Свидание».

Сначала, однако, нужно сказать подробнее об основных разновидностях дискурсивной связи и о том, как они иерархизованы в плане своей маркированности.

## 2. Важнейшие типы дискурсивных отношений

Хотя в целом дискурсивные связи могут быть весьма разнообразны (так что даже и конечность их списка некоторыми ставится под сомнение (Nicholas 1994)), практически все занимающиеся лингвистикой текста авторы

<sup>3</sup> Ниже в отдельных случаях, обсуждая описанный параллелизм, мы будем говорить об *иконическом* отношении между особенностями риторической структуры и иными заключенными в тексте смыслами. Такая терминология достаточно условна, ибо иконизм принято усматривать между формой знака и характером денотата, а здесь один смысл оказывается иконой другого. Тем не менее, мы решились на такую вольность, и тому есть несколько причин.

Во-первых, термин наподобие «иконичности» или «иконы» в некоторых случаях оказался практически незаменим, ибо он хоть и не вполне точно, но зато очень кратко, без утяжеления текста (особенно это важно в заголовках) характеризует существо дела.

Во-вторых, когда говорят об иконическом отношении между знаком и действительностью, подразумевается, что в структуре знака отражены лишь некоторые, наиболее явные, «схематические» черты денотата. Очевидно, что по сравнению с несоизмеримо более богатым общим смыслом произведения те или иные особенности его риторической структуры обнаружат точно такой же схематизм. Поэтому характер интересующих нас соотношений по крайней мере в этом весьма важном плане все-таки *подобен* характеру отношений между иконическим знаком и его вневязыковым «соответствием».

Наконец, в-третьих, применительно к поэтическому тексту само понятие денотата оказывается достаточно условным, ибо денотат тут в общем случае фиктивен, создан самим текстом, так что и вообще представление об иконизме при анализе поэзии неизбежно должно быть существенно либерализовано.

сходятся на том, что центральными их разновидностями являются уже кратко охарактеризованная выше *наррация*, *детализация* (в английской традиции – *elaboration*) и примыкающее к ней *пояснение* (*explanation*); см. в особенности исключительно влиятельную книгу (Asher, Lascarides 2003); см. также (Jasinskaja 2009), откуда мы с легкими изменениями заимствовали некоторые из последующих примеров.

При наррации события представляются в их временной последовательности. Заметим сразу, что в лингвистической теории дискурса наррация понимается существенно шире, чем в литературоведении. Литературоведы под наррацией обычно подразумевают рассказ о последовательных событиях, которые *имели место в действительности, а не в воображении*, которые, будучи взяты вместе, *формируют целостную историю*, с отчетливым началом и концом, причем в норме каждое из них *происходит только один раз*, а потому легко может быть локализовано на временной оси по отношению к иным, более ранним и более поздним событиям. Поэтому, скажем, литературоведческая поэтология никак не признает нарративным текст *Иван странный. Вчера вечером сел за книгу – и тут же погасил свет*, где в центре внимания скорее не рассказ о сменяющих друг друга событиях (*сел за книгу, погасил свет*), но мысль о *странностях* Ивана. Что касается лингвистики текста, то здесь наррацией считается *любой* сколь угодно краткий рассказ о хотя бы двух последовательных событиях. В частности, эти события могут не принадлежать к, так сказать, первому плану дискурса и сообщение о них может играть служебную роль (скажем, помогать в построении аргументации, как это обстоит в только что приведенном тексте), могут многократно повторяться, вследствие чего становится крайне трудно приурочить их к тому или иному конкретному времени (так называемая генерализованная наррация, как в тексте *Иван так всегда: сел – и сразу уснул*), могут принадлежать не реальному, а фиктивному миру; ср. хотя бы рассказы о виденном сне, которые по сравнению с «канонической», «типовой» наррацией имеют не только референциальную, но и собственно лингвистическую специфику: здесь очень часто используются не характерные в целом для наррации глагольные формы, например имперфект в романских языках или несовершенный вид в русском, ср. хотя бы такой фрагмент: *...И меня догоняло какое-то чудовище. А потом говорило мне человеческим голосом, что я должен трижды подпрыгнуть – и тогда освобожусь от насланных на меня чар*. Все эти явления можно определить как *неканоническую* наррацию, но для лингвиста это – все же *наррация*. (Подробный анализ неканонических случаев, в том числе только что упомянутой генерализованной наррации и рассказов о снах, содержится в книге С. Флейшман (Fleischman 1990)).

При детализации мы либо еще раз, но иначе называем ту же самую ситуацию (этот тип детализации принято называть повтором), либо сообщаем об уже названной ситуации некоторые дополнительные сведения (ср. примеры (1-2) ниже). При пояснении мы даем информацию, почему ситуация возникла (тут часто говорят о *причине* как об особом текстовом отношении), либо почему мы думаем, что так произошло (соответственно, (3) и (4)).

(1) Мария сломала лыжи. Она потеряла свое главное средство передвижения (наиболее естественное прочтение: 'этим средством были лыжи', то есть две пропозиции кореферентны).

(2) Мария испортила одежду. Она утюгом прожгла в блузке дыру (предпочтительна интерпретация, согласно которой второе предложение сообщает о дополнительных обстоятельствах первого события, а не о какой-то иной, независимой ситуации).

(3) Мария испортила одежду. У нее вылился чернила (одежда скорее всего была испорчена именно пролитыми чернилами).

(4) Мария испортила одежду. Она покупала в магазине пятновыводитель (тут вывод, что Мария испортила одежду, делается скорее всего на том основании, что она покупала пятновыводитель).

Кроме того, частыми в текстах являются такие отношения, как *следствие*, *параллелизм*, *контраст* и так называемое *продолжение* (*continuation*; самый слабый, неспецифический тип связи, усматриваемый там, где о ней не удастся сказать ничего конкретного), ср. соответственно примеры (5), (6), (7) и (8):

(5) Мария испортила одежду, ей не в чем идти на прием.

(6) Мария испортила одежду, а Иван разбил окно.

(7) Мария испортила одежду, а Иван ее заштопал и подкрасил.

(8) Мария испортила одежду. Одежда теперь весьма дорогая.

О причинно-следственных отношениях заметим, что они весьма часто присутствуют и в наррации, ибо здесь смысл 'событие P1 предшествует событию P2' мы склонны усиливать до 'событие P1 является причиной P2'; см. особенно (Asher, Lascarides 2003). Впрочем, и собственно наррация без причинно-следственных отношений имеет право на существование; в частности, некоторые языки располагают специальными средствами, позволяющими два эти типа наррации разграничить; см., например, (Кибрик 2008).

Нередко встречается по сути близкое к контрасту ограничительное отношение (эксклюзив), как в примере

(9) Все, кроме (за исключением) Ивана, пришли.

В качестве особого отношения в литературе обычно выделяют отношения между «фоном», так сказать, вторым планом нарративного текста и главной, «первоплановой» линией повествования. Особым типом можно признать также отношения интродуктивные – те, которые устанавливаются в нарративном тексте между собственно повествованием и начальным фрагментом текста, где чаще всего представляются главные персонажи, место и время действия (ср. типичные сказочные зачины вроде *Жили были старик и старуха; В некотором царстве...; Давным-давно...*), а также предыстория повествуемого, то есть более или менее давние события, которые исключены из актуального сюжетного времени.

Для наших рассуждений будет принципиально важно, что на содержание связываемых тем или иным отношением пропозиций накладываются ограничения двух ощутимо различных типов.

Во-первых, это вполне очевидные ограничения, которые прямо и непосредственно вытекают из, так сказать, главного смысла дискурсивных отношений. Например, поскольку наррация по определению имплицитно временную *последовательность* ситуаций, то достаточно трудно признать полноценной наррацией описание таких двух ситуаций, которые начались одновременно, но при этом одна из них протяженнее другой и закончилась позже. Хотя и в работах Н. Ашера, А. Ласкаридес и их последователей, и во многих иных работах по теории дискурса подобные отношения причисляются к нарративным (см., например, (Lascarides, Oberlander 1993)), в этом, кажется, есть немалая доля условности, и назвать их точнее было бы каким-то особым термином, скажем, «квази-наррация». Такая наррация представлена в тексте:

(10) По дороге на вершину горы я вывихнул ногу. Она долго потом болела.

Если кто-то вывихивает ногу, боль обычно появляется в тот же самый момент, так что последовательность ситуаций в строгом смысле слова здесь маловероятна. Поэтому второе предложение едва ли способно без натяжек отвечать на стандартный для всякой наррации вопрос *А что было потом?*, ср. странный диалог:

(11) – По дороге на вершину горы я вывихнул ногу.

– А что было потом?

– ?? Она еще долго потом болела.

Более того, как раз диагностический для *детализации* вопрос типа *Что еще ты хочешь сказать об этом происшествии?* здесь совершенно уместен, ср.:

- (12) – По дороге на вершину горы я вывихнул ногу.  
 – Что еще ты хочешь сказать об этом происшествии?  
 – Она долго потом болела.

Таким образом, даже если отнести текст вроде (10) к нарративным, то все равно нужно признать, что наррация тут во многом «атипичная», ибо атипичным образом тут проявляет себя *самое главное*, «сущностное» свойство нарративных текстовых отношений.

Во-вторых, на смысл соединяемых той или иной связью фрагментов текста налагаются ограничения более тонкие, такие, которые с семантикой соответствующего связующего предиката ассоциировать либо вовсе нельзя, либо же сама его семантика должна быть эксплицирована с несоизмеримо большей, чем это делается обычно в литературе и сделано нами выше, степенью подробности.<sup>4</sup>

Например, у связанных нарративным или детализационным отношением фрагментов должна быть общая тема, причем общность темы – скалярная величина, поскольку тема эта может быть и более, и менее очевидна; ср. тексты, где прагматическая доступность общей темы максимальна в первом случае и убывает во втором и третьем:

- (13) Иван пришел домой. Он зажег свет и вошел в комнату (общая тема, *Иван*, эксплицирована в тексте).  
 (14) Гориллы грустные, зато веселы кенгуру (общую тему, скажем, ‘посещение зоопарка’, нужно домыслить, но сделать это сравнительно легко).  
 (15) Зашло солнце. У Ивана заглох мотор (общую тему, вроде ‘Иван попал в неприятное положение’, угадать уже достаточно тяжело, это возможно только при подсказке со стороны контекста, например, если известно, что Иван ехал по безлюдной местности, и если текст продолжен: ...*Тут Иван понял, что дело плохо*).

Далее, наррация предполагает не только единство темы как таковой (единство, так сказать, главных персонажей), но также единство времени и

<sup>4</sup> В работах Н. Ашера и А. Ласкаридес принимается компромиссное решение и основные минималистические формулировки снабжаются пространными комментариями относительно таких менее очевидных ограничений.



места. Кроме того, при наррации имплицитно принимается, что состояние мира, возникшее в результате предыдущего события, сохраняется к моменту последующего; иначе были бы правильны тексты вроде (16); см. подробно (Asher, Lascarides 2003).

(16) \*Мария переехала из Петербурга в Москву. Затем она переехала из Таллинна в Москву (чтобы переехать куда-то из Таллинна, надо там поселиться, а это несовместимо с тем состоянием мира, о наступлении которого говорится в первой фразе).

Что касается пояснительной связи, то во многих случаях для ее возникновения еще недостаточно, чтобы ситуация, описанная во втором высказывании, относилась к описанной в первом как причина к следствию. Важен обычно и «уровень категоризации», то, с какой мерой конкретности о причине говорится. Так, чрезмерная конкретность часто делает пояснительные отношения невозможными; ср.:

(17) Больному прописана валериана. Он нервозен (пояснительная связь нормальна).

(18) ?Больному прописана валериана. У него повышена проводимость нервных волокон

(подробнее о таких примерах см. (Sequeiros 1995)).

Отсюда хорошо видно, что природа той или иной текстовой связи вовсе не сводится к ее, так сказать, *прямому смыслу*: каждый тип связи может обнаруживать множество дополнительных идиосинкразий и предпочтений, дополнительных свойств, в том числе – в принципе – и свойств «реляционных», касающихся *взаимосоотношения* между данным типом связи и другими ее типами.

Подобные тонкие идиосинкразии и предпочтения и подобные соотношения не поняты еще до конца и даже не описаны с надлежащей подробностью, однако для нас важно иное: то, что всякая такая особенность текстовых отношений, будучи в поэтическом произведении каким-либо образом подчеркнута или, наоборот, демонстративно проигнорирована, способна стать источником дополнительного суггестивного смысла.

**Замечание.** Прозрачной аналогией может быть употребление грамматических времен. В работах по нарратологии, особенно в (Fleischman 1990), убедительно показано, что грамматические времена (речь обычно идет о временах западноевропейского типа – настоящем, перфекте, имеющем аористический характер так называемом «простом прошедшем» и имперфекте; то же самое с поправками на отличие нашей видо-временной систе-

мы приложимо и к русскому языку) по своему значению не являются примитивными, но несут каждое целый *кластер* смыслов. Скажем, для простого прошедшего характерны и «объективность», оторванность от чьего-либо личного опыта, и значительная временная дистанцированность события от момента речи, и временная упорядоченность событий, и их предпочтительная однократность, и т.д.; имперфект простому прошедшему резко противопоставлен по всем названным признакам, кроме последнего: имперфект употребляется именно там, где речь идет о личном опыте говорящего или героя, событие представляется как происходящее в момент наблюдения, событие даже не «выхватывается» мысленно из потока событий, но как бы случайно всплывает в памяти, так что вообще всякая его соотнесенность с иными событиями тут разрушается (см. подробнее указанную книгу). При этом игра с *любым отдельным* из таких смыслов уже может предопределить выбор того или иного грамматического времени, то есть каждый отдельный смысл либо его «снятие», значимое отсутствие уже способны служить определенным художественным задачам.

Говоря о том, как же друг с другом соотносятся разные типы дискурсивной связи, нельзя не обратиться к давно обсуждавшемуся и принципиально важному для теории дискурса вопросу об их *относительной маркированности*.

В работе (Jasinskaja 2009) убедительно продемонстрировано, что немаркированными в ряду «наррация – детализация – пояснение» оказываются детализационные и пояснительные отношения, а наррация маркирована (см. на эту тему также (Asher, Lascarides 2003: 199-201; 206-207 и др.)).

Там, где нет прямых подсказок иного характера (лексических, интонационных, связанных с выбором видо-временной формы; см. ниже), мы каждую следующую фразу склонны понять как дополнительное описание *того же самого* события, которое описывалось в предыдущей или предыдущих, или – как описание его причин.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Понятно, что детализация и указание на причину весьма друг другу близки. Во многих случаях причину и следствие мы склонны воспринимать не как две разные ситуации, но как два аспекта или две стадии *одного и того же события*. Например, в ситуации *Иван сварил суп* можно усмотреть и «причину» ‘Иван делал что-то для того, чтобы суп возник’, и «следствие» ‘суп возник’. Аналогично для ситуации *Иван убил Петра* (в первом приближении, ‘Иван совершил определенные действия; в результате этого Петр перестал жить’). Разумеется, с утверждением, будто один глагол *сварить* или *убить* обозначает сразу две ситуации, согласится только лингвист (да и то не всякий; ср., например, временную логику Д. Даути (Dowty 1977)), а в обычном, общепринятом смысле оно кажется просто абсурдным. При этом принципиально важно, что подобным образом устроено значение почти всех переходных агентивных глаголов, то есть почти всех представителей *наиболее прототипического* в языке глагольного класса: переходные агентивные глаголы в большинстве случаев указывают на целую каузальную цепь,

Предположим, что мы интерпретируем письменную речь, так что в дело не вмешиваются особые склоняющие к нарративному прочтению интонационные средства (о том, каковы они и сколь велика их важность, см. снова (Jasinskaja 2009)). Предположим также, что никаких указаний относительно интересующих нас дискурсивных связей не дает и контекст.

В таком случае, например, известный уже нам текст

(1) Мария сломала лыжи. Она потеряла свое главное средство передвижения

мы поймем в том смысле, что этим средством были лыжи – несмотря даже на то, что, поскольку лыжи редко бывают главным средством передвижения, нашим энциклопедическим знаниям такой вывод скорее *противоречит*.

Аналогичным образом, интерпретируя текст

(19) Маша готовилась к экзамену. Она перечитывала конспекты лекций,

мы решим, что подготовка и состояла в перечитывании конспектов.

О том, насколько сильна и независима ни от контекста, ни от наших представлений о действительности наша склонность усматривать в подобных случаях именно детализацию, видно из следующего странного текста:

(20) <sup>?</sup> Даша готовилась к экзамену. Она смотрела телевизор.

Мы не привыкли к тому, чтобы кто-то смотрел телевизор *и таким образом готовился к экзамену*. Поэтому, абстрактно говоря, понять (20) естественнее как сообщение о двух *разных* Дашиных занятиях, в «недетализационном», возможно, в нарративном, смысле ‘в одно время Даша готовилась к экзамену, в другое время она смотрела телевизор’. И тем не менее, пример (20) ошутимо неловок: неловок потому, что даже там, где отношения детализации противоречат нашим знаниям о мире, они все равно остаются очень сильным «дефолтом» и предполагаются нами *в первую очередь*.

**Замечание 1.** Исправить (20) можно, добавив союз *и*:

(21) Даша готовилась к экзамену и смотрела телевизор.

---

которая интерпретируется как одно событие; см. подробно (Croft 1991; 1994). Отсюда хорошо видно, насколько логика обычного языка склонна отождествлять указание на причину ситуации с просто более подробным, «иноаспектным» ее описанием.

В таком случае тут определенно передается смысл ‘в одно время Даша готовилась к экзамену, в другое время она смотрела телевизор’ – однако для того, чтобы «избавиться» от детализации, понадобилось уже *дополнительное формальное средство*, и с этой точки зрения пример (21) уже не совсем нейтральный, но *маркированный*.<sup>6</sup>

**Замечание 2.** Хотя этот вопрос для нас не ключевой, объясним все же коротко, каким же прагматическим механизмом создается, по Е. Ясинской, описанное только что положение вещей. Всякое утвердительное высказывание является ответом на какой-то (эксплицитный или имплицитный) вопрос. Точно так же ответом на какой-то вопрос, только более широкого характера (вплоть до простого *Что случилось?*) является и целый текст, и всякий его фрагмент; см. особенно (Kuppevelt 1996). С другой стороны, от ответа мы в прототипическом случае ждем, что он будет *исчерпывающим*, будет содержать *всю* ту информацию, какая в данной коммуникативной ситуации нужна спрашивающему. Если в ряду соположенных высказываний по умолчанию, при отсутствии иного рода индий, каждое рассматривается как исчерпывающий ответ на главный задающий тему текста или данного фрагмента вопрос, это значит, что все они описывают *одну и ту же ситуацию*, то есть – отношения между ними детализационные. За необходимыми тут подробностями отсылаем читателя к (Jasinskaja 2009).

Пояснительные отношения тоже немаркированы: например, именно их мы по умолчанию усмотрим в тексте

(22) Мария сломала лыжи. У нее заболела нога.

В принципе понять сказанное можно и в смысле ‘Мария сломала лыжи потому, что у нее заболела нога’, и в смысле ‘Мария сломала лыжи, и потом (видимо, по причине этого) у нее заболела нога’. Обе интерпретации примерно в одинаковой степени совместимы с нашими представлениями о мире – и тем не менее быстрее приходит на ум первая, так сказать, «пояснительная», а не нарративная.

Аналогичным образом обстоит в примере:

(23) Маша расплакалась прямо на рабочем месте. Она получила выговор от начальника.

<sup>6</sup> Почему появление союза *и* приводит к подобным эффектам, один из самых дискуссионных вопросов в лингвистике текста; см. анализ предлагавшихся объяснений в (Jasinskaja 2009).

Ситуация, когда начальник делает выговор за плач на работе, ничуть не менее естественна, чем обратное: когда работник плачет *после* полученного выговора. Если текст (23) описывает последовательность событий 'начальник сделал выговор – Маша расплакалась', то отношения в нем нарративные, а если последовательность 'Маша получила выговор – Маша расплакалась' – пояснительные. Совершенно очевидно, что при «непредвзятой», «наивной» интерпретации этого текста мы поймем его именно во втором, *пояснительном* смысле.

Не совсем понятно, какое в точности место на обсуждаемой шкале маркированности занимают причинно-следственные отношения, однако почти наверняка место это достаточно высокое, ибо, как видно уже из приведенного выше примера (5) *Мария испортила одежду, ей не в чем идти на прием*, соответствующую связь легко домыслить даже в отсутствие специального показателя. С другой стороны, такие отношения по природе близки к нарративным и потому, по логике вещей, так же, как нарративные, должны прогадывать детализационным и пояснительным.

Здесь необходимо подчеркнуть, что хотя по сравнению с детализацией и пояснением наррация оказалась маркированным отношением, все же ее статус в системе дискурсивных связей весьма высок.

Во-первых, сошлемся просто на статистику – на исключительную распространенность повествовательных либо по преимуществу повествовательных текстов в повседневной коммуникации.

Во-вторых, наверняка не случайна и та последовательность, с которой изучающие текстостроение и лингвисты, и поэтологи сосредоточиваются в первую очередь на анализе нарративного дискурса – как дискурса в определенном смысле прототипического, «эталонного»: это значит, что по крайней мере *по некоторым* из своих свойств нарративная связь все же *не маркирована*.

Возможно, дело в том, что наш сложный опыт мы почти всегда склонны «разворачивать» в «историю», о чем издавна и на разные лады писали теоретики дискурса. Ясно, что темпоральные отношения между ситуациями в нарративном ряду намного прозрачнее, чем отношения иных типов, ибо это всегда отношения предшествования – следования.

Даже в таком простом случае ненарративной связи, каким является детализация, имеются уже две возможности: описывая одну и ту же ситуацию, пропозиции, находящиеся в детализационной связи, обычно обладают *в точности одинаковой* временной отнесенностью (или одинаково ее лишены, если речь идет о вневременных, гномических ситуациях), но встречается и более сложный вариант, когда время существования какой-то субситуации «влагается» в тот интервал, который занимает соответству-

ющая ситуация как целое. Так, в тексте *Маша приготовила суп. Она чистила овощи, клала их в кастрюлю, ставила ее на огонь... и т.д.* вторая, третья и четвертая ситуации детализируют первую, но во времени занимают каждая лишь часть того интервала, где локализуется ситуация 'Маша приготовила суп'. Это не мешает языку трактовать подобные временные соотношения как одновременность (например, в рассматриваемом случае допустимо сказать *Когда Маша готовила суп, она чистила овощи, клала их в кастрюлю, ставила кастрюлю на огонь*), однако ясно, что перед нами тут одновременность серьезно «либерализованная», одновременность далеко не такого же рода, как, допустим, в примере (1) *Мария сломала лыжи. Она потеряла свое главное средство передвижения.* (К этой теме у нас еще будет случай вернуться при разборе примера (25)).

Уже отсюда видно, что темпоральные отношения ситуаций при детализационной их связи несколько сложнее, чем в наррации.

Что же касается ненарративных дискурсивных отношений в целом – учитывая и пояснительную связь, и причинно-следственную связь, и отношения «фон – события нарративной линии», и контраст, и остальные типы связи, – то здесь возможны и те же самые предшествование и следование, что при наррации, и одновременность, и включение времени одной ситуации во время другой, и частичные наложения, и, вневременность, гномичность по крайней мере одной из ситуаций, и исключение ситуации из, так сказать, актуального временного мира (так бывает в интродуктивных частях повествовательного текста, в отступлениях, мотивировочных фрагментах и др.; на такое исключение в языках, где она есть, часто указывает плюсквамперфектная форма глагола; см. (Петрухин, Сичинава 2006)) – так что пространство возможностей здесь оказывается и несоизмеримо более обширным, и намного слабее структурированным.

Важно, по-видимому, и то, что нарративный текст способен *наиболее очевидным образом* «расслаиваться» на собственно повествование, так называемый «первый план», и все то, что к основной повествовательной линии не принадлежит и называется обычно «вторым планом»; см. Особенно (Norreg, Thompson 1980). В результате даже там, где нарративные связи между частями текста осложняются связями иных типов, его внутренняя структура оказывается в общем случае *более прозрачной*, чем у текстов ненарративных, а отчетливость, определенность свойств той или иной языковой единицы как раз и свидетельствует о ее прототипичности; вспомним хотя бы то хорошо известное обстоятельство, что наиболее канонические формы в парадигме слова часто обладают наибольшим числом грамматических значений; таковы, например, личные формы русского глагола, которые, будучи намного прототипичнее инфинитива, причастия и деепричастия, богаче также и по числу собственно глагольных морфологических

категорий: у инфинитива, причастия и деепричастия нет лица и склонения, у инфинитива нет также времени, а временная система причастий и деепричастий по сравнению с временной системой личных форм явно «вырождена»; см. на эту тему особенно (Croft 1991). (Разумеется, все здесь сказанное не более, чем беглые заметки, и вполне может быть так, что свойства наррации, делающие ее в том или ином плане прототипическим модусом текстопостроения, весьма многочисленны и лежат, фигурально выражаясь, «в разных плоскостях». В связи с последним добавим, что первое из только что названных свойств касается когнитивного статуса наррации, ее соотношения с нашим мышлением, а второе – внутреннего устройства нарративных дискурсов, так что уже эти два свойства не только не сводимы друг к другу, но и очевидным образом разноплановы.)

Далее, о слабой маркированности нарративных отношений свидетельствуют и другие факты. Так, по данным О. Даля (Dahl 1985: 189), именно нарративная форма глагола в целом ряде языков тяготеет к наибольшей простоте: скажем, предназначенные для наррации аористические времена в романских языках короче не-нарративных имперфектных – а такое положение вещей, если учесть общеизвестную тенденцию к иконическому соответствию между формальной сложностью языковых единиц и их сложностью содержательной, свидетельствует об исконности, немаркированности нарративных употреблений глагола. Обратим внимание, что и в современном русском языке, поскольку здесь большинство видовых пар – суффиксальные, столь часто используемый в основной повествовательной линии текста совершенный вид глагола «среднестатистически» по форме проще несовершенного.

Далее, как показал в свое время П. Хоппер (Norreg 1979), в связанных нарративными отношениями предложениях ремой почти всегда оказывается либо сам глагол, либо глагол вместе с прямым дополнением, то есть и тема-рематическая структура таких предложений – тоже *наименее маркированная*, предельно *простая*. (Это вполне объяснимо тем обстоятельством, что при наррации нас интересует в первую очередь само действие, а специфика большинства действий, так сказать, «сосредоточивается» в глаголе и его объекте. Что касается фраз с иной тема-рематической структурой, как, допустим, *Это Иван разбил вазу*, где рема – *Иван*, то они используются для того, чтобы описать дополнительные обстоятельства *уже известного* действия и потому нарративную функцию могут выполнять лишь в редчайших исключительных случаях). При желании найдутся и более экзотические свидетельства простоты нарративного дискурса; например, по сведениям того же П. Хоппера, оппозиция «нарративность – не-нарративность» в языке тагалог нередко выражается через формальное

противопоставление глагола с нередуцированной и глагола с усложненной, «удвоенной» основой.<sup>7</sup>

Наконец, нарративные отношения отчасти сходны с детализационными в том, что как правило не требуют специального лексического показателя, вроде *и, и потом, и затем, после чего* и т.п.

Помня, что по своей маркированности дискурсивные отношения достаточно четко иерархизированы, займемся стихотворением Бориса Пастернака «Никого не будет в доме...».

### 3. «Никого не будет в доме...» Б. Пастернака: когда статус текстовых отношений важнее, чем их существо

1.  
Никого не будет в доме,  
Кроме сумерек. Один  
Зимний день в сквозном проеме  
Незадернутых гардин.

2.  
Только белых мокрых комьев  
Быстрый промельк маховой,  
Только крыши, снег и, кроме  
Крыш и снега, – никого.

3.  
И опять зачертит иней,  
И опять завертит мной  
Прошлогоднее унынье  
И дела зимы иной,

4.  
И опять кольнут донныне  
Неотпущенной виной,  
И окно по крестовине  
Сдавит голод дровяной.

<sup>7</sup> Правда, в языках мира встречается и такая ситуация, когда именно нарративный дискурс обладает своими особыми, более сложными, чем не-нарративный, показателями (это могут быть, к примеру, своеобразные «маркеры важности», присоединяемые к глаголу), однако, по свидетельству большинства авторов, в том числе О. Даля, П. Хоппера и многих других, усложненность нарративной формы дискурса все же редка и вдобавок почти всегда продиктована какими-то *привходящими* историческими обстоятельствами.



5.

Но неожиданно по портьеру  
Пробежит сомненья дрожь.  
Тишину шагами меря,  
Ты, как будущность, войдешь.

6.

Ты появишься из двери  
В чем-то белом, без причуд,  
В чем-то, впрямь из тех материй,  
Из которых хлопья шьют.

Примечательно то, что по характеру устанавливаемых тут дискурсивных отношений стихотворение четко делится на три части.

В строфах 1-2 отношения эксклюзивные, ограничительные, в строфах 3-4 это наррация. Строфу 5 допустимо понять и как наррацию (сначала «пробежит сомненья дрожь», затем – «ты... войдешь»), и как детализацию – если думать, что дрожь портьер и приход героини одновременны и просто суть два аспекта одного действия. Наконец, отношения между строфами 5 и 6 – безусловно детализационные, последняя строфа отправляет нас к точно тому же событию, которое описано в пятой.

Вспомним, что детализационные дискурсивные отношения менее маркированы, нежели наррация, – ибо их мы *скорее* готовы усмотреть там, где контекст в принципе допускает оба эти варианта (см. п. 2 выше). С другой стороны, хотя нарративные отношения по своей прототипичности и уступают детализационным, они тоже относятся к самым главным, «центральным» разновидностям текстовой связи – и ввиду их частой встречаемости в естественных текстах, и ввиду относительной простоты их оформления, среди прочего потому, что такие отношения как правило могут возникать в отсутствие каких-либо специальных лексических показателей вроде *и, и потом, затем* и проч.

Что же касается *эксклюзивных, ограничительных* дискурсивных отношений, то они явно принадлежат к периферии – и в силу своей статистической редкости, и потому, что непременно нуждаются в эксплицитном маркировании, например с помощью слов *кроме* или *только*, а значит, когнитивно настолько сложны, «слабодоступны», что просто «догадаться» о них никогда нельзя.

Ввиду этого трудно не предположить, что в «Никого не будет в доме...» эволюция текстовых отношений от высокомаркированных ограничительных к менее маркированным нарративным и затем к еще более прототи-

пическим детализационным находится в иконическом соответствии с движением текста от рассказа о посторонних главной героине вещах к описанию того, как она появляется, – ибо и у Пастернака вообще, и в этом стихотворении в частности подлинная любовь предстает именно как форма гармонии, как нечто естественное, пребывающее в природе вещей, а не натужное и мучительное.

Справедливость этой гипотезы подтверждается тем, что *точно такую же суггестию стихотворение «Никого не будет в доме...» создает и совершенно иными средствами – используя разные способы введения в текст новых референтов.*<sup>8</sup>

На всем протяжении текста в него вводятся новые референты (или, если угодно, квазиреференты – там, где соответствующей сущности на самом деле *нет*): никто, сумерки, зимний день, промельк комьев, крыши, снег и т.д.

Однако *по способу* введения новых референтов стихотворение с классической четкостью делится на три части. В строфах 1 и 2 используется бытийная конструкция, в строфах 5-6 новый референт – это субъект не бытийной, но и не переходной конструкции, а в срединных строфах 3-4 – субъект конструкции переходной.

Вот интересующие нас места:

Строфы 1-2: *никого не будет в доме*; <в доме будут сумерки>; <будет> зимний день; <будет> промельк комьев; <будут> крыши и снег; <не будет> никого.<sup>9</sup>

Строфы 3-4: *зачертит иней* (здесь не указывается, *что* зачертит, но по основному значению *чертить* – глагол переходный); *завертит мной прошлогоднее унынье и дела зимы иной*; <прошлогоднее унынье и дела зимы иной меня> *кольнут*; *окно сдавит голод дровяной*.

Строфы 5-6: *по портьере пробежит дрожь*; *ты <будешь мерить тишину шагами>*; *ты войдешь*; *ты появишься*.

Строгую гармонию не нарушают ни по кажимости непереходная конструкция *завертит мной прошлогоднее унынье...* в третьей строфе, ни по кажимости переходная *мерить тишину шагами* в пятой.

<sup>8</sup> Нижеследующий фрагмент с легкими поправками взят из нашей книги (Зельдович 2012, Часть IV, Глава 1).

<sup>9</sup> В угловых скобках даем фрагменты, которых нет в поверхностной структуре текста, но которые недвусмысленно присутствуют в структуре семантической, а также фрагменты, чья грамматическая форма по сравнению с текстом стихотворения изменена.

Что касается незадернутых гардин, то новым референтом текста они ни в коем случае не являются, поскольку, если речь идет о доме, уверенно «угадываются». (Это явление называют обычно «бриджинг», см., например, (Matsui 2000)).

Первая по семантическим и функциональным свойствам все-таки *переходна*. С одной стороны, от субъекта к объекту *мною* перетекает энергия и объект в результате этого перетока энергии меняется (меняет свое положение в пространстве), что типично как раз для конструкции с *прямым* объектом (см., например, (Dowty 1991; Croft 1991; 1994)). С другой стороны, есть параллельная близкая по значению конструкция *завернуть меня* – уже с каноническим прямым дополнением.<sup>10</sup>

Вторая переходна по форме, но в действительности *тишина* тут скорее обстоятельство: *мерить шагами тишину* приблизительно значит ‘ходить в тишине’. К *тишине* нет перетока энергии, она в результате действия не изменяется, нельзя поставить возможный при иных объектах вопрос (ср. *Кем и чем еще завернут эта женщина?* и *Что она мерит шагами?*).

Какой же смысл у этой четкой последовательности в смене способов ввести в текст новые референты?

Если бытийная конструкция специально *предназначена* для такого введения, а непереходная небытийная такое введение часто и достаточно легко допускает, то новый субъект в переходном предложении – это нечто весьма необычное. В прототипическом случае такой субъект референтен и агентивен, и, используя переходные глаголы, мы именно субъект выбираем за «точку отсчета» и хотим сообщить, *что этот субъект делает*. Поэтому, как давно известно лингвистам (см., например, (Du Bois 2003)), введение нового субъекта в переходное предложение крайне редко по сравнению с введением нового субъекта в непереходное.<sup>11</sup>

Сказанное значит, что в строфах 1-2 новизна референтов будет ощущаться достаточно сильно – ибо тут выбрана *специально служащая введению новых референтов* экзистенциальная модель; в строфах 3-4 эта новизна уже резко бросится в глаза – поскольку здесь она просто нарушает *законы* (или по крайней мере – закономерности) переходного предложения; наконец, в строфах 5-6 эта новизна будет *наименее заметна*, так как

<sup>10</sup> Вообще таких функционально переходных конструкций с невинительным падежом объекта в славянских языках достаточно много; ср. хотя бы *управлять заводом, ответить на письмо*; подробнее см. (Nichols 1984).

<sup>11</sup> Поэтому языки мира вырабатывают специальные стратегии избавления от таких новых субъектов в переходных предложениях. Простейшие из них – так называемое «левое смещение» (*left dislocation*), когда субъект сперва просто называется (по образцу: *Мой сосед Иван – он бьет свою жену*), и предварение переходной конструкции непереходной, возможно, бытийной, где этот субъект уже появляется (*Рядом со мной живет Иван. Он бьет свою жену; У меня есть сосед Иван – так он бьет свою жену*). Заметим еще, что хотя, как только что сказано, непереходные небытийные предложения допускают новый субъект намного легче, нежели переходные, все равно наиболее прототипической позицией для нового референта остается позиция *объектная*; см. (Givón 1979: 52 и др.).

непереходное неэкзистенциальное предложение, в отличие от переходного, новизну субъекта легко *допускает*, а в отличие от экзистенциального, об этой новизне никаким *особенным* образом не сигнализирует.

Поэтому на рассмотренном уровне текста наименее новым (точнее – наименее *ощутимо* новым) оказывается именно та, кому стихотворение посвящено и чье происходящее именно в строфах 5-6 появление, по всем поэтическим канонам, должно сопровождаться сильными стилистическими эффектами.

Если, как мы только что убедились, в рассматриваемом стихотворении наблюдается столь отчетливый синэргетизм между эволюцией дискурсивных отношений в сторону простоты и эволюцией способов вводить в текст новые референты, то эволюцию дискурсивных отношений никак нельзя признать «художественно безразличной», нельзя считать случайным ее иконическое соответствие главному замыслу текста.

При этом знаменательно, что для создания такого иконизма важно не содержание текстовых отношений, не их семантика, но только их статус в плане маркированности – то есть важно такое их свойство, которое в обычном случае не играет смыслопорождающей роли и которое актуализируется здесь только благодаря данному конкретному контексту и во многом благодаря тому, что аналогичная суггестия создается также на ином имплицитном уровне текстовой структуры.

#### **4. «Февраль» Б. Пастернака: выразимость и невыразимость дискурсивных отношений как икона главного замысла.**

1.

Февраль. Достать чернил и плакать!  
Писать о феврале навзрыд,  
Пока грохочущая слякоть  
Весною черною горит.

2.

Достать пролетку. За шесть гривен,  
Чрез благовест, чрез клик колес  
Перенестись туда, где ливень  
Еще шумней чернил и слез.

3.

Где, как обугленные груши,  
С деревьев тысячи грачей

Сорвутся в лужи и обрушат  
Сухую грусть на дно очей.

4.

Под ней проталины чернеют,  
И ветер криками изрыт,  
И чем случайней, тем вернее  
Слагаются стихи навзрыд.

Начнем мы издалека.

На первый взгляд, главный конфликт этого стихотворения, конфликт между «случайным» и «верным», обнаруживает себя (и тут же разрешается) только в его конце, в последних двух строках. Но это обман зрения, ибо зерно конфликта неким потаенным, незаметным рациональному восприятию образом присутствует здесь уже с самого начала.

Происходит так благодаря весьма специфической организации первой строки в плане ее транзитивности.<sup>12</sup>

Согласно известной теории П. Хоппера и С. Томпсон (Hopper, Thompson 1980), в уровне транзитивности высказываний отражается, насколько соответствующая ситуация нам *явлена*, насколько ее (и, разумеется, ее участников) легко опознать, отличить от иных ситуаций и сущностей.

На общий уровень транзитивности влияют десять факторов.

Во-первых, в высокотранзитивном высказывании должно быть как минимум два актанта: подлежащее-агенса и (прямой) объект.<sup>13</sup> Только в этом случае осуществляется *переток энергии* (от агенса к объекту), который особенно «нагляден» для нашего когнитивного аппарата и делает ситуацию, так сказать, более «осязаемой».

Во-вторых, высказывание более транзитивно там, где ситуация не статична, а динамична. Если в ситуации имеется объект, то ее динамизм как правило означает, что в объекте происходят изменения – и потому переток энергии становится особенно наглядным. Если объекта нет, то изменения касаются субъекта – и в этом случае «заметить» ситуацию тоже легче.

В-третьих, более транзитивно высказывание с телическим глаголом – ибо здесь действие совершается полностью или по крайней мере мыслится в своей законченности, так что соответствующее изменение в объекте или субъекте более наглядно, а впридачу к этому в случае переходных глаголов «более полон» и «более заметен» переток энергии от субъекта к объекту.

<sup>12</sup> Последующий анализ этой строки уже был нами предложен в (Зельдович 2012, Часть IV, Глава 1), однако здесь нашу аргументацию совершенно необходимо воспроизвести.

<sup>13</sup> Ниже, где из контекста не явствует иное, объектом называется прямой объект.

В-четвертых, высказывание более транзитивно, если соответствующая ситуация моментальна: изменения, происходящие «сразу», больше бросаются в глаза.

В-пятых, изменение нагляднее тогда, когда субъект вызвал его в объекте или в самом себе по собственной воле. Поэтому при прочих равных условиях более транзитивно то предложение, которое сообщает о *волевом* действии.

В-шестых, более транзитивно утвердительное, а не отрицательное предложение – поскольку тут изменения в объекте или субъекте *реально происходят* и потому – тоже более наглядны.

В-седьмых, по аналогичной причине более транзитивно предложение, имеющее реальную, а не гипотетическую модальность.

В-восьмых, транзитивность переходного предложения повышается, если действие контролируемо: в этом случае воздействие на объект обычно оказывается более зримым. (О различиях между этим и как будто бы предельно похожим пятым фактором см. подробнее названную работу).

В-девятых, благоприятно, когда действием охвачен весь объект *целиком*.

В-десятых, транзитивность выше, если объект высокоиндивидуализирован, в частности – конкретно-референтен (и здесь, и в предыдущем случае при названных условиях его изменения легче заметить).

Принципиально, что все перечисленное – это не набор разрозненных закономерностей, но многогранное проявление одного и того же феномена. Как показали П. Хоппер и С. Томпсон и их последователи (кроме (Hopper, Thompson 1980), см., например, (Studies in Transitivity 1982)), если высказывание высокотранзитивно по одному из названных параметров, можно ожидать высокой транзитивности и по другим (постольку, конечно, поскольку они имеют в данном языке поверхностное выражение), и наоборот, *низкая* транзитивность проявляет себя обычно не в каком-то одном, но сразу во многих планах.

Об этой «неслучайности сочетаний» полезно помнить при анализе «Февраля».

Однако раньше, чем мы к этому анализу перейдем, постулаты П. Хоппера и С. Томпсон надо немного уточнить в двух отношениях.

Из сказанного (см. десятый предопределяющий уровень транзитивности фактор) прямо следует, что транзитивность понизится, если объект слабо индивидуализирован, например имеет не конкретную, а обобщенную референцию. Однако транзитивность предложения понизится и при слабо индивидуализированном *субъекте*.

С одной стороны, когда последний менее «явлен», то безусловно труднее наблюдать (или – мысленно наблюдать) и его воздействие на объект, а если объекта нет, то труднее наблюдать (мысленно наблюдать) то, что происходит с субъектом.

С другой стороны, по собственным данным П. Хоппера и С. Томпсон, на общую транзитивность предложения влияет не только уровень индивидуализации прямого объекта, но и уровень индивидуализации бенефицианта. Там, где в предложении есть бенефициант – который в подавляющем случае и обладает референциальной определенностью, и одушевлен (иными словами, почти всегда это человек, причем человек, о котором прежде в тексте уже упоминалось, либо его легко идентифицировать в силу экстралингвистических обстоятельств), – общая транзитивность предложения повышается, а во многих языках синтаксическое оформление бенефицианта может быть таким же, как оформление прямого объекта (Hopper, Thompson 1980: 259-261).<sup>14</sup>

Отсюда хорошо видно, что транзитивность предложения связана не только с уровнем индивидуализации прямого объекта, но также и с уровнем индивидуализации некоторых *иных* актантов, притом более периферийных, нежели субъект, – и потому вдвойне логично думать, что индивидуализация субъекта также влияет на общий уровень транзитивности.<sup>15</sup>

Второе нужное здесь уточнение таково. Если уровень транзитивности выше там, где действие моментально (см. выше четвертый повышающий транзитивность фактор), возникает вопрос: все ли не моментальные ситуации – при прочих равных условиях, конечно, – имеют один и тот же уровень транзитивности? Разумеется, нет. Ясно, что пусть и не моментальное, но достаточно быстро разворачивающееся телическое действие более «узнаваемо», чем телическое действие, которое развивается медленно. Поэтому верным кажется более общее, чем у П. Хоппера и С. Томпсон, правило: ситуация при прочих равных условиях тем транзитивнее, чем короче время ее существования.

Теперь вернемся к «Февралю».

<sup>14</sup> Общеизвестный пример – английские дитранзитивные конструкции типа *I gave him a book*. Подробнее о природе таких конструкций см. прежде всего (Givón 1984); об их типологии и о степени распространенности в языках мира см. (Functions of Language. Ditransitivity 2007).

<sup>15</sup> Вероятно, о высокой индивидуализированности субъекта П. Хоппер и С. Томпсон не стали говорить потому, что субъект, как хорошо известно, *всегда* тяготеет к высокой индивидуализированности, а для объекта скорее верно обратное; ср. (Dowty 1991), где наиболее прототипическому пациенту (а «образцовый» пациент имеет наилучшие шансы стать прямым объектом) даже отказано в независимом существовании: это такой участник действия, который в результате действия как раз и *возникает*, этим действием *создается*.

Как было уже упомянуто, при поверхностном взгляде этот текст может показаться почти «бесконфликтным» и скорее описательным: большая его часть, вплоть до последних двух строк, как бы *вырастает* из начального *Февраль*. Необходимость или желание достать чернил, писать о феврале, плакать, куда-то ехать и т.д. – всего лишь следствие из того, что стоит февраль, то есть все это находится с «февралем» в отношениях пускай и дискомфортной, но – гармонии.

Однако стоит задуматься над морфосинтаксисом этого текста – и сразу обнаружится, насколько – с самого начала! – он все-таки внутренне конфликтен.

Что можно сказать о транзитивности предложения *Достать чернил и плакать!*?

Во-первых, модальность здесь ирреальная, а вдобавок она никак не конкретизирована: это может быть ‘*надо* достать чернил и плакать’, это может быть ‘*хочу (хорошо бы)* достать чернил и плакать’ и т.п. Такая непроясненная модальность встречается даже в обычной речи (ср.: *В такую погоду (надо? хочу?) сидеть дома и пить чай*), но у Пастернака лирический герой совершенно очевидным (вдвойне очевидным – при повторном чтении, когда предстоящие действия лирического героя становятся известны в столь многочисленных и выразительных подробностях, что это недвусмысленно относит их к реальному плану)<sup>16</sup> образом не просто хочет или считает нужным, но *намеревается* достать чернил, достать пролетку и т.д. – так что в результате здесь почти наверняка именно *реальное* действие представлено так, будто оно *ирреально*.

Во-вторых, о писании стихов, которое, несмотря на связанные с ним трудности, все равно является несомненно контролируемым действием, говорится с помощью метафоры *плакать*, то есть оно отождествляется с ситуацией уже *не* контролируемой: если человек плачет, то происходит это почти всегда помимо его воли.

В-третьих, хотя понятно, что возьмет чернила и будет писать лирический герой, он себя лингвистически не обнаруживает: буквально сообщается о необходимости/желательности этих действий для кого-то *неизвестного*, возможно, *для кого угодно*, для какого-то *генерализованного* субъекта. Иначе говоря, текст организован так, что субъект предложения *теряет* свою реальную референциальную конкретность.

<sup>16</sup> Очевидно, правило «не описывая несостоявшуюся или гипотетическую ситуацию со слишком большим количеством подробностей» восходит в конечном счете к прагматическому постулату релевантности. Там, где подобное описание все же дается, нередок комический эффект, ср. *Тревожная, озабоченная гримаса преминула омрачить обе Зафодовы физиономии* (Д. Адамс; перевод наш – Г.З.).



(Разумеется, и эта неопределенность субъекта, и неясная модальность, о которой сказано выше, связаны с одним и тем же обстоятельством – с выбором инфинитивной модели, так что по сути это как будто не два самостоятельных «сдвига», а один «сдвиг» – и потому понижение транзитивности здесь на самом деле скромнее, чем мы это представляем. Однако на вещи можно посмотреть и по-иному: поэт выбрал то синтаксическое средство, которое снижает транзитивность сразу *по двум* линиям. Референциальная неопределенность субъекта возможна и в личном предложении, ср. хотя бы обобщенно-личное *Достанешь чернил и будешь плакать*, а следовательно, «генерализовать» субъект можно было бы, и не изменяя модальность).

В-четвертых, значимо синтаксическое соединение двух предложений: *достать чернил и плакать*. Вместе они обозначают скорее не две самостоятельные ситуации, но *одну сложную* ситуацию: у обоих действий *один и тот же* субъект (каков бы он ни был), оба действия имеют одну и ту же модальность (какова бы та ни была), происходят или происходили бы скорее всего в одном месте, а во времени эти действия локализованы так, что второе более или менее непосредственно следует за первым.<sup>17</sup>

В результате ситуации 'достать чернил' и 'плакать' теряют свою взаимозависимость, а та более сложная «сверхситуация», которую они формируют, имеет заведомо менее четкую временную локализованность, чем каждое действие по отдельности.

Наконец, учтем еще и то, что когда буквальное *писать стихи* заменяется метафорическим *плакать*, конструкция теряет свою *переходность*.

Таким образом, то, что совершенно естественным образом можно было бы сказать с помощью высокотранзитивного предложения (предложения в реальной модальности, предложения с высокоагентивным субъектом, предложения, чей субъект конкретно-референтен, чья локализация во времени достаточно компактна, предложения грамматически переходного), говорится иначе – с демонстративным ослаблением транзитивности во всех названных планах.

Зачем же нужно такое ослабление?

Скорее всего для того, чтобы резче *противопоставить* фразу *Достать чернил и плакать!* – зачину *Февраль*.

<sup>17</sup> Ср. исключительно важное при описании некоторых языков понятие сериализации действий; см. например (Tallerman 1998: 79-81). Широко известна способность русского языка окказионально «объединять» две простые ситуации в одну, ср. конструкции с «двойными глаголами» типа *А я стою молчу, А она сидит плачет*.

Модальность зачина реальная, причем это даже не следствие авторского выбора, а предзаданная необходимость: все предложения этого типа (*Ночь. Улица. Фонарь. Аптека* и проч.) сообщают о том, что наблюдатель (обычно – говорящий) действительно видит перед собой.<sup>18</sup> У них нет ни отрицания (ср. \**Не февраль*; \**Не ночь*; \**Не улица*), ни модализованных вариантов: модализации вроде \**Наверное, улица*, \**Видно, фонарь* аномальны, а фразы типа *Наверное, февраль*; *Кажется, ночь*; *Кажется, аптека* допускаются только при очень серьезной поддержке контекста (должно быть *известно*, что говорящий пытается определить, какой сейчас месяц, какое время суток; что говорящий куда-то идет и чего-то ищет), поддержке, которой в общем случае вовсе не требуют утвердительные *Февраль*; *Ночь* и т.д., – так что никакой прямой соотносительности между «реальным» и гипотетическим вариантом здесь усмотреть нельзя.

Во-вторых, сообщение типа *Февраль* скорее предполагает, что наблюдатель не просто *видит* соответствующую картину, но – на нее *смотрит*, то есть совершает *агентивное, контролируемое* действие. Разумеется, это не совсем обычная агентивность, ибо тут речь идет о действии имплицитного наблюдателя. Тем не менее, такое действие – все равно неотъемлемая часть той ситуации, которая обозначается предложениями подобного рода.

В-третьих, сказать *Февраль, Ночь, Улица* и т.д. может только конкретный субъект и только о конкретном явленном ему в наблюдении *феврале*, конкретной *ночи* или *улице*.

В-четвертых, речь идет об одномоментном, имеющем место *здесь и сейчас* акте наблюдения. Напомним, что у таких предложений нет прошедшего и будущего времени и они не могут содержать обстоятельство места. (Сказать *У нас тут февраль* можно, но это умозрительное суждение, не предполагающее, что *февраль* в своих проявлениях сейчас наблюдается, – то есть на самом деле обстоятельство места допустимо лишь в ином, *омонимичном* предложении).

В-пятых, хотя в формальном плане ни о какой переходности говорить нельзя, семантически обсуждаемое предложение переходно – поскольку *февраль* тут *объект наблюдения*.

В итоге оказывается, что именно по тем параметрам, по которым транзитивность фразы *Достать чернил и плакать!* демонстративно (демонстративно – ибо без необходимости, ибо тут доступна высокотранзитивная конструкция вроде *Достану чернил и буду плакать*) снижена, транзитивность предложения *Февраль* – очень высока, причем высока *с необходимостью, помимо авторского выбора*: совершенно не видно, каким *иным* способом, с помощью какой *иной* конструкции автор мог бы сказать то, о

<sup>18</sup> Даже если у Пастернака объект видения не материален, то материальны те «приметы» февраля (слякоть и т.д.), на которых тут сосредоточено внимание.

чем тут говорится. Сопоставимые фразы вроде *Сейчас февраль, Настал февраль* или *Стоит февраль* дают не «снимок» видимого автором, а описание объективных, так сказать, «безличных» фактов; ср. хотя бы допустимость здесь дистанцирующих автора от того, о чем говорится, эвидентивных показателей, как, скажем, в *Сейчас, наверное, февраль; Видно, настал февраль*, или допустимость дистанцирующих обстоятельств места, как в *У них сейчас февраль; В деревне настал февраль*.

Если же транзитивность одного предложения прихотливо умалена, поскольку автор имел такую возможность и ею воспользовался, а транзитивность другого высока и не может быть изменена никакой убедительной парафразой (а вдобавок использованная конструкция достаточно редка в нашей речи и оттого очевиднее значимость ее выбора) – не намечается ли уже здесь тот конфликт между произвольным и предзаданным, *случайным* и *верным*, который будет разрешен (точнее – будет сказано о его призрачности, надуманности) в последних строках стихотворения?

Теперь вернемся к нашей основной теме и убедимся, что этот же присутствующий уже в первой строке «Февраля» конфликт развивается и под конец разрешается также и в совершенно ином плане – в плане устанавливаемых здесь текстовых связей. Интересовать нас будет даже не столько их характер, их содержательная сторона (в этом аспекте текст построен скорее непоследовательно), сколько вопрос, *появляется ли здесь эксплицитное указание на присутствие этих отношений и может ли оно появляться вообще*.

Речь пойдет о союзе *и*, который может выступать при многих дискурсивных отношениях, в частности, нарративных, причинно-следственных и даже детализационных (см. ниже). Поэтому его нельзя считать специфическим показателем некоторой одной или даже некоторых двух достаточно близких по природе текстовых связей. Тем не менее, совершенно очевидным образом союз *и* прямо сигнализирует о том, что *какое-то* дискурсивное отношение имеется.

Поэтому, например, фраза, начинающаяся с союза *и*, кроме сильно маркированных и крайне редких в реальной речи случаев, не может открывать собой новый текст, ибо она непременно должна продолжать какую-то тему, которая *уже есть в предтексте*.

Более того, существуют такие типы дискурсивной связи, при которых этот союз *совершенно неуместен*: это пояснительная связь (скажем, текст *Маша не пришла на работу, и она больна* аномален относительно интерпретации ‘Маша не пришла на работу потому, что она больна’), это в подавляющем большинстве случаев контраст (плохо сказать *Маша больна, и Ваня здоров* – разве что мы усмотрим здесь причинность ‘Ваня здоров

потому, что Маша больна'), это отношения между «фоном» и основной линией повествования (скажем, текст *Стояла отменная погода. И Ваня вышел из дому*, в отличие от аналогичного без обсуждаемого союза, *Стояла отменная погода. Ваня вышел из дому*, предполагает между своими частями не только отношения «фон – событие нарративного ряда», но и дополнительную «оправдывающую» присутствие и причинно-следственную связь, 'Ваня вышел из дому потому, что была отменная погода').

Таким образом, хотя союз *и* обладает весьма расплывчатым значением, говорить о его *полном безразличии* к характеру сигнализируемой им дискурсивной связи *ни в коем случае нельзя*. Это значение шире, чем просто 'нарративность', просто 'каузальность' или просто 'детализация', однако присутствие *и* исключает *по крайней мере некоторые* из вообразимых дискурсивных отношений и в определенном смысле может трактоваться как – пускай и не вполне однозначный (но мало ли в языке многозначных единиц или единиц с крайне размытой семантикой?) – эксплицитный выразитель соответствующей дискурсивной связи.<sup>19</sup>

В начальной строке, *Февраль. Достать чернил и плакать!*, первая фраза указывает на причину, а вторая – на следствие. В обычном случае при таких отношениях союз *и* употребить можно, ср. *Был февраль, и хотелось плакать; Маша болела и сидела дома*, – однако здесь – ни в коем случае *нельзя*, ср. аграмматичное *Февраль. И достать чернил...*<sup>20</sup>

С другой стороны, что касается внутренней структуры второго предложения, *Достать чернил и плакать!*, то она нарративна, и на наличие этой связи уже эксплицитно указывает союз *и*.

Таким образом, в первой строке мы видим текстовую связь, на присутствие которой эксплицитно не указывается и вдобавок не может быть указано (лакуна тем более ощутимая, что в большинстве случаев связи данного типа как раз допускают такое указание), и текстовую связь, о присутствии которой можно прямо просигнализировать и это действительно сделано. Поэтому в плане выразимости дискурсивных отношений первая и вторая фразы «Февраля» оказываются в хоть и скрытом, но достаточно остром конфликте.

<sup>19</sup> Из многих работ, где проводится эта же мысль, см., например, (Blakemore, Carston 1999). Вообще, как мы уже упоминали, вопрос о природе союза *и* и его иноязычных соответствий, о том, в какой мере их поведение определяется собственно семантическими и в какой прагматическими факторами, – один из самых обсуждаемых в грамматике текста; см. (Jasinskaja 2009) с дальнейшей литературой.

<sup>20</sup> Разумеется, такое положение вещей объясняется в конечном счете грамматической маркированностью и номинативного, и инфинитивного предложений. Впрочем, для нас тут важны скорее следствия, а не причины.

Иными словами, на имплицитном уровне первая строка не просто внутренне конфликтна, но внутренне конфликтна *дважды* – и с точки зрения транзитивности, и в плане выразимости текстовых связей.

Об исключительной важности второго обстоятельства говорит то, что этот конфликт спроецирован на всю остальную часть стихотворения.

Если фрагмент *Достать чернил и плакать!* нарративен и здесь присутствует союз *и*, то можно ожидать, что, будь нарративным и непосредственно следующий за ним отрезок текста, он тоже присоединился бы с помощью *и*, а отсутствие такого союза логично считать сигналом о том, что наррация здесь прерывается. Поэтому *Писать о феврале навзрыд* есть причины воспринять не как продолжение начатого было повествования, но как иное, альтернативное описание той же ситуации, которая названа глаголом *плакать*. Это прочтение тем более убедительно, что установить характерную в целом для наррации причинно-следственную связь между *достать чернил* и *плакать* существенно легче, если плач воспринимать как метафору поэтического творчества, для которого чернила обычно нужны, но отнюдь не требуются, чтобы плакать в прямом или в каком-либо ином переносном смысле этого слова.

Отсюда видно, что отношения между *плакать* и *писать о феврале* – это практически наверняка отношения детализации, отношения такого же типа, какие нам встретились в примере (1) *Мария сломала лыжи. Она потеряла свое главное средство передвижения*. В большом числе случаев тут как показатель связи допускается союз *и*, ср. предложение *Мария сломала лыжи и потеряла свое главное средство передвижения* или текст *Мария сломала лыжи. И потеряла свое главное средство передвижения*, которые легко могут быть поняты как синонимичные с текстом (1). Здесь, однако, ни союз *и*, ни иной подобный маркер (судя по всему, из-за метафорического характера *плакать*) невозможны: конструкция *плакать и писать о феврале* имела бы совершенно иной смысл, представляя два действия как *разные*.

В строфе 2 отношения между *достать пролетку* и *перенестись...* нарративные, и на них *можно* эксплицитно указать с помощью союза *и* – хотя здесь это и не делается.

В строфе 3 тоже есть нарративность, причем и союз *и* здесь действительно присутствует (*...сорвутся в лужи и обрушат...*).<sup>21</sup>

В строфе 4 первые строки, *Под ней проталины чернеют* и *И ветер криками изрыт*, подготавливают финальный вывод *И чем случайней, тем вер-*

<sup>21</sup> Помимо более естественной нарративной интерпретации 'грачи сначала сорвутся в лужи, затем обрушат...', здесь, кажется, допустима и детализационная, при которой все описываемое предстает как по сути единое действие ('...сорвутся и тем самым обрушат...').

нее *Слагаются стихи навзрыд*, так что отношения тут – в широком смысле – причинно-следственные, и присутствует союз *и*. Что касается внутренней связи между этими первыми строками, то характер ее уточнить достаточно трудно (возможно, это упоминавшаяся выше связь по принципу «продолжения», возможно, особый тип связи, которая устанавливается между двумя причинами, относящимися к одному и тому же следствию, и может быть названа «коаргументативной»), однако важно, что она формально выражена и что при этом по характеру она отличается от причинно-следственной.

Итак, начиная со второй строки текст «Февраля» последовательно движется от невыразимых текстовых связей к текстовым связям, которые выразимы, но не выражены, а затем – к выразимым и одновременно выраженным текстовым связям, причем последние по своему содержанию весьма разнообразны (и наррация, и причинно-следственная связь, и «продолжение» либо «коаргументативность») – и этим, по логике поэзии, должно только подчеркиваться *сходство* их выражения с помощью *и*, а стало быть – и сама их *выраженность*.

Если учесть, что «верное» для поэзии – это точное слово, это способность выразить, однажды навсегда запечатлеть, а «случайное» – это ее нехватка, трудно не прийти к выводу, что основополагающий для «Февраля» конфликт между случайным и верным возникает и разрешается, среди прочего, на глубоко суггестивном уровне, связанном с выразимостью или невыразимостью дискурсивных отношений.

## 5. «Свидание» Б. Пастернака: текстовые связи и временная локализованность ситуаций

1.

Засыпет снег дороги,  
Завалит скаты крыш.  
Пойду размять я ноги:  
За дверью ты стоишь.

2.

Одна в пальто осеннем,  
Без шляпы, без калош,  
Ты борешься с волнением  
И мокрый снег жуешь.

3.

Деревья и ограды  
Уходят вдаль, во мглу.  
Одна средь снегопада  
Стоишь ты на углу.

4.

Течет вода с косынки  
За рукава в обшлаг,  
И каплями росинки  
Сверкают в волосах.

5.

И прядью белокурой  
Озарены: лицо,  
Косынка и фигура  
И это пальтецо.

6.

Снег на ресницах влажен,  
В твоих глазах тоска,  
И весь твой облик слажен  
Из одного куска.

7.

Как будто бы железом,  
Обмокнутым в сурьму,  
Тебя вели нарезом  
По сердцу моему.

8.

И в нем навек засело  
Смиренье этих черт,  
И оттого нет дела,  
Что свет жестокосерд.

9.

И оттого двоится  
Вся эта ночь в снегу,  
И провести границы

Меж нас я не могу.

10.

Но кто мы и откуда,  
 Когда от всех тех лет  
 Остались пересуды,  
 А нас на свете нет?

И по всему контексту «Стихотворений Юрия Живаго» (напомним, что это стихотворение располагается после «Разлуки» и вообще завершает собой романтическую линию цикла: непосредственно за ним следует уже совершенно иная по тематике «Рождественская звезда»), и по смыслу заключительной строфы, и потому, что свидания тут представлены как повторяющиеся (ср. узуальное использование совершенного вида в первых двух строках), а вместе с тем о возлюбленной сообщается множество таких подробностей, которые едва ли могут многократно воспроизводиться в реальности (строфы 2-6), – по всем этим причинам описанная тут встреча – это почти наверняка встреча с собственной памятью, но не встреча наяву.

Поэтому в своей «явленности», в модусе своего существования автор и возлюбленная далеко не равноправны: ее на самом деле нет, зато автор здесь – действительно присутствует, хотя бы уже как субъект сознания и субъект речи, так что к нему декларация «нас на свете нет» приложима только метафорически.

А вместе с тем иллюзия равноправия, «равносущности» и «равноприсутствия», между автором и его любимой здесь настолько сильна, что интересно задуматься, какими же средствами она создается.

Нам кажется, эти средства связаны именно со способом организации дискурсивных отношений и с теми их особенностями, которые обычно остаются незаметными, но в данном случае – порождают яркий стилистический эффект.

Там, где описывается возлюбленная, в строфах 2-6, отношения между отдельными предикациями *детализационные*.

Там, где речь идет о самом авторе, дело обстоит иначе.

В строках 1-3 строфы 1

Засыпет снег дороги,  
 Завалит скаты крыш.  
 Пойду размять я ноги...

перед нами *наррация*.

В строфе 7

Как будто бы железом,  
 Обмокнутым в сурьму,



Тебя вели нарезом  
По сердцу моему

либо дается *пояснение*, почему «весь твой облик сложен Из одного куска», либо же вся эта строфа соотносится со строфами 2-6 как *следствие с причиной*.

В строфе 8

И в нем навек засело  
Смиренье этих черт,  
И оттого нет дела,  
Что свет жестокосерд

первые две строки допустимо рассматривать как *детализацию* строфы 7, но равным образом они могут быть и указанием на *следствие* того, что описано в этой строфе, и даже ее *нарративным продолжением*.

Как сообщение о причине и следствии соотносятся и две половины самой строфы 8.

Таким образом, в «мире автора» детализационные текстовые отношения почти нигде не возможны, а в одном-единственном составляющем исключение случае, между строфами 8 и 7, они хотя и допустимы, но только наряду с иными, конкурирующими интерпретациями, причем одна из них, каузальная (строфа 7 указывает на причину, а первые две строки восьмой строфы – на следствие), намного убедительнее детализации.<sup>22</sup>

Почему же с образом возлюбленной так прочно ассоциирована детализация, а с образом автора – иные, отличные от детализации текстовые отношения?

Как мы уже имели случай сказать выше, кроме особого и весьма редкого (в частности, он не представлен в интересующей нас части «Свидания») случая, когда ситуации вообще не локализованы во времени, верно следующее: если с помощью предложения В мы детализируем то, что сказано в предложении А, то соответствующая ситуация занимает либо тот же самый временной интервал, что ситуация, описанная в А, либо часть этого интервала; ср. соответственно примеры (24) и (25):

<sup>22</sup> Вопрос, насколько естественно усматривать здесь детализацию, усложняется тем обстоятельством, что перед нами две достаточно разнородные, так сказать, лежащие в разных измерениях метафоры: не вполне ясно, как же вообще сопоставлять их смысл и относятся ли они к одной и той же ситуации. Та же проблема возникнет, если обсуждаемые отношения признать нарративными. Что касается каузальных отношений, то они на структуру соответствующих ситуаций не накладывают ограничений: в принципе что угодно может стать причиной чего угодно.

(24) Иван написал новую статью. Он делал это с удовольствием (писание статьи и получение удовольствия скорее всего относятся к одному и тому же времени).

(25) Иван написал новую статью. Он изучил литературу предмета, составил подробный план и, наконец, продиктовал текст своей помощнице (каждая из последних трех ситуаций охватывает лишь часть того интервала, к которому приурочено написание статьи в целом).

В обоих этих случаях язык интерпретирует темпоральные взаимоотношения двух ситуаций как одновременность (о чрезвычайно либеральной, широкой трактовке этого понятия естественным языком см., например, (Wilson, Sperber 1998)): в частности, в обоих случаях можно использовать конструкции с союзами *когда, в то время как* и т.п.; ср.:

(26) Когда Иван писал новую статью, он радовался.

(27) Когда Иван писал новую статью, он изучил литературу предмета.

(28) Когда Иван писал новую статью, он составил подробный план и продиктовал текст своей помощнице.

Если же две ситуации вступают не в детализационные, а в нарративные, пояснительные или причинно-следственные отношения, то их одновременность либо не обязательна (в последних двух случаях), либо попросту исключена (в случае наррации).

Таким образом, в пастернаковском тексте благодаря «детализационному модусу» соответствующих фрагментов существование возлюбленной «сфокусировано», «сосредоточено» в одной временной (а также, следовательно, и пространственной) точке и этим особенно «актуализировано», существование же автора, с которым в тексте ассоциированы *не детализационные* дискурсивные отношения, – наоборот, так сказать, «распылено» во времени и, следовательно, скорее всего и в пространстве.

Этим и уравновешивается изначальное «разномирие» двух персонажей.

Как видим, в структуре «Свидания» необычайно важно даже не столько прямое, очевидное содержание дискурсивных отношений, сколько их специфическое и редко заметное, в том или ином интуитивно ясном смысле «второстепенное» свойство четко предопределять или, наоборот, не предопределять взаимную временную локализованность вступающих в эти отношения ситуаций.

## 6. Заключение

Предложенный анализ приводит к трем важнейшим выводам.

Первый состоит в том, что в лирике текстовые отношения могут выступать не только в своей изначальной, примарной роли (связывать две позиции как описание разных аспектов одного и того же события, как указание на причину и на следствие, как описание событий в их временной последовательности и т.д.), но обладают еще и немалым суггестивным потенциалом: они могут определенным образом упорядочиваться по своим *вторичным, не центральным* свойствам – и в результате вступать в параллелизм с иными присутствующими в тексте смыслами либо, не исключено, даже самостоятельно создавать новый смысл.

Второй вывод не очевиден, а скорее парадоксален.

Как хорошо известно, особенно благодаря исследованию Р. Якобсона (см., например, (Якобсон 1987)), важнейшим организующим началом в поэзии становится принцип повтора, причем прежде всего повтора *формального* (разумеется, с дальнейшим его содержательным осмыслением), повтора, непременно предполагающего, что повторяющиеся элементы «разверстаны» по синтагматической оси, один *предшествует* другому, а другой за первым *следует*: вспомним хотя бы о таких явлениях, как рифма, аллитерация или ритмическое подобие фрагментов.

Для художественной прозы повтор не «конститутивен», но тоже достаточно типичен, однако подобие здесь в общем случае не диктуется формой, оно изначально связано со *смыслом*: повторяются (нередко по принципу контраста, «антонимически», «зеркально», «в перевернутом виде») ситуации, мотивы, черты характеров, поведения, внешности и т.д., в то время как формальные повторы присутствуют лишь спорадически и как правило лишь в прозе орнаментального типа (см., например, (Шмид 2003)). Отсюда следует, что хотя на практике повторяющиеся в прозе элементы часто бывают синтагматически упорядочены и следуют один за другим, в принципе это далеко не обязательно. Скажем, два похожих мотива могут обнаружить себя в одном и том же предложении и таким образом, что ни о какой сколько-нибудь ясной их синтагматической упорядоченности нельзя вести речь.

Если некоторая дискурсивная «конфигурация» лирического произведения, как это обнаружили наши разборы, в том или ином плане уподобляется другим присутствующим в нем смыслам, то несомненным образом имеет место все тот же повтор, однако он особого, не характерного для лирики рода. Он не диктуется и не может диктоваться формальными правилами и потому имеет чисто смысловой характер, а вдобавок повторяю-

щиеся, «взаимоотражающие» элементы здесь заведомо лишены синтагматической упорядоченности.<sup>23</sup>

Все это значит, что обсуждаемый тип параллелизма по сути своей «антилиричен» и в принципе сближает поэзию с прозой.

Разумеется, сближение и поэзии с прозой, и, наоборот, прозы с поэзией далеко не редкость и может осуществляться весьма многообразными способами, которые мы не можем здесь описывать. Важно, однако, что если в иных случаях и «лиризация прозы», и «прозаизация лирики» сразу заметны и воспринимаются как демонстративный отход от соответствующего канона (и, конечно, как благодарный, самоочевидный материал для часто не слишком замысловатого анализа), то рассмотренные тексты Б. Пастернака – а равным образом и многочисленные иные выдающиеся стихотворения русских и зарубежных поэтов, которые мы надеемся под аналогичным углом зрения проанализировать в другом месте, – в нашем субъективном восприятии остаются как нельзя более чистыми образцами *именно лирической поэзии* – так что перед нами здесь совершенно особая, *парадоксальная* «прозаизация» лирического текста, «прозаизация», вовсе не идущая вразрез с лиризмом, но именно им в конечном счете и предопределяемая: предопределяемая внутренней потребностью лирического произведения выйти за свои собственные пределы, преодолеть свой «внутренний закон».

Более того, если не-формальный и не-синтагматический характер обсуждаемых повторов допустимо трактовать как попытку поэзии сблизиться с прозой, то иные их особенности могут вести поэзию еще дальше – просто *за пределы самого языка*.

Обратим внимание на следующие не в одинаковой мере очевидные обстоятельства.

Во-первых, присутствие тех или иных дискурсивных связей во всяком тексте обязательно, «неизбежно»: без этих связей текст «рассыпается» и перестает быть текстом.

Во-вторых, как мы уже подробно писали в начале работы, хотя для некоторых авторов дискурсивное отношение в каждом случае оказывается уникальным, так сказать, «одноразовым» (Nicholas 1994), более убедительно и преобладает в литературе мнение, что инвентарь дискурсивных связей *весьма ограничен*: это несколько базовых, «основных» типов связи, которые весьма часты и не требуют поддержки контекста либо требуют ее в малой степени (детализация, пояснительные, причинно-следственные от-

<sup>23</sup> Понятно, что такую взаимоупорядоченность можно приписать *отдельным* дискурсивным связям в рамках той или иной «конфигурации», но речь сейчас о тех взаимоотношениях, в которые с иными смыслами вступает дискурсивная «конфигурация» *как целое*.

ношения, наррация), и определенное вполне обозримое количество более маркированных типов, которые достаточно редки и которые налагают на характер контекста уже весьма осязаемые ограничения (контраст, параллелизм, уступка и др.). См. об этом в первую очередь книгу (Asher, Lascazides 2003), где постулат о конечном числе возможных дискурсивных связей играет особенно важную роль и подробно обосновывается – пускай и эмпирически, а не теоретическим путем, от которого в данном случае Н. Ашер и А. Ласкаридес по ряду причин решительно отказываются.

В-третьих, дискурсивная связь, будучи в общем случае весьма имплицитной, неявной, либо вообще не может подвергаться отрицанию, либо для ее отрицания нужны средства, намного более сложные и индивидуализированные, специально «приспособленные» к данной конкретной ситуации, чем «стандартный», универсальный показатель отрицания, частица *не*, или ее ближайшие перифразы наподобие *неверно*, *что* или *неправда*, *что*. Так, чтобы разрушить детализационные отношения в тексте

(1) Мария сломала лыжи. Она потеряла свое главное средство передвижения,

нужно прямо добавить нечто весьма пространное и скорее неловкое, вроде (29) Я не хочу сказать, будто лыжи и были ее главным средством передвижения. Под Машиным главным средством передвижения я подразумевал ее велосипед, который у нее как раз украли.

Чтобы исчезла нарративность в тексте

(30) Иван закончил университет и поступил в аспирантуру, недостаточно сказать

(31) Неправда, что Иван закончил университет и поступил в аспирантуру.

Наиболее естественно для предложения (31) прочтение в смысле 'Иван не закончил университет и не поступил в аспирантуру', чуть менее естественно в смысле 'Иван закончил университет, но не поступил в аспирантуру', наконец, малоестественно, однако все-таки допустимо в смысле 'Иван поступил в аспирантуру, хотя *не закончил* университет', – однако при любой из этих интерпретаций отрицание напрямую касается самих действий Ивана, но не временной *связи* между этими действиями, так что упразднение этой связи может стать здесь лишь побочным эффектом совершенно иных смысловых трансформаций, а попадать «в фокус» отрицания, быть *главным и единственным* отрицаемым здесь смыслом идея нарративности не способна.

Чтобы это произошло, необходимы подробные разъяснения, например нечто типа (32):

(32) Я хочу сказать, что окончание университета как раз и совпало с поступлением в аспирантуру, поскольку по здешним правилам тот, кто отлично защитил диплом (а Иван защитил отлично), автоматически становится аспирантом.

Таким образом, дискурсивные отношения обычными, «стандартными» способами *нельзя отрицать*.<sup>24</sup>

В-четвертых, те сложные дискурсивные «конфигурации», которые возникают в лирическом тексте из самостоятельных, «элементарных» дискурсивных связей, сами по себе лишь с большим трудом поддаются сколь-нибудь конкретной интерпретации и приобретают свой смысл только благодаря контексту, благодаря тому, что говорится в стихотворении более или менее *прямо*.

В-пятых, эти же дискурсивные «конфигурации» в свою очередь подчеркивают, выделяют среди многообразных присутствующих в стихотворении смыслов именно те, с которыми вступают в тот или иной «резонанс».

Какое же *иное* явление в нашей коммуникации по всем этим свойствам подобно проанализированному нами «языку дискурсивных конфигураций»?

Разумеется, это – широко понимаемый – *жест*.

Действительно, в обычных условиях практически всякая наша устная речь сопровождается хотя бы минимальными движениями рук, корпуса, глаз и хотя бы минимальными мимическими движениями. Репертуар «жестовых» движений и позиций явно невелик по сравнению со всем тем разнообразием смыслов, которые выразимы в языке как таковом. Нет сколь-нибудь простого и стандартного, универсального способа жест отрицать. Хотя существует немало конвенционализированных жестов (разнообразные жесты приветствия, прощания, угрозы и др.), обычную речь мы чаще сопровождаем как раз жестами не конвенционализированными, такими, чей смысл проясняется только в данном отдельном контексте – а сам жест при этом помогает выделить во всем сказанном наиболее важную информацию (ср., например, (Lascarides, Stone 2006)).

Безусловно, между теми или иными «конфигурациями» дискурсивных связей и жестами есть и глубокие различия. Скажем, многие жесты имеют образно-иконический характер, напрямую «подражая» явлению, на которое указывают, в определенной мере «живописуя» его, а смысл дискурсив-

<sup>24</sup> Разумеется, эта же неотрицаемость присуща и пресуппозициям и так называемым «слабым смыслам» (см. о последних (Зельдович 1998)), однако по другим свойствам дискурсивные отношения от пресуппозиций и слабых смыслов существенно отличны. В частности, как мы говорили выше, их инвентарь весьма скуден, а многообразие принципиально возможных пресуппозитивных и «слабых» смыслов бесконечно велико.

ных «конфигураций» *диаграмматичен*, угадывается не непосредственно из характера той или иной дискурсивной связи, а из их *взаимосоотнесения*.

Тем не менее, и сходство проанализированных нами дискурсивных «конфигураций» с жестами настолько многомерно, что заставляет за содержательным использованием таких конфигураций в лирическом произведении видеть устремленность поэзии не только в такую наиболее близкую внепоэтическую область, как проза, но и еще дальше, к языку жестов, то есть, в конечном счете, – *уже за границы собственно языка*.

Наконец, последний, третий вывод.

Если до сих пор речь шла преимущественно о том, что же теория дискурса способна дать лингвопоэтике, то, анализируя суггестивную сторону дискурсивных отношений, мы можем многое узнать также об их собственном устройстве и о принципах их функционирования не только в поэтическом тексте, но во всяком тексте вообще.

В п. 2 мы говорили о непримитивном характере текстовых отношений: о том, что ни одно из них нельзя полноценно описать с помощью простой, «одномерной» формулы типа «наррация = временная соположенность событий» или «пояснение = указание на причину», о том, сколь многообразны их, так сказать, нецентральные, дополнительные свойства, и о том, что полное и выявление, и описание последних остается делом будущего.

Поскольку же поэзия, как мы видели выше и как надеемся подробнее показать в другом месте, подобные ограничения регулярно эксплуатирует и этим их *выявляет*, то именно лингвопоэтический анализ обещает сказать нам особенно много и об их «инвентаре», и о смысловой природе.

## Л и т е р а т у р а

*Грамматические категории в дискурсе*, М., 2008.

Зельдович Г.М. 1998 – «О типах семантической информации: слабые смыслы», *Известия РАН. Серия лит. и яз.*, 1998, Т. 57. N 2., 27-37.

Зельдович Г.М. 2012 – *Прагматика грамматики*, М., 2012.

Кибрик А.А. 2008 – «Финитность и дискурсивная функция клаузы (на примере карачаево-балкарского языка)», *Грамматические категории в дискурсе*, М., 2008, 131-166.

Петрухин П.В., Сичинава Д.В. 2006 – «Русский плюсквамперфект в типологической перспективе», *Веревица литер.* К 60-летию В.М. Живова, М., ЯСК, 2006, 193-214.

Шмид В., *Нарратология*. М., 2003.

Якобсон Р. 1987 – «Грамматический параллелизм и его русские аспекты», Р. Якобсон, *Работы по поэтике*, М., 1987, 99-132.

- Asher N., Lascarides A. 2003 – *Logics of Conversation*, Cambridge, 2003.
- Blakemore D., Carston R. 1999 – «The pragmatics of *and*-conjunctions: The non-narrative cases», *UCL Working Papers in Linguistics*, 1999. Vol. 11. P. 1-20.
- Croft W. 1991 – *Syntactic Categories and Grammatical Relations: The Cognitive Organization of Information*, Chicago 1991.
- Croft W. 1994 – «Voice: beyond control and affectedness», Hopper P., Fox B. (eds.), *Voice: Form and Function*, Amsterdam 1994, P. 89-117.
- Dahl Ö. 1985 – *Aspect and Tense Systems*, Oxford: Basil Blackwell, 1985.
- Dowty D. 1977 – «Towards a semantic analysis of verb aspect and English "Imperfective progressive"», *Linguistics and Philosophy*, 1977, Vol. 1, № 1, 45-78.
- Dowty D. 1991 – «Thematic proto-roles and argument selection», *Language*, 1991, Vol. 67, № 3, 547-619.
- Du Bois J.W. 2003 – «Argument structure: Grammar in use», Du Bois J.W., Kumpf L.E., Ashby W.J. (eds.), *Preferred Argument Structure: Grammar as Architecture for Function*, Amsterdam 2003, 11-60.
- Fleischman S. 1990 – *Tense and Narrativity: From Medieval Performance to Modern Fiction*, Austin 1990.
- Functions of Language. Ditransitivity 2007* – A. Siewierska, W. Hollman (eds.). *Functions of Language. Ditransitivity*. Special Issue, 2007, Vol. 14, N 1.
- Gasparov B. 1990 – «Notes on the "Metaphysics" of Russian aspect», Thelin N. (ed.), *Verbal Aspect in Discourse*, Amsterdam/Philadelphia 1990, 191-212.
- Givón T. 1979 – *On Understanding Grammar*, N.Y. 1979.
- Givón T. 1984 – «Direct object and dative shifting: Semantic and pragmatic case», Plank F. (ed.), *Objects*, London 1984, 151-182.
- Hopper P. 1979 – «Aspect and foregrounding in discourse», Givón T. (ed.), *Discourse and Syntax. Syntax and Semantics*, Vol. 12. N.Y., etc., 1979, 213-241.
- Hopper P., Thompson S. 1980 – «Transitivity in grammar and discourse», *Language*, 1980, Vol. 56, 251-299.
- Jasinskaja E. 2009 – *Pragmatics and Prosody of Implicit Discourse Relations*, Dissertation, Tübingen, 2009.
- Van Kuppevelt J. 1996 – «Directionality in discourse: Prominence differences in subordination relations», *Journal of Semantics*, 1996, Vol. 13, 363-395.
- Lascarides A., Oberlander J. 1993 – «Temporal coherence and defeasible knowledge», *Theoretical Linguistics*, Vol. 19, N 1. P. 1-35.
- Lascarides A., Stone M. 2006 – «Formal semantics of iconic gesture», *Brandial'06*. Proceedings of the 10<sup>th</sup> Workshop on the Semantics and Pragmatics of Dialog, Potsdam 2006, 64-71.
- Matsui T. 2000 – *Bridging and Relevance*, Amsterdam 2000.



- Nicholas N. 1994 – *Problems in the Application of Rhetorical Structure Theory to Text Generation*, Thesis Submitted in Partial Fulfilment of the M. Eng. Sc. (Cognitive Science) Degree, Melbourne, 1994.
- Nichols J. 1984 – «Direct and oblique objects in Chechen-Ingush and Russian», Plank F. (ed.), *Objects. Towards a Theory of Grammatical Relations*, London, etc. 1984, 183-209.
- Sequeiros X.R. 1995 – «Discourse relations, coherence and temporal relations», Harris J. (ed.), *UCL Working Papers in Linguistics 7*, 1995, 177-195.
- Sperber D., Wilson D. 1995 – *Relevance: Communication and Cognition*, London 1995.
- Studies in Transitivity 1982 – Hopper P., Thompson S. (eds.), *Studies in Transitivity. Syntax and Semantics*, 15. N.Y. etc. 1982.
- Tallerman M. 1998 – *Understanding Syntax*, London 1998.
- Thelin N. (ed.). 1990 – *Verbal Aspect in Discourse*, Amsterdam / Philadelphia 1990.
- Wilson D., Sperber D. 1998 – «Pragmatics and time», Carston R., Uchida S. (eds.), *Relevance Theory. Applications and Implications*, Amsterdam 1998, 1-22.



Paul Löwenstein

## DAS PARADOXON IN SIGIZMUND KRŽIŽANOVSKIJS PROSA

Die jüngste russische Literaturgeschichte ist nicht arm an (Wieder-) Entdeckungen solcher Autoren, deren Werk der spätestens seit Ende der 1920er Jahren rasch voranschreitenden ideologischen Gleichschaltung der Kunst und den damit einhergehenden Repressionen in der frühen Sowjetunion zum Opfer gefallen und in der Folge für Jahrzehnte aus dem Blickfeld der kulturellen Wahrnehmung geräumt worden ist. Zu ihnen gehört auch Sigizmund Dominikovič Kržižanovskij (1887-1950), dessen meist sehr kurze Erzählungen größtenteils in den 1920er und 1930er Jahren in Moskau entstanden sind, aber erst seit 1989 der breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden. Das vorwiegend phantastische, in vielerlei Hinsicht der experimentellen Ästhetik der scheidenden Avantgarde verpflichtete Programm seiner Prosa, hat mit der Darstellung der ‚sozialistischen Wirklichkeit‘, wie sie den Kunstplanern des sowjetischen Machtapparats vorschwebte, in der Tat wenig zu tun. Zentral für Kržižanovskij's Poetik, so die These des vorliegenden Aufsatzes, ist das Paradoxon, das als literarisches Verfahren alle Ebenen der sprachlich-literarischen Textproduktion durchzieht und miteinander verwebt. Hier wird erstmals der Versuch unternommen, diesem Phänomen von Kržižanovskij's Prosa systematisch nachzuspüren und es in seiner ganzen Reichweite greifbar zu machen. Dazu gehört auch die paradoxe Wirkung, die sich aus der selbstsreflexiven Auseinandersetzung seiner Erzählungen mit dem Wesen der Literatur, ihrer Lektüre und ihrem Bezug zur aussertextuellen Welt ergibt Entsprechend soll das paradoxe Erzählen auch als kritischer Ausdruck einer Krisenepoche und als Angriff auf eine dogmatische, auf gesellschaftlich-kulturelle Arretierung ausgerichtete Politik lesbar gemacht werden.

### Prinzip und Funktion des Paradoxons

Das Paradoxon ist ein ebenso allgegenwärtiger wie komplexer Begriff. Seine etymologischen Wurzeln liegen im griechischen παράδοξον, das soviel wie ‚gegen die übliche Meinung‘ bedeutet. Eine von vielen gleichgelagerten Definitionen lautet dementsprechend: „Paradox sind Sachverhalte oder Aussagen über Sachverhalte, die der allgemeinen Meinung oder Erwartung zuwiderlaufen und

deshalb zunächst unverständlich bleiben.“ (Runggaldier 1989, Sp.81) Doch damit ist weder das Spektrum der vielfältigen Anwendungsmöglichkeiten dieses Begriffs abgedeckt, noch ein konzeptioneller Zugriff auf das Phänomen gegeben, das hier als ein literarisches Verfahren gefasst und verhandelbar gemacht werden soll. Wie lässt sich das logische Paradoxon, unter dem zumeist zwei sich widersprechende Annahmen verstanden werden, die sich separat betrachtet aus jeweils vernünftigen Schlussfolgerungen oder Voraussetzungen ergeben (vgl. Van Heijenoort 1967, 45), mit dem rhetorischen Paradoxon zusammenführen, das seit Aristoteles' *Rhetorik* solche argumentativen und stilistischen, nicht zwangsläufig auf Widerspruch bauenden, Figuren wie Betrug, Rätsel, Wortspiel, Paronomasie, Allusion, Hyperbel oder Homonymie (vgl. Lachmann 2003, 102) bezeichnet?

Roland Hagenbüchle schlägt mit Blick auf die Besonderheiten des Paradoxons in der Literatur, in der er die paradoxspezifische Typen- und Diskursmischung zur Norm gesteigert sieht, eine strukturell übergreifende Definition des Paradoxons vor, die „über den rhetorischen und logisch-mathematischen Bereich im engeren Sinn hinausgreift“ (Hagenbüchle 1992, 36). Dazu befragt er das Paradoxon nach seiner Funktionsweise und erkennt diese in der Grenzüberschreitung. Mit Bezug auf Spencer-Brown *Laws of Form* (1999) beschreibt er den originären Denkvorgang als einen Akt der Grenzziehung, der beliebige dem Verstand zugängliche Sphären gegeneinander abtrennt und somit überhaupt erst denkbar macht. Die Ausgangssituation liegt somit in einem Ganzen, das von verschiedenen Denkansätzen unterschiedlich seziert wird. Deshalb sind die Teilbereiche nicht von Grund auf determiniert, sondern gegen- und ineinander verschiebbar, in ihren Grenzen dynamisch. Dabei trennen und verbinden die Grenzen zugleich. Jeder Bereich steht in Beziehung zum nächsten, sodass er sowohl Folge als auch Grund des anderen sein kann. Die bezogenen Standpunkte erweisen sich aus diesem Blickwinkel als oszillierend und schließen mögliche Widersprüche von vornherein mit ein. Im Paradoxon nun begegnen sich gegenläufige Positionen in einem Punkt und treiben den Bezug des Einen zum total Anderen ins Extrem. Das Phänomen der Grenze muss demnach nicht als absolute Differenz gedacht werden, die widersprüchliche Annahmen für ungültig erklärt, sondern als integrierende Zone.

Mit dieser Herangehensweise lassen sich „Paradoxa nicht nur inner- und intratextuell fassen, sondern Text, Intertext und kulturell-geschichtlicher Kontext kommen so miteinander ins Gespräch.“ (Hagenbüchle 1992, 40) Anzumerken bleibt, dass in Hagenbüchles Argumentation ein harmonisierender Aspekt präsent ist, durch den sich das produktiv-skandalöse Moment des Paradoxons zu verflüchtigen droht, da Widersprüche nicht als unauflösliche Spannungen, sondern als eingeplante Eventualitäten gelten. Dies liegt an dem übergeordneten Anspruch seines Konzepts, das einen distanzierten Blick auf das Denken als sol-

ches wirft. Ergänzend soll deshalb der Begriff des ‚ausgeschlossenen Dritten‘ eingeführt werden, der auf Elena Esposito zurückzuführen ist, die davon spricht, dass ein Paradoxon, im Gegensatz zur eindeutigen Bestimmung, die einen Wert einschließt, einen anderen aber automatisch ausschließt, stets eine Alternative bietet, die beide Bedeutungen berücksichtigt und gleichzeitig außerhalb von diesen steht, ohne dadurch automatisch nicht-existent zu sein (Esposito 1991, 37f.). Ein Paradoxon produziert demnach immer eine gewisse Unschlüssigkeit, eine nicht zuzuordnende Komponente, die den Verstand oder die Wahrnehmung nicht zur Ruhe kommen lässt. Unter diesen Umständen kann selbst das am weitesten gefasste, wörtliche Verständnis des Paradoxons, also etwas, das gegen die allgemeine Meinung gerichtet ist, wie folgt verstanden werden: Die offensichtliche Lüge löst die vertraute Wahrheit nicht einfach ab und darf auch nicht als absurd abgetan werden, sondern interagiert mit ihr, schafft ein abseitiges Dazwischen, das in seinem gespannten Zustand auf eine andere Wahrheit aufmerksam macht. Die besagte Grenzverschiebung des Denkens vollzieht sich unter enormen epistemologischen Widerständen, bevor sie eventuell konsolidiert werden kann.

Dieser Zugang zum Paradoxon soll um eine Gegenüberstellung zum Phantasma ergänzt werden, was angesichts der bei Kržižanovskij vorherrschenden Symbiose von paradoxen und phantastischen Elementen als hilfreich und mit Blick auf die nachfolgende Einschätzung der kulturellen Funktion des Paradoxons als notwendig erscheint.

Renate Lachmann beschreibt das Phantasma als ein unrealistisches Bild, das auf dem „Grundparadox der sprachlichen Repräsentation von Nicht-Faktischem“ beruht und sich vor dem Hintergrund „des (vereinbarungsgemäß) Realen“ extrahiert. Es räumt sich dabei „narrative und mimetische Lizenzen“ ein, „die der akzeptierten Logik zuwiderlaufen.“ (Lachmann 2003, 10-15). Ebenso wie das Paradoxon steht auch das Phantasma im Dienst der Überraschung und Verfremdung, der Täuschung, Lüge und des Experiments. Während das Phantasma jedoch auf die pure Fremdartigkeit merkwürdiger Erscheinungen baut, entfaltet das Paradoxon seine Wirkung in dem Angriff auf standardisierte Denkschemata und dem kontrollierten Übertritt bekannter, durch die Logik gesetzter Grenzen (ebd., 102). Deshalb überbietet das Phantasma in seiner Regel- und Strukturlosigkeit oft das Paradoxon, das zumeist aus einer antipodischen Verkehrung oder kontaminierenden Überlagerung des Gültigen hervorgeht, ohne es gänzlich verdrängen oder verdecken zu wollen (Lachmann 2001, 18f.).

Lachmann bestimmt die phantastische Literatur aber nicht nur als den mimetischen Wahrscheinlichkeiten zuwiderlaufend, sondern auch als eine „häretische Version [...] der Fiktion selbst“ (Lachmann 2003, 10), die sich ihrerseits im Einklang mit kulturell gewobenen Vorstellungen von der Welt befindet, bzw. Bestandteil ihrer Erzeugung ist. Mit Bezug auf kultursemiotische Theorien si-

tuiert sie das Vertraute auf der einen Seite eines binären Modells, auf deren anderer Seite eine Gegenkultur in Form des Phantastischen steht.<sup>1</sup> Durch die Phantastik wird der Einbruch des Fremden in das Eigene bewerkstelligt. Während die standardisierte Literatur als Repräsentant und Produzent eines Proto-Entwurfs von Mensch und Gesellschaft fungiert, widmet sich die Phantastik einem anti-thetischen Entwurf, der die etablierten Vorstellungen besetzen und die verfestigten Grenzen, durch die sich eine Kultur nach außen hin schützt, aufbrechen will. Dazu gehören unter anderem nicht kanonisierte Erzähltraditionen, alternative Religionen und spirituelle Offenbarungen, die nicht zwangsläufig einem Auswärtigen zuzurechnen sind, sondern ein vergessener oder unterdrückter Bestandteil des heimischen Kulturkreises sein können (Lachmann, 79ff.).

Vor diesem Hintergrund drängt sich der Verdacht auf, auch das Paradoxon übernehme hinsichtlich seiner destabilisierenden Wirkung eine gegenkulturelle Aufgabe. Durch das Paradoxon wird jedoch nicht so sehr ein Fremdes eingeschleust, als vielmehr das Vertraute verfremdet oder das Fremde im Vertrauten offengelegt. Die Substanz des Eigenen wird von innen heraus aufgebrochen. Gerade das dem Sprachspiel inhärente Paradoxon, das im anschließenden Kapitel untersucht werden soll, zeigt, dass der Skandal nicht zwangsläufig im Exotischen liegt, sondern beim denkbar Vertrautesten beginnt. Das Paradoxon greift die alltägliche Wahrnehmung, den Verstand und seine Konditionierung an. Die Sinne und das logische Denken werden dabei nicht als solche in Frage gestellt und fallen keiner unerklärlichen Täuschung anheim, zumindest ist das nicht der Punkt, vielmehr werden ihre jeweiligen Grundlagen und Mechanismen seziert und auf die Probe gestellt. Die Destabilisierung des Selbstverständlichen aber führt dazu, dass das denkende Subjekt sich selbst und seine identitätsstiftenden Kriterien in Frage stellt.

### Das Sprachspiel-Paradoxon

In ihrem Buch *Hunter of Themes. The Interplay of Words and Things in the Works of Sigizmund Kržičanovskij* verweist Karen Link Rosenflanz auf Kržičanovskijs persönlichen Zugang zum Sprachspiel, in dem er die optimale Figur dafür sieht, eine maximale Vereinheitlichung von Inhalten herzustellen, die nichts miteinander zu tun haben außer ihren Namen (Rosenflanz 2005, 24ff.). Anders ausgedrückt, minimiert es seiner Meinung nach den Inhalt der Begriffe, indem es die Reichweite ihres semantischen Umfangs durch klangliche Annähe-

<sup>1</sup> Wie Lachmann (2003, 79) anmerkt, ist die Kultursemiotik vor allem mit den Arbeiten von Juri Lotman in den 1960er Jahren im Westen bekannt geworden. Deutsche Übersetzungen seiner Aufsätze sind u.a. in *Semiotica Sovietica* (Eiermacher 1986) versammelt. Vor kurzem erschienen sind zudem *Die Innenwelt des Denkens* (Lotman 2010a) und *Kultur und Explosion* (Lotman 2010b).

nung maximiert. Wie ein von Rosenflanz zitierter Ausschnitt aus einem enzyklopädischen Beitrag Kržižanovskijs zum Begriff ‚Leser‘ zeigt, verstand er es als die Aufgabe des Poeten, den Widerstand der Sprache für den Rezipienten zu erhöhen, die Wörter nicht nur als bekanntes logisches Zeichen auftreten zu lassen, sondern auch ihre Beschaffenheit erfahrbar zu machen. Die Nähe dieses Ansatzes zu formalistischen Theorien und namentlich zum künstlerischen Verfahren der Verfremdung ist offenkundig. Aus unserer Perspektive muss dem Akt der Verfremdung eine genuin paradoxe Wirkung attestiert werden, da sie den beschriebenen Gegenstand mittels einer überraschenden Blickpunktverschiebung aus seiner für sicher geglaubten Umgebung reißt und dekontextualisiert (vgl. Hansen-Löve 1978, 21). Entsprechend verfährt auch das Wortspiel, in dem die kontextuelle Entrückung auf die Spitze getrieben ist. Die darin liegende semantische Überschneidung lässt den Leser zwischen mehreren Bedeutungen schwanken, wobei bei dieser Oszillation stets ein ‚ausgeschlossenes Drittes‘ aktiv ist, das sich zwar in einem unbestimmten Außerhalb der involvierten Begriffe befindet, aber weder ignoriert noch von ihnen losgelöst betrachtet werden kann.

In „Когда рак свистнет“ (1927) zelebriert Kržižanovskij die Vielschichtigkeit der Sprache, die fragile Wechselwirkung von Klang und Bedeutung. Zu Beginn heißt es:

Между двух стран озеро без имени, над зыбями ивы, под зыбями рыбы без голоса, на зыбях звезды без времени, вокруг озера нивы колос-к-колосу; далее, от озера без имени – зеленый пар, на пару коровы без вымени, волос-к-волосу, сто-ста-сот пар. Направо идти – придешь к авосям; налево – к небоям. (Kržižanovskij 2001, 1, 289)

In Anlehnung an den Erzählstil traditioneller russischer Volksmärchen kreiert Kržižanovskij ein akustisches Gewebe, das nicht nur darauf aus ist, punktuell rezeptive Reize zu setzen, sondern auch als Gesamtkorpus eine in sich geschlossene Struktur aufweist. Dafür spricht nicht zuletzt der rhythmische Fluss, der diesen Absatz zu einer metrischen Einheit fasst. Wesentlich ist hier die Setzung des Raums in ein Raster polarer Gegenüberstellungen bei gleichzeitiger klanglicher Verschmelzung der jeweiligen Positionsbeschreibungen. Das geschieht durch die dreifache Nennung des Lexems „зыбь“ (in etwa: Kräuseln, Woge, Strudel) und die offensichtliche Ausrichtung der übrigen Lexemwahl an dieser auditiven Vorgabe, weshalb „зыбь“ als Achse sowohl des fiktiven Schauplatzes als auch des textuellen Klangkörpers erachtet werden muss. Mit der Vorstellung von steter, flüssiger Bewegung fordert dieses Wort nicht nur die Determiniertheit der Ortsangaben heraus, sondern verkörpert geradezu die besagte semantische Oszillation. Bezeichnenderweise steht es in direktem Bezug zum „See ohne Namen“, was als Hinweis auf den hier zelebrierten Autoritätsverlust

vorgeblich eindeutiger Signifikanten gedeutet werden kann. Man kommt nicht umhin, hierin elementare Charakteristika der ‚ornamentalen Prosa‘ zu erkennen, ein Begriff, der in den 1920er Jahren vor allem mit Hinblick auf avantgardistische Erzähltexte geprägt wurde, die sich spezifisch poetischen Verfahren wie Rhythmisierung, Iterativität und formal-thematische Äquivalenz bedienen (Schmid 2008, 160).<sup>2</sup> Für die Einordnung von Kržižanovskijs Prosa ist das ein wichtiger Kontext, wiewohl sich sein Werk in seiner Gesamtheit gegen eine solche Kategorisierung sicherlich sperrt. Wichtig an dieser Stelle sind die paradoxen Momente der ‚ornamentalen‘ Erzählweise.

Diesbezüglich dürfen die Sterne „auf“ den Wasserwogen nicht unerwähnt bleiben. In dem kleinen Wörtchen „auf“ wird die paradoxe Unentscheidbarkeit zwischen Nähe und Ferne, Bedeutung und Bedeutungsengrenzung auf den Punkt gebracht: Die unermesslich weit entfernten Sterne verschmelzen mit dem See, auf dessen Oberfläche sie sich spiegeln. Dieses Muster der zusammenfallenden Distanzen, das dem Funktionsprinzip des Paradoxons auf bemerkenswerte Weise ähnelt, zieht sich durch den gesamten Textausschnitt, an dessen Ende eine Richtungswahl ansteht: links oder rechts, wobei sich die vermeintlichen Gegenpole als kongruent erweisen, da sowohl die rechts liegenden „авоси“ als auch die auf der linken Seite befindlichen „небоси“ für eine personifizierte Form von Begriffen stehen, die jeweils eine Unschlüssigkeit oder Unsicherheit bezeichnen und in beiden Fällen mit ‚vielleicht‘ übersetzt werden können.

Es kommt zu einer Schwebung zwischen differenzierter Bedeutung und Beliebigkeit, womit ein wesentliches Paradoxon der Sprache als solcher in den Fokus rückt, welches nach Christoph Bode (1992, 629) darin liegt, dass „das Sprachzeichen als Symbol in sich völlige Freiheit verkörpert – die totale Arbitrarität der Zuordnung von *signifiant* und *signifié* – und doch nur Zeichen ist, wenn diese *Freiheit* nicht zum Zuge kommt.“

Die hier untersuchten Figuren spiegeln, freilich in stark komprimierter Form, den Charakter der Kržižanovskij’schen Prosa in ihrer Gesamtheit wider. Das Spiel mit Klang und Bedeutung ist nicht zu verwechseln mit sinnfreier Spielerei: In den assoziativen Verschiebungen soll eine Bewegung des Verstands angeregt werden, der auf neue Pfade im Prozess der sprachlich-inhaltlichen Identifizierung gestoßen und somit aus seinem Trott der automatisierten Wahrnehmung gerissen wird.

<sup>2</sup> Wolf Schmid, der die Ursprünge dieses Terminus auf die zeitgenössische Bezeichnung der Prosa Boris Pil’njaks und der ihm nacheifernden Stile zurückführt, fasst den Begriff frei von Epochengrenzen texttypologisch als „hybride Struktur, die sich in der Interferenz poetischer und prosaischer Konstitution herstellt.“ (Schmid 1992, 2),



## Raum und Zeit

Raum und Zeit sind in Kržižanovskijs literarischem Universum weit mehr als bloße Handlungskulisse. Sie sind oft expliziter Mittelpunkt der Ereignisse oder übernehmen gar selbst die Rolle des Protagonisten. Anhand dieses Themenkomplexes sollen deshalb die Konstruktionsmöglichkeiten des Paradoxons auf inhaltlicher Erzählebene erkundet werden. Neben dem Untersuchungsschritt vom sprachlich-klanglichen zum erzählten Paradoxon ist die Entgleisung der raumzeitlichen Koordinaten als solche von Bedeutung, da in ihr existenzielle Bedingungen des Menschen problematisiert werden, die in direktem Bezug zum gegenkulturellen Aspekt des Paradoxons stehen.

Für Vladimir Toporov äußert sich das Paradoxe des Kržižanovskij'schen Raums vor allem in seiner Relativität (Toporov 1995, 520). Als Beispiel führt er eine Aussage aus „Собиратель щелей“ (1922) an: „Вот – сейчас сидим рядом: от головы до головы аршин [...] а может быть, и миллионы миль?“ (Kržižanovskij 2001, 1, 470) Die Wahrnehmung des Raums, der allem Anschein nach elastisch und für den Menschen nicht endgültig greifbar ist, mündet in eine Überlappung gegensätzlicher Dimensionen. Es geht nicht darum, zwischen zwei Möglichkeiten die richtige zu wählen, sondern in der Eröffnung einer zweiten Variante die unbegrenzte Pluralität des Raums vor Augen zu führen. Mit Relativität ist hier eine allgemeine Unzuverlässigkeit räumlicher Konkretisierung gemeint, die jegliche Aussage über die Beschaffenheit des Raumes von einem Standpunkt abhängig macht und jeden Standpunkt der Ungewissheit preisgibt.

Zur Veranschaulichung eignet sich die Powest „Странствующее ,странно““ (1924). Darin vernimmt der Rahmenerzähler eine Geschichte von seinem alten Lehrer, der in seiner Jugend mit einem Verkleinerungstrunk experimentierte. In der Binnengeschichte entfaltet sich ein Abenteuer, in dem der Protagonist auf einer Fläche von nur wenigen Quadratmetern eine Reise von epischem Ausmaß zu überstehen hat. Der eigentliche Held der Powest ist aber der Raum, der mit einer personifizierenden Majuskel eingeführt wird: „Вот если бы Пространство [...] захотело путешествовать“ (Kržižanovskij 2001, 1, 279). Wie fundamental der durch die Metamorphose bedingte Einschnitt in die Wahrnehmung sein muss, dessen ist sich der Protagonist von Anfang an bewusst: Kurz vor der geplanten Verwandlung nimmt er ausführlich Abschied von „seinem“, ihm „vertrauten“ Raum (ebd. 283) und aktualisiert in der Beschreibung seiner Eindrücke die Präsenz des Gewohnten auch für den Leser, wobei bereits der Detailreichtum dieser Beobachtungen einen verfremdenden Effekt evoziert, der auf die bevorstehende Transformation vorausweist. In der verzerrten Perspektive des Winzlings schließlich kommt es nicht nur zu einem neuen Blick, sondern auch zu seiner Überlagerung mit dem alten. Das räumliche Paradoxon

liegt folglich nicht allein in der Maßlosigkeit, die der angelesenen Disposition des Raums zuwiderläuft, sondern auch in der Unentscheidbarkeit der Sehweisen, da das Alltägliche kontaminiert wird und sowohl gewohnt als auch ungewohnt erscheint, sich also mindestens zwei Wahrheiten mit gleichem Recht gegenüberstehen. Da keine endgültige Schärfe gezogen werden kann, kommt es zur Entgrenzung der eindimensionalen, weil automatisierten Wahrnehmung.

Dahingehend bezeichnend ist der Schluss, der offen lässt, was nach der Einnahme eines weiteren Trunks passiert, dessen verkleinernde Wirkung um ein Vielfaches größer sein soll, als diejenigen, die der Binnenerzähler zu beschreiben noch die Zeit findet, bevor sein Schüler, der Rahmenerzähler, gehen muss. Es bleibt somit die Möglichkeit, dass der Lehrer es nie geschafft hat, aus der letzten Verwandlungsstufe in seine ursprüngliche Größe zurückzukehren. Die Welt des Rahmenerzählers, die mit der des Lesers übereinzustimmen scheint, könnte ebenso gut eine ungeahnte Parallelwelt auf ultramikroskopischer Ebene sein, in welcher der Lehrer, ein ehemaliger Riese, für den Rest seines Lebens gefangen ist. Das Paradoxon, das die gesamten Reisedarstellungen begleitet, wird in diesem Schluss auf die Spitze getrieben, weil sich die bekannte Welt mit einer gänzlich unvorstellbaren Dimension vereinigt.

Eine ganz andere Art der Raumbewegung wird in „Четки“ (1921) vorgestellt. Darin gelangt der Ich-Erzähler in den Besitz eines Rosenkranzes, dessen Kugeln sich als die Augäpfel verstorbener Metaphysiker erweisen. Mit Hilfe eines Ophthalmoskops gelingt es ihm, im Inneren dieser Augen das zu sehen, was ihre ursprünglichen Träger erblickt hatten. Vor der Aneignung des Rosenkranzes schien der Raum den Erzähler noch regelrecht zu bedrängen:

На природу с квадрата холста, из тисков рамы, с подклеенным снизу номерком, я ещё, скрепя сердце, согласен: тут я смотрю её. А там, в поле, небом прикрытом, она смотрит меня, вернее сквозь меня, в какие-то свои вечные дали, мне, тленному, с жизнью длиною в миг, чужие и невнятные. (Kržižanovskij 2001, 1, 164)

Mit der Entdeckung der fremden Welten, die seinem willkürlichen Zugriff ausgeliefert sind, verkehrt sich das Verhältnis. Die logische Kohärenz von Zeit, Raum und Subjekt wird aufgebrochen. Der Held bewegt sich nicht mehr im Raum, der Raum begibt sich zu ihm: „Теперь я веду жизнь сидня. Незачем ходить в поля за просторами: просторы всюду – вокруг меня и во мне.“ (ebd., 174)

Interessant ist die Entdeckung der Zenon'schen Paradoxa in einer der Pupillen. Bei einem von ihnen wird ein Wettrennen zwischen Achilles und einer Schildkröte beschrieben, das ersterer nicht gewinnen kann, weil in der Zeit, die er braucht, um den vereinbarten Vorsprung der Schildkröte wettzumachen, diese jedes Mal einen neuen, wenn auch immer kleiner werdenden Abstand, erlaufen

kann. Bei dem anderen kommt ein fliegender Pfeil nicht von der Stelle, weil angenommen wird, dass er in jedem Moment seiner Bewegung einen festen Ort einnimmt, an einem solchen aber Bewegung ausgeschlossen ist. Die Zenon'schen Paradoxa gelten seit langem als gelöst, verteidigen aber davon unbeeindruckt ihren Platz im kulturellen Gedächtnis und sind als „strukturbildendes Element“ in Kunst und Literatur dauerhaft präsent (Hagenbüchle 1992, 32). Sie gründen auf einem Gedankenspiel, dem deshalb eine paradoxe Wirkung eigen ist, weil die theoretische Annahme der praktischen Erfahrung zuwiderläuft. Der Protagonist aber sieht, wie Achilles den Abstand zur Schildkröte trotz aller Anstrengung nicht verringern kann und wie er schließlich versucht, sie abzuschießen, der abgefeuerte Pfeil aber regungslos in der Luft verharrt. In einem anderen Augapfel sieht der Erzähler alles, was nah ist, klein und alles, was fern ist, groß. Sogar das eigene Ich erscheint „weit weg, fremd und unnötig“ (Kržižanovskij 2001, 1, 172). Auch das ist nicht visualisierbar. Dieser Raum entzieht sich dem Leser, der dem Blick des Protagonisten nicht folgen kann, der doch darauf besteht, dass man es unbedingt gesehen haben muss: „Нужны были века, чтобы понять эти крохотные пятнышки. Помыслить их как миры. Но понять – мало. Надо увидеть.“ (Ebd., 172)

Durch den Verweis auf ein solches Sehen, das ausschließlich im Kopf des Protagonisten stattfindet, reflektiert der Text sein eigenes Vorgehen, das das Unbekannte, nicht Vorhandene mittels der Sprache sichtbar machen will. Im Gegensatz zum rein phantastischen Einschub macht dieses Paradoxon aber deutlich, dass es immer etwas gibt, das unausgesprochen bleibt, nicht eingefangen werden kann. Damit wird dem „Grundparadox der sprachlichen Repräsentation von Nicht-Faktischem“ ein komplementärer Gegenpol gesetzt. Beim Un-sagbaren handelt es sich wohlgerne nicht um einen blinden Fleck, sondern um eine nicht weiter fassbare Unkonkretheit, die mit dem Konzept des ‚ausgeschlossenen Dritten‘ in Zusammenhang gebracht werden kann. Eben das geschieht auch mit dem Raum, dessen sinnlich wahrnehmbare Substanz aufgelöst wird, ohne ein klares Alternativbild zu bieten. Dazu passt auch, dass der Held der Erzählung, ungeachtet seiner gewonnenen Macht über den Raum, den „Boden unter den Füßen verliert“ (ebd., 171).

Eine Möglichkeit zur ‚Paradoxierung‘ der Zeit liegt in ihrer Verräumlichung. Diese äußert sich in paralogischen Argumentationsführungen und phantastischen Verdinglichungen.<sup>3</sup> Letztere sind unter anderem in „Странствующее, странно“ zu beobachten, wenn der geschrumpfte Held plötzlich „Zeitbazillen“ gegenübersteht (Kržižanovskij 2001, 1, 318). Es stellt sich heraus, dass Zeit aus verschwindend kleinen Wesen besteht, die vom Menschen normalerweise nicht wahrgenommen werden. Das Aufeinandertreffen ist dabei von einer betonten Körperlichkeit geprägt, die in der Gefangennahme und Folterung des Helden

<sup>3</sup> Zur „räumlichen Zeit“ vgl. u.a. die Ausführungen von Benecke (2010, 13ff.).

durch die Zeit am deutlichsten zutage tritt. Zuvor aber boykottiert die Zeit den Menschen noch und verwehrt ihm die zeitspendende Berührung, sodass er für eine (un)gewisse Zeit ohne Zeit ist. Dieser paradoxe Zustand wird erst mittels der Verdinglichung der Zeit im Raum konstruierbar, ebenso wie die Suche des Helden nach einem Weg in die Vergangenheit in einer Sanduhr, in der Zukunft und Vergangenes räumlich definiert und somit frei begreifbar sind. Das Zeit-Phantasma ist weder bloße Metapher noch reines dramaturgisches Hilfsmittel, sondern ein direkter Angriff auf gängige Vorstellungen von Zeit bzw. die Denkgrenzen, die mit dieser ontologischen Leerstelle einhergehen. In der Greifbarmachung der Zeit als Verlängerung des Raums (in die mikroskopische Tiefe hinein) wird sie aus ihrer Abstraktheit und Unumkehrbarkeit gerissen. Die Zeit wird verfremdet und gleichzeitig in eine bequeme Vergegenständlichung gehüllt, worin der menschliche Hang zu reduktionistischen Modellen gespiegelt ist. Die neue Perspektive bietet zwar einen festen Zugriff, rückt aber im selben Augenblick die Absurdität ins Bewusstsein, die dem Versuch die Zeit zu kategorisieren, inhärent ist, wodurch das Konkrete sogleich wieder zersetzt und in eine Doppelkonnotation überführt wird. Die Unzugänglichkeit der Zeit wird durch ihre absolute Zugänglichkeit vermittelt.

Sowohl Raum als auch Zeit wehren sich bei Kržižanovskij gegen den Menschen, gegen ihre Abschiebung in die Selbstverständlichkeit. In ihrem paradoxen Auftreten streben sie in ein ‚ausgeschlossenes Drittes‘, beanspruchen eine unnahbare Präsenz, die über bekannte Schablonen hinausgeht. Entsprechende Metaphorik und Phantastik erschöpfen sich nicht in leeren Effekten, sondern wirken für den Leser in einem Paradoxon nach. Das Individuum wird einer basalen Verunsicherung hinsichtlich seiner Verortung ausgesetzt und insofern auch aufgefordert, einen genaueren Blick auf seinen Raum und seine Zeit zu werfen. Hier tritt das Paradoxon in seiner gegenkulturellen, das Eigene hinterfragenden Funktion auf. Mit Blick auf die frühsowjetische Realität könnte dieses Eigene allerdings auch als ein Neues ohne kulturelle Substanz und somit wiederum als ein Fremdes gewertet werden. Daraus schöpft Kržižanovskijs Paradoxon seine Legitimation und seine Kraft. Gleichzeitig wird es vor diesem Hintergrund aber auch als Ausdruck einer umfassenden Verunsicherung erkennbar. Im Raum-Zeit-Paradoxon eine implizite Gesellschaftskritik zu lesen, ist meines Erachtens auch deshalb nicht abwegig, weil eine solche bei Kržižanovskij zuweilen erstaunlich nah an die Oberfläche tritt. So zum Beispiel in der Powest „Воспоминания о будущем“ (1929), in der den Zeitreisenden Maksimilian Šterer nach seiner Rückkehr aus der Zukunft das Gefühl bedrängt, dass entweder er oder aber sein gesamtes Umfeld samt den darin lebenden Menschen ein bloßer Schatten ist, der aus einer Verzerrung der Zeit resultiert. Ihre unmissverständlich politische Dimension erhält diese Aussage durch die in diesem

Zusammenhang ausführlich beschriebene „rote Fahne“ (Kržižanovskij 2001, 2, 416).

### Ding und Schatten

Im Folgenden wird ein Blick auf Kržižanovskij's literarischen Entwurf einer paradoxen Ontologie geworfen. Dieser kann in vielerlei Hinsicht als Grundlage für seine weiter unten zu besprechende Inbezugsetzung von Literatur und sogenannter Wirklichkeit angenommen werden. Die zuvor beschriebene Relativität der Standpunkte scheint hier auf eine abstrakt-philosophische Ebene ausgedehnt, wobei bei Kržižanovskij freilich nichts von phantastischer Vergegenständlichung verschont bleibt. Wesentlich in diesem Zusammenhang ist Kržižanovskij's Auseinandersetzung mit der Philosophie Immanuel Kants und namentlich mit dessen Gegenüberstellung von *Noumenon* und *Phaenomenon*, was Kržižanovskij als das eigentliche Ding auf der einen und seine weltliche Erscheinung auf der anderen Seite versteht. Das Ich bestimmt das Ding auf gedanklicher Ebene, wobei das sinnlich Wahrgenommene als ein verfälschtes Abbild des gedachten Ideals gilt (Kržižanovskij 2006, 4, 43ff.). Daraus leitet er die in seinen Texten häufig vorkommende Wendung vom ‚Schatten, der das Ding wirft‘, ab, in der die substantielle Verlässlichkeit der alltäglichen Wirklichkeit in einer Umkehrung von Ursache und Folge, Subjekt und Objekt, Original und Fälschung, Ideal und Materie hinterfragt wird. Dieser epistemologische Ansatz entfaltet für Kržižanovskij eine Brisanz, die nicht nur das Vertrauen in die Wahrnehmung äusserer Gegenstände, sondern auch das Wissen um sich selbst tangiert, weil das Ich plötzlich als reines Denkprodukt bzw. als bloßer Schatten aufgefasst werden kann (vgl. Rosenflanz 2005, 58).

In „Катастрофа“ (1919) verwirklicht Kržižanovskij Kants Philosophie in einer phantastischen Welt, in der alle Gegenstände aus Raum und Zeit vor dem gedanklichen Zugriff des „Weisen“ fliehen (Kržižanovskij 2001, 1, 124). Dies ist der Kern der Katastrophe, die eine Verwirrung unterschiedlicher Bezugspunkte in Gang setzt. Die invertierende Idee vom ‚Schatten, der das Ding‘ wirft, wird auf eine Gemengelage aus philosophischen und alltäglichen Gegenständen projiziert, worin die Version eines ontologischen *mundus inversus* hervortritt:

Второпах некоторые рассеянные люди перепутали даже свои „я“ (что особенно легко делается в местах кучной психики: семье, секте и т.д.). Иные умы, зайдя в поисках укрытия, за свои разумы, обнажили разумы, ткнув ими прямо в факты. Бесстрастный Разум, не изменяя себе ни на миг, обошёл с фактами как с идеалами, а идеалы стали мыслить как факты. Было мгновенье, когда Бог и душа попали в пальцы, стали осязаемы и зримы, а стакан с недопитым кофе („mehr weis“) представился недосыгаемым Идеалом. (Ebd., 127)

Die Konsequenz dieser Flucht ist ein bis auf den „Weisen“ selbst und seine Bücher völlig leerer Raum, weil sich alle weltlichen Gegenstände an einem Ort des „Nichtseins“ einfinden (ebd., 129.) Die Gedanken des Philosophen haben einen direkten Einfluss auf die Materie, worin metaphysische Wirklichkeitsmodelle ironisiert werden. Erst nachdem der Denker gestorben ist, wird die alte Ordnung allmählich wieder hergestellt, wobei das Ableben des Philosophen die Folge seiner eigenen gedanklichen Anstrengungen ist, da er zum Schluss auch das eigene Ich nach seinem Sein befragt, das wie alle ins Visier genommenen Objekte ins „Nichtsein“ flüchtet. In dieser Selbstnegierung verliert sich das allmächtige Subjekt, weil es seine eigene Verobjektivierung nicht aufhalten kann. Die Einheit von Subjekt und Objekt, die im Individuum für sich gegeben ist, wird aufgebrochen und führt zu einer Entzweiung, bei der weder das eine noch das andere übrig bleibt. Die fatalen Folgen des Gedankens beschränken sich nicht nur auf die Materie, sondern holen das Denken und den Denker selbst ein. Die epistemologischen Bemühungen ums Sein münden in eine allumfassende ontologische Leere, die wohlgerne auch dank der Eigeninitiative der Objekte wieder gefüllt werden kann.

### Leben und Schrift

In „Автобиография трупа“ (1925) wird das Verhältnis von Schrift und Wirklichkeit unter paradoxen Vorzeichen neu verhandelt. Der Neumieter einer Moskauer Wohnung erhält einen Brief vom Vormieter, der sich einige Tage zuvor in ihrer ‚gemeinsamen‘ Wohnung erhängt hat. Der Brief erweist sich als autobiographische Skizze, in dem die namenlose Leiche erklärt, dass sie schon lange vor ihrem Tod nicht wirklich am Leben war. Der Grund für diese Einschätzung liegt in der extremen Kurzsichtigkeit des Absenders, dessen Raumempfinden in höchstem Maße von seiner Brille, dem „Anhängsel“ abhängig ist: „Стоит втолкнуть мои двояковогнутые овалы в футляр – и пространство, будто и его бросили в темный и тесный футляр, вдруг укорачивается и мутнеет.“ (Kržižanovskij 2001, 2, 513) Seine Verunsicherung geht so weit, dass er meint, die gesamte Welt ließe sich mit dem Staub von der Brille wischen. Er erkennt, dass seine Linsen nur das an seine Augen weitergeben, was in ihr Blickfeld gerät, weshalb seine Einschränkung eine zweifache ist: Er nimmt nur einen Prozentsatz des Gegebenen wahr und diesen nur gebrochen. Von Relevanz ist zudem seine Einsicht, dass auch der Blick, den andere auf ihn richten, gebrochen sein muss und er von ihnen nicht erkannt wird. Ein Individuum sucht sich also über das Außen zu definieren und findet sich selbst als nicht existent vor. Er sieht zudem die äußere Welt nicht, weiß aber, dass sie existiert, wohingegen er sich selbst genau im Blick hat und dadurch von seinem Tod überzeugt ist. Es wird suggeriert, dass seine Isolation aufgrund der körperlichen Defizite folge-

richtig und unumgänglich ist. Dabei ist es der Verstand, der den Biologismus am entscheidenden Punkt durchbricht und in einer ebenso nachvollziehbaren wie befremdlichen Argumentation einen Zustand behauptet, der der physischen Existenz zuwiderläuft. Die Kurzsichtigkeit steht dabei sowohl für grundlegende philosophische Zweifel an einer sinnlich wahrnehmbaren ‚Wirklichkeit‘ als auch für die Außenseiterrolle, die einem Individuum innerhalb einer Gesellschaft zukommen kann.

Durch ihren Selbstmord aber tritt die Leiche wieder ins Leben. Für die Verwirklichung dieser leeren Anwesenheit kommt der Schrift eine entscheidende Rolle zu, denn durch den Brief schafft es die Leiche, sich in ein fremdes Gehirn „hineinzusaugen“: „О, мне издавна мечталось после всех неудачных опытов со своим „я“ попробовать вселиться хотя бы в чужое. Если Вы сколько-нибудь живы, мне это уже удалось. До скорого.“ (Ebd., 541) Im Leseakt, der den Adressaten des Briefes zwingt, sich mit Leben und Denken des Verstorbenen auseinanderzusetzen, aktualisiert sich nicht nur die Stimme des letzteren, sondern seine ganze Persönlichkeit. Die Schrift verlagert das Sein des Schreibers auf das des Lesers, weshalb sich ihre beiden Horizonte, unter anderem ihre subjektiven Wahrnehmungen des gemeinsamen Zimmers, verzahnen und zu einer neuen Realität führen. Indem die Leiche ihren Einzug ins Leben behauptet, beansprucht sie für die Schrift eine nicht weniger reale Wirklichkeit, als die des Nachmieters oder des konkreten Lesers. Die physische Welt verliert ihr Monopol auf Wirklichkeit und muss sich mit dem Konkurrenten Schrift arrangieren.

Die Frage nach der Rangordnung von Fiktion und Realität wird neu gestellt. Es ist das Paradoxon, dass Schrift und Leben in eine enge reziproke Beziehung führt, die in einem vagen Dazwischen ausgespielt wird. Auch die Position des Autors Kržižanovskijs, der ähnlich wie die Leiche ein Außenseiterdasein führte, wird darin reflektiert. Sein fiktives Schreiben ermöglicht eine Kooperation mit dem Leser und einen Aufbruch der Isolation über die Schranken von Realität und Literatur hinweg.

### Die Verselbstständigung des Zeichens

Die wörtliche Umsetzung von Metaphern, Redewendungen und Phrasen gehört zu einem beliebten Verfahren Kržižanovskijs. Dem wohnt insofern eine paradoxe Wirkung inne, als dass wörtliche und übertragene Bedeutungsebenen gleichzeitige Präsenz beanspruchen.<sup>4</sup> Auch in dem bereits besprochenen Text „Когда рак свистнет“ tritt der titelgebende Phraseologismus in einer solchen Doppelrolle auf.

Ein gegenläufiges und dennoch verwandtes Phänomen lässt sich in der Personifikation von abstrakten Vorstellungen und sprachlichen Einheiten beobachten.

<sup>4</sup> Wolf Schmidt (2001, 435) setzt sich mit dieser Art des Paradoxons bei Puškin auseinander.

So zum Beispiel in „Некто“ (1921) oder „Якоби и ,Якобы““ (1918), bei denen bereits der Titel darüber Auskunft gibt, was im Einzelnen vergegenständlicht wird. Auch „Жизнеописание одной мысли“ (1922), das im anschließenden Kapitel ausführlich besprochen werden soll, ist ein gutes Beispiel für eine zum Leben erweckte Abstraktion.

Das Paradoxon verdankt sich in solchen Fällen der Entbindung des Signifikanten von seiner vereinbarten Funktion als Verweis auf ein dahinterstehendes Bezeichnetes. Er gewinnt an Substanz und agiert als selbstständiges und eigenverantwortliches Subjekt, wiewohl er seine ursprüngliche Bestimmung nicht nivellieren kann und weshalb eine Unschlüssigkeit der gedanklichen Einordnung ausgelöst wird. Bei Kržižanovskij gehen entsprechende Kunstgriffe immer mit einer besonderen semantischen Spannung zwischen dem gewählten Begriff und seiner dinglichen Ausformung einher. So behauptet zum Beispiel das personifizierte „Якобы“, was soviel wie „angeblich“ bedeutet, von sich selbst, die langersehnte Einheit von Inhalt und Form darzustellen. Die Ungewissheit sprachlicher Benennung wird in der Konkretisierung des Angeblich zur greifbaren Gewissheit. Auf der anderen Seite begibt sich Herr „Некто“, also „Irgendjemand“, aufgrund seiner verkörperlichten Individualität auf Konfrontationskurs zu seinem Namen. Der Gedanke schließlich, dessen Leben beschrieben wird, stellt das heikle Verhältnis zwischen dem Ereignis des Gedanken-Habens und dem gedachten Inhalt zur Debatte. Die Analogie dieser produktiven Konfrontation von Form und Inhalt zum invertierenden Konzept des „Schattens, der das Ding““ wirft, ist offenkundig und zeigt ein prinzipielles Denkverfahren Kržižanovskijs auf: Stets wird eine Kehrseite geboten, die nicht das Gegenteil behaupten will, sondern in der Würdigung des bis dahin Ungesehenen bestehende Denkmonaden sprengen und eine vielfältigere Sicht zu ermöglichen bestrebt ist.

Ein interessantes Beispiel, mit dem das hier erläuterte Verhältnis von Zeichen und Bezeichnetem nicht nur veranschaulicht, sondern gleichzeitig auch von einer etwas anderen Seite beleuchtet werden kann, ist die Erzählung „Кунц и Шиллер“ (1922). Inspiriert von den Jubiläumsfeierlichkeiten zum hundertsten Todestag Friedrich Schillers beschließt der Theaterintendant Kunz ein altes Vorhaben wieder aufzugreifen und ein von ihm vermutetes, verschollenes Theaterstück des Dichters ausfindig zu machen. Als jedoch die zum Leben erwachte Statue Schillers bei ihm in der Wohnung auftaucht und ihm das ersehnte Manuskript aushändigen will, verkennt Kunz die Situation und jagt den aufdringlichen Besucher davon.

Ausgangspunkt des hier relevanten Paradoxons ist die ambivalente Natur einer jeden Statue: Zum einen ist sie stumpfes Material, zum anderen aber Träger eines lebendigen Inhalts, eine in Stein eingefangene Persönlichkeit. Dieses Verhältnis ist mit demjenigen des Wortes zu seinem Referenten vergleichbar, unterscheidet sich jedoch darin, dass verweisende Hülle und bezeichneter Inhalt



sich äußerlich ähneln. In dem phantastischen Ausflug Schillers von seinem Sockel in die Wohnung von Kunz und zurück werden genau diese Eigenschaften der Stau zu Schau gestellt. Bezeichnenderweise aber wird die besagte Ambivalenz schon vor der nächtlichen Verwandlung sichtbar gemacht, denn im einleitenden Abschnitt wird die, noch konventionelle, Statue wie folgt beschrieben:

[...] на гранитном цоколе на фоне цветных вывесок и кирпичных стен домов, обступивших рынок, мраморный человек с худым и длинным лицом. Сидит он в удобном мраморном кресле, прислонившись к круглой его спинке. На острых коленях – свёрнутая тетрадь. (Kržižanovskij 2001, 1, 247)

Besonders die Oxymora, die in der Umschreibung des „marmornen Menschen“ und des „bequemen marmornen Sessels“ zutage treten, spitzen die dissonante Überlagerung beider Ebenen effektiv zu. Die an einer solchen Stelle nicht ungewöhnliche Personifizierung zieht ihren Reiz auch aus der Gegenüberstellung zur späteren Verkehrung dieser Ausgangslage, in der Schiller aus der Perspektive des Theaterintendanten betrachtet und wie ein Mensch mit merkwürdig steinernen Eigenschaften beschrieben wird. Interessant ist, dass Schiller von Kunz nicht erkannt wird. Ausgerechnet in seiner lebendigen Erscheinungsform, die ihn von seinem steinernen Schleier befreit, wird ihm die Zuerkennung seiner Persönlichkeit, die ihm als Steinklotz inmitten des Marktplatzes sicher ist, verwehrt.

Die Wahrnehmungsgewohnheiten des Menschen werden zur Debatte gestellt, wobei nicht die phantastische Verlebendigung das Unerwartete birgt, sondern die von ihr transportierten Fragen bezüglich unserer kognitiven Mechanismen und der semiotischer Zeichen. Im rein sprachlichen Rahmen gründet eine solche Verwechslung zwischen Bild und Verbildlichem nicht auf optischen Ähnlichkeiten, ist aber gerade deshalb umso prekärer, weil der Signifikant dennoch mit dem Signifikat verwechselt wird. Die darin liegende ontologische Divergenz ist Bestandteil aller literarischen Texte und wird im selbstreflexiven Schreiben Kržižanovskijs stets hervorgekehrt. Dabei wird in der Verselbstständigung der Zeichen der Literatur eine ganz eigene Wirklichkeit zugesprochen. Dass dies jedoch als ein Rückzug in die fiktionale Welt der Schrift gedeutet werden muss, wie Rosenkranz (2005, 130ff.) mit Blick auf Kržižanovskijs Werk nahelegt, ist zu bezweifeln.

## Paradoxes Schreiben

Das selbstreflexive Moment der Prosa Kržižanovskijs wurde bereits mehrfach angesprochen, jedoch sprechen die jetzt zu behandelnden Texte das Paradoxon der Schrift und der Lektüre direkt an, wodurch besagter Aspekt dem Leser geradezu aufgezwungen wird, worin aber auch ganz spezielle Paradoxa zutage treten.

In der Geschichte „Бумага теряет терпение“ (1939) stehen die personifizierten Buchstaben im Fokus der Handlung: Das Papier beschließt aus Enttäuschung über die Sinnlosigkeit des Geschriebenen die Buchstaben abzuwerfen. Diese unterstützen den Aufstand und ziehen davon, sich jeglichem Geschriebenwerden verweigernd. Erst nach vier Tagen des Ausnahmezustands ruft das Papier die Buchstaben zur Rückkehr, mit dem Versprechen, ab jetzt nur noch der Wahrheit zu dienen.

In dem Buchstaben-Phantasma steckt ein kulturell-anthropologisches Paradox, denn mit der Verlebendigung des Papiers und des Alphabets, die eigenständig Entscheidungen fällen, wird das fundamentale Verhältnis zwischen dem Werkzeug Schrift und dem Denkwesen Mensch verdreht. Man kann von einer medialen Variante des *mundus inversus* sprechen, die insofern skandalös ist, als dass die verlässliche Anwendbarkeit des Alphabets mit dem Vertrauen des Menschen in seine Mitteilbarkeit einhergeht, die sein Selbstverständnis als Subjekt mitbestimmt. Das beschriebene Papier ist Ausdruck der Macht des Menschen über den von ihm entworfenen Inhalt und zeugt zugleich von der Unterscheidung zwischen lebendiger Wirklichkeit und geformter Abstraktion. Die befremdliche Verkehrung dieser Hierarchie wird pointiert, wenn das Papier am Ende des Streiks einem Jungen diktiert, was er schreiben darf: „Юный сторож вытер пот рукавом со лба и снова прижал ухо к слипшимся листам бумажного вороха. Теперь он не спал, теперь он слушал и ясно слышал её голос.“ (Kržižanovskij 2003, 3, 157)

In dieser Erzählung fallen thematisiertes Objekt (Schrift) und erzählendes Medium (Schrift), das im gegebenen Fall als Subjekt gelten kann, zusammen. Darin liegt das für dieses Kapitel ausschlaggebende Paradoxon, das im Leseprozess zu einer Unschlüssigkeit hinsichtlich der Einordnung des Textes führt, der sowohl bezeichnender Signifikant als auch das Signifikat ist. Diese Konstellation führt zu einer schizophrenen Aufnahme des Dargebrachten, das sich auf eine aussertextuelle Wahrheit beziehen will und sich gerade dadurch in einer selbstreflexiven Spirale verfängt. Interessant ist in diesem Zusammenhang die Behauptung, die Schrift würde seit der Niederlegung des Streiks nur noch der Wahrheit dienen. Die Aussage beansprucht aus genannten Gründen auch Gültigkeit für die Erzählung Kržižanovskijs, führt jedoch aufgrund der phantastischen Ausrichtung des Textes und der Betonung der Unzuverlässigkeit der Schrift zu einem höchst dissonanten Leseindruck.

Zudem kann die Erzählung meiner Meinung nach für eine biographische Interpretation fruchtbar gemacht werden: Bedenkt man, dass Kržižanovskij bis zuletzt die Veröffentlichung seiner literarischen Arbeiten verwehrt blieb, liest sich der Text als eine Anklage gegen den sowjetischen Literaturbetrieb, der nicht-konforme Werke ausschloss. Die Flucht der Schrift könnte demnach mit der Frustration eines Künstlers in Verbindung gebracht werden bzw. mit dem Entzug einer persönlichen Wahrheit, die öffentlich auszudrücken Schriftstellern wie Kržižanovskij Zeit ihres Lebens verwehrt blieb.

Fast schon so etwas wie eine komplementäre Position zu „Бумага терпает терпение“ kann in Kržižanovskijs etwa 17 Jahre früher verfasster Geschichte „Жизнеописание одной мысли“ (1922) gesehen werden. Das darin vorherrschende Phantasma ist nicht der denkende Buchstabe, sondern der Gedanke selbst, der im Kopf eines Philosophen, mit dem erneut Immanuel Kant gemeint ist, geboren wird und einen Leidensweg antritt, von dem er erst erlöst wird, als er in den Grabstein seines Schöpfers eingraviert wird und im wiedergewonnenen Einklang zur Ruhe kommt. Thematisch liegt das Paradoxon in der unvorstellbaren Abtrennung des Gedanken von seinem Denker. Das Subjekt definiert sich über seinen individuellen Verstand und was im Kopf jedes einzelnen vorgeht, steht jenseits jeglicher Veräußerlichung und reduktionistischen Konkretisierung. In der Geschichte aber ist das denkende Subjekt Träger eines zweiten, inneren Subjekts, worin eine paradoxe Spaltung bzw. ein Souveränitätsverlust auffällt, der mit der Schriftwerdung des Gedankens und seiner damit verbundenen Auslagerung in Raum und Zeit konkretisiert wird. Das eigentliche Unglück des Gedankens setzt bezeichnenderweise erst mit seiner Verschriftlichung ein. In seiner personifizierten Gestalt kommt die Absurdität eines solchen Aktes zum Ausdruck. Sobald der Gedanke Eingang in die Schrift findet, vom Setzer in Buchstaben „zerrissen“ (Kržižanovskij 2001, 1, 142) wird und durch unzählige Drucke in die Köpfe fremder Menschen gelangt, ist sein ursprünglicher Sinn entstellt und missbraucht. Die Missdeutung ergibt sich vor allem aus der dem Medium immanenten Unmöglichkeit eine entkontextualisierte, von einem anderen Subjekt erdachte Buchstabenfolge adäquat zu verstehen, ganz zu schweigen vom unabwendbaren Scheitern, das mit der Überführung einer lebendigen Idee in das tote Korsett der Buchstaben verbunden ist.

Ebenso wie der Titel gebende Gedanke wird auch die Erzählung über die Schrift vermittelt und muss aus diesem Grund des gleichen Entstelltseins bezichtigt werden. Der Autor selbst gerät ins Blickfeld, weil er seine Gedanken in Schrift eingepfercht hat. Und auch der Leser muss sich der daraus erwachsenden Kritik stellen, Geschriebenes zu missdeuten, was direkte Auswirkungen auf seine Einstellung zum Text hat. Die Urteilenden sind ebenso Verurteilte, die sich diesem Dilemma nicht entziehen können, da sie in dem unumkehrbaren Leseakt verfangen sind und sich darüber hinaus dem Spiel von Schreiben und

Lesen immer wieder ergeben werden. Die Lektüre wird im gewissen Sinne zur eigentlichen Voraussetzung des Paradoxons. Es stellt sich eine ähnliche Situation wie beim Lügner-Paradoxon, das in seiner berühmtesten Variante wie folgt lautet: Epimenides der Kreter sagt: „Alle Kreter sind Lügner“. Der Kern eines solchen Selbstwiderspruchs wird im Fehlen einer Metasprache behauptet, denn innerhalb eines Systems können keine Aussagen über eben dieses System getroffen werden. Kržižanovskijs Prosa widersetzt sich diesem Dogma: Sie spricht sowohl über sich selbst als auch über das, was jenseits ihres betont geschlossenen Kreises liegt. Es wird dabei nicht auf eine Metasprache verzichtet, kein Mangel an übergeordneten Instanzen gelitten, sondern alles zu einer verbindenden und entgrenzenden Sprache erklärt.

Eine vergleichbare aber nicht gleichzusetzende Reibung wird in der Lektüre von „Фантом“ (1926) spürbar. In den einleitenden Sätzen heißt es:

Паре глаз, случайно забрѣдшей дальше заглавия, на эти вот строки, – тут нечего делать. Пусть глаза – чьи б они ни были – поворачивают обратно. [...] Ну вот, и не надо дальше, отдѣргивайтесь с строк – оставьте меня наедине с моим рассказом. (Kržižanovskij 2001, 2, 542)

Die Schrift arbeitet gegen sich selbst, behauptet das abzulehnen, was für einen Text konstitutiv ist und wodurch er genau genommen erst zur Existenz gebracht wird, nämlich das Gelesenwerden. Allein die Anwesenheit des Geschriebenen zeugt von einem Mitteilungsdrang, dem sich der Leser nicht widersetzt. Sobald er über die hier zitierte Passage hinaus gekommen ist, handelt er dem Text zuwider und kommt im selben Moment seinen Erwartungen nach. Zwei sich zuwiderlaufende Ansprüche fallen zusammen, was den Leser in eine Unschlüssigkeit versetzt und seine Aufmerksamkeit auf den Prozess des eigenen Lesens lenkt, das unweigerlich dem nach vorn drängenden Verlauf der Buchstabenreihen folgt, aber dazu aufgefordert wird, umzukehren. Maßgeblich ist hier der narrative Kunstgriff der Metalepse, mit dem strikt getrennte Erzählebenen aufgebrochen werden und gegenseitigen Zugriff erhalten. Das Phänomen ist in vielen der bereits besprochenen Texte latent präsent, soll im folgenden Kapitel aber gesondert untersucht werden.

## Metalepse

Die Überschneidung der diegetischen Grenzen im Rahmen einer Metalepse muss als paradox gewertet werden, da sie die innerfiktive Sinnhaftigkeit des Erzählens durchbricht und Bereiche ineinander führt, die sich gegenseitig ausschließen müssten.<sup>5</sup> In einem solchen Regelverstoß wird die Fiktionalität des

<sup>5</sup> Grundlegend zur Metalepse sind die Arbeiten von Gérard Genette (1988, 168ff.). Zum paradoxen Wesen der Metalepse vgl. Sonja Klimek (2010, 42f.).

Textes und die Staffellung seiner Diegesen sichtbar gemacht und somit auch der verabredete Charakter der darin wirkenden Logik. Diese ist für das glaubwürdige Erzählen unerlässlich und für Texte, die dem Grundsatz der Mimesis folgen, so fundamental, wie die Kluft zwischen der Welt des konkreten Lesers und der von ihm gelesenen Erzählung.

Ein diegetischer Übergriff findet sich unter anderem in der Povest' „Возвращение Мюнхгаузена“ (1927-28). Das Geschehen setzt im Jahre 1921 ein, wenn Münchhausen den Lyriker Ernst Unding in seinem Berliner Domizil empfängt und ihm erzählt, wie er damals durch eine Zeitreise im Jahr 1918 gelandet ist. Dass den Darstellungen ein Bruch der diegetischen Logik zugrunde liegt, wird spätestens dann klar, wenn der Baron darlegt, wie er, um den Blicken eines Diplomaten auf der Versailler Konferenz zu entgehen, in Rudolf Erich Raspes 1785 erschienene Erstausgabe von *Baron Munchausen's Narrative of his Marvellous Travels and Campaigns in Russia*, das er stets bei sich trägt, zurückspringt:

[...] открыв свою книгу – вот так, – я насутулился, подобрал ноги к подбородку, голову в плечи, сжался, сколько мог, и впрыгнул меж страниц, тотчас же захлопнув за собой переплет, как вы, скажем, захлопываете за собой дверь телефонной будки. В этот миг шаги переступили порог и приблизились к столу, на котором, сплюсцившись меж шестьдесят восьмой и шестьдесят девятой страницами, находился я. (Kržižanovskij 2001, 2, 142)

Seine Zuflucht in Schrift und Zeichnung muss er aber sogleich wieder aufgeben:

[...] пальцы дипломатического туза, [...], нечаянно зацепили за сафьяновую дверь моего убежища, страницы разомкнулись, и я, признаюсь в некотором смущении, то растрехмериваясь, то снова плющаясь, не знал, как быть. Туз выронил сигару из рта и, откинув руки, опустился в кресло, не сводя с меня круглых глаз. Делать было нечего: я вышагнул из книги и, сунув ее себе под мышку: вот так, сел в кресло напротив и придвинулся к дипломату, колени к коленям. (Ebd., 142).

Die entsprechende Seite des Buches bleibt leer und der Baron richtet sich dauerhaft in seiner neuen Umgebung ein, in der er als ‚reale‘ Person wirkt und als fiktive Gestalt im kulturellen Gedächtnis seiner Mitmenschen präsent ist.

Kern der Powest ist ein Vortrag des Barons über eine Reise in die Sowjetunion, die an bekannte Geschichten des Originals, in dem Münchhausen das zaristische Russland bereist, anknüpft. Alte und neue Anekdoten werden vermengt, wobei ihre Grenzen ineinander übergehen, sich auf das jeweils Andere ausweiten. Die Erlebnisse des Barons der ‚realen‘ Welt, also der Seinsebene des

Dichters Unding, der als diegetischer Nullpunkt gesetzt werden kann, werden von der ‚fiktiven‘ Welt der Münchhausen-Geschichten Raspes ständig eingeholt. Vom Standpunkt Undings aus gesehen sind Raspes Geschichten als metadiegetisch zu klassifizieren. Eine Darstellung dieser Metadiegeese findet aber nicht statt, vielmehr verlässt sich der Text auf die allgemeine Bekanntheit der Texte bzw. ihres Helden, weshalb die Metalepse in diesem Fall von einer Leerstelle abhängt. Entsprechend ist die ‚Richtung‘ des metaleptischen Sprungs Münchhausens nicht eindeutig bestimmbar: Die einzige Beschreibung dieses Akts, die auf den Lügenbaron selbst zurückgeht, bezieht sich auf den Übertritt aus der ‚realen‘ Welt in das Buch, sodass Münchhausens diegetische ‚Heimat‘ durch das Modell der diegetischen Abstufung nicht wirklich erfasst werden kann oder zumindest unbestimmt bleibt.

Ungeachtet all dieser Wirrungen bildet Raspes Buch das rahmende Element der Powest, das nicht nur am Anfang der Handlung, sondern auch an ihrem Ende steht, denn nach dem Verschwinden des Barons entdeckt ihn Unding darin auf einem Bild wieder: „Пальцы, чуть дрогнув, перевернули лист: пустой квадрат в черной типографской кайме был не пуст: и барон Мюнхгаузен, ссутулив плечи, стоял посреди.“ (Ebd., 260) Die Metadiegeese rahmt also die Diegeese, worin die eigentlich anzunehmende Ordnung umgestülpt ist. Die Fiktion wird zum generierenden und dominierenden Faktor der vereinbarten Wirklichkeit. Passend dazu kommt es im Verlauf der Handlung zu der wenig überraschenden Eröffnung, dass Münchhausens Reise in die Sowjetunion und alle damit einhergehenden Abenteuer frei erfunden sind. Überraschend ist allerdings die spätere Entdeckung, dass alle Lügen nun doch der Wirklichkeit entsprechen, ein Umstand, der Münchhausen zutiefst schockiert und ihn zurück in sein Buch fliehen lässt. In diesem Szenario scheint die Entgrenzung eines *einfachen* metaleptischen Sprungs übertroffen: Die irreguläre Verzahnung von Realität und Fiktion wird nicht mehr ausgespielt, sondern ihre Komponenten schlagartig gleichgeschaltet. Dass dabei nicht ganz klar ist, ob Münchhausens Worte die Wirklichkeit erschaffen, oder zufälligerweise mit ihr übereinstimmen, ist unter diesem Blickwinkel nicht von Belang. Interessant ist aber die Parallele, die Münchhausen angesichts seines Unvermögens eine rein fiktive UdSSR zu erschaffen, zu historischen Welterklärungsmodellen zieht: „но ведь и все эти Паскали, Бруно, Ньютоны тоже начинали с пустяков, а потом – брр... острое в хроническое“ (ebd., 248). Es wird nicht nur die Geschlossenheit einzelner diegetischer Welten infrage gestellt, sondern auch eine Ausweitung dieses Spiels auf den aussertextuellen Rahmen angedeutet bzw. der Anspruch der akzeptierten Welt auf ihren Status als Wirklichkeit aus einer anderen Perspektive beleuchtet und die ihr zugrundeliegenden Kategorien von ‚real‘ und ‚erfunden‘ außer Kraft gesetzt: Wenn fiktive Hypothesen sich zum verlässlichen Wirklichkeitsindikator des Menschen verfestigen, kann die literarische Fiktion

nicht von vornherein ins Reich der Märchen abgeschoben werden. Und wenn sich die erfundene UdSSR Münchhausens unverhofft als Wirklichkeit herausstellt, bedeutet das im Gegenzug, dass die Wirklichkeit erfunden sein kann. Alles ist Wirklichkeit und nichts darf als wirklich gelten. Davon zeugt unter anderem der desillusionierende Effekt der Metalepse, die die Glaubwürdigkeit der fiktiven Welt bewusst auflöst und dennoch nicht im Stande ist, die Immersion aufzuhalten. Das Paradoxon, das die Statik dualistischer Systeme für sich instrumentalisiert und sie im selben Augenblick auflöst, ist genuiner Bestandteil dieses Prozesses.

Auch die Kritik an der sowjetischen Gegenwart spielt eine nicht zu vernachlässigende Rolle. In der Darstellung der UdSSR als einem Land, über das man überhaupt nicht lügen kann, weil sich alle nur denkbaren Absurditäten als zutreffend herausstellen, klingt eine Auseinandersetzung mit den radikalen Umwälzungen im nachrevolutionären Russland an. Es sind nicht nur die von Münchhausen beschriebenen chaotischen und ärmlichen Verhältnisse, die von einem kritischen Blick zeugen, sondern vor allem auch die zahlreichen Anspielung auf die Künstlichkeit der neuen sowjetischen Identität. Der Oktoberrevolution wird offensichtlich eine historisch-kulturelle Verzerrung angelastet, die beweist, dass Realität mindestens so aberwitzig sein kann, wie reine Phantasie. Aufschlussreich in diesem Zusammenhang ist die Begegnung Münchhausens mit einem Gespenst, das seit 152 Jahren auf der Suche nach jemandem ist, den es nicht finden kann, weil es immer nach dem falschen Namen „Никола Малый на Петуховых Ногах“ fragt. Der Baron entgegnet ihm:

Послушайте, вы, видение, где ваше видение? Будет ломать легенду. Вы ищете храм на Петушиных Ногах. Но их тут тысячи: стучите в любую дверь, и она введет вас. Разве не треплются красные петушьи гребни над кровлями их домов, разве не проблистали поднятые в небо стальные клювы. Каждый дом (если верить их сказкам), каждая идея (если верить их книгам) на петушьих ногах. Попробуйте: троньте – и все это, топорща перья, бросится на нас и раскроет, со всеми Круппами, как крупу. (Ebd., 218)

Wie nahe täuschende „Erscheinung“ (видение) und klare „Sicht“ (видение) beieinander liegen und dass Realität ein Zeichen ohne inhaltliche Substanz sein kann, so wie es von der Schrift zuweilen behauptet wird, wird in diesem Ausschnitt implizit aber deutlich zur Sprache gebracht, in dem die Legende vom Moskauer Gespenst mit Anspielungen auf die Realität des Sowjetstaats vermengt ist. Nicht nur das sprachliche Zeichen als Repräsentationsmedium wird unter die Lupe genommen, die Realität selbst wird als ein Geflecht von Zeichen verstanden.

Die Gestaltung der Metalepse bei Kržižanovskij bringt den Protest gegen künstlich inthronisierte Machtebenen und ihre performative Selbstbehauptung zum Ausdruck. Es drängt sich die Erkenntnis auf, dass die Existenz des Bürgers der frühen Sowjetunion tatsächlich einem Paradoxon gleicht, weil dieser zwischen alter Identität und neuer Realität gefangen ist, wobei das, was von Substanz ist, weil es sich organisch entwickelt und im kulturellen Gedächtnis Spuren hinterlassen hat, verworfen wurde, hingegen das, was lediglich auf Parolen und abstrakten Ideen gründet, sein ganzes Dasein bestimmt. Darin wird erneut ein gegenkultureller Aspekt des Paradoxons ersichtlich. Denn das Paradoxon entlarvt nicht nur die Automatisierung, sondern auch das Skurrile, das in einer mehrheitsfähigen Doxa lauern kann. Kržižanovskijs Paradoxon ermöglicht die Analogisierung von Fiktion und Wirklichkeit, in der die Bedingungen einer neuen, nicht-adäquaten Realität aufgegriffen werden. Die ideologische Verkrampfung des kommunistischen Systems, das über die Politik hinaus alle Sphären des praktischen und geistigen Lebens auf die Monade des Stalinismus geeicht hatte, ist das diametrale Gegenmodell zur paradoxen Entgrenzung und ihre optimale Angriffsfläche. Das literarische Universum Kržižanovskijs, dem, wie gezeigt wurde, das Paradoxon als basales Prinzip zugrunde liegt, ist bereits in seiner proteischen Form Ausdruck des Protestes und innerhalb der gleichgeschalteten Literaturlandschaft der Sowjetunion für sich genommen ein Paradoxon, ein verstörender Widerstand. Fragt man sich also angesichts einer solchen Verabsolutierung des Paradoxons nach seinem Reibungspunkt, der Doxa, die zur Erzielung einer entsprechenden Wirkung als notwendig angenommen wird, kann diese im totalitären System als solchem benannt werden. Gleichzeitig, so zeigt es die Analyse von Kržižanovskijs Geschichten, kann das Alltäglichere einer Relativierung unterzogen werden, sodass es nicht einen doxalen Fixpunkt gibt, sondern alles zu allem in einer gespannten und produktiven Beziehung steht. Deshalb sprechen Kržižanovskijs Texte auch davon, dass die Wirklichkeit alles andere als stabil, endgültig und verbindlich ist, worin die marxistisch-ideologische Behauptung einer einzigen Wahrheit und eines Telos unterlaufen wird. Die künstlerische Sprache übernimmt die Rolle eines aktiven Vermittlers zwischen Kunst und Realität. Das allgegenwärtige Paradoxon wird sprachlich hergestellt und die paradoxe Sprache in ihrer dinglichen Substantialität, ihrem repräsentierenden Anspruch und ihrem fiktionalen Potenzial zur umfassenden Grundlage der Wirklichkeit erklärt.

Als nächster Untersuchungsschritt scheint in Anbetracht dieser Ergebnisse ein Vergleich mit den russischen Dichtern des Absurden sinnvoll und wichtig. Die Parallelen zum poetologischen Programm der 1930er verbotenen avantgardistischen Kunstvereinigung OBĚRIU zum Beispiel, deren Mitglieder eine alternative, autonome Realität der literarischen Sprache propagierten, sind augenscheinlich, nicht zuletzt deshalb, weil sie sich in ihren Texten bevorzugt der



Ironie, des phantasmagorischen Spiels und des Paradoxons bedienten (Roberts 1997, 125). Gleichwohl oder gerade weil sich das Werk des literarischen Einzelgängers Kržižanovskij keiner speziellen künstlerischen Richtung oder gar Vereinigung zuordnen lässt, verspricht eine werksübergreifende Betrachtung dieser ‚ausgegrenzter‘ Literaturen fruchtbar zu sein.

## L i t e r a t u r

- Benecke C. 2010. *Philosophie, Phantasma, Physik – Konzeptualisierungen der Zeit als literarischer Gedächtnisraum bei Sigizmund Dominikovič Kržižanovskij*, unveröffentlicht, eingereicht am Institut für Slawistik der Humboldt-Universität zu Berlin.
- Bode C. 1992. „Das Paradox in post-mimetischer Literatur und post-strukturalistischer Literaturtheorie“, Geyer P./Hagenbüchle R. (Hg.), *Das Paradox. Eine Herausforderung des abendländischen Denkens*, Tübingen, 619-657.
- Čudakova M.O. 1995. „Sredinnoe Pole‘ russkoj prozy sovetskogo i dosovetskogo vremeni“, *III. Meždunarodnaja Konferencija po Russkoj Proze XX Veka*, „Vtoraja Proza‘ Vnutri i Vne Rossii (1920-e - 1940-e Gody)“, Trient, 113-123.
- Eiermacher K. (Hg.). 1986. *Semiotica Sovietica*, 2 Bd., Aachen.
- Esposito E. 1991. „Paradoxien als Unterscheidungen von Unterscheidungen“, Gumbrecht H.U./Pfeiffer K.L. (Hg.), *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*, Frankfurt a.M., 35-57.
- Genette G. 1988. *Die Erzählung*, München.
- Hagenbüchle R. 1992. „Was heißt ‚paradox‘? Eine Standortbestimmung“, Geyer P./Hagenbüchle R. (Hg.), *Das Paradox. Eine Herausforderung des abendländischen Denkens*, Tübingen, 27-43.
- Hansen-Löve A. 1978. *Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*, Wien.
- Klimek S. 2010. *Paradoxes Erzählen. Die Metalepse in der phantastischen Literatur*, Paderborn.
- Kržižanovskij S.D. 2001-13. *Sigizmund Kržižanovskij. Sobranie sočinenij v šesti tomach*, Sankt Petersburg.
- Lachmann R. 2001. „Paradoks i fantazm – zametki k istorii ponjatij“, Markovic V./Schmid W. (Hg.), *Paradoksy russkoj literatury*, Sankt Petersburg, 17-41.
- 2003. *Erzählte Phantastik. Zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte*, Frankfurt.
- Lotman J. 2010a. *Die Innenwelt des Denkens*, hg. von Frank S./Ruhe C./Schmitz A., übers. von Leupold G./Radetzka O., Berlin.

- 2010b. *Kultur und Explosion*, hg. von Frank S./Ruhe C./Schmitz A., übers. von Trottenberg D., Berlin.
- Roberts G. 1997. *The last Soviet avant-garde: OBERIU - fact, fiction, metafiction*, Cambridge.
- Rosenflanz K.L. 2005. *Hunter of Themes. The Interplay of Words and Things in the Works of Sigizmund Kržižanovskij*, N.Y.
- Runggaldier E. 1989. „Paradox“, *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 7, Basel, Sp. 81.
- Schmid W. 2008. *Elemente der Narratologie. Narratologija*, Berlin.
- 2001a. „Zametki o paradokse“, Markovič V./Schmid W. (Hg.), *Paradoksy v ruskoj literature*, Sankt Petersburg, 9-16.
- 2001b. „Puškina Paradoxien“, Frank S./Greber E./Schahadat S./Smirnov I. (Hg.), *Gedächtnis und Phantasma. Festschrift für Renate Lachmann*, München (Die Welt der Slaven. Sammelbände 13), 429–440.
- 1992. *Ornamentales Erzählen in der russischen Moderne. Čechov – Babel' – Zamjatin*, Frankfurt a.M. (u.a.)
- Spencer-Brown G. 1999. *Laws of Form. Gesetze der Form*, Leipzig.
- Toporov V. 1995. *Mif, ritual, simbol, obraz. Issledovanija v oblasti mifopoëtičeskogo*, Moskau.
- Van Heijenoort J. 1967. „Logical Paradoxes“, *The Encyclopedia of Philosophy*, Bd. 5, N.Y./London, 45-51.

Roman Widder

**ANDREJ PLATONOV'S TOPOGRAPHIE DES POLITISCHEN  
(DŽAN UND SČASTLIVAJA MOSKVA)  
1. TEIL**

**Allgemeine Vorbemerkungen**

**1. Politik und Ontologie: Zur Metaphorologie von Grund und Boden.**

Eine politische Perspektive auf Andrej Platonovs Texte zu werfen, liegt so nahe, dass der Anschein einer gewissen Trivialität schwer zu vermeiden ist und der Verdacht eines Rückfalls in eine eigentlich schon erschöpfte Perspektive der Platonov-Forschung aufkommt, die dessen Texte so eng wie möglich an die politischen Ereignisse und den historischen Kontext bindet, in dem sie entstanden sind (Geller 1982). Eine politische Perspektive scheint vor allem von einem Untersuchungsparadigma verdrängt worden zu sein, das man auch „ontologisch“ genannt hat (Karasev 1995 u. 2002, 38) und die sich unter anderem an einer Hermeneutik jener zahlreichen Formulierungen vom „Daseinsstoff“ bzw. einer „Materie der Existenz“ («вещество существования», Platonow 1989, 17/ Platonow 1992, 219/Platonov 2000, 187) versuchen (vgl. Bočarov 1994). Aus gnostischer, mystischer oder mythopoetischer Perspektive wird die tatsächlich omnipräsente Suche nach dem Kern oder der Grundlage des Materiellen bei Platonov als tiefer und grundsätzlicher gegenüber der politischen Seite seiner Texte betrachtet (exempl. Proskurina 2001). Gerät letztere doch in den Blick, dann oft nur im Hinblick auf die als ‚ideologisch‘ bezeichnete Banalität einer propagandistischen Sprache, die in Platonovs Texten auf besondere Weise parodiert werde.

Die vorliegenden Aufsätze<sup>1</sup> gehen deshalb von der Annahme aus, dass die politischen und die ontologischen Fragen bei Platonov als zwei Seiten eines

---

<sup>1</sup> Die beiden konsekutiv erscheinenden Aufsätze sind das Resultat einer bei Susanne Frank und Joseph Vogl an der Humboldt-Universität zu Berlin geschriebenen, literaturwissenschaftlichen Abschlussarbeit. Im ersten Teil wird die Analyse von *Džan* im Vordergrund stehen, um am Ende zu *Sčastlivaja Moskva* überzuleiten. Der zweite Aufsatz wird, darauf

kontinuierlichen Problemzusammenhangs verstanden werden müssen. Sie verfolgen die These, dass die metaphorische Vermittlung beider Bereiche durch topographische und topologische Begriffe, durch das semantische Feld von Grund und Boden geleistet wird. Wenn diese Arbeit vom ‚Politischen‘ spricht, dann nämlich nicht, um tatsächlich eine Essenz der Politik aufzuspüren, sondern einerseits, um mit Politik mehr bezeichnen zu können als einen bestimmten sozialen Bereich, einen spezifischen Diskurs oder eine Reihe von Institutionen, und andererseits, um Platonov im Kontext eines bestimmten historischen Moments zu verorten. Die notorische Verstrickung von Politik und Ontologie kann für die 1920er Jahre als historisches Symptom verstanden werden, das sich bei Platonov genauso wie bei einigen seiner wichtigsten Zeitgenossen findet. Im deutschen Kontext reflektieren Carl Schmitt oder Martin Heidegger, im russischen die Eurasianer oder Michail Bachtin das Verhältnis von Politik und Ontologie mit derselben topologischen Metaphorik.<sup>2</sup> Ich folge in Bezug auf Platonov also ganz allgemein und in historischer Perspektive der These von Oliver Marchart, dass sich die politische und die ontologische Differenz aufeinander beziehen und im Zusammenhang betrachtet werden müssen.<sup>3</sup>

---

aufbauend, versuchen, beide Texte einer synoptischen Lektüre zu unterziehen. Für einen detaillierteren Ausblick vgl. das Ende dieser Einführung.

<sup>2</sup> 1927, das Jahr, in dem Platonov beginnt, sich professionell dem Schreiben zu widmen und seine bekanntesten Texte zu entstehen beginnen, ist in Deutschland das Jahr der Erstpublikationen sowohl von Carl Schmitts *Der Begriff des Politischen*, als auch von Martin Heideggers *Sein und Zeit*. Carl Schmitt hat ein „in territorialer Geschlossenheit organisiertes Volk“ gesucht und eine „stabile und unterscheidbare Macht über der ‚Gesellschaft‘“ vermisst (Schmitt 1991, 20, 24). Später hat er mit dem Begriff des ‚Nomos‘ als „Urwort“ des Rechts die Koinzidenz von Recht und Raum behauptet (Schmitt 1988, 42). Heideggers *Sein und Zeit* wiederum versucht sich an einer ‚Fundamentalontologie‘ und entwickelt dabei die Zeitlichkeit des Daseins als Grund, eine Semantik, die er später in *Der Satz vom Grund* (1955-56) im Bedingungsverhältnis von Grund und Abgrund zuspitzt. Die Polysemie von „Grund“ im Sinne von Grundlage und Begründung besteht im Russischen genauso wie im Deutschen: *osnova* (Grundlage), *osnovanie* (Begründung, Grundlage), *osnovyvat’* (begründen). Innerhalb der russischen Philosophie hat Lev Šestov im Anschluss an Nietzsche und Dostoevskij und in weniger politischer als existenzialistisch-religionsphilosophischer Hinsicht der Metapher der Bodenlosigkeit zu neuer Prominenz verholfen – in seinem 1905 erschienenen Buch *Apoŋeoŋ bezpočevnosti* (Apotheose der Bodenlosigkeit). Näher an Platonov ist Michail Bachtins frühes Fragment *K filosofii postupki* (*Zur Philosophie der Handlung*, 1919-1921), das versucht, eine neue ‚prima philosophia‘ zu stiften, wobei die Ontologie durch eine Ethik ersetzt werden soll, die am Begriff des Ereignisses bzw. Mit-Seins („so-bytie“) orientiert ist. Besonders symptomatisch für die hier verhandelte Problemkonstellation ist ein Aufsatz des Eurasianers Lev Karsavin mit dem Titel *Osnovy politiki* (Grundlagen der Politik, 1927). Karsavin gehört zur Bewegung der sogenannten Eurasianer, auf die ich noch detaillierter zu sprechen komme. Wegen heutige, einflussreiche Nachfolger beziehen sich wiederum explizit auf Carl Schmitt, vgl. dazu Frank 2003.

<sup>3</sup> „Die politische Differenz kann als Symptom des abwesenden Grundes verstanden werden“, Marchart 2010a, S. 245. Marchart versteht diese These weniger historisch als typologisch, vgl. auch Marchart 2010b.

Nicht von Ungefähr wurde die bereits von einigen Autoren bemerkte Nähe von Platonov und Heidegger unter dem Titel der „Bodenlosigkeit als Grundlage“ (vgl. Lane 2011, Epstejn 2006a und 2006b) verhandelt. Die beiden bekanntesten Texte Platonovs verhandeln das Thema: In *Kotlovan* (*Die Baugrube*, 1929-30) spielt das Nichts oder die Leere insofern eine entscheidende Rolle, als das misslingende Fundieren von Gesellschaft das zentrale Motiv der „povest“ darstellt.<sup>4</sup> *Čevengur* (*Tschewengur*, 1927-1929) handelt von der Umbenennung einer Steppenstadt in ‚Kommunismus‘ und damit vom Versuch einer kommunistischen Gründung aus dem Nichts. In Bezug auf diesen größten Roman Platonovs hat sich eine Lektüre als gewinnbringend erwiesen, die von einer Ontologie des Mangels und der Negativität ausgeht.<sup>5</sup> Es sei hier dahingestellt, inwiefern der Vergleich der ideologisch so konträren Autoren Platonov und Heidegger dem Verständnis von ersterem überhaupt behilflich ist.<sup>6</sup> Es überrascht nicht, dass Heideggers analytisch-etymologisierendes und Platonovs synthetisch-phraseologisierendes Schreiben einige Ähnlichkeiten aufweisen, wenn sie sich mit den gleichen Themen beschäftigen. Sicherlich hat Platonov mit seinem wahrscheinlich ungelesenen Zeitgenossen Heidegger mindestens genauso viel oder mehr gemeinsam als mit Michail Fjodorov, der wohl zu seinen Lieblingsautoren zählte, auf dessen Philosophie der Auferweckung der Väter man Platonov jedoch lange zu einseitig bezogen hat.<sup>7</sup>

Die vorliegende Arbeit will jedoch in erster Linie daran erinnern, dass auch die marxistische Theorie in Fragen nach dem Verhältnis von Stadt und Land, von Bauern und Proletariat, aber auch in der Rede von Basis und Überbau mit

<sup>4</sup> *Kotlovan* verhandelt explizit das Verhältnis von Grund und Abgrund: das Fundament für das neue Gemeinschaftshaus muss unaufhörlich erweitert werden und invertiert sich schließlich zum Grab für das einzige Kind und damit vermeintlich für die Zukunft dieser literarischen Welt und kommunistischen Gesellschaft. Eine heideggerianische Lektüre von *Kotlovan* erkennt darin die Verwurzelung des Menschen im Nichts – das Nichts wird zum Grund des Seins. In diesem Zusammenhang liegt es auch nahe, das Verhältnis von Nichts und Längeweile – omnipräsenten Themen Platonovs – zu berücksichtigen. Platonovs Figuren treffen bei der Suche nach dem Sein oder dem Stoff des Lebens immer wieder auf eine Leere, die sie zudem als einen Mangel und eine unbestimmte Sehnsucht ständig mit sich herumtragen.

<sup>5</sup> Frederic Jameson hat gezeigt, dass sich in *Čevengur* die Entstehung der kommunistischen Stadt aus der existentiellen Leere als eine Art Substantialisierung des Begehrens nachverfolgen lässt, vgl. Jameson 1994, 73-129.

<sup>6</sup> Für wichtig halte ich, Platonov einerseits nicht in eine pessimistische Rhetorik des Verlusts kultureller Grundlagen einzugliedern, andererseits nicht alleine auf mythische Motive und deren Aktualisierung in der sowjetischen Kultur zu reduzieren, sodass etwa in *Kotlovan* das tote Kind als notwendiges Bauopfer erscheint, erstes etwa in Lane 2011, letzteres in zahlreichen Interpretationen zu *Kotlovan*.

<sup>7</sup> So auch Epstejn 2006a, sowie Čubarov 2011. Paradigmatisch für das Thema Platonov und Fjodorov ist Teskey 1982. Wenn man so will, ist die große Gestalt des Nichts bei Platonov eben gerade der unumkehrbare Tod, um dessen Überwindung jedoch zahlreiche seiner Protagonisten im Gefolge von Fjodorov und des Biokosmismus kreisen.

einer topologischen Semantik hantiert. So lautet die Frage des Ingenieurs der Baugrube, Pruševskij: „Ob sich wohl auf jeder Basis ein Überbau erhebt? Ob wohl jede Arbeit am Material des Lebens als Nebenprodukt eine Seele im Menschen hervorbringt?“ / «Изо всякой ли базы образуется надстройка? Каждое ли производство жизненного материала дает добавочным продуктом душу в человека?» (Platonow 1989, 233/Platonov 2009b, 428) Die Frage, wer oder was neben der technischen die soziale Basis, also das Fundament der Gesellschaft oder das politische Subjekt der Revolution ist, verhandelt Platonov bereits in *Čevengur*, noch ausführlicher jedoch in der *Povest' Džan (Dshan, 1933-1936)*. Die Problematik der Hypostasierung des Sozialismus als Ort oder Ding dagegen wird in *Sčastlivaja Moskva (Die Glückliche Moskva, 1933-37)* zugespitzt: als Problematik des Begehrens wie auch im Phantasma der Stadt. Ich behaupte also, dass das in *Kotlovan* und *Čevengur* verhandelte Thema der Bodenlosigkeit des Kommunismus in den beiden parallel geschriebenen Texten aus den 1930er Jahren systematisch fortgeführt wird.<sup>8</sup> Da *Džan* und *Sčastlivaja Moskva* bisher weit weniger intensiv und noch gar nicht im Zusammenhang untersucht wurden, und weil sie in der kritischen Periode der Etablierung des sozialistischen Realismus als Norm entstanden, sind sie der zentrale Gegenstand der beiden vorliegenden Aufsätze. Die Verbindung einer sozialpolitischen Problematik mit einem topographisch-architektonischen, urban-agrarischen Bildarsenal ist für Platonov charakteristisch und bildet gewissermaßen ein metaphorisches Vor- und Umfeld des ‚Begriffs des Politischen‘. Ziel dieser Arbeit ist es darum, entlang von Platonovs Texten Grundzüge einer Metaphorologie von Grund und Boden zu entwerfen, wenn es in einer solchen Analyse Hans Blumenberg zufolge darum geht, „die logische ‚Verlegenheit‘ zu ermitteln, für die die Metapher einspringt“ und die „begrifflich nicht auflösbare [] Aussagefunktion“ von historisch persistenten, notorisch wiederkehrenden, wenngleich nicht unveränderlichen Metaphernkomplexen darzustellen.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Die Metapher der Bodenlosigkeit prägt noch die heutige normative Sozialphilosophie und ihre Kritik der französischen Ereignis-Philosophien des Politischen, vgl. Bedarf 2007.

<sup>9</sup> Blumenberg 1998, 10. In Bezug auf die politische Semantik von Grund und Boden lässt sich wohl nicht von einer ‚absoluten Metapher‘ sprechen. Das hier Entscheidende des metaphorologischen Projekts ist die Resistenz des historisch-metaphorischen Prozesses gegenüber philosophisch eindeutiger Terminologie sowie seine Nähe zur lebensweltlichen Erfahrung. „Dass diese Metaphern absolut genannt werden, bedeutet nur, dass sie sich gegenüber dem terminologischen Anspruch als resistent erweisen, nicht in Begrifflichkeit aufgelöst werden können, nicht aber, dass nicht eine Metapher durch eine andere ersetzt bzw. vertreten oder durch eine genauere korrigiert werden kann. Auch absolute Metaphern haben daher *Geschichte*. Sie haben Geschichte in einem radikaleren Sinn als Begriffe, denn der historische Wandel einer Metapher bringt die Metakinetik geschichtlicher Sinnhorizonte und Sichtweisen selbst zum Vorschein, innerhalb der Begriffe ihre Modifikationen erfahren.“ Ebd., 12f..

In philosophischer Sprache geht es um das Problemfeld des Universalismus, insofern es diesem immer um „Begründungsdiskurse“ geht (vgl. Schweppenhäuser 2005, 25). Dabei lassen sich bei Platonov eine horizontale und eine vertikale Dimension unterscheiden. Die horizontale Dimension besteht in dem globalen Anspruch des kommunistischen Projekts. Die pragmatische Seite des Universalismus besteht für die frühe Sowjetunion in der Frage des Internationalismus. Platonovs literarische Welt sieht sich konfrontiert mit dem, was Étienne Balibar die ‚Vieldeutigkeit der Universalität‘ nennt, die nicht aufzulösen oder durch neue Leitbegriffe wie das Singuläre oder die Differenz zu ersetzen ist, sondern nur als Aporetik beschrieben werden kann. Sie bringt paradoxe Aussagen, aporetische Argumentationen und eine chiasmatische Topik zum Vorschein.<sup>10</sup> Andererseits besteht die vertikale Dimension in der ingenieurstechnischen, architektonischen Semantik, die für die Selbstbeschreibung vor allem der frühen Sowjetunion selbst einen fundamentalen Charakter hatte. Platonovs Texte entwerfen darum zugleich einer „Architektur des Politischen“ (vgl. Balke 1996, 203-219) und stellen ihre Fragen auf eine dezidiert konstruktivistische Weise. Als Bewässerungstechniker und Kenner der bäuerlichen Welt, mit seinen Nomadenfiguren und urbanen Landschaften artikulieren sich politische Fragen bei Platonov zwischen dem aufgegebenen Anspruch eines Bezugs auf die Natur, der Universalität des kommunistischen Gemeinschaftsbegriffs und einer politischen Architektur. Die Fundierung von Gesellschaftshäusern, die Fruchtbarmachung und Einhegung von Böden, die Kollektivierung der Landwirtschaft, die Transformation von Stadtlandschaften und die Bewegung und Anordnung von Nationalitäten auf Territorien arbeiten dabei mit einer wechselseitig aufeinander bezogenen Semantik. Auf diesem metaphorologischen Umweg werden Platonovs Texte ein Labor für die Untersuchung der politischen Moderne.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> Balibar 2006, 227-281. Beispielhaft hierfür ist Etienne Balibars Begriff der *Égaliberté*: Balibar behauptet, dass man es in der Erklärung der Menschen- und Bürgerrechte der frz. Revolution mit einer paradoxen Gleichsetzung der Begriffe ‚Mensch‘ und ‚Citoyen‘ zu tun hat, deren in fortwährenden Umschriften immer wiederkehrende Spannung jedoch erst den revolutionären Charakter dieser widersprüchlichen und zugleich nicht zu differenzierenden Gleichsetzung ausmacht, vgl. Balibar 2009.

<sup>11</sup> Die vorliegende Arbeit richtet sich damit nicht zuletzt gegen den ironischen Unterton, mit dem die Rede von der Gründung aus dem Nichts, der in der Platonov-Forschung genauso wie in der Historiographie der Sowjetunion wiederaufgenommen wird, und mit dem eine historische Konstellation banalisiert und dabei zugleich verschleiert wird, dass es sich bei ihr um dieselbe *Conditio* handelt, in der wir uns nach wie vor befinden.

## 2. Makar im Zweifel und die leere Mitte

Exemplarisch können zwei Erzählungen Platonovs in den Zusammenhang einführen. Der Verlust der Verortbarkeit der Macht als zentrales Motiv Platonovscher Texte wird in *Usomnivšijsja Makar (Makar im Zweifel, 1929)* auf den Punkt gebracht: „Makar suchte auf dem Platz nach einer Stange mit einer roten Fahne, die den Mittelpunkt der zentralen Stadt und das Zentrum des gesamten Staates bezeichnete, aber eine solche Stange war nirgends zu sehen, dafür stand da ein Stein mit einer Inschrift“ / «Макар стал искать на площади какую-либо жердь с красным флагом, которая бы означала середину центрального города и центр всего государства, но такой жерди нигде не было, а стоял камень с надписью», Platonow 1987, 22/ Platonov 2009c, 223).

Bereits in *Čevengur (Tschewengur, 1927-1929)* denkt eine der Figuren an den Kreml als „einen fernen geheimen Ort, irgendwo bei Moskau oder auf den Waldaihöhen“ («далекое тайное место, где-то близ Москвы или на Валдайских горах»). Dort „saß Lenin bei Lampenlicht, dachte nach, schlief nicht und schrieb“ («там сидит Ленин при лампе, думает, не спит и пишет», Platonow 1990, 311/ Platonov 2009, 262). Eine solche nicht-zentralistische Sowjetmacht entspricht zunächst kaum dem herkömmlichen Bild eines totalitären Staates. Schließlich ist es eben die Demokratie, in der – mit Claude Leforts berühmten Worten – der Ort der Macht leer ist (Lefort 1986, 279.). Lefort versteht Demokratie und Totalitarismus jedoch nicht als Gegensatz, sondern als Unterscheidung innerhalb der Demokratie selbst, welche die Tendenz zur Totalität immer schon enthalte. Gerade der Verlust eines „Supersubjekts“ oder einer „archimedischen Position“ (Balke 1996, 179) ermögliche die Wiedereinsetzung dieses Supersubjekts, die Wiederbesetzung des Orts der Macht. Eben davon handelt auch *Usomnivšijsja Makar*, kehrt doch das Supersubjekt noch in der gleichen Erzählung zurück, und zwar im Traum. Dort erscheint Makar ein auf einem Berg stehender „wissenschaftlicher Mensch“ («научный человек»), der nur „an den ganzheitlichen Maßstab, nicht aber an den einzelnen Makar“ («думая лишь о целостном масштабе, но не о частном Макаре», Platonow 1987, 28/Platonov 2009c, 229) denkt. Als Makar zu diesem „großen, mächtigen Mann“ («великого и мощного человека», ebd. 30/230) mit seinem „dicken gewaltigen Körper“ («толстое, громадное тело») und seinen „toten Augen“, in denen sich „Millionen [lebendige] Leben spiegelten“ («миллионы живых жизней отражались в его мертвых очах», ebd. 29/229), hoch kriecht und ihn berührt, stürzt der riesige tote Körper auf Makar herab. Ist die Mitte des Staates lediglich ein unzugängliches, symbolisch-bürokratisches Gebilde, so ist das Supersubjekt ein Produkt des Imaginären. Eine Verbindung zwischen beiden ist nicht sichtbar. In der hier exemplarischen Spannung und in dem Übergang von



einer realen Entortung und Entkörperung hin zu einer imaginären Verortung und Verkörperung sind die Texte Platonovs beheimatet und deshalb so interessant, weil die Theorien über Stalinismus oder Totalitarismus in ihnen immer nur fast aufgehen, sich in ihnen verrätseln. Wenn es heute auch darum geht, gegen die Vorstellung der Homogenität der als totalitär bezeichneten Gesellschaft anzuschreiben, dann hilft Platonov, dem selbst monolithischen Begriff des Totalitarismus Differenzen einzuschreiben.<sup>12</sup>

Eben in diesem Horizont stellen Platonovs Texte ein Labor für eine Problemkonstellation dar, die Carl Schmitt einst mit seiner Kritik am ‚Begriff des Politischen‘ adressiert hat und die bis heute theoretische Debatten prägt. Carl Schmitts Lösungsversuch in dem Freund/Feind-Kriterium geht zunächst die Feststellung voraus, dass seit dem 19. Jahrhundert eine Bewegung in Gang gesetzt ist, durch welche „Staat und Gesellschaft sich gegenseitig durchdringen“ und das Politische nicht mehr durch den Verweis auf den Staat als „klare, eindeutig bestimmte Größe“ benannt werden kann, da dieser in der Gesellschaft diffundiert. Geradezu zwangsläufig scheint Schmitt aus dieser Perspektive der „gegenüber keinem Sachgebiet desinteressierte, potentiell jedes Gebiet ergreifende totale Staat der Identität von Staat und Gesellschaft. In ihm ist alles wenigstens der Möglichkeit nach politisch“ (Schmitt 1991, 24ff.). Gerade dieser Horror Schmitts jedoch, das demokratische Verschmelzen von Staat und Gesellschaft, war, in Form des Verschwindens des Staates, Ziel marxistischer Politik. Schmitts notorischer Satz aus dem neuen Vorwort von 1963 „Die Epoche der Staatlichkeit geht jetzt zu Ende“ müsste – wäre er wahr – alle Marxisten glücklich machen (ebd., 10). Tatsächlich scheint neben anderem die Oktoberrevolution als Höhepunkt einer spezifischen Bewegung die Problematisierung bei Schmitt konkret veranlasst zu haben.<sup>13</sup> Was bei Schmitt Diagnose ist, bildet für Lenin den Horizont: das Absterben des Staates. Bei aller Feindschaft zum Anarchismus betont Lenin diese anarchistische Komponente bekanntlich mit Bezug auf Engels in *Staat und Revolution* (1918).<sup>14</sup> Anarchistische Theoretiker

<sup>12</sup> Michail Ryklin plädiert dafür, die totalitäre Welt als relativ unsystematisches Gebilde zu beschreiben und in „kleine und eher bizarr miteinander verbundene Bestandteile“ aufzulösen, vgl. Ryklin 2003, 11. Selbiges Bemühen kann man auch Slavoj Žižek attestieren, etwa in Žižek 2012.

<sup>13</sup> Für Schmitt ist die Sowjetunion „nur aus der europäischen Entwicklung der letzten Jahrhunderte zu verstehen“, „vollendet und übertrumpft spezifisch europäische Ideen und zeigt in einer enormen Steigerung den Kern der modernen Geschichte Europas.“ Schmitt 1991, 80. Gegen seinen Begriff des Politischen argumentierend, könnte man Schmitt also entgegensetzen, dieser sei selbst nur als Reaktion auf eine bestimmte Politik entstanden.

<sup>14</sup> Den „absterbenden Staat [...] kann man als unpolitischen Staat bezeichnen“. (Lenin 1970). Der „politische Staat“ und seine „öffentlichen Funktionen“ sollen „ihren politischen Charakter verlieren und sich in einfache administrative Funktionen verwandeln, die die wahren sozialen Interessen hüten.“ Engels 1962, 307.

haben dagegen die Schwierigkeit, Staat und Gesellschaft überhaupt noch zu unterscheiden, am klarsten gefasst.<sup>15</sup> Für Platonov ist das Absterben des Staates jedenfalls ein zentrales Anliegen. Der Gegensatz von Staat und Gesellschaft scheint jedoch nicht mehr selbstverständlich. Für Makar ist der Staat unsichtbar und ortlos, zugleich verschwunden und omnipräsent. Am Ende von *Usomnivšijsja Makar* ist die Rede von einer „Kommission zur Abschaffung des Staates“ («комиссия по делам ликвидации государства», Platonow 1987, 35/Platonov 2009c, 234), die nach vierundvierzig Jahren ihre Aufgabe noch immer verfolgen wird. Platonov konfrontiert den Stalinismus so mit seinem Verdrängten und klagt Ende der 1920er Jahre zunehmend das utopische Versprechen ein, was ihm von Zeitgenossen und Funktionären wiederholt den Vorwurf eben des Anarchismus eingebracht hat.<sup>16</sup> In Bezug auf die 1920er Jahre ließe sich, zumindest in Bezug auf die Ebene der Selbstbeschreibung, überspitzt sagen, dass die Sowjetunion kaum als Staat bezeichnet werden kann, dass sie entweder gar kein Staat mehr oder ein vollkommen anderer Staat ist, als alle ihre Vorgänger.<sup>17</sup> Die gewaltige Rückkehr des Staates im Stalinismus findet zumindest in *Usomnivšijsja Makar* nur imaginär statt und scheint zu seiner vorherigen Auflösung oder Dezentrierung in einem komplizierten Verhältnis zu stehen.

### 3. Der Staatsbewohner und die Biopolitik

Die Erzählung *Gosudarstvennij žitel' (Der Staatsbewohner, 1929)* führt eine Reihe von für den Problemzusammenhang wichtigen Semantiken ein. Diese merkwürdige Erzählung, die – typisch für Platonov – von nichts anderem als einem Spaziergang erzählt, dreht sich nämlich vor allen Dingen darum, dass der „eigentliche Inhalt des Staates“ die „Form seiner Bevölkerung“ hat («самое содержание государства, в форме его населения [...]», Platonow 1987, 37/Platonov 2009c, 151). Der Staat erscheint einerseits als Staatsmaschine, („Wo bleibt der Staat? dachte ich. Wo bleibt die „automatische Ordnung?“ / «Где же тут государство? – думал Петр Евсеевич. – Где же тут находится автоматический порядок?»), ebd. 38/152), andererseits als Fürsorge- und Vorsorge-

<sup>15</sup> „Die Gesellschaft hat sich völlig entpersönlicht. Sie ist in Wirklichkeit überhaupt nicht vorhanden. Alle Funktionen, alles Aufbauen und Schaffen auf dem Gebiet gesellschaftlicher Angelegenheiten ist in den Staat übergegangen. Dieser Letztere wird heute auch für die Gesellschaft gehalten.“ Machno 1926, 5f.

<sup>16</sup> Maksim Gorkij etwa spricht in einem Brief von Platonovs nicht auszulöschender anarchistischer Geisteshaltung als Grund für dessen Schwierigkeiten, im sowjetischen Literaturbetrieb Fuß zu fassen. Platonov als Anarchisten nimmt Valerij Vjugin erstmals in den Blick, vgl. Vjugin 1995 und 2004.

<sup>17</sup> Vgl. auch Martin 2001, 15f., der darauf besteht, dass die frühe Sowjetunion weder Föderation noch Nationalstaat war. Beispielhaft für die Distanz der frühen Sowjetunion zum Staat ist auch die Verfassung von 1924.

staat: „Der Staat ist hier, denn hier ist Sorge.“ / «Государство тут есть, потому что здесь забота», ebd. 39/152). Zusammen kommen beide Seiten in einer polizeilichen Semantik, schließlich geht es um die „sich mehrende Kraft der Ordnung und Sozialität“ und das „automatische Wachstum staatlichen Glücks“ («размножающуюся силу порядка и социальности [...] автоматический рост государственного счастья», ebd. 39/153). Staat und Bevölkerung, Sorge und Leben bilden dabei ein Kontinuum, durch eine eigentümliche Grammatik aufeinander bezogen: „die Bevölkerung existiert ständig beim [unter dem] Staat und wird von ihm mit dem notwendigen Leben versorgt“ / «население постоянно существует при государстве и обеспечивается им необходимой жизнью», ebd. 40/154). Der Protagonist entdeckt in einem Dorf die von Durst und ansteckenden Krankheiten verursachten Schwierigkeiten der Bewohner, sich zu vermehren. So kann er, der den Staat mit „Sie“ und die Bevölkerung mit „Du“ anspricht, „einen kleinen Zweifel am Staat infolge der Wasserlosigkeit des Dorfes“ («малое сомнение в государстве [...] вследствие безводия деревни», ebd. 41/154f.) nicht unterdrücken und wünscht sich einen „lebendigen Staat“ («живое государство», ebd. 41, 44 /155, 157). Die „Gestalt des Staates“ («образе государства») ist schließlich das „Werk“ («дело») der Staatsbürger, ihre Arbeit ist es, welche die „gemeinsame[] Sache [Körper] des Staates“ («общее тело государства», ebd. 42/155) hervorbringt.<sup>18</sup> Kurz: „Ohne den Staat zu produzieren, würde die Bevölkerung sterben.“ («без произведения государства население умирало бы бессмысленно», ebd. 46/158).

Es liegt nahe, in *Gosudarstvennij žitel'* die Kritik eines übermächtig gewordenen, eines totalen Staates herauszulesen. Die parodistische Tonlage der Erzählung bezieht sich jedoch vielmehr auf den Protagonisten. Das Ärgernis der Erzählung ist nämlich entweder dessen passive Bewunderung des Staates oder das tatsächliche Fehlen desselben. Von der Omnipräsenz des Staates kann auf jeden Fall nicht die Rede sein. Man kann für die Lektüre von *Gosudarstvennij žitel'* in dieser Hinsicht an einen frühen Artikel Platonovs erinnern, der den programmatischen Titel *Gosudarstvo – eto my* (*Der Staat – das sind wir*, 1920) trägt. Dieses „wir“, in dem Subjekt und Objekt, Staat und Gesellschaft genauso wie Autor und Leser des Aufsatzes zusammenfallen und also eine Art Selbstbeschwörung stattfindet, ist dazu aufgefordert, „das Formlose zu organisieren“

<sup>18</sup> Hier weicht die Übersetzung besonders drastisch vom Original ab, eigentlich müsste es „gemeinsamer Körper des Staates“ heißen. Alternative Übersetzungen zu den vorhandenen gebe ich in eckiger Klammer an. In anderen Fällen stellen eckige Klammern Varianten der oft fragmentarischen Textvorlage dar, finden sich dann aber auch im Original. Während für die literarischen Texte Platonovs auf Übersetzungen zurückgegriffen werden kann, stammen alle Übersetzungen der Aufsätze und Notizbucheinträge von mir. Bei russischen Texten, die nicht von Platonov stammen, verzichte ich zwecks Kürze und Lesbarkeit auf das russische Original, sofern dieses für die Argumentation nicht zwingend notwendig ist.

(«организовать безформенное», Platonov 2004, 106), eine „staatsbürgerliche Organisation“ («гражданской организации») zu bewerkstelligen. Nicht viel mehr beinhaltet dieser flugblattartige Text, als den Aufruf, dass „die Sache des Staates die Sache eines jeden werden“ («дело государства станет делом каждого»), dass die „Regierung des Staates die Verpflichtung eines jeden, eine allgemeine Pflicht“ werden soll («Управление государством станет обязанностью каждого, общей повинностью», ebd.). Das erinnert wiederum an Lenin, der die „Staatsmaschinerie“ durch ein System ersetzen will, in dem „alle der Reihe nach regieren und sich schnell daran gewöhnen, daß keiner regiert.“ Es soll „allen ohne Ausnahme gestatten werden, ‚Staatsfunktionen‘ auszuüben“ (Lenin 1970, S. 96f.). Im Grunde beruht moderne Politik zumindest dem Selbstverständnis nach immer schon auf Platonovs Formel „Der Staat – das sind wir“, nach welcher der Staat dem Volk bzw. der Bevölkerung immanent ist.

Dass die Gemeinschaft in *Gosudarstvennij žitel’* als „Werk“ bezeichnet wird, erinnert an Jean-Luc Nancys Rede von der „entworfenen Gemeinschaft“ und seinen Vorschlag, den Begriff Totalitarismus durch „Immanentismus“ zu ersetzen (Nancy 1988, 9-93, 15.). Der Begriff des Politischen kann auch dafür stehen, dass Politik keine transzendente Legitimationsbasis mehr besitzt, unter den Bedingungen reiner Immanenz einem Realisierungsimperativ unterliegt und so letztlich Transformationspolitik ist. Vor allem jedoch erinnert die hier auftauchende Begrifflichkeit an Michel Foucaults Beschreibung moderner Staaten, deren Rationalität darin besteht, Bevölkerungen als Naturphänomene auf Territorien zu regulieren. Für Foucault ist die Polizei nicht nur im Polizeistaat die entscheidende politische Größe der Neuzeit und das Leben bzw. die Bevölkerung ihr Gegenstand. Auch bei Platonov ist der Gegenstand der Politik nicht zuletzt das Leben selbst, und zwar in sehr konkreter Weise: „Ohne den Staat würdest du keine Milch von der Kuh trinken‘ [...] Vielleicht würde dann auch kein Gras wachsen“ (««Без государства ты бы молочка от коровы не пил.» [...] «Может, и трава бы не росла»», Platonov 1987 45/Platonov 2009c 157f.).

Auch Foucault hält „den theoretischen Gegensatz zwischen Staat und bürgerlicher Gesellschaft, an dem die politische Theorie seit hundertfünfzig Jahren laboriert, für nicht sonderlich fruchtbar“ und verzichtet explizit darauf, im Staat die „Grundlagen der Macht“ zu suchen (Foucault 2005, 111). Insofern Foucault dieser Annahme in Begriffen wie *Gouvernementalität* oder *Biopolitik* am stärksten Rechnung getragen hat, scheint es legitim und hilfreich, seine vor allem am Liberalismus entwickelten Fragen teilweise auf den Sozialismus zu übertragen. Die Gesellschaft bzw. das ‚Soziale‘ ist dann nicht mehr nur das Objekt der Politik oder das von ihr zu Befreiende, sondern selbst als Instrument oder diskursives Medium von Regierungstechnologien denkbar. Zudem wird der Blick frei für die größer werdende Bedeutung des Lebensbegriffes. Wenngleich

biologische Begriffe für die ideologische Konstruktion der Sowjetunion, deren letztes Bezugssystem eher historische Begriffe bildeten, sicherlich eine weitaus weniger fundamentale Rolle gespielt haben als für den Nationalsozialismus (vgl. Esposito 2004, 19), ist gerade bei Platonov bemerkenswert, welche herausragende Bedeutung dem Begriff des Lebens zukommt. Das ‚Leben‘ scheint sich als ein alternatives Fundament anzubieten, wobei verschiedene Lebensbegriffe miteinander konkurrieren.

Der Begriff des Lebens verbindet zudem die ‚Konservative Revolution‘ in Deutschland und die sowjetischen Diskurse. Als Vermittlungsfigur zwischen Schmitt einerseits, Platonov und den sowjetischen Diskursen andererseits sind nicht nur die Eurasianer, sondern auch Oswald Spengler bzw. der von ihm repräsentierte Diskurs denkbar. Spengler hat bereits vor Schmitt ähnliche Überlegungen zur Politik angestellt und dabei bereits festgestellt: „Politische Formen sind lebendige Formen“ (Spengler 1924, 154). Mit Spengler setzt Platonov sich in Aufsätzen immer wieder explizit und kritisch auseinander. Eine biopolitische Lesart des Begriffs des Politischen hilft zudem zu verstehen, inwiefern es sowohl die sowjetischen Verhältnisse, als auch die Platonovschen Texte mit einer sich auflösenden „Topographie des Politischen“, einer Entortung des Politischen zu tun haben.<sup>19</sup> Wer sind nämlich ‚wir‘ wenn ‚wir‘ der Staat ist? ‚Wir‘ – das sind „die Ritter des Lebens“, die „Kinder der dreckigen, wahnsinnigen Erde“ («рыцари жихни», «дети грязной безумной земли», Platonov 2004, 106). Diese gegenseitige Durchdringung von Staat, Bevölkerung und Leben kann sich am besten am Boden beweisen, wie *Gosudarstvennij žitel’* veranschaulicht.

Der Boden, Leonid, das ist die Hauptsache! Der Boden ist ja staatliches Territorium, und Territorium wäre dann nicht vorhanden! Wo sollte dein Gras reifen? An unbekannter Stelle wächst es nicht, es braucht Territorium und Bodenbewirtschaftung. In der afrikanischen Sahara, da gibt es keinen Staat, und auch im Weißmeer gibt es keinen, darum wächst dort nichts: Sand, Hitze und tote Eissschollen.“ / „Schande über solche Gegenden! (Platonow 1987, 45)

– Почва, Леонид, главное дело – почва! А почва ведь и есть государственная территория, а территории тогда бы и не имелось! Где ж бы твоей траве поспеть было? В безвестном месте она не растёт – ей требуется территория и землеустройство. В африканской Сахаре вон нету государства, и в Ледовитом океане нет, от этого там и не растёт ничего: песок, жара да мертвые льды! / – Позор таким местам! – (Platonov 2009c, 158)

<sup>19</sup> So etwa Mathala de Mazza 2003, 76. Beispielgebend für die vorliegenden Aufsätze war auch Balke 1996b.

Staatlichkeit und organisches Leben begegnen sich am Boden oder Territorium. Hinzu kommt, dass die historische Semantik des Sozialismus sich bei Platonov ständig verräumlicht. So tritt etwa der Staatsbewohner aufgrund der ‚Enge der Geschichte‘ einen Wurm tot: „mochte der in Ewigkeit leben und nicht in der Geschichte der Menschheit, hier war’s schon eng genug.“ («пусть он теперь живет в вечности, а не в истории человечества, здесь и так тесно», ebd. 42/156). Und bei einem Jungen, der am Bahnhof einen Wartesaal mit ‚staatlichem Holz‘ heizt, fragt der Staatsbewohner sich über „den Platz, den der Junge im Staat einnahm: War er notwendig?“ («дело было [...] в месте, которое занимал этот мальчик в государстве: необходим ли он?», ebd. 46/159).

Bei der Übertragung Foucaultscher Terminologie auf den Kommunismus Platonovs geht es jedoch auch um die Unschärfe, die dabei entsteht. Es ist ja nicht verwunderlich, dass biopolitische wie postfundamentalistische Lektüren des real existierenden Sozialismus möglich sind, insofern die Nachkriegsphilosophie ihren zentralen, negativen Orientierungspunkt in den ‚totalitären Regimen‘ hatte. Die Konfrontation der Theorie nicht nur mit der Genealogie dieser Systeme, sondern mit ihnen selbst, und insbesondere mit der Sowjetunion, welche die theoretische Verdrängung des Marxismus veranlasste, verspricht insofern Korrekturen oder Verschiebungen. Das Experiment der vorliegenden Arbeit besteht also in der Konfrontation neuerer politischer Terminologie, die in der einen oder anderen Weise in den Kontext der Enttäuschungen sozialistischer Geschichte im 20. Jahrhundert gehört,<sup>20</sup> mit einer bis dato noch viel zu unbekanntem und zu wenig verstandenen, einer philosophisch sensiblen und literarisch komplexen Innenperspektive der Frühphase dieser Geschichte. In dieser Hinsicht können Platonovs Texte meines Erachtens ein besonders wichtiges Medium sein für das, was Foucault eine „historische Ontologie unserer selbst“ genannt hat (Foucault 2005b, 702f.). Im Falle Platonovs befindet sich diese

<sup>20</sup> Orientierend ist dabei Étienne Balibars Aufsatz zu „Foucault und Marx“, in welchem Balibar die Hypothese verfolgt, dass „ein wirklicher Kampf mit Marx das gesamte Werk Foucaults begleitet und eine der wesentlichen Triebfedern seiner Produktivität ist“ und dabei „die Opposition zur ‚Theorie‘ von Marx sich immer weiter vertieft, während die Konvergenz zu den Analysen und zu bestimmten Begriffen von Marx immer bedeutsamer wird“, Balibar 1991, 40, 60. Die Aussagen Foucaults zur Sowjetunion und seine beständige und sich verschärfende Ablehnung selbiger verfolgt Dominique Colas, vgl. Kola 2001. Foucault war dagegen, einen wahren Marxismus gegenüber dem real existierenden Sozialismus zu extrapolieren, kommt so jedoch nicht nur zu der Haltung, die „bedeutende Tradition des Sozialismus grundlegend in Frage zu stellen“, sondern zum generalisierten Urteil: „alles, was diese Tradition in der Geschichte hervorgebracht hat, ist zu verdammen“, Foucault 2003. Colas These ist, dass gerade die Seltenheit und Beiläufigkeit von Foucaults Bemerkungen zur Sowjetunion ein Symptom dessen ist, dass deren Geschichte für die Entwicklung seiner Analysekategorien einen entscheidenden Hintergrund bildete.

jedoch zwangsläufig im Horizont dessen, was man eine „metakritische Anamnese des Kommunismus“ nennen könnte.<sup>21</sup>

#### 4. Atopisches Erzählen

Die bei aller Ähnlichkeit feinen Unterschiede zwischen gegenwärtigen theoretischen Begriffen und Platonovs politischer Semantik verdanken sich nicht zuletzt dem Umstand, dass Platonovs Texte nicht schlichtweg als ‚kritisch‘ beschrieben werden können. Wie vielfach bemerkt wurde, wäre es in Bezug auf sowohl *Kotlovan*, als auch *Čevengur* falsch, einfach von einem Scheitern der Utopie zu sprechen. Die für Platonov typische Ambivalenz von Utopie und Dystopie, Satire und Affirmation verdankt sich einer Reihe von Eigenschaften seiner Erzählweise, die aus verschiedenen Perspektiven bereits einleuchtend beschrieben wurde und trotzdem noch eine Art arcanum der Interpretation bildet. Robert Hodel hat diese Erzählweise etwa sehr treffend als extreme Form erlebter Rede beschrieben und auch auf die Möglichkeit verwiesen, sie als Symptom einer sozial- und sprachgeschichtlichen Entwicklung der Dehierchisierung und Dezentralisierung der Sprache zu deuten.<sup>22</sup> Olga Meerson hat ebenso treffend ganz konkrete und programmatische Strategien der „Nicht-Verfremdung“ («неостранение»), also der Familiarisierung des Lesers mit den Romanfiguren und ihren sozialen Milieus ausgemacht.<sup>23</sup> Dieses Verfahren der Ver-

<sup>21</sup> Vgl. Ruda 2013. Den Titel von Rudas philosophischem Entwurf entlehne ich hier, um ihn historisch zu verstehen, wobei mit Kommunismus also nicht nur die theoretische, sondern die politische Realgeschichte des Kommunismus und mit metakritisch die Situation einer eher post- als antimarxistisch geprägten Theorielandschaft gemeint ist.

<sup>22</sup> Vgl. Hodel 2001, 330-357. In der Sprache Platonovs hat sich demnach gewissermaßen die Sprache der klassenlosen Gesellschaft realisiert. Hodel bezieht Platonovs von Deviationen geprägte, teilweise grammatisch wie lexikalisch irreguläre Sprache auf die sich fundamental ändernde Sozialstruktur der 1920er Jahre, in der eine enorme Hybridisierung sozialer und auch sprachlicher Differenzen stattfindet. In Platonovs von Deviationen geprägten Texten sei keine Norm in Sicht, es ist die Sprache der reinen Deviation ohne Norm. Während für das zaristische Imperium Zweisprachigkeit konstitutiv war, kann man seit der Jahrhundertwende und verschärft nach 1917 von einer Sprachverwirrung und Einebnung von Differenzen sprechen, bei der Fremdsprachen ihre Fähigkeit zu sozialer Distinktion verloren haben, während sich Dialekt und Umgangssprache mit der literarischen und bürokratischen Sprache vermengen. Die von Lenin vorangetriebene Vereinheitlichung der Sprache und die im Laufe der 1920er Jahre langsam beginnende Konstruktion einer neuen, am Realismus orientierte Standardsprache (russ. „literaturnij jazyk“), bedeutete zwar eine gewaltsame Normalisierung, zugleich jedoch die Institutionalisierung der Einebnung. Hintergrund für Hodel bilden Boris Uspenskij's sprachgeschichtliche Untersuchungen.

<sup>23</sup> Meerson 1997. Allerdings fehlt es, wie Meerson selbst bemerkt, bei Platonov trotz allem an einem Akteur dieses Verfahrens, an einer klaren Unterscheidbarkeit zwischen Agens und Patiens eines Vorgangs, in den alle Instanzen gleichermaßen involviert sind. Insofern ist es fraglich, ob der emphatisch-identifikatorische Gestus der Texte sich in diesem hervorragenden Modell, das die Erzählhaltung Platonovs als eine Art Falle für den Leser versteht,

kürzung oder Aufhebung von Distanz findet seinen Höhepunkt in der notorischen Profanierung von Gewalt, Tod und Sexualität. Wiederholt wurde auch auf den Kontext einer kinematografisch-dokumentarischen Produktionsästhetik verwiesen, ein ästhetischer Materialismus, der das Material selbst zur Sprache kommen lassen will, ohne Manipulation durch ein Autorsubjekt. Seine Metapher findet dieses Erzählen in einem schizophränen Eunuchen-Blick (Podoroga 1991), seine typischen Figuren in halbidiotischen, rückständigen Zweiflern. Es handelt sich um ein Erzählen, das von Beginn gegen die Figur des Erzählers, sowie gegen die Innerlichkeit und Autonomie des Subjekts gerichtet ist. Mit einer sich wiederholenden Descartes-Polemik stellt es auch die historische Genese einer subjekt-zentrierten Philosophie in Rechnung und kann im Anschluss an Georg Lukacs durchaus als literarische „Kritik der Antinomien des bürgerlichen Denkens“ verstanden werden.<sup>24</sup>

So sehr die Forschung von einem Verfahren reden will, so vehement verfolgt sie aufgrund der Problematik dieser Erzählweise immer wieder die Frage, ob der Autor wusste, was er tat. Mit oder ohne Referenz auf den dünnen biographischen Text wird Platonov wahlweise als „ganz normaler sowjetischer Bürger“ («обычный советский человек», Mamardašvili 1990, 386), als „Schwachsinniger“<sup>25</sup> oder als schizophrän charakterisiert.<sup>26</sup> Dabei ist an den wenigen autobiographischen Aussagen Platonovs und seinem literarischen Werdegang vor allem seine Geringschätzung der Literatur interessant. Viel stärker war sein Interesse, am Aufbau des Sozialismus als Bewässerungsingenieur aktiv teilzunehmen, was ihm ab 1926 zunehmend schwerer gemacht wurde, sodass die Schriftstellerei biografisch fast als eine Art sekundäre Alternative erscheint (vgl. Langerak 1995, S. 86ff.). Hodel hat in Bezug auf diese ungewöhnliche Konstellation von ‚defekter‘ bzw. ‚stammelnder‘ Autorschaft („kosnoavtorstvo“) gesprochen.<sup>27</sup>

---

tatsächlich erschöpft. Sinnvoll erscheint es auf jeden Fall, Platonovs Texte aus der Perspektive einer Ethik der Lektüre zu analysieren, weil damit Probleme auch der akademischen Rezeption Platonovs gleich mit adressiert werden könnten.

<sup>24</sup> Diese nimmt bei Lukács mit Descartes ihren Anfang, vgl. Lukács 1970. Platonov hat gemeinsam mit Lukács Mitte der 1930er Jahre für den *Literaturnij kritik* gearbeitet und ihn als einer von wenigen aktiv verteidigt, vgl. Poltavceva 2011, Günther 1982. Zum Descartes-Thema bei Platonov auch Baršt 2005.

<sup>25</sup> Viktor Erofeev in einer Diskussion, zit. nach Hodel 2001, 1.

<sup>26</sup> Sowohl Podoroga 1991, als auch Hansen-Löve 2005, 489, spekulieren in Seitenbemerkungen fast klinisch auf Schizophrenie. Podoroga meint, Platonov habe die Schizophrenie durch das Schreiben Ende der 1920er Jahre vermieden, Hansen-Löve geht von einem „unheilbaren Riss“ in seiner Persönlichkeit zwischen kritischem Autor und kommunistischem Ingenieur aus.

<sup>27</sup> Hodel 2001, 328ff. Mit ‚kosnoavtorstvo‘ greift Hodel einen Vorwurf von Aleksandr Fadeev auf, der Platonovs Sprache als ein Stammeln („kosnojazyčie“) diffamiert hat. Aus diesem



Eher unbemerkt bleibt oft, dass der produktivistische Entwurf von *Fabrika literatury* (1926) dem schizoid-dokumentarischen Erzählen in den Jahren danach unmittelbar vorausgeht und auch dazu in Bezug gesetzt werden kann, nämlich in der Suche nach einer im emphatischen Sinne kommunistischen Erzählform. Die Literaturfabrik projiziert die Vergemeinschaftung der Produktionsmittel, die Einführung von Arbeitsteilung und die Abschaffung des Autors. Bildreich wird darin das beschworen, was man mit Marx eine „Sprache des wirklichen Lebens“ oder eine „sich selbst aussprechende Praxis“ nennen könnte.<sup>28</sup> Fraglos steht Platonovs Schreiben zu diesem frühen Programm in einem problematischen Verhältnis. Interpretationen, welche die frühen Proletkult-Texte ganz allgemein in eine Sphäre naiv-enthusiastischer Jugendlichkeit verbannen, werden der Problematik jedoch nicht gerecht.<sup>29</sup> Selbst zehn Jahre später ist Platonovs Schreiben noch an der ‚Basis‘ orientiert: „Die Ideologie befindet sich übrigens nicht in äußerlicher Höhe, nicht im ‚Überbau‘, sondern im innersten Herzen des Menschen und in der Mitte des gesellschaftlichen Gefühls“ / «Идеология, между прочим, находится не на внешней высоте, не в «надстройке», а в самом сердце человека и в середине общественного чувства» (Platonov 2001, 642). Platonov hat die gesellschaftliche und technologische ‚Basis‘ ganz im Gegensatz zu den Vorgaben des Sozialistischen Realismus nicht in didaktischer Absicht dargestellt. Vielmehr zieht sich durch sein gesamtes

---

veralteten Wort für Dyslalie, einer defekten oder stammelnden Aussprache, hat Hodel das Wort für eine defekte oder stammelnde Autorschaft (когноавторство) gebildet.

<sup>28</sup> Marx/Engels 1969, 26, Balibar 2006, 157. Balibar beklagt, dass es bei Marx/Engels an einem ausgearbeiteten Konzept einer proletarischen Ideologie fehlt, da eine „sich selbst aussprechende Praxis“ in schroffem Scheingegensatz zur Theorie nicht genüge.

<sup>29</sup> Die Periodisierung von Früh- und Spätwerk etc. beschäftigt die Platonov-Forschung zurecht. So wird die frühe Proletkult-Phase gemeinhin von der Phase der Meisterwerke von *Čevengur* und *Kotlovan* unterschieden und gegenüber der „stalinistischen“ Phase von *Džan* und *Ščastlivaja Moskva* sowie den Kriegs- und Nachkriegserzählungen noch einmal abgegrenzt. Meines Erachtens ist jedoch Skepsis gegenüber der Trennschärfe solcher Phasen, jeder linearen, klar erkennbaren Evolution und gegenüber harten, von Enttäuschungen geprägten Brüchen angebracht, die letztlich das große, konservative Narrativ einer ‚Desillusionierung‘ nachzeichnen. Beispielhaft ist die angebliche ‚Versöhnung‘ mit Körper und Sexualität und eines „retreat of utopianism“ in den 1930er Jahren in Livers 2000. Slavoj Žižek ermöglichen solche Narrative der Platonov-Forschung, auf neotrotzkistische Weise klar zwischen einem radikal-revolutionären und einem stalinistisch-normalisierten Platonov zu unterscheiden, vgl. Žižek 2010, 374ff.. Plausibler erscheinen alle Ansätze, welche sich etwa dem Verhältnis von Platonovs Schreiben und der Evolution des sozialistischen Realismus als einem zumindest nicht gegensätzlichen widmen. Vielmehr sind die Polemiken um Platonovs Werk seit 1929 innerhalb des Ausdifferenzierungsprozess des Sozialistischen Realismus zu verorten, er ist in gewissem Sinne sozialistisch-realistisch, bevor es den Sozialistischen Realismus gibt und obwohl dieser ihn verdammt, bzw. er verkörpert eine Art verpassten und anderen Sozialistischen Realismus, vgl. in diese Richtung Seifrid 1994, Poltavceva 2011.

Werk der Versuch, sie in irgendeiner Weise selbst zur Sprache kommen zu lassen.

Aus diesem horizontalen Modell seines Schreibens entstanden Texte, denen man mit Begriffen wie Satire oder Ironie in der Regel nicht mehr gerecht wird. Metaphorisch verdichtet sich diese Konstellation in der Empfindung der Bodenlosigkeit einer Ironie, die diesen Namen auch darum nicht mehr verdient hat, weil Platonovs Schreiben viel zu wenig als Spiel erscheint und in keinsten Weise an literarischer Autonomie interessiert ist, weil all diese Begriffe hinter der Strenge und dem ethischen Willen seiner Texte zurückbleiben. Nimmt man diesen Befund jedoch ernst, dann fügen sich die dehierarchisierte Sprache und die dezentrale Erzählweise zu einer Poetik, die man als atopisches Erzählen bezeichnen könnte.<sup>30</sup> Hodel spricht von ‚Uglossie‘ und meint damit: „Das Führen einer Sprache, die keinen Ort hat, weder in der Hauptstadt, noch in der Provinz“ (Hodel 2001, 403). Die utopische Orientierung von Platonovs Schreiben an einer Basis ohne Überbau macht gewissermaßen die Bodenlosigkeit seines Schreibens aus. Dieses atopische Erzählen jedoch macht verständlich, weshalb die Struktur von Platonovs politischer Semantik und Motivik einen chiasmischen Charakter haben muss. Es entstehen nicht nur gespaltene Textgrundlagen, schizophrene Erzählerfiguren und oxymorale Formulierungen, sondern eine chiasmischen Struktur der gesamten politischen Semantik. Eine Struktur, die Produkt von Widersprüchen ist, von Paradoxien und Verschränkungen, und zugleich die Aufgabe hat, den Abgrund, dem sie sich verdankt und auf den sie verweist, literarisch zu überbrücken. Diese chiasmische Struktur prägt alle Aspekte von Platonovs Texten und ist in der Interpretation nicht aufzulösen, sondern nur im Sinne einer Aporetik darstellbar. Sie ist Platonovs literarische Form des ‚Politischen‘.

## 5. Programm

Die vorliegenden Aufsätze konzentrieren sich auf die Interpretation von *Ščastlivaja Moskva* und *Džan* und damit auf die Jahre 1933-1937. Der unmittelbare Zusammenhang von *Ščastlivaja Moskva* und *Džan* wird aus den Notizbüchern Platonovs deutlich, wo sich Einträge zu beiden Projekten abwechseln. Aufgrund des in ihnen scheinbar relativ unterschiedlichen Raums und Personals werden beide Texte gemeinhin nicht im Zusammenhang analysiert. Dass eine solche synoptische Lektüre jedoch ergiebig ist, soll hier aufgezeigt werden.

<sup>30</sup> Ausführlicher habe ich die hier beschriebene Konstellation als Problem einer spezifischen Poetik der Zeitgenossenschaft beschrieben, vgl. Widder 2011, sowie in Bezug auf die frühen poetologischen Aufsätze Widder 2013.

In den beiden vorliegenden Aufsätzen greifen philosophische, naturwissenschaftliche und historische Konstellationen ineinander, ethische, politische und postkoloniale Perspektiven sind nicht immer voneinander zu trennen. Trotz dieser Breite von Platonovs politischer Semantik soll die metaphorische Suche nach dem Grund und Boden des Politischen möglichst systematisch durchschritten werden: *I. Kommune Immunität (Džan)* verfolgt auf der Grundlage einer kritischen Philosophie der Gemeinschaft die Frage nach deren sozialer Basis bei Platonov. *II. Internationalistische Nationalität (Džan)* überträgt diese Fragestellung vor dem Hintergrund der sowjetischen Nationalitätenpolitik auf die nationale, ethnische und territoriale Basis dieser Gemeinschaft. *III. Moskva als Frau und Stadt (Ščastlivaja Moskva)* fragt nach dem symbolischen Körper dieser Gemeinschaft. *IV. Figuren des Lebens (Ščastlivaja Moskva und Džan)* wird den zweiten Teil des Aufsatzes eröffnen und verfolgt die in den Texten konkurrierenden Begriffe des ‚Lebens‘ als ein letztes Fundament der Mitglieder dieser Gemeinschaft. *V. Absolute Alterität (Džan)* untersucht vor dem Hintergrund des Eurasianismus die eigentümliche Nomadologie Platonovs, die bodenlose Existenzform seiner Figuren. *VI. Subjekt-Objekt Natur (Ščastlivaja Moskva und Džan)* vollzieht schließlich die Geschichte des Bodens im denkbar eigentlichsten Sinne nach, nämlich der Bodenkunde, und versucht Platonovs eigentümliche ‚Dialektik der Natur‘ für den Problemzusammenhang fruchtbar zu machen.

## **I. Kommune Immunität (Džan)**

Die *Džan* oder „das Volk Dshan“ («народ джан»), wie eine der deutschen Übersetzungen im Titel zuspitzt und wie es auch im russischen Text wiederholt heißt, sind der zentrale, recht opake Untersuchungsgegenstand der gleichnamigen „povest“, ein vieldeutiges, in gewisser Hinsicht phantastisches und theoretisches Volk, welches Fragen der Gemeinschaft verbindet mit solchen des Bodens und Territoriums. „Hat dir die Mutter gesagt, was die *Džan* waren?“ / «Тебе мать говорила, что такое джан?» (Platonow 1989, 284 / Platonov 2010, 131). Wer und „was“ die *Džan* eigentlich sind, ist vielleicht die zentrale Frage, die der Text immer wieder aufwirft und zugleich nie wirklich beantwortet. Die mythologischen Motive, welche die „povest“ durchläuft, erweisen sich bezüglich dieser Frage als nur bedingt aussagekräftig. Vielmehr scheint der Mythos als narrativer Grund kultureller Selbstthermeneutik entglitten. Prototypisch für die Verhandlung von Fragen der Gemeinschaft erscheint das Motiv der Mahlzeit und weist auf die prekäre Rolle einer möglichen Substanz hin, durch welche sich eine Gemeinschaft als Subjekt konstituieren könnte. Der Zusammenhang von Boden und Gemeinschaft kulminiert innerhalb der sozialistischen Theorie in der ‚Agrarfrage‘ als Untersuchung des Verhältnisses von natürlichem

Boden und sozialer Basis, von Bauern und Proletariat. Auf diese Weise lässt sich zeigen, dass die Džan an dem spezifisch substanzlosen Charakter des Proletariats bzw. ‚Pöbels‘ festhalten, als dessen Chiffre sie meines Erachtens gelesen werden können.

## 1. Abgründe des Mythos

*Džan* durchläuft die mythologische Geschichte des Abendlandes. Nazar Čagataev erhält nach Abschluss der Parteihochschule den Auftrag, das in der turkmenischen Sary-Kamysch-Senke umherirrende Nomadenvolk, von dem er selbst geboren und ausgesetzt wurde, einzusammeln und ins Glück einer sozialistischen Zukunft zu führen, kurz: zu kollektivieren. Čagataev lernt auf der Abschlussfeier Vera kennen, die er bald darauf heiratet. Schließlich wird er mit deren Tochter Ksenia bekannt, zu der er sich ebenfalls hingezogen fühlt. So verlässt er gleich zwei Frauen, als er beauftragt wird, sein in der Wüste verschollenes Heimatvolk vor dem Tod zu retten und ins gelobte Land zu führen. „Was soll ich dort tun? Den Sozialismus einführen? / ‚Was sonst?‘ äußerte der Sekretär. ‚In der Hölle war dein Volk schon, soll es jetzt im Paradies leben [...]‘.“ / «Что мне там делать? Социализм? / «Чего же больше?» произнес секретарь. – «В аду твой народ уже был, пусть поживет в раю»[...]» (Platonow 1992, 31 / Platonov 2010, 131). Zunächst ragt die Rückbesinnung auf den Gründungsmythos eines Volkes bzw. des Volkes schlechthin, des Volkes Israel, heraus.<sup>31</sup> Das israelitische Thema wird explizit überblendet mit dem persischen Mythos von Ormuz und Ahriman.<sup>32</sup> Dieser weist den Džan einen als Unterwelt oder Reich des Todes konnotierten Raum zu und stellt eine turanische Unfruchtbarkeit einer iranischen Fruchtbarkeit gegenüber. Vor dem Hintergrund der mythischen Semantisierung der Wüste als Reich des Todes kann Čagataev eine Art irdischer Auferweckung ins Werk setzen.

Angekommen bei den Džan, lernt Čagataev bald das Mädchen Ajdym kennen, das einzige Mitglied des Volkes, das einen gewissen Lebenswillen zeigt und ihn bei seiner Mission unterstützt. Nachdem er vom Tod Veras benachrichtigt wird, hält er sich immer mehr an Ajdym. In Nur-Muchammed begegnet er

<sup>31</sup> Die Engführung von Čagataev und Mose ist die vielleicht dominanteste Linie, zumindest in der ersten Hälfte des Textes. Nazar Čagataev ist, wie Mose, von seiner Mutter ausgesetzt worden. Er beendet das ökonomische Institut, was sich folgendermaßen anhört: „er war weit hinaufgestiegen, auf die Bergeshöhe seines Verstandes“ / «он взшел теперь высоко, на гору своего ума» (Platonow 1989, 263/ Platonov 2010, 113). Mose steigt später zum Berg Sinai auf, um die Gesetze zu empfangen, während Čagataev das Diplom des ökonomischen Instituts erhält. Während Mose die Israeliten aus der Gefangenschaft der Ägypter befreit, leiden die Džan noch immer unter den Folgen ihrer früheren Versklavung.

<sup>32</sup> Das *Schāhnāme* (*Buch der Könige*), das große persische Epos von Firdausi (940/41-1020), wurde im Zusammenhang mit dem 10-jährigen Jubiläum Turkmenistans 1934 neu übersetzt.

seinem Antagonisten, der schon ein halbes Jahr bei den Džan weilt und eigentlich die gleiche Aufgabe wie Čagataev hat, aber andere persönliche Ziele verfolgt. Er ist überzeugt, „daß es besser sei, diesem Volk seine Ruhe zu geben, es für immer zu vergessen oder es irgendwohin in die Wüste, in die Steppen und Berge fortzuführen, damit es sich verlaufe, und es dann als nicht existierend in den Listen zu registrieren“ / «лучше будет дать покой этому народу, забыть его навсегда или увести куда-нибудь в пустыню, в степи и горы, чтобы он заблудился, и затем считать его несуществующим» (ebd. 62f./155). Der Durchgang durch den Mythos geht dabei weiter und gipfelt in einer Szene, in der Čagataev selbst bereits hungrig und verwundet am Boden kauert und mit ihm angreifenden Vögeln kämpft, während Nur-Muchammed Ajdym vergewaltigt. Es gelingt Čagataev schließlich, die an seiner Wunde fressenden Vögel zu erschießen und als Nahrung für sein Volk zu gewinnen. Damit verwandelt sich das mosaikartige Motiv in ein prometheisches und schließlich in das des Abendmahls. Nazar Čagataev erinnert jetzt plötzlich nicht mehr an Mose, sondern an Christus, Nazar – der Nazarener. Diese prometheisch-eucharistische Szene ist Zentrum und zugleich Umschlagpunkt der *Povest'*. Im Anschluss gelingt es Čagataev, die Džan aus der Tiefebene heraus auf die Höhen des Ustjurt-Plateaus zu führen. Gemeinsam mit Ajdym und unterstützt von Nahrungs- und Materialhilfen aus der Stadt baut er ihnen einige Unterkünfte. Gerade als das Volk sich mit gleich drei Mahlzeiten ordentlich satt gegessen sowie zwei Tage und Nächte lang ausgeschlafen hat und zu Kräften gekommen ist, kann Ajdym es im an *Kotlovan* erinnernden „Gemeinschaftshaus“ («в общем кургане», ebd. 131 / 207), das hier als Gemeinschafts-Kurgan, als Gemeinschaftsgrabhügel bezeichnet wird, jedoch nicht mehr vorfinden. Von einer Anhöhe aus sieht sie einige auseinander laufen: „Jeder ging für sich, und sie waren weit voneinander entfernt.“ / «Все они шли по одному человеку, на большом удалении друг от друга» (ebd. 134/210). Sie holt Čagataev hinzu, der von einem noch größeren Gipfel beobachtet:

Von dort aus erkannte er zehn, zwölf Menschen, die einzeln in alle Himmelsrichtungen gingen. Einige strebten zum Kaspischen Meer, andere nach Turkmenien und zum Iran, zwei weitere, die auch weit getrennt voneinander gingen, nach Tschardschuj und zum Amurdarja. Nicht zu sehen waren jene, die über den Ustj-Urt nach Norden und nach Osten gezogen waren, sowie jene, die sich in der Nacht schon zu weit entfernt hatten. Tschagatajew lächelte unter Seufzen: Da wollte er aus seinem einzigen kleinen Herzen heraus, mit seinem begrenzten Verstand und nur mit seiner Begeisterung am Rande von Sary-Kamysch zum ersten Mal ein echtes Leben schaffen, hier, am Höllengrund der alten Welt. Aber die Menschen wußten selber besser, was sie brauchten. Es genügte, daß er ihnen geholfen

hatte, am Leben zu bleiben; mochten sie nun selbst ihr Glück finden, dort, jenseits des Horizonts... (Platonow 1992, 134f.)

Оттуда он рассмотрел десять или двенадцать человек, уходящих поодиночке во все страны света. Некоторые шли к Каспийскому морю, другие к Туркмении и Ирану, двое, но далеко один от другого, к Чарджую и Амударье. Не видно было тех, которые ушли через Усть-Урт на север и восток, и тех, кто слишком удалился ночью.

Чагатаев вздохнул и улыбнулся: он ведь хотел из своего одного небольшого сердца, из тесного ума и воодушевления создать здесь впервые истинную жизнь, на краю Сары-Камыша, адова дна древнего мира. Но самим людям виднее, как им лучше быть. Достаточно, что он помог им остаться живыми, и пусть они счастья достигнут за горизонтом... (Platonov 2010, 188)

Mit dieser Zerstreung des Volks endet die Binnenerzählung der Povest' in der ersten Variante. Im Anschluss kehrt Čagataev nach Moskau zurück, nimmt Ajdym mit und beginnt mit ihr und Ksenija zusammen zu leben. Platonov wurde zur Korrektur allen voran des angeblich pessimistischen Finales aufgefordert, welches das Gelingen einer innerweltlichen Auferweckung mit dem Scheitern der Kollektivierung verknüpft. *Džan* existiert darum in zwei Varianten. Das zweite Finale ist eine Fortsetzung und Umkehrung des ersten: Čagataev sucht sein Volk vergeblich in den die Wüste umgebenden Siedlungen. Als er zurückkehrt, sind die *Džan* jedoch von selbst wieder eingetroffen und haben tatsächlich ein gemeinschaftliches Leben begonnen. Čagataev bleibt noch einige Zeit bei ihnen und geht dann mit Ajdym zurück nach Moskau. Platonov hat den Text dabei nicht redigiert, sondern schlicht zwischen die oben zitierte Passage und den Moskauer Schluss einige Kapitel eingeschoben. Erzählt der eine Text von der Auflösung eines Volkes, so der andere auf Umwegen von seiner erfolgreichen Kollektivierung. Auch die zweite Variante konnte jedoch die Vorstellungen der Zensur nicht befriedigen, sodass die erste Publikation aus dem Jahr 1964 datiert. Abgesehen von einigen Eingriffen in den Text durch die Zensur beruhen die ersten Publikationen auf der ersten Variante. Heute dagegen wird unverständlicher Weise aufgrund ihrer vermeintlichen Vollständigkeit nur noch die zweite Version der Povest' verlegt, so auch in der neuen russischen Werk Ausgabe. Da die hinzugefügten Kapitel am Ende trotz des entgegen gesetzten Finales jedoch versuchen, Intonation und Semantik fortzuführen und zu explizieren, können hier ebenfalls beide Varianten und das gesamte im Rahmen von *Džan* entstandene Textmaterial als Grundlage dienen.

Die ausgiebige Auseinandersetzung der Forschung mit den mythologischen Motiven des Textes hat vor allem gezeigt, dass er eine demythologisierende

Strategie verfolgt.<sup>33</sup> Der Mythos ist hier kein Referenzraum für eine kulturelle Selbstbeschreibung mehr, seine Umschrift scheint nicht zu gelingen.<sup>34</sup> Der Durchgang durch den Mythos hat selbst bereits die Form einer Mythen-Geschichte. Diese Geschichte als Fortschrittsgeschichte, in welche die Džan von Čagataev gleichsam aus der mythischen Landschaft herausgeführt werden sollen, steht dem Mythos im Text entgegen. Diese ostentative Ferne zur abendländischen Mythen-Geschichte genauso wie, was noch zu zeigen sein wird, zum großen Fortschrittsmythos der Moderne ist wichtig, wenn man zugestehen will, dass jeder Mythos ein Ursprungsmythos ist und eine fundierende Funktion für die Gemeinschaft hat.<sup>35</sup> Entscheidend ist zudem, dass sich eben nicht das gelobte Land als Territorium der Gemeinschaft erweist, sondern gerade der „Höllengrund der alten Welt“. Ausgerechnet dieser „Höllengrund“ wird zum Grund des Politischen im Sinne eines Ortes, an dem sich das Gemeinsame zeigen und temporär instituieren kann.

## 2. *Communitas* und *Immunitas*

Mit Roberto Esposito lässt sich die Geschichte der politischen Philosophie als Widerstreit und komplizierte Dialektik von *communitas* und *immunitas* verstehen, welche in unterschiedlicher Weise auf den ihnen zugrunde liegenden Moment des *munus* (Gabe, Amt, Pflicht) Bezug nehmen. Die *communitas* als Vergemeinschaftung des existentiell verstandenen *munus* hat dabei zunächst eine entsubjektivierende Dimension: die „Subjekte der Gemeinschaft sind [...] ihrer eigensten Eigenschaft enteignet – nämlich ihrer Subjektivität selbst“ (Esposito 2004, 16). Immun ist dagegen „derjenige, der kein Amt ausfüllt“ und dem es gelingt, „die eigene Substanz unangetastet zu halten“ (ebd., 15). Vor diesem Hintergrund kann Esposito zeigen, dass der neuzeitliche Staat von einem Immunitätsparadigma beherrscht ist, insofern er von einer allgemeinen Feindseligkeit unter den Menschen ausgeht. Die „generalisierbare Tötbarkeit“ ist seitdem der „dunkle Grund der Gemeinschaft“ (Nancy 1988, 24). Insofern das leere, existentielle und relationale Moment des *munus* aber unaufhörlich danach strebt, sich als Fülle darzustellen, essentialisiert zu werden, droht der immunisierte Staat in der Moderne stets von einer „koinozentrischen Rückwendung“

<sup>33</sup> Vgl. Bodin 1991, Novikova 2000. Konstantin Kaminskij hat auf auf die Möglichkeit einer an Hermes orientierten Lektüre von *Džan* verwiesen, allerdings nur, um auf dieser Grundlage vom Hermes-Mythos und seiner ‚Hermeneutik‘ zu einer ökonomischen Perspektive überzugehen, vgl. Kaminski 2013.

<sup>34</sup> Vgl. Blumenbergs Konzept der Arbeit am Mythos, das von dessen ständiger Umschrift als Modus seiner Erinnerung ausgeht, Blumenberg 1979.

<sup>35</sup> Vgl. Esposito 2004, 31. Nancy spricht vom „mythischen Denken“ als „Denken einer gründenden Fiktion oder einer Gründung durch die Fiktion“, Nancy 1988, 114.

heimgesucht zu werden.<sup>36</sup> Das Motiv des Abendmahls verweist in diesem Zusammenhang auf eine christliche Vorzeit des Immunitätsparadigmas. Gemeinschaft ist hier weniger Repräsentation eines Subjekts als Partizipation an einer Substanz. Zentral ist für Esposito dabei das Moment der Gabe. In der eucharistischen „Gabe des Lebens, gespendet im Archetyp der Gemeinschaft, dem Abendmahl“, geht es um eine „Alterität, die unsere Subjektivität, unsere subjektive Eigenschaft von uns abzieht“. (ebd., 23)

In *Džan* nimmt das Motiv der Mahlzeit, das zwischen Teilhabe und substantieller Vereinigung eine Art Philosophem der Gemeinschaft darstellt,<sup>37</sup> innerhalb des Geflechts mythischer Motive eine zentrale Stellung ein. In jener Szene, als Čagataev das Fleisch der Vögel den *Džan* als Nahrung gibt, heißt es:

Es ging nicht ums Sattwerden, sondern um die Gemeinsamkeit mit dem Leben und untereinander; das Realitätsgefühl würde sich wieder einstellen, und sie würden sich an ihre Existenz erinnern; und schließlich gäbe es Fett für die knirschenden Knochen ihrer Skelette. Hier sorgte die Nahrung gleichzeitig für die Speisung der Seele und dafür, daß die leergewordenen, sanften Augen wieder Glanz bekämen und das auf der Erde verstreute Sonnenlicht erblickten. (Platonow 1992, 106f.)

Это ничтожное мясо послужит не для сытости, а для соединения с общей жизнью и друг с другом, оно смажет своим салом скрипящие, сохнувшие кости их скелета, оно даст им чувство действительности, и они вспомнят свое существование. Здесь еда служит сразу для питания души и для того, чтоб опустевшие смиренные глаза снова заблестели и увидели рассеянный свет солнца на земле. (Platonov 2010, 188f.)

Die christliche Konzeption und der „Archetyp der Gemeinschaft“ führen in *Džan* das problematische Thema einer Substanz selbiger ein. Das Abendmahl erfüllt für die *Džan* tatsächlich die radikale und grundsätzliche Funktion einer „Gabe des Lebens“. Die hungernden, substanzlosen *Džan* werden gewissermaßen substantialisiert, Kommunismus wird als Kommunion ausbuchstabiert. Es geht um die konkrete Konstruktion der Gemeinschaft – ein konstruktivistischer Gemeinschaftsbegriff Platonovs klingt nach.

Der Text führt das Motiv der Mahlzeit aber noch weiter. Angekommen auf den Höhen des Ustjurt, baut Čagataev den *Džan* Hütten. Sie sammeln Nahrung: Gräser, Schildkröten, Fische, kleines Getier, einige Vögel. Als jedoch der

<sup>36</sup> Auch in der politischen Philosophie drohe der Gemeinschaft immer die „Essentialisierung ihrer Existenz“, aufgrund der Schwierigkeit, „das reine Verhältnis zu denken, ohne es mit subjektiver Substanz zu füllen“, Esposito 2004, 30.

<sup>37</sup> Dazu ausführlich bei Kant, Nietzsche und vor allem Platon Därmann 2009. Zum Thema der Nahrung bei Platonov vor dem Hintergrund orthodoxer Traditionen vgl. Rudakovskaja 2005.



Winter einbricht, nimmt der Hunger überhand und Čagataev eilt nach Chiwa zu den „Nahrungsmittellagern“ («пищевые базы», ebd. 126/203). Auf halbem Weg kommen ihm bereits Lastwagen entgegen, welche alles Notwendige bringen: „Fleischkonserven, Reis, Zwieback, Mehl, Medikamente, Kerosin, Lampen, Äxte, Spaten, Kleidung, Bücher und anderes.“ / «мясные консервы, рис, галеты, мука, лекарства, керосин, лампы, топоры и лопаты, одежда, книги и прочее добро» (ebd. 128/204). Gleich drei Mahlzeiten in Folge nehmen die Džan zu sich: „Mit großer Freude verfolgte Tschagatajew, wie sein Volk aß: Ohne Gier, in dem Bewußtsein, daß das seine Notwendigkeit war, und mit scheuer Nachdenklichkeit behielt es die Speise lange und behutsam im Munde, als stelle es sich im Geiste die Gesichter und die Seelen jener Menschen vor, die diese Nahrung mit Mühe erzeugt hatten, um sie ihnen zu schenken.“ / «Чаратаев с наслаждением наблюдал, как ест его народ – без жадности, осторожно сберегая пищу у рта, с сознанием необходимости и с кроткой задумчивостью, точно представляя в своем воображении лица и душу тех людей, которые тяжело добыли эту пищу и подарили им ее.» (ebd. 129/205f.). In diesem sowjetischen Gastmahl ist die Nahrung eine Gabe, aber sie ist nicht mehr an den Leib Christi, sondern an die Arbeit einer anonymen Gesellschaft gebunden, von einer Fürsorge-Macht erzeugte Subsistenz und humanitäre Hilfe.

Platonov überführt das Motiv des Abendmahls im Folgenden endgültig in sein Gegenteil. Tschagatajew nämlich will die Džan ernähren, „damit ihre Knochen sich kräftigen und sie wenigstens ein klein wenig jenes Gefühl erwarben, das alle Völker, außer ihnen, im Überfluß haben: das Gefühl des Egoismus und das Gefühl für die Notwendigkeit, sich selbst zu verteidigen.“ / «чтобы в них окрепли их кости и чтобы они приобрели бы хоть немного того чувства, которым богаты все народы, кроме них, – чувство эгоизма и самозащиты.» (ebd. 129/205) Das kommunitäre Motiv verwandelt sich hier in ein immunitäres. Platonov deutet hier bereits an, dass die staatliche Hilfe sich als staatsfeindlich erweisen wird. Was als Vergemeinschaftung und Territorialisierung projiziert war, wendet sich gegen sich selbst. Die Džan wurden ins Leben zurückgeführt, waren sie doch vorher „nicht davon zu überzeugen, daß das Leben ein besonderes Privileg darstellte“ («он не был убежден, что жизнь есть преимущество», ebd. 127/204). Mitten in der christlich genährten, sowjetisch alimentierten, ekstatischen Erfahrung der Gemeinschaft hat sich ein immunitäres und individualisierendes Regime zurückgemeldet, als jenes, welches die angenommene Gabe des Lebens garantiert und schützt. Die immunitäre Linie, welche den Schutz des Lebens mit der Produktion des Individuellen verknüpft, führt Platonov dann logisch weiter, indem die Džan, angekommen im Leben, die produzierte sowjetische Gemeinschaft umgehend verlassen.

Man kann *Džan* also als Widerstreit von *communitas* und *immunitas* lesen. Die Voraussetzungen haben sich jedoch verändert. Die sowjetische Politik ist mit einem kommunitären Moment ausgestattet, dem der immunitäre Charakter der *Džan* gegenüber steht. Diese interpretieren die Gemeinschaft anders: sie haben sich zur Gemeinschaft einzig zusammengerottet, um zu überleben und an einem bestimmten Punkt wieder auseinander gehen zu können, ohne sich kollektivieren zu lassen. Die Nahrung hat individuelles Leben gespendet, keine Gemeinschaft. *Communitas* und *immunitas* stehen sich in *Džan* nicht als widersprechende Größen gegenüber, sie bauen vielmehr aufeinander auf. Die Gemeinschaft ist nicht Horizont und Prinzip der performativen *Džan*-Politik und auch nicht Resultat einer Seelennahrung, sondern vielmehr die Form eines Überlebens und so die Möglichkeitsbedingung eines Lebens, das seinerseits einen auch immunitären Charakter hat.<sup>38</sup>

### 3. Zwischen Archi-Politik und Para-Politik

Sowohl das christliche Abendmahl, als auch das sowjetische Gastmahl vereinen die Nahrung als Gabe des Lebens mit der horizontalen Gleichheit der Brüder im Verhältnis zu einem abstrakten, den Subjekten äußerlichen Ort. Es scheint sich um dieselbe Lebens-Gabe zu handeln, die sich zuerst aus dem Vogelfleisch, dann aus dem Hammelfleisch und schließlich aus den industriell gefertigten Konserven in das Fleisch und Leben der *Džan* verwandelt. Ein Blick auf einen frühen Aufsatz Platonovs ermöglicht es jedoch, in diese Kontinuität der Speisungen eine Differenz einzuschreiben. *Ravenstvo v stradanii* (Gleichheit im Leiden, 1922) handelt von der Hungersnot im Wolga-Gebiet 1921 und 1922. Hintergrund ist eine Debatte über das Verhältnis der Partei zur hungernden Bevölkerung. Platonov fordert die Gleichheit im Leiden und damit die Partizipation aller am Hunger. Er kritisiert die Nicht-Teilhabe der Parteieliten am Hunger des Volkes und fordert die „Zerstäubung des Wolga-Leidens über ganz Russland, den Stein des Hungers jedem Mensch, von Lenin bis zum Lasträger, aufzuerlegen“ («распыление волжского страдания по всей России, наложение на каждого человека, от Ленина до грузчика, камня голода»), Platonov 2004, 203). Es geht um die konkrete Verwirklichung einer universellen Gleichheit jenseits von Klassen, Gruppen und Professionen.<sup>39</sup> Ziel ist die Konstruktion eines universellen gemeinschaftlichen Körpers: „Die Menschheit – das ist ein Atem, ein Lebendiges, ein Geschöpf.[...] Werden wir eine Menschheit [...]“

<sup>38</sup> Bei den *Džan* handelt es sich also um einen klassischen Fall „erworbener Immunität“. Die spannende Frage, inwiefern die Literatur selbst als eine „immunologische Institution“ (Türk 2011, 18) begriffen werden kann, muss an dieser Stelle außer Acht gelassen werden.

<sup>39</sup> Zum Paradoxon einer „Gemeinschaft der Gleichen“ vgl. Rancière 1994.

(«Человечество – одно дыхание, одно живое, теплое существо. [...] Будем человечество», ebd., 203f.). Jene auf die Menschheit, das Proletariat oder den Sozialismus bezogenen Körper-Metaphern sind für die frühen Aufsätze Platonovs charakteristisch. Sie ermöglichen ihm, einen radikalen Gerechtigkeitsbegriff zu mobilisieren und sich dabei letztlich auf das entscheidende Problem des Leninismus zu beziehen, nämlich den Glauben an die Notwendigkeit einer führenden intellektuellen Elite als Transmissionsriemen zwischen Arbeiterklasse und kommunistischer Aktion. Interessanterweise beinhaltet Platonovs Aufruf zur Gleichheit zugleich eine Polemik gegen Mitleid und Wohltätigkeit: „Hinfort mit dem Mitleid [...]. Hinfort mit der Wohltätigkeit gegenüber den Hungernen“ («Долой сострадание [...]. Долой благотворительность»), und stattdessen „Erbarmungslosigkeit gegenüber den Satten“ («беспощадность к сытым», ebd., 203). Der Aufsatz spielt also ein Ideal egalitärer Partizipation gegen ein Regime der Sorge und Wohltätigkeit aus.

Vor diesem Hintergrund kann man die Differenz zwischen dem radikal kommunitären Motiv christlicher Eucharistie sowie des sozialistischen Gastmahls gegenüber der Entkörperung des Džan-Volkes am Ende terminologisch auch anders fassen, nämlich mit Jacques Rancière als Konflikt zwischen Archi-Politik und Para-Politik. Bezogen auf *Džan* könnte man sagen, dass das eucharistische Motiv das Medium für die Konzeption einer nicht ideellen, sondern wie auch immer materiellen Gemeinschaft der Gleichen bildet, im Rahmen dessen, was man mit Rancière eine Archi-Politik als „vollständige Verwirklichung der Physis in Nomos“ nennen kann (Rancière 2002, 81). Die Džan werden Teil einer solchen Archi-Politik, um doch sogleich eine andere Bewegung zu vollziehen, in die Richtung einer Para-Politik, nämlich zu der Form einer „Zerstreuung, die das Volk daran hindert einen Körper anzunehmen“.<sup>40</sup> Eine Para-Politik, die Rancière unter anderem im neuzeitlichen Staat verwirklicht sieht: in einer Politik der Vermeidung von Politik. Genau auf diesen parapolitischen Staat verweist Platonov mit seiner Kritik der Wohltätigkeit und dem Aufruf zu einer partizipativen Gemeinschaft der Gleichen, wenn er sagt, man habe „bis jetzt nur die Bourgeoisie kopiert“ (мы только копировали до сих пор буржуазию», Platonov 2004, 203). Als „Distributionsstaat“ oder „Versorgungsdiktatur“ barg die Sowjetunion von Anfang an den Keim für ihre spätere Transformation zu einem „sozialistischen Wohlfahrtsstaat“.<sup>41</sup> Obwohl der frühe sowjetische Versorgungsstaat nur bedingt individualisierend, eher kollektivierend agierte, zeitigt

<sup>40</sup> Rancière 2002, 86. Für Rancière ist Archi-Politik platonischen, Para-Politik aristotelischen Ursprungs. Der Widerstreit beider politischer Rationalitäten innerhalb dessen, was Rancière Meta-Politik, also die sozialistische Politik der Klasse und der Gesellschaftsdynamik nennen würde, ist in *Džan* zu beobachten. Meta-Politik ist demnach jedoch nicht das Andere jenes Widerstreits, in ihr finden die selben Auseinandersetzungen aufs Neue statt.

<sup>41</sup> Vgl. dazu Plaggenborg 2006, 179-244, 184, 192, 224; sowie Kotkin 2003.

seine sozialistische Sorge bei Platonov Machteffekte, die ihm einen spezifisch parapolitischen Charakter verleihen. Frühe sowjetische Politik erscheint hier als zugleich archi- wie parapolitisch. Platonovs Texte fordern ihr gegenüber zugleich Gleichheit und Freiheit ein.<sup>42</sup> Für erstere ist der Körper das Medium, ein Körper, welcher in der metapoetischen Bildbeschreibung am Anfang des Textes bereits kopflos geworden ist.<sup>43</sup> Das aporetische Verhältnis von Archi- und Parapolitik wird in *Džan* nicht gelöst, es wird aber auch nicht als ausweglose Alternative hingenommen. Vielmehr wird es in die Abfolge eines Narrativs transponiert, zum Sujet und zu einer kollektiven, aber defigurierten Figur.

#### 4. Platonovs Pöbel

Wenn die Džan vor ihrer Zerstreung einen Verkörperungsprozesses durchlaufen, dann können sie diese Substantialisierung nur erfahren, weil sie zuvor im wahrsten Sinne nichts sind und sich für die Lektüre eines dekonstruktiven Gemeinschaftsbegriffs nicht erst in der finalen Szene der ersten Variante anbieten. Bei näherer Betrachtung dieses eigenartigen Volkes oder Nicht-Volkes, zeigt sich seine negative Ontologie und trotz seines immunitären Charakters deren ‚kommunistische‘ Genealogie. Die Essentialisierung der Gemeinschaft war schon vor den Diktaturen des 20. Jahrhunderts explizit Gegenstand der Kritik.<sup>44</sup> Jüngst hat Roberto Esposito das Thema noch einmal aufgegriffen und in

<sup>42</sup> Man könnte die Konstellation – inklusive des doppelten Finals – auch mit Balibars Begriff der *Égaliberté* deuten, in dem Sinne, dass die in der Moderne notwendige Zusammengehörigkeit von Gleichheit und Freiheit von Platonov reklamiert wird und jenen dialektischen Prozess auslöst, der in der Perpetuierung vermeintlicher Widersprüchen angetrieben wird. Gleichheit und Freiheit würden sich dann nicht antagonistisch gegenüberstehen, sondern gegenseitig bedingen. Platonov wäre dann innerhalb einer Konstellation zu betrachten, welche die kommunistische Emphase der Gemeinschaft übersteigt. Balibar zufolge konnte die paradoxe Gleichsetzung von Gleichheit und Freiheit in der Moderne nur auf zwei Wegen vermittelt werden: durch die Gemeinschaft (Kommunismus, Nationalismus) oder durch das Eigentum (Sozialismus, Liberalismus). Es wäre also vollkommen logisch, dass am Grund des Themas der Gemeinschaft die aporetische Einheit von Gleichheit und Freiheit zum Vorschein kommt, vgl. Balibar 2009.

<sup>43</sup> Wenngleich in etwas anderem Zusammenhang: Eine Bildbeschreibung in Veras Zimmer, die sich auf einen Holzschnitt von Camille Flammarion, der in sowjetischen Einführungen in die Astronomie häufig zu finden war, zu beziehen scheint, verdoppelt die Vorlage zu einem Diptychon und imaginiert das Abfallen des Kopfes als Resultat in den Kosmos strebender wissenschaftlicher Neugierde.

<sup>44</sup> Ferdinand Tönnies hat *Gesellschaft und Gemeinschaft* (1887) als unvereinbare Opposition sich wechselseitig ausschließender Begriffe zugespitzt, vgl. zu einer darauf bezogenen Interpretation von *Džan* Kaminskij 2013. Zu Parallelen zwischen Tönnies, Weber und Platonov in Bezug auf das Thema der Bürokratismuskritik vgl. Hodel 2009. Helmut Plessner gelang es in seinem Versuch, auf die Gefahren der Gemeinschaft hinzuweisen (*Die Grenzen der Gemeinschaft. Eine Kritik des sozialen Radikalismus*, 1924), nicht, aus selbigem Gegensatz herauszutreten. In den letzten Jahrzehnten ging die Philosophie der Gemeinschaft von

seiner Analyse nicht nur produktiv mit der Foucaultschen Biopolitik in Dialog gebracht, sondern auch noch einmal klar herausgearbeitet, dass das Gemeinsame in der politischen Philosophie der Neuzeit immer nur ausgehend vom Eigenen, vom *proprium* eines Subjekts, das sich zu einem größeren Subjekt vereint, also als Kollektivsubjekt gedacht werden konnte. Bei seiner philosophischen Genealogie dieser Vermeidung oder Unmöglichkeit spart Esposito jedoch den gesamten Marxismus und auch Hegel aus. Dabei ließe sich durchaus behaupten, dass die philosophische Kritik an einem *proprium* im Denken des Gemeinsamen nicht zuletzt im Marxismus entwickelt wurde oder in diesem zumindest latent schon immer vorhanden war, entlang der Kritik der Nation, der Begriffe des Fetischismus und der Verdinglichung, und noch allgemeiner im Versuch, „den Eintrag einer Logik des (Privat-)Eigentums [...] in der Wesensbestimmung des Menschen zu durchbrechen und eine wirkliche, uneingeschränkte universale Gleichheit der Beliebigen zu denken“ (Ruda 2011, 252). Die „Eigentumsfrage“ ist schließlich, so Marx/Engels, die „Grundfrage“ des Kommunismus, während andererseits die „Gleichheit als Grund des Kommunismus“, als seine „politische Begründung“ verstanden werden muss,<sup>45</sup> welche jedoch nur unter Abzug aller Bestimmungen gedacht werden kann, um den Subjekten ihre Bestimmbarkeit zurückzuerstatten.

Es versteht sich von selbst, dass die Džan, die nichts haben als ihre Existenz, wie der Text immer wieder betont, eine Figur radikaler Eigentumslosigkeit sind: die Menge der Armen. Sie sind jedoch auch *eigenschaftslos*: ‚entwaste Menschen‘ (Ruda 2011, 252). Der umfassend deessentialisierte Charakter der Džan drückt sich bereits in ihrem Namen aus, der selbst auf den einzigen charakteristischen Zug eines Mangels verweist. So antwortet Čagataev auf Nachfrage des Sekretärs: „Es hat keinen Namen [...]. Selbst aber hat es sich einen kurzen [kleinen] Namen gegeben.“ («Он не назывался [...] – Но сам себе он дал маленькое имя.» (Platonow 1992, 30/Platonov 2010, 130). Zwischen keinem und einem „kleinen Namen“ haben die Džan einen nur negativen Bezug auf jede identitäre Fassung der Gemeinschaft.<sup>46</sup> Bereits in einer Fußnote zum Titel hat

---

Nancys „Entwercker Gemeinschaft“ aus. Nancy warnt genau wie Plessner vor der „einheitsstiftende[n] Verschmelzung“ als „Selbstmord der Gemeinschaft“. Bei seiner an Heidegger und Bataille anknüpfenden Analyse Nancys verlagert sich das Thema der Gemeinschaft von einer politisch-sozialen auf eine existentiell-ontologische Dimension: „Der Kommunismus ist eine ontologische Aussage und keine politische Option“, Nancy 1994 176. Indem er ihn in Richtung Ethik und Ontologie verschiebt, nimmt Nancy die vollkommene Depolitisierung des Gemeinschaftsbegriffs in Kauf.

<sup>45</sup> Marx/Engels 1959, 493; Marx 1968, 553. Dass die 1932 in Berlin erstmals herausgegebenen *Ökonomisch-philosophischen Manuskripte* mit oder ohne die Vermittlung von Lukács von Platonov rezipiert wurden, vermutet auch Poltavceva 2011.

<sup>46</sup> Sie erinnern zugleich an die vielen, vom russischen Imperium geerbten „kleinen Völker“, vgl. Slezkine 1994.

der Erzähler-Herausgeber mit Verweis auf einen turkmenischen Volksglauben den Namen etwas anders übersetzt, nämlich als „Seele, die das Glück sucht“ («душа, которая ищет счастье», ebd., 7/111). Der Name der Džan bezeichnet kein historisches oder geographisches Spezifikum, er benennt kein äußeres oder kulturelles Merkmal und keine charakteristische Eigenschaft, sondern verweist nur sehr grob auf die Suche nach und also auf die Abwesenheit einer Identität, wodurch das gemeinschaftliche Subjekt konstitutiv offen bleibt und nur in der Form seiner Subjektivierung bestehen kann. Eine solche, ereignishaft Subjektivierung kann den Džan paradoxer Weise gerade am Ende der ersten Fassung in genau dem Moment zugeschrieben werden, in dem sie auseinanderlaufen, sich auflösen und ihre Subjektivität scheinbar destituieren, wo sich ihre von Beginn an präsenste Wesenlosigkeit gewissermaßen aktualisiert.

Diese Wesenlosigkeit der Džan geht aber über ihren Namen hinaus. Der Sekretär des örtlichen Komitees erteilt Čagataev selbst näher Auskunft über das „kleine[] Nomadenvolk“, das „aus verschiedenen Nationalitäten bestehe [...]. In ihm gebe es Turkmenen, Karakalpaken, ein paar Usbeken, Kasachen, Perser, Kurden, Beludschken und solche, die vergessen hatten, wer sie seien («небольшой кочевой народ из разных национальностей. В нем есть туркмены, каракалпаки, немного узбеков, казаки, персы, курды, белуджи и позабывшие, кто они» ebd., 30/131). In ihrer Internationalität gleichen die Džan einer ähnlichen Kollektivfigur Platonovs, nämlich den ‚Übrigen‘ (прочие) aus *Čevengur*. Dort hat das seltsame, in der Steppe eingesammelte Proletariat, das, ähnlich wie die Džan, am Ende aus Langeweile von der Utopie Abstand nimmt und fortläuft, vergleichbare Attribute: „Das sind doch internationale Proletarier, du siehst doch, sie sind nicht Russen, nicht Tataren, nicht Armenier, sondern niemand! Ich hab dir die lebendige Internationale hergetrieben, und du bist betrübt.“ / «Это же интернациональные пролетарии: видишь, они не русские, не армяне, не татары, а – никто! Я тебе живой интернационал пригнал, а ты тоскуешь...» (Platonow 1990, 341/Platonov 2009b, 286). Während die ‚Übrigen‘ in *Čevengur* erst am Ende als Irritation für die Revolutionäre auftauchen, ist *Džan* der ausschließlich diesen ‚Übrigen‘ gewidmete, und darum für die Frage nach der politischen Subjektivität entscheidende Text Platonovs. Ob nun äußerst heterogen oder eben ganz ohne Nationalität – der internationale, staaten- und heimatlose Charakter des Proletariats haftet den Platonovschen Mengen an. Diese Nähe zum Proletariat geht noch weiter. Čagataev erinnert sich selbst an die soziale Zusammensetzung der Džan, die keinen Zweifel daran lassen, dass sie den Namen der ‚Übrigen‘ mit gleichem Recht beanspruchen könnten:

Flüchtlinge und Waisen von überall her, und alte, erschöpfte Sklaven, die man fortgejagt hatte. Dann Frauen, die ihre Männer betrogen haben und

die aus Angst dorthingeraten waren; ferner kamen für immer junge Frauen, deren Geliebte plötzlich gestorben waren und die keine anderen Männer mehr wollten. Und dann lebten da Menschen, die die Welt verspotteten, auch Verbrecher... (Platonow 1992, 29f.)

Беглецы и сироты отовсюду и старые изнемогшие рабы, которых прогнали. Потом были женщины, изменившие мужьям и попавшие туда от страха, приходили навсегда девушки, полюбившие тех, кто вдруг умер, а они не захотели никого другого в мужья. И еще там жили люди, не знающие Бога, насмешники над миром, преступники... (Platonov 2010, 131).

Die Džan sind eine klassenlose Klasse,<sup>47</sup> so wie Marx sie beschrieben hat: „Die bisherigen kleinen Mittelstände, die kleinen Industriellen, Kaufleute und Rentiers, die Handwerker und Bauern, alle diese Klassen fallen ins Proletariat hinab [...]. So rekrutiert sich das Proletariat aus allen Klassen.“<sup>48</sup> Beim Proletariat handelt es sich um eine sozial heterogene Mischform, und genau dieser gemischte Charakter prägt Platonovs Gemeinschaften und eigenartige Kollektivfiguren.<sup>49</sup>

Nun gleichen die Džan wie die ‚Übrigen‘ freilich einer anderen Gestalt des politischen Denkens noch mehr als dem Proletariat: dem Lumpenproletariat

<sup>47</sup> Marx nennt das Proletariat eine „Klasse der bürgerlichen Gesellschaft, welche keine Klasse der bürgerlichen Gesellschaft ist, eines Standes, welcher die Auflösung aller Stände ist, einer Sphäre, welche einen universellen Charakter durch ihre universellen Leiden besitzt und kein *besondres Recht* in Anspruch nimmt, weil kein *besondres Unrecht*, sondern das *Unrecht schlechthin* an ihr verübt wird, welche nicht mehr auf einen *historischen*, sondern nur noch auf den *menschlichen* Titel provozieren kann, welche in keinem einseitigen Gegensatz zu den Konsequenzen, sondern in einem allseitigen Gegensatz zu den Voraussetzungen des deutschen Staatswesens steht, einer Sphäre endlich, [...] welche mit einem Wort der *völlige Verlust* des Menschen ist, also nur durch die *völlige Wiedergewinnung des Menschen* sich selbst gewinnen kann. Diese Auflösung der Gesellschaft als ein besonderer Stand ist das *Proletariat*.“ Karl Marx: *Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie. Einleitung*, MEW 1, S. 378-391, S. 390. Dabei ist das Proletariats als historisches Produkt jener eigentlich revolutionären Bewegung zu verstehen, die vom Kapital bzw. von der Bourgeoisie ausgeht, welche „in der Geschichte eine höchst revolutionäre Rolle gespielt“ hat, insofern sie „kein anderes Band zwischen Mensch und Mensch übriggelassen, als das nackte Interesse, als die gefühllose ‚bare Zahlung‘“, Marx/Engels 1959, 465.

<sup>48</sup> Marx/Engels 1959, 469. Noch Helmut Plessner hat das Proletariat – abfällig – als „wurzellost und darum volklich fast indifferente Schicht“ beschrieben, vgl. Plessner 2002, 52.

<sup>49</sup> Ich schlage also vor, den Begriff des Proletariats bei Platonov nicht allein auf der Ebene einer referenzlosen propagandistischen Sprache und eines dadurch verwirrten Figurenbewusstseins zu diskutieren, wie es gemeinhin geschieht, beispielhaft bei Epelboin 2002, 179. Epelboin nennt zuerst den Bär-Proletarier aus *Kotlovan* „product of a collective imagination deprived of any clear frame of meaning, a response to an invasion of the language by concepts far removed from any referent“ (ebd., 179), um dann das Proletariat selbst zu essentialisieren, nämlich als „brute power enslaved by the language of slogans“ und „docile and devoted agent of a policy of destructive folly“ (ebd., 181).

oder dem Pöbel.<sup>50</sup> In *Čevengur* heißt es schließlich ganz explizit: „Die Übrigen sind eben Übrige – niemand. Das ist noch schlechter als das Proletariat“ / «Прочие и есть прочие – никто. Это еще хуже пролетариата». (Platonow 1990, 333/Platonov 2009b, 280). Es ist jedoch kein Zufall, dass gerade der Pöbel von Platonov mit einem subversiven Potential ausgestattet wird. Folgt man der Analyse von Frank Ruda, dann hat die Emergenz des Pöbels innerhalb der politischen Philosophie Hegels den Ausbruch der Politik aus der Philosophie im Marxschen Begriff des Proletariats geradezu provoziert. Der Pöbel ist der überschüssige Rest, der in der bürgerlichen Gesellschaft ortlos bleibt. Ähnlich wie bei Hegel ist der Pöbel bei Platonov faul und ehrlos, und im Übrigen eine „unorganische Menge“ (Ruda 2011, 219). Insofern der Pöbel das Symptom der Widersprüche der bürgerlichen Gesellschaft ist, nämlich das schlimme Resultat der unmöglichen Bekämpfung der eigentlich nicht tolerierbaren Armut, die durch Versorgungslogiken ihrerseits nur verstärkt wird, ist der literarische Pöbel Platonovs Symptom der Widersprüche der sowjetischen Gesellschaft. Diese hat einerseits die bürgerliche Arbeitsmoral übernommen,<sup>51</sup> fordert aber neben einer ökonomischen auch eine politische Gesinnung und hat zudem keine Probleme mehr mit der Praxis der Versorgung. Darum ist es bedeutend, dass der Pöbel Platonovs gesinnungslos ist und sich zugleich der Versorgung entzieht. Das Auftauchen des Pöbels im Zeitalter der Diktatur des Proletariats verweist jedoch bei allen Unterschieden auf den noch immer bürgerlichen Charakter dieser Diktatur: auf die Verdinglichung der Arbeit, und fundamentaler auf die Geschlossenheit und Totalität des Gesellschaftsentwurfs. In dieser ist der Pöbel anstößig durch sein bloßes, sinnloses Vorhandensein.

Mit der notorischen Emergenz des Pöbels bei Platonov kommt die Emergenz des Politischen in der Philosophie und gegen diese zur Sprache. Mit dem Pöbel wird Politik nicht als Verwirklichung von Philosophie, sondern als ihr Unrepräsentiertes, ihr Überschuss begreifbar. Ein solcher politischer Pöbel ist entscheidend innerhalb eines Staates, der sich selbst als verwirklichte Philosophie begreift.<sup>52</sup> Mit dem Pöbel beharrt Platonov auf einem Politischen, das weder im Staat, noch in der Philosophie aufgeht. Die Linie, die von den Džan zum Proletariat als gemischte Klasse führt, verweist also über dieses hinaus auf die Figur

<sup>50</sup> Ruda lehnt die Auffassung ab, das Hegelsche Pöbelproblem im Marxschen Lumpenproletariat seine Fortsetzung findet. Marx nennt das Lumpenproletariat auf jeden Fall die „passive Verfaulung der untersten Schichten der alten Gesellschaft“ und fügt gerade mit dem Verweis auf die „alte Gesellschaft“ dem Hegelschen Pöbel ein Attribut hinzu, dass für Platonovs Pöbel besonders charakteristisch ist. Für die Sowjetunion ist diese Linie des Marxismus, welche das Hegelsche Problem nicht los wird, fraglos relevant vgl. Marx/Engels 1959, 472.

<sup>51</sup> Das vermeintliche Proletariat der ‚Übrigen‘ in *Čevengur* hat keine Lust zu arbeiten.

<sup>52</sup> Esposito beschreibt den Nationalsozialismus schematisch als verwirklichte Biologie, den Sozialismus dagegen als, dem Anspruch nach, verwirklichte Philosophie, vgl. Esposito 2004, 19.



des Pöbels, als das radikale innere Außen des Staates. Gerade in der Negativität, in dem radikalen Mangel eines „absoluten Pöbels“ (Ruda 2011, 95-116), der innerhalb der Gesellschaft systematisch ortlos, aber doch vorhanden ist, liegt zugleich dessen universalistischer Charakter, insofern er darauf verweist, dass jeder Beliebig im Staat latent Pöbel ist.

Darum sind auch die Džan zugleich alle und niemand. Ihre Verwandtschaft zum Pöbel als Form universalistischer Leere und Gleichheit bestätigt sich insofern in den angehängten Kapiteln der zweiten Fassung, wo sie problemlos neue Mitglieder aufnehmen. Čagataev verabschiedet sich am Ende auch von den „neuen verwandten Menschen“ («новым родственным людям», Platonow 1989, 398/Platonov 2010, 228). Der alte Wanka sagt: „Sie leben jetzt mit uns von gleich zu gleich“ / «– Вот они с нами теперь живут наравне» (Platonow 1992, 161/Platonov 2010, 230).<sup>53</sup> Es stellt sich heraus, dass eigentlich „alle kleinen Stämme, Familien und einfach Gruppen, die in den sonst menschenleeren Gegenden der Wüste, des Amurdarja und des Ustj-Urt lebten und allmählich ausstarben, sich mit dem gleichen Wort bezeichneten: mit dem Wort Dshan. Das war ihr allgemeiner Beiname, der ihnen früher einmal von den reichen Beis gegeben worden war. Denn Dshan ist die Seele, und Hungerleider, die zugrunde gehen, haben nichts außer ihrer Seele, das heißt, sie haben nur die Fähigkeit zu fühlen und sich zu quälen. Folglich stellte das Wort ‚Dshan‘ einen Spott der Reichen über die Armen dar.“ («все мелкие племена, семейства и просто группы постепенно умирающих людей, живущие в нелюдимых местах пустыни, Амударья и Усть-Урта, называют себя одинаково - джан. Это их общее прозвище, данное им когда-то богатыми баями, потому что джан есть душа, а у погибающих бедняков ничего нет, кроме души, то есть способности чувствовать и мучиться. Следовательно, слово «джан» означает насмешку богатых над бедными», ebd. 161/230). Genau wie der nur in pejorativer Verwendung denkbare Begriff des Pöbels ist ‚Džan‘ plötzlich nicht mehr ein kleiner Name, den sich ein kleines Volk selbst gegeben hat, sondern ein Name, der ihnen gegeben wurde, um spöttisch eine störende Stelle im Ganzen zu bezeichnen.

Eine russische Entsprechung für „Pöbel“ wäre „svoloč“ (Pack, Lump). Interessanterweise soll Stalins Reaktion auf *Vprok* genauso wie auf *Usonnivšijsja Makar* genau in diesem Wort und ähnlichen Flüchen bestanden haben. Zu *Vprok* notiert er sich: „Ein talentierter Schriftsteller, aber Pöbel“ / «Талантливый писатель, но сволочь».<sup>54</sup> Bei Platonov selbst findet sich der Pöbel in vielen

<sup>53</sup> Dass man im Proletariat Mitglied werden kann, steht nicht ganz fern von den Begriffen, die Marx für eine künftige Gesellschaft verwendet hat, wenn er etwa im *Kapital* von einem „Verein freier Menschen“ spricht, Marx 1968b, 92.

<sup>54</sup> Vgl. Medvedev 2001, Platonov 2009a, 542, sowie Podoroga 2011, 403.

Umschreibungen und verschiedenen Figuren. Der Begriff fällt in *Čevengur* ununterbrochen. In *Sčastlivaja Moskva* handelt ein nächtliches Gespräch davon, dass der „svoloč“ (hier übersetzt als „Schweinehund“) als einziger noch nicht schläft, er „verzehrt sich in Begehren“ («возделает и томится»). Wer aber ist damit gemeint? „Diejenigen, die eine Seele haben. [...] Und eine Seele haben alle.“ («Те, у которых есть душа. [...] А душа есть у всех», Platonow 1993, 84/Platonov 2010, 73). Begrifflich vielleicht noch näher als „svoloč“ ist dem deutschen ‚Pöbel‘ wohl das veraltete Wort „čern“ (auch: Gesinde, Pack, von „černyj narod“ – „schwarzes Volk“).<sup>55</sup> Platonov zitiert in seinem Aufsatz *Puškin – naš tovarišč* (Puškin – unser Kamerad, 1937) dessen Gedicht „Čern“ (so der ursprüngliche Titel von „Poët i tolpa“ – Der Poet und die Menge, 1829), in dem der ‚Poet‘ das „bessmyslennyj narod“ („verstandeslose Volk“) als „červ’ zemli“ (Wurm der Erde) anspricht und dieses auch selbst zu Wort kommt. Erstaunlicher Weise gibt Platonov „červ’ zemli“ (Wurm der Erde) mit „čern’ zemli“ („Pöbel der Erde“, Platonov 2011, 80) wieder, ein Fehler, der sich in keiner der zeitgenössischen Puškin-Ausgaben findet. Damit findet Platonov jedoch ziemlich genau die Formel, die den Pöbel seiner eigenen Texte angemessen beschreibt.

## 5. Die Politik der Bewässerung

Der Pöbel taucht dort auf, wo die Gesellschaft ihre immanente Spaltung schliessen will, weshalb Kollektivierung und ‚Stalin-Revolution‘ für den Platonovschen Pöbel den konkreten Kontext abgeben. Platonovs Wüstenpöbel, die Džan als sandiger, ausgetrockneter, hungernder Pöbel, wird vor dem Hintergrund der notorischen Engführung sozialer und organisch-architektonischer Semantik im politischen Denken der Moderne verständlich. Die Suche nach dem Grund und Boden des Politischen wurde schließlich spätestens seit Beginn des 19. Jahrhunderts auch als eine soziale formuliert: als Suche nach dem sozialen Fundament der Gesellschaft. Vor allem im romantischen Denken hat der Volksbegriff stets eine solche vertikale Dimension mit sich geführt, die er seinen nationalistischen und patriotischen Erben hinterlassen hat. Noch in der Welt Dostoevskijs ist die Rede vom „Urgrund des Volkes“ geläufig (Dostojewskij 2003, 1001), und die ihm nahe stehende slawophile Bewegung der *počveničestvo* (dt. etwa „Boden-

<sup>55</sup> So wurde in der Kiever Rus und auch in der Moskauer Zeit speziell die städtische, gewerbetreibende Bevölkerung sowie die steuerzahlende, aber keinem Herrn direkt unterstehende Landbevölkerung genannt, allgemeiner alle armen, nicht-privilegierten, nicht von Steuern befreiten Schichten, vgl. Günther-Hielscher K. et al 1995, 41, 161. Puschkin verwendet den Terminus oft im übertragenen Sinne und spricht von „svetskaja čern“ (weltlicher, mondäner, profaner Pöbel), womit er eine degenerierte Aristokratie adressiert, vgl. Michajlovoj 2004, 476.

haftigkeit“, „Grundständigkeit“, die počveniki werden gemeinhin als „Bodentümler“ übersetzt), beinhaltet nicht nur im Namen, sondern auch in der Vorstellung der Verwurzelung der Kunst im Volk den Zusammenhang von sozialer Substanz und geologisch-organizistischer Metaphorik.

Anders in der Sowjetunion: Bekanntlich war der Versuch eines Bündnisses von Bauernschaft und Proletariat für Lenins Revolutionspolitik entscheidend, genauso wie die sinkende Zustimmung der Landbevölkerung mit der wachsenden Gewaltsamkeit der bolschewistischen Politik in Verbindung gebracht werden muss. Gerade im Zuge der Privilegien, die der Bauernschaft eingeräumt wurden, und der Liberalisierung im Rahmen der Neuen Ökonomischen Politik vertieften sich die Differenzen zwischen Bauern und städtischem Proletariat.<sup>56</sup> Die schwierige Frage nach dem Verhältnis von Bauernschaft und Proletariat hat ihren prägnantesten Ausdruck in Karl Kautskys Buch über *Die Agrarfrage* (1899) erhalten. Einerseits hat der Bauer als „Besitzer von Produktionsmitteln [...] die Funktionen eines Unternehmers [...] und bleibt daher als solcher in einem Gegensatz zum Proletariat“, andererseits kommt Kautsky zu der Losung: „Der Proletarier auf dem Lande, das ist der Bauer“ (Kautsky 1899, 305, 307). Letztlich gehören die Bauern für Kautsky, der die Gesellschaft in „aufsteigende“, „absteigende“ Klassen unterteilt, zu den „Zwischenklassen“, aus denen die Bauernschaft als besonderer Problemfall herausragt. Und als Spektrum und pars pro toto der Zwischenklassen fungiert für ihn das Lumpenproletariat, der „Bodensatz der Gesellschaft“ (ebd., 3f.).<sup>57</sup> Kautsky kann das Problem nur durch die Hoffnung auf eine langsame Urbanisierung der Gesellschaft und das historische Verschwinden der Bauernschaft lösen.<sup>58</sup> Das „Anwachsen der Großstädte“ und das „Aussaugen des Bodens“ (ebd., 214) sind für ihn parallele Prozesse.

Im selben Paradigma befinden sich Platonovs frühe Aufsätze zur Bewässerung, die den Zusammenhang in technologisch-metaphorischer Manier allerdings noch einmal wenden. Ein wesentlicher Anteil seiner meliorativen Agitation dient eben der Überzeugung, dass die mit einer „Umerziehung“ («перевоспитать») identische, „wie künstliche“ («как бы искусственно»), Platonov (2004, 184) Proletarisierung der Bauern durch nichts anderes zu bewerkstelligen

<sup>56</sup> Vgl. zu Lenins Bauernpolitik Meyer 1974, sowie Kuschel 1984.

<sup>57</sup> Kautsky pointiert zum Lumpenproletarier: „Diesem fehlt es an Allem, was er aber am schmerzlichsten empfindet, ist der Mangel an Lebens- und Genußmitteln. Der Mangel an Produktionsmitteln macht ihm weniger Kummer. [...] Aber will er nicht arbeiten, so will er doch leben“, ebd., 306. Zumindest das Lumpenproletariat Kautskys steht zweifellos in der Tradition von Hegels Pöbel.

<sup>58</sup> Schon bei Marx/Engels ist die „Vereinigung des Betriebs von Ackerbau und Industrie, Hinwirken auf die allmähliche Beseitigung des Unterschieds von Stadt und Land“ programmatisch, Marx/Engels 1959, 481.

sei, als durch die Maschinisierung der Landwirtschaft im Zuge der Modernisierung ihrer Bewässerungstechniken. Nur so sei die Gefahr, die „Revolution“ könne „austrocknen“ («засушить революцию»), in ihr Gegenteil zu verwandeln. Da die Bewässerung das „Fundament, die niedrigste Schicht, der Mauerstein für den Bau großer kommunistischer Heufabriken auf ihm“ sei («есть фундамент, нижний слой бутового камня для постройки на нем по всей земле великой коммунистической зерновой фабрики», ebd., 184f.), wird Wasser zum „Zement“ («цемент») und zur „einzigen Rettung der Revolution („единственное спасение революции)“. Die Gemeinschaft, die so entstehen soll, ist eine Erfahrungsgemeinschaft von Proletariat und Bauern, eine Gemeinschaft „in der Arbeit, in der Gemeinsamkeit, Kollektivität und Verantwortlichkeit“ («в работе, совместности, коллективности и ответственности»). „Diese Arbeit wird den Bauern neu beleben“ (wörtl. „neu gebären“: «Такой труд переродит крестьянина», ebd., 185), „in einen kommunistisch denkenden Freund“ («в коммунистически мыслящего друга») verwandeln und „im Bauern alles Spezifische, Naturhaft-Feldmäßige, Abgesonderte tilgen“ («уничтожить в крестьянине все специфическое, полевое, отделенное», ebd., 186).

In einer gewissen Nähe zum instrumentalistischen Politik-Verständnis Lenins verweisen diese Passagen erneut auf den prinzipiell konstruktivistischen Gemeinschaftsbegriff Platonovs, der sich in den Mahlzeitmotiven und ihrem Substantialisierungsvorgang angedeutet hat und der gewissermaßen das Undenkbare einer dekonstruktiven Philosophie der Gemeinschaft darstellt. Wenn jedoch das Wasser Zement und Fundament der Gesellschaft ist, kann dieses Fundament von den Džan nur als Wüstenvolk aufgebrochen werden, als Volk, das sich eben nicht territorialisieren lässt und die mitgebrachten Maschinen nicht anrührt, als ‚Pöbel der Erde‘. Die Kollektivierung war eine Politik, welche alle der Gesellschaft immanenten Spaltungen überwinden wollte, die erzwungene und totale Realisierung einer teleologischen geschichtlichen Dialektik, eine Politik der ‚Lösung der Widersprüche‘. Diese Widersprüche waren in der russischen Revolution selbstverständlich groß und zwar in erster Linie der Widerspruch zwischen Industrieproletariat und Landbevölkerung. Lenin verfolgte in dieser Hinsicht eine Politik des Bündnisses („smyčka“), die darum wusste, dass es sich um ein Bündnis zweier verschiedener gesellschaftlicher Parteien mit nicht-identischen Interessen handelte. Stalin dagegen drängte zu einer gewaltsamen Homogenisierungspolitik. Platonovs Idee der Bewässerung des Proletariats vereint gewissermaßen Lenins Bündnis-Politik mit dem Homogenisierungswahn Stalins, wie er sich in der Kollektivierung zeigt. Die Džan aber sind das Extrem einer Verweigerung gegenüber der Unifizierung des Proletariats und zwar gegenüber genau der Form, in der Platonov dieselbe in der Rolle des Agitators dachte: die Džan sind die Grenze und das Andere der politischen Bewässerung

bzw. deren Erfolglosigkeit. In einer von ‚Endlösungen‘ besessenen Zeit persistiert in den Texten Platonovs eine innere Teilung am Fundament der Gesellschaft, ein innerer Abgrund, auf den die Figur des Pöbels verweist. Die Džan figurieren wie die ‚Übrigen‘ als jenes seltsame „noch weniger als das Proletariat“, in das sie sich nicht inkludieren lassen, als die Rückkehr oder Persistenz des Politischen in den Jahren des ausgerufenen Endes der Geschichte und der Überwindung aller Klassenantagonismen.

## II. Internationalistische Nationalität (*Džan*)

Wenn sich die Džan ihrer Konstruktion als Volk verweigern, dann geschieht das auch vor dem Hintergrund, dass die aktive Produktion von national organisierten Völkern zur Rationalität sowjetischer Nationalitätenpolitik gehörte, wobei sie sich zunächst an imperialen Vorbildern orientierte. Das folgende Kapitel soll zunächst zeigen, inwiefern die Dekonstruktion nationaler, politotechnologischer Vergemeinschaftung nicht nur im Finale von *Džan*, sondern von Beginn an in der topologischen Semantik des Textes präsent ist, und weshalb die ‚anarchische Ethnizität‘ in Platonovs Texten in Bezug auf die „Verpolizeilichung“ des Nationalen gelesen werden muss. Vor diesem Hintergrund wird auch die für die Editions-geschichte des Textes wichtige Differenz der Namen Stalin/Lenin näher bestimmbar.

### 1. Zerstreung und Rückständigkeit der Džan

Die Dekonstruktion des Gemeinschaftskörpers zieht sich in *Džan* bis in Feinheiten der Semantik hinein. Von Beginn an fehlt es den Džan an innerer Ordnung und äußerer Form. Als Čagataev das Volk zu Beginn des sechsten Kapitels erstmals erreicht, heißt es: „Die Bewohner der Sary-Kamysch-Senke hatten sich im schilf- und buschreichen Mündungsgebiet des Amudarja verstreut [verteilt]. Vor ungefähr zehn Jahren war das Volk Dshan hierhergekommen und hatte sich zwischen feuchten Gewächsen niedergelassen [zerstreut].“ / «Жители Сары-Камышской впадины разбрелись в камышах и кустарниках по устью Амударьи. Прошло уже около десяти лет, как народ джан пришел сюда и рассеялся среди влажных растений.» (Platonow 1992, 45 /Platonov 2010, 142) Diese Semantik der Zerstreung wird die Džan von nun an durch die *Povest* begleiten. Später, nachdem sie schon von Nur-Muchammed zu einer „Karawane“ («каравана», ebd., 69/160) geformt worden sind und an dem Tag, als Čagataev verschwunden ist, weil er nach Nahrung für sein Volk sucht, heißt es:

Nur-Muhammed sah sich um: [...] Einige Menschen wurden vom Wind umgemäht, andere gingen im Schlaf weiter, gerieten in die verschiedensten Richtungen und verloren einander in der Finsternis des rasenden Sandes. [...] Das Volk zerstreute sich in diesem nächtlichen Blasen [...]. Nun aber sah Muhammed, den der Sandsturm von den Beinen riß, daß das Volk Dshan umsinken oder besinnungslos auseinanderlaufen würde.[...] Nur-Muhammed stand lange da, bis sich das ganze Volk im finsternen Wind aufgelöst hatte [...]. (Platonow 1992, 93f.)

Нур-Мухаммед оглянулся на всех; [...] Некоторые люди упали от ветра, другие шли во сне, разбредаясь в разные стороны, теряя друг друга в сумраке метушегося песка. [...] Народ рассеивался под ним и больше не слышал или не признавал голоса Нур-Мухаммеда [...]. Теперь Мухаммед, сбиваемый с ног песком и ветром, видел, что народ джан падает или разбредается в беспамятстве. [...] Нур-Мухаммед стоял долго, пока весь народ не разошелся в сумраке ветра [...].» (Platonov 2010, 178f.)

Wenn Čagataev in der zweiten Variante der Povest' die Džan sucht und sich fragt „Wohin hatten sie sich nur alle zerstreut?“ («Куда же они все разбредлись?», Platonow 1989, 390/Platonov 2010, 221), dann steht die Existenz der Džan auf dem Spiel, denn: „Kein Volk, nicht einmal das Volk Dshan, kann einzeln leben [...] («Никакой народ, даже джан, не может жить врозь [...]», Platonow 1992, 149/Platonov 2010, 221). Doch schon bevor die Džan sich in alle Himmelsrichtungen zerstreuen, sind sie bereits zerstreut, uneins, laufen von Beginn an auseinander und sind nie wirklich zusammen. Das Finale der ersten Variante ist also von Beginn an vorbereitet und erhält durch die Beobachtung dieser Kontinuität der Zerstreungssemantik eine ganz neue Bedeutung: das Volk Džan aktualisiert am Ende nur eine ihm schon immer innewohnende Potentialität, es löst sich am Ende nicht auf, sondern ist selbst die Auflösung eines Volkes, es zerstreut sich nicht, sondern ist selbst die Zerstreung, eine sozial und ethnisch gestreute, amorphe Menge, eine literarische Figur des Dispersen und Erratischen.<sup>59</sup>

Diese Zerstreung der Džan ist vor allem die Zerstreung einer anderen Semantik, nämlich jener des Fortschritts. Čagataev sucht die Spur der Džan, um

<sup>59</sup> Auch in dieser Semantik der Zerstreung kann man einen Bezug auf das noch nicht zur politischen Klasse gewordene Proletariat erkennen: Auf einer bestimmten historischen Stufe nämlich „bilden die Arbeiter eine über das Land zerstreute und durch die Konkurrenz zersplitterte Masse“, Marx/Engels 1959, 470. Natürlich existieren auch Versuche, die Džan als zerstreutes Volk mit dem jüdischen Volk zu assoziieren, jedoch ohne jene Detailbeobachtung, wonach die Semantik der Zerstreung gerade in Konflikt mit jener des Fortschritts steht, und auch ungeachtet der beschriebenen Brechung des mosaïschen Narrativs. Zur Omnipräsenz jüdischer Themen bei Platonov vgl. Bullock 2002. Zur einer Agambenschen Lektüre der Džan als jüdischem Volk auch Kaminskij 2013.

sie zurück auf den Weg des Fortschritts zu bringen. Die zentrale Metapher, durch welche die große Anzahl kleiner, autonom lebender, nicht integrierter Völker zu dem Zukunftsprojekt des Kommunismus in Beziehung gesetzt wurde, war schließlich die der „Rückständigkeit“ («отсталость») der nicht selten nomadischen Völker, die für die Sowjetunion in den 1920er Jahren zu einem großen politischen und administrativen Problem wurden. Eben jene Spannung zwischen Fortschritt und Rückständigkeit scheint geradezu die Grundstruktur der *Povest'* zu bilden.<sup>60</sup> Nur-Muchammed spricht den Fortschritt als eines der Paradigmen seiner Mission klar aus: Die Džan sollen „glücklich, des Voranschreitens teilhaftig und zahlreich werden“ („стать счастливым, движущимся вперед и многочисленным“, Platonov 1989, 313/Platonow 2010, 155). Als Čagataev von einem kurzen Ausflug nach Chiva zurückkehrt und auf Nur-Muchammed mit einem Teil der Džan trifft, fragt er ihn: „Und wo sind die übrigen – schlafen sie?“ («– А где остальные – они спят?»). Und Nur-Muchammed antwortet: „Nein, sie sind zurückgeblieben, sie folgen aber unserer Spur, sie kommen nach.“ («Нет, они отстали, но идут за нами по следу; потом дойдут.», Platonow 1992, 71/Platonov 2010, 162). Die Übrigen („ostal'nye“), die in *Čevengur* noch „pročie“ hießen, sind hier also die Zurückgebliebenen („otstalye“). Während Platonov in *Kotlovan* die Topologie des Sujets aus der architektonischen Semantik des Sozialismus konstruiert hat, so hier aus seiner Fortschrittssemantik.<sup>61</sup>

## 2. Sowjetische Nationalitätenpolitik

Der moderne Mythos des Fortschritts erweist sich als ausschlaggebend, will man den genauen Status, den das Nationale in der frühen Sowjetunion besaß, nachvollziehen. Ein genauere Blick auf die sowjetische Nationalitätenpolitik ermöglicht zugleich eine noch detailliertere Analyse der Gemeinschaftssemantik in *Džan*. Die Entsubstantialisierung der Gemeinschaft war nämlich zumindest eine Zeit lang selbst Programm sowjetischer Politik und hat ihren biopolitischen wie neoimperialen Charakter ausgemacht.<sup>62</sup> In ihr verbanden sich auf eigentüm-

<sup>60</sup> Die bolschewistische Polemik gegen die Rückständigkeit richtete sich natürlich auch gegen die russischen Bauern, von der Rückständigkeit muslimischer Stammeskulturen war man jedoch besonders erstaunt. In Turkmenistan wurde der Kampf gegen die Rückständigkeit mit der beginnenden Kollektivierung in einer Kampagne zur zentralistischen Industrialisierung des Landes 1929 massiv verstärkt, vgl. Edgar 2004, 11.

<sup>61</sup> Für Jurij Lotman wird das Sujet durch Ereignisse – nämlich das Überschreiten einer Grenze – konstruiert. Diese Grenze hat für das Weltverständnis des Textes einen konstitutiven Charakter, vgl. Lotman 1973. Ein Ereignis in diesem Sinne ist meines Erachtens die Inversion der Baugrube zum Grab in *Kotlovan* genauso wie die Zerstreuung des Volkes in *Džan*.

<sup>62</sup> Vgl. allgemein Kappeler 1992, Slezkine 1994, Martin 2001, Hirsch 2005. Speziell zu Turkmenistan Edgar 2004.

liche Weise von Beginn an Affirmation und Negation der Nation. Für Lenin stellte sich die Frage als Alternative zwischen zwei Möglichkeiten, die Vergangenheit, mit der man brechen wollte, zu beerben: entweder den Imperialismus, und damit den russischen Chauvinismus des Zarismus, oder die bürgerliche Form der Nation. Lenin, wie etwa auch Rosa Luxemburg, sah sich selbst in der schon nicht mehr nationalen, sondern imperialistischen Epoche des Kapitalismus. Das politisch-strategische Potential nationaler Identitäten zeigte sich am stärksten und beispielhaft in der Ukraine, die später zum Modell sowjetischer Nationalrepubliken werden sollte. Zugleich bestand kein Zweifel daran, dass jede Form von Partikularismus, jeder enge, identitäre Horizont konterrevolutionär wäre. Lenin entwickelte eine paradoxe Nationalitätenpolitik, welche die Form der Nation an der Oberfläche des Identitären aktiv förderte, zugleich aber alle Nationen von einem sowjetischen Universalismus durchzog, deren Medium eben die Geschichte in Form des Fortschritts war. Die Rückständigkeit einiger Regionen legitimierte ihre nationale Organisation. Für eine inklusive Bejahung des Nationalen boten sich wiederum imperiale Vorbilder an,<sup>63</sup> allen voran Österreich-Ungarn und die dort seit Ende des 19. Jahrhunderts in Reaktion auf separatistische Bewegungen stattfindende Diskussion über das Verhältnis von Sprache, Nationalität und Territorium. Lenin unterschied zwischen dem Nationalismus der Unterdrücker und dem Nationalismus der Unterdrückten. Ersterer sei großrussischer Chauvinismus, letzterer demokratisch. Während des Ersten Weltkriegs wurde die politische Mobilisierungskraft des Nationalen besonders deutlich. Er forderte die Autonomie der Provinzen und dabei die Ersetzung der Gouvernements („gubernija“) als politischer Einheiten durch ökonomische und ethnisch-kulturelle Gebiete („oblast“), was später in ähnlicher Form auch geschah.<sup>64</sup> Woodrow Wilsons Slogan vom ‚Selbstbestimmungsrecht der Völker‘ übernahm Lenin und wandte ihn für neu gegründete Sowjetrepubliken wie Turkmenistan an, genauso wie für jene zahlreichen kleinen Völker, denen in den Jahren nach der Revolution autonome Republiken und Gebiete zugeteilt wurden.<sup>65</sup> Insofern das Nationale dabei selbst zu einem Wert, das Ethnische zu

<sup>63</sup> Das Imperium ist wie keine andere politische Konfiguration geübt darin, ethnisch und konfessionell heterogenen Räumen eine politische Form zu geben, vgl. zu diesem Ansatz Burbank / von Hagen 2007.

<sup>64</sup> Das alte imperiale System von Gouvernements und einigen Oblasts wurde im Laufe der 1920er Jahre vollständig ersetzt durch *oblast'* (Gebiet), *kraj* (Region) und *okrug* (Bezirk) genannte Einheiten. Die fortwährende „rajonirovanie“ (Einteilung in Stadtbezirke und Verwaltungskreise, wörtl. etwa Regionalisierung), die ständige Neubenennung und Neueinteilung der territorialen Verwaltungseinheiten prägte jedoch die gesamte Sowjetzeit in immer wiederkehrenden Reformen 1923, 1930, 1944. Erst 1961 kam dieser Transformationsprozess zur Ruhe.

<sup>65</sup> Rosa Luxemburg, die in *Čevengur* als Sehnsuchtsobjekt von Kopjonkin ja explizit vorkommt, hat die Übernahme dieses bürgerlichen Slogans, welcher ihr zufolge der Konsolidie-



einem Fetisch wurde, kann man von einem affirmativen, produktiven Charakter der sowjetischen Politik sprechen, der an die Stelle eines repressiven Herrschaftsverhältnisses treten sollte. Terry Martin nennt die Sowjetunion aus diesem Grund ein „affirmative action empire“, Lenin selbst spricht von «позитивная положительная деятельность» („positive affirmative Tätigkeit“).<sup>66</sup> Der biopolitische Charakter sowjetischer Politik artikuliert sich kaum irgendwo so klar wie in dieser Nationalitätenpolitik.

Im Zuge dessen lässt sich zudem eine enorme Verwissenschaftlichung des Regierens beobachten.<sup>67</sup> In engem Austausch mit der sich entwickelnden, aus dem zaristischen Imperium übernommenen Ethnografie wurde ein modernes, wissenschaftliches Bevölkerungsmanagement des Vielvölkerreichs entwickelt. Es entstand eine letztlich territoriale Konzeption der Nation, die aber nicht politisch war, sowie eine kulturelle Konzeption, die aber trotzdem auch rassistisch war, insofern sie sich an der Sprache als quasi-anthropologischem Merkmal orientierte.<sup>68</sup> Die neue Blüte der Ethnografie nach der Revolution kam nicht umhin, ihren Gegenstand zu ethnisieren. Gerade das folkloristische, kulturell-identitäre Moment hat sich als Ansatzpunkt einer affirmativen Politik entpuppt. Die frühe, neutral-nationalistische Sowjetunion war geprägt von einer „chronischen Ethnophilie“ (Khalid 2006, 249).<sup>69</sup> Dabei ging es nicht um politische

---

rung bürgerlicher Herrschaft über die Länder hinweg dienen sollte, scharf kritisiert, bei allen Verdiensten, die sie der bolschewistischen Radikalisierungspolitik als Zuspitzung des Klassegegensatzes zusprach, vgl. Luxemburg: 1963, 81-88.

<sup>66</sup> Zit. nach Martin 2001, 16. Nicht nur auf dem Gebiet der Nationalitätenpolitik, auch im Bereich der Geschlechter- und Arbeiterpolitik hat die Sowjetunion demnach „affirmative action programs“ wie kein Land zuvor durchgeführt. Als Resultat war die große Mehrheit der Bevölkerung Gegenstand irgendeiner Privilegierung..

<sup>67</sup> Unter dem Begriff ‚Gouvernementalität‘ analysiert Foucault ein Regierungswissen bzw. eine ‚Regierungskunst‘, deren Blockade sich nicht zuletzt durch neue Institutionen im Rahmen von politischen Umbrüchen lösen kann, vgl. Foucault 2006a, 152f. Für die Beziehung von liberaler Expertise und radikalen Revolutionären, welche die Sowjetunion prägen sollte, vgl. Hirsch 2005, 35ff. Auch Jurij Slezkin spricht davon, dass sich bei der regierungstechnologischen Suche der ersten nachrevolutionären Jahre letztlich die weichste aller Formen der Macht durchgesetzt hat: das Wissen, Slezkine 1994, 173-176. Zur Planung und Einrichtung eines ethnographischen Büros analog der Kolonialbüros Englands oder Frankreichs, zur Verwissenschaftlichung der Nationalitätenpolitik, und zur Verstaatlichung der Anthropologie vgl. auch Mogil’ner 2008, 452-497. Zur Gründung der „Turkmenovedenie“ 1927 vgl. Edgar 2004, 200.

<sup>68</sup> Der Nationalitätsbegriff der frühen Sowjetunion stand also eher in der Tradition einer romantischen denn einer republikanischen Konzeption, vgl. dazu auch die sprach- und diskurshistorischen Analysen von Patrick Seriot, etwa Seriot 1995. Der sowjetische Begriff Nation nimmt im Grunde die Position ein, die heute der Begriff „Kultur“ hat, Ryklin spricht von „sekundärer Nationalität“, Ryklin 2003, 131.

<sup>69</sup> Diese antirussische „Ethnophilie“ hatte von Beginn an etwas rassistisches, wenngleich unter umgekehrten Vorzeichen: Bis 1927 gab es Migrationsverbote für Russen in nichtrussische

Autonomie und auch nicht um historisch gewordene Kultur, sondern um eine symbolische Ethnizität. Es handelt sich um eine Politik, die Identität und Differenz nicht antagonistisch, sondern mosaikförmig entworfen und neutralisiert hat. Das Ziel dieser Politik bestand in der gleichzeitigen Produktion und Auslöschung von Differenzen. Aufgrund dieser kulturalistischen Affirmation des Nationalen lässt sich behaupten, dass die Sowjetunion der 1920er Jahre zugleich internationalistisch und nationalistisch, zugleich multinational und antinational war.<sup>70</sup>

Stalin, der von Lenin bereits vor dem 1. Weltkrieg als Spezialist für dieses Thema auserkoren wurde, hatte an dieser Politik der aushöhlenden Bejahung der Nation von Anfang an Anteil.<sup>71</sup> Die Nationalitätenpolitik trug schon früh die Handschrift Stalins, war aber in ihren Grundsätzen doch von Lenin geprägt. Unter Lenin hatte sie immer noch ein sehr dezentrales und heterogenes Element. Sie enthielt jedoch bereits die imperiale Form, die Stalin später nationalistisch füllen konnte. In den 1930- und 1940er Jahren wurde Moskau so zur Verortung eines zentralistischen, spirituellen und russisch geprägten Imperiums. Die polizeiliche Nationalisierung der Sowjetunion setzte jedoch bereits lange vorher ein. Der Rehabilitierung des Russischen ging die Aufwertung alles Nicht-Russischen voran und von Beginn an erwies es sich als besonders problematisch und undenkbar, überhaupt keiner Nation anzugehören. Das Verhältnis von Lenin und Stalin hat in Bezug auf die Nationalitätenpolitik also einen ambivalenten Charakter. Einerseits ist es das Verhältnis einer entscheidenden Differenz, insofern sich mit dem Namen Lenins in viel stärkerer Weise die Idee des Internationalismus verbindet, während bei Stalin nationale Identität eine immer wichtigere Rolle spielt. Andererseits verhält es sich hier ähnlich wie mit der Landwirtschaftspolitik: die Zugeständnisse und widersprüchlichen Entscheidungen

---

Territorien oder sogar Säuberungen des lokalen Wirtschaftslebens als Dekolonisierungsmaßnahmen.

<sup>70</sup> Entscheidend war während eines längeren Austerierungsprozesses letztlich der 12. Parteitag 1923. Bis dahin hatten sich die nationalen Territorien de facto bereits gebildet. Sie wurden nur noch förmlich anerkannt. Ein Problem waren die verstreuten Minderheiten. Es bildeten sich nationale Einheiten auf immer kleineren Ebenen (nationale Distrikte, Dorfsowjets, Kolchosen). Die Politik der „korenizacija“ („Einwurzelung“, jedoch nicht direkt von koren – Wurzel, sondern von korenoj narod = indigenes Volk) wurde von nun an zum Zentrum der Nationalitätenpolitik. 1923 sagte man noch „nacionalizacija“. „Korenizacija“ kam erst später auf, Stalin aber z.B. benutzte immer den Term „korenizacija“, vgl. Martin 2001, 10ff. Ende der 1920er Jahre zeigte sich, dass diese Politik gescheitert war.

<sup>71</sup> Für Stalin war eine Nation („nacija“) keine rassische, sondern eine historisch gewordene Gruppe, die sich durch eine gemeinsame Sprache auszeichnete. Insofern, als eine Nation eine gemeinsame Sprache und ein nationales Bewusstsein brauche, seien die Juden aufgrund ihrer Verstreuung eben keine Nation, da sie sich nicht verstehen, womit er sich gegen die Position des BUNDES wandte. Möglicherweise zeigt sich hier bereits Stalins später offenkundig werdender Antisemitismus.

Lenins haben die Probleme Stalins und seine fatalen Lösungen, seine Irrtümer, Radikalisierungen und Reterritorialisierungspolitiken zumindest vorbereitet.<sup>72</sup>

### 3. Negative Nationalität und anarchische Ethnizität der Džan

Die Produktion Turkmenistans als ‚Nation‘ resultierte aus dieser Konstellation. Platonov fuhr 1935 mit einer Schriftstellerbrigade aus Anlass des 10-jährigen Jubiläums der Republik nach Turkmenistan. Gerade in den zentralasiatischen Republiken sah sich die sowjetische Politik massivem Widerstand ausgesetzt.<sup>73</sup> Kleine kriegerische Nomadenvölker leisteten gewaltsamen Widerstand, vor allem aber führte die sowjetische Nationalitätenpolitik zu einer massiven Auswanderung ins Jenseits der sowjetischen Grenzen, allen voran nach Afghanistan. Das Ende von *Džan* ist vor diesem Hintergrund erneut anders lesbar: die Zerstreuung der Džan, ihr Auseinanderlaufen erscheint schlicht als ihre Vernichtung. Dass die Vernichtung der Džan im Möglichkeitshorizont der sowjetischen Nationalitätenpolitik liegt, sagt der Text explizit. Die Čagataev entgegenkommenden Lastwagen mit Nahrungsmitteln haben nämlich den präzisen Auftrag, erst zurückzukehren, wenn „sie diesen Stamm gefunden hatten oder auf Spuren von ihm gestoßen waren, aus denen hervorging, daß alle Leute dieses Stammes umgekommen waren“ («а впредь до нахождения того племени или следов его, свидетельствующих об общей гибели людей, машинам назад не возвращаться.» Platonow 1992, 128/Platonov 2010, 205). Zählung, Territorialisierung und Vernichtung von Völkern erscheinen hier im selben Paradigma.

Man kann dieses bürokratische Bevölkerungsmanagement der Sowjetunion mit gutem Grund polizeilich nennen kann, wenn es der Nationalitätenpolizei als einer Art geografischer Disziplinarmacht darum geht, Bevölkerungen einen Ort zuzuweisen. Die Institution der Polizei, auf die von Schmitt über Foucault bis Rancière alle Denker des Politischen und Biopolitischen verweisen, ist eine der wichtigsten Einrichtung moderner Staaten und als solche an der Produktion des allgemeinen, gesellschaftlichen Glücks interessiert. Gerade das ‚Glück‘ der Bevölkerung ist elementarer Bestandteil ihrer klassischen Definitionen (Balke

<sup>72</sup> Stalin war Ende der 1920er Jahre mit einer gescheiterten Politik der „korenizacija“ und stattdessen mit einer erstarkten nationalen Elite konfrontiert, die nichts anderes mehr als national und autonom sein wollte. Er antwortete darauf mit Terror und Russifizierung. Im Übrigen hat auch Carl Schmitt über diese spezifische Politik nachgedacht, für ihn ist es aber gerade Stalin, dem es gelungen sei, den „nationalen, heimatlichen, tellurischen Widerstand“, die „patriotische Selbstverteidigung“ mit der „internationalen Weltrevolution zu verbinden“, also die Verbindung zweier „heterogener Größen“, die den Partisanenkampf heute präge, zu bewerkstelligen, Schmitt 1963, 59.

<sup>73</sup> Die Kulturrevolution hatte im überwiegend muslimischen Turkmenistan besonders tiefe Spuren hinterlassen. Vor allem bezüglich der Stellung der Frau, sowie der Kleidungs- und Sprachreformen, vgl. Edgar 2004.

2010, 214f., 217). Aus dieser Perspektive erscheint das in *Džan* zentrale Thema des ‚Glücks‘, das sie angeblich suchen, in anderem Licht. Was in der Rezeption pauschal als östliche Legende, als Mysterium von einem das gelobte Land suchenden Volk beschrieben wurde (Borozdina 1970, 93), ist ohnehin paradox. Das Glück der *Džan* besteht nämlich gerade im Fehlen des Glücks. Gerade ihre Unterweltlichkeit und Unmenschlichkeit lässt sie unter dem polizeilichen Radar verschwinden. Ihr Glück besteht in dem außerpolizeilichen Entzug und der Abwesenheit einer Identität.

Das zeigt sich noch einmal an ihrem Namen, der keiner ist bzw. dessen Fehlen explizit diese Funktion zugewiesen wird. Schon für den Khan vor der Revolution war die Namenlosigkeit selbst ein Verbrechen. Als er Verbrecher suchte, waren diese schwer zu finden, weshalb er alle „sich verborgen haltenden und namenlosen Leute“ («всех тайных и безвестных людей», Platonow 1989, 293/Platonov 2010, 138) mit nach Chiwa nahm und sie in den Kerker schmeißen ließ. In ihrer Namenlosigkeit und Nicht-Zugehörigkeit zur Geschichte besteht ihre kleine Utopie, im System der sowjetisch beherrschten, ethnographisch klassifizierten Nationen und Völker nicht vorzukommen. Dieses Fehlen und dieser Entzug sind das Prinzip der *Džan*, die dadurch einen Widerstand herstellen, der jedoch – so die bittere Pointe – innerhalb der historischen Konstellation einer Verschärfung polizeilicher Erfassung nicht mehr möglich ist, nur im Tod oder in der Auflösung enden kann.

Dieser negative Bezug auf das Nationale beginnt dabei bereits mit dem ersten Satz der *Povestʹ*. Nazar Čagataev wird darin bezeichnet als ‚junger Mann nicht-russischer Nationalität‘ (wörtlich: „ein junger, nichtrussischer Mensch“ / «молодой нерусский человек», Platonow 1992, 7/Platonov 2010, 113). Dabei ist „nerusskij“ relativ unpräzise, schließlich hat Nazar immerhin einen russischen Vater, wie man später erfährt. Nazar wurde auf dem Markt von Chiwa bei einer Art Vergewaltigung seiner Mutter durch ein Mitglied des russischen Expeditionskorps gezeugt, ist also ein koloniales Produkt und genealogisch selbst eine Grenz- und Mischfigur. Im Wort „nerusskij“ als Negation des Russischen bleibt das Ethnisch-Nationale als Unbestimmtes jedoch anwesend und verweist damit indirekt auf die Privilegierung der nicht-russischen Ethnien in den 1920er Jahren. Dass es sich dabei um keine Nebensächlichkeits handelt, wird im Blick auf das Manuskript deutlich. Platonov verbessert den ersten Satz mehrmals und ersetzt mit „nerusskij“ das anfängliche Wort „ščastlivij“ („glücklich“).<sup>74</sup> Dass die beiden Attribute von Nationalität und Glück überhaupt eine semantische Korrelation eingehen, sich im selben Paradigma befinden können, ist nur innerhalb einer Politik denkbar, die das Ethnisch-Nationale emphatisch affirmiert.

<sup>74</sup> Vgl. den Kommentar von Natalia Kornienko in Platonov 2010, 592.

Platonovs Texte, seine Pöbel-Mengen sind darum geprägt von dem, was man mit Oleg Aronson eine „anarchische Ethnizität“ (Aronson 2005) nennen könnte, und enthalten insofern Momente eines „unpersönlichen“ und „unbestimmten Lebens“ (Deleuze 1996). Das gesamte asiatische Profil von Platonovs Figuren kann nur vor dem Hintergrund der sowjetischen Ethnophilie verstanden werden, denn die andere Seite der Negation der nationalen Form ist die Affirmation eines Beliebig-Nationalen. Als solche konnte sich eine universalistische Politik innerhalb dieser spezifischen historischen Situation realisieren und bot dadurch schon die Voraussetzungen, den romantischen Zuschnitt für die Russifizierung und Formung eines sowjetischen Volks unter Stalin. Dabei spielt für *Džan* der Unterschied zwischen Lenin und Stalin durchaus eine Rolle. Der gutherzige Čagataev, der ideologische Bote, für den die *Džan* ganz fraglos eines von vielen „Völkern der Sowjetunion“ («народов Советского Союза», Platonow 1992, 188f./Platonov 2010, 175) darstellen, wird explizit in eine Linie mit Stalin gestellt, allen voran in einem inneren Monolog, in dessen Tiefe er auf Stalin trifft:

„Für Stalin ist es noch schwieriger, als für mich“, dachte sich Čagataev zum Trost. „Er hat alle zusammen bei sich versammelt: Russen, Tataren, Usbeken, Turkmenen, Belarussen – ganze Völker, er versammelt bald die ganze Menschheit und verausgabte auf sie seine ganze Seele, damit die Menschen was zu leben haben und in Zukunft wissen, was zu tun und zu denken ist.“

«Сталину еще труднее, чем мне, - думал в утешение себе Чагатаев. – Он собрал к себе всех вместе: русских, татар, узбеков, туркменов, белорусов – целые народы, он соберет скоро целое человечество и потратит на него всю свою душу, чтоб людям было чем жить в будущем и знать, что надо думать и делать.» (Platonov 2010, 221)

Interessanterweise ist genau dieser Textauszug eine von wenigen Passagen, die in allen Ausgaben bis 1999 gekürzt waren und darum auch in allen deutschen Übersetzungen fehlen. Auch die anderen Eingriffe in den Text betreffen hauptsächlich den Namen Stalins, der in Zeiten der Entstalinisierung einfach durch den Lenins ersetzt wurde. Dabei ist es notwendig, dass an jenem fernen, personalisierten Ort der Macht, wo in *Čevengur* noch der Name Lenins auftaucht, in *Džan* beharrlich der Name Stalins steht. Einerseits als ehemaliger Volkskommissar für Nationalitätenfragen, vor allem aber als eine Art Vater der in einem Familienmodell angeordneten, verbrüdereten Völker markiert der Name Stalins die Veränderung des Charakters einer politischen Struktur, die äußerlich doch fast dieselbe geblieben ist. Stalin ist nun die imaginäre Personifizierung dessen, der das Leben selbst gibt. Die *Džan* balancieren entlang der Grenze jener frühen Definition des Nationalen, die von Stalin selbst stammt: sie sind

zwar eine durch historische Erfahrung gewordene Gemeinschaft, aber es fehlt ihnen die gemeinsame Sprache – sie sprechen nämlich überhaupt nicht, sie murmeln nur. Sie gehören einem bestimmten Territorium an und sind als organischer Teil desselben begreifbar, verlassen dieses jedoch im entscheidenden Moment. Es ist also kein Wunder, dass Sufjan, der erste Džan, den Čagataev trifft und der in ihm sogar noch den kleinen Nazar wiedererkennt, mit dem Namen des als Vater eingeführten Stalin nichts anzufangen weiß:

„Bist du irgendwo deinem Vater begegnet?“ fragte er.

„Nein. Aber weißt du, wer Lenin [Stalin] ist?“

„Nein, weiß ich nicht“, antwortete Sufjan. „Ich habe dieses Wort einmal von einem Vorübergehenden gehört, er sagte, es sei gut. Ich glaube es aber nicht. Wenn es gut ist, dann soll es in Sary-Kamysch erscheinen, hier war die Hölle der ganzen Welt, und ich lebe hier schlechter als irgendein Mensch. (Platonow 1992, 38)

– Ты встретил где-нибудь своего отца? - спросил он.

– Нет. А ты знаешь Сталина?

– Не знаю, – ответил Суфьян. – Я слышал один раз это слово от прохожего, он говорил, что оно хорошо. Но я думаю – нет. Если хорошо – пусть оно явится в Сары-Камыш, здесь был ад всего мира, и я здесь живу хуже всякого человека. (Platonov 2010, 136)

### III. Moskva als Frau und Stadt (*Sčastlivaja Moskva*)

Mit dieser Familiensymbolik beginnt auch der Fragment gebliebene Roman *Sčastlivaja Moskva* (*Die Glückliche Moskva*, 1933-1937), nämlich mit der titelgebenden Protagonistin Moskva Ivanovna Čestnova, einer „Tochter der Revolution“ («дочь революции», Platonow 1993, 7/Platonov 2010, 12). Wie mehr oder minder alle wichtigen Figuren Platonovs ist sie jedoch im engeren Sinne ein Waisenkind und bringt dieses Waisendasein auch gegen die symbolische Familie in Stellung: „Ich bin keine Tochter, ich bin eine Waise“ (« – Я не дочь, я сирота!», ebd. 7/13).<sup>75</sup> *Sčastlivaja Moskva* kann als zu *Džan* komplementärer Text über das imaginäre Zentrum des neuen, in den 1930er Jahren als solches offenbar werdenden Imperiums begriffen werden. Die praktische Ununterscheidbarkeit und Dehierarchisierung von Zentrum und Peripherie lässt sich als Voraussetzung für die imaginäre Wiedereinsetzung und Verortung eines Kör-

<sup>75</sup> Die Refamiliarisierung der sowjetischen Gesellschaft in den 1930er Jahren fand nicht nur auf propagandistischer Ebene um den „Vater Stalin“ herum statt, sondern auch auf konkreter administrativer Ebene: nicht-eheliche Lebensgemeinschaften wurden verboten. Das kommt im Roman auch relativ direkt zur Sprache, als Sartorius und Moskva nach ihrer ersten Nacht sofort an Heirat denken.

pers beobachten, welche in diesem dem Begehren gewidmeten Roman in der allegorischen Dopplung von Frau und Stadt verhandelt wird.

### 1. Der Verlust der Universalität (Božko)

Als Waisenkind teilt Moskva mit den Džan ein prekäres Verhältnis zum Namen:

Sie meinte, ihr Vater habe sie Olja genannt, aber sie war sich nicht sicher und schwieg wie eine Namenlose [...] Da bekam sie zu Ehren der Stadt Moskau den Vornamen, den Vatersnamen zum Gedenken an Iwan, der im Kampf gefallen war, und den Nachnamen als Zeichen der Ehrlichkeit ihres Herzens, das noch nicht unehrlich zu sein vermochte, obwohl es lange unglücklich war. (Platonow 1993, 6)

Ей казалось, что отец звал ее Олей, но она в этом не была уверена и молчала, как безымянная [...]. Ей тогда дали имя в честь Москвы, отчество в память Ивана – обыкновенного русского красноармейца, павшего в боях, – и фамилию в знак честности ее сердца, которое еще не успело стать бесчестным, хотя и было долго несчастным. (Platonov 2010, 12).

Wie bei den Džan vereinen sich in ihrem Namen also Negation und Mangel mit einer Art Universalität, die hier eine kindliche Authentizität des Herzens ist (Čestnova scheint abgeleitet von „čestnij“ - ehrlich) und zugleich eine militärisch-imperiale Dimension hat, letztere unmittelbar gebunden an die neue Stilisierung und den grandiosen Umbau Moskaus. Mit Čagataev dagegen verbindet sie ihr Alter. Wie dieser ist sie nämlich in den Revolutionsjahren geboren und insofern der ersten Generation zugehörig, der das Attribut eines ‚neuen Menschen‘ in quasi-biologischer, generationaler Hinsicht versuchsweise zugeschrieben werden kann. Ihr werden andere ‚neue Menschen‘ an die Seite, aber auch ‚alte Menschen‘ verschiedener Couleur gegenübergestellt. Anders als in *Džan* geht es hier neben Moskva jedoch nicht um eine Kollektivfigur, sondern um eine Gruppe von männlichen Figuren. Božko, Sambikin, Sartorius und Komjagin umkreisen alle auf die eine oder andere Art Moskva und werden vom Text mit etwa gleichviel Aufmerksamkeit bedacht. Moskvas Sinnsuche oder Liebesuche ist, ähnlich wie das Irren der Džan, recht orientierungslos, ein Nomadisieren durch eine urbane Landschaft. Was in *Džan* als Möglichkeit und Grenze der Gemeinschaft verhandelt wird, kommt hier in ähnlicher Form in Bezug auf das Begehren zur Sprache, als Pathologie der Verdinglichung.

Titel und Handlungsort des Romans, sowie der Name seiner Protagonistin sprechen also von Moskau als der alles beherrschenden Idee, einer symbolischen Stadt, die in den 1930er Jahren der Körper war, an dem sich die Sow-

jetunion Stalins zum Imperium aufschwingen sollte. Das Pathos des Internationalismus ist in dieser neuen Zeit zu einer arkanen, gefährlichen Figur geworden. Dieses ins Abseits geratene Wissen repräsentiert im Roman Viktor Vasiljevič Božko, „Geometer und städtischer Flurbereiniger“ («геометр и городской землеустроитель», ebd., 10/15), der Moskva eines Nachts von der Straße aufliest und bei sich wohnen lässt, bis er sie in der Schule für Luft- und Raumfahrt unterbringt. An den Wänden seines Zimmers hängen Porträts von „Lenin, Stalin und Doktor Zamenhof, Erfinder der internationalen Sprache Esperanto“ («Ленин, Сталин и доктор Заменгоф, изобретатель международного языка эсперанто») und unter diesen „kleine Fotos namenloser Menschen, wobei auf den Fotos nicht nur weiße Personen waren, sondern auch Neger, Chinesen und Bewohner aller Länder“ («мелкие фотографии безымянных людей, причем на фотографиях были не только белые лица, но также негры, китайцы и жители всех стран», ebd., 10/15).<sup>76</sup> „Gegen sich selbst, einen im Kapitalismus Geborenen, war er gleichgültig“ («к себе же самому, как рожденному при капитализме, был равнодушен», ebd., 10/15), nachts aber unterhält er einen regen Briefkontakt in die ganze Welt, „aus Melbourne, Kapstadt, aus Hongkong, Schanghai, von kleinen Inseln, die sich in der Wasserwüste des Stillen Ozeans borgen, aus Megarida, einer Siedlung am Fuße des griechischen Olymp, aus Ägypten und zahlreichen Punkten Europas“ («из Мельбурна, Капштадта, из Гонконга, Шанхая, с небольших островов, притаившихся в водяной пустыне Тихого океана, из Мегариды – поселка у подножия греческого Олимпа, из Египта и многочисленных пунктов Европы», ebd., 11/15f.). Božko (in etwa „der kleine Gott“) repräsentiert die marginalisierte Utopie einer von Territorien unabhängige, universelle Gemeinschaft. Die Universalität dieser Menschheit, in welcher mit globalem Blick Städte als „Punkte“ wahrgenommen werden, existiert jedoch nur noch als nächtlicher Exzess. Es ist dabei nicht irrelevant, dass im Diskurs Božkos außenpolitische Momente eine Rolle spielen. Božko beantwortet die Briefe und lädt alle ein, „sich in das kalte Land“ zu retten, „das von Freundschaft und Arbeit erwärmt wurde“ («убежать и спастись в холодной стране, нагретой дружбой и трудом», ebd. 11/16). Er beantwortet jeden Brief und schreibt in einem Fall: „der Kapitalismus soll leer zurückbleiben, wenn dort nicht die Revolution ausbricht“ («а капитализм пусть остается пустым, если там не наступит революция», ebd. 12/16). Ein Notizbucheintrag Platonovs von 1932, kurz bevor er die Arbeit am Roman beginnt, spricht klar aus, inwiefern die Spannung zwischen Universalität und Lokalität,

<sup>76</sup> Esperanto wurde als Kommunikationsmittel Mitte der 1930er Jahre verboten, weil mit verdächtigen ausländischen Verbindungen assoziiert. Berger-Bügel weist zugleich darauf hin, dass Esperanto als künstliche und nicht vollständige Sprache in gewisser Hinsicht eine bürokratisch-totalitäre Qualität habe, vgl. Berger-Bügel 1999, 141.



zwischen absolutem Ideal und kontingenter Realisierung das Thema des ‚neuen Moskau‘ als Hauptstadt der ‚neuen Welt‘ prägt:

Die neue Welt existiert, insofern es eine im Sinne der Orthodoxie, im Sinne des belebten „Plakats“ aufrichtig [authentisch] denkende und handelnde Generation gibt; aber sie ist lokal, diese Welt, örtlich, wie ein geografisches Land neben anderen Ländern, anderen Welten. Eine die ganze Welt umfassende, universal-historische neue Welt wird es nicht geben, und kann es nicht geben.

Aber die lebenden Menschen, die diese neue Welt bilden, diese prinzipiell neue und ernsthafte Welt, gibt es schon und man muss unter ihnen und für sie arbeiten.

Новый мир существует, поскольку есть поколение искренно думающих и действующий в плане ортодоксии, в плане оживленного «плаката», – но он локален, этот мир, он местный, как географическая страна наряду с другими странами, другими мирами. Всемирным, универсально-историческим этот новый мир не будет, и быть не может.

Но живые люди, составляющие этот новый мир, принципиально новый и серьезный мир, уже есть и надо работать среди них и для них. (Platonov 2006, 112).<sup>77</sup>

Vor diesem Hintergrund lässt sich der Übergang zum Stalinismus als Begrenzung und Phantasmatisierung des Universellen in einer Zeit beschreiben, in der die Realisierung desselben – sei es durch das Aufkommen des Faschismus, sei durch die Erfahrungen bei der Kollektivierung – endgültig unmöglich erscheint. Das Außen des sowjetischen Raums kann, wie von Božko, nur noch als „leer“ repräsentiert werden, ist nicht mehr als potentielles Innen denkbar, Innen und Außen sind von einer harten, unüberschreitbaren Grenze getrennt, der Politik ist ein inklusiv-heterogener Modus abhanden gekommen. Der Kommunismus verwandelt sich so von einer philosophischen, politischen oder sozialen Konzeption in eine harte Lokalität und materielle Realität, getrieben vom Realisierungsimperativ moderner Transformationspolitik. Die kommunistische Universalität wendet sich in den imaginären Bereich eines nunmehr spirituellen und phantasmatischen Imperiums, das mit einem Körper und einer auratischen Personalität ausgestattet wird. Von eben diesem neoimperialen Moskau als phan-

<sup>77</sup> Dem interessanten Verweis auf den Zusammenhang zwischen Ikonen- und Plakatkunst in der Avantgarde und im Rückgriff auf orthodoxe Bildkonzepte kann ich hier leider nicht nachgehen, dazu allgemein Krieger 1998. Es scheint mir aber aus Platonovs Notiz klar zu werden, dass eine Realisierung im ikonischen Sinne einer Inkarnation des Dargestellten den transportierten Wert für ihn weder angemessen repräsentiert, noch delegitimierend entstellt. Interessant ist auch, dass er nicht das die christliche Orthodoxie bezeichnende „pravoslavie“, sondern das allgemeinere, lateinische Wort „ortodoksija“ verwendet.

tasmatischer Reterritorialisierung, von der *renovatio* eines ‚gouvernemental‘ gewordenen Imperiums handelt dieser allegorisch angelegte Roman, und zwar einerseits entlang der Stadt Moskau, die in den 1930er Jahren im totalen Umbau begriffen ist und in deren Spiegel sich die Sowjetunion neu beschreibt, andererseits entlang des weiblichen Körpers der gleichnamigen Frau.

## 2. Die Gouvernentalisierung der Imperiums

Lenin glaubte „durchaus nicht, daß die Form der Unterdrückung dem Proletariat gleichgültig sei“. Stattdessen fordert er eine „breitere, freiere, offenere Form des Klassenkampfes“ (Lenin 1970, 66). In Bezug auf das Problem der „Einheit der Nation“ geht er in *Staat und Revolution* von der Kommune aus, welche „die politische Form selbst des kleinsten Dorfs sein sollte“: „Die Einheit der Nation sollte nicht gebrochen, sondern im Gegenteil organisiert werden durch die Kommunalverfassung“. Er beschreibt die Kommune als eine „durch und durch ausdehnungsfähige politische Form“ und d.h. als die erste „Regierungsform“, die nicht „wesentlich unterdrückend“ ist, die „endlich entdeckte politische Form“ (ebd., 45-47). Lenin will Zentralismus und Kommunalität nicht gegeneinander ausspielen, sondern miteinander verbinden. Hinter dem Konflikt steht letztlich die marxistische Forderung der Aufhebung des Gegensatzes von Stadt und Land und eine durch die Industrialisierung verursachte „Krise der Stadt“.<sup>78</sup> Der tendenziell dezentralen Vision Lenins steht das imperiale Modell gegenüber, das sich durch ein klares spirituelles Zentrum definiert.<sup>79</sup> Die *renovatio* des russischen Imperiums im Stalinismus kann insofern als Reaktion auf den Konflikt oder misslungenen Ausgleich zwischen Stadt und Land, Zentrum und Peripherie verstanden werden.<sup>80</sup> In *Sčastlivaja Moskva* verschränken sich beide

<sup>78</sup> Henri Lefebvres marxistische Vision der vollständigen Urbanisierung der Gesellschaft geht von dieser „Krise de Stadt“ aus, ihrem Verlust als Objekt im wechselseitigen Prozess von Urbanisierung und Industrialisierung, vgl. Lefebvre 1996, sowie Schmid 2010.

<sup>79</sup> Carl Schmitt etwa geht in seiner Parallelisierung von Ordnung und Ortung im Begriff des Nomos so weit, das deutsche Wort „Raum“ von „Rom“ herleiten zu wollen, Schmitt 1988, 26-36.

<sup>80</sup> Zumindest ist nicht zu ignorieren, dass sich die Sowjetunion selbst als antiimperialistisch beschrieben hat. In *Sčastlivaja Moskva* etwa kommt „das seichte Meer des brodelnden begrenzten Imperialismus, wo die Werktätigen verdrängt, die Drängenden aber geblieben waren“ («мелкое море будущего ограниченного империализма, где трудящихся заменили, но были трущиеся», Platonow 1993, 120/ Platonow 2010, 101) begrifflich nur an einer Stelle vor, und zwar im Zusammenhang mit dem „Krestowski-Markt“ («Крестовский рынок»), der „voll von Handel treibenden Bettlern und heimlichen Bourgeois“ («полон торгующих и тайных буржуев») ist, „die in knisternden Leidenschaften und mit dem Risiko der Verzweiflung ihr Brot erwarben.“ («в сухих страстях и в риске отчаяния добывающих свой хлеб», ebd., 117/100). Bei dem heute verbreiteten Versuch, die Sowjetunion vor dem Hintergrund der politischen Figuration des Imperiums und seiner modernen Geschichte zu re-

Probleme zudem mit dem Motiv der Revolution als radikaler Unterbrechung der Geschichte. Komjagin, ein ‚alter Mensch‘, dessen Name bereits auf einen abgebrochenen Baumstamm verweist (Savel'zon 1999, 241), hatte vor der Revolution ein künstlerisches Talent, das jedoch ein jähes Ende fand:

Bis jetzt hingen an den Wänden seines Zimmers unvollendete Bilder in Öl, auf denen Rom, Landschaften, verschiedene Hütten und Roggen am Rande von Schluchten dargestellt waren. Komjagin hatte einst angefangen zu malen, aber kein einziges Bild fertigbekommen, obwohl zehn oder mehr Jahre vergangen waren, seit er sie begonnen hatte; darum blieben die Hütten verwüstet – ohne Dach, der Roggen wuchs nicht bis zur Ähre, Rom glich einem Gouvernement. Irgendwo unter dem Bett lagen zwischen überlebten Sachen ein Heft mit in der Jugend begonnenen Gedichten und ein ganzes Tagebuch, das ebenfalls im Nichts endete, mitten im Wort, als hätte Komjagin von jemandem einen Schlag bekommen und für immer die Feder fallengelassen. (Platonow 1993, 71)

До сих пор на стенах его комнаты висели незаконченные картины масляной краской, изображающие Рим, пейзажи, различные избышки и рожь над оврагами. Это начинал когда-то рисовать Комягин, но ни одной картины не управился дорисовать, хотя прошло времени, как он их начал, лет десять или больше; поэтому избышки остались разоренными – без крыши, рожь не доросла до колоса, Рим походил на губернию. Где-то под кроватью, в изжитых вещах валялась тетрадка с начатыми в молодости стихами и целый дневник, также не завершенный ничем, остановленный на полуслове, точно кто-то ударил Комягина и он уронил перо навсегда. (Platonov 2010, 63)

Zur Sprache kommt hier eine lineare, ereignishaft verlaufende und unumkehrbare Geschichte. Wenn in diesem vorrevolutionären Bild Rom als Gouvernement erscheint, verbunden mit einer Kunst, die im Nichts endet, dann kann man die Vorzeit des Kommunismus vielleicht als die Zeit einer ‚Gouvernementalisierung‘ des Imperiums beschreiben. Wenn es die Kunst der Revolution ist, die Zeichen der Zeit zu erkennen, dann ist das neue, proletarische ‚Reich‘ Resultat und Radikalisierung einer Provinzialisierung und Deterritorialisierung eines ehemals imperial georteten und geordneten Raums. Diese Dezentrierung des Raums geht seiner imaginären, phantasmatischen *renovatio* voraus. Platonovs Metapher übernehmend, wäre mit ‚Gouvernementalisierung‘ hier also eine Verkettung zweier Prozesse bezeichnet: erstens ein Verlust der imperialen

---

flektieren, sollte es nicht darum gehen, jenen Vorwurf des Kalten Kriegs weiterzuschreiben, der dem real existierenden Sozialismus mit dem weniger deskriptiven als polemischen Stigma des Imperialismus eine vormoderne Qualität attestierte, vgl. auch Plaggenborg 2006, 245ff.

Ordnung und Verortung von Herrschaft, die sich zumindest auf symbolischer Ebene in eine deutlich dezentralere und weniger hierarchische Struktur auflöst; zweitens eine Verwissenschaftlichung und Verpolizeichung der Regierung im Rahmen des ‚affirmative action empire‘.<sup>81</sup> Statt zu behaupten, Platonov behalte nicht zuletzt aufgrund seiner Herkunft immer konsequent eine Perspektive der Peripherie, könnte man sagen, dass es in dieser Welt unmöglich geworden ist, keine periphere Perspektive einzunehmen, und Platonov lediglich diese tiefe historische Verschiebung registriert und affirmiert hat.

### 3. Die Entbindung von Zentrum und Peripherie

Sowohl in *Džan*, als auch *Ščastlivaja Moskva* lässt sich von einer gewissen Ununterscheidbarkeit von Zentrum und Peripherie sprechen. Nicht nur wenn der Baumannsche Rajon in Moskau, Ort der Handlung, als „Dickicht“ (auch: Einöde, entlegener Ort, «в глуши», Platonow 1993, 24/Platonov 2010, 26) beschrieben wird, ist das Moskau der Transformation hier ein ähnlich wüster Ort wie die Sary-Kamysch-Senke. Das aber bedeutet freilich nicht, dass etwa beim Vergleich zwischen *Džan* und *Ščastlivaja Moskva*, zwischen Karakum und Moskau jede Differenz verschwunden wäre. Sufjan ist in vollendeter Unkenntnis über Moskau, genauso wie Čagataev unfähig ist, die sowjetische Politik in den wüsten Raum einzuschreiben. Es scheint, als sei die Distanz beider Räume so fern, dass sie von Platonov nur durch die Markierung einer gewöhnlich als absolut verstandenen Grenze – nämlich der von Leben und Tod – überhaupt in Beziehung gesetzt, in eine gemeinsame Welt integriert werden können. *Džan* handelt von der Unmöglichkeit der Integration. Tatsächlich aber wiederholt sich ähnliches im Innern der Hauptstadt. Der Raum von *Ščastlivaja Moskva* ist geprägt von einer binären Strukturierung: einerseits der Wohntrakt, in dem außer Komjagin kaum noch einer wohnt; andererseits das Medizinische Institut, in dem Sambikin arbeitet. Geteilt werden die Räume von einem Zaun und einer

<sup>81</sup> Ich verwende den Begriff Gouvernamentalität hier also nicht streng nach Foucault, der im Übrigen sagt, „daß dem Sozialismus nicht so sehr eine Staatstheorie fehlt, sondern eine governementale Vernunft“, eine „intrinsische Regierungsrationalität“, vgl. Foucault 2006b, 134, 136. Man mag das in diesem Kapitel Referierte als Bestätigung oder als Widerspruch zu der Überzeugung auffassen, eine sozialistische Gouvernamentalität sei immer nur ein „Zweig“ einer liberalen Gouvernamentalität gewesen, unabhängig davon, ob eine autonome sozialistische Gouvernamentalität eigentlich wünschenswert wäre, vgl. etwa Bischoff et al 2005. Die hier insgesamt beschriebene Konstellation aus Gouvernamentalität, Imperium und Sozialismus zusammengedacht haben dagegen natürlich – in direktem Anschluss an Foucault – Haardt/Negri in *Empire*. Sie verweisen auch auf Lenins Imperialismustheorie und deren Betonung der Unmöglichkeit, einen externen Standpunkt gegenüber den modernen Formen von Souveränität einzunehmen. Lenin ist für sie ein „zentraler Knotenpunkt“ im Übergang von Imperialismus zum Empire hin, vgl. Haardt/Negri 2003, 246.

Kirche (Hodel 1999). Es ist eine harte Grenze zwischen neuer und alter Welt, neuen und alten Menschen, welche alleine von Moskva und Sartorius überschritten werden kann. Die Trennung zweier Räume durch eine fast unüber-schreitbare Grenze ist also kein peripheres Phänomen, sondern Realität im Innern des vermeintlichen Zentrums dieser Welt. Es ist die Projektion des histo-rischen Bruchs auf den Raum. Die Rückständigkeit der Džan betrifft in *Ščastlivaja Moskva* Komjagin. Die Persistenz dieser Rückständigkeit zerbricht die Kontinuität der Geschichte genauso wie den geografischen Raum der Texte. Die Aufhebung von Stadt und Land ist hier also die Auflösung, die Entbindung von Zentrum und Peripherie. Mit Jurij Lotman könnte man von einer Inkonsistenz oder Spaltung der „Semiosphäre“ sprechen: Diese ist Lotman zufolge immer in Zentrum und Peripherie, in zentrale, strukturierende, normierende Sprachen und periphere Sprachen eingeteilt, in denen sich Prozesse der Semiose abspielen. Wenn Lotman sagt, dass sich die „Einheit der Semiosphäre“ einerseits über Selbstbeschreibung und andererseits über ein einheitliches Verhältnis zur Grenze herstellt, dann wird der Sinn oder die Wichtigkeit jener Schriftstellerbrigade klar, mit der Platonov nach Turkmenistan gereist ist (Lotman 2010, 188ff.).

In *Ščastlivaja Moskva* fällt auf, dass Moskau das Gegenteil einer fertigen Stadt ist, denn es gleicht der Baustelle, die in *Kotlovan* beschrieben wurde: immer ist im Hintergrund „zu hören, wie Spaten in den Boden stießen“ («слышно, как внизывались лопаты в грунт», Platonov 1993, 25/Platonov 2010, 26). Auf einer „Baustelle“ («строительстве») fahren Lastwagen und „zermahlten den Boden zu Staub“ («размалывая почву в пыль», ebd., 58/53).<sup>82</sup> Man ist daran erinnert, dass auf der Höhe des Stalinschen Terrors noch immer das gilt, was Platonovs zweifelnder Makar bereits 1931 festgestellt hat: die Mitte ist leer. Der lange geplante Palast der Sowjets nämlich, der die abgetragene größte Kirche des Landes – die Christus-Erlöser-Kathedrale – ersetzen sollte, ist noch kaum fortgeschritten und wird auch nie entstehen. Wie in *Kotlovan* hat man sich in den Fundamenten verhakt und ist in zu großen Plänen stecken geblieben.<sup>83</sup>

Platonov hat in seinen Texten sorgfältig dokumentiert, inwiefern der neuen sowjetischen Gesellschaft im Hinblick auf ihre urbane Organisation nicht viel mehr gelang, als kapitalistische Vorbilder zu kopieren, um schließlich in ein imperiales Modell zurückzufallen. Die Erzählung *Efirmij trakt* (Der Ätherstrom, 1926/1927) nennt Moskau noch das „neue Paris der sozialistischen Welt“ («новый Париж социалистического мира», Platonov 1986, 227/Platonov 2009a, 90). Schon in die Kommune von *Čevengur* kommen hauptsächlich „Ur-

<sup>82</sup> Dabei unterscheidet sich die Povest' von dem Film Medvedkins *Novaja Moskva* (Das neue Moskau, 1936), wo die „große Transformation Moskaus“ zwar beeindruckend gezeigt wird, aber am Ende eben in einer fertigen Fassade mündet.

<sup>83</sup> Der Palast wird tatsächlich nie gebaut, der Kriegsausbruch verhindert es endgültig, vgl. Schlögel 2008, 692-706.

lauber aus dem Imperialismus“ («отпускниками из империализма», Platonow 1990, 223/Platonov 2009b, 264). In *Gosudarstvennyj žitel'* mustert selbiger aufmerksam die buntscheckige Karte von eben Österreich-Ungarn als Vorbild für einen „lebendige[n] Staat“ («живое государство», Platonow 1987, 41/ Platonov 2009c, 157). In der „Weltstadt“ («всемирный город», Platonow 1993, 19/Platonov 2010, 21) von *Ščastlivaja Moskva* ist der kurze Urlaub von *Čevengur* dann endgültig vorbei.

#### 4. Die Demontage von Moskvas Körper

Die Desintegration der Stadt Moskau setzt sich im Körper Moskvas fort. *Ščastlivaja Moskva* verschänkt wie schon *Čevengur* das politische Begehren mit dem Begehren eines Ortes. Während jedoch die Revolutionäre von *Čevengur* noch recht asketisch waren und sich Frauen nur zur Fortpflanzung der Kommune haben bringen lassen, leiden die Figuren von *Ščastlivaja Moskva* an einer totalen und unerfüllten Sehnsucht. Dominant ist dabei erneut die Kritik eines exzessiven Fetischismus, eines Begehrens, das einer Logik der Verkörperung, Verdinglichung und Konsumtion folgt und dabei die Zerstörung und Verelendung des begehrten Objekts bewirkt.<sup>84</sup> Mit ihrem Körper verelendet auch Moskvas allegorische Potenz und damit die Möglichkeit dieses Romans selbst.

Der Roman wird strukturiert von einer Serie von Unfällen. Das Zerbrechen der Ganzheit Moskvas, die Demontage ihres Körpers, beginnt als Fallschirmspringerin, mit dem absurden Versuch, sich in der Luft, im Fall eine Zigarette anzuzünden, wobei sich der Schirm über die mit brennbarem Lack überzogenen Fangleinen entzündet: „Sie flog mit brennenden roten Wangen und die Luft peitschte ihren Körper [...]“ («Она летела с горячими красными щеками и воздух грубо драл ее тело», ebd., 17/20). Durch einen Reserveschirm kann sie sich retten, aber es bleibt kein Zweifel daran, dass es sich um einen „Fall[] nach unten“ («падения вниз», ebd., 17/20) handelt. Im Bild eines fallenden Engels mit verbrannten Flügeln kehrt sie also auf die Erde zurück und initiiert so eine Bewegung der Inkarnation. Es scheint also, dass die Frage des politischen Körpers im Verhältnis zu einer Art politischen Angelologie verhandelt wird. Der gefallene Engel, mit dem der Roman beginnt, figuriert auf symbolischer Ebene zugleich als Anschluss an die imperiale Vergangenheit sowie als Bruch mit dieser.<sup>85</sup> Die mit dem Motiv eines gefallenen Engels begonnene Inkarnation und

<sup>84</sup> Kontext ist auch eine als konsumistisch-hedonistisch wahrgenommene Kultur der 1930er Jahre, die in *Ščastlivaja Moskva* vor allem anhand mehrerer Feste in Tanzlokalen zur Sprache kommt. Zur Frage, inwieweit dabei und bei Platonov überhaupt eine gewisse Mysogynie im Spiel ist, vgl. Bullock 2005. Zu der bewussten Ausbildung einer sowjetischen Konsumkultur im Stalinismus, vgl. Hoffmann 2003, 118-146.

<sup>85</sup> Neben dem Ikarus-Mythos als Moment der Hybris, fällt die Gestalt eines fallenden oder

Verweltlichung findet auf der Erde jedoch keinen Halt. Nach einer Zwischenstation bei der städtischen Administration führt Moskvas Weg in den Untergrund: sie nimmt am Metrobau teil und erleidet einen erneuten Unfall, ihr Bein muss amputiert werden. Nach der Operation heißt es: „Moskwa Tschestnowa genas lange, sie wurde gelb, und ihre Arme dörrten aus von der Unbeweglichkeit“ / «Москwa Честнова поправлялась долго, она пожелтела и руки ее высохли от неподвижности» (ebd., 93/80). Die Krankensepisode ist zentral für den Status der Körperlichkeit Moskvas. Die Dynamik der physischen Verkümmern wird durch einen Traum bebildert, den sie im Koma hat, während ihr das Bein amputiert wird.

[...] sie lief die Straße entlang, in der Tiere und Menschen lebten, die Tiere rissen ihr Stücke vom Körper ab und aßen sie, die Menschen krallten sich an ihr fest und wollen sie aufhalten, aber sie lief ihnen davon, hinunter, zum leeren Meer, wo irgendwer um sie weinte; ihr Leib verkleinerte sich mit jeder Minute, die Kleidung hatten ihr die Menschen schon längst heruntergefetzt, schließlich blieben nur noch hervorstehende Knochen übrig, da begannen vorbeikommende Kinder die Knochen abzubrechen, aber Moskwa, die sich dürr und immer kleiner fühlte, lief geduldig weiter, nur um nie mehr zu den schrecklichen verlassen Orten zurückzukehren, von denen sie geflohen war, nur um am Leben zu bleiben, und sei es auch in der Form eines nichtigen, aus einigen trockenen Knochen bestehenden Wesens... Sie fiel auf harte Steine, und alle, die während der Flucht an ihr rissen und aßen, ließen sich mit ihrem Gewicht auf sie fallen. (Platonow 1993, 92)

она бежала по улице, где жили животные и люди,— животные отрывали от нее куски тела и съедали их, люди впивались и задерживали, но она бежала от них далее, вниз, к пустому морю, где кто-то плакал по ней; туловище ее ежеминутно уменьшалось, одежду давно содрали люди, наконец остались торчащие кости,— тогда и эти кости начали обламывать попутные дети, но Москва, чувствуя себя худой и все более уменьшающейся, терпеливо убегала дальше, лишь бы никогда не возвращаться в страшные покинутые места, откуда она убежала, лишь бы уцелеть, хотя бы в виде ничтожного существа из нескольких сухих костей... Она упала на жесткие камни и все, кто

---

gefallenen Engels ins Auge. Man mag hier an Vladimir Solovevs Sophia denken – zugleich Weltseele, ewige Weiblichkeit und Verkörperung des heiligen Jerusalem –, die von Pavel Florenskij mit feurigen Flügeln beschrieben wurde, vgl. Berger-Bügel 1999. Oder viel archaischer an die feurigen Seraphe, jene sechsflügeligen Engel, die bei Jesaja, Ezechiel oder in der Offenbarung des Johannes den Thron Gottes bewachen. Schenkt man den Forschungsergebnissen Glauben, dann macht Moskwa ähnlich wie Čagataev in *Džan* eine mythologische Transformation durch: von Ikarus oder Sofia über die hinkende Hexe Baba Jaga bis zum Todesengel.

рвал и ел ее в бегстве, навалились на нее тяжестью. (Spatonov 2010, 79)

Der politischen Verkörperung des Kommunismus als Frau und Stadt liegt hier eine Logik der Konsumtion zugrunde, die zur Degeneration und Verkümmern desselben führt. *Sčastlivaja Moskva* verläuft insofern gegenläufig zu *Džan*. Während dort Knochenmenschen durch eine eigentümliche Kommunion wieder zu Fleisch und Personalität kommen, erlebt Moskva, die allen anderen als Verkörperung dient, ihre eigene Entkörperung. Als sie ihr Bein sehen will, entgegnet ihr Arzt und Verehrer Sambikin: „Es ist nicht da, ich habe es zu mir nach Hause schicken lassen“ («– Ее нет, я велел отослать ее себе домой», ebd., 92/80). Daraufhin Moskva: „Ich bin kein Bein, keine Brust, kein Bauch, keine Augen, ich weiß selbst nicht wer... Legen Sie mich schlafen.“ («–Я не нога, не грудь, не живот, не глаза,– сама не знаю кто... Унесите меня спать», ebd., 92/80). Sambikin entspricht genau einer jener Figuren aus Moskvas Traum, die glauben, man könne sich den Kommunismus als Objekt des Begehrens aneignen, ihn besitzen oder verzehren. Er will das Problem der Liebe eigentlich rational lösen, wie es explizit heißt, kann seine Zuneigung für Moskva aber nicht beherrschen. Unmittelbar nach der Operation kommt es zwischen Moskva und Sambikin zu einer ersten und letzten Annäherung. Als Moskva erwacht, küsst Sambikin sie auf den Mund, obwohl aus diesem „würgender Chloroformgeruch“ («удушающий запах хлороформа») strömt, denn er „konnte jetzt alles mögliche einatmen, was sie ausatmete“ («мог теперь дышать всем, чем попало, что она выдыхала из себя», ebd., 92/79). Auch in dieser satirischen Zuspitzung von Sambikins Begehren setzt sich die fetischistische Logik von Moskvas Traum fort.<sup>86</sup> Das Begehren des Arztes und Wis-

<sup>86</sup> Moskvas Traum erinnert an Makars Traum von dem „großen, mächtigen Mann“ (s.o.), der im Innern jedoch leer ist und bei der ersten Berührung umfällt. Während dort Fleisch und Knochen fehlen, so ist es hier das die Ganzheit organisierende Prinzip des Imaginären. Das Begehren Sambikins gilt nicht der imaginären Gestalt und Ganzheit Moskvas, sondern richtet sich quantitativ auf Fleisch und Knochen. Vielleicht kann man diese Disjunktion von Materialität und Bild als Psychose beschreiben. Um der Frage der Psychose bei Platonov nachzugehen, müsste man jedoch nicht nur auf die Psychose-Texte von Freud, mit dessen Forschungen Platonov zumindest indirekt bekannt war, Bezug nehmen, sondern auch auf die Psychose-Theorien von Pavlov und Bechterev eingehen. Interessanterweise nennt der Text Moskva explizit eine „seelische Psychotin“ («душевной пихической», Platonov 1993, 109/Platonov 2010, 93), was dann aber am ehesten an den Psychosen-Begriff Pavlovs als Konsequenz einer Reizüberflutung erinnert. Die Vermutung, dass Platonov hier implizit trotzdem eine der stalinistischen Kultur eigene psychotische Struktur beschreibt, liegt jedenfalls nahe. Eine gute psychoanalytische Lektüre Platonovs bietet Magun 2010, der die fetischistischen Motive – konsequent im Sinne Freuds – mit den zahlreichen Kastrationsmotiven zusammenbringt. Magun zufolge bewahrt gerade der Fetischismus bei Platonov die Permanenz der Revolution, ihre Offenheit und Unabgeschlossenheit, vermeidet ihre Erstarrung. Seine an



senschaftlers Sambikin setzt sich in der seinem eigentümlichen Lebens-Begriff fort.<sup>87</sup> Moskva verwandelt sich noch in eine Art Todesengel Komjagins, einer Figur des verwalteten Lebens, die ganz auf den eigenen Tod fokussiert ist, bevor sie mit einer Prothese, mit einem Holzbein aus dem Roman verschwindet.

In Sambikins seltsamem Kuss kommt jedoch bei aller satirischen Überhöhung und Abründigkeit auch etwas anderes zum Ausdruck. Es ist trotz allem erstaunlich, dass die Demontage von Moskvas Körper alles andere als das Ende der libidinösen Affekte ihrer Verehrer bewirkt. Wie praktisch allen Texten Platonovs bleibt mehr als die Spur des Utopischen, nämlich wie im obigen Notizbucheintrag das Bekenntnis zu einer zwar nicht universalen, aber „neuen und ernsthaften Welt“ (s.o.), also die Überzeugung, dass die bedingte Realisierbarkeit einer Idee deren tatsächliche Realisierungen nicht allzu einfach ‚desillusionieren‘ sollte. Es ist schließlich jene Logik des ‚trotzdem‘, durch welche Platonovs Texte heute unheimlich, unverständlich und zugleich aufschlussreich erscheinen. Ähnlich und in engem Zusammenhang mit der Frage nach den Konstitutionsbedingungen einer nicht-substantiellen Gemeinschaft, reklamiert das von einer vergegenständlichenden Konsumptions- und psychotischen Realisierungslogik gefährdete, ideelle Begehren in *Sčastlivaja Moskva* erneut sein Recht. Erneut kommt eine Kraft zum Ausdruck, welche nicht versucht, die prinzipiell Kluft zwischen dem utopischen Versprechen und all seinen Verkörperungen zu schließen, sondern mit ihr zu operieren.<sup>88</sup> Platonov befindet sich trotz der Warnung vor dem katastrophischen Potential einer radikalen Materialisierung noch immer auf einer avantgardistischen Linie, welche von der Repräsentation Abschied nimmt. Die Alternative zu Sambikins Kuss wird an der Gestalt von Sartorius erprobt und mit der Verschiebung des politisch-öffentlichen Begehrens in eine privat-familiäre Ethik verbunden.

Ähnlich wie *Džan* hat auch *Sčastlivaja Moskva* in gewisser Hinsicht ein gespaltenes Finale. Der fragmentarische Roman verabschiedet verfrüht seine Hauptfigur Moskva und mit ihr das Allegorische selbst. In der zentralistischen Figurenkonstruktion des Romans, in der eine Reihe von männlichen Figuren um Moskva kreist, bleibt durch das schrittweise Verschwinden derselben eine leere Mitte zurück, die das Sujet zu einem massiven Bruch bzw. einer enormen Umorientierung zwingt und die Vollendung des Romans scheinbar verunmöglicht. Die Thematik des Allegorischen prägt Platonovs Schreiben schon länger: die

---

Čevengur orientierte Lektüre würde dem katastrophischen Exzess in *Sčastlivaja Moskva* jedoch nicht mehr gerecht werden.

<sup>87</sup> Er sucht nach dem ewigen Leben, und zwar, indem er versucht, es als Stoff zu isolieren. Das Kind mit zwei Köpfen, aus dessen Agonie er den Lebensstoff gewinnen will, um ihn dann Moskva in Form einer Suspension zu verabreichen, stirbt dabei. Sambikins Begehren führt auf libidinöser wie epistemologischer Ebene in den Abgrund des Todes.

<sup>88</sup> Vgl. in diesem Sinne Žižeks Kritik der Dekonstruktion in Žižek 2012, 126f.

Nicht-Unterscheidung zwischen Abstraktem und Konkretem, zwischen wörtlicher und übertragener Bedeutung macht die Sprache seiner Protagonisten aus (Seifrid 1987). Als allegorischer Roman spitzt *Ščastlivaja Moskva* dieses Thema jedoch zu. Die Allegorie erscheint hier gleich mehrfach: im Sinne ihrer klassischen Definition als Ausdehnung einer Personifikation, als eigene Gattung und zudem als Staatsallegorie. Es scheint, als wolle Platonov die Potenz des Allegorischen in ihrer ganzen Breite auf die Probe zu stellen. Diese Probe scheint zu misslingen. Moskva als städtisch-weibliche Allegorie des Kommunismus beharrt explizit auf ihrer Nicht-Identität mit diesem bzw. auf ihrem nicht-materiellen Wesen, sie weigert sich, in ihrem Zeichencharakter aufzugehen. Immer wieder wird der Signifikant ‚Moskva‘ mit neuen Bedeutungen gefüllt, die sich als ungenügend erweisen.<sup>89</sup> Womöglich konnte dieser Roman auch darum nicht zu Ende geschrieben werden und entlässt seine Hauptfigur vorzeitig, verabschiedet seine Allegorie und damit sein eigenstes Konstruktionsprinzip.

## 5. Ausblick

Während Platonovs ‚Pöbel der Erde‘ per definitionem nicht territorialisiert werden kann, da er als Chiffre für eine immerwährende Spaltung der Gesellschaft und Antidot ihrer imaginären Schließung fungiert, reagiert Platonov auf die in den 1930er Jahren immer größer werdende Lücke zwischen Realität und Utopie mit entschiedenem Fatalismus. Das hat nicht zuletzt damit zu tun, dass die Entfremdung und Verfälschung des Ideals nur die eine Seite des historischen Prozesses ausmacht. Auf dessen anderer Seite zeigt sich die innerhalb einer konkreten Bedingtheit tatsächlich und aufrichtig versuchte Entvirtualisierung des rein begrifflichen Ideals. Platonovs Figuren klammern sich nicht zuletzt deshalb an jenen manchmal kümmerlich erscheinenden Rest der Utopie, da sie selbst die lebendige, alltägliche Verwirklichung desselben sind, und zwar etwa in *Ščastlivaja Moskva* in jener postorgiastischen Zeit, die Platonov in gewisser Hinsicht mit besonderer Dignität ausstattet. Eben darum ist der Roman in seiner allegorischen Bedeutung nicht enthalten. Platonovs Figuren klammern sich zudem deshalb an die nur vekrüppelt Realität gewordene Utopie, weil für eine Flucht ins Außen das andere Territorium fehlt, weil statt einem zivilisatorischen Fundament nur die Wahl zwischen den Abgründen einer kapitalistischen oder einer faschistischen Barbarei bliebe. Sozialismus oder Barbarei – diese später zur Neugründung des westlichen Marxismus verwendete Formel bezeichnet bereits die Konfiguration von Platonovs Texten in den 1930er Jahren. Die Grenzen einer politischen Realisierung des universellen Projekts führen seine Figuren teilweise dazu, dass sich das politische Programm auf eine Ethik zurückfaltet.

<sup>89</sup> „her identity is unfixed, she repeatedly reincarnates“, vgl. Naiman 2001, 97.

Dabei wird jedoch auch außerhalb der Frage nach der politischen Gemeinschaft die gleiche Semantik des *munus* durchdekliniert, wie ich im kommenden Aufsatz zeigen will. Das vom Begehren in die Familiarität verschobene Verhältnis der Liebenden, die orientalistisch-nomadische Imagination einer anderen Lebensform, wie auch die Beziehung der menschlichen Arbeit und Erkenntnistätigkeit zum ‚Subjekt-Objekt‘ Natur folgen derselben Struktur, der Platonov in den 1930er Jahren unter anderem durch eine Verbindung der Konzepte der Tragödie und der Dialektik beizukommen sucht.

## L i t e r a t u r

- Aronson O. 2005. „Anarchičeskaja etničnost“, *Sinij Divan* 6, 39-56.
- Balibar È. 1991. „Foucault und Marx. Der Einsatz des Nominalismus“, Ewald F., Waldenfels B. *Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken*, Frankfurt/Main, S. 39-66.
- 2006. *Der Schauplatz des Anderen*, übers. v. Thomas Laugstien, Hamburg.
- 2009. „Die Proposition Égaliberté (‚Gleichfreiheit‘)“, übers. Achim Russer, *Trivium* 3.
- Balke F. 1996a. *Der Staat nach seinem Ende. Die Versuchung Carl Schmitts*, München.
- 1996b: „Fluchtlinie des Staates. Kafkas Begriff des Politischen“, in Balke F., Vogl J. (Hg.): *Gilles Deleuze – Fluchtlinie der Philosophie*, München.
- 2010. „Zwischen Polizei und Politik. Eine Genealogie des ästhetischen Regimes“, T. Bedorf (Hg.). *Das Politische und die Politik*, Frankfurt/Main, 207-235.
- Baršt K. 2005. *Poetika prozy Andreja Platonova*, SPb.
- Bachtin M. 2011: *Zur Philosophie der Handlung*, übers. v. Dorothea Trottenberg, Berlin.
- Bedorf T.: „Bodenlos. Der Kampf um den Sinn im Politischen“, *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 55, 689-715.
- Berger-Bügel P-S. 1999. *Andrej Platonov: der Roman ‚Ščastlivaja Moskva‘ im Kontext seines Schaffens und seiner Philosophie*, München.
- Bischoff J., Hünning H., Lieber C. 2005. „Von der neoliberalen zur sozialistischen Gouvernementalität. Anforderungen an eine Rifondazione der Linken“, *Prokla. Zeitschrift für kritische Sozialwissenschaft* 141, 521-540.
- Blumenberg H. 1979. *Arbeit am Mythos*, Frankfurt/Main.
- 1998. *Paradigmen zu einer Metaphorologie* (1960), Frankfurt/Main.
- Bodin P-A. 1991. „The Promised Land – Desired and Lost: An Analysis of Andrej Platonov’s Short Story *Džan*“, *Scando-Slavica* 37, 5-25.

- Borozdina P.A. 1970. „Povest' A. Platonova ‚Džan‘“, V.P. Skobelev. *Tvorčestva A. Platonova: stat'i i soobščeniya*, Voronež, 92-107.
- Bočarov S. 1994. „Veščestvo suščestvovanija“, Kornienko N. (Hg.) *A. Platonov. Mir tvorčestva*, M., 10-47.
- Bullock P.R. 2002. „A Modern Ahasuerus: Jewish Themes in the Works of Andrei Platonov“, in: *Essays in Poetics. The Journal of the British Neo-Formalist Circle 27: A hundred Years of Andrei Platonov. Platonov special issue in two volumes II.*, 139-161.
- 2005. *The Feminine in the prose of Andrei Platonov*, London.
- Burbank J., von Hagen M. 2007. „Coming into the Territory: Uncertainty and Empire“, in J. Burbank, M. von Hagen, A. Remnev. *Russian Empire. Space, People, Power, 1700-1930*, Bloomington, 1-29.
- Čubarov I. 2011. „Smert' pola, ili bezmolvie ljubvi (Obraz seksual' nosti i smerti v proizvedenijach Andreja Platonova i Nikolaja Fjodorova“, *NLO* 107, 231-252.
- Därmann I. 2009. *Figuren des Politischen*, Frankfurt/Main.
- Deleuze G. 1996. „Die Immanenz: ein Leben ...“, F. Balke, J. Vogl (Hg.). *Gilles Deleuze - Fluchtlinien der Philosophie*, München, 29-33.
- Dostojewskij F. 2003. *Die Brüder Karamasow*, übers. Swetlana Geier, Zürich.
- Edgar A.L. 2004. *Tribal Nation. The Making of Soviet Turkmenistan*, Princeton.
- Engels F. 1962. *Von der Autorität (1872/73)*, *MEW* 18, Berlin, 305-308, 307.
- Epstejn M.. 2006a. *Slovo i molcanie. Metafizika ruskoj literatury*, M., 133-151.
- 2006b „Jazyk bytija u Andreja Platonova“, *Voprosy literatury* 2006/2, 146-164.
- 2009. „Die Proposition Égaliberté (‚Gleichfreiheit‘)“, übers. Achim Russler, *Trivium* 3.
- Epelboin A. 2002. „Metaphorical Animals and the Proletariat“, *Essays in Poetics. The Journal of the British Neo-Formalist Circle 27: A hundred Years of Andrei Platonov. Platonov special issue in two volumes II.*, 174-184.
- Esposito R. 2004. *Communitas. Ursprung und Wege der Gemeinschaft*, übers. Sabine Schulz und Francesca Raimondi, Berlin.
- Foucault M. 2003. „Folter ist Vernunft“, übers. Michael Bischoff, *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Band III 1976-1979*, hrsg. v. Defert D. und Ewald F., Frankfurt/Main, 505-514.
- 2005a. „Gespräch mit Ducio Trombadori“, übers. Horst Brühmann, *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Band IV 1980-1988*, hrsg. v. D. Defert u. F. Ewald, Frankfurt/Main, 51-118
- 2005b. „Was ist Aufklärung?“, übers. Hans-Dieter Gondek, *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Band IV 1980-1988*, hrsg. v. D. Defert u. F. Ewald, Frankfurt/Main 687-707.

- 2006a. *Sicherheit, Territorium, Bevölkerung. Geschichte der Gouvernamentalität I*. Vorlesung am Collège de France 1977-1978., übers. C. Brede-Konersmann und J. Schröder, Frankfurt/Main.
- 2006b. *Die Geburt der Biopolitik. Geschichte der Gouvernamentalität II. Vorlesungen am Collège des France 1978-1979*, hrsg. v. M. Sennelart, übers. J. Schröder, Frankfurt/Main.
- Frank S. 2003. „Eurasianismus. Projekt eines russischen ‚dritten Weges‘ 1921 und heute“, Kaser K. (Hg.) *Europa und die Grenzen im Kopf*, Klagenfurt, 197-226.
- Geller M. 1982.: *Andrej Platonov v poiskach sčast'ja*, Paris.
- Günther H. 1982. „Andrej Platonov und das sozialistisch-realistische Normensystem der 30er Jahre“, *Wiener Slawistischer Almanach* 9, 165-186.
- Günther-Hielscher K. et al 1995. *Real- und Sachwörterbuch zum Altrussischen*, neu bearb. v. Ekkehard Kraft, Wiesbaden 1995.
- Haardt M., Negri A. 2003. *Empire. Die neue Weltordnung*, übers. T. Atzert und A. Wirthensohn, Frankfurt/Main.
- Hansen-Löve A. 2005. Kommentar zu Platonov A. „Die Literaturfabrik“, Groys B., Hansen-Löve A. (Hg.): *Am Nullpunkt. Positionen der russischen Avantgarde*, Frankfurt/Main, 477-494.
- Hodel R. 1999. „zabornost' ‚Ščastljivoj Moskvy‘ i raztvorenije nesobstvenno-prjamoj reči“, N. Kornienko. *Strana Filosofov* 3, 243-252.
- 2001. *Erlebte Rede bei Andrej Platonov. Von „V zvezdnoj pustyne“ bis „Čevengur“*, Bern.
- 2009: „Obobščestvlenie obščnosti (Veber, Tennis, Platonov)“, *Wiener Slawistischer Almanach* 63, 85-106.
- Hoffmann D. 2003. *Stalinist Values. The Cultural Norms of Soviet Modernity (1917-1941)*, Ithaca, London.
- Hirsch F. 2005. *Empire of Nations, Ethnographic Knowledge and the Making of the Soviet Union*, Ithaca u.a.
- Jameson F. 1994. *The seeds of time*, New York.
- Kaminski 2013. „Naked Soul on Naked Soil. Economics and the Ethnogenesis of ‚Džan““, in: *Welt der Slawen LVIII*, 261-275.
- Karasev L. 1995. *Ontologičeskij vzgljad na literaturu*, M.
- 2002. *Dviženie po sklonu. O sočinenijach A. Platonova*, M.
- Kappeler A. *Russland als Vielvölkerreich. Entstehung, Geschichte, Zerfall*, München.
- Kautsky K. 1899. *Die Agrarfrage: Eine Uebersicht über die Tendenzen der modernen Landwirtschaft und die Agrarpolitik der Sozialdemokratie*, Stuttgart.

- Khalid A. 2006. „Backwardness and the Quest for Civilization. Early Soviet Central Asia in Comparative Perspective“, *Slavic Review* 65, 231-251.
- Kola D. 2001. „Fuko i Sovetskij Sojuz“, in: Charchordin O. (Hg.): *Mišel Fuko i Rossija*, Spb, M., 213-239.
- Kornienko N. 2009. *Archiv A. P. Platonova. Kniga 1.*, M.
- Kotkin S. 2003. „The Welfare State. Magnetic Mountain as a Civilisation“, D. Hoffmann (Hg.): *Stalinism. Essential Readings*, Malden u.a. , 105-126.
- Krieger V. (Hg.) 1998. *Von der Ikone zur Utopie. Kunstkonzepte der russischen Avantgarde*, Köln u.a.
- Kuschel I. 1984 (Hg.). *Lenin und die Bauern. Erinnerungen*, Berlin.
- Lane T. 2011. „Bezpečnost' kak osnova“, *NLO* 111, 106-112.
- Langerak T. 1995. *Materialy k biografii 1899–1929*, Amsterdam.
- Lefebvre H. 1996. *Writings on cities*, übers. Eleonore Kofman, Oxford u.a.
- Lefort C. 1986. *The Political Forms of Modern Society. Bureaucrazy, Democracy, Totalitarianisms*, Cambridge.
- Lenin. 1970. *Staat und Revolution*, Studienausgabe, Bd. 2, Frankfurt/Main, S. 7-101.
- Lotman J. 1973. *Die Struktur des künstlerischen Textes*, übers. R. Grübel, Frankfurt/Main.
- 2010. *Die Innenwelt des Denkens*, Berlin, 188ff..
- Livers 2000. „Scatology and Eschatology: The recovery of the flesh in A. Platonovs ‚Happy Moscow‘“, *Slavic Review* LIX, 154-182.
- Lukács G. 1970. *Geschichte und Klassenbewusstsein. Studien über marxistische Dialektik* (1923), Neuwied, Berlin.
- Luxemburg R. 1963. *Die russische Revolution*, hrsg. v. Ossip F. Flechtheim, Frankfurt/Main.
- Machno N.. 1926. *Das ABC des revolutionären Anarchisten*, übers. Walter Hold, Berlin.
- Magun A. 2010. „Otricatelnaja revoljucija Andreja Platonova“, *NLO* 106.
- Mamardašvili 1990. „Matafizika Arto“, *Kak ja ponimaju filosofiju*, M. S. 375-388.
- Marchart O. 2010a *Die politische Differenz. Zum Denken des Politischen bei Nancy, Lefort, Badiou, Laclau und Agamben*, Frankfurt/Main.
- 2010b: „Politische Theorie als Erste Philosophie. Warum der ontologischen Differenz die politische Differenz zugrunde liegt“, in: Bedorf T., Röttgers K. (Hg.): *Das Politische und die Politik*, Frankfurt/Main, 143-159.
- Martin T. 2001. *The affirmative action empire. Nations and nationalism in Soviet Union 1923-1939*, Ithaca u.a..
- Marx K.1968a. *Ökonomisch-philosophische Manuskripte aus dem Jahre 1844*, MEW 40, Berlin.

- 1968b. *Das Kapital*, Bd. 1, MEW 23., Berlin.
- 1976. *Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie*. (1844), MEW 1, Berlin.
- Marx K , Engels F. 1959. *Manifest der Kommunistischen Partei* (1848), MEW 4, Berlin.
- 1969. *Die deutsche Ideologie* (1846), MEW 3, Berlin.
- Mathala de Mazza E. 2003. „Über die Zonen des Politischen“, Vogl J. (Hg.): *Gesetz und Urteil : Beiträge zu einer Theorie des Politischen*, Weimar, S. 75-95.
- Medvedev R. 2001. „Ličnaja biblioteka ‚korifeja vseh nauk‘“, *Vestnik RAN* 3, 264-267.
- Meerson O. 1997. „Svobodnaja večč“. *Poetika neostraneniya u Andreja Platonova*, Berkeley.
- Meyer G. 1974. *Die Beziehungen zwischen Stadt und Land in Sowjetrussland zu Beginn der NÖP*, Köln.
- Michajlovaja N. 2004 *Oneginskaja Enciklopedija*, tom II, M..
- Mogil'ner M. 2008. *Homo Imperii. Istorija fizičeskoj antropologii v Rossii*, M.
- Naiman E. 2001. „Communism and the Collective Toilet: Lexical Heroes in Happy Moscow,“ *Essays in Poetics. The Journal of the British Neo-Formalist Circle* 26: *A hundred Years of Andrei Platonov. Platonov special issue in two volumes* I, 96-109.
- Nancy J-L. 1988. *Die undarstellbare Gemeinschaft*, übers. v. Gisela Fibel und Jutta Ligueil, Stuttgart.
- 1994. „Das gemeinsame Erscheinen. Von der Existenz des ‚Kommunismus‘ zur Gemeinschaftlichkeit der ‚Existenz‘“, in: J. Vogl (Hg.): *Gemeinschaften. Positionen zu einer Philosophie des Politischen*, Frankfurt/Main, S. 167-204.
- Novikova T. 2000. „Nekotorye aspekty biblejskoj tematiki A. Platonova: povest' *Džan* v kontekste knigi *Ischod*“, *Vestnik Moskovskogo Universiteta*. Serija 9, Filologija 3, S. 28-37.
- Plaggenborg S. 2006. *Experiment Moderne. Der sowjetische Weg*, Frankfurt a. M./New York.
- Platonov A. 2000. *Kotlovan. Tekst, materialy tvorčeskoj istorii*, Spb.
- 2004. *Sočinenija. Tom pervij 1918-1927, Kniga vtoraja: stat'i*, M.
- 2006. *Zapisnie knižki: Materialy k biografii, 2.-oe izdanie*, M.
- 2009a. *Efirnij trakt. Povesti 1920-ch – načala 1930'ch godov*, M.
- 2009b. *Čevengur: Roman; Kotlovan: Povest'*, M.
- 2009c. *Usomnivšijsja Makar. Rasskazy 1920-ch godov. Stichotvorenija*, M.
- 2010. *Ščastlivaja Moskva. Očerki i rasskazy 1930-ch godov*, M.
- 2011. *Fabrika literatury. Literaturnaja Kritika. Publicistika*, M.
- Platonow A. 1980. *Dshan*, übers. Maria Riwkin, Frankfurt/Main.

- 1986. *Die Epiphaner Schleusen. Frühe Novellen*, hrsg. v. Lola Debüser, Berlin.
- 1987. *Müllwind. Erzählungen I*, hrsg. v. Lola Debüser, Berlin.
- 1989. *Die Baugrube. Das Juvenilmeer. Dshan. Romane*, hrsg. von Lola Debüser, Berlin.
- 1990. *Tschewengur. Die Wanderung mit offenem Herzen*, übers. Renate Landa, Berlin.
- 1992. *Das Volk Dshan. Der Takyr. Die Baugrube.*, übers. Kay Borowsky, Berlin.
- 1993. *Die glückliche Moskva. Roman*, übers. Renate Landa und Lola Debüser, Berlin [GM]
- 2005 „Die Literaturfabrik“, Groys B., Hansen-Löve A. (Hg.): *Am Nullpunkt. Positionen der russischen Avantgarde*, Frankfurt/Main, 477–494.
- Plessner H. 2002. *Grenzen der Gemeinschaft* (1924), Frankfurt/Main.
- Podoroga V. 1991. „The Eunuch of the Soul: Positions of Reading and The World of Platonov“, *The South Atlantic Quarterly* 90, 357-408.
- 2011. *Mimesis. Materialy po analitičeskoj antropologii literatury v dvuch to-mach. Tom 2. Čast' 1.*, M.
- Poltavceva N. 2011. „Platonov i Lukač (iz istorii sovetского isskustva 1930-ch godov, )“. *NLO* 107.
- Proskurina E. 2001. *Poetika misterial'nosti v proze Andreja Platonova konca 20-ch – 30-ch godov*, Novosibirsk.
- Ryklin M. 2003. *Räume des Jubels. Totalitarismus und Differenz*, übers. Dirk Uffelman, Frankfurt/Main.
- Rancière L. 1994. „Die Gemeinschaft der Gleichen“, in J. Vogl (Hg.): *Gemeinschaften. Positionen zu einer Philosophie des Politischen*, Frankfurt/Main, 101-132.
- 2002. *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*, übers. Richard Steurer, Frankfurt/Main.
- Ruda. F. 2011. *Hegels Pöbel. Eine Untersuchung der „Grundlinien der Philosophie des Rechts“*, Konstanz.
- 2013. „Remembering the Impossible. For A Meta-Critical Anamnesis of Communism“, Žižek S. (Hg.). *The Idea of Communism 2: The New York Conference*, London/New York, 137-165.
- Rudakovskaja E. 2005. *Semiotika pišči v proizvedenijach Andreja Platonova*, Tartu.
- Savel'zon I. 1999. „Kategorija Prostranstva v chudožestvennom mire A. Platonova“, in: N. Kornienko (Hg.). *Strana Filosofov* 3, 233-243.
- Seifrid T. 1987. „Writing against matter: on the language of Andrej Platonovs ‚Kotlovan‘“, *The Slavic and East European Journal* 31/3, 370-387.



- 1994. „Platonov kak proto-socrealist“; *Strana Filosofov Andreja Platonova. Problemy tvorčestva*, M., 145-154.
- Schlögel K. 2008. *Terror und Traum. Moskau 1937*, München.
- Schmid C. 2010. *Stadt, Raum und Gesellschaft. Henri Lefebvre und die Theorie der Produktion des Raumes*, Stuttgart.
- 1988. *Der Nomos der Erde im Völkerrecht des Jus Publicum Europaeum*, Berlin.
- Schmitt C. 1963. *Theorie des Partisanen. Zwischenbemerkung zum Begriff des Politischen*, Berlin.
- 1988. *Der Nomos der Erde im Völkerrecht des Jus Publicum Europaeum*, Berlin.
- 1991. *Der Begriff des Politischen. Text von 1932 mit einem Vorwort und drei Corollarien*, Berlin.
- Schweppenhäuser G. 2005. *Die Antinomie des Universalismus. Zum moral-philosophischen Diskurs der Moderne*, Würzburg.
- Seriot P. 1995. „Etnos i demos: diskursivnoe postroenie kollektivnoj identičnosti“, W. Dressler-Holohan, N.G. Skvorcov (Hg.) *Etničnost', nacional'nye dviženija, social'naja praktika*, Spb, 51-59.
- Slezkine Y. 1994. *Arctic mirrors: Russia and the small peoples of the North*, Ithaca u.a.
- Spengler O. 1924: *Der Staat. Das Problem der Stände. Staat und Geschichte. Philosophie der Politik*, München.
- Teskey A. 1982. *Platonov and Fyodorov: the influence of Christian philosophy on a Soviet writer*, Amersham.
- Türk J. 2011. *Die Immunität der Literatur*, Frankfurt/Main.
- Vjugin V. 1995. „Platonov i Anarchism (k postanovke problemy)“, *Strana Filosofov* 2, S. 101-113.
- 2004. *Andrej Platonov: poetika zagadki (Očerk stanovlenija i evolucija stilja)*, Spb.
- Widder R. 2011. „Der Autor als ‚Überbleibsel der Urmenschheit‘. Über das Unzeitgemässe der Zeitgenossenschaft bei Andrej Platonov“, *Variations – Literaturzeitschrift der Universität Zürich* 19, 99-115.
- 2013. „Revolutionäre Kunst und Kunst der Revolution bei Andrej Platonov“, in: *undercurrents. Forum für linke Literaturwissenschaft* 2.
- Žižek S. 2012. *Totalitarismus. Fünf Interventionen zum Ge- oder Missbrauch eines Begriffs*, Hamburg.
- 2010. *Living in the End Times*, London.



Tatjana Hofmann

## OKSANA ZABUŽKOS KULTURNATIONALISMUS

Oksana Zabužkos Romane *Pol'ovi doslidžennja z ukrains'koho seksu (Feldstudien über ukrainischen Sex, 1998, dt. 2006)* und *Muzej pokynutyh sekretiv (Museum der vergessenen Geheimnisse, 2009, dt. 2010)* – das Debüt und das Opus magnum – haben im deutschsprachigen Raum vergleichsweise viel Beachtung gefunden (Baureithel 2006, Musall 2007, Rakusa 2010; Hirsbrunner 2010, Ukena 2010, Schmid 2013). Gelobt werden u.a. die Virtuosität des ersten und die Raffinesse der Erzählstruktur des letzten umfangreichen Romans (Schmid 2013, 26). *Museum der vergessenen Geheimnisse* wurde kürzlich mit dem polnischen Angelus-Literaturpreis ausgezeichnet.

Beide Texte sollten auch einer kritischen Lektüre unterzogen werden, denn die Autorin vermittelt in ihren Werken Dimensionen der ukrainischen Kultur auf Grundlage eines exkludierenden Kulturbegriffs, der auf einer ethnisch verstandenen ukrainischen Geschichte und monosprachlichen Zugehörigkeit insistiert. Der kompensatorische Gestus erzeugt ein Ungleichgewicht: Einerseits rufen die Texte eine Nähe zur postmodern-postkolonialen Ästhetik und feministischen Rhetorik auf, was die Sekundärliteratur affirmativ aufgreift (vgl. z. B. Grabowicz 1995, 676 und Chernetsky 2002), und andererseits propagieren sie revanchistisch-nationalistisches Gedankengut.

Der Beitrag untersucht in den ausgewählten Romanen die strukturbildenden Strategien von Zabužkos *Kulturnationalismus*, wie ich diese Form der Nationsbildung mittels der narrativen Instrumentalisierung von Kultur bezeichnen möchte. Der Fokus liegt auf Selbstentwürfen der Protagonistinnen und der Rolle der (ukrainischen) Sprache.

### 1. Distinktiver Kulturnationalismus

Die Vorstellung von der Kultur eines Volkes als einer durch verschiedene Mechanismen geleisteten Zivilisierungsmaßnahme zwecks Nationswerdung durchzieht die meisten Nationskonzepte. Auch die klassischen konstruktivistischen Nationstheoretiker argumentieren damit: Ernest Gellner kritisiert in *Nations and Nationalism* die Annahme, dass die Nation a priori, natur- oder gottgegeben sei (Gellner 1983, 48). Aber die Nation scheint selbst bei den Konstruktivisten ‚kul-

turgegeben' zu sein: Laut Gellner ist das Erfinden der Nation eine starke Modifikation der alten Kultur bzw. ihre Neu-Erfindung (ebd., 56). Auch bei Benedict Anderson ist der Begriff *Nation* mit den Paradigmen der historischen Moderne und der Hochkultur verknüpft, vor allem in Bezug auf Buchdruck und Literatur (Anderson 1996, 53).

Nationsbildende Narrationen versuchen Elemente, die zur Kategorie der modernen Nationen gehören, weit zurückzuverfolgen, u.a. anhand von Traditionen, von denen auf eine Volkskultur geschlossen wird, um eine möglichst weit reichende Vergangenheit in einer lückenlosen Erzählung nachzuweisen (Hobsbawm; Ranger 1992 [1983]). Was sie damit verstärken, ist die – traditionelle – Idee der Kulturnation als einer territorial verwurzelten Gemeinschaft, die ihre Ansprüche durch kulturelle Erzeugnisse versichert und in eine narrative Ordnung bringt.<sup>1</sup>

Sowohl konstruktivistische als auch primordialistische Konzepte diskutieren, ob Nationalismus ‚von unten‘ kommt und somit ein Massenphänomen ist, oder ob er ein ‚von oben‘ oktroyiertes Eliteprojekt ist, ob er gegeben oder gemacht ist, ob er ein Resultat oder ein Faktor der Moderne und des Fortschritts ist und wann er aufgekommen ist. Den Antworten ist die Annahme gemeinsam, dass er auf einer unverwechselbaren Hoch- und Populärkultur sowie Sprache aufbaut, welche einen politischen Rahmen und ein Territorium beanspruchen. Dies gilt auch für die Untersuchung der ukrainischen Identitätsdiskussion nach Ola Hnatiuk: Ihrer Position nach handle es sich um ein Projekt der Modernisierung und Europäisierung (Hnatiuk 2003, 12), bezogen auf eine Kultur, welche die Gemeinschaft integriert (ebd., 31).

Stuart Hall hat vom *kulturellen Rassismus* gesprochen und damit den Topos der Bestimmung einer Kultur qua Ausgrenzung anderer bezeichnet (Hall 1994, ders./du Gay 1996). Der Kulturbegriff findet hierbei unterschiedlichen Einsatz: Bei Stuart Hall dient er der Verlagerung von Nation weg auf soziokulturelle Abgrenzungsmechanismen, Hall ist gegenüber der nationalen Instrumentalisierung von Kultur kritisch eingestellt. Walker Connor und sein Nachfolger Anthony D. Smith verwenden ihn hingegen im Zusammenhang ihrer Konzepte des *Ethnonationalismus*, um die Kategorie der Ethnizität als eine politisierte Form der Volkskultur zu beschreiben (Smith 2002, ders. 1986, ders. 2001, 101). Ein – immer relativer – Mangel an Kultur motiviert, so Smith, Nationalismen (ders. 2001, 141). *Kultur* betrachtet Smith als authentisch politischen Ausdruck von *Nation*,<sup>2</sup> und Ethnizität psychologisch und biologisch, aber offenbar auch kul-

<sup>1</sup> Zu ihrer Apologetik gehören rhetorische Topoi der Bewusstmachung, des Aufklärens, Erweckens, Stabilisierens, Aufrechterhaltens, Verstärkens, Entdeckens, des emotionalen Bindens usw.

<sup>2</sup> Smith kommt zu dem Schluss „that nationalism should be viewed not just as a political ideology, but as a politicized form of culture – one that is public and popular, and ‘authentic’.“ (Ders. 2001, 142).

turell: Sie entstehe aus dem Glauben einer Gemeinschaft an einen Mythos gemeinsamer Vorfahren, aus emotionaler Verbundenheit und genetischer Verwandtschaft.<sup>3</sup>

Mit seiner radikalen Zuspitzung weist Hall auf ein universelles Phänomen hin und eines, das in Ost(mittel)europa nach 1991 Konjunktur hat. Obwohl jede Nationserzählung, vor allem der kürzlich unabhängig gewordener Staaten, die Singularität der jeweiligen Nation betont, weisen die Legitimationsgeschichten verschiedener Nationen eine ähnliche Struktur auf: Sie suggerieren eine teleologische Genealogie, so dass Ursprung, Unterdrückung und Unabhängigkeit in kausalem Zusammenhang geraten (Suny 2001, 866). Die Absonderung von zu eng verwandten Nationsschicksalen scheint ein unverzichtbarer Teil dieses Masterplots zu sein, was besonders bei multikulturellen, über ihre territorialen Grenzen hinweg durchdrungenen Gesellschaften wie der ukrainischen problematisch ist.

Ausgehend von diesen Prämissen schwächt der Arbeitsbegriff *distinktiver Kulturnationalismus* jenen von Stuart Hall ab, distanziert sich von einer biologisch-ethnischen Fundierung des Nationsbegriffs und weist darauf hin, dass Nationalismus zu einem wesentlichen Teil von – auch ästhetisch mitgetragenen – Kulturalisierungsprozessen gespeist wird.<sup>4</sup>

Die ausgewählten Romane der bekannten ukrainischen Autorin tragen zur Herausbildung eines exkludierenden Kulturnationalismus mit Hilfe von mindestens zwei narrativen Strategien bei: a) der Selbstdefinition der Protagonistinnen über die als ästhetisch, weiblich und ‚auf-richtig‘ codierte ukrainische Sprache, die der (auto)biografischen Erfahrung entspringt, und b) der Viktimisierung und Heroisierung der Hauptfiguren durch ihre, wiederum erst narrativ mögliche, Identifikation mit den großen Themen ukrainischer Geschichte. Das *Museum vergessener Geheimnisse* überträgt den Diskurs der Frauenemanzipation mit Hilfe eines (im Sinne des biologischen Sex verstandenen) weiblichen ‚Heldentums‘ während der ukrainischen Unabhängigkeitsbemühungen im und nach dem Zweiten Weltkrieg auf den postsowjetischen ukrainischen Nationaldiskurs.

## 2. Weibliche / nationale Erfahrung

Zu den Merkmalen der Protagonistinnen und Erzählerinnen beider Romane gehört ein prononcierter Wahrheitsanspruch der Sprecherinnen. Die Hauptfiguren präsentieren sich als Zeitzeuginnen, die das Erzählte selbst erlebt bzw. investigativ erhoben haben und für dessen Authentizität sie bürgen: In den *Feldstudien*

<sup>3</sup> Smith zitiert Connor mit „the sense of shared blood“. (vgl. Smith 2002, 56). Daniele Conversi (2002, 2; 9) weist darauf hin, dass im Sinne der Primordialisten vor allem der Glaube und nicht die historische Realität wirksam sei.

<sup>4</sup> Grundlegend für diese Überlegungen ist der Aufsatz von Wolfgang Kaschuba (2001).

handelt es sich um eine Dichterin und Literaturwissenschaftlerin, die während eines Stipendienaufenthalts in den USA zu Beginn der 1990er Jahre über die gerade unabhängig gewordene Ukraine vor dem Kontrast zur westlichen Welt sinniert. Im Zentrum von *Museum vergessener Geheimnisse* steht die Journalistin und Dokumentarfilmerin Daryna in Kyïv zu Beginn der 2000er Jahre. Sie recherchiert zu einer UPA-Kämpferin,<sup>5</sup> deren Anblick sie auf einem Foto fasziniert, und fühlt sich mit deren Leben zunehmend verbunden, zumal sie mit dem Nachfahren Helzjas eine Beziehung führt. Die intradiegetische Narration rekonstruiert historische Lebenswelten im Zweiten Weltkrieg, Partisanenkampf und Holodomor. Die Biografien der Partisanin Helzja, inkl. der Konstellation in ihrer Untergrundgruppe, von Daryna und ihren Eltern, ihrer Freundin Wlada und ihrem Freund Adrian schließen einen organisch-kausalen Bogen zur Erzählgegenwart – und Zukunft, denn der Roman endet mit der Zeugung eines Kindes von Daryna und Adrian.

Während das *Museum der vergessenen Geheimnisse* die investigativen Vorbereitungen für den geplanten Dokumentarfilm als ein Verfahren einbaut, gibt es in den *Feldstudien über ukrainischen Sex* ungeachtet des Titels keinen Ansatz einer Feldforschung im Sinne der zielgerichteten teilnehmenden Beobachtung eines fremden Gesellschaftsausschnitts. Man könnte einwenden, die beichtartige Introspektion stellt eine intuitive Erkundung der Ukrainizität dar. Die junge Dozentin, ein Alter Ego der promovierten Schriftstellerin, die aus einer ukrainischen Dissidentenfamilie kommt, distanziert sich von der soeben zerfallenen Ukraine, tauscht sie aber gegen überwiegend negative Erfahrungen im US-amerikanischen Exil ein, so dass die Ukraine, vor allem die ukrainische Sprache, zum stabilisierenden Fluchtpunkt sowohl der Protagonistin als auch des Erzählens wird. Allerdings kennzeichnet dieses Vorgehen keine Suchbewegung, denn die Ich-Erzählerin besitzt von Beginn an das, was es zu demonstrieren und zu verfestigen bleibt: eine unerschütterliche ukrainische Identität, die es im Mittelnen zu sichern gilt.

Die Titel beider Romane signalisieren eine Orientierung dieses Schreibens an dem Projekt, LeserInnen am Beispiel von grellen, aber auch als repräsentativ dargestellten Einzelbiografien über die ukrainische Kultur aufzuklären. Offenbar reagiert die Autorin mit ihrem Anliegen sowohl auf einen wunden Punkt der ukrainischen Gesellschaft als auch auf die Neugierde gegenüber der Ukraine von außen.

<sup>5</sup> Die 1942 gebildete Guerilla-Armee UPA (Ukrainische Aufstandsarmee, *Ukraïns'ka Povstans'ka Armija*) unterstand der Organisation Ukrainischer Nationalisten (*Orhanizacija Ukraïns'kych Nacionalistiv*), welche zuvor mit der Wehrmacht kollaboriert haben. Sie spielt im ukrainischen Nationalismuskurs eine wichtige, positiv belegte Rolle im Streben nach der Unabhängigkeit. Die UPA kämpfte im Zweiten Weltkrieg auf heute westukrainischem Territorium gegen die Rote Armee und später auch gegen die Wehrmacht. Sie hat dabei Massaker an der polnischen Bevölkerung verübt.

In der Ferne beweist die Protagonistin der *Feldstudien* anhand ihrer biographischen Reflexion, dass sie sich im Schreiben eine Stimme als ukrainische Intellektuelle und als Frau verschafft – und diese Stimme der Ukraine verleiht, um sich gegenüber einem westlichen Publikum zu positionieren. So stilisiert sie sich zur Schriftstellerin mit politischem Auftrag: Sie ist nicht nur Beobachterin im ‚Labor‘ einer kurzzeitigen Bildungsmigration, sondern vehemente Anwältin und Botschafterin ihres Landes, womit sie die autoritative Deutungshoheit ihres aufgebracht-aufklärenden Schreibduktus legitimiert.

Die ‚unlogische‘ Struktur des schlängelnden Narrativs bestätigt Stereotype eines ‚weiblichen‘ Denkstils: Der Bewusstseinsstrom ergießt sich sprunghaft, assoziativ, in bruchstückhaften Erinnerungsfetzen, überbordenden Hypotaxen und Parenthesen und verliert sich zum Teil in der Eigendynamik der gegen das Vergessen und gegen die Traumatisierung gerichteten (Selbst-)Anklagen.<sup>6</sup> Die Leserin schaut den psychologischen Höhen und Tiefen zu; mehr noch, der Monolog lässt kaum eine andere Wahl zu, als Partei für die märtyrerhafte Sprecherin zu ergreifen. Die Umgebung wird als Ursache ihres Leids plastisch, allen voran der machohafte Künstler Mykola, mit welchem sie sich emotional verstrickt, weil er ein gutes Ukrainisch spricht. Die andere Abstoßungsfolie bildet die sowjetisch-russische Vergangenheit der Ukraine.

Die Liebes- und Gewaltbeziehung zum ersten Ukrainisch sprechenden Partner der Ich-Erzählerin bildet den Grundrahmen des sprachlich vielschichtigen Textes. Dass der Mann aggressiv ist, nimmt die Erzählerin hin: Er sei Opfer der kolonialen Gewalt, die er nun reproduziere, in einem Gedicht an ihn bezeichnet sie ihn als ihr „Vaterland und Zuhause“ (Sabuschko 2006, 57). Verliebt in die Nationalidee, die sie auf diese symbolische Beziehung überträgt, versucht sich die Protagonistin in Mycolas Erlösung und sieht in ihrer eigenen Erniedrigung eine Zwangswiederholung des nationalen Traumas der Fremdbestimmung. Die Allegorisierung des Ichs zur ukrainischen Nationalgeschichte erscheint nun aber alles andere als emanzipiert, liefert sich ja die Ich-Erzählerin immer wieder der männlichen Gewalt ihres ukrainischen Nicht-Partners aus und demütigt sich schreibend, indem sie sich zum intensiven Nacherleben animiert, ohne einen heilsamen Abstand zu gewinnen.

Die Ich-Erzählerin begreift sich wegen all jener Merkmale, die ihre Selbstauffassung ausmachen, in den USA als marginalisiert: Wegen ihrer Weiblichkeit, ihrer Ukrainischsprachigkeit und ihres Dichterinnendaseins. Die Genderproblematik mischt sich mit dem postkolonialen Diskurs einer nachholenden Nationalisierung, dem Topos einer Künstlerin und mit Liebes- und Heimatpa-

<sup>6</sup> Ich schließe mich hier Uilleam Blacker an: „Indeed, while her style of writing could be interpreted as an attempt at writing the feminine, a closer look at her description of her own work, cited above, reveals highly stereotypical associations of women with unpredictable emotion and a literary style that comes instinctively from within.“ (Blacker 2010, 492).

thos.<sup>7</sup> Im Gestus eines Vortrags lässt die Erzählerin an der für sie einschneidenden Erfahrung teilhaben, und belehrt gleich über deren nationalsymbolische Bedeutung:

[...] das Thema meines heutigen Auftritts, Ladies und Gentlemen, lautet, wie im Programm angeführt, ‚Feldstudien über ukrainischen Sex‘, und bevor wir unmittelbar dazu übergehen, möchte ich Ihnen allen danken, den Anwesenden und den Abwesenden, für das durch nichts gerechtfertigte Interesse an meinem Land und meiner bescheidenen Person, denn es ist gerade dieses Interesse, mit dem wir bis jetzt nicht unbedingt verwöhnt wurden: in einfachen Worten heißt das – wir sind langsam daran zugrunde gegangen, dass wir verdammt noch mal von niemandem wahrgenommen wurden [...] und nun, Ladies und Gentlemen, ersuche ich Sie, den besprochenen Fall von Verliebtheit nicht vorschnell als pathologisch einzustufen, denn in meinem Vortrag ist das Wichtigste noch nicht zur Sprache gekommen: der Kern der Sache, Ladies und Gentlemen, liegt darin, dass es in diesem Versuchskaninchen-Leben der erste *ukrainische Mann* war. Tatsächlich der erste. (Sabuschko 2006, 36f., Herv. i. O.)

[...] тема мого сьогоднішнього виступу, леді й джентльмени, – як і зазначено в програмі, ‚Польові дослідження з українського сексу‘, і, перш ніж перейти до неї, хочу подякувати всім вам, присутнім і відсутнім, за нічим не виправдану увагу до моєї країни й моєї скромної особи, – от чим як чим, а увагою ми досі розбещені не були: по-простому сказавши – здихали, на фіг ніким не завважені [...], – так ось, леді й джентльмени, прошу не поспішати кваліфікувати розглянутий випадок закоханості як патологічний, бо доповідач іще не сказав головного – головне ж, леді й джентльмени, полягає в тому, що в житті піддослідної то був перший український мужчина. Направду – перший. (Zabužko 1998, 29)

Die mangelnde Aufmerksamkeit lässt sich im Bedienen der kapitalistischen Strategie (‚sex sells‘), aber auch mit Hilfe des Mitleids gegenüber der weiblichen Opferfigur sowohl von ausländischen als auch von ukrainischen LeserInnen auf sich ziehen.

Unabhängig von dem Aufenthaltsort – in der Abgeschiedenheit der amerikanischen Universitätsstadt, auf Reisen und zuletzt in einem ukrainischen Dorf – wird die Protagonistin auf Körper und Sprache zurückgeworfen. Sie ‚erforscht‘ insofern, wie sie die Kontraste zwischen Mann und Frau und ihr extremes Fremdsein sprachlich überwinden kann. Entgegen aller (post-)modernen Sprachzweifel meint sie, die eigene kulturelle Marginalität tatsächlich mit Hilfe von Sprache zu überwinden, und zwar in einer Parodie auf eine Vorlesung. Auf die-

<sup>7</sup> Das Liebesdrama stehe symbolisch für das tiefe koloniale Trauma eines ganzen Volkes (vgl. Hundorova 2005, 125). Das „Kreolische“ des Textes äußere sich in der Vermischung der „hohen“ Ideologie und „niedriger“ obszöner Lexik, von Dämonie und Infantilität (ebd., 126).



se Weise kritisiert sie westliche Annahmen über die ukrainische Kultur, ihre Vorlesungen antizipieren gängige Klischees.<sup>8</sup> Wenn sie dabei selbst Vorurteile verstärkt, so wie jenes von der ‚verunreinigenden‘ russischen Sprache, rücken die LeserInnen in die Rolle von StudentInnen, die über ein auf Kulturdistinktion basierendes, als kollektiv aufgefasstes Sprachkonzept unterrichtet werden:

Juhuu, exactly oder *wot imänno*, wenn's recht ist. Hier zeigt sich übrigens, in welchen Dingen ein fremdes Land sich noch ganz miserabel verhalten kann: bequeme, fremdsprachige Wörter und Redewendungen sammeln sich an, kriechen in dich hinein wie flaumige Federn in die Nase, verkleben die Poren im Gehirn, kriechen dir frech unter die Haut, sogar wenn du alleine bist, und du bemerkst nicht, wie du half-half zu sprechen beginnst, das heißt, es wiederholt sich dasselbe wie zu Hause (zu Hause? Komm zu dir, Alte – wo ist dein Zuhause?), also gut, wie in Kiew, in der Ukraine mit der russischen Sprache: sie dringt von außen her ein – Einsprengsel, die trocken und fest wie Zement werden, und folglich muss entweder von Zeit zu Zeit eine Säuberung im Denken durchgeführt werden, eine Synchronübersetzung, die gequält und unnatürlich klingt, oder man passt sich an, wie wir alle es tun, durch die Intonation setzen wir die fremden Wörter unter Anführungszeichen, indem wir sie mit einem ironisch-scherzhaften Unterton aussprechen, wie bei Zitaten (ein gutes Beispiel für meine Studentent, das ich morgen im Unterricht anführen kann: ‚*Du kommst dir wohl vor wie ein >Champion<, oder was?*‘). (Sabuschko 2006, 34f.)

Еге ж, exactly – чи, коли хто воліє, ‚вот іменно‘. От чим ще, до речі, паршива чужа країна – набиваються, натрушуються, як пух у ніздрі, напихватні чужинецькі слівця й звороти, заліплюють пори в мозкові, нахабно тиснуться попідруч, навіть коли ти наодинці з собою, – і незчуваєшся, як починаєш балакати ‚хеф-напів‘, тобто повторюється те саме, що вдома (вдома? схаменися, кобіто, – де він, твій дім?), ну гаразд, у Києві, в Україні – з російською: всякає ззовні крапаами, зсихається-цементується, і мусиш – або повсякчас провадити в умі розчисний синхронний переклад, що звучить вимучено й ненатурально, – або ж приноровитися, як усі ми, самим голосом брати чужомовні слова в лапки, класти на них такий собі блазнювато-іронічний притиск як на забуцім-цитати (наприклад – гарний приклад для студентів, можна навести завтра на лекції: ‚Ти себе що – ‚победітельницею‘ почуваш?‘). (Zabužko 1998, 28, Herv. i. O.)

Insgesamt changiert die Erzählerin zwischen Belehrungswut und der Müdigkeit, Kultur erklären zu müssen. Doch sie bekennt sich zu ihr im Sinne der Trias aus Kultur, Nation und Sprache und zur Möglichkeit, eine richtige, überzeugende Kulturerklärung abgeben zu können. Die ukrainische Sprache ist wieder die

<sup>8</sup> Wie Svitlana Kobets schreibt, nutzt Zabužko „her American audience as the criterion for reevaluating the issues under discussion.“ (Kobets 1997, 183).

letzte identitätsstiftende Instanz – vom ersten Konflikt der Ich-Erzählerin mit ihrem amerikanischen Publikum an, das nachfragt, ob es sich nicht eher um Russisch handle (Zabužko 1998, 16). Die Abstoßung ist unentbehrlich, das Ukrainische wird erst vor der Kontrastfolie des Russischen zur schützenden Existenzversicherung als Ukrainerin und Dichterin mystifiziert, z. B. bei der Erinnerung an eine Konfrontation mit sich selbst als einer Fremden in einem asiatischen Land (ebd.).

In der Allegorie der (dichtenden) Frau ist die Ukraine der historisch missbrauchte Körper, die Assoziation zum (auch sprachlich definierten) Volks-Körper liegt nicht fern. Die Frau als Sinnbild für die Nation bzw. als Objekt der Eroberung ist eine tradierte Trope bei der Darstellung von Gemeinschaften.<sup>9</sup> In den *Feldstudien*, und auch im *Museum vergessener Geheimnisse*, dient diese Schablone dafür, am Beispiel der Protagonistinnen nach der Vereinigung kulturell und sprachlich ‚geeigneter‘ Ukrainer zu streben. Das Plädoyer der Autorin fasst Svitlana Kobets lakonisch zusammen:

the Ukrainian intelligentsia should have sexual orgies and multiply to repopulate the ‘not-yet-dead’ land. The sexual frame of the book presents a manifold metaphor for Ukraine. The different facets of this metaphor (e.g., the divorce of the narrator's sexual expectations from reality, the impotence of Ukrainian men and their women's motherly, sisterly and daughterly love for them, the boundless sexuality of the narrator) add up to create a powerful image of a country longing for the redemptive self-realization of motherhood. (Kobets 1997, 184)

Als explizite Vertreterin der ukrainischen Intelligenz realisiert Oksana Zabužko die „Orgien“ in ihren essayistischen Texten, die eine Art Mutterschaft der ukrainischen Kulturwissenschaft für sich beanspruchen können. Die prominente Sprachpuristin argumentiert mit ‚Kultur‘, die sich primär aus der ukrainischen Geschichte und Sprache speist, wenn sie erklärt, es gehe ihr um einen nationalen kulturellen Raum mit einer tieferen Dimension als sie die USA besitze (vgl. Zabužko 2006, 251). Ihre kulturanalytischen Essays sind von ihrem Selbstverständnis her postkolonial; sie demonstrieren damit Anbindungen an die (west-)europäische Ideengeschichte und rekontextualisieren die Ukraine international.

Immer wieder spricht Zabužko dabei von verschiedenen Apologien (Zabužko 2006a). Literarische Sprache steht hier – ähnlich wie im Akmeismus – für einen Dialog zwischen früheren und späteren Kulturen, welcher auf die Bündelung und Bewahrung ihrer Hochleistungen abzielt. Poesie dient auch der persönlichen Identifikation als Schriftstellerin und Kulturologin mit ‚ihrer‘ Nation, wobei sie letztere über Sprache und Literatur als eine „linguistische Nation“ definiert

<sup>9</sup> Die Kritik an der Rolle der Frau (der Nation) schließt an die ukrainische Feminismustradition an, die auf Ol'ha Kobyljans'ka, Natalija Kobryns'ka und Lesja Ukraïnka zurückgeht.

(Zabužko <sup>3</sup>2006c, 25). Sie kritisiert die Selbstentfremdung des Ukrainischen (Zabužko <sup>3</sup>2006b, 118) und verabsolutiert in der Sprache das geraubte historische Gedächtnis des Volkes:

Wenn man dem Volk sein historisches Gedächtnis wegnimmt, wenn man die Einheit seines historischen Milieus zerstört hat, wenn man den Volkskörper selbst bedroht, da seine Kinder langsam unter den Mauern der Atomkraftwerke und Waffenfabriken eingehen, dann bewahrt die Sprache die letzte Hoffnung aufs Überleben. Sie erinnert sich an alles.  
(Übersetzung von mir, T. H.)

Коли в народі відібрано історичну пам'ять, коли порушено цілість його історичного середовища, коли під загрозою сама плоть цього народу, бо його діти повільно конають під мурами АЕС і військових заводів, тоді останню надію на виживання зберігає в собі – мова. Вона пам'ятає все. (Zabužko <sup>3</sup>2006b, 125)

Zabužko schreibt in ihren fiktionalen und kulturologischen Texten gegen die Marginalität der Ukraine als Nation und des Ukrainischen als Sprache an, die Randstellung der Sprache wird somit für das *Nation Writing* umgekehrt; die Sprache überwindet in ihrer machtvollen Wirksamkeit historische Brüche der nationalen Erzählung. Zwar wendet sich Zabužkos Protagonistin in den *Feldstudien* gegen die patriarchale Ordnung und gegen die sowjetische Schriftstellerorganisationen, doch sehnt sie sich nach einer ideologischen Funktion der Literatur, die, provokant gesprochen, von der sowjetischen gar nicht so weit entfernt ist. In dem *Museum der vergessenen Geheimnisse* hat die Protagonistin Daryna eine eigene Sendung im Fernsehen – und einen Sendungsauftrag mit ethisch-moralischem Impetus. Indem sie (auf Ukrainisch verfasste) Literatur zu dem Werkzeug nationaler Selbstvergewisserung erklärt, übernimmt sie den Auftrag von Nationalautoren, Kulturgut für eine kollektive Identifikationsbasis zu bündeln bzw. zu schaffen.

Dabei ist die ukrainische Schriftsprache, wie auch die moderne russische Schriftsprache, aus dem Mündlichen hervorgegangen und in der romantischen ethnografischen und literarischen Hinwendung zum ‚eigentlich Eigenen‘ (im Gegensatz zum Polnischen, Deutschen oder höfischen Französischen) popularisiert worden. In der Verwendung des heutigen Ukrainischen verbinden sich Traditionen des Volkstümlich-Populären, der nationalen Sehnsucht und der lokalen Prägung. Daher bedient die Literatursprache, wie man zuspitzen kann, die Unterscheidung in Hoch- und Populärkultur nicht, sondern schließt beides ein, auch wenn u.a. Oksana Zabužko ihr Werk möglicherweise ausschließlich der erwünschten ukrainischen Hochkultur zurechnen würde.

### 3. Viktimisierung und ‚Emanzipation‘

Neben Transformationen einer als weiblich stilisierten Erfahrung zur Erfahrung einer dezidiert ukrainischen Kultur wirkt in beiden Romanen die Entfaltung des Opfernarrativs strukturbildend: Die Krise der Frau ist hier eine Krise der Kulturturnation, die es im Erzählverlauf auf- und wegzuschreiben gilt. Sie erscheint wie ein retardierendes Mittel, um die Entwicklung zur stabilen Selbstauffassung als Frau und gesellschaftlich ‚vorbildliche‘ – auch die Gesellschaft mitbildende – Ukrainerin zu zeigen. Diese Art von Identitätsbildungsroman führt in den *Feldstudien* von dem problematischen Zustand einer unerfüllten Beziehung und des Fremdseins weg zur Selbstvergewisserung in dem sprachlichen Mittelungsakt, in den *Geheimnissen* von der als mangelhaft empfundenen Vergangenheitsbewältigung zu deren Korrektur.

Doch inwiefern handelt es sich um emanzipatorische Entwicklungen? Die Ich-Erzählerin der *Feldstudien* nimmt sich heraus, über ungebrochene Repräsentationskraft zu verfügen, sie ist im Hinblick auf die von ihr metonymisch vertretene und für das Publikum voranalysierte Nation allwissend.<sup>10</sup> Sie weiß um die ‚wahre‘ Geschichte der Ukraine Bescheid, und zwar ohne zu diskutieren, inwiefern sie damit eine selektive und kompensatorische Lektüre komplexer Ereignisse und Zusammenhänge vornimmt. Sie ist sich der Gleichsetzung des Weiblichen mit dem Ukrainischen, der imperialen Besetzungen der Ukraine mit der Gewaltbeziehung zu dem (angeblich) kolonial traumatisierten Ukrainer bewusst.

Die Ich- und Nationserkundung der Erzählerin in den *Feldstudien* kann man kaum als feministisch bezeichnen. Die Unterwerfung des sich selbst im konventionellen Sinne als weiblich stilisierten Subjekts unter ein männlich konnotiertes Ideal der politischen Unabhängigkeit erscheint in Form dieses Schreibstils inhaltlich und formal anachronistisch. Die Weiblichkeit trägt hier zur Scham und zum Wunsch nach Auflösung bei, nicht zur Autonomie:

Nein, das soll mir mal einer erklären: warum zum Teufel wird man als Frau geboren (und noch dazu in der Ukraine!) mit dieser verdammten *Abhängigkeit*, die dir in den Körper gelegt ist wie eine tickende Bombe, mit dieser Unselbständigkeit, diesem Bedürfnis, sich mit dem feuchten, klatschenden, in die Erde gedrückten Lehm zu vermischen (bei der Liebe lag sie immer unten, auf dem Rücken ausgestreckt: nur so konnte sie sich vollkommen vergessen, den Rhythmus der eigenen Begrenzungen in Einklang bringen mit dem feurigen Pulsschlag der Welt [...]). (Sabuschko 2006, 18, Herv. i. O.)

Ні, хай би хто-небудь усе ж пояснив: якого чорта було родитися на світ жінкою (та ще й в Україні!) – із цією блядською залежністю, за-

<sup>10</sup> Ihr autobiografisches Schreiben sei per se ein nationales (vgl. Tebeševs'ka-Kačak 2004, 40).

кладеною в тіло, як бомба сповільненої дії, з несамостійністю цією, з потребою перетоплюватись на вогку, хляпаву глину, втовчену в поверхню землі (знизу, завжди любила – знизу, розпластану на спині: тільки так і позбувалась себе остаточно, зливаючись ритмом власних клітин з промінною пульсацією світових просторів [...]).  
(Zabužko 1998, 18)

Im Bedienen der Metapher des Körpers für die Nation fehlt eine Ebene, die zwischen ihrer Biografie als Untersuchungsobjekt (Repräsentantin der postsozialistischen ukrainischen Gesellschaft) und der erzählend-auswertenden Instanz trennen würde.<sup>11</sup> Ihr Subjekt-Konzept konsolidiert sich im Schreiben als ein vorgängiges, das sich seiner nationalen Kultur rückversichert – und ist nicht etwa postmodern gebrochen.

*Museum der vergessenen Geheimnisse* baut ebenfalls eine Viktimisierungserzählung ein, um ihr Überstehen hervorzukehren und sie von den individuellen Biografien in das kollektive Gedächtnis zu überführen (vgl. Assmann 1988). Der Roman verwebt miteinander die wichtigsten Stationen der ukrainischen Geschichte, und zwar als eine rein ukrainische Leidensgeschichte: den Holodomor, wie die Hungersnot der Jahre 1932/33 im ukrainischen Nationaldiskurs in anaphorischer und symbolischer Nähe zum Holocaust bezeichnet wird, die Okkupation der Ukraine durch die Wehrmacht, die Aktionen der Ukrainischen Aufstandsarmee (UPA) und der Nationalisten im polnisch dominierten Westen der Ukraine, die Sowjetisierung, die Orange Revolution, wie die Proteste gegen Wahlfälschungen im Winter 2004 genannt werden, und die noch immer aktuelle Instrumentalisierung der Medien für korrumpierte Wahlkampagnen.

Die Publikation des Romans hat dazu geführt, dass Familiengeschichten stärker thematisiert und rehabilitiert werden. Doch diese ästhetische Realisierung des nationalen Narrativs blendet unpassende Opfernarrative (vor allem jene der polnischen und jüdischen, aber auch der russischstämmigen bzw. -sprachigen Bevölkerung auf heute ukrainischem Territorium) sowie die Auseinandersetzung mit der Mitverantwortung der Ukraine im Zweiten Weltkrieg, während der

<sup>11</sup> Im Gegensatz dazu führt der ‚Frauenroman‘ *Zelena Marharyta* (Pyrkalo 2001) die mediale Exploration der Weiblichkeit vor und dekonstruiert stereotype Zuschreibungen. Pyrkalos Erzählerin gewinnt während der Narration Distanz zu sich selbst, indem sie – wie Natalka Snjadanko in ihrer *Sammlung der Leidenschaften* (Snjadanko 2006) – ihre Erfahrungen in humorvolle Ratgeber-Anweisungen überführt. Auf diese Weise wird das Schreiben zum Erkundungsprozess eines weiblichen Identitätswurfs, der sich von dem anfänglichen Wunsch, im westlichen Ausland zu studieren, zum Bekenntnis zur kosmopolitischen ukrainischen Hauptstadt entwickelt. Es wird keine a priori fest stehende Zielidentität im Sinne einer ‚nationalen Frau‘ manifestiert. Vgl. auch Rewakowicz 2004-2005, 204. Ein Beispiel für alternative Weiblichkeitsnarrative sind die Texte von Irena Karpa (\*1981), die sich als junge Rebellin inszeniert.

Sowjetzeit und in der Schreibgegenwart aus.<sup>12</sup> Die im Nachwort aufgezählten Quellen sind vom „Selbstviktimsierungsdiskurs getragen, in dem die Sowjetmacht als das absolut Böse präsentiert wird“ (Schmid 2013, 27). Anti-sowjetische Stereotype historischer Provenienz werden in eine Genealogie mit anti-russischen – sprachlichen und medientechnologischen Charakters – gesetzt (Sabuschko 2010, 165; 249-250).

#### 4. Die neue Frau: Bewahrerin und Schöpferin

Weitergehend könnte man von der Etablierung einer ‚neuen Frau‘ innerhalb von Zabuzkos narrativem Kulturnationalismus sprechen: Diese wird von ihren weiblichen Protagonistinnen verkörpert, aber auch von der Autorin, so scheint es zeitweise. Die ‚neue Ukrainerin‘ zeichnet sich durch ein nicht-ambivalentes Selbstverständnis als Kulturträgerin und -verbreiterin aus, Sensibilität für die Wunden des historischen Nationalkörpers, mit dem sie sich überidentifiziert, und Stolz gegenüber der jungen staatlichen Unabhängigkeit einer alles andere als jung begriffenen Nation. Die Protagonistinnen Helzja, Daryna und Wlada tragen Merkmale nationaler Heldinnen, indem sie für verschiedene Facetten der ‚Arbeit an der nationalen Kultur‘ stehen: kriegerisch, kommunikativ und künstlerisch.

Die kriegerische Komponente vermittelt die Gedankenrede eines Verwundeten UPA-Kämpfers im Kapitel *Finsterwald. Mai 1947*, in welcher er eine Vater-Tochter-Genealogie tragischer Freiheitskämpfer zeichnet und währenddessen seine herablassende Meinung über Frauen ändert:

Was ihren Alten anging, für ihn hat sich Helzja jedenfalls revanchiert – Helzja hatte ihren Vater immer vergöttert...

Weiber!... Und doch musste er zugeben, dass alle, mit denen er gearbeitet hatte, ihre Sache verstanden hatten und bis zum Ende treu und ergeben waren. Im Vergleich zu den Männern riskierten sie weniger, das ja, aber sie ließen sich auch nicht ohne Not grillen, aus purem Heroismus. Rein intuitiv vertraute er ihnen mehr als den Männern, als verbinde sich ihr Opfer für die Sache mit der Selbstaufopferung für den Mann, den sie liebten und auf den sie stolz sein wollten, eine todsichere Verbindung, unauflösbar. (Sabuschko 2010, 172)

Гельця завжди обожнювала батька... Жінки!.. А проте мусив визнати, що в ділі всі вони, ті, з якими доводилося працювати, залишалися до кінця вірні й тверді. Менші ризикантки порівняно з хлопцями – то правда: не пхалися на рожен без потреби, з самого голого азарту. Але

<sup>12</sup> Z. B. die Kollaboration mit der Wehrmacht, Massaker an der polnischen Bevölkerung seitens der UPA, Involviertheit ukrainischstämmiger Politiker im sowjetischen Machtapparat, eigennützige Öl- und Gasgeschäfte der ukrainischen MachthaberInnen mit Russland.

суто інтуїтивно він довіряв їм більше, ніж чоловікам, – так, ніби їхня самопосвята для справи тільки скріплювалася самопосвятою для чоловіка, якого любили і яким пишалися, – і скріплювалася вже намертво, мов найвищої якості цементом. (Zabužko 2009, 201f.)

Zabužkos Frauen sind nicht nur die besten Heldinnen, sie verfügen auch über beste Fähigkeiten, die ukrainische Kultur künstlerisch zu vermitteln. Als Daryna begreift, dass Wladas Mann sie jahrelang betrogen hat, interpretiert sie den Bilderzyklus ihrer verunglückten Freundin als die für sich sprechende, individuell und kollektiv geltende Offenbarung ukrainischer Kultur:

Eine dunkle Vorahnung war in ihnen, in ihren ‚Geheimnissen‘. Eine dunkle Vorahnung, umhegt und gepflegt von weiblicher Hand, mit gemalten Blumen und Verzierungen, eine Schlangengrube, verziert mit ornamentaler ukrainischer Folklore, ihr privates schwarzes Loch. Mischtechnik, die geheimnisvoll glitzernde Bricolage eines Mädchens, das am Rande eines Abgrunds steht und mit kindlichem Schrecken hinabstarrt, bis ihr schwarz vor Augen wird... (Sabuschko 2010, 544)

Близьке знання мороку – от що в них було. В її ‚Секретах‘. Обжитого, втепленого на жіночий лад – одомашненого квіточками, аплікаціями, як вовча печера петриківським розписом: р і д н о г о мороку. Змішана техніка, таємничо-мерехкі бриколажі дівчинки, що стояла на краю прірви і дивилася вниз із дитячим захватом, – аж поки їй не запаморочилось у голові... (Zabužko 2009, 603)

Auch, was die Kommunikation der ‚Wahrheit‘ angeht, findet sich in Daryna die perfekte Journalistin, die sich mit einer UPA-Partisanin vergleicht (Sabuschko 2010, 229), für informative Aufklärung und gegen von Russland gekaufte Programme kämpft (ebd., 250) und auf diese Weise als ein engagiertes Erzählmedium fungiert. Den eigenen Erfolg bei der Recherche über Helzja rechnet sie der weiblichen Intuitionsleistung zu, wodurch sogar die fehlende KGB-Akte kompensiert werden könne (ebd., 652).

Was diese vorbildlichen Vermittlerinnen der ukrainischen Nationalkultur zudem kennzeichnet, ist der Einsatz ihres dezidiert weiblichen Körpers. Neben der poetischen Kreativität stehen sie für das (Weiter-)Geben von Leben, welches mit der Fortexistenz der ukrainischen Kultur aufgeladen ist. *Museum der vergessenen Geheimnisse* endet mit der Zeugung eines Kindes zwischen der Hauptfigur Daryna und ihrem Freund Adrian. Helzja, die Frau, deren Geheimnisse im Erzählverlauf gelüftet worden sind, und mit ihnen die vergleichsweise wenig bekannten Leidstationen der ukrainischen Geschichte, ist von einem Kameraden schwanger gewesen, der die Gruppe verraten hat. Ihr Kind konnte sie nicht austragen, da die UPA-Kämpferin in einem – auch als persönliche Rache am Verräter angelegten – Selbstmordanschlag umgekommen ist.

Die Reinkarnation des ungeborenen Kindes in der Jetztzeit lässt sich als Wiedergutmachung der verhinderten ukrainischen Staatswerdung im Zweiten Weltkrieg und als nationale Renaissance am Ende des 20. Jahrhunderts lesen. Durch das Kippen zum ethnischen Kulturnationalismus hin knüpft der letzte Roman optimistisch an den ersten an: War in den *Feldstudien* noch von der Degeneration der viktimisierten Ukrainer die Rede, wovor nur die Fortpflanzung retten könne (Herl't 2009, 293), so rückt hier die vollzogene Reproduktion der ukrainischen Kultur und einer neuen Generation ins Zentrum.

Insofern implementiert *Museum vergessener Geheimnisse* ein sozialistisch anmutendes Problembewältigungs- und Siegerinnennarrativ, welches sich derart lesen lässt, dass es vor allem die Frauen sind, die für eine bessere ukrainische Zukunft gelitten haben, und sie nun maßgeblich produzieren, verbessern, zur Welt und zu Papier bringen. In dem Grundsignal des Romans – die neue Ukrainerin gebiert die Nation neu – hallt eine Glorifizierung des Todes für die ukrainische Idee nach. In dem Kapitel, das als *Saal VI* betitelt ist und den „letzte(n) Traum Adrians“ wiedergibt, mischt sich Helden- und Gerechtigkeitssemphase in einer klischeehaften Männlichkeitsmetaphorik: Der Rachefeldzug gegen die Polen sei von einer Gnadengeste begleitet worden:

[...] auf der Vollversammlung wurde uns von der Obersten Leitung ein *N e u b e g i n n* für die weiteren Kämpfe befohlen [...]. Und wir wagten den Neuanfang, wurden geschmiedet in der Blutesse, gehärtet zu Stahl, die Spreu sonderte sich vom Weizen im Wirbel der wechselnden Fronten – zufällige Rächer, zwangsweise Mobilisierte, alle, die erschöpft waren und sich hinter den Pflug zurück sehnten als hinter ein Geschütz und für die das Leben mehr wog als die Freiheit – und so blieben nur wir, die Lieb-linge und die Liebhaber des Todes, rein wie der Glockenklang, edles Metall. Und als die Sowjets begannen, uns öffentlich auf Marktplätzen aufzuhängen (was sie schnell wieder sein ließen, da sie merkten, mit wem sie es zu tun hatten!), gab uns jedes verlorene Leben nur noch mehr Energie, mit erhobenem Haupt bestiegen wir das Schafott und mit unserem letzten Atemzug riefen wir der versammelten Menge zu: ‚*E s l e b e d i e U k r a i n e !*‘ (Sabuschko 2010, 435f., Herv. i. O., Sperrung von mir, T.H.)

Провід устами Третього Збору велів нам *п е р е р о д и т и с я* для дальшої боротьби. (...) І ми переродились, переплавились у горнилі боїв, вигартувавшись у дулевину, відсіявши з-поміж себе на вітрах перехресних фронтів нетривку породу, наміту війною, – випадкових месників, примусово змобілізованих, усіх, хто стомився й був охитніший до оранки, ніж до зброї, й для кого життя важило більше, ніж воля, – з нас zostались самі добровольці смерти, коханці смерти – чистий, як дзвін, шляхетний метал. І коли совети по приході взялись були вішати нас на майданах привселюдно (але швидко й перестали те робити, побачивши, з ким мають до діла), то кожна така страта



додавала нам сили, – наші хлопці ступали на ешафот із гордо піднесеними головами, гукаючи до натовпу в останню свою хвилину: „Слава Україні!“ (Zabužko 2009, 488f., Herv. i. O.)

Die als moralisch „rein“ legitimierte Glorifizierung des Heldentods für das Leben der Ukraine greift auch die Klammer auf, die die beiden Adrian-Protagonisten mit ihrer metaphysischen Verbundenheit im Erzählverlauf verbindet. Der Satz, den Adrian, der Freiheitskämpfer, auf eine Streichholzschachtel notiert hat – „Frauen hören nicht auf zu gebären“ (Sabuschko 2010, 459, Herv. i. O.) / „Жінки не покинуть роду.“ (Zabužko 2009, 513, Herv. i. O.) – kehrt wieder, als Adrian, Darynas Freund und Antiquitätenhändler, aufwacht und diesen Satz aufschreibt, den ihm jemand im Schlaf zugeflüstert habe: „D i e F r a u e n h ö r e n n i c h t a u f z u g e b ä r e n“ (Sabuschko 2010, 727, Herv. i. O.). Das Fortpflanzungsheil der Nationalkultur findet sich zudem in der Parallelisierung von Schwangerschaftsbeginn und Einberufung in den Krieg: „Zwei rote (sie begannen bereits nachzudunkeln) Querbalken auf dem Teststreifen – ihr Einberufungsbefehl“ (Sabuschko 2010, 727) / „Дві червоні (вже почали темніти!) поперечні риски на тест-смужці – її мобілізаційна повістка“ (Zabužko 2009, 797).

## 5. Musealisierung nationaler Kultur

Die Metapher des Museums, die dem volumenösen Nationalepos den Titel verleiht, setzt mit der Lust am Präsentieren der kulturellen und historischen Spezifik der Ukraine das Anliegen von Zabužkos *Feldstudien* fort. Allerdings sind in dem Debüt die Erfahrungsebenen näher an der Erzählzeit angesiedelt, wohingegen die Erzählerin in dem *Museum*-Roman sich als Chronistin des gesamten ukrainischen 20. Jahrhunderts begreift.

Die historisch-empirische Vorgehensweise im *Museum der vergessenen Geheimnisse* legt typisierte Biografien aus drei Generationen frei und lässt insofern an einem Feldforschungsprozess teilhaben, der die Plausibilität des erzählten Geschichtsnarrativs als kulturellen Artefakt gründet. Beides wirkt an der Überzeugung der Leserin mit, dass sie zwischen den Buchdeckeln eine *musealisierte* Geschichte nacherlebt, um in die ‚Geheimnisse‘ der ukrainischen Geschichte eingeweiht zu werden.

Die Metapher des Musealen referiert auf die Aufgaben des Museums, Wissen zu sammeln, zu bewahren, zu präsentieren und zu vermitteln. Museen spiegeln Formationen von Wissen und Macht wider, sie sind Orte

„der Repräsentation und Performanz, der sozialen und kulturellen Distinktion, der Inklusion und Exklusion. Es sind Schauplätze der Wissenschaftsgeschichte und Wissenspopularisierung, der Inszenierung von Iden-

tität und Alterität, der Erinnerungskultur und Geschichtspolitik“ (Baur 2010, 7).

Museen sind zeichenhafte und mediale Räume der Wissensproduktion. Es ist kein Zufall, dass sie vor allem im 19. Jahrhundert verstärkt gegründet wurden; sind sie letztlich ein Mittel kolonialer, nationaler, lokaler Macht. Sie geben vor, den (drohenden) Verlust von Lebenswelten aufzuhalten und dienen im ursprünglichen Sinne häufig der schützenden Profilierung einer Nationalkultur.

Insofern ähnelt die Distinktionspraktik beider Romane, die die Ukraine zu einer Region erheben, die es seitens der westlichen Welt noch zu erkunden gilt, derjenigen von Museen. Die Beschreibungsfigur des Museums liegt nahe, da es sich um Inszenierungsweisen des Raums und des Wissens um ihn handelt, um Zugriffe auf seine archivierten Semantiken und um deren (selbstzweckhafte bis didaktische) Präsentation: Das *Museum der vergessenen Geheimnisse* stellt die Ukraine quasi in eine ‚Sprach-Vitrine‘. Ein solches *museales Erzählen*<sup>13</sup> setzt die Funktionen eines Museums sprachlich um, ohne den ethnografisierenden Akt als solchen in Frage zu stellen.

Mit Ulrike Goldschweer (2004) ist das Museum eng mit dem kollektiven Gedächtnis verknüpft und verweist auf kulturelle Machtverhältnisse, die das nationale Erbe, dessen Kanonisierung und Werte bestimmen. Dem Sammeln von Artefakten ähneln Verfahren wie z. B. die Akkumulation von symbolischen Referenzen auf Kulturgüter in Aufzählungen, Aneinanderreihungen, Montagen. In *Museum der vergessenen Geheimnisse* spielen genau diese Verfahren eine zentrale Rolle: Der Roman archiviert das nationale Kultur- und Geschichtswissen in acht Kapiteln, die qua Überschrift mit Museumssälen gleichgesetzt sind, in diversen Textformaten, darunter direkter Rede, Interviews, Briefen, Memoiren, Tonbandaufzeichnungen – in narrativierten Artefakten. Die Lektüre ersetzt den Ausstellungsbesuch in einem Nationalmuseum.

Zabužkos programmatische Rede vom Museum kondensiert die Sprache der weiblichen Erfahrung und eines entsprechenden Aufklärungsauftrags (Daryna übernimmt die Aufgabe der zweiten Protagonistin, Helzja, gegen die Unterdrückung der ukrainischen Idee zu kämpfen), und absorbiert die althergebrachten Attribute des weiblichen Körpers als eines, der in sich – in diesem Fall das machtgeladene Wissen um die traumatische ukrainische Geschichte – aufnimmt, speichert und für die Zukunft in Gestalt neuen Lebens transformiert. Dafür stehen Darynas Schwangerschaft, der gelingende Dokumentarfilm und das von der realen Autorin erzeugte Buchprodukt.

Der Bezug des Titels zum Museum hallt in mehreren metapoetischen Passagen nach: Die Mutter der Protagonistin arbeitet im Museum, der Freund hat einen Antiquitätenhandel. „Geheimnisse“ bezeichnet ein Kinderspiel, bei wel-

<sup>13</sup> Gottfried Korff spricht von „musealen Narrativen“ (2007, 51).

chem das Wissen um etwas verborgen ‚Ausgestelltes‘ über die In- und Exklusivität von Freundschaften kleiner Mädchen entscheidet, die glitzernde Folien unter Glas in der Erde vergraben und diesen Ort nur ihren engsten Freundinnen mitteilen. Die Ich-Erzählerin treibt das Spiel als Modell ihres Erzählens fort. Beim Sammeln historischer Spuren vergleicht sie sich mit einer Elster: „Ja, wie eine Elster, ich sammle und trage sie ins Nest. Ich habe schon eine richtige Sammlung – meine eigenen ungeordneten Notizen auf verschiedenen Blöcken [...]“ (Sabuschko 2010, 42).<sup>14</sup> In dieser Logik nehmen LeserInnen an einer nunmehr offiziellen kulturellen Zugehörigkeit teil, die der Roman wie einen zuvor verborgenen Schatz ausbreitet. Dem Gestus nach entledigt er sich dabei seiner Fiktionalität, sie stellt sich im Sinne eines mimetischen Realismus hinter die (narrativ hergestellte) Authentizität des Erzählten, wozu auch die spontane, scheinbar ungefilterte Gedankenrede, dokumentarische Textelemente und Elemente des *skaz* beitragen.

Das Interview mit ihrer Freundin, einer international erfolgreichen Künstlerin, legt die Meta-Ebene des Narrativs frei: Ihr Malstil sei von dem „Geheimnisse“-Spiel beeinflusst, welches möglicherweise das Vergraben von Ikonen, um sie vor den Sowjets zu schützen, imitiere – westliche Kunstkritiker würden „mit ihrer Außenperspektive auch etwas [sehen], was wir mit unserer Innensicht nicht sehen, zum Beispiel diese merkwürdige Parallele zwischen dem Kinder- ‚Geheimnis‘ und der Manufakturikone“. (Sabuschko 2010, 65).<sup>15</sup> Das Spiel steht vor allem für den Musealisierungsstil dieses Textes, der die Exkurse in die Nationalgeschichte unterbreitet und auswertet:

Und findest du nicht, dass dieses Verstecken eines Schatzes in der Erde sich gleichsam als Archetyp, wie ein roter Faden, durch die gesamte ukrainische Geschichte zieht? Denk nur an die Folklore, so viele Hinweise auf vergrabene Schätze von Kosaken, Opryschken-Räubern, Aufständischen, und was noch alles! ... Und wie viel dämonische Magie rankt sich darum, wie die Schätze an die Oberfläche steigen, wie sie feurig brennen, wie sie von Dämonen bewacht werden, wie man sich damit versehen muss, was man in einen brennenden Hort werfen muss, damit er Gold sprudelt – ich weiß nicht, ob man in Europa noch Ähnliches findet, vielleicht auf dem Balkan... Sind unsere kindlichen ‚Geheimnisse‘ am Ende wirklich ein fernes Echo ukrainischer Mythen über einen verwunschenen Schatz? (Sabuschko 2010, 66)

<sup>14</sup> Zabužko 2009, 52: „Я ведуь на ці марні порізнені блискітки, як сорока на розсіпані коралі. Тобто достеменно так само: підбираю й несу до себе в гніздо. У мене їх уже ціла колекція – мої власні (непорядковані) нотатки по різних блокнотах [...]“.

<sup>15</sup> Zabužko 2009, 78: „Але, може, зі сторони їм виявилось видніше те, чого ми не бачимо зсередини, – власне оця загадкова спорідненість дитячого ‚секрета‘ з мануфактурною іконою?“

А тобі не здається, що таке ховання скарбу в землю – це взагалі немов наскрізний архетип української історії? Знову ж, поглянь на фольклор – скільки переказів про закопані скарби, козацькі, опришківські, повстанські, які-тільки-не!.. Скільки довкола того накручено демонології – як скарби підступають до поверхні, як горять вогнем, як їх стереже нечистий, як треба вміти з ними поводитися, що вкинути в горючий скарб, аби він розсипався грішми, - не знаю, чи ще де в Європі такого надигаєш, хіба може, на Балканах... Може, наші дитячі ‚секрети‘ – насправді відгомін іще тамтих міфів: про заговорений скарб? (Zabužko 2009, 79)

Die Recherchen in *Museum der vergessenen Geheimnisse* verstehen sich als kompensatorisches Korrektiv und stützen das kulturalistische Narrativ, ohne die Einseitigkeit einer historischen Wahrheit, ihre Vermittelbarkeit und das eigene Vorgehen zu problematisieren.

Insgesamt kehrt der letzte Roman der ukrainischen Autorin noch deutlicher den Wahrheitsanspruch hervor, der bereits in den *Feldstudien* maßgeblich gewesen ist. Die Autorin behauptet im Nachwort (Zabužko 2009, 822-826), Kriegs- und Nachkriegsereignisse von Lügen, Halbwahrheiten und Unausgesprochenem befreit zu haben. Es seien nur die Figuren erfunden, jedoch sei das, was ihnen widerfährt, verschiedenen Menschen in ihrer Zeit tatsächlich widerfahren und das könne man „in gewissem Sinn als Realität bezeichnen“ (Sabuschko 2010, 753) / „Власне, це й зветься реальністю“ (Zabužko 2009, 822). Die *Geheimnisse* drehen sich in all ihren Dimensionen als Geschichts-, Frauen und Familienroman um Aufdeckung von Lügen und Aufklärung über Verdrängtes. Sie sind so angelegt, dass sie die Verbindungen zwischen drei Generationen und die zugrunde liegenden persönlichen Widersprüche entfalten.

Beinahe plakativ äußert sich dieser Grundgedanke in dem detektivischen Moment des Romans, dem Unfalltod von Darynas besten Freundin, den wahrscheinlich Wladas Mann zu verantworten hat. Dabei verschwindet die von Wlada gemalte Bilderreihe mit dem Titel *Geheimnisse*. Diesen Bilderzyklus transformiert Daryna intermedial in der Narration – sie agiert als Wladas Doppelgängerin, als die neue ukrainische Frau, die das künstlerische Vermächtnis einem Kulturauftrag gleich fortführt, so dass der Kunst-, Lebens- und Erzählzyklus fortexistieren.

Die Sympathienlenkung der LeserInnen schreckt nicht vor buchstäblicher Frontenverteilung zurück: Die Erzählerin vergleicht sich bei ihrem Kampf um die richtige Geschichtsschreibung mit jener Partisanin der ukrainischen Aufstandsarmee, über welche sie arbeitet. Zum Schluss identifiziert sie sich und ihr Schreiben mit ihr:

Die absolute Konzentration und chirurgisch exakten Handgriffe, mit welchen der Restaurator durch eine Standlupe den jahrhundertealten Kleber

von einem Stückchen einer Holzplatte ablöst, weckte in ihr eine naiv-fromme Ehrfurcht, ein Gefühl seltsamerweise ähnlich dem, das auch Helzjas Geschichte in ihr geweckt hatte. Doch das konnte sie Adrian kaum vermitteln, konnte nicht erklären, welche Beziehung diese Bilder zu einem Film über Partisanenkampf hatten. Höchstens als Metapher ihrer eigenen Archivarbeit, ihrer Methode (falls man das Methode nennen konnte). Und so, unentwegt und beharrlich wie eine Ameise, ohne nachzulassen, Zentimeter um Zentimeter die Schichten abtragen...

Das ist wie bei den Partisanen, dachte Adrian währenddessen, sie hat das richtig herausgefühlt. So zu arbeiten wie diese Restauratoren hier, so opfernd für ein miserables Gehalt zu arbeiten und so ganz in seiner Tätigkeit aufzugehen, das ist wahres Partisanentum [...] (Sabuschko 2010, 748).

Та абсолютна зосередженість і апетчна точність рухів, із якою реставратор крізь наставлену лупу вимочував багатівковий леп із клаптика дерев'яної дошки, збудила в ній просто-таки святобливу пошану – почуття, на диво подібне до того, яким заряджала її Гелина історія. Але цього вона теж не вмiла витлумачити Адріанові – не вмiла пояснити, який стосунок такі кадри можуть мати до фільму про партизанську війну. Хіба, може, як метафора її власної архівної праці – її методу (якщо це метод!)? Ось так, настійно, по-мурашиному вперто, не відступаючись, сантиметр по сантиметру знімати нашарування...

Це теж партизанка, думав тимчасом Адріан, вона правильно відчула. Так працювати, як працюють ці хлопці-реставратори, – з повною самопосвятою, за мізерну плату, з самої відданості тому, що робиш, – це й є партизанка в чистому вигляді, сама суть партизанки [...]. (Zabužko 2009, 818f.)

Am Ende der Lektüre schaut sie ihrem Partner, dem Restaurateur, bei seiner Arbeit zu, und die Leserin kann sich als Zeugin eines narrativen Restaurationsprozesses wähen – der Erschaffung eines nationalhistorischen Romans. Auch hierin ähneln der erfolgreichste Roman Zabužkos ihrem Erstlingswerk.

## 6. Versuch einer kritischen Beurteilung

Oksana Zabužko engagiert sich mit ihrem essayistischen und fiktionalen Prosawerk für die Stärkung des ukrainischen Nationaldiskurses. Die bei ihr weiblich allegorisierte Nation kann nur durch eine ukrainische Frauenstimme repräsentiert werden, um sie in den europäischen Kontext einzuschreiben und von der sowjetischen Vergangenheit zu distanzieren. Die nationale Emanzipation entfaltet sich narrativ entlang der persönlichen Emanzipation von Zabužkos Märtyrinnen-, Forscherinnen- und Geliebtenfiguren und nicht zuletzt aus deren Sicht.

Zabužkos ‚feministischer‘ Kulturnationalismus steht konträr zu den wissenschaftlichen Arbeiten von Irina Žerebkina vom Charkiver Zentrum für Gender

Studies (Žerebkina 2002), die die Logik der Frauenbewegung und des politischen Unbewussten in den 1990er Jahren untersucht (ebd., 9) und in der Sekundärliteratur mit feministischen Wissenschaftlerinnen und Autorinnen in der Hauptstadt kontrastiert wird.<sup>16</sup> Žerebkina stellt die Ausgrenzung der Frau in das gleiche Benachteiligungsparadigma wie das anderer Minderheiten, zu denen sie Russischsprachige, Juden und Homosexuelle zählt. Sie vermutet, dass der Ausschluss des Anderen ein strukturelles Element nationaler Imagination sei. Das nationale Fantasma (*voobražaemoe*) als ein sprachlich und kulturell rein ukrainisches entspreche nicht den realen sozial-ökonomischen Bedingungen (Žerebkina 2002, 21). Diskriminierung auf Grund mangelnder Ukrainischkenntnisse bezeichnet Irina Žerebkina als linguistischen Nationalismus (ebd., 28).

Ihrer Position nach seien der ukrainische Nationalismus und der Feminismus zwei gegenläufige Diskurse, da das nationale Paradigma die patriarchale Ordnung bekräftige. Mit Tat'jana Žurženko hingegen handelt es sich bei Zabužko um einen „Nationalfeminismus“, bei welchem Feminismus erst durch Nationalismus möglich sei: „Die affirmative Position des ‚Nationalfeminismus‘ gegenüber dem Nationalismus widerspricht den Traditionen des Feminismus im Westen, welcher die nationale Frage bis zum *postcolonial turn* der 1980er Jahre ignoriert hatte.“ (Zhurzhenko 2011, 130).

Während *Feldstudien über ukrainischen Sex* stilistisch und thematisch mit der Bestandsaufnahme einer defizitären Identitätsfolie an den postmodernen Diskurs Anschluss suchen, lässt sich das *Museum vergessener Geheimnisse* mit dem Geschichtsdeutungsangebot stärker in die postkoloniale Nationsbildung einordnen. In beiden Texten dominiert jedoch darüber hinaus die Orientierung auf ein nationalprofilierendes Paradigma, das seine narrative Energie vor allem im 19. Jahrhundert angesammelt hat.<sup>17</sup>

Insgesamt elaboriert Zabužko eine homogene Vorstellung von Nation, Geschichte, Philosophie, Sprache, Kultur und Sex – letzterer banalisiert das Verhältnis von kolonialer und postkolonialer Nation als ein quasi national belegter ‚Akt‘. So erscheint es nicht als Zufall, dass der Ex-Freund im Erstlingswerk als gewalttätig und der Verlobte im Museums-Roman ein vorbildlicher Partner, Nachkomme einer UPA-Kämpferin und Antiquitätenliebhaber ist.

Vitaly Chernetskys Einschätzung, dass Zabužkos Werk das Potential des Feminismus und des Postkolonialismus, zwei Stränge des Postmodernismus, vereine (Chernetsky 2007, 253), ist ganz im Sinne der Autorin. Angesichts von

<sup>16</sup> Zu Kyïver Feministinnen zählen neben Oksana Zabužko die Literaturwissenschaftlerinnen Solomija Pavlyčko, Tamara Hundorova, Vira Ahejeva, Nila Zborovs'ka. Die bekannteste Studie der letzteren, *Feministyčny rozdumy* (1999), baut auf Zabužkos Bestseller auf. Weiterführend zu ihren Arbeiten und dem Unterschied zwischen dem Ansatz der Gender Studies in Charkiv, deren Position als nicht-postkolonial gilt, und der ‚nationalen‘ Gender Studies in Kyïv vgl. Rewakowicz 2004-2005, 196-200; 206.

<sup>17</sup> Jens Herlth (2009, 292) hebt die Nähe der *Feldstudien* zur Nationalromantik hervor.

Zabužkos Engagement für eine kulturhistorisch selektive und emotional aufgeladene Nationalromantik fällt es schwer, Chernetsky zuzustimmen. Die Totalität der in beiden Romanen vorweggenommenen, Widerspruch nicht zulassenden Vorinterpretation verringert sich nicht durch den Einsatz einer (auto)biografisch gefärbten, persönlichen Fokalisierung. Vielmehr bürgt die Erzählerin bzw. Autorin auf diese Weise umso mehr für die Authentizität der erzählten Lebenswelten und mehr noch, auch für ihre korrekte Lesart. Zu erwarten wäre, dass postkoloniale Texte anti-ideologisch eingestellt sind,<sup>18</sup> den imperialen Diskurs ebenso wie den nationalen ausbremsen und den Glauben an die sprachliche Repräsentationsfähigkeit erschüttern. Das ist jedoch hier nicht der Fall.

Der *postmodern* eingestufte Bereich der postsowjetisch-ukrainischen Literatur taucht als die prospektivere, an den ukrainischen Modernismus anknüpfende und „europäische“ Variante der postkolonialen Literatur auf – im Gegensatz zur Heimatliteratur, die sich verstärkt realistischen Schreibweisen und christlicher Symbolik widmet (Ješkilev 1998, 91f.). Dass der postkoloniale Kulturnationalismus ausgerechnet mit der Postmoderne sympathisiert, welche Teleologie, Kontinuität, Essentialisierungen und Geschichtsgläubigkeit ablehnt, lässt auf einen grundlegenden Widerspruch schließen. Hier stellt sich die Frage, ob die Referenz auf postkoloniale Theorien dazu dienen kann, sich an einen europäischen intellektuellen Diskurs anzuschließen, ohne allerdings das Exkludierende von dessen anti-hegemonialer Position zu übernehmen, und ob die *Postcolonial Studies* im Gewand dieser osteuropäischen ‚Postmoderne‘ daher nicht einen Legitimierungsdiskurs der Nationsbildung darstellen.

Derart didaktische ‚Nationsethnografien‘ weisen auf ein bereits angeklungenes Problem hin: Wenn literarische Texte und wissenschaftliche Untersuchungen postkolonialer Narrative (wie jene von Hnatiuk) sich selbst als Teil des postkolonialen Diskurses begreifen, steht man als Rezipientin vor einer Herausforderung: Wie kann man einen solchen Nationaldiskurs überhaupt analysieren, ohne ihn automatisch zu perpetuieren?

Eine Möglichkeit wäre die Rezeption jener selbstkritischen Wende, die die empirischen Kulturwissenschaften durchexerziert haben. Auch die nicht-empirischen Kulturwissenschaften, zu welchen sich die Literaturwissenschaften zunehmend zählen, können in diesem Fall eine stärkere Rolle bei der Beobachtung neonationalistischer Prozesse annehmen: Sich beim lesenden Beobachten involvieren lassen, um ein empathisches Verständnis für das identitätsbildende Anliegen und seine ästhetische Umsetzung aufzubauen, doch auch eine analytische Distanzierung gegenüber der Narration von ‚Kultur‘ ausprägen, um mit der Rezeption nicht nur suggerierte Lektüren zu reproduzieren.

---

<sup>18</sup> Die postkoloniale Literatur sprengt den ideologischen Raum totalitärer Kulturen. Vgl. Gundorova 2004, 187.

Im ukrainischen Fall gleichen sich die Kultur- und Staatsnation rhetorisch häufig an.<sup>19</sup> Es geht nicht nur um die Untermauerung des unabhängigen Staates als Resultat einer eigenständigen Kultur, sondern nun, nach dem Erreichen des Ziels, um die Vergegenwärtigung dieser Kultur als einer natürlichen, organischen, authentischen usw. im Sinne einer permanenten Rückversicherung. Während die Nation mittlerweile konsensfähig als eine Narration bezeichnet werden kann, besteht die Kultur-Kategorie als Bedingung für eine Nation und fällt kaum ins Visier kritischer Analysen.

Der distinktive Kulturnationalismus speist sich als ein legitimierender Subdiskurs des Nationaldiskurses aus so verschiedenen Bereichen wie Alltag, Wissenschaft und Kunst, stützt sich auf Gedächtnissymbole, wissenschaftliche (auch postkoloniale) Abhandlungen, literarische Texte, Filme, Fotografien und Bilder. Eine deutliche Trennung in eine ontologische oder empirische Objektebene und einen Metadiskurs ist nicht immer möglich, da die Gegenstandsebene sich zum Teil bereits bewusst positioniert und selbst für ihre kulturelle Aussagefähigkeit einsteht. Dieser Subdiskurs hat ein hohes performatives und ein relativ geschwächtes kritisches Potential, denn er referiert auf Zeichen und Medien von ‚nationaler Kultur‘, um sie zu bestätigen oder unter dem Vorzeichen eines ‚wie es schon immer gewesen ist‘ realisiert zu sehen. Daher erscheint es nötig, dass die kulturwissenschaftlich ausgerichteten Literaturwissenschaften die rhetorische Instrumentalisierung kultureller Narrative in der Literatur differenziert begleiten.

## Literatur

- Anderson B. 1996. *Die Erfindung der Nation*, Frankfurt a. M.  
 Assmann J. 1988. „Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität“, Hölscher, T. (Hg.). *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt a. M., 9-19.  
 Baur J. 2010. „Museumsanalyse: Zur Einführung“, ders. (Hg.). *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*, Bielefeld, 7-14.  
 Baureithel U. 20.04.2006. „Minilieben, Liebesmäuschen. Der Bestseller. Feldstudien über ukrainischen Sex, handelt auch von Politik“, *WOZ*

<sup>19</sup> Zur Definition von Kultur- vs. Staatsnation sei hier die prägnante Zusammenfassung von Sigrid Weigel zitiert: „Die Kulturnation ist ein Produkt der Moderne, geboren aus einem Unbehagen am Staat, ausformuliert zu einem Zeitpunkt, als die Nation offenkundig so sehr zum Staat geworden war, dass es geraten schien, an den Ursprung der Nation – von lat. natio, Geburt, Herkunft – zu erinnern und die Entstehung der Nationalstaaten aus der selten konfliktlosen Bildung kultureller und sprachlicher Einheiten zu betonen. Dagegen argumentiert das Programm der Staats- und noch mehr das der Willensnation indirekt oder explizit gegen die Gefahren des Nationalismus, die den Nationalstaat wegen seiner Begründung als einer durch Erbe gestifteten, als natürlich betrachteten Einheit begleiten. Die Staatsnation ist also umgekehrt durch ein Unbehagen am Ethnischen begleitet“ (Weigel 2010, 82).



- 16/2006, <http://www.woz.ch/0616/oksana.sabuschko/miniliebenliebesmaeuschen> (letzter Zugriff: 14.10.2013).
- Blacker U. 2010. „Nation, Body, Home: Gender and National Identity in the Work of Oksana Zabuzhko“, *Modern Language Review* 105.2, 487-501.
- Chernetsky V. 2007. *Mapping Postcommunist Cultures. Russia and Ukraine in the Context of Globalization*, Montreal u.a..
- Chernetsky V. 2002. „The Trope of Displacement and Identity Construction in Post-Colonial Ukrainian Fiction“, *Journal of Ukrainian Studies* 27, 215-232.
- Conversi D. 2002. „Conceptualizing Nationalism. An introduction to Walker Connor's Work“, ders. (Hg.). *Ethnonationalism in the Contemporary World. Walker Connor and the Study of Nationalism*, London / New York, 1-23.
- Gellner E. 1983. *Nations and Nationalism*, Oxford.
- Goldschweer U. 2004. *Trügerische Zuflucht. Das Museum als Motiv der russischen Literatur: Lüge. Tod. Gewalt*. Bochum, <http://www-brs.ub.ruhr-unibochum.de/netahtml/HSS/Diss/GoldschweerUlrike/> (letzter Zugriff: 4.10.2013).
- Grabowicz G. G. 1995. „Ukrainian Studies: Framing the Contexts“, *Slavic Review* 54.3, 674-690.
- Gundorova T. 2004. „Karnaval posle Černobylja (topografija ukraïnskogo postmodernizma)“, Starikova N. (Hg.): *Postmodernizm v slavjanskich literaturach*, Moskva, 160-190.
- Hall S. 1994. „Die Frage der kulturellen Identität“, Mehlem U. u.a. (Hg.). *Rassismus und kulturelle Identität*, Hamburg, 201-204.
- Hall S. / du Gay P. 1996. (Hg.). *Questions of Cultural Identity*, London.
- Herl't J. 2009. „Pol'ovi doslidžennja nacionalistyčnogo dyskursu: vypadok Oksany Zabuzhko“, *Ukraïna moderna* 14.3, 291-296.
- Hirsbrunner F. 21.11.2010. „52 beste Bücher, ‚Museum der vergessenen Geheimnisse‘ von Oksana Sabuschko“, <http://www.srf.ch/sendungen/52-beste-buecher/museum-der-vergessenen-geheimnisse-von-oksana-sabuschko> (letzter Zugriff: 14.10.2013).
- Hnatiuk O. 2003. *Požegnanie z imperium. Ukraïnskie dyskusje o tožsamości*, Lublin.
- Hobsbawm E., Ranger T. 1992 [1983]. *The Invention of Tradition*, Cambridge.
- Hundorova T. 2005. *Pisljačornobyl's'ka biblioteka: ukraïns'kyj literaturnyj postmodern*, Kyïv.
- Ješkilev V. 1998. „PM-dyskurs u sučasnij ukraïns'kij literaturi“. In: Ders. / Andruchovyč Ju. (Hg.). *Mala Ukraïns'ka Encyklopedija Aktual'noj Literatury. Pleroma* 3, 91-92.
- Kaschuba W. 2001. „Geschichtspolitik und Identitätspolitik. Nationale und ethnische Diskurse im Kulturvergleich“. Binder, B. (Hg.). *Inszenierungen des*

- Nationalen. Geschichte, Kultur und die Politik der Identitäten am Ende des 20. Jahrhunderts*, Köln u.a., 19-42.
- Kobets S. 1997. „Review“, *The Slavic and East European Journal* 41.1, 183-185.
- Korff G. 2007. *Museumsdinge: deponieren – exponieren*, Hg. von M. Eberspächer u.a., Köln u.a.
- Musall B. 5.1.2007. „Feldstudien über ukrainischen Sex: Liebe unter Gefangenen“, *Spiegel online*, <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/feldstudien-ueber-ukrainischen-sex-liebe-unter-gefangenen-a-457948.html> (letzter Zugriff: 14.10.2013).
- Rakusa I. 4.11.2004. „Scharf beobachtete Ukraine. Oksana Sabuschkos fulminantes Romanepos ‚Museum der vergessenen Geheimnisse‘“, *Neue Zürcher Zeitung*, <http://www.nzz.ch/aktuell/feuilleton/literatur/scharf-beobachtete--ukraine-1.8265566#> (letzter Zugriff: 14.10.2013).
- Rewakowicz M. 2004-2005. „Women’s Literary Discourse and National Identity in Post-Soviet Ukraine“, *Harvard Ukrainian Studies* 27.1, 195-216.
- Sabuschko O. 2006. *Feldstudien über ukrainischen Sex*, d. Ukr. v. DAJA, Graz / Wien.
- Sabuschko O. 2010. *Museum der vergessenen Geheimnisse*, aus d. Ukr. v. A. Kratochvil, Graz / Wien.
- Schmid U. 2013. „Buchbesprechung: Museum der vergessenen Geheimnisse (Droschl, 2011): von Oksana Sabuschko“, *Germano-Slavica* 1, 26-27.
- Smith A. D. 2002. „Dating the Nation“. In: Conversi D. (Hg.). *Ethnonationalism in the Contemporary World. Walker Connor and the Study of Nationalism*, London / New York, 53-71.
- Smith A. D. 2001. *Nationalism. Theory, Ideology, History*, Cambridge u.a.
- Smith A. D. 1986. *The Ethnic Origins of Nations*, New York.
- Snjadanko N. 2006. *Kolekcija prystrastej, abo pryhody molodoi ukrainky*, Charkiv.
- Suny R. G. 2001. „Constructing Primordialism: Old Histories for New Nations“, *The Journal of Modern History* 73.4, 862-896.
- Pyrkalo S. 2001. *Zelena Marharyta*, Kyiv.
- Tebeševs’ka-Kačak T. 2004. „Avtobiografizm jak prynzyp naracii na charakterotvorenija u prozi Oksany Zabužko“, *Slovo i čas* 2, 39-47.
- Ukena S. 01.01.2010. „Polit-Prosa: Eine Bilderserie verschwindet, und Geheimnisse tauchen auf – Oksana Sabuschko ist ein Bestseller-Wunder“, <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/die-besten-romane-des-herbstes-hier-wachsen-ihnen-hoerner-beim-lesen-a-721656-22.html> (letzter Zugriff: 14.10.2013).
- Weigel S. 2010. „Die Phantome der Kulturnation“. In: Bartmann, Ch. u.a. (Hrsg.). *Wiedervorlage: Nationalkultur*, Göttingen / München, 79-88.

- Zabužko O. 2006. *Chroniky vid Fortinbrasa: Vybrana eseistika*, Kyïv.
- Zabužko O. „Apolohija poezii XX stolittja“, ebd., 34-50.
- Zabužko O. „Mova i vlada“, ebd., 101-125.
- Zabužko O. „Vchodyt' Fortinbras“, ebd., 23-28.
- Zabužko O. 2009. *Muzej pokynutykh sekretiv*, Kyïv.
- Zabužko O. 1998. *Pol'ovi doslidžennja z ukraïns'koho seksu*, Kyïv.
- Zborovs'ka N. 1999. *Feministyčny rozdumy. Na karnavali mertvykh pozilunkiv* (Manuskript), <http://1576.ua/books/4774> (letzter Zugriff: 14.10.2013).
- Žerebkina I. 2002. *Ženskoe političeskoe bessoznatel'noe*, Sankt-Peterburg.
- Zhurzhenko T. 2011. „Gefährliche Liebschaften: Nationalismus und Feminismus in der Ukraine“. In: Kappeler A. (Hg.). *Die Ukraine. Prozesse der Nationsbildung*, Köln u.a., 127-143.



**Natascha Drubek, *Russisches Licht. Von der Ikone zum frühen sowjetischen Kino*, Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag (osteuropa medial, Band 4) 2012.**

„Die Frage nach der filmischen Spezifik“, schrieb Andrej Tarkovskij 1985, „ist bis auf den heutigen Tag noch nicht eindeutig, allgemeinverbindlich beantwortet. Es existieren hierzu eine Menge unterschiedlicher Ansichten, die einander widersprechen oder aber – was erheblich schlimmer ist – sich überschneiden und so ein eklektisches Chaos bilden.“<sup>1</sup> Genau diese Frage nach der Spezifik des Kinematografischen stellt Natascha Drubek in ihrer Studie *Russisches Licht. Von der Ikone zum frühen sowjetischen Kino*<sup>2</sup> noch einmal ganz grundsätzlich und versucht sie neu zu beantworten. Um freilich das von Tarkovskij beklagte „Chaos“ der Ansichten zu überwinden, ist die zentrale These von Drubeks Buch wohl zu provokant. Denn das Kino wird hier am Ende eines panoramischen, höchst informativen und -aufschlussreichen film- und medientheoretischen Durchgangs als „elektrifizierte Ikone“ (463) bzw. der Siegeszug des Kinos in Russland vor und nach der Revolution als „Elektrifizierung der Ikonostase“ (468) bestimmt.

Drubeks Antwort ist sorgfältig entwickelt und bestens dokumentiert. Die Ikone, so der Ausgangspunkt der Argumentation, ist ein „Bild aus Licht“ (204, Fn. 1, K. Onasch), sie schafft sich nach der Grundidee der Ikonentheologie aus Licht selbst („Autophanie“), und der Ikonenmaler arbeitet, nach Pavel Florenskij, mit „lichtgetränkten Materialien“ (232). Nun konstituiere ein solches Gemachtsein aus Licht unter neuen, ganz anderen Vorzeichen auch im Innersten den Kinematografen, und dies in zwei Stufen: Die Wirklichkeit *belichtet* zunächst den Film und zeichnet sich auf dessen Zelluloid auf, danach wird das Filmnegativ von einem Projektor als Lichtbild auf die Leinwand geworfen (464). An mehreren Stellen betont Drubek, dass sich die Analogie zwischen Kino und Ikone nicht auf diese sie verbindende „Fotografizität“ (*fotografičnost*, 277, V. Byčkov) beschränke, sondern auch für das eigentlich kinetische Moment des Films gelte: So wie der Film Bewegung festhalte und im Kinosaal vor den Zuschauern reproduziere, so werde auch die Ikone durch die von den Gläubigen aufgestellten und entzündeten Kerzen zu einem „in der Zeit ausgedehnte[n] und bewegte[n] Bild des Heiligen“, zu dem sie beteten (261). Die Analogie

<sup>1</sup> Tarkovskij, Andrej, *Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films*, aus dem Russischen und mit einem Nachwort von Hans-Joachim Schlegel, mit einem Vorwort von Dominik Graf, Berlin/Köln 2012, 91.

<sup>2</sup> 2007 an der Ludwig-Maximilians-Universität München als Habilitationsschrift in slavischer Philologie angenommen, unter dem Titel: *Mediale Licht-Ordnungen in der russischen Kultur. Am Beispiel des vorrevolutionären Kinos (Evgenij Bauer)*. – Die Ergebnisse zahlreicher filmwissenschaftlicher Aufsätze (1994–2012) der Verfasserin sind in die Buchversion der Arbeit eingeflossen. – Zitiert wird aus der Studie unter Angabe der Seitenzahlen in Klammern. Die Hervorhebungen in den Zitaten stammen sämtlich von der Verfasserin.

umfasst also im Grunde zwei Engführungen: einerseits zwischen den „Bildprogramme[n]“ von Ikone und Kino, andererseits zwischen ihrer „Pragmatik“ (d.h. der Vorführungspraxis und dem kirchlichen Leben, 51). Etwas stärker gewichtet ist dabei der erste, der zeichentheoretische Aspekt der „Bildprogramme“. Den mit Kameramedien arbeitenden Künstler verbinde ein ganz wesentliches Merkmal mit dem Ikonenmaler: So wie die Tradition diesen manchmal als „Isografen“, als „Gleichschreiber“ von Urbildern bezeichne, so *kopiere* der Cineast bzw. Fotograf die Wirklichkeit, statt sie in einem neuzeitlichen Sinne nachzuahmen oder ‚darzustellen‘ (207). Für beide gelte, dass sie nicht um die Ähnlichkeit ihrer Zeichen mit dem Bezeichneten ringen müssen, sondern dass ihnen die Fähigkeit ‚gleich zu schreiben‘ in die Hand gegeben sei – im Fall der Ikone von der göttlichen Sophia (203, V. Byčkov), im Fall des Kinos dank der Kamera und der quasi-sophianischen Filmemulsion (239/240). Die Parallele der ‚Isografie‘ ist in der Tat verblüffend, und sie sichtbar gemacht zu haben, ist eines der großen Verdienste der vorliegenden Untersuchung.<sup>3</sup>

Da „traditionell eine mögliche Verbindung zwischen dem christlichen Bild und der Massenkunst Kino aus beiden Richtungen abgelehnt“ (303) wurde, liegt es in der Natur der Sache, dass ein gewisses Pathos des Tabubruchs anklingt. Doch so gewagt die These vom Kino als „elektrifizierter Ikone“ klingt, so minutiös und formal plausibel wird sie von Drubek entfaltet. Die für die Diskussion interessanteste Frage lautet also nicht, ob die Analogie funktioniert – das tut sie in den meisten Punkten sehr wohl –, sondern vielmehr, in welchem Forschungszusammenhang, unter welchen Bedingungen und zu welchem Zweck sie gezogen wird.

Aus der Studie lassen sich drei eng miteinander verwobene Hauptanliegen herauslesen: 1) ein filmphilosophisch-semiotisches, 2) ein kulturologisches und 3) ein filmgeschichtliches. Bevor die einzelnen Kapitel ausführlicher dargestellt werden, im Folgenden einige Bemerkungen zu den genannten drei Hauptanliegen:

Zum ersten Punkt: Die Studie versteht sich als poststrukturalistische Stellungnahme gegen eine sprachorientierte Filmkonzeption, wie sie die Russischen Formalisten mit ihrer „Poetik des Films“ vorgelegt haben. Die Auffassung von der „Filmsprache“ lese in das Lichtbild eine Semiotik der „vor allem aus Symbolzeichen bestehenden Sprache“ hinein, die dieses in Wirklichkeit gerade nicht kenne, denn „[i]m Film dominieren ikonische Zeichen“ (62).<sup>4</sup> Im Sinne Jacques

<sup>3</sup> Der Umstand, dass in der Fotografie und im Film allein durch den Bildausschnitt (die Kadrierung) ein eminent *gestaltendes* Moment präsent ist, wird in der Untersuchung keineswegs vergessen, spielt aber eine untergeordnete Rolle.

<sup>4</sup> Auch hier kann an Tarkovskij erinnert werden, der in Drubeks Studie öfter an wichtigen Stellen erwähnt, jedoch nie wörtlich zitiert wird. Tarkovskij schreibt: „Man darf nur nicht vergessen, daß Literatur und Poesie im Unterschied zum Film ihre eigene Sprache besitzen.“ Tarkovskij, *Die versiegelte Zeit*, 99.

Derridas, aber auch ganz im Einklang mit großen Filmtheoretikern wie Alexandre Astruc zieht Drubek der Sprachlogik die Vorstellung des *Schreibens* vor (78-75). So bezieht sie sich unter anderem auf Astrucs schöne Metapher des „caméra-stylo“ (84) – die aus der Sicht des ‚Ikonenschreibens‘ eben gar keine Metapher ist! Das ist das zutiefst Faszinierende an Drubeks synthetischem Ansatz. Mit der Zurückweisung des ‚Logozentrismus‘ (180) ist nun das Insistieren auf einer grundlegenden Differenz verbunden: Während ein sprachlicher Text zu klar abgegrenzter, unmissverständlicher Kommunikation fähig sei, liege es im Wesen des Films, stets mehr zu kommunizieren, als er kontrollieren könne. Kameramedien „tragen eine mechanische Abbildungsfunktion in sich, die auch bei intendierten Aufnahmeakten vorhanden ist“ (62). Daher bezeichnet Drubek das Kino als „schwach strukturierten Ort [...] des Zulassens von Zufällen“ (100), der sich der „Durchorganisiertheit“ (64) und der „vollen Semantizität“ (71) des Sprachkunstwerks entziehe. Die theoretische Literarisierung des Mediums durch die Formalisten könne insofern nur als „disziplinierende [...] Forderung an das Kino“ (66) und als „Reglementierung des Sichtbaren“ (71) erscheinen. Im Lichte dieser polemischen, jedoch stets konstruktiv geäußerten Haltung wird der Sinn des Rekurses auf die Ikone erst richtig klar. Die Verfasserin behauptet an keiner Stelle, durch die Ikonentheologie das Wesen des Kinematografischen restlos erfassen zu können; ihre berechtigte Absicht ist es, für den Film schlicht ein *anderes* theoretisches Modell zu etablieren als das sprachliche – dies in der Annahme, dass eine absolute Eigenständigkeit des Filmbilds, wie sie Tarkovskij mit seinem Konzept der „versiegelten Zeit“ entwirft,<sup>5</sup> medien-theoretisch zu wenig ergiebig sei.

Zum zweiten Punkt: Aus der Frage nach der Spezifik des Filmischen wird bei Drubek das Umkreisen eines spezifisch „russischen Lichts“. Kino wäre demnach nicht lediglich eine „Lichtkunst“ (19), sondern auf Grund der „visuelle[n] Spezifik der russischen Kultur“ (51) letztlich eine genuin *russische* Kunst. Dass Russland in der – von großer Sympathie getragenen – Studie qua Engführung mit der Ikone in gewisser Weise zur Heimat des Kinos schlechthin erklärt wird, ist ein Eindruck, der beim Lesen der Studie hin und wieder entstehen kann. Explizit findet sich eine solche Argumentation natürlich nirgends. Was Drubeks Darstellung hingegen durchzieht, ist die Denkfigur einer spezifisch russischen Säkularisierung, die in der „Konkurrenz“ (141) zwischen Kirche und Kino in den ersten ca. dreieinhalb Jahrzehnten des zwanzigsten Jahrhunderts zum Ausdruck komme: „Die Säkularisierung Russlands vollzieht sich maßgeblich mit Hilfe des nun weltlich verstandenen Lichts.“ (309) *Wie* also hängen die beiden „Lichtordnungen“ (25) – so werden die Bereiche in Anlehnung an Michel Foucault bezeichnet (22) – zusammen? Das ‚alte‘, durch Ikonen in die Welt schei-

<sup>5</sup> „Die Grundidee von Film als Kunst ist *die in ihren faktischen Formen und Phänomenen festgehaltene Zeit*.“ Ebd., 93 (Hervorhebung im Orig.).

nende Licht werde in der ‚neuen‘ Ordnung des elektrisch erzeugten und chemisch aufgezeichneten Lichts verfügbar gemacht, umgeleitet, von der Vertikalen in die Horizontale verlegt (224/225); es komme dabei aber strukturell nichts zuvor Unbekanntes dazu. In diesem Punkt erinnert die Darstellung an die Prämisse einiger Religionsphilosophen, etwa Nikolaj Berdjaevs, der Kommunismus sei nichts anderes als eine *Usurpation* des Christentums.<sup>6</sup> In Wirklichkeit ist Natascha Drubek wesentlich vorsichtiger und verwendet für die Konzeption des Zusammenhangs in den meisten Fällen neutrale Formulierungen vom Kino als „Nachfolger religiöser Lichtordnungen“ (25); sie spricht von „Reflex“ (111), von „Anknüpfen“ (148), aber durchaus auch von „Ablösung“ (162), ja „Profanierung“ (310). Man kann sagen, dass ihre Arbeit hier oft tendenziell implizit verfährt und hinsichtlich einer Kulturologie des „russischen Lichts“ eher ein äußerst anregendes Reflexionsangebot macht, als eine abschließende Erklärung der Genese des ‚neuen‘ Lichts aus dem ‚alten‘ liefern zu wollen.

Zum dritten Punkt: Die Untersuchung behandelt die Frage nach einer Affinität zwischen Kino und Ikone und nach einer spezifisch russischen Säkularisierung keineswegs nur theoretisch-systematisch. Fest in die Arbeit integriert ist eine Reihe von Forschungsberichten; aufgearbeitet wird u.a. Fachliteratur zur Technikgeschichte der öffentlichen Beleuchtung in Russland, zur frühen Diskursivierung des Kinos in der Publizistik des Silbernen Zeitalters, zur Filmzensur im zaristischen Russland, zur Begriffsgeschichte der Betrachtung/Schau (*theoria*), zur Wiederentdeckung der Ikone im 19. und 20. Jahrhundert. Einen eigentlichen zweiten Schwerpunkt der Arbeit bildet ein über hundertseitiges Kapitel zu Evgenij Bauër (1867–1917), der in kürzester Zeit, zwischen 1913 und 1917, ein (nur teilweise erhaltenes) sehr umfangreiches Filmwerk erschuf. In Übernahme einer Begriffsschöpfung des Kritikers V. Turkin von 1916 bespricht Drubek Bauërs Kino sehr überzeugend als *svetotvorčestvo* („Lichtschaffen“, 19, 382).<sup>7</sup> Es gelingt ihr zu zeigen – in Rückgriff auf Arbeiten von N. Zorkaja, P. Cavendisch und V. Korotkij –, dass das international bekannt gewordene und von den Formalisten mit kanonisierte russische Montagekino der zwanziger Jahre nicht in einem voraussetzungslosen Raum entstanden ist, sondern von durchaus innovativer Vorarbeit profitieren konnte. Am Beispiel Lev Kulešovs, vor der Revolution Bauërs Ausstatter, nach der Revolution Pionier der Montage, wird dies augenfällig. Erst der Paradigmenwechsel von einem sprachlichen zu

<sup>6</sup> Vgl. dazu Uffelman, Dirk, *Der erniedrigte Christus. Metaphern und Metonymien in der russischen Kultur und Literatur*, Köln/Weimar/Wien 2010, 580. Der Begriff der Usurpation scheint übrigens gerade in Bezug auf Sergej Ėjzenštejns Film *Bežin lug* (Die Bežin-Wiese, 1935–1937) durchaus zutreffend. Auf dem Umschlag von Drubeks Buch findet sich ein Standbild daraus: Ein junger Mann blickt durch den leeren *oklad* einer Muttergottes-Ikone, ‚usurpiert‘ also die Position des Kultbildes, der alten Lichtquelle.

<sup>7</sup> Nach Ju. Civ’jan ist *svetotvorčestvo* eine Lehnübersetzung des deutschen ‚Lichtspiels‘ (384). Näher geht Drubek auf diese mögliche Herkunft nicht ein.



einem visuellen oder im Wortsinne „theoretischen“ Filmverständnis, wie ihn die Untersuchung nahe legt, macht nach Drubek unabdingbare Korrekturen in der Filmgeschichtsschreibung, namentlich die Aufwertung „innerbildliche[r] Wesensmerkmale“ (21) gegenüber der Montage-Dialektik möglich.<sup>8</sup> Das Kapitel zu Bauër, ein *close viewing* der Filme *Sumerki ženskoj duši* (Dämmerung der weiblichen Seele, 1913) und *Posle smerti* (Nach dem Tode, 1915), entfaltet dabei eine wohl unumgängliche Paradoxie: Einerseits dient Bauërs *svetotvorčestvo* dazu, die These vom Kino als elektrifizierter Ikone zu konkretisieren, andererseits wird es durchaus plausibel dem poetischen Symbolismus und dessen Lichtmotivik (nach A. Hansen-Löve, *Der Russische Symbolismus*, Bd. 1/2, 1989/1998) angenähert. Gleichsam durch die Hintertür kommt so der Logos – das Kernstück aller symbolistischen Ästhetik – in die visuelle Filmkonzeption zurück. Zwar geht es Drubek konsequenterweise darum zu zeigen, wie das Kino die symbolistische Dichtung erst *real* werden lasse (318/319); allerdings ändert diese Denkfigur nichts daran, dass eine solche „Ablösung“ des Literarischen zugleich eine fundamentale Abhängigkeit von demselben bedeutet. Damit stellt sich *mutatis mutandis* erneut das Problem der kinematografischen „Verweltlichung“ alter, vermeintlich überwundener Medien.

Allgemein verdankt sich die Originalität, Raffiniertheit und der so begrüßenswerte Mut der These vom Film als „einer Erbschaft der himmlischen Schau“ (50) einer bestechend einfachen Zusammenführung der (russisch-)orthodoxen Bildtradition mit einflussreichen Theoriebeiträgen aus Frankreich. Es sind dies insbesondere André Bazins realistische Ontologie des fotografischen Bildes (110, Fn. 224; 200) und Gilles Deleuzes mittlerweile klassische Filmphilosophie. Bazin schrieb 1945, das fotografische Bild gehe kraft seiner Herkunft aus der „Ontologie des Modells“ hervor, es *sei* das Modell.<sup>9</sup> Deleuze seinerseits

<sup>8</sup> In diesem Punkt wäre wiederum Tarkovskij ein hervorragender Gewährsmann. In seinem Essay schreibt er (freilich ohne an das Werk Bauërs zu denken): „Schon oft wurde darauf hingewiesen, daß jedwede Kunst notwendigerweise mit Montage operiert, das heißt mit einer Auswahl und neuen Zusammenstellung von Teilen und Teilstücken. Das Filmbild entsteht nun aber während der Dreharbeiten und existiert *innerhalb* einer Einstellung. Deshalb achte ich beim Drehprozeß auch auf den Zeitfluß innerhalb der Einstellung und bemühe mich, diesen präzise zu rekonstruieren und zu fixieren. Die Montage dagegen koordiniert bereits zeitlich besetzte Einstellungen, strukturiert aus ihnen den lebendigen Organismus des Filmes, in dessen Blutgefäßen die seine Lebensfähigkeit garantierende Zeit mit rhythmisch unterschiedlichem Druck pulsiert.“ Tarkovskij, *Die versiegelte Zeit*, 169 (Hervorhebung im Orig.).

<sup>9</sup> „L'image peut être floue, déformée, décolorée, sans valeur documentaire, elle procède par sa genèse de l'ontologie du modèle ; elle est le modèle. D'où le charme des photographies d'albums. Ces ombres grises ou sépia, fantomatiques, presque illisibles, ce ne sont plus les traditionnels portraits de famille, c'est la présence troublante de vies arrêtées dans leur durée, libérées de leur destin, non par les prestiges de l'art, mais par la vertu d'une mécanique impassible [...]“ Bazin, André, „Ontologie de l'image photographique“ [1945], in: ders., *qu'est-ce que le cinéma?*, Paris 1985, 9–17, hier 14.

etabliert in den Bänden *Cinéma 1* und 2 (*L'image-mouvement*, 1983, und *L'image-temps*, 1985) das Kino als eine Form des Denkens in „Perzepten“ statt „Konzepten“ (193/194). Nach Deleuze – der hier Henri Bergson aktualisiert und fortschreibt – bildet der Film nicht die Welt ab, sondern mit dem Film werde „die Welt ihr eigenes Bild“<sup>10</sup> (199) und damit zur Filmprojektion auf der „Leinwand“ des menschlichen Gehirns (196). Drubek verbindet nun das Bilderdenken der französischen Theoretiker mit der Theologie der Ikone: „Eine solche Ontologisierung der Bilder, die sie [die Bilder] in die Wirklichkeit drängt, ähnelt strukturell derjenigen, die die Ikontheologie vom Kultbild fordert [...]“ (195) Dieser Parallelisierung zu gute kommt sicher der Umstand, dass Deleuze in seiner Auseinandersetzung mit dem Film von der Semiotik Charles S. Peirces Gebrauch macht, so auch vom Begriff des *Ikone*-Zeichens, über das er in *Cinéma 1* schreibt: „On appelle < icône > l'ensemble de l'exprimé et de son expression, de l'affect et du visage.“<sup>11</sup> Obwohl Deleuze das ‚Ikonische‘ also stärker mimisch auffasst (*visage*) und kaum an die Ikone und ihr Antlitz (*lik*) im kultischen Sinne denkt, ergibt sich daraus streng semiotisch betrachtet eine wunderbare Anschlussmöglichkeit für Drubeks These. Zu erwähnen ist des weitern, dass Bazin in einer Fußnote das Turiner Grabtuch als „synthèse de la relique et de la photographie“ anführt.<sup>12</sup> Gerade die objektive Evidenz und Glaubwürdigkeit des fotografischen Bildes verleihe diesem eine „irrationale Kraft“ („un pouvoir irrationnel“<sup>13</sup>). Eine gewisse, nicht bloß formale Nähe zur Transzendenz der Ikone ist bei Bazin in der Tat zu spüren; Drubeks Ansatz erweist sich diesbezüglich als überaus stimmig. Umso mehr erstaunt es, dass sie in ihren medientheoretischen Ausführungen zu den ‚nicht von Menschenhand gemachten‘ Ikonen (*acheiropoieta*, 266–268) den ansonsten mehrmals zitierten Bazin unerwähnt lässt. Festhalten kann man: Drubek macht auf überzeugende und inspirierende Weise das Moment der „intrinsische[n] Non-Arbitrarität“ (190) der Kameramedien, wie Bazin es vertrat, entlang der Ikontheologie für das russische Kino geltend, und in gewisser Weise sogar Deleuzes „medialen Pantheismus“ (197), d.h. seine Vorstellung von den Dingen als Bewegungs-Bildern.<sup>14</sup>

<sup>10</sup> „Il [le cinéma] ne se confond pas avec les autres arts, qui visent plutôt un irréel à travers le monde, mais il fait du monde lui-même un irréel ou un récit : avec le cinéma, c'est le monde qui devient sa propre image, et non pas une image qui devient monde.“ Deleuze, Gilles, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris 1983, 84.

<sup>11</sup> Ebd., 138.

<sup>12</sup> „Signalons seulement que le Saint Suaire de Turin réalise la synthèse de la relique et de la photographie.“ Bazin, „Ontologie de l'image photographique“, 14, Fn. 1. Auf der nächsten Seite von Bazins Aufsatz ist das Turiner Grabtuch ganzseitig reproduziert.

<sup>13</sup> Ebd., 14.

<sup>14</sup> Hochinteressant sind auch die Parallelen, die Drubek zum Begriff der „Noosphäre“ des Jesuiten Teilhard de Chardin (unter dessen Einfluss Bazin stand!), zur „kosmischen Membran“ (Marshall McLuhan) oder zum „sophianischen Staub“ (Pavel Florenskij) zieht (200-203).

Die Arbeit ist in eine ausgewogene, plastisch zu allen Themen hinführende Einleitung, vier lektüre-orientierte Hauptkapitel und einen kurzen Epilog gegliedert. In der Einleitung (9-113) klärt sich zunächst der Titel. Auch wenn er sich dann an verschiedenen Stellen auf die Spezifik russischer „Lichtordnungen“ beziehen wird, tut er dies zu Beginn noch nicht. Angespielt wird mit feiner Ironie auf die Erfindung von Bogenlampen des Ingenieurs Pavel Jabločkov, die ab Ende der 1870er Jahre als „lumiére russe“ in mehreren westeuropäischen Metropolen zur Straßenbeleuchtung eingesetzt wurden (9-11). Dieser Einstieg ist deshalb so elegant, weil sogleich zu allen wichtigen Themen der Studie Brücken geschlagen werden können: eben zur delikaten Frage nach der *Spezifik* „russischen Lichts“ in der orthodoxen Tradition, zur Elektrifizierung unter Lenin und zum sowjetischen Aufklärungsprojekt (14/15), zum Motiv des „Ex oriente lux“ (so der Titel des wohl bekanntesten Gedichts Vladimir Solov'evs, 20) und vor allem zur neuen Lichtkunst, dem Kino, die ohne die Erfindung solcher hochintensiver Glühlampen nicht denkbar gewesen wäre. Drubek entwirft die russische Filmkultur als „organisch aus der Kultur des Silbernen Zeitalters“ wachsenden Bereich (ebd.) und zugleich als „Massenmedium“ für das „spezifisch russische Milieu, im dem über Jahrhunderte hinweg volksnahe Bildmedien wie Ikone und *lubok* (Bilderbogen) dominierten.“ (25) Anders gesagt: Das Kino wird im Spannungsfeld zwischen der verfeinerten Elitekultur des Symbolismus und dem revolutionären Projekt der Volksaufklärung eingeführt. Aus der „verspäteten“ Ankunft des Mediums in Russland – eine inländische Filmproduktion setzte erst 1906 ein, mehr als zehn Jahre nach den ersten Lumière-Filmen – leitet Drubek übrigens eine Art Reflexionsvorsprung des russischen Kinos ab; das von ihr stark gemachte Moment der „Schau“, d.h. „nicht-sprachlicher *theoria*“ (53) habe sich dem Medium schon in dieser passiven Bedenkzeit eingepreßt. – Wie gesagt, ist eine möglichst vollständige Verabschiedung eines literaturzentrischen Filmverständnisses der zentrale Anspruch der Arbeit, und das Aufspüren visueller statt sprachlicher „Vorgängermedien“ (33) ist ganz in diesem Kontext zu sehen. Dass gerade die Ikone im Gegensatz zum schwarz-weißen Schattentheater des frühen Kinos ein oft farbenprächtiges, immer aber „schattenlose[s]“ (26) Bild ist, blendet Drubek dabei bewusst aus – zugunsten des allem vorgelagerten Kriteriums ‚reiner‘ Visualität.<sup>15</sup> Das ist berechtigt und durchaus nachvollziehbar. Problematischer ist wahrscheinlich die Prämisse, wonach die Ikone grundsätzlich „textlos“ sei (was für gewisse Marienikonen gilt, 23, Ch. Schmidt). Selbst wenn es Ikonen ohne Beschriftung gibt, handelt es sich nach orthodoxer Auffassung doch immer um Bilder, die aus dem Leuchten des göttlichen *Logos* kommen. Eine kritische Nachfrage könnte daher lauten, ob die Ikone wirklich

<sup>15</sup> „Die ‚solare‘ Ikone und das ‚lunare‘ Kinobild scheinen entgegengesetzt – und sind doch über das *zrenie* (das besondere Sehen, die Schau des Anderen) verbunden. Das *zrenie* durch die Ikone oder das Kino ist in beiden Fällen ein medial transformiertes Sehen.“ (229)

im gleichen Maße als „Ort der Sichtbarkeit“ bezeichnet werden kann, wie es nach Drubeks schlüssiger Darstellung der Film ist. Diesen definiert sie als „Medium der Reflexion, die nicht den Weg der abstrahierenden Begrifflichkeit und der automatisierten Konvention der Sprache, des ‚Sagbaren‘ wählt, sondern als ‚Ort der Sichtbarkeit‘ zu einer ‚anderen Ordnung des Lichts‘ gelangt.“ (50)<sup>16</sup> Da die Funktion der Ikone für die Studie aber nicht zuletzt eine *heuristische* ist, stört es auch nicht, wenn die Parallelisierung kaum in allen Punkten problemlos möglich ist. – Die in der Einleitung formulierten Einwände gegen die formalistische Filmtheorie, vor allem einiger Texte Boris Ėjchenbaums, zielen gegen die Verfremdungsästhetik: Das Prinzip der Verfremdung unterwerfe das Bild einer sprachlichen Matrix und damit einer Normierung, ohne die keine Deformation ins Werk gesetzt werden könnte. Dagegen sieht Drubek im Film „verdeckte Selbstreflexion statt offener Verfremdung“ (87). Das Argument der semiotischen Disziplinierung des Kinos qua Versprachlichung stammt von Félix Guattari (88, Fn. 177), scheint aber auch von Boris Groys zu profitieren, welcher der Verfremdungsästhetik Überschätzung der instrumentellen Rationalität und zugleich Unterschätzung des Unbewussten vorwarf.<sup>17</sup> Dazu passt übrigens Drubeks Hinweis auf den Begriff des „optisch Unbewussten“ der Fotografie, den Walter Benjamin 1931 einführte (75). Ėjchenbaum gesteht sie durchaus zu, treffende Ausdrücke für das filmische „Material“ gefunden zu haben. So spricht er von „organischen Fermenten“ (70/71) der Bilder oder vom „Photogene[n] als zaum‘-hafte[r] Essenz des Kinos“ (66). Das Problem liegt nach Drubek vielmehr in der Tendenz der Formalisten, dieses unstrukturierte Material nach dem Modell der Sprache durchorganisieren zu wollen. Sie bezichtigt die Autoren der *Poëtika kino*, „die Spezifik der Filme im eigenen Land“ vernachlässigt zu haben und stattdessen einer Hollywood-Ästhetik der narrativen Reglementierung mit gewissen Überraschungseffekten gefolgt zu sein (71/72). Vollends als Fremdkörper für eine visuelle Ästhetik erscheint Ėjchenbaums rezeptionspsychologische Kategorie der „inneren Rede“ (*vnutrennjaja reč*, 62/63). Nach Ėjchenbaum können Bilder nie gänzlich außersprachlich aufgenommen werden, wie er gegen den französischen Regisseur und Kritiker Louis Delluc und dessen Pathos der „Photogenie“ betont (61); der Zuschauer müsse sie in einer „inneren Rede“ fortlaufend für sich in Sprache „übersetzen“. Man hätte dieser interessanten und keineswegs so klaren Kategorie Ėjchenbaums vielleicht noch mehr Aufmerksamkeit widmen können. Doch das würde nichts ändern an Drubeks folgerichtiger Option für die „Photogenie“ statt die „innere Rede“, für das Sichtbare statt das Sagbare, für die Ikone statt den Text. „Russisches Licht“ versteht sich un-

<sup>16</sup> Dabei rückt Drubek tendenziell in den Hintergrund, dass auch im Stummfilm durch die Zwischentitel immer schon eine *sprachliche* Dimension wirksam ist.

<sup>17</sup> Groys, Boris, *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gesplante Kultur in der Sowjetunion*, aus dem Russischen von Gabriele Leutpold, München 1988, 49–52.

missverständlich als Beitrag „[n]ach dem Abebben des *linguistic turn*“ (180), was auch heißt: in der Dynamik des *iconic turn* (174, Fn. 25).<sup>18</sup>

Im ersten Kapitel, „Präliminarien zur Mediengeschichte des russisch-sowjetischen Kinos“ (114-155), geht es um die Entwicklung der Institution Kino in Russland vom „medialen und kulturellen Niemandsland“ (bis Anfang der 1910er Jahre, 124) zu einem der Leitmedien nach der Revolution, zur „wichtigsten aller Künste“ (Lenin zu Lunačarskij, 145). Die Haltung der Kirche gegenüber dem Kino war von „Geringschätzung“ (131) geprägt. Doch das Bestreben des Heiligen Synods, „alle Beziehungen zwischen Religion und Kino im Keim zu ersticken“ (135, siehe die Liste von Darstellungsverboten, 138-140), zeugt nach Drubek auch von einem Bewusstsein der wachsenden „Konkurrenz“ (141). Dafür spreche die Tatsache, dass, wie Ju. Civ’jan gezeigt hat, nicht so sehr die transportierten Inhalte, als vielmehr das Medium selbst unter Blasphemieverdacht stand (133, 142). Andrej Belyjs Gedanke vom Kino als „künftige[r] Kirche“ (152) blieb so nicht lediglich eine symbolistische Vision, sondern sollte sich spätestens in den zwanziger Jahren bewahrheiten. „Die spezifische Potenz des sowjetischen Kinos“, so Drubek, „liegt in einem stillschweigenden Anknüpfen an den kulturell vorgeprägten Bereich der visuell argumentierenden Philosophie, wie er im Kultbild und Ritus des orthodoxen Kirche zu finden ist.“ (148) Zusammenfassend benennt sie die Funktionen, die dem Kino in den ersten vier Jahrzehnten seiner Präsenz in Russland infolge der geschichtlichen Ereignisse zukamen: Nach einer längeren Phase der „Fremdbestimmung durch Zensur“ folgte nach 1917 eine *belle époque* der „medial reflektierten Selbstbestimmung“, welche in den dreißiger Jahren einer neuerlichen Fremdbestimmung Platz machen musste: der nahezu kompletten Instrumentalisierung durch die Kommunistische Partei (155). Der Mechanismus der Aneignung des Mediums Film als Mittel der Legitimierung und Propaganda und die Ersetzung der alten Glaubenswelt durch eine „Pseudo-Sakralität“ im Kino (153) werden im ersten Kapitel anschaulich beschrieben.

Im zweiten Kapitel, „Nicht-sprachliche Medien der *theoria*: Vision, Bild, Apparat“ (156-203), wird die Idee einer nonverbalen Visualität aus dem philosophisch-mystischen Begriff der *theoria* entwickelt. Grundlage sind hier in erster Linie H. Rauschs Untersuchung *Theoria. Von der sakralen zur philosophischen Bedeutung* (1982) und der Essay *Pod pokrovom vzgljada. Oftal'mologičeskaja poetika kino i literatury* (Unter dem Schutzmantel des Blickes. Eine ophthalmologische Poetik des Kinos und der Literatur, 2003) V. Kolotaevs sowie die bereits erwähnten Beiträge von Deleuze und Bazin. Drubek geht davon

<sup>18</sup> Es sei hier ein weiteres Mal auf Tarkovskijs Ästhetik verwiesen. In seiner Polemik gegen die „Strukturalisten“ – er meint damit Filmsemiotiker – bezeichnet Tarkovskij die Filmeinstellung als „ideenfreie[n] Wirklichkeitsausschnitt“, wohingegen das „Wort“ immer schon eine „bestimmte Abstraktionsebene“ sei. Tarkovskij, *Die versiegelte Zeit*, 255.

aus, dass eine christlich (johanneisch) geprägte Kultur dem Sehen den Vorrang gibt vor dem Hören.<sup>19</sup> Allerdings verweist sie auch auf das „unsichtbare Sehen“ der griechischen Kirchenväter und der byzantinischen Theologie sowie darauf, dass die mystische Schau „bis zum Nicht-Sehen der Apophase reichen“ kann (162/163). Grundsätzlich unternimmt sie in diesem Kapitel eine erfreuliche Ehrenrettung des ‚Betrachtens‘ gegenüber dem ‚Machen‘, der *theoria* gegenüber der *poiesis*, und leitet daraus ein Paradigma des filmischen Sehens ab. Am Beispiel des plotinischen Geistes, der sich in der *epistrophè* zum Einen zurückwendet, rückt Drubek ein Schauen ins Zentrum, das in einem ausgezeichneten Sinne zugleich *Tätigkeit* ist (166–171, hier findet sich auch eine Lektüre von Solov’evs Enzyklopädie-Artikel zu Plotin). Jeder Film betreibe „unbewusste Theoriearbeit“, habe seine „*écriture automatique*“ (189) und sei gerade in dem Maße aktiv-schöpferisch, wie er passiv ‚nur‘ schaue bzw. zeige (183). Ob man die „*mécanique impassible*“ (Bazin) des Fotografischen wirklich so nah mit der platonisch-aristotelischen Geistphilosophie, deren letzter Grund noch immer der Logos ist, zusammenbringen kann, sei dahingestellt. Man könnte außerdem darüber diskutieren, ob die orthodoxe Ikonenfrömmigkeit in einer so klaren Kontinuität zur antiken *theoria*, zum „kontemplative[n] Wissensideal der Antike“ (175) steht, kurz: ob hier nicht der christliche Skandal schlechthin, die *Inkarnation* des Logos, eine unaufhebbare Trennlinie markiert. Johannes von Damaskus hatte ja mit der Inkarnation argumentiert, als er die Bilder gegen die Ikonoklasten verteidigte (worauf im dritten Kapitel auch hingewiesen wird, 205). Solcher möglicher Einwände ungeachtet, hat die Zurückführung des Kinos auf einen vornezeitlichen Begriff der ‚Schau‘, die noch nicht mit ihren (technischen) Medien in Konflikt geraten ist (177), etwas unmittelbar Einleuchtendes.

Die Ikone, rekapituliert Drubek am Anfang des dritten Kapitels, „Die Ikone als Medium des Sehens“ (204–306), beruhe auf einem „nicht-metaphorischen Gott-ist-Licht-Konzept“ (210). Mit V. Krieger nennt sie drei Grundmerkmale des orthodoxen Kultbilds: Erstens sei es streng genommen immer offenbart und ‚nicht von Hand gemacht‘, zweitens sei es keine (mimetische) Darstellung im neuzeitlichen Sinne und drittens komme ihm eine gewisse Personalität, Belebtheit, unter Umständen Wundertätigkeit zu (221). Die Rede von der „umgekehrten Perspektive“ (O. Wulff, P. Florenskij, L. Žegin) hebt diese Merkmale mehr oder weniger hervor; nach Žegin etwa ist damit zunächst nur gemeint, dass der Bildraum „dynamisch“ sei (im Gegensatz zur neuzeitlichen Zentralperspektivik, 218). Florenskij dagegen nimmt die Umkehrung wörtlich; nach seiner Auffassung ist der Heilige der Betrachter, der Betende wird zum Betrachteten (219).

<sup>19</sup> Vgl. dazu als Ergänzung Blumenberg, Hans, „Licht als Metapher der Wahrheit. Im Vorfeld der philosophischen Begriffsbildung“, in: ders., *Ästhetische und metaphorologische Schriften*, Auswahl und Nachwort von Anselm Haverkamp, Frankfurt a. M. 2001, 139–171, hier 159–164.

Inwiefern die „umgekehrte Perspektive“ auf das Filmbild angewendet werden kann, ist nach Drubek keineswegs so eindeutig. Im Epilog räumt sie ein, dass den Kameramedien „zwar eine Zentralperspektive eingeschrieben“ sei, betont aber, dass gerade dem vorrevolutionären Kino mit seiner aufwendigen *mise-en-scène* „Mehransichtigkeit“ im Sinne Žegins eigne (467). Vielleicht noch wichtiger als die Frage der Perspektive sind in diesem Kapitel die Überlegungen zu den Verbindungen zwischen Ikontheologie und Sophiologie (mit Florenskij, Byčkov, Kolotaev). Die göttliche Sophia befindet sich für die Religionsphilosophie an der Grenze zwischen göttlichlicher „Energie“ und geschöpflicher „Passivität“ (237) und hat bei Florenskij eine hochgradig ‚mediale‘ Funktion (238). Über Metaphern wie Spiegel, Schleier, Membran, Filter, Fenster kann Drubek Florenskijs kosmische Sophiologie sehr schön dem Medium Film annähern, wie es sich bei Evgenij Bauër zeigt – und selbst reflektiert. Nach ausführlichen Bemerkungen zur Arbeitsteiligkeit und Reproduzierbarkeit der Ikonenmalerei (279–282), zu den avantgardistischen Ikonen Natalia Gončarovas und zu Michail Larionovs *lučizm* bzw. Rayonismus (283–293) kommt die Verfasserin noch einmal auf die negierende „Übernahme“ des Religiösen durch die Revolution zu sprechen. So schreibt sie im Zusammenhang mit dem Gemälde „Vosstanie“ (Der Aufstand, 1924/25) von Kliment Red’ko: „Wenn man bedenkt, dass dieser Maler tatsächlich eine Ikonenmalerausbildung genossen hat, scheint der Schritt vom göttlichen Licht zum Licht der hellen Zukunft des Kommunismus ein rein ideologischer zu sein. Dies führt uns überdies zu der Vermutung, dass es gerade die Licht-Darstellung ist, in dem sich Mystisches, Religiöses und Materielles mühelos verbinden.“ (300) Die Denkfigur der Säkularisierung des Religiösen ist an dieser Stelle der Arbeit lange eingeführt und entfaltet. Gleichwohl ist die Formulierung, wonach der Wechsel von der (kirchlichen) Mystik zur Zukunftspolitik ein „rein ideologischer“ sei, diskussionswürdig. Man könnte einwenden, dass hier gerade die Durchsetzung einer neuen Ideologie im Zentrum steht und gewisse Übernahmen in der Ikonografie das *Neue* nicht vollständig zu erklären vermögen. Diese Skepsis ließe sich auch auf den Schluss des Kapitels beziehen. Es wird abgerundet von Überlegungen zu einem Filmfeuilleton des Kritikers Leo Mur, überschrieben „Verchom na luče“ (Rittlings auf dem Strahl, 1926). In satirischem Ton beschreibt Mur das Kino mit seinen ‚Stars‘ als die neue Verklärungskrone (305/306). Man kann sich schwerlich einen schlagenderen Beleg für die These von der „Nachfolge“ denken. Doch man darf dabei nicht vergessen, dass derartige, *ex negativo* sprechende Quellen in Drubeks Arbeit etwas anderes belegen als die vorrevolutionären Filme Evgenij Bauërs: Die spöttisch-verweltlichende Sicht auf die (Verklärungs-)Ikone sagt über diese nicht zwingend Wahres aus, auch wenn sie, durchaus scharfsinnig, noch um deren ‚Ausstrahlung‘ weiß. Im Fall des vorrevolutionären Kinos ist hingegen eine *Wechselwirkung* mit der Ikone gemeint: Das *svetotvorčestvo* sei ebenso ‚ikonisch‘,

wie die Ikone ‚fotografisch‘ sei. Die Untersuchung enthält so im Grunde zwei Hauptthesen: eine von der sozialistischen *Profanierung* (nach 1917) und eine von der unbewussten *Parallelisierung* der Ikone (vor 1917).

Das vierte Kapitel, „Kulturen des *svetotvorčestvo* 1890–1930 in Russland“ (307–462), nimmt sich der letzteren Teilthese an. Dass nicht wenige Vertreter des Symbolismus in Russland vom Kinematografen geradezu begeistert waren, haben u.a. Forschungen von Ju. Civ’jan und R. Timenčik gezeigt.<sup>20</sup> Die Dichter sahen in ihm eine Lichtkunst oder eben ein *svetotvorčestvo*, das mit dem symbolistischen Weltmodell der Korrespondenzen vieles gemeinsam hatte. Bei Aleksandr Blok (314–316) und vor allem bei Andrej Belyj (337–365) weist das Kino sogar einen möglichen Ausweg aus der „Krise des Symbolismus“, indem es scheinbar „müheles an die *realiora* heranhöhrt“ (346), die sich in der Poesie – nach Bloks und Belyjs Diagnosen – in Illusionen verwandelt hatten. Besonders interessant ist Civ’jans/Timenčiks Lektüre des Blokschen Gedichts „Iskusstvo – noša na plečach...“ („Die Kunst – den Schultern eine Last...“, 1909), in dem ein Kinobesuch in Italien zu einer Szene der *Anamnesis* führt: Im Dichter erwacht die Erinnerung an die „черты французенки прелестной“ (die Züge der reizvollen Französin, 314), die er in demselben Film ein Jahr zuvor in Sankt Petersburg gesehen hatte. So revidiert Blok sein negatives Urteil über das Kino, wonach Kino „Vergessen“ (*zabvenie*), Kunst aber „Erinnerung“ (*napominanie*) sei (315, Fn. 11). Das Kino, folgert daraus wiederum Drubek sehr aufschlussreich, verliere seine „Aura“ durch die technische Reproduzierbarkeit (Walter Benjamin) nur vordergründig; im „jeweils spezifischen (anamnetischen) Rezeptionsakt“ könne die Magie „restituiert“ werden (316).<sup>21</sup> Der Schwerpunkt des vierten Kapitels liegt indes nicht auf dem gut erforschten Gebiet der symbolistischen Rezeption des Kinos, sondern auf der bisher wenig beachteten Frage, inwiefern das Kino selbst symbolistisch, ein „Kind des Symbolismus“ (318) sei. Die These lautet hier: Der vorrevolutionäre Film sei der „medial ausgeführte [...] Abschluss des Symbolismus“ (335). Nachdem die Arbeit an so vielen Stellen die „Ikonizität“ bzw. „Fotografizität“ des Filmbilds unterstrichen und es so von der symbolisierenden Sprache abgegrenzt hat, ist diese Sicht keine Selbstverständlichkeit. Die Verfasserin ist sich dessen sehr wohl bewusst und schreibt, dass Licht und Dunkel in Bauers Werk „keineswegs eindeutige Symbolwerte“ (395) zukommen. Licht ‚stehe‘ also etwa in *Sumerki ženskoj duši* von 1913 nicht ‚für etwas‘, vielmehr *begleite* es die tragische Heldin Vera; sie habe, wie Drubek es schön formuliert, „immer das Licht auf ihrer Seite“ (398). Für diese „in Licht

<sup>20</sup> Drubek u.a. zitiert ausgiebig aus einer zum Zeitpunkt der Publikation unpublizierten Sammlung von Reaktionen auf das Kino, zusammengestellt und kommentiert von Civ’jan und Timenčik.

<sup>21</sup> Bezeichnenderweise hat Maksim Gor’kij sich über das Kino ähnlich abfällig geäußert wie über die (arbeitsteilige) Ikonenmalerei (323–332).



gekleidete“ und „gefallene“ Heldin wird eine „Sophiologie und Kosmologie im Kleinen“ (399) nachgezeichnet, die Schleier-Dekorationen der Ausstattung werden als „raffinierte Diaphanie“ (403) im Sinne der von Hansen-Löve untersuchten ‚Durchsichtigkeit‘ (*prozračnost*) identifiziert. Dass die „sprechenden Dinge“ (Belá Balász, 313) eines melodramatischen Stummfilms mit dem quasi-sakramentalen Symbolen eines Andrej Belyj oder Vjašeslav Ivanov zusammengebracht werden könnten, ist eine bedenkenswerte These. Die Verfasserin schreibt in diesem Zusammenhang: „Die Filmrepräsentation drängt aus dem Bereich des dinghaft Phänomenalen und nähert sich der ‚Idee‘ an. Mir scheint, dass dies eine der Hauptbestrebungen des Bauërschen Kinos ist [...]“ (334) Während dies genetisch schwer zu belegen ist, da sich Bauër offenbar nicht zum poetischen Symbolismus geäußert hat, ist die sophiologische Sicht auf *Sumerki ženskoj duši* unmittelbar überzeugend. Hierzu schreibt Drubek: „Sophia und Film werden im Wort *plenka-pellicula* bzw. den filmischen Schleierträgerinnen eins.“ (358) In diesem Sinne lehnt die Verfasserin auch eine feministische Lesart des Films ab; es handle sich bei dem Kamera-Blick auf die Heldin nicht um ein misogyn-voyeuristisches *gazing*, sondern der Film selbst sei als fragiles „Häutchen“ – Vera wird Opfer einer Vergewaltigung – sophianisch-weiblich medialisiert (359, Fn. 89). Sehr passend gewählt ist auch der zweite Beispielfilm aus Bauërs Oeuvre, *Posle smerti*. Der Film zeigt, wie die Schauspielerin Zoja nach ihrem Selbstmord dem männlichen Helden Andrej, der sie verschmäht hat, wieder erscheint. In der literarischen Vorlage Ivan Turgenevs (*Klara Milič*, 1883) bleibt die Belebung einer Fotografie der Toten durch ein Stereoskop phantasmatisch, fetischistisch, eine „erotische Psychose“ (420, R. Lachmann). Im Bauërs Version dagegen sei Zojas Geist „sehr real“ (422) und sie befinde sich „wirklich im gleichen Raum wie Andrej“ (423). So gelinge Bauërs Film etwas ganz und gar Medienspezifisches: In einem symbolistischen „Gestus des Transzendierens“ (428) überwinde er die „tote [...] Unbeweglichkeit des Lichtbilds“ und zugleich die „Bildlosigkeit des literarischen Texts“ (430). Diese Fähigkeit des *mise-en-scène*-Kinos, verschiedene Welten in *ein* Bild zu setzen, habe die Filmkunst mit der Einführung des Montageprinzips nach 1917 verloren (453–456) – so das fast melancholische Schlussbild des Hauptteils der Arbeit.

„Das Göttliche“, heißt es dann auf den letzten Seiten („Epilog: Das Kino als elektrifizierte Ikone“, 463–469), „wird im Film durch die Wirklichkeit ersetzt“ (464). Das ist ganz im Sinne Gilles Deleuzes, der in *Cinéma 2* schrieb: „La croyance ne s’adresse plus à un monde autre [...]. Nous redonner croyance au monde, tel est le pouvoir du cinéma moderne [...]“.<sup>22</sup> Das Kino, mit anderen Worten, helfe den Menschen, überhaupt wieder (oder wenigstens noch) an die Wirklichkeit der Welt zu glauben. Man könnte sagen: In ihrer Untersuchung hat Natascha Drubek Deleuzes Diagnose an russischem Bildmaterial (im allerbreite-

<sup>22</sup> Deleuze, Gilles, *Cinéma 2. L’image-temps*, Paris 1985, 223.

sten Sinne) geprüft, und sie ist zum Ergebnis gekommen: Das konsequente Wirklich-Machen der Welt, wie es das Kino betreibt, ist einerseits tatsächlich eine „Ersetzung“ des Göttlichen, aus dem sich die Ikone herleitete. Doch durch die vom Film gefeierte Wirklichkeit scheint gleichwohl immer etwas ganz anderes hindurch, nämlich das Licht. Und wo dieses „Erbe“ ist, da ist auch durch so manche ‚Säkularisierungen‘ hindurch noch alles möglich. Natascha Drubeks Studie „Russisches Licht“ hat in ihrer Offenheit viele Verdienste und kann in einigen Punkten durchaus kontrovers diskutiert werden. Doch allein schon die eigentlich so einfache – hier erst richtiggehend *sichtbar* werdende – Einsicht in die ‚Lichtgemachtheit‘ des Kinos macht dieses Buch lesenswert.

Christian Zehnder

**WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH - SONDERBÄNDE**  
HERAUSGEBER AAGE A. HANSEN-LÖVE UND TILMANN REUTHER

Kubon & Sagner, Buchexport-Import GmbH, 80328 München, Deutschland  
[postmaster@kubon-sagner.de](mailto:postmaster@kubon-sagner.de)

*(Bände ohne Preisangabe sind vergriffen. - Volumes without price are out of order.)*

<http://verlag.kubon-sagner.de/reihen/wiener-slawistischer-almanach-sonderbaende.htm>

- 84 Jeanette Fabian, Poetismus. Ästhetische Theorie und künstlerische Praxis der tschechischen Avantgarde, München - Berlin - Wien, 2013, 635 S., Br., mit s/w Abb., EUR 48,00
- 83 Österreichische Beiträge zum Internationalen Slawistenkongress Minsk 2013, Herausgegeben von Ursula Doleschal, Imke Mendoza, Tilmann Reuther, Alois Woldan, München - Berlin - Wien, 2013, 190 S., EUR 24,80
- 82 Johannes Reinhart (Hrsg.), Hagiographica slavica, München - Berlin - Wien, 2013, 299 S., Br., mit farb. Abb., EUR 36,80
- 81 Brigitte Obermayr (Hrsg.), Jenseits der Parodie. Dmitrij A. Prigovs Werk als neues poetisches Paradigma, München - Berlin - Wien, 2013, 417 S., EUR 42,80
- 80 Konzepte der Kreativität im russischen Denken. Literatur und Philosophie II. Herausgegeben von Nadežda Grigor'eva, Schamma Schahadat, Igor' P. Smirnov, Irina Wutsdorff, München - Berlin - Wien, 2012, Geb., 200 S., EUR 36,90
- 79 Bettina Lange, Nina Weller, Georg Witte (Hrsg.), Die nicht mehr neuen Menschen. Russische Filme und Romane der Jahrtausendwende, München - Berlin - Wien, 2012, Geb., 321 S., EUR 42,80
- 78 Gun-Britt Kohler (Hrsg.), Blickwechsel. Perspektiven der slawischen Moderne. Festschrift für Rainer Grübel, München - Berlin - Wien, 2010, Geb., 511 S., EUR 48,00
- 77 Il'ja Kukuj, Konzept „vešč“ v jazyke russkogo avangarda, München - Berlin - Wien, 2010, Br., 223 S., Literaturverz., EUR 32,00
- 76 Nadežda Grigor'eva, Schamma Schahadat, Igor' P. Smirnov, Irina Wutsdorff (Hrsg.), Das Konzept der Synthese im russischen Denken. Künste - Medien - Diskurse. Philosophie und Literatur I. München - Berlin - Wien, 2010, Geb., 290 S. mit Literaturverz., EUR 36,90
- 75 Salvatore Del Gaudio, On the Nature of Suržyk: a Double Perspective, München - Berlin - Wien, 2010, 328 S. mit Bibliogr. und CD, EUR 36,80
- 74 Björn Hansen, Jasmina Grkovič-Major (Hrsg.), Diachronic Slavonic Syntax. Gradual Changes in Focus, München - Berlin - Wien, 2010, Geb., 208 S., EUR 35,90
- 73 Tilman Berger, Markus Giger, Sibylle Kurt, Imke Mendoza (Hrsg.), Von grammatischen Kategorien und sprachlichen Weltbildern. Die Slavia von der Sprachgeschichte bis zur Politsprache. Festschrift für Daniel Weiss zum 60. Geburtstag, München - Berlin - Wien, 2009, 650 S., EUR 49,80
- 72 Björn Wiemer, Vladimir A. Plungjan (Hrsg.), Lexikalische Evidenzialitäts-Marker in slavischen Sprachen, München - Wien, 2008, 400 S., EUR 48,00

- 71 Anke Hennig, Georg Witte (Hrsg.), *Der dementierte Gegenstand. Artefaktskepsis der russischen Avantgarde zwischen Abstraktion und Dinglichkeit*, München – Wien, 2008, 511 S., EUR 42,80
- 70 Veronika Halser, *Den Tod Schreiben. Musikalische Thanatopoetik in den späten Streichquartetten von Dmitrij Šostakovič*, München – Wien, 2008, 330 S., EUR 40,00
- 69 Kim Gerdes, Tilmann Reuther, Leo Wanner (eds.), *Meaning – Text Theory 2007. Proceedings of the 3<sup>rd</sup> International Conference on Meaning-Text Theory*. Klagenfurt, May 20 - 24, 2007, München – Wien, 2007, 471 S., EUR 32,00
- 68 Tanja Zimmermann, *Abstraktion und Realismus im Literatur- und Kunstdiskurs der russischen Avantgarde*, Wien – München, 2007, 380 S., EUR 42,00
- 67 Dmitrij A. Prigov, *Sobranie stichov. Tom pjatyj. Gedichte*. Herausgegeben und kommentiert von Brigitte Obermayr, München – Wien, 2009, 362 S., EUR 25,00
- 66 Ursula Doleschal, Edgar Hoffmann, Tilmann Reuther (Hrsg.), *Sprache und Diskurs in Wirtschaft und Gesellschaft: Slawische Perspektiven*, München – Wien, 2007, 323 S., EUR 48,00
- 65 Johannes Reinhart, Tilmann Reuther (Hrsg.), *Ethnoslavica. Festschrift für Professor Gerhard Neweklowsky zum 65. Geburtstag*, München - Wien, 2006, 361 S., EUR 35,00
- 64 Anna Brodsky, Mark Lipovetsky, Sven Speiker (eds.), *The Imprints of Terror. The Rhetoric of Violence and the Violence of Rhetoric in Modern Russian Culture. In memoriam Marina Kanevskaya*, München – Wien, 2006, 286 S., EUR 40,00
- 63 Anke Hennig, Brigitte Obermayr, Georg Witte (Hrsg.), *Fraktur. Gestörte ästhetische Präsenz in Avantgarde und Spätavantgarde*, Wien – München, 2006, 393 S., EUR 42,80
- 62 Nadežda Grigor'eva, Schamma Schahadat, Igor' Smirnov (Hrsg.), *Nähe schaffen, Abstand halten. Zur Geschichte der Intimität in der russischen Kultur*, München - Wien, 2005, 508 S., EUR 50,00
- 61 Julia Kursell, *Schallkunst. Eine Literaturgeschichte der Musik in der frühen russischen Avantgarde*, München - Wien, 2003, 344 S., EUR 40,00
- 60 Jurij D. Apresjan (Hrsg.), *Novyj ob"jasnitel'nyj slovar' sinonimov russkogo jazyka. 2-e izd., ispr. i dop. pod obščim rukovodstvom akademika Ju. D. Apresjana*, Moskau - Wien 2004, LXVIII + 1418 S., EUR 40,00
- 59 Aleksandr V. Isačenko, *Grammatičeskij stroj russkogo jazyka v sopostavlenii s slovačkim. Morfoložija. Čast' 1. Čast' 2. Reprint. Nachdruck der Ausgabe Bratislava, 1965 – 1960. Predislovie Tilmann Reuther, L'ubomir Đurovič*, Moskau – Wien, 2003, 570 S., EUR 38,00
- 58 Dmitrij A. Prigov, *Sobranie stichov. Tom četvrtij. Gedichte No. 660-845, 1978*. Herausgegeben und kommentiert von Brigitte Obermayr, Wien, 2003, 229 S., EUR 25,00
- 57 Gerhard Neweklowsky (Hrsg.), *Bosanski - Hrvatski - Srpski (Bosnisch - Kroatisch – Serbisch). Međunarodni skup "Aktuelna pitanja jezika Bošnjaka, Hrvata, Srba i Crnogoraca"*, Beč 27. - 28. sept. 2002, Wien, 2003, 326 S., EUR 40,00
- 56 Mirjam Goller, Susanne Sträfling (Hrsg.), *Schriften - Dinge - Phantasmen. Literatur und Kultur der russischen Moderne*, München 2002, 430 S., EUR 50,00

- 55 Jiřina van Leeuwen-Turnovcová, Ursula Doleschal, Franz Schindler (Hrsg.), Gender-Forschung in der Slawistik. Beiträge der Konferenz Gender - Sprache - Kommunikation - Kultur. 28. April bis 1. Mai 2001. Institut für Slawistik, Friedrich Schiller-Universität Jena, Wien, 2002, 644 S., EUR 50,00
- 54 Wolfgang Weitlaner (Hrsg.), Kultur. Sprache. Ökonomie. Beiträge zur gleichnamigen Tagung an der Wirtschaftsuniversität Wien 3.-5. Dezember 1999, München - Wien, 2001, 512 S., EUR 15,00
- 53 E. A. Zemskaja (Hrsg.), Jazyk ruskogo zarubež'ja. Obščie processy i rečevye portrety (kollektivnaja monografija), Moskau - Wien - München, 2001, 492 S., EUR 15,00
- 52 Nirman Moranjak-Bamburac (Hrsg.), Bosnien - Herzegovina. Interkultureller Synkretismus, Wien - München, 2001, 310 S., EUR 12,50
- 51 Mirjam Goller, Georg Witte (Hrsg.), Minimalismus. Zwischen Leere und Exzess, Tagungsbeiträge des internationalen wissenschaftlichen Symposiums am Institut für Slawistik der Humboldt-Universität zu Berlin vom 11. bis 13. November 1999, München - Wien, 2001, 521 S., EUR 15,00
- 50 Irina Sandomirskaja, Kniga o Rodine. Opyt analiza diskursivnych praktik, Wien - München, 2001, 281 S., EUR 12,50
- 49 S. A. Grigor'eva, N. V. Grigor'ev, G. E. Krejdlin, Slovar' ruskich žestov. Wien - Moskau, 2001, 256 S., EUR 12,50
- 48 Dmitrij A. Prigov, Sobranie stichov. Tom tretij. Gedichte No. 402-659, 1977. Herausgegeben und kommentiert von Brigitte Obermayr, Wien - München 1999, 341 S., EUR 12,50
- 47 Il'ja Kabakov, 60-e-70-e... Zapiski o neoficial'noj žizni v Moskve. Šestidesjatyje semidesjatyje, Wien - München, 1999, 267 S., EUR 12,50
- 46 Gennadij M. Zel'dovič, Russkie vremennye kvantifikatory, Wien - München 1998, 190 S., EUR 10,00
- 45 Vladimir V. Dubičinskij, Teoretičeskaja i praktičeskaja leksikografija, Wien - Charkov, 1998, 160 S.
- 44 Aage A. Hansen-Löve (Hrsg.), „Mein Russland“. Literarische Konzeptualisierungen und kulturelle Projektionen. Beiträge der gleichnamigen Tagung vom 4.-6. März in München, München, 1997, 526 S., EUR 15,00
- 43 Dmitrij A. Prigov, Sobranie stichov. Tom vtoroj. Gedichte No. 154-401, 1975-1976. Herausgegeben und kommentiert von Brigitte Obermayr, Wien, 1997, 334 S., EUR 12,50
- 42 Dmitrij A. Prigov, Sobranie stichov. Tom pervyj. Gedichte No. 1-153, 1963-1974, Herausgegeben und kommentiert von Brigitte Obermayr, Wien 1996, 230 S., EUR 12,50
- 41 Rolf Fieguth (Hrsg.), Orthodoxie, Heterodoxie, Häresie. Motiv und Struktur in den slavischen Literaturen. Beiträge der gleichnamigen Tagung 6.-9. Sept. 1994 in Friborg, Wien, 1996, 411 S., EUR 15,00
- 40 Natal'ja N. Percova, Slovar' neologizmov Velimira Chlebnikova. Eingeleitet von Henrik Baran, Wien - Moskau, 1995, 560 S., EUR 15,00
- 39 Igor' A. Mel'čuk, Russkij jazyk v modeli "Smysl <=> Tekst". Sbornik statej, Wien - Moskau, 1995, 684 S., EUR 15,00

- 38/1 Igor' A. Mel'čuk, Kurs obščej morfologii. Vvedenie. Čast' 1, Wien - Moskau, 1997, 392 S., EUR 15,00
- 38/2 Igor' A. Mel'čuk, Kurs obščej morfologii, Čast' 2, Wien - Moskau, 1998, 544 S., EUR 15,00
- 38/3 Igor' A. Mel'čuk, Kurs obščej morfologii. Čast' 3. Čast' 4, Wien - Moskau, 2000, 368 S., EUR 15,00
- 38/4 Igor' A. Mel'čuk, Kurs obščej morfologii. Čast' 5, Wien - Moskau, 2001, 584 S., EUR 15,00
- 38/5 Igor' A. Mel'čuk, Kurs obščej morfologii. Čast' 6. Čast' 7, Wien - Moskau 2005, 542 S., EUR 15,00
- 37 Uwe Junghanns (Hrsg.), Linguistische Beiträge zur Slawistik aus Deutschland und Österreich. II. JungslawistInnen-Treffen Leipzig 1993), Wien, 1995, 295 S., EUR 12,50
- 36 Viktor Ju. Rozenčevjg (Hrsg.), Russkaja literatura na francuzskom jazyke XVIII-XIX vekov / La littérature russe d'expression française XVIII-XIX siècles. Einleitende Artikel von Ju. M. Lotman und V. Ju. Rozenčevjg, Wien - Moskau, 1994, 454 S., EUR 15,00
- 35 Andrej Nikolev (Andrej N. Egunov), Sobranie proizvedenij, Hrsg. von Gleb Morev, Valerij Somsikov. Reprint des Romans *Po tu storonu Tuly*, Leningrad 1931 sowie Erstaussgabe der gesamten nachgelassenen Lyrik, Wien, 1993, 364 S., EUR 12,50
- 34 Walter Koschmal, Vom Dialog in der Epik zum epischen Dialog. Evolution der Redeformen in der russischen Literatur des 11. bis 18. Jahrhunderts, Wien, 1992, 218 S., EUR 12,50
- 33 Tilmann Reuther (Hrsg.), Festschrift für V. Ju. Rozenčevjg zum 80. Geburtstag, Wien, 1992, 293 S.
- 32 Lev. A. Mnuchin (Hrsg.), Marina Cvetaeva. Stat'i i teksty, Wien, 1992, 252 S., EUR 12,50
- 31 Aage A. Hansen-Löve (Hrsg.), Psychopoetik. Beiträge zur Tagung "Psychologie und Literatur" München 1991, Wien, 1992, 574 S., EUR 15,00
- 30 Svetlana El'nickaja, Poetičeskij mir Cvetaevoj. Konflikt liričeskogo geroja i dejstvitel'nosti, Wien, 1991, 396 S., EUR 12,50
- 29 Vladimir N. Toporov, A. S. Puškin i Goldsmith v kontekste russkoj Goldsmithiana'y (k postanovke voprosa), Wien, 1992, 222 S., EUR 12,50
- 28 Igor' P. Smirnov, O drevnerusskoj kul'ture, russkoj nacional'noj specifike i logike istorii, Wien, 1991, 196 S.
- 27 Boris M. Gasparov, Poetičeskij jazyk Puškina kak fakt istorii russkogo literaturnogo jazyka, Wien, 1992, 396 S.
- 26/1 Jurij K. Ščeglov, Romany Il'fa i E. Petrova. Sputnik čitatel'ja. 2 toma. 1-yj tom. Vvedenie. Dvenadcat' stul'ev, Wien, 1990, 377 S.
- 26/2 Jurij K. Ščeglov, Romany Il'fa i E. Petrova. Sputnik čitatel'ja. 2 toma. 2-oj tom. Zolotoj telenok, Wien, 1991, 336 S., EUR 12,50
- 25 Gerhard Neweklowsky, Der kroatische Dialekt von Stinatz. Wörterbuch, Wien, 1989, 228 S., EUR 12,50
- 24 John E. Malmstad (ed.), Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin, Wien, 1989, 212 S.

- 23 Lev A. Mnuchin, Marina Cvetaeva. Bibliografičeskij ukazatel' literatury o žizni i dejatel'nosti. 1910 -1941 gg. i 1942 - 1962 gg., Wien, 1989, 151 S.
- 22 Jerzy Faryno, Poetika Pasternaka ("Putevye zapiski", "Ochrannaja gramota"), Wien, 1989, 316 S.
- 21 Konstantin Kuz'minskij, Gerald Janeček, Aleksandr Očeretjanskij (Hrsg.), Zabytyj avangard. Rossija - pervaja tret' XX stoletija. Sbornik teoretičeskich materialov, Wien, 1988, 355 S.
- 20 Wolf Schmid (Hrsg.), Mythos in der slawischen Moderne. Symposium 03.-05. 09. 1986 in Hamburg, Wien, 1987, 421 S.
- 19 Gerhard Neweklowsky, Károly Gáal (Hrsg.), Totenklage und Erzählkultur in Stinatz im südlichen Burgenland. Kroatisch und Deutsch. Zum 200. Geburtstag von Vuk Stefanović Karadžić (1787-1864), Wien, 1986, XLVII + 315 S., EUR 12,50
- 18 Jerzy Faryno, Mifologizm i teologizm Cvetaevoj ("Magdalena" - "Car'-Devica" - "Pereuločki"), Wien, 1985, 412 S.
- 17 Igor' P. Smirnov, Poroždenie interteksta. Elementy intertekstual'nogo analiza s primerami iz tvorčestva B. L. Pasternaka, Wien, 1985, 205 S.
- 16 Igor' A. Mel'čuk, Poverchnostnyj sintaksis russkich čislovyh vyraženij, Wien, 1985, 509 S., EUR 15,00
- 15 V.F. Martynov (Hrsg.), Gumilevskie čtenija. Vypusk vtoroj, Wien, 1984, 214 S.
- 14 Igor' A. Mel'čuk, Aleksandr K. Žolkovskij, Tolkovo-kombinatornyj slovar' russkogo jazyka. Opyty semantiko-sintaksičeskogo opisanija russkoj leksiki. Explanatory Combinatorial Dictionary of Modern Russian. Semantico-Syntactic Studies of Russian Vocabulary, 2. Auflage, Wien, 1986, 992 S.
- 13 Gerhard Neweklowsky, Rudolf Neuhäuser, Herta Lausegger, Klaus Detlef Olof, Martina Orožen, Ljubinica Črnivec (Hrsg.), Protestantismus bei den Slowenen. Protestantizem pri slovincih. Beiträge zur 3. Slawistentagung der Universitäten Klagenfurt und Ljubljana 1983, Wien, 1984, 280 S., EUR 12,50
- 12 Boris Gasparov, Poëtika "Slova o polku Igoreve", Wien, 1984, 406 S.
- 11 Wolf Schmid, Wolf-Dieter Stempel (Hrsg.), Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität 3.-5. Juni 1982, Wien, 1983, 404 S.
- 10 Gerhard Neweklowsky, Károly Gáal (Hrsg.), Erzählgut der Kroaten aus Stinatz im südlichen Burgenland. Kroatisch und Deutsch, Wien, 1983, LXX + 339 S.
- 9 Thomas Lahusen, Autour de "l'homme nouveau". Allocution et société en Russie au XIXe siècle. Essai de sémiologie de la source littéraire, Wien, 1982, 338 S.
- 8 Savelij Senderovič, Aleteja. Elegija Puškina "Vospominanie" i problemy ego poëtiki, Wien, 1982, 280 S.
- 7 Marina Cvetaeva, Krysolov - Der Rattenfänger. Herausgegeben, übersetzt und kommentiert von Marie-Luise Bott mit einem Glossar von Günther Wytzens, Wien, 1982, 326 S.
- 6 Elizaveta Mnacakanova, Šagi i vzdochi. Četyre knigi stichov, Wien, 1982, 216 S.
- 5 Alice Stone Nakhimovsky, Laughter in the Void. An Introduction to the Writings of Daniil Kharms and Aleksandr Vvedenskij, Wien, 1982, 191 S.

- 4 Igor' P. Smirnov, Diachroničeskie transformacii literaturnych žanrov i motivov, Wien, 1981, 262 S.
- 3 Horst Lampl, Aage A. Hansen-Löve (Hrsg.), Marina Cvetaeva. Studien und Materialien, Wien, 1981, 310 S.
- 2 Aleksandr K. Žolkovskij, Jurij K. Ščeglov, Poetika vyrazitel'nosti. Sbornik statej, Wien, 1980, 256 S.
- 1 Jurij D. Apresjan, Tipy informacij dlja poverchnostno-semantičeskogo komponenta modeli "Smysl-Tekst", Wien, 1980, 125 S.

---

**WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH**  
**Zeitschrift für slawistische Sprach- und Literaturwissenschaft**

HERAUSGEBER AAGE A. HANSEN-LÖVE UND TILMANN REUTHER

Erscheint 2 x jährlich im Umfang von ca. 350 Seiten.  
Bisher erschienen 1 (1978) bis 71 (2013)

Mit Ausnahme der letzten drei Jahre im Internet verfügbar:  
<http://periodika.digitale-sammlungen.de/wsa/start.html>

---