

**BAND 31**

**1993**

**WIENER  
SLAWISTISCHER  
ALMANACH**

## **HERAUSGEBER**

Aage A. Hansen-Löve  
Tilmann Reuther

## **REDAKTION**

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

## **REDAKTIONELLE MITARBEIT**

Natascha Drubek-Meyer  
Anton Sergl

## **ANFERTIGUNG DER DRUCKVORLAGE**

Tatjana Zaotschnaja

## **REDAKTIONSADRESSE**

Institut für Slavische Philologie, Universität München,  
Geschwister-Scholl-Platz 1, München (Telefon: 089/2180-2374)

## **EIGENTÜMER UND VERLEGER**

Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien)  
Liechtensteinstraße 45A/10, A-1090 Wien

## **DRUCK**

E. Zeuner, Buch- und Offsetdruck  
Peter-Müller Str. 43  
D-8000 München 50

© Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien  
Alle Rechte vorbehalten

ISSN 0258-6819

## I N H A L T

### Aufsätze

- D. Burkhart (Hamburg), Der intermediale Text des russischen *lubok* 5
- V. Šapovalova (San Diego), O demonologii «Uedinennogo domika na Vasil'evskom»: Puškin, Bajron i Polidori 29
- A. Fryszman (Kopenhagen), "Teorija komunikacii" Serena K'erkegora i dialogičeskoe myšlenie Bachtina 39
- A. Syrkin (Jerusalem), Ob odnoj *coincidentia oppositorum* v puškinskoj proze 57
- A. Puškarev (Belovo), Dostoevskij i Muzil': Vozroždenie vysokoj tragedii 77
- N. Boneckaja (Moskva), P.A. Florenskij: imja – obraz – proizvedenie 99
- M. Bezrodnyj (Hannover), Watch the Birdie! 127
- V. Khazan (Tel-Aviv), A.Achmatova «Ja nad nimi sklonjus', kak nad čašej». Popytka kommentarija 131
- R. Eshelman (Hamburg), Von der Moderne zur Postmoderne in der sowjetischen Kurzproza. Žoščenko – Paustovskij – Šukšin – Popov 173
- M. Buczyński (Lublin), Österreichische geographische Namen im Polnischen 209
- N.A. Fedjanina (Moskva), Udarenie i struktura russkogo glagola 219
- B. Kunzmann-Müller (Berlin), Adversative Konjunktionen in den slavischen Sprachen. Gebrauchsweisen und Entwicklungswege 245
- E.V. Padučeva (Moskva), O tak nazvyvaemoj konkurencii soveršenogo i nesoveršenogo vida v russkom jazyke 259
- V.M. Trub (Kiev), K probleme semantičeskogo opisanija želanij 275

### Rezensionen

- R. Grübel (Oldenburg), Ewa M. Thompson (Hg.), The Search for Self-Definition in Russian Literature 299

H. Günther (Bielefeld), Birgit Menzel, V.V. Majakovskij und seine Rezeption in der Sowjetunion 1930–1954	313
K. Harer (Marburg), Eine neue Zeitschrift zur russischen Literatur des "silbernen Zeitalters": <i>De Visu</i>	317
E. Borisova (Klagenfurt), Ingrid Maier, Verben mit der Bedeutung "benutzen" im Russischen. Untersuchung einer lexikalisch-semantischen Gruppe	321
I. Nyomárkay (Budapest), Vladimir Brodnjak, Razlikovni rječnik srpskog i hrvatskog jezika.	327
G. Neweklowsky (Klagenfurt), Han Steenwijk, The Slovene Dialect of Resia. San Giorgio	333

Dagmar Burkhart

## DER INTERMEDIALE TEXT DES RUSSISCHEN *LUBOK*

Von antiken Mosaiken und mittelalterlichen Fresken oder Bibelilluminationen bis hin zu den Graphem-Bild-Kombinationen der Avantgarde und den Comic strips der Gegenwart treten uns Korrelationen von Bildern und Texten entgegen, deren Formen und pragmatisch verstandene Intentionen im Verbund ihrer visuellen und verbalen Elemente zu analysieren sind.

In der Traditionskette dieser vielfältigen und polyvalenten intermedialen Texte hat auch der russische *lubok* seinen semantisch bestimmbaren Ort. *Lubok*, Plural *lubki*, die seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Rußland existieren, sind einseitig (seltener beidseitig) bedruckte, durch unterschiedliche graphische Techniken vervielfältigte und von Hand kolorierte Einzelblätter, welche jeweils eine oder mehrere, mit Schriftpartien versehene Abbildungen aufweisen. Es handelt sich um synthetische "Texte" mit doppelter Kodierung, weil hierbei Bild-Elemente (= ikonische Zeichen) und Wort-Schrift-Elemente (= symbolische Zeichen) korreliert werden.

Eine typologische Analyse der verschiedenen Realisierungen von Worttext-Bild-Verbindungen ergibt mindestens fünf prinzipielle Strukturmuster, deren Ausprägung von inhaltlichen Kriterien, ästhetisch-normativen Grundsätzen und rezeptionellen Erwägungen bestimmt wird.<sup>1</sup>

Forschungsfragen, die daraus abgeleitet werden können, betreffen

- die kulturanthropologischen Dimensionen des *lubok*, nämlich seine Struktur und Funktion in jeweiliger Relation zu der Produzenten- und Rezipientengruppe sowie deren sozialen Bedingungen, Normen und Ideologie,
- Fragen der Beeinflussung des Bild-Teils durch andere visuelle Medien (wie Ikonen, Buchillustration und Fresken; bildliche Darstellungen in der Volkskunst wie Stoff- und Kachelmuster, Gebäckmodel etc.; die russische Malerei und Graphik) sowie Fragen der Wechselwirkung,
- Probleme der Sprachverwendung im Wort-Teil wie Verschriftlichung gesprochener Volkssprache, Soziolekt, Einflüsse der Kirchensprache samt ihrer graphischen Konventionen, politisch-satirischer Sprachstil etc., und
- Fragen der Wort-Bild-Intermedialität sowie Probleme der Kongruenz oder Divergenz zwischen piktorialem und verbalem "Text".

Im Folgenden soll der letztgenannte Fragenkomplex *Word-Bild-Korrelation*, der den strukturellen Kern jedes Ein-Blatt-Drucks und damit auch des *lubok* erfaßt, erörtert werden.

Die konstitutiven Bestandteile des russischen illustrierten Flugblatts und Bilderbogens entstammen – im Gegensatz zu einigen einfach kodierten Ausdrucksformen der Volkskunst wie Stoffdrucken, Lackmalerei, Ostereidekoration etc. – zwei unterschiedlichen Zeichensystemen: einem *piktoralen* oder *ikonischen Kode*, der sich in dem Bildteil ausdrückt, und einem *verbalen* oder *symbolischen Kode*, der in dem *Textteil* verwendet wird. Als ein Ensemble bedeutungstragender Zeichen ergeben die Bild- und Textteile des *lubok* den "Text", also die intermediale Gesamtheit des Ein-Blatt-Drucks.

1. Der *ikonische Text* oder *Bildteil* steht in einem vielfältigen Netz von Beziehungen zwischen traditionell russischen und fremden Bildelementen. Richtungsweisende und normierende Kraft geht einerseits von der mittelalterlichen Freskenmalerei in russischen Kirchen und von der Ikonenkunst aus. Es ist das statuarische Großbild eines Heiligen (wie beispielsweise des Hl. Nikolaus, Abb. 1), auch das von Reiterheiligen wie dem Hl. Georg oder dem Hl. Dimitrij von Thessalonike (vgl. Syt. Nr. 75), das auf die Darstellung von beliebten Märchen-, Bylinen- und Volksbuchhelden wie dem Drachenkämpfer Eruslan, Il'ja Muromec oder Alexander von Makedonien in ihrer feierlichen, *en face* gerichteten Gestalt und ihrer gemessenen Gestik eingewirkt hat. Schließlich befindet sich auch die populäre *Lubok*-Gestaltung von russischen Heerführern und Generalen in dieser Tradition (vgl. Syt. Nr. 73, 124 etc.). Die *Ein-Bild-Darstellung* einer Figur oder einer Szene (beispielsweise die Hl. Dreifaltigkeit beim Mahl, Abb. 2), die *Synchrondarstellung* eigentlich sukzessiver narrativer Elemente (vgl. "Anika und der Tod", Syt. Nr. 10) sowie die *Bildfolge-Darstellung* einzelner aneinandergereihter Szenen oder Phasen (beispielsweise eines Heiligenlebens, vgl. "Das Gleichnis vom reichen Mann und dem armen Lazarus", Syt. Nr. 13 etc.), alle diese von Ikonen und Kirchenfresken her vertrauten Formen werden – in Stil und Technik meist vergrößert – im *lubok* realisiert und auch auf profane Themen und Figuren angewandt (vgl. Syt. Nr. 19, 48, 135 etc.)

Daß andere *pikturale* Elemente, nämlich solche der Volkskunst wie die gemalte Dekoration von Dosen, Truhen, Schränken, Körben, Spanschachteln und Ofenkacheln sowie geschnitzte Verzierungen an Spinnrocken und Wäschebleueln, Muster von Stoffdrucken, Pfefferkuchenmodel etc. eine *ikonische* Quelle für den *lubok* darstellen oder mit ihm in Wechselwirkung standen, ist augenfällig und durch überzeugendes Vergleichsmaterial zu belegen.<sup>2</sup>

Als weitere prägende Momente für den *ikonischen Text* des *lubok* sind ausländische Vorbilder, vor allem deutsche, holländische und französische, zu nennen. So wurden beispielsweise Bilder aus der in Holland von Johannes Fischer,

genannt Piscator, gedruckten Bibel im 17. Jahrhundert in Rußland von dem Mönch Il'ja und später von Vasilij Koren' als Vorlage bzw. Inspirationsquelle benutzt und – im Falle von Koren's 36 Holzschnitten aus dem Jahr 1696 – nicht nur mit russischem Textteil versehen, sondern auch im ikonischen Teil russifiziert (vgl. Abb. 3, wo Kains Pferd auf russische Weise mit der *duga*, dem hölzernen Bogen hinter dem Geschirr, aufgezümt ist und Eva einen typisch russischen Spinnrocken verwendet etc.)<sup>3</sup> Im 18. Jahrhundert finden sich häufig auf den *lubki* Episoden aus dem Alltagsleben und auf russische Art modifizierte Darstellungen von Hofnarrenfiguren und galanten Szenen, darunter Adaptionen bekannter westeuropäischer (vor allem französischer) Rokoko-Bilder. Ihre Verarbeitung im russischen Ein-Blatt-Druck erfolgt meist unter Preisgabe raffinierterer Darstellungsformen (beispielsweise der bewußt karikaturhaften Verzerrung von Proportionen, der Dynamik von Gestik und Mimik etc.), so daß im Adaptionsergebnis sich die russische ikonographische Tradition deutlich bemerkbar macht.<sup>4</sup>

Grundsätzlich gilt für den piktoralen Teil des russischen *lubok*, daß entsprechend der unterschiedlichen Technik (Holzschnitt versus Kupferstich bzw. Lithographie) und dem Ausbildungsniveau des Graveurs (handwerklicher Amateur versus professioneller Stecher) die *lubki* von sehr differierender Ausführung und Qualität sein können (vgl. beispielsweise den naiven, in Volkskunstmanier stilisierenden älteren Holzschnitt in Abb. 8 mit dem bereits elaborierteren, um Realitätswiedergabe bemühten Kupferstich in Abb. 9).

2. Der *verbale Text* nimmt im *lubok* unterschiedlich viel Raum ein, erfüllt eine Reihe von Funktionen und zeigt verschiedenartige Ausprägungen.

In den Beispielen (vgl. Abb. 1 und 2), wo es sich um Großbild-Ikonenreproduktionen handelt, wird nur eine minimale Textportion in Form des Namens über der dargestellten Person oder Figurengruppe verwendet. Die Schrift- und Sprachform entspricht der russisch-kirchenslavischen Konvention, beispielsweise Abkürzung der sakralen Lexeme "Heilige(r)", "Dreifaltigkeit" etc. (übertragen auch auf weltliche Darstellungen wie "Car Alexander von Makedonien", Syt. Nr. 21: Abkürzung bei dem Lexem *царь*, in blasphemisch-karnevalesker Funktion wird das mit traditionellem Ligaturzeichen versehene Lexem *духъ* 'Geist' in dem Narren-lubok "Gonos", C.-A. Nr. 61, nun als 'Hauch' allerdings skatologisch gemeint, gebraucht). Kurzbezeichnungen oder Namen über (*надпись*) bzw. neben dem Kopf der dargestellten Person sind auch in anderen russischen illustrierten Blättern anzutreffen, dann aber zusätzlich zu verbalem Text, der sich in der Regel unten, seltener oben, an den piktoralen Teil des *lubok* anschließt. Darstellungen von Märchenhelden oder Heerführern und Generalen im Porträtstil sind meist nur unter dem Bildteil mit dem Namen des Dargestellten versehen. Bei *lubki* in Bildfolge-Manier ist jedes Einzelbild untertextet.

*Verbaler Text* kann – außer in Form von kurzen Titeln (Namen, Standes- oder Berufsbezeichnungen, Heiligentitulierung, vgl. Abb. 1 und 2) oder sachlich knappen Untertexten (wie in Abb. 9) – auch in Gestalt von geraden bzw. linienförmig geschwungenen und zum Teil auf dem Kopf stehenden Spruchbändern auftreten (vgl. Abb. 4), in Medaillons (vgl. Abb. 8) oder "Sprechblasen" (vgl. Syt. Nr. 43) oder aber – vor allem auf *lubki* mit moralisch-belehrender Intention – auf Halbkreisen bzw. simulierten Schriftrollen (vgl. Syt. Nr. 99, 79) plaziert sein, wodurch sich westeuropäisch-barocke Einflüsse bemerkbar machen.

Wenn der *verbale Text* größeren größeren Umfang als das erwähnte Minimum aufweist, dann ist er als Wort-Block gestaltet, der unterschiedliche Platzierung auf dem Ein-Blatt-Druck findet und die

- Narration einer Handlung (meist im Präteritum, vgl. Syt. Nr. 34) oder
- Deskription (im Präsens) einer Situation (vgl. Syt. Nr. 135) bzw. einer Figur (vgl. Syt. Nr. 46 unten) beinhaltet oder aber
- Monologe mit Situationsbezeichnung und Inquit-Formel (vgl. Syt. Nr. 19) bzw. ohne Einleitung (vgl. Syt. Nr. 38) oder
- Dialoge mit Narrationsteil (vgl. Syt. Nr. 33) bzw. häufiger ohne diesen (vgl. Syt. Nr. 43, 138) wiedergibt.

Im *verbalen Text* sind die Varianten Prosa versus Vers zu beobachten, wobei Verssprache vor allem bei (anonymisierten) Dichtertexten (vgl. Abb. 5) oder spruchartig gereimten Untertexten (vgl. Syt. Nr. 7, 8) anzutreffen ist. Signifikant erscheint ferner die Opposition russisch-kirchenslavische Hochsprache versus umgangssprachliches Russisch (*prostorečie*); dabei muß im letzteren Fall noch unterschieden werden nach offizieller oder Standardsprache einerseits (beispielsweise bei der Untertextung von Generalporträts oder informativ-aufklärerischen *lubki*) und nach Unterschichtsprache andererseits, die durch Verwendung von falscher Orthographie bzw. Wiedergabe gesprochener Umgangs- oder Vulgärsprache in Phonetik (*цырюльникъ* statt *цирюльникъ*, *гледя* statt *гляди* in Syt. Nr. 19) und Lexik (beispielsweise *жопа* 'Hintern' in Syt. Nr. 28) charakterisiert ist.

Als Schriftformen lassen sich die feierliche kirchenslavische Unzialschrift in den älteren (bzw. später immer wieder nachgedruckten) *lubki*, eine zum Teil ungelenke russische Druckschrift in den mittleren (Syt. Nr. 19 zeigt beispielsweise die von Zar Peter I. eingeführte neue Profanschrift) und eine als Schönschrift stilisierte Schreibschrift, meist kombiniert mit regelmäßiger Druckschrift, in den jüngeren Kupferstichblättern oder Lithographien (vgl. Syt. Nr. 96–98) feststellen.

Quellen für den Lubok-Autor stellen russische sowie – vor allem bei den *забавные листы* 'unterhaltsame Blätter' – nichtrussische Texte dar. Bei religiösen Ein-Blatt-Drucken wird aus russischen Heiligenviten, Gleichnissen, Evange-



lientexten, Ikonenlegenden etc. zitiert; von ausländischen Textquellen werden Märchen, Novellen, Exempla ("Magnum speculum"), G. Basiles "Pentamerone", G. Boccaccios "Decamerone" u.ä. bevorzugt adaptiert.<sup>5</sup> Immer aber ist eine – dem mehrheitlich aus Analphabeten bestehenden Publikum entsprechende – Vereinfachung und Kürzung der Textvorlage zu konstatieren.

3. Der *piktorale* und der *verbale* Teil des *lubok* sind keine getrennten Entitäten, sondern stehen in Relation zueinander (Konvergenz- oder Divergenzbeziehung). Daß die jeweilige Zeichenstruktur des russischen illustrierten Ein-Blatt-Drucks sowie ihre Funktionalität in Bezug auf die Produzenten und die Rezipienten weitere Komplexitätsgrade darstellen, erhöht seinen semiotischen wie anthropologischen Stellenwert.

Die Bild-Präferenz der russischen Unterschichten ist nicht nur, wie häufig behauptet wird, der Vorliebe für Farbiges und Visuelles zuzuschreiben, sondern auch – oder vielleicht gerade – der über Jahrhunderte bestehenden weitgehenden Leseunkundigkeit. Um auch für die Analphabeten attraktiv zu sein und als Wanderschmuck etc. dienen zu können, mußten die *lubki* bunt sein und dominant piktorale Elemente aufweisen. Erst allmählich, als auch die Kupferstichtchnik die Schrift-Gravur erleichterte, wurde eine Zunahme des verbalen Elements realisiert und akzeptiert. Ganze Generationen von russischen Bauern des 19. Jahrhunderts lernten an Hand der Lubok-Blätter oder Lubok-Heftchen lesen. Wer nicht lesen konnte, und das waren bei der ersten russischen Volkszählung im Jahr 1897 noch immer 78,9 % der Gesamtbevölkerung, für den stellte das piktorale Lubok-Element die Hauptattraktion dar.<sup>6</sup>

Da die bäuerliche Bevölkerung für Bilderbögen und Lubok-Literaturheftchen jährlich bis zu einer Million Rubel ausgab, waren sie für die Lubok-Produzenten und Verleger ein interessantes Abnehmerpotential. Durch ein eigenes Distributionssystem auf der Grundlage von Kolporturen (*korobejniki*) mit Tragkörben oder durch Händler mit Pferdewagen wurde die Provinz mit den – zu 86 % in den beiden Hauptstädten Moskau und Petersburg gedruckten – *lubki* bzw. *lubočnaja literatura* versorgt. Ein Lubok-Katalog aus dem Jahr 1893 zeigt<sup>7</sup>, daß zu der Zeit Blätter religiösen Inhalts noch etwa die Hälfte der Produktion ausmachten, denn diese *lubki* waren vor allem als billiger Ikonen-Ersatz beliebt. Von den säkulären Blättern genossen solche, die Märchenhelden, Generale, Schlachten etc. darstellten, Präferenz als Zimmerdekoration, insbesondere dann, wenn sie in ihrem "Text" traditionellen Mustern folgten. Andere profane illustrierte Blätter wie Sensationsdrucke (vgl. Syt. Nr. 8 über ein Meeres- und Waldungeheuer; vgl. auch Abb. 8 und 9) oder *lubki* mit derb-komischem Inhalt (vgl. Syt. Nr. 33, 34) bzw. freizügigeren Themen (vgl. Syt. Nr. 43 "Schwarzäuglein, küß mich nur einmal") akzeptierte und goutierte man eher auf dem Jahrmarkt<sup>8</sup>, wo Händler sie in ihren Guckkastenbuden (*račk* – 'Paradieschen')

vorführ-ten. Die erläuternden, häufig gereimten mündlichen Texte der Guckkastenvor-führer waren gerade für Analphabeten eine wichtige Hilfe beim "Lesen" der piktoralen Texte.

Zu weiteren Spezifika der russischen *lubki* gehört, daß sie – angesichts ihrer Abhängigkeit von der Ikonenkunst mit ihrem byzantinischen Ernst und ihrer Feierlichkeit – satirische, frivole und burleske Akzente primär im *verbalen Text* und kaum im *piktoralen Teil* ausdrücken (vgl. die hölzern wirkende Bartabschneideszene in Syt. Nr. 19, das starr geradeaus blickende Liebespaar in Syt. Nr. 43, die beinahe statische Prügelszene zwischen den komischen Volkshelden Paramoška, Foma und Erëma in Syt. Nr. 34 und die vom Bild her idyllische, vom verbalen Text her satirische Szene einer Mitgiftverlesung in Syt. Nr. 168; lediglich Syt. Nr. 33 zeigt hinter dem gemessen agierenden Kartenspielerpaar eine burleske Dienerszene, in der Zunge-Herausrecken und das obszöne Feige-Zeigen, ergänzt durch einen frechen Dialogtext, den piktoralen Hauptteil zusätzlich markieren). Daß sogar neutrale oder harmlose ausländische (vor allem französische) Bild-Vorlagen in Rußland zum Teil mit zweideutigen, frivolen, in einigen Fällen mit dem piktoralen Teil völlig divergierenden russischen Texten versehen wurden, darauf haben Forscher wie Rovinskij und Lotman hingewiesen.

Die russischen *lubki* verfahren (in der Ikonen-Tradition) nicht selten nach den Gesetzen einer archaischen Darstellungstechnik, bei der die verschiedenen Bildteile – Figuren und Szenen – als unterschiedlichen temporalen Phasen zugehörig dekodiert werden müssen, die aber in quasi *paradigmatischer Reihung* gleichzeitig auf einem Bild präsentiert werden<sup>9</sup>. So sind beispielsweise in Abb. 3 wie auf dem Blatt "Was schläfst du, Bäuerlein?" (Syt. Nr. 135) und "Foma, Erëma und Paramoška" (Syt. Nr. 34) ungleichzeitige Handlungsteile simultan abgebildet: Im ersten Beispiel ist unten links Eva, ihren Sohn Abel stillend, dargestellt, der darüber auf dem Bild dann als Jüngling zu sehen ist, wie er eine Viehherde hütet, und in analoger Weise wird Kain einmal in der Bildmitte als Junge bei der Zähmung eines Ziegenbocks und oben rechts im Bild als Erwachsener bei der Feldarbeit dargestellt. Im zweiten Beispiel sieht der Betrachter den faulen Bauern auf dem Ofen schlafen und zur selben Zeit am Fenster seines – nach dem Prinzip der umgekehrten Perspektive<sup>10</sup> – von außen und innen zugleich dargestellten Hauses untätig herumsitzen, während ein Hausgeist den Kehricht aus seinen leeren Kornkästen hinausfegt, seine Pferde in die Ställe der Nachbarn traben und sein Kornfeld ungemäht dasteht. Auf dem Bild sind auch seine fleißigen Nachbarn zu sehen, die ihr Getreide auf den Markt zum Verkauf fahren und für den Erlös miteinander schmausen. (Auf der bei Till<sup>11</sup> Abb. 79 wiedergegebenen Lithographie wurde die simultane Darstellung in eine Folge von fünf – die einzelnen Phasen darstellenden – Einzelbildern aufgelöst.) Im dritten Beispiel sitzen die beiden Pechvögel Foma und Erëma auf einem Hügel und singen "Jammerlieder";

gleichzeitig sieht man Paramoška, der gekommen ist, um sie zu prügeln und fortzujagen; dazwischen tummeln sich die Hunde, mit denen die Brüder in der "nächsten Szene" erfolglos versuchen, einen Hasen zu jagen, der noch im Busch sitzend dargestellt wird. Im Hintergrund ist Landschaft und Architektur zu sehen, und rechts und links von der Mittelszene jeweils die Kähne samt den beiden Unglücksrabben, wie sie beim Fischfang ins Wasser fallen und ertrinken. Auf diese Weise erscheint das Lubok-Blatt, wie Jurij Lotman richtig bemerkt, "als ein die Zeitbezüge auflösendes, außerzeitliches Programm der Erzählung, welches sich im Vorgang der Rezeption zusammen mit dem sich in der Zeit entwickelnden (verbalen, D.B.) Text entfalten muß"<sup>12</sup>.

Eine Reihe von *lubki*, vor allem theatralische und solche im Bildfolge-Stil bzw. beidseitig bedruckte oder mit gewundenen Spruchband-Texten versehene, laden zu einer aktiv sehenden, spielerischen Rezeption durch Drehen und Wenden des Blattes ein. Der gerade auf ausgesprochen theatermäßigen Bilderbogen wiedergegebene Worttext diente in der Art eines multimedialen "Regiebuchs" auch als Grundlage für Guckkastenerläuterungen und Schaubudenausrufe (vgl. Syt. Nr. 46 etc.) und "zum andern als mnemotechnische Grundlage für die Reproduktion einer solchen mündlichen Darbietung aus dem Gedächtnis"<sup>13</sup>, wobei der Betrachter durch den ludistischen Charakter solcher illustrierter Blätter zum Auffüllen von Text-Lücken und zur Überführung der Statik in Dynamik aufgefordert wird (Appellstruktur des *lubok*). Es wäre jedoch falsch, in Beschränkung auf dieses relativ kleine Corpus, wie Jurij Lotman es getan hat, die These von der generell theatralischen Natur des *lubok* aufstellen zu wollen.

4. Der *lubok* als synthetisches Genre zeichnet sich vor allem durch *Intermedialität* aus, die in der russischen Kulturgeschichte – auf Grund der jahrhundertlangen Dominanz der Ikonenkunst und Wandmalerei mit ihrer typischen Wort-Bild-Verbindung – tiefer verankert ist als in Westeuropa.

Im Rahmen der intermedialen Präsentation kann man laut A. Hansen-Löve zwei grundsätzliche Typen feststellen – einerseits die *Homologie* und andererseits die *Analogie* von *Bild-* und *Wort-Text*<sup>14</sup>. Während die "Korrelation der Kunstformen in der Avantgarde (vornehmlich zwischen Wort- und Bildkunst) im Homologsetzen von Strukturen und Verfahren besteht", der verbale Text also durch die Merkmale charakterisiert wird, welche denjenigen des piktoralen Textes homolog sind, wird in dem konträren Kunstmodell, v.a. des 19. Jahrhunderts die Analogiebeziehung in der gemeinsamen Referenz von Wort- und Bildtext, vermittelt durch verbale Interpretation, auf einen korrelierten Wirklichkeitsausschnitt bestimmt.

W. Koschmal ist meines Erachtens zuzustimmen, wenn er für den *lubok* differenzierend feststellt, daß er "im wesentlichen dem Analogiemodell" folgt, wobei sich allerdings erst im Laufe seiner Evolution "der Übergang von der aper-

spektivischen Homologie- zur perspektivischen Analogiebeziehung<sup>15</sup> mit zahlreichen Mischphänomenen vor allem im 17. und frühen 18. Jahrhundert vollzieht.

Eine Analyse der im *lubok* als "Text" unterschiedlich realisierten Formen seiner Bild-Text-Korrelation führt zu einer *Typologie* von mindestens fünf Ausprägungen, die einzeln oder kombiniert repräsentiert sein können. W. Koschmal spricht

I. von partieller *Inhaltsreferenz* in Fälle, wo der verbale Text Bezug nimmt auf einzelne piktorale Segmente des gesamten "Textes",

II. von *totaler Inhaltsreferenz*, wenn der verbale Text auf die Gesamtheit der dargestellten Bildelemente Bezug nimmt, und

III. von *totaler Sinnreferenz*, wenn sich der verbale Text lediglich auf den Sinn der ideographisch dargestellten Inhalte bezieht.

Da sich jedoch auch Fälle anführen lassen, in denen der verbale Text in eklatantem Widerspruch zum Charakter des Bildteils steht oder aber der piktorale Teil eines *lubok* dem "neutralen" Wort-Text entsprechend, jedoch durchaus auch anders zu lesen ist, müßte man meiner Meinung nach noch die Typen IV und V ergänzen, nämlich

IV. die *Null-Referenz* und

V. die *Bi-Referenz*.

Im Zusammenhang einer Erörterung der Text-Bild-Korrelation vom Typ I-III möchte ich von *Ko-Referenz zweier Medien* sprechen, die – in der Linguistik nennt man dieses Phänomen Synonym-Bildung – in unterschiedlicher Weise auf denselben Wirklichkeitsausschnitt referieren.

Ähnlich ist das Verhältnis von verbalen Texten der Literatur zu den ihnen vorangestellten *Titeln* aufzufassen, nur daß hier *ein* gemeinsames Medium, nämlich das verbale vorliegt: Titel und Text stehen dabei nicht, wie H.J. Wulff behauptet, in einer semiotischen Ausdrucks-Inhalts-Relation zueinander, (wobei angeblich Titel = Ausdruck und Text = Inhalt)<sup>16</sup>, sondern Titel und Text sind meines Erachtens nichts anderes als ko-referent<sup>17</sup>: Sie beziehen sich auf dasselbe Designat, jedoch in unterschiedlicher Weise, vor allem mit quantitativ differierender Zeichenmenge; allerdings besitzen sie in der Regel eine gemeinsame Schnittmenge<sup>18</sup>.

Von den genannten *Lubok-Referenztypen* ist Typ I beispielsweise in Abb. 3 und 4 vertreten: Partielle Inhaltsreferenz liegt vor bei der Benennung der dargestellten Personen durch Anführung ihrer Namen (Eva, Abel, Kain und Adam), während der verbale Text-Block in der rechten oberen Hälfte durch Wiedergabe der Bibelstelle 1. Mos. 4, 1-2 als totale Inhaltsreferenz (Typ II) für die gesamte Szene zu werten ist. Auch bei den vier aneinandergereihten oberen Teilbildern mit

gereimten russischen Untertexten in Abb. 4 ("Симъ молитву деетъ"; Хамъ пшеницу сеетъ; Аfetъ власть имеетъ; "Смерть всеми владеетъ" = "Sem verrichtet seine Andacht"; "Ham sät Weizen"; "Japheth besitzt die Macht"; "Der Tod gebietet allen") sowie der Betitelung "Смерть" über dem links außen im Hauptbildfeld plazierten Sensenmann und "Зерцало грешнаго" über der rechts außen plazierten Figur des von Schwertern durchbohrten und im Rachen der Hölle schmorenden Sünders handelt es sich um Fälle von partieller Inhaltsreferenz. Dabei erweist sich die Korrelation von Bild- und Schriftelementen bei der Darstellung der spiegelsymmetrisch angeordneten Figuren im Zentrum – Dame und Kavalier – als *homolog*: Die Dame hält in der rechten Hand ihr Attribut, den Fächer, und daneben steht im verbalen Teiltext in überkodierender Manier "Вееръ вруце имею", und entsprechend wird auch das Schwert des Kavaliere in der rechts unten stehenden *podpis'* kommentiert ("Отъ меча смерть разумею").

Typ II, also die *totale Inhaltsreferenz*, wird beispielsweise durch Titel wie in Abb. 1, 2, 8 oder 9, die das Bild global benennen, oder aber in Form der analogen Illustrierung eines verbalen Texts (in Abb. 5 "Romanze" handelt es sich um die Darstellung der sentimental Geschichte eines verlassenen Mädchens, das ihr Kind auf der Schwelle eines fremden Hauses niedergelegt hat, weil sie es nicht selbst aufziehen kann; der anonymisierte Text stammt von dem 15-jährigen A.S. Puškin) repräsentiert. Auch der über dem Bildteil stehende Text mit der Überschrift "О хамелеоне звере" in Abb. 10 gehört hierher, weil ihn ihm die Eigenschaften (Ernährungsweise, Beweglichkeit, Anpassung der Körperfarbe an die jeweilige Umgebung) des piktoral dargestellten Tiers verbalisiert werden.

Und Typ III, wo der verbale Text in *totaler Sinnreferenz* die Bedeutung, das Gemeinte eines im piktoralen Teil dargestellten Ereignisses oder einer Situation referiert, ist zum Beispiel in Abb. 4 durch den mahnden und alle *Vanitas*-Gedanken zusammenführenden zentralen Haupttext mit dem Titel "Четьре вещи последния" ("Die vier letzten Dinge", womit Tod, Jüngstes Gericht, Paradies und Hölle gemeint sind) vertreten. Ferner in dem ein Gleichnis aus der Fabelsammlung "Schauspiel des menschlichen Lebens" illustrierenden Holzschnitt in Abb. 10, wo der Untertext ("Прилагание") die Bedeutung des Bildteils in der Mitte erläutert: Viele Menschen, so läßt sich zeigen, gleichen einem Chamäleon, denn sie ändern ihre Gewohnheiten je nachdem, mit wem sie zur Zeit befreundet sind ("Темъ являеть яко много. члвцы склкими дружество сотворят изнаемость сочинять нато время и обычай приемлють").

Typ IV, die *Null-Referenz*, wird durch Beispiele wie Rov. Nr. 130 "Großmutter's Unterweisung" (wo der erotisch-frivole verbale Text einer vorehelichen Belehrung dem Inhalt und Grundgedanken des piktoralen Teils – eine Großmutter oder Kinderfrau lehrt ein kleines Mädchen gehen – absolut nicht entspricht!) oder Abb. 6 "Vier liebende Herzen verbringen ihre Zeit bei Spiel und

Unterhaltung" repräsentiert: Das "Ende des Textes", schreibt Ju. Lotman, nämlich, "Venus, von Bacchus geschickt, bewirbt sie; bald beendet sie ihr Spiel durch ein anderes Spiel," ergibt sich "nicht aus dem Bild und setzt dessen aktive Transformation im visuellen Bewußtsein des Betrachters voraus"<sup>19</sup>.

Und die *Bivalenz* oder *Polyvalenz* zeigt sich bei doppeldeutigen (satirisch-sozialkritischen oder erotischen) *lubki* wie zum Beispiel Abb. 7, wo der piktorale Teil dem über den hygienischen Nutzen des Dampfbads handelnden kurzen verbalen Text entsprechend ("Здесь имеетца полза у ково на брюхе вши ползають лечатъ: и правятъ и лежкимъ паромъ парятъ") neutral gelesen werden kann, aber auf Grund bestimmter Bildsignale auch<sup>20</sup> voyeuristisch als quasi pornographisches Blatt zu rezipieren ist. Ferner kann bei einer ganzen Reihe von russischen illustrierten Blättern gleichzeitig von einer *allgemeinen* (sozial-kritischen, politischen, moralisierenden) und einer *speziellen Referenz* ausgegangen werden: In dem weitverbreiteten und wohl bekanntesten *lubok* "Wie die Mäuse die Katze begraben" (C.-A. Nr. 26, Rov. Nr. 167 etc.) ist generell das Motiv der Groß-Klein-Umkehrung im sozialen Sinn, insbesondere aber Peter der Große aus der negativen Sicht der russischen Altgläubigen thematisiert. Und in dem auf dem moralisierenden Blatt in Abb. 4 zentral dargestellten Paar kann man allgemein die ihrer Vergänglichkeit nicht bewußten Menschen sehen, während nach Ansicht der Altgläubigen hier die Zarin Anna Ivanovna und ihr Günstling Biron gemeint sind<sup>21</sup>.

Summierend läßt sich sagen, daß der *lubok* trotz zunehmenden Interesses, das er in der Forschung findet, als hochkomplexes synthetisches intermediales Genre noch lange nicht ausreichend analysiert und interpretiert worden ist.

Als illustrierter Ein-Blatt-Druck, der einerseits mit solcher Verspätung gegenüber mittel- und westeuropäischen illustrierten Flugblättern auftaucht – das früheste bekannte russische Einzelblatt, das nicht als Teil eines Buches fungierte, stammt von 1668, das älteste französische Holzschnitt-Blatt dagegen von ca. 1376 –, wirkte er andererseits länger und intensiver nach, und zwar in visuellen wie in verbalen Medien. Und dies bis in die unmittelbare Gegenwart.

### A b k ü r z u n g e n

C.-A. = C. Claudon-Adhémar, *Populäre Druckgraphik Europas: Rußland*, München 1975.

Rov. = D.A. Rovinskij, *Russkija narodnyja kartinki*, Bde. I–V, Sanktpeterburg 1881.

Syt. = A.S. Sytova, *Lubok. Russische Volksbilderbogen des 17. bis 19. Jahrhunderts*, Leningrad 1984.

## Anmerkungen

- 1 Zur Etymologie von *lubok* und zur Geschichte des russischen illustrierten Einblatt-Drucks vgl. D. Burkhart, "Russische Bilderbögen («lubki»). Geschichte, Struktur und Funktion, in: *Lares* LIV, H. 1, 1988, 69-77, und dies., "Text-Bild-Relationen und ihre kulturanthropologische Dimension in russischen Bilderbögen", in: W. Harms (Hg.), *Text und Bild, Bild und Text*, Stuttgart 1990, 142-152.  
Auf eine ethnologische Zielgruppe ausgerichtet habe ich die hier angesprochene Problematik in folgendem Beitrag: "Korrelation von Wort und Bild im intermedialen «Text» des russischen *lubok*", in: L. Petzold (Hg.), *Bild und Text*. (= Sammelband der Vorträge bei der IV. Internationalen Konferenz des Komitees für ethnologische Bildforschung in der Société Internationale pour Ethnologie et Folklore [SIEF/Unesco], 2.-6. Oktober 1990 in Innsbruck), im Druck.
- 2 Dazu J. Балдина, *Русские народные картинки*, V. 1972, 161-190.
- 3 Vgl. C.-A., S. 10.
- 4 Siehe dazu die Bilderläuterungen von Rovinskij (= Rov.) und die umfangreiche komparatistische Studie von W. Fraenger, "Deutsche Vorlagen zu russischen Bilderbogen des 18. Jahrhunderts", *Jahrb. f. histor. Volkskunde*, 2, 1926, 126-173.
- 5 Vgl. W. Koschmal, *Der russische Volksbilderbogen. Von der Religion zum Theater* (= Slavistische Beiträge, Bd. 251), München 1989, 13 ff.
- 6 Dazu J. Brooks, *When Russia Learned to Read*, Princeton 1985.
- 7 Wie Anm. 6, 64.
- 8 Wie Anm. 2, S. 192 f.; Ju. Lotman, "Die künstlerische Natur der russischen Volksbilderbögen", *Jahrb. f. Volkskunde*, 1986, 34-47.
- 9 Dazu auch, *Russkija narodnyja kartinki*. Sobral i opisal D. Rovinskij, Sankt-peterburg 1881. In Auswahl nachgedruckt und eingeleitet von W. Koschmal (= *Specimina Philologiae Slavicae*, Bd. 84), München 1989, IX.
- 10 Mit 'umgekehrter Perspektive' wird gewöhnlich der von dem Kunsthistoriker P. Florenskij geprägte Terminus *obratnaja perspektiva* übersetzt. Ich möchte dagegen, weil die Formulierung im Deutschen mißverständlich ist, für den

Terminus *holistische Perspektive* oder *Simultandarstellung aus verschiedenen Perspektivzentren* heraus plädieren.

- 11 W. Till (Hg.), *Lubok. Der russische Volksbilderbogen*, München 1986.
- 12 Wie Anm. 8, 37.  
 13 Wie Anm. 12, 41.
- 14 A. Hansen-Löve, "Intermedialität und Intertextualität", in: *Dialog der Texte (Wiener Slavistischer Almanach, Sonderband 11)*, hg. von W. Schmid und W.-D. Stempel, Wien 1982, 291-360, hier 294 f., 305).
- 15 Wie Anm. 5, 5.
- 16 H.J. Wulff, *Zur Textsemiotik des Titels* (= Papiere des Münsteraner Arbeitskreises für Semiotik. papmaks Bd. 12), Münster 1979.
- 17 Ähnlich bei P. Hellwig, "Titulus oder Über den Zusammenhang von Titeln und Texten. Titel sind ein Schlüssel zur Textkonstitution", *Zeitschr. f. germanist. Linguistik*, 12, 1984, 1-20, hier 1: "Ein aktueller Titel ist einem aktuellen Stück geschriebener Sprache zugeordnet, das 'Ko-Text' genannt wird". Mißverstanden sind die semiotischen Zusammenhänge und die Terminologie dagegen bei M. Schmücker-Breloer, "Die semantische Leistung des Titels in V.G. Rasputins Erzählung «Ne mogu-u...»", in: *Die Welt der Slaven*, XXXIII, H. 1, 1988, 26-42 (vor allem Anm. 9).
- 18 Lessing dagegen, der Titelfragen häufig behandelt, schreibt im 21. Stück seiner Hamburgischen Dramaturgie: "Ein Titel muß kein Klüchenszettel sein. Je weniger er von dem Inhalt verrät, desto besser ist er". Dazu der Kommentar von T.W. Adorno in: *Noten zur Literatur*, Bd. III, Frankfurt 1965, 7: "Seine (Lessings, D.B.) Abneigung gegen Titel, die etwas bedeuten, war die gegen den Barock; der Theoretiker des bürgerlichen deutschen Dramas will durch nichts mehr an die Allegorie erinnert werden".
- 19 Wie Anm. 8 (Lotman), 44f.
- 20 Dazu A. Flegon, *Eroticism in Russian Art*, London 1978, 51.
- 21 Vgl. N.P. Sobko, *Russkiä narodnyä kartinki, sobral i opisal D.A. Rovinskij. Posmertnyj trud*, SPb. 1900, 298.



## Abbildungen

- 1 *Der Hl. Nikolaus*. Ende 17./Anf. 18. Jh., Abdruck Ende der 1720er Jahre, Holzschnitt, koloriert, 36,5 x 28,5 cm (Syt. Nr. 9).
- 2 *Die Hl. Dreifaltigkeit*. 1820er bis 1830er Jahre, Kupferstich, koloriert, 35,8 x 29 cm (Syt. Nr. 85; Rov. Nr. 1054).
- 3 *Adam und Eva nach der Vertreibung aus dem Paradies*. Holzschnitt, koloriert, 29 x 33 cm (Syt. Nr. 85; Rov. Nr. 1054).
- 4 *Des Sünders Spiegel*. Zweite Hälfte des 18. Jh., Abdruck Ende 18. bis Anfang 19. Jh., Kupferstich, koloriert, 36,2 x 52,7 cm (Syt. Nr. 61; Rov. Nr. 744).
- 5 *Romanze*. 1854, Kupferstich, Bildteil 20,7 x 28,8 cm (Syt. Nr. 132).
- 6 *Vier liebende Herzen verbringen die Zeit mit Spielen und Scherzen, und Frau Venus lädt dazu ein*. Ende 18. Jh., Holzschnitt (C.–A. Nr. 136; Rov. Nr. 128).
- 7 *Russische Badestube*. 18. Jh., Holzschnitt, 30 x 37 cm (C.–A. Nr. 141; Rov. Nr. 214).
- 8 *Der gewaltige Elefant, der aus Persien kommt*. Moskau um 1730, Holzschnitt, koloriert (Syt. Nr. 35; Rov. Nr. 356).
- 9 *Das starke Tier Elefant aus dem Persischen Land, nach Moskau geführt am 13. August 1796*. Ende 18. Jh., Kupferstich, koloriert, 29 x 34,8 cm (Syt. Nr. 68).
- 10 *Das Chamäleon*. Erste Hälfte 18. Jh., Abdruck 1760er Jahre, Holzschnitt, 33,3 x 27,4 cm (Syt. Nr. 32).



Abb. 1



Abb. 2



Abb. 3



Abb. 4



Всё это — 1895. Тираж 99. Издательство «Современник»

### РОМАНСЪ

Ночь вечеръ, очень ненастной  
 Вь пустынныхъ дѣла шла росахъ,  
 И тайно вьдѣхъ любви нечастной  
 Друзья въ терновникъ вьсахъ,  
 Все было тихо: осья и горы  
 Все спало въ сонномъ вѣномъ,  
 Она вьматерилъ вьпери  
 Видѣла съ ужасомъ кротомъ,  
 И на невѣрность себя творенья,  
 Вьдѣлихъ остановила себя,  
 Ты слышь дѣтя мое мученье  
 Не слышь гостяи мое  
 Открыши очи вь тоску  
 Не слышь вь вьдѣхъ мой  
 Не вьстрѣтихъ вьвѣтъ поцѣлу  
 Подъ вѣтомъ матери твоѣй!

Се память напрасно вьдѣхъ!  
 Мнѣ вьчуждѣ стѣдѣ вьна мое  
 Меня на вькъ ты вьвѣдѣхъ,  
 Но не вьвѣду тери я!  
 Дадуть покровъ тебѣ чуждѣ,  
 И скажутъ: ты для насъ чуждѣ  
 Ты спросишь: даждѣ мое родникъ  
 Или найдѣтъ семья родной  
 Несчастны! вьдѣшь гостяи дѣломъ  
 Вьвѣтъхъ нѣжѣ дѣвѣхъ дѣлѣхъ,  
 И до конца съ души вьвѣдомъ  
 Вьвѣтъ на лѣхъ матерѣй!  
 Во вьдѣхъ странникъ одинокой,  
 Вьвѣдѣхъ, смѣхъ вьвѣхъ вьвѣхъ,  
 Прости прости тогда меня!  
 Ты слышь: вьвѣдѣхъ стѣхъ несчастны

Прости вьвѣдѣхъ вьвѣдѣхъ вьвѣхъ!  
 Простыньхъ вьвѣдѣхъ вьвѣдѣхъ вьвѣхъ,  
 Кѣ страданья вьвѣдѣхъ насъ,  
 Пока вьвѣхъ не отогнати  
 Невѣдомъ радости твоѣй,  
 Спи милый горы вьвѣдѣхъ  
 Не трюхъ дѣлѣхъ тихихъ  
 Дѣлѣхъ вьвѣдѣхъ вьвѣдѣхъ вьвѣдѣхъ  
 Вь вьвѣхъ съ вьвѣхъ вьвѣхъ:  
 Вьвѣдѣхъ, вьвѣдѣхъ, вьвѣдѣхъ  
 Кѣ очю вьвѣдѣхъ вьвѣдѣхъ она,  
 Сказалихъ тебѣ вьвѣдѣхъ  
 Младенца кѣ вьвѣхъ вьвѣхъ,  
 Со стѣхъ вьвѣдѣхъ очю вьвѣдѣхъ  
 И вьвѣдѣхъ вьвѣдѣхъ вьвѣдѣхъ



Abb. 6

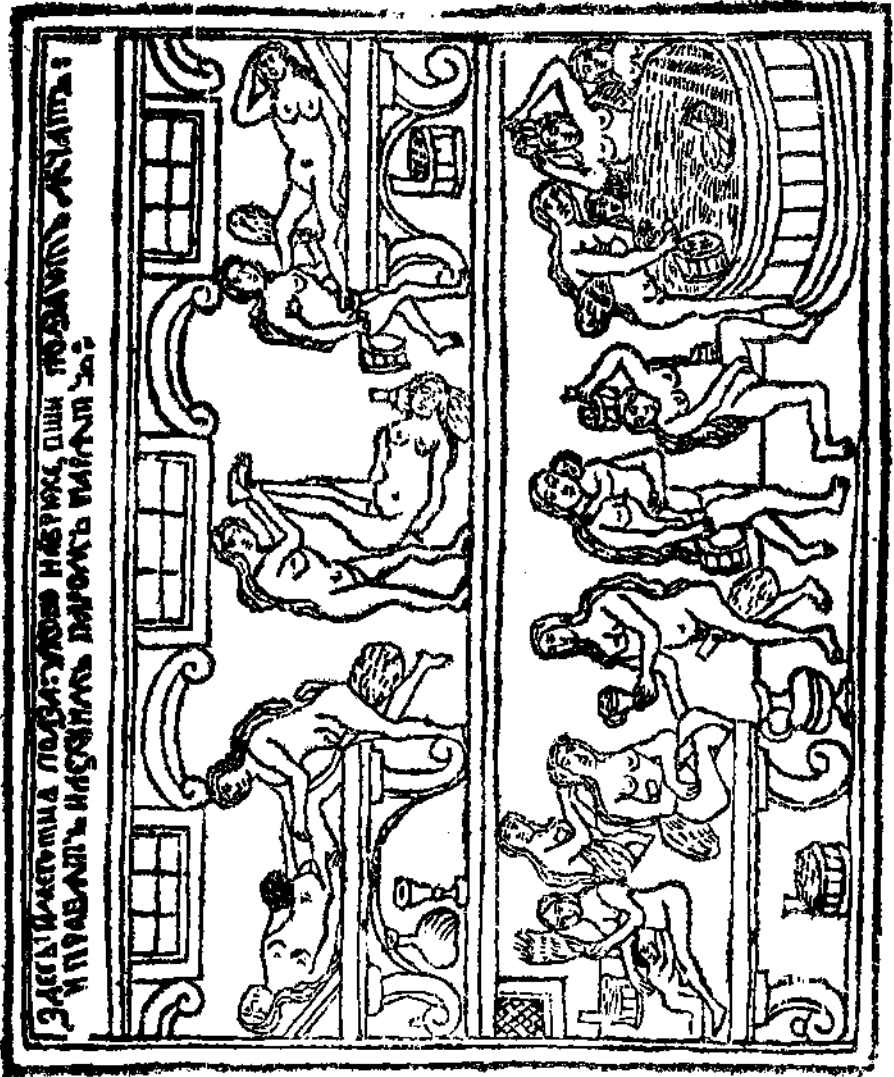


Abb. 7





Abb. 8

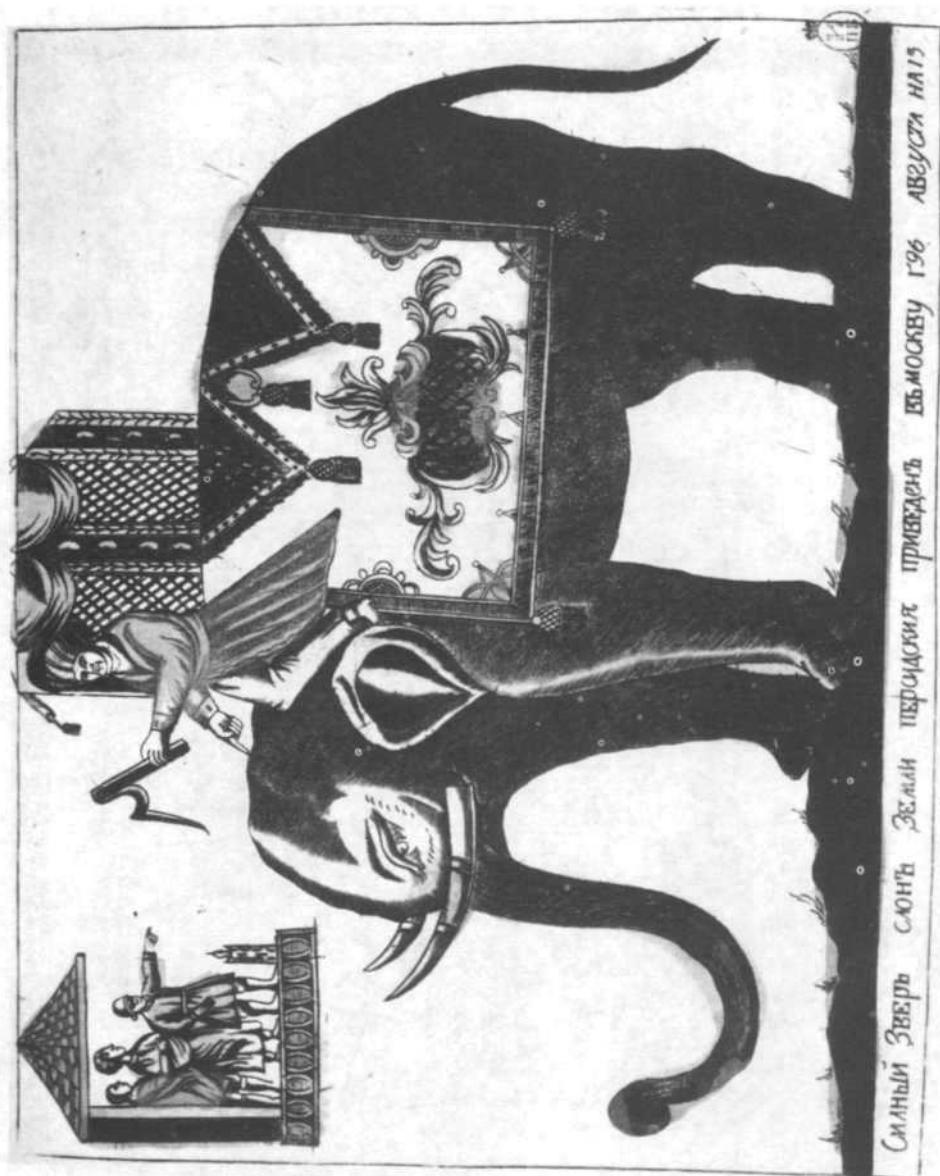


Abb. 9

57. **И** : О ХАМЕЛЕОНЕ ЗВЕРЕ :  
 ХАМЕЛЕОН ЗВЕРЬ СВОИМЪ СВОИМЪ НИЧИМЪ ИНЫ ПИТАЕТСЯ  
 ТОЧНО О ВЕТРА . ИМЕЕТЖЕ ОБЫЧАИ НЕПРЕСТАННО ВОДА И  
 ИВНИШИ ВСА МЕСТА ПРЕХОДИТИ . И КЪ ВОЕМУ МЕСТУ КАКО  
 БА ЦВЕТА ПРИВЛИЖИТСА . В ТАКОИ ЦВЕТЪ И ПРИМЕНАЕ  
 СА И ТАКО ТОИ ВО ВСАКИЕ ЦВЕТЫ ИЗМЕНАЕТСЯ ;



• ПРИЛАГАННЕ :  
 ТЕМЪ АВЛАЕТЪ . АКО МНОГО : ЧАВЦЫ СКАКІМИ  
 ДРУЖЕСВО СОТВОРА ИГНАЕМОСТЬ СОЧИНАЮТЪ НАТО  
 ВРЕМА И ОБЫЧАИ ПРИЕМАЮТЪ .



Вероника Шаповалова

### О ДЕМОНОЛОГИИ «УЕДИНЕННОГО ДОМИКА НА ВАСИЛЬЕВСКОМ»: ПУШКИН, БАЙРОН И ПОЛИДОРИ

"Уединенный домик на Васильевском", повесть, рассказанная Пушкиным в салоне Софьи Карамзиной и записанная Владимиром Титовым, всегда вызывала интерес пушкинистов.<sup>1</sup> Однако до сегодняшнего дня демонология не обращала на себя внимания и не рассматривалась как решающий компонент, который позволяет не только дать новое прочтение всей повести, но и поставить ее в контекст европейской культуры.

Обычно главный герой повести, Варфоломей, рассматривается как дьявол в самых обычных его обличьях, черт или бес. Действительно, Анна Петровна Керн, присутствовавшая во время рассказа в салоне Карамзиной, в своих мемуарах писала: "Он, [Пушкин] собравши нас в кружок, рассказал сказку про черта, который ездил на извозчике на Васильевский остров".<sup>2</sup> Позднее Андрей Дельвиг повторил эти же слова: "[Пушкин] рассказал всю эту чертовщину к тайному трепету всех дам".<sup>3</sup> В тексте самой повести герой не назван "бесом" или "чертом". Фраза "влюбленный бес", взятая из черновиков Пушкина, употреблялась по отношению к Варфоломею только литературоведами, которые рассматривали "Уединенный домик на Васильевском" в контексте всего пушкинского творчества. Нет никаких сомнений в том, что Варфоломей – одно из воплощений дьявола. Однако связанные с ним темы и литературные мотивы – полное подчинение воли и сопряженный с этим духовный ужас, неизбежная медленная смерть жертв Варфоломея, темы двойника и бессмертия зла – прямо указывают на одно конкретное воплощение дьявола – вампира.

Миф о вампире нашел широкое отражение в литературе европейского романтизма. Джеймс Твйтчел, исследовавший эту тему, дал следующее определение вампира: "Vampire is the devil's avatar, for although human body is literary dead, the entrapped soul lives eternally under devil's control... The vampire never wantonly destroys – in fact, his initial victims are preordained. The initial victims are friends (or family) who, of course, recognized the vampire as one who is either loved or trusted."<sup>4</sup> Обратимся к пушкинской повести. Варфоломей, войдя в доверие к Вериней матери, пользуется правами не

только близкого друга семьи, но и жениха Веры (хотя о помолвке нигде не упоминается). Несомненно Вера привлекает Варфоломея, но правомерно ли считать это чувство влюбленностью и рассматривать Варфоломея как "влюбленного беса"? Шеридан Ле Фану в повести "Кармилла" так описывал чувства вампира к своим жертвам: "...vampire is prone to be fascinated with engrossing vehemence resembling the passion of love."<sup>5</sup> Неизвестно, как Варфоломей узнал о существовании Веры. Пушкин упоминает, что Варфоломей видел ее дважды прежде, чем они были представлены друг другу. Варфоломей почти силой заставляет Павла познакомиться его с Верой и вскоре после знакомства становится незамеченным в доме Верининой матери. Пушкин не говорит ни о мотивах, побудивших Варфоломея искать знакомства с Верой, ни о любви Варфоломея к Вере. Только один раз, в сцене смерти Верининой матери, Варфоломей проявляет свои чувства, но и тогда он не говорит о своей любви, а заставляет Веру признаться в беззаветной любви к нему. В этот момент он почти страстен, но его чувство – скорее сочетание желания соблазнить и терроризировать. "Варфоломей заступил ей дорогу и сказал с притворною холодностью и с глазами свирепыми:... никакая сила тебя не защитит от моей власти."<sup>6</sup>

Миф о вампирах говорит о том, что вампиры не сразу умерщвляют свои жертвы: они медленно высасывают из них жизнь. Жертвы становятся слабее, но все это время вампир еще не полностью владеет их телами и душами. В большинстве случаев, для жертвы вампира нет спасения. В "Уединенном домике на Васильевском" Вера – традиционная жертва вампира: она молода, привлекательна и невинна. Попав под влияние Варфоломея, она меняется и действует как будто под гипнозом. "Вера казалась в страшных суетах и развлечении; Павла приняла с необычайной холодностью... Все это разумеется было странно". (9, 518) В отношениях Веры и Варфоломея присутствует даже традиционный "поцелуй смерти" вампира, поцелуй, который предшествует катастрофе и в конечном счете ведет к Верининой смерти. Вера медленно угасает и "никакое врачество не могло возвратить ей ни веселости, ни здоровья". (9, 539) После исчезновения Варфоломея она живет в ожидании смерти, и все ее мысли связаны либо со спасением, либо с вечным проклятием. Вера знает, что ее душа и тело принадлежат Варфоломею и отказывается выйти замуж за Павла: "...я отцвела мой век, скоро примет меня могила". (9, 538)

Павел, как и Вера, тоже жертва вампира. Варфоломей исполняет роль учителя и руководителя Павла в свете – он полностью контролирует все поступки Павла. Павел находится и в материальной и в моральной зависимости от Варфоломея. Потеряв волю, Павел "совершенно покорился

влиянию избранного им друга". (9, 511) Отношения с Варфоломеем навсегда лишают Павла сил и энергии. Тело его – только внешняя оболочка для души, которая принадлежит дьяволу, в данном случае – вампиру. Таким образом, Павел становится посредником или двойником Варфоломея. Вот почему он подписывает бумаги "чужой, странной подписью". (9, 539) Так как соседи по имению, крестьяне и слуги никогда не видели его с того дня как он переехал к себе в поместье, остается загадкой действительно ли он никогда не выходил из своего кабинета, или, став двойником Варфоломея, скитался по всему свету.

Как все вампиры Варфоломей обладает зачаровывающим, гипнотизирующим взглядом: "Варфоломей безмолвствовал, уставив на большую глаза, которые, когда лампада роняла на них свое мерцание, светились как уголья". (9, 533) Своим взглядом он заставляет Павла беспрекословно повиноваться ему, "бросая на него тот взгляд, который имел неодолимое действие". (9, 512) Верина мать даже после смерти повинуется взгляду Варфоломея: она поднимается из гроба под действием его магического взгляда. Вампиры боятся всех символов христианской веры – креста, иконы, молитвы. Слова "Бог" или "Христос" служат надежным щитом от вампиров и заставляют их отступить. В "Уединенном домике на Васильевском" Варфоломей не только никогда не заходит в церковь, но при упоминании имени Бога он всегда дрожит и даже теряет способность говорить.

Пушкинский рассказ в салоне Карамзиной несомненно является импровизацией. Возникает вопрос, что явилось основой и послужило толчком для рассказа о вампире на Васильевском острове? Хорошо известен интерес Пушкина в 1820е годы к образу дьявола, который появляется в его произведениях как Мефистофель, Демон, Сатана.<sup>7</sup> По замечанию В. Лакшина поэт шел "от безумного восхищения перед демонической силой к осознанию ее как зла".<sup>8</sup> Вампир – одна из масок дьявола. Скорее всего источником пушкинского рассказа о вампире была повесть Полидори "Вампир" (1819). Одно время авторство повести приписывали Байрону, чье имя принесло ей популярность. Пушкин читал повесть Полидори во французском переводе.<sup>9</sup> Вампир упоминается в "Евгении Онегине": "и стал ее теперь кумир или задумчивый Вампир..." (5, 60). Пушкин был хорошо знаком не только с самой повестью, но и с полемикой вокруг ее авторства: в примечаниях к "Евгению Онегину" Пушкин пишет "повесть неправильно приписанная Байрону". (5, 194) Ингерес к Байрону не оставляет Пушкина: в "Северных цветах" на 1828 год Пушкин помещает свои заметки о Байроне в России. В конце 1820х годов имена Байрона и Полидори возникли как тема разговоров в московских и петербургских литературных салонах в

связи с пребыванием в России Клер Клермонт.<sup>10</sup> Клер Клермонт – сестра Мэри Шелли и мать дочери Байрона Аллегры, хорошо знавшая Полидори, присутствовала во время известного литературного состязания на вилле Диодати, где и был создан "Вампир". Петр Киреевский, первый переводчик "Вампира", в предисловии к русскому изданию повести связывал литературное состязание на вилле Диодати с именем Екатерины Яковлевны Мусиной-Пушкиной-Брюс, в чьем доме Байрон, Полидори и Мэри Шелли рассказывали фантастические истории, которые позднее легли в основу "Вампира" и "Франкенштейна". М.В. Алексеев в своей работе "Русско-английские литературные связи" прямо указывает на устный источник информации Киреевского, что свидетельствует о том, что и повести и их создатели были предметами разговоров и обсуждений.<sup>11</sup>

Можно провести много параллелей между пушкинским "Уединенным домиком на Васильевском" и повестью Полидори "Вампир". Главный герой "Вампира" – Лорд Рутвен, таинственный аристократ, который опекает в свете молодого человека по имени Обри. Отношения пушкинских героев – Павла и Варфоломея во многом напоминают отношения Лорда Рутвена и Обри. Подобно Рутвену, Варфоломей обладает знакомствами и связями в высшем свете. Как Лорд Рутвен, так и Варфоломей увлекаются карточной игрой. Лорд Рутвен "with apparent eagerness sought for centers of all fashionable vice".<sup>12</sup> Варфоломей также привлекали "картежная игра, увеселения, ночные прогулки". (9, 609) Внешность Варфоломея во многом напоминает Лорда Рутвена, "In spite of the deadly hue of his face which never gained a warmer tint, either from the blush of modesty... its form and outline were beautiful" (Polidori, 15). У Пушкина: "Варфоломей был статен, имел лицо правильное, но это лицо не выражало души подобно зеркалу, а подобно личине скрывало все ее движения". (9, 513–514) Вампиры обладают огромной физической силой. При столкновении с вампиром Обри "felt himself grapped by one whose strenth seemed superhuman... he was lifted from his feet and hurled with enorrmous force to the ground". (Polidori, 29–30) В пушкинской повести Павел также сталкивается с нечеловеческой силой Варфоломея: "у него дух занялся: удар без всякой боли на миг привел его в беспамятство". (9, 521) Как Обри, так и Павел знают тайну вампира. Это знание запретного делает их безумными в глазах непосвященных в эту тайну. В безумии они не находят забвения, наоборот, их постоянно преследуют воспоминания о вампире.

И, наконец, еще одна достаточно интересная параллель. В повести Полидори последней жертвой Лорда Рутвена становится сестра Обри. Лорд Рутвен делает ей предложение и женится на ней. В "Уединенном



домике на Васильевском" родственные отношения Веры и Павла упоминаются несколько раз. "Павел звал Веру сестрицею", "он любил ее любовью братскою", "она оказывала ему сестрину доверчивость". (9, 509, 519, 538) В отличие от повести Полицори родственные отношения Веры и Павла не играют никакой роли в развитии сюжета. Более того, Павел собирается жениться на Вере, но намерения его так и не сбываются. Самый факт, что Пушкин в своей импровизации несколько раз упомянул отношения брат/сестра еще раз указывает на повесть Полицори как на источник "Уединенного домика на Васильевском".

Повесть Полицори "Вампир" раскрывает еще одну грань пушкинского "Уединенного домика на Васильевском". Как уже говорилось выше, у широкого читателя повесть ассоциировалась с именем Байрона. Например, в 1827 году в "Московском телеграфе" были опубликованы мемуары Ж. Кульмана (Couleman) "Отрывок из путешествия в Италию. Свидание с Байроном в Генуе", в которых он прямо называет Байрона автором "Вампира".<sup>13</sup> Рассказы о Байроне, о литературном состязании на вилле Диодати, в результате которого был написан "Вампир", были хорошо известны читающей публике. Во многих из этих рассказов Байрон действует как байронический герой или как демонический герой готического романа. Так, в воспоминаниях Флетчера, напечатанных в "Московском телеграфе" в 1825 году, Байрон предстает как герой готического романа, который говорит: "Если ты не исполнишь моих приказаний, я из могилы буду тревожить тебя".<sup>14</sup> Очевидно, что многие отождествляли Байрона с его героями. Об этом писал и Пушкин. "Он представил нам призрак себя самого. Он создал себя вторично, то под чалмою ренегата, то в плаще корсара, то гяуром..." (7, 52) Более того, в письме Плетневу (1825) Пушкин пишет: "Он байронничает, описывает себя самого". (10, 195) Таким образом, Вампир по ассоциации с именем Байрона, тоже рассматривался как байронический герой. В связи с этим интересен тот факт, что в библиотеке Пушкина была и книга "Гленарвон" – известный роман Каролины Лэм, где Байрон выведен под именем лорда Рутвена – одноименного героя повести Полицори.<sup>15</sup> Пушкинский "Уединенный домик на Васильевском" насыщен байроническими мотивами и ассоциациями. Так, в салоне графини И. Павел и Варфоломей встречают хромого человека, друга графини, который тщетно пытается скрыть свой недостаток. Павел называет его "косоногим". Хорошо известно, что Байрон хромотал и также старался скрыть этот дефект. Именно об этом писал Пушкин: "Самый его физический недостаток усиливал в нем желание отличиться..." (7, 322) В салоне графини И. черти, игравшие в карты, носят широкие шаровары, скрывающие их копыта. Эта деталь могла появиться в повести также по

ассоциации с Байроном, который "носил узкий черный фрак и широкие панталоны".<sup>16</sup> После пожара на Васильевском острове Варфоломей бесследно исчезает из Петербурга. Все поиски его напрасны. Интересно предположение о возможном пути исчезновения из Петербурга: "тихонько отплыть на иностранном корабле в чужие края". (9, 537–538) Известно, что Байрон отплыл в Грецию в 1823 году ("в чужие края") на иностранном корабле.

Зная, что действие повести Полидори происходит в Греции, можно предположить, что необычное имя героя повести Варфоломей появилось в "Уединенном домике" также по ассоциации с Байроном и Грецией. Пушкинское увлечение Байроном и Грецией достигает своего апогея в годы Кишиневской ссылки.<sup>17</sup> Имя Варфоломей могло возникнуть в устном рассказе по ассоциации с пребыванием Пушкина в Кишиневе в 1822–23 годах: среди кишиневских знакомых Пушкина был Иордаки Варфоломей, генеральный откупщик Бессарабии, в чьем доме Пушкин часто бывал.

"Уединенный домик на Васильевском" и главный его герой Варфоломей это и последняя дань байроническому герою, и одновременно полное его развенчание. В 1828 году байронический герой является для Пушкина воплощением абсолютного зла. Важно отметить, что сверхъестественные способности Варфоломея (как и его литературного предшественника Лорда Рутвена) не имеют решающего значения в повести. Варфоломей прибегает к ним в крайних случаях. Чаще он пользуется недостатками людей и играет на их слабостях, чтобы добиться своей цели. Пушкинский Варфоломей (как и Лорд Рутвен) разбивает судьбы и жизни всех, кто сталкивался с ним – Веры, ее матери, Павла.

Вампир в этом случае может рассматриваться как воплощение неистребимого и вечного зла. Варфоломей исчезает и никто не может найти его. Но вампиры бессмертны и могут принимать обличье любой из своих жертв. Так и Варфоломей под другим именем и с другим лицом мог продолжать жить в Петербурге, и, будучи неразличимым в обществе людей, искать новые жертвы, тем более в высшем обществе, которое представляет собой концентрацию зла – и графиня И., и ее гости принадлежат к демоническому миру. Как Варфоломей, так и Лорд Рутвен – аристократы, что дает им возможность появляться во всех слоях общества и облакает их еще большей властью. С бессмертием зла и с вечной жизнью вампира связана и загадка будущего. В повести Полидори темная тайна Лорда Рутвена связана с его прошлым и эта же тайна делает будущее еще более страшным. Тема страшного будущего продолжена в "Уединенном домике на Васильевском". Все герои повести так или иначе пытаются решить загадку будущего. Мать Веры часто гадает на

картах, пытаясь увидеть будущее. Варфоломей, посмотрев в карты, утверждает, что "по ее способу раскладывания, нельзя узнать будущего, только прошедшее". (9, 514) В прошлом же у Вервиной матери тоже тайна, от которой "холодный пот проступил на морщинах, волосы стали дыбиться под чепцом". (9, 514)

Павла мучают "мрачные предчувствия" о будущем. После поездки с привидением Павел не помнит прошлого, он думает только о пугающем будущем. Ужас, связанный с будущим, необъясним. Этот ужас не связан со смертью: герои повести не боятся смерти, наоборот, она кажется им желанной. Вера постоянно думает о смерти, в надежде, что смерть может быть принесет ей покой и забвение. Ужас скорее связан с бессмертием и вечной природой зла.

Говоря об источниках устного рассказа Пушкина, мы несомненно имеем дело только с литературными ассоциациями, мотивами, аллюзиями. Тем не менее догадки представляются вероятными, если учитывать настойчивый интерес Пушкина к Байрону и популярность Байрона в России, переходящую в легенды о поэте и его героях. Более того, основной мотив повести Полидори – "конфликт, возникающий из вторжения темных сил в человеческую жизнь"<sup>18</sup> – был интересен Пушкину именно в конце 1820-х годов.

Вернулся ли Пушкин когда-нибудь к рассказу так щедро отданному им Титову? В "Пиковой даме", наиболее загадочной из пушкинских повестей, он возвращается к тем же героям – демонический герой (Варфоломей/Герман), старуха, умирающая ужасной смертью (мать Веры/графиня) и молодая героиня, чья жизнь драматически меняется после столкновения с демоническим героем. Мотив возможного спасения – евангельский мотив 11-го часа – очень четко прослеживается как в "Уединенном домике на Васильевском" так и в "Пиковой даме". Продолженные в "Пиковой даме" и темы власти во всех ее проявлениях, и обыденности зла.

Тема вампиризма, так широко представленная в европейской литературе на протяжении всего XIX века, не получила распространения в русской литературе. Тем интереснее связь пушкинского "Уединенного домика на Васильевском" с первой европейской повестью о вампире. Если рассматривать "Уединенный домик" в контексте всей западно-европейской литературы о вампирах, становится очевидным, что Пушкин развивает темы и мотивы лишь намеченные в повести Полидори. Так, например, в "Уединенном домике на Васильевском" отчетливо проходит тема соблазна и насилия, связанная с вампиром и его жертвой. Пушкин продолжает и тему двойника вампира. Эти темы станут наиболее яркими только в конце XIX века в романе Брэма Стокера

"Дракула". В русской литературе тема вампира, связанная с героем Полидори и с пушкинским "Уединенным домиком", появляется у Лермонтова в "Герое нашего времени", где Печорин признается: "Есть минуты, когда я понимаю Вампира".<sup>19</sup> На связь Печорина с пушкинским Варфоломеем указывает и имя одной из угасающих жертв Печорина – Вера. На этом обрывается прямая связь русской литературы с повестью Полидори.<sup>20</sup> Вампир как романтический герой возродится только в литературе русского модернизма.

### Примечания

- 1 Л.С. Осоват, "Влюбленный бес", Замысел и его трансформация в творчестве Пушкина 1821–1831, *Пушкин. Исследования и материалы*, т. 12, 1986; Т.Г. Цявловская, "Влюбленный бес" (Неосуществленный замысел Пушкина), *Пушкин. Исследования и материалы*, т. 3, Л., 1960; В.В. Виноградов, "Сюжет о влюбленном бесе в творчестве Пушкина и в повести Тита Космокротова (В.Н. Титова) "Уединенный домик на Васильевском", *Пушкин. Исследования и материалы*, т. 10, Л., 1982; Ю.Г. Оксман, "Может ли быть раскрыт пушкинский план «Влюбленного беса?»", *Атеней*, кн. 1–2, Л., 1924; В. Писная, "Фабула «Уединенного домика на Васильевском»", *Пушкин и его современники*, вып. 31–32, Л., 1927; А.А. Ахматова, "Пушкин в 1828 году, Анна Ахматова", *О Пушкине. Статьи, заметки*, Л., 1977.
- 2 А.П. Керн, *Воспоминания*, Ленинград 1929, 253.
- 3 А.И. Дельвиг, *Полвека русской жизни*, т. 1, М.,–Л. 1929, 85–86.
- 4 James V. Twitchel, *The Living Dead. A Study of the Vampire in the Romantic Literature*, Durham, NC, Duke University Press, 1981, 10.
- 5 Joseph Sheridan Le Fanu, "Carmilla", *The Best Ghost Stories of J.S. Le Fanu*, New York, 1964, 337.
- 6 А.С. Пушкин, *Полное собрание сочинений в десяти томах*, т. 10, М., 1958. (В дальнейшем все ссылки на произведения Пушкина даются в тексте).
- 7 См. Л.С. Осоват, "Влюбленный бес". Замысел и его трансформация в творчестве Пушкина 1821–1831", *Пушкин. Исследования и материалы*, т. 12, Л. 1986, 175–199.
- 8 В.Я. Лакшин, *Биография книги: Статьи, исследования, эссе*, М. 1979, 142.

- 9 Повесть Полидори "Вампир" была переведена на русский язык Петром Васильевичем Киреевским в 1828 году: "Вампир. Повесть рассказанная лордом Байроном. С приложением отрывка из одного неоконченного сочинения Байрона". Пушкин, вероятно, читал "Вампира" во французском переводе Г. Фабера, изданном в 1819 году (*Le Vampire, nouvelle trad. de l'anglais de lord Byron, par H. Faber. Paris, chez Chaumerot, jeune 1819*)
- 10 О Клер Клермонт в России см. "Московские дневники и письма Клер Клермонт", М.П. Алексеев, "Русско-английские литературные связи (XVIII век – первая половина XIX века)", *Литературное наследство*, т. 91, Москва 1982, 469–573.
- 11 См. М.П. Алексеев, *Русско-английские литературные связи (XVIII век – первая половина XIX века)*, 541.
- 12 J. Polidori, *The Vampyre*, Pasadena, California, 1968, 20. (Все дальнейшие ссылки на повесть Полидори даются в тексте).
- 13 "Отрывок из путешествия в Италию Ж.Ж. Кульмана "Свидание с Байроном в Генуе", *Московский телеграф*, 1827, 103.
- 14 "Смерть лорда Байрона", *Московский телеграф*, 1825, 45.
- 15 М.П. Алексеев, *Русско-английские литературные связи (XVIII век – первая половина XIX века)*, 466.
- 16 "Отрывок из путешествия в Италию Ж.Ж. Кульмана, "Свидание с Байроном в Генуе", *Московский телеграф*, 1827, 101–102.
- 17 В Кишиневе Пушкин знакомится с гречанкой Калипсо Полихрони, чья связь с Байроном превратилась в легенду. Пушкин верил этой легенде, считая Калипсо прототипом Лейлы в "Гяуре" Байрона. См. стихотворение Пушкина "Гречанке" (1822), а также письмо Вяземскому от 5 апреля 1823. О Калипсо, гречанке, знавшей Байрона, Пушкин упоминает и в 1830 году, что свидетельствует как о вере в легенду о прототипе Лейлы, так и о связи кишиневского периода жизни с Байроном.
- 18 В. Ходасевич, "Петербургские повести Пушкина", Вл. Ходасевич, *Статьи о русской поэзии*, Пб. 1922, 77.
- 19 М.Ю. Лермонтов, *Сочинения в шести томах*, т. 6, М.,–Л. 1957, 311.
- 20 Вампиры в произведениях Ореста Сомова и А.К. Толстого никак не связаны с байроническим "Вампиром" Полидори. Генезис их – в фольклорной традиции, отсюда и название повести А.К. Толстого

"Упырь". Н.В.Измайлов, прослеживая литературную тему вампиризма, не замечает разницы между двумя разными традициями в изображении вампиров – фольклорной и литературной. Фольклорная традиция принадлежит исключительно русской литературе, в то время как литературная традиция восходит к Полидори, Байрону и байроническому герою. См. Н.В. Измайлов, "Тема 'вампиризма' в литературе первых десятилетий XIX века", *Сравнительное изучение литературы. Сборник к 80-летию академика М.П. Алексева*, Л. 1976, 510–519.

Alex Fryszman

### **"ТЕОРИЯ КОММУНИКАЦИИ" СЕРЕНА КЬЕРКЕГОРА И ДИАЛОГИЧЕСКОЕ МЫШЛЕНИЕ БАХТИНА**

Отношение Бахтина к Кьеркегору – загадочная и далеко не раскрытая тема. В работах Бахтина имя Кьеркегора упоминается крайне редко. Однако биографы Бахтина Майкл Холквист и Катерина Кларк утверждают, что уже в Одессе молодой Бахтин познакомился с работами Кьеркегора<sup>1</sup> (и принялся даже изучать датский язык, чтобы читать Кьеркегора в оригинале, но в основном читал его по-немецки). Как сообщают биографы, творчество Кьеркегора рядом с феноменологией Гуссерля и неокантианством Марбургской школы было в 1920-ых годах темой философских дискуссий бахтинского кружка.<sup>2</sup> Напомним также о воспоминаниях Уилсон, из которых мы узнаем, что непосредственно после переезда в Петербург в 1914 году Бахтин увлекался Кьеркегором, то есть задолго до того, как тот вновь был открыт во Франции и приобрел мировую славу.<sup>3</sup> Воздействие Кьеркегора на европейскую философию после первой мировой войны также отчасти объясняет удивительное сходство кругозоров, взглядов и понятий между "философией поступка", теорией полифонизма и романного слова Бахтина и ключевыми идеями Кьеркегора о словесном общении в этической, эстетической и религиозной области существования человека.

Однако речь о теории коммуникации Серена Кьеркегора всегда неизбежно будет реконструкцией, попыткой воссоздать теорию из фрагментов, разбросанных по различным произведениям, дневникам и записям писателя. Правда, в последние годы своей жизни Кьеркегор планировал издание "12 докладов о диалектике общения", но, к сожалению, никогда не реализовал этого проекта и в дневниках его исследователь может найти лишь наброски и фрагменты этих докладов. Но и по другим причинам о "коммуникативной теории Кьеркегора", в современном значении этого слова, говорить можно разве только лишь условно. Во-первых, сам Кьеркегор избегал слова "теория", чаще всего пользуясь терминами "диалектика коммуникации", либо "диалектика общения". Итак – не теория аналитического характера, а скорее гениальная интуиция и рефлексия философа и писателя, предвосхитившего многие проблемы

эстетической и экзистенциальной коммуникации, которые в Новое время приобрели острую актуальность. Во-вторых, нельзя забывать о том, что Кьеркегор был первым философом, который последовательно пытался укоренить диалектику, религию и теологию именно в практической философии, то есть в этике и экзистенции, а не в Теории.

Наконец надо оговориться, что кьеркегоровская теория коммуникации – не своеобразный "придаток" к его рефлексии о человеческой экзистенции, а основа его творчества, исток его писательской деятельности; начало, пронизывающее все его произведения, а также своего рода пособие к правильному их истолкованию.

Напряженный и страстный диалогизм, философская восприимчивость к целому и одновременно сознательная амбивалентность, антисистемность и подчеркнутая незавершенность в понимании человеческого существования – все это сближает Кьеркегора и Бахтина. В дальнейшем я попытаюсь обратить внимание не только на соприкосновение точек зрения и перекличку Кьеркегора и Бахтина, но и на плодотворность совместного прочтения и диалога между ними.

### **Коммуникация и свобода**

Философский экзистенциализм XX века несет вину за глубоко ошибочное, но, к сожалению, распространенное представление о Кьеркегоре как мрачном, угрюмом отшельнике, в уединении размышляющим над бренностью человеческого существования. Кьеркегор не был ни капитулянтом, ни эскапистом, спасающимся бегством в мир субъективности, а скорее завоевателем этого мира. Страстная диалогичность его мысли, как и сам факт погруженности поэта-философа в проблемы общения, риторики и диалога опровергают миф о Кьеркегоре, как о закрытом индивидуалисте и обнажают уязвимость истолкований его творчества в контексте экзистенциализма XX века. Перефразируя Бахтина, можно сказать, что своеобразие Кьеркегора как и каждого подлинно диалогического мыслителя в том, что у него "нет собственной территории" – мысль его открыта на различные интерпретации, но всегда оказывается "вне", то есть за пределами любого философского и культурного контекста.

"Неповторимая личная субъективность, ее бесконечная, неисчерпаемая мощь и глубина" – говорит Кьеркегор – "это вечно бьющий, вечно животворящий фонтан". Но разве бесконечная субъективность не была исходным стимулом творчества романтиков? На самом деле Кьеркегор непрестанно ведет полемику с позицией романтиков, которые воплощают для него эстетическую стадию экзистенции. В отличие от роман-



тиков Кьеркегор действительно раскрывал и осмыслял глубинные структуры сознания в содержательных и конкретных категориях, создавая феноменологию и парадоксальную диалектику субъективности. Субъективность, отстаиваемая Кьеркегором – не бесконечное "я" романтиков, далеко не трансцендентальный субъект кантианцев и не абсолютный субъект идеализма, а расколотый, "расщепленный" субъект, который "не совпадает с самим собою": конкретная, расколота личность в непрерывном движении, в бесконечных поисках возможности целостной экзистенции. Вспомним тему несовпадения личности с собою в антропологии Бахтина, например, в "Авторе и герое" ("я как субъект никогда не совпадаю с самим собою").<sup>4</sup>

Итак, "несовпадение с собою" – одна из тем "Понятия страха", в которой псевдоним Кьеркегора, Вигилий ? Хауфнезис виртуозно развертывает феноменологию демонического самоуединения, "страха перед добром", несвободной изоляции индивида, отвергающей благодать речи: "Замкнутости в себе, обособлению, присуда немота; в речи и слове залог спасения. Они спасают от пустой абстракции самоуединения... Ибо речь – сфера коммуникации (kommunikationen)"<sup>5</sup>. В "Понятии страха" коммуникация становится антропологической проблемой, неразрывно связанной с понятием свободы: "Свобода, – считает Кьеркегор, – непрерывно стремится к сообщению себя другому", тогда как "...несвобода не желает коммуникации и стремится к замкнутости в себе. Это можно наблюдать во всех областях жизни."<sup>6</sup>

Беспредметный страх (ангст) раскрывается Кьеркегором как предел замкнутого в себе эстетического сознания (позиция романтика). В амбивалентном страхе-тревоге сознание эстетика встречает одновременно врага и друга, или, словами Кьеркегора, "благожелательно-враждебную силу". Это одновременно предел дурной бесконечности рефлексии эстетика, обнажающей жизненную несостоятельность эстетического мировоззрения в человеческом существовании, и "благожелательный" голос, призывающий индивида утвердить себя как личность, "выбрать себя в своей вечной значимости".

### **Эстетическое и этическое**

В своей статье о ценностях в творчестве Бахтина Райнер Грюбель отмечает, что Бахтин пытается преодолеть кьеркегоровскую дихотомию между эстетикой и этикой, а также между культурой и жизнью<sup>7</sup> Однако мне представляется, что рефлексии Кьеркегора о взаимоотношениях этического и эстетического вряд ли можно свести к простой оппозиции ("дихотомии" у Грюбеля), а размышления Бахтина на эту тему – к по-

пытке "преодоления" таковой дихотомии. Ранний Бахтин проводит отчетливую грань между эстетическим планом бытия (автор и герой), и поэтическим "бытием-событием", нравственным поступком единственного субъекта в единственном, ответственном бытии ("Философия поступка"). На мой взгляд Бахтин идет именно путем Кьеркегора, говоря: "В эстетическом бытии можно жить, и живут другие, а не я — это любовно созерцаемая жизнь других людей... себя я не найду в ней, но лишь своего двойника-самозванца".<sup>8</sup> Различие между возможной завершенностью эстетического мира и принципиальной незавершенностью экзистенции-этики также сближает Бахтина с Кьеркегором: "Своею завершенностью и завершенностью события жить нельзя, нельзя поступать; чтобы жить, надо быть незавершенным, открытым для себя — во всяком случае во всех существенных моментах жизни, — надо ценностно еще предстоять себе, не совпадать со своею наличностью".<sup>9</sup> Не случайно Бахтин говорит именно о поэтике, а не эстетике Достоевского, рассматривая его творчество как выходящий за рамки эстетики роман-поступок, а Кьеркегор, который был необыкновенно восприимчив к эстетике, называет себя религиозным поэтом.<sup>10</sup> Итак, Кьеркегор не "снимает" эстетического и отнюдь не отрицает значения эстетики (пример тому — его творчество, которое редко обращается к нехудожественной, чисто философской и назидательной форме выражения); а обнаруживает лишь недостаточность и ограниченность эстетического сознания, которое не в состоянии создать основу человеческого существования и дать человеку силу, способную противостоять его жестокости. Однако, не подлежит сомнению, что Кьеркегор никогда не отождествлял Красоты с Добром и Истиной. Именно в эстетическом нигилизме, то есть смещении понятий, в подмене истины и добра прекрасным и "интересным" Кьеркегор видит глубинный изъян романтизма. "Интересное" — излюбленная тема Новалиса, Шлегеля и других романтиков йенской школы, становится основной категорией в кьеркегоровской критике жизненного пути эстетика.<sup>11</sup> Необыкновенно чуткий к историческим переменам сознания Кьеркегор в "Или-Или" обнажает серьезные конфликты между этическим и эстетическим, которые приобрели острую актуальность в эпоху романтизма, пытаясь одновременно порвать с привычными формами художественной коммуникации.

### Критика эстетического монологизма

В "Или-Или" Кьеркегор пользуется всевозможными средствами литературной техники, чтобы отстранить первичного автора и избежать отождествления авторского я с голосами романтиков-эстетиков и анги-

романтиков-этиков. Внезаходимость автора подчеркивается тем, что кроме множества псевдонимных авторов-героев, он вводит вымышленного издателя-редактора, наделив его ироническим псевдонимом Виктор Эремита (победитель-одиночка). Итак, первый том "Или-Или" – арена борьбы спорящих голосов, при почти полном отсутствии авторского голоса. Наглядный пример – исповедь демонического эстетика в "Дневнике обольстителя", завершающий первый том "Или-Или".

"Дневник обольстителя" одновременно сатира на излюбленные темы романтиков и серьезное повествование об обреченности "эстетического эксперимента" в любовных отношениях. Отрешаясь от трансцендентного (вечного) и этического (временного), романтическое сознание обольстителя сводит диалогические отношения "Я – Ты" к форме гносеологического каннибализма: к поглощению "другого" и превращению его в имманентный момент романтического Я. Как царь Мидас превращает все вокруг себя в золото, оставаясь голодным, так замкнутое на себе романтическое сознание соблазнителя превращает "ты" в пищу дурной бесконечности саморефлексии. Приведем одно из писем Йоханна Обольстителя: "Иногда я боялся, что у меня может иссякнуть матерьял [...] теперь я не боюсь, теперь у меня есть ты. Теперь я всю вечность буду говорить с самим собой о тебе: о самом интересном предмете с самым интересным человеком. Я – самый интересный человек, а ты – самый интересный предмет."<sup>12</sup>

"Какое определение выразит лучше всего сущность женщины? – Рассуждает Соблазнитель, – Бытие для Другого... но то, что существует для Другого как бы не существует на самом деле". В ответ Соблазнителю звучит парадоксальная реплика этика Ассесора Вильгельма второго тома Или-Или: "Сам по себе ты – ничто. Ты существуешь лишь по отношению к другим".

В полифоническом мире Или-Или исповедальные самовысказывания и диалоги романтических героев, олицетворяющих эстетическую позицию, сталкиваются с чужим голосом этика и затем подвергаются деконструкции уже на другом, этическом уровне сознания.

### **Псевдонимы и полифония**

Внутренний диалогизм кьеркегоровской мысли проявляется также в парадоксальной структуре и композиции его творчества. Было бы ошибкой отождествлять речь Кьеркегора с высказываниями псевдонимов, под которыми написаны его самые известные произведения: "Или-Или", "Стадии на жизненном пути", "Страх и трепет", "Понятие страха", "Болельщик к смерти", "Философские крохи", "Завершающее ненаучное после-

словие", "Упражнение в христианстве" и другие. В некоторых произведениях авторское я совершенно неуловимо, в других голос автора прорывается и преломляется в речи псевдонимов, а иногда "магистр Серен Кьеркегор" становится даже предметом споров и критики псевдонимных персонажей.

Категорию псевдонимной речи Кьеркегор рассматривал как одну из форм не прямой, косвенной коммуникации, одновременно выпуская работы под именем "Серен Кьеркегор". Они гораздо менее известны: "Понятие иронии с постоянной ссылкой на Сократа", "Назидательные речи", публицистика, литературная критика, "Деяния любви", "Беседы о христианстве" и самый важный источник к пониманию его творчества – посмертно изданные Дневники и Записи. Некоторые непсевдонимные работы (как "Взгляд на мою писательскую деятельность") Кьеркегор даже снабжал подзаголовком: "непосредственная, прямая коммуникация".<sup>13</sup>

В Дневниках Кьеркегор неоднократно говорит о себе как об "авторе авторов", называя псевдонимы самостоятельными голосами, а свое авторское я – суфлером:

Мое отстранение от псевдонимов несравнимо с авторами, которые создают своих героев, не отрешаясь от себя как автора... Я присутствую в моих произведениях лишь как суфлер. Как автор я – либо нечто безличное, либо местоимение третьего лица: мои действующие персонажи сами пишут предисловия к своим произведениям и даже выбирают свои псевдонимы. И ни одно их высказывание не является моим словом... Автором псевдонимов я являюсь лишь во вторичном значении слова... У моих псевдонимных авторов – свое личное, определенное мировоззрение... Тот, кто не понял отстраняющей роли псевдонимов и в заблуждении подменил их моим существующим я, тот не понял идеи моего творчества и сам себя обманул.<sup>14</sup>

Ошибкой было бы считать псевдонимную стратегию Кьеркегора не более чем оригинальным литературно-эстетическим приемом. Как это ни странно, псевдонимы служат сугубо этическим целям, о чем Кьеркегор выразительно говорит в Дневниках:

Упразднение личного «я» – настоящая катастрофа Нового Времени (det Moderne). Когда этическое и религиозное содержание сообщают в безлично-объективной форме, правда превращается в ложь. Сфера этической и религиозной коммуникации – взаимоотношения одного личного «я» с другим личным «я». Мои псевдонимы, это, конечно, поэтические

фигуры, но действуют они в реальном мире и призваны к тому, чтобы (поскольку это вообще возможно) приучить современников вслушаться в голос личного «я», а не поклоняться голосу фантастического чревовещателя. И так, псевдонимы – попытка проложить путь к личности.<sup>15</sup>

Заметим, что "фантастический чревовещатель" в контексте Кьеркегора – это прежде всего его вечный противник Гегель, но также и любое спекулятивное мышление, которое "всегда говорит от человечества вообще, но никогда не может сказать я".

В своих псевдонимных работах Кьеркегор фиксирует различные типы самосознания и мировоззрения, воплощая их в идеях-личностях, идеях-голосах, которые ведут между собой полифонический диалог; спорят друг с другом, исповедуются, советуют, переписываются и всегда пытаются осмыслить поступок и исповедь "другого". Нет никаких сомнений, что многие наблюдения Бахтина над творчеством Достоевского можно справедливо применить к Кьеркегору. И так, Кьеркегор – создатель полифонического романа? Близко к этому вопросу подходит Гайденко в своей работе "Трагедия эстетизма", указывая на корни косвенного метода коммуникации в платоновских диалогах и метко отмечая огромное значение сократической майевтики для создания этого метода. "Однако, в отличие от Платона, – пишет Гайденко, – сталкивавшегося точки зрения как определенные теоретические позиции (так, что его диалоги всегда представляли собою философские беседы, а деятельность, поступки, решения, настроения участников диалога оказывались вне поля зрения), Кьеркегор сталкивает не только и не столько различные образы мысли, сколько различные образы жизни; его не столько интересует способ понимания истины, сколько способ бытия в истине... В этом смысле творчество Кьеркегора – не философский диалог, а экзистенциальная драма, где в качестве действующих лиц выступают не только персонажи, но и отдельные произведения".<sup>16</sup>

Произведения псевдонимов-эстетиков, например, в "Или-Или" представляются мне стоящими ближе к полифоническому роману, чем произведения этиков и религиозных авторов-псевдонимов. Не случайно именно "Или-Или" Гайденко сравнивает в своей работе с романами Достоевского:

Здесь слышны голоса Канта, Фихте, Шиллера, Шеллинга, Новалиса. Они беспрестанно полемизируют друг с другом, помогают друг другу обнаружить свое подлинное кредо, и – что самое главное – здесь они, наконец получили возможность экзистенциально пережить свою теоретическую точку зрения. Каждая идея у Кьеркегора выступает как личность. В

этом смысле кьеркегоровское Или-Или – философский роман, роман идей, до сих пор никем не превзойденный. Здесь борьба идей приобретает более чистую форму, чем, например, в романах Достоевского.<sup>17</sup>

### Образ Сократа

Фигуры Кьеркегора (наподобие героев Достоевского), обречены до конца испытывать и экзистенциально пережить свои идеи, доведя их до предела, чтобы осознать их несостоятельность. Подобным образом Кьеркегор верил, что европейское сознание должно до конца изжить эстетические идеи, чтобы перейти в стадию этическую. В дневниках 1836 года Кьеркегор записывает:

Можно сказать, что три великие идеи: Дон Жуан, Фауст и Агасфер-Вечный Жид, символизируют три главных пути внерелигиозной жизни. Когда эти идеи лично присваиваются отдельно взятым человеком, когда они действительно внедряются в него, то тогда в нем зарождается Этическое и Религиозное – только тогда, а не раньше. Так я смотрю на отношение этих идей к догмам христианства<sup>18</sup>

Стихия чувственности ("музыкально эротическая" и "лирическая" стихия Дон Жуана), гордыня и отчаяние всепоглощающего ума, "отчаяние интеллекта" (Фауст) и отчаяние душевной бездомности и неукоренности (экзистенциальное отчаяние Агасфера-Вечного Жида) – одновременно три парадигмы европейского романтического сознания и определенные типы эстетической экзистенции. Экзистенциальные позиции у Кьеркегора всегда связаны с определенным жанром и стилем. Итак аллегорическому образу Дон Жуана соответствует лирика, Фаусту драма и философия, Агасферу – повествование.

Негативной парадигме "трех великих идей" противостоит положительный образ Сократа, знаменующий переход в этическую стадию существования. В глазах Кьеркегора Сократ остается недостижимым идеалом "субъективного мыслителя" и созидателем новой формы коммуникации, которую Кьеркегор противопоставляет монологическому субъективизму романтиков и объективизму Гегеля: "Форма коммуникации субъективного мыслителя – это его личный стиль. Он сохраняет многообразие несводимых друг к другу противоречий. Систематическое айн, цвай, драй – это абстрактная форма. В применении к конкретному она не оправдывает себя. Субъективный мыслитель, в отличие от объективного, всегда конкретен и стиль его можно назвать конкретной диалектикой... в области поэзии, этики, философии и религии".<sup>19</sup>

Схватка с Гегелем начинается уже с докторской диссертации Кьеркегора: "О понятии иронии с постоянной ссылкой на Сократа": "Мысль Гегеля никогда не ведет диалога с Другим, она сама себя вопрошает и сама себе же отвечает".<sup>20</sup> В монологизме обвиняются и смертельные противники Сократа – софисты, которые "прекрасно держали речи, но увы – не умели вести диалога".<sup>21</sup> Согласно Кьеркегору, только Сократ, "освободивший философию от удушливой серьезности", полагал, что "любой ответ всегда порождает новый вопрос".

Итак, Бахтин с огромным вниманием обращается к образу Сократа, а Кьеркегор и впрямь называет себя Сократом XIX века, отождествляет себя с ним и видит в нем своего двойника. Подобно Бахтину, Кьеркегор различает "абстрактную, спекулятивную" диалектику Гегеля от открытой диалектики сократовского диалога. Кьеркегор неоднократно настаивает на том, что его диалектика – не саморазвитие понятия путем взаимопроникновения противоречий, а "конкретная диалектика", понимаемая Кьеркегором как отрицание принципа опосредования, сохранение противоречий в их конкретной противоречивости и неслиянности. Кьеркегор, как и Бахтин, проводит грань между ранними платоновскими диалогами, в которых Сократ испытывает истину, никогда не превращаясь в "Учителя" и более поздними диалогами Платона, в которых начинает преобладать "монологический идеализм"<sup>22</sup> и слово Сократа облекается флером авторитарности. Поразительно сближает Бахтина и Кьеркегора сам образ Сократа – "сводника", сталкивающего людей в споре, "повивальной бабки", провоцирующей рождение истины, "серьезно-смехового", "площадного" философа, подрывающего монологический догматизм государственной идеологии древнегреческого мира. У Кьеркегора Сократ развенчивает "серьезность Государства"<sup>23</sup>, хотя "неприятие богов Государства отнюдь не делает Сократа богоборцом".<sup>24</sup> Итак, Сократ вступает в смертельную схватку с нигилистическим релятивизмом софистов, которые, "исходя из положения, что единой Истины нет, пришли к выводу, что истиной может быть все". Кьеркегоровский Сократ – всегда в маске дурака-непонимающего, он олицетворяет то, что Бахтин называл "амбивалентным образом мудрого незнания".<sup>25</sup> Сократический "стиль субъективного мыслителя", к которому стремился Кьеркегор, можно определить словами Бахтина, как "сочетание смеха, сократической иронии, всей системы сократических снижений, с серьезным, высоким и впервые свободным исследованием мира, человека и человеческой мысли".<sup>26</sup> Но самое существенное для теории коммуникации Кьеркегора – сократическая майевтика: осознание того, что истину невозможно передать другому в готовой форме и что подлинная коммуникация провоцирует к самоактивности, но остав-

ляет свободу решения за другим. Небезынтересно, что для Кьеркегора "жанровый опыт сократического диалога" и "серьезно-смеховое" начало тесно связаны не только с образом Сократа, в котором Кьеркегор видел своего двойника, но и с карнавальной культурой средневековья: сатурналиями, праздником слов, пародирующим церковные действия, и праздником шутов (Narrefesten).<sup>27</sup> Отметим мимоходом глубокую связь этики и религии с сатирой, иронией и юмором в мышлении Кьеркегора: "Ирония – предел между сферой эстетической и этической; юмор – предел сферы этической и переход в религиозную".<sup>28</sup>

### Теория коммуникации

В своей диссертации Кьеркегор явно проецирует собственный спор с Гегелем и романтиками на схватку Сократа с "серьезной государственной религией греческого мира", с одной стороны, и с нигилизмом и релятивизмом софистов – с другой. Нетрудно увидеть сходство позиций Кьеркегора и Бахтина, отрицающих равным образом релятивизм и догматический фундаментализм.

Кьеркегора нередко рассматривают как философа, предвосхитившего волну постидеалистического мышления, которое, начиная с Ницше, а кончая Хайдеггером и Деррида, подвергало беспощадной критике философский фундаментализм, то есть системное мышление, построенное на "первых началах". Темой постидеалистических мыслителей, отрицающих теоретические основы философии, стало *Das Andere der Vernunft* (*другое разума*), причем контр-понятие разума именовалось самым различным образом: как воля к могуществу Ницше, бытие Хайдеггера, письмо Деррида и т.д. По мнению некоторых исследователей именно такую, разрушительную по отношению к европейской метафизике играет страсть в антропологии Кьеркегора.

Однако справедливо ли рассматривать Кьеркегора в этом контексте, то есть как философа породившего, или, по крайней мере, подготовившего постидеалистическое мышление? Не подлежит сомнению, что Кьеркегор считал разрушение метафизики и классической философской традиции неотвратимым. Очевидно и то, что Кьеркегор порывает с существующим языком философии и философской коммуникации. Познание и творчество мыслящего субъекта определяется у Кьеркегора не только разумом, но и "другим разумом". "Разве только разум христианин, разве страсти – язычники?" – вопрошает в этиграфе к "Или-Или" фиктивный издатель книги. Кьеркегор отнюдь не отрицает коммуникативной рациональности и познавательного дискурса в "сфере знания", но в сфере экзистенциально-этической у Кьеркегора разум как бы жертвует



самим собою, превращаясь в "страстный разум" – распятый разум – страдание, жаждущий своей собственной муки и гибели на кресте парадокса:

Парадокс – это страсть мысли, а мыслитель без парадокса подобен любовнику без страсти; он коленный, но дряхлый па-  
трон.

Однако любая страсть, достигая в своем движении кульминации, желает своей собственной гибели. Итак, любая мысль жаждет достичь своего предела, несмотря на то, что это ведет ее к самоуничтожению.<sup>29</sup>

Страстное устремление "экзистирующего мыслителя" никогда незавершено и незаверσιμο, это бесконечное движение к новым горизонтам, в котором любой смысл подлежит распятию и воскресению. Поэтому дискурс Кьеркегора принимает сознательно "причудливые" формы, озадачивая читателя столкновением различных речевых жанров. Смеховое развенчание, ирония, сатира, литературное повествование внезапно сталкивается с феноменологическим анализом, риторикой проповеди и диалектикой философского доклада, воссоздавая таким образом в языке аналог незавершенности, открытости этической экзистенции человека. "Гегель ничего не понял в этике" – категорически заявляет Кьеркегор, а этика и экзистенция, по Кьеркегору "такой экзамен, на котором нельзя обмануть" (напомним бахтинское не-алиби в событии-бытии). Итак, Гегель "обманывает" на этом важнейшем экзамене, пытаясь в сфере теории разрешить противоречия человеческой экзистенции, над чем не устает насмехаться Кьеркегор:

личная этическая действительность должна быть для индивида бесконечно важнее неба и земли, шести тысяч лет мировой истории, астрологии, науки о животноводстве, как и всего прочего, чего от него не могут востребовать современные ханжи, интеллектуалы и эстеты.<sup>30</sup>

Создание завершенной логической системы существования с точки зрения Кьеркегора – объективное безумие: "В отличие от юмориста, систематик верует, что может осознать и высказать все, а чего-то и не может – это либо ошибка, либо несущественные пустяки".<sup>31</sup>

Напомним критику философского монологизма у Бахтина:

Только ошибка индивидуализирует. Все истинное вмещается в пределы одного сознания, и если не вмещается фактически, то лишь по соображениям случайным и посторонним самой

истине. В идеале одно сознание и одни уста совершенно достаточны для всей полноты познания...<sup>32</sup>

Общеизвестен антигегельянизм Бахтина: достаточно напомнить насмешки над гегелевской претензией на "тематическую завершенность в области познания", замечания о монологизме гегелевской "Феноменологии Духа", критику "монологической диалектики" и "философского монологизма".<sup>33</sup> Примечательно, что и здесь можно обнаружить поразительное сходство с кьеркегоровской критикой:

Гегельянски понятый единый диалектически становящийся дух ничего кроме философского монолога породить не может... менее всего на почве монистического идеализма может расцвести множественность неслиянных сознаний.<sup>34</sup>

В отличие от других постидеалистических мыслителей, деконструируя спекулятивное, теоретическое начало (главным образом гегелевскую систему), Кьеркегор настаивает на начале практическом, то есть на экзистенциально-этической основе существования и развивает диалектику и риторику "решения", "ответственности", "личного выбора самого себя в вечной значимости". Здесь нельзя не заметить переклички с экзистенциальным пафосом мысли раннего Бахтина, так ярко выраженным в "Философии поступка". Утверждая индивидуальную приобщенность к "единственному бытию-событию", Бахтин решительно отвергает теоретически-спекулятивный фундаментализм и эстетизм как отвлечение от ответственно-индивидуального, рискованного и открытого акта-поступка:<sup>35</sup>

Теоретический мир получен в принципиальном отвлечении от факта моего единственного и нравственного смысла этого факта, "как если бы меня не было"

и поэтому

Все попытки изнутри теоретического мира пробиться в действительное бытие-событие безнадежны.<sup>36</sup>

Отрицающая начала теоретического разума, Бахтин и Кьеркегор, в отличие от постмодернизма, отнюдь не попадают в ловушку релятивизма, а предлагают практическое, то есть этически-экзистенциальное начало. Согласно Бахтину:

Весь теоретической разум только момент практического разума, то есть разума нравственной ориентации единственного бытия.<sup>37</sup>

однако

Конечно менее всего следует отсюда правота какого бы то ни было релятивизма.<sup>38</sup>

Кьеркегор отнюдь не отрицает теоретической системы: она вполне может существовать для Бога, но не существует для поступающего и думающего индивида, или, как говорит юморист-философ Климакус в "Завершающем ненаучным послесловии": не утверждается, что "системы нет", только лишь, что она не существует для экзистирующего субъекта.

Обратимся однако к теории коммуникации, предлагаемой Кьеркегором в Дневниках Кьеркегора 1847 года в главе под названием: "Диалектика этической и эгическо-религиозной коммуникации", где коммуникация определяется как взаимосвязь говорящего, слушателя, предмета высказывания, жанра и формы высказывания, а также "ситуации".

Напомним, что подобным образом у Бахтина-Волошина высказывание определяется как выражение и продукт взаимодействия трех: говорящего (автора), слушателя (читателя) и того, о ком (или о чем) говорят.<sup>39</sup>

Основная дихотомия Кьеркегора – оппозиция прямой и косвенной речи. Что же такое по Кьеркегору косвенное, не прямое сообщение? Следуя Кьеркегору, к этому типу сообщения принадлежит ирония, юмор, сатира, молчание, а также остранение автора и категория псевдонимной речи. О не прямой форме сообщения писал Лев Шесталов, считая, что это ключевое понятие Кьеркегора – лишь прием, которым автор пользуется, чтобы сбить с толку и спутать любопытствующих исследователей. Ясперс как и многие другие утверждал, что не прямое сообщение – выражение невыразимого. С точки зрения Ясперса, проблема коммуникации сводится к семантической проблеме недостаточности лингвистических средств выразить непостижимое, непредставляемое и возвышенное, как например, "невысказанное ядро души". Все это так и не так, ибо здесь не учитывается напряженное внимание Кьеркегора именно к проблемам прагматики, а не семантики. В отличие от романтиков, Кьеркегор интересовался не столько вопросом "самовыражения", сколько проблемами взаимоотношения языка познавательного, этического, эстетического и религиозного с точки зрения восприятия, адресата и процесса чтения. В этом смысле рефлексия Кьеркегора поражает

современностью подхода и предвосхищает многие открытия, описанные Бахтиным в теориях полифонизма и романного слова. Прямая коммуникация Кьеркегора соответствует понятию объектного слова у Бахтина, в то время как не прямое сообщение во многом аналогично двуголосному слову, описанному в "Проблемах поэтики Достоевского". Объектным словом Бахтин называет прямо и непосредственно направленное слово, называющее, сообщающее, рассчитанное на непосредственное влияние. Прямое предметно направленное слово знает, согласно Бахтину, только себя и свой предмет, к которому оно стремится быть адекватным.

Примером прямой коммуникации служит Кьеркегору "коммуникация знания". Предпосылка "коммуникации знания" – это прямая, "объективная" речь. Она целиком сориентирована на предмет, и рефлексия говорящего здесь направлена на объект высказывания, устраняя само высказывание, говорящего и слушателя. В сфере знания и познавательного дискурса отвлечения говорящего от самого себя и адресата оправдано, но объективное познание, по Кьеркегору, далеко не исчерпывает все виды познания. Для прямой коммуникации характерно авторитарное слово и адресат в этой форме коммуникации превращается в "пустой сосуд, который надо наполнить знанием".<sup>40</sup>

В Дневнике Кьеркегор записывает:

Познание этической и религиозной истины, так же, как и сообщение ее, требуют определенной обстановки и ситуации. Можно ли вести речь об этике с кафедры, может ли кафедра создать такую обстановку? Я сомневаюсь. У этики вообще нет своего предмета, этику невозможно "преподавать". Познать этическую истину можно только одним путем – экзистенциально повторяя, воссоздавая познаваемое в своей личной экзистенции[...] В самом деле, возможно ли таковое воссоздание на докладе, где говорящий и слушающие экзистенциально отсутствуют? Разве что на лекции по физике – там "действительно" проводятся эксперименты. Я, со своей стороны, постараюсь в своем творчестве воссоздать все то, о чем буду вести речь, как бы на и тебя, мой читатель...<sup>41</sup>

Во многих записях Кьеркегор подчеркивает "беспредметность" этической коммуникации: в ней нет никакой "информации", никакого знания, которое можно передать другому, а есть только "долженствование и возможность" (Skullen Kunne). Язык этики иногда определяется Кьеркегором как слово – действие: присяга, приказ, просьба, клятва, вызов, провокация. Здесь Кьеркегор явно предвосхищает теорию речевых актов Джона Остина, в которой перформативный эффект определяет характер "иллокутивной речи" и "иллокутивной силы".

Но как же, прибегая к перформативной, "иллокутивной" форме коммуникации избежать авторитарности, как не попасть в ловушку языка власти и насилия авторитарной речи? Как предоставить адресату возможность самостоятельного и свободного решения "за пределами текста"? – этими вопросами задавался Кьеркегор с самого начала своего творчества. Подлинная этическая речь воспринимается Кьеркегором, как сократовская провокация к самоактивности и к самопознанию. В своем диалогизме Кьеркегор, пожалуй, сильнее Бахтина осознал, что, говоря словами самого Бахтина, "в человека всегда есть что-то, что только он сам может открыть в свободном акте самопознания и слова".

### Примечания

- 1 M. Holquist, K. Clark, *Mikhail Bakhtin*, Cambridge 1984, 27.
- 2 M. Holquist, K. Clark, *Mikhail Bakhtin*, Cambridge 1984, 122.
- 3 F.M. Wilson, *Nicholas Bachtin: Lectures and essays*, Birmingham 1963, 2.
- 4 *Эстетика словесного творчества*, 97.
- 5 "Begybet angst", 207, *Samlede værker* 6.
- 6 *ibid.* 207.
- 7 Grübel, R. 19897 "The Problem of Value and Evaluation in Bachtin's Writing", *Russian Literature*, XXVI-II, 132.
- 8 *Философия поступка*, 95.
- 9 *Эстетика словесного творчества*, 14.
- 10 Исходя из подлинного значения греческого понятия *эстезис*, которое связано с красотой и с чувственным, особенно зрительным восприятием. Эстезис ближе к умозрению (теория), чем деятельная категория поэзис, которая ближе к праксис.
- 11 Самое простое изложение теории Кьеркегора о стадиях экзистенции (эстетическая, этическая, религиозная А, религиозная Б) можно найти в *Стадиях жизненного пути* (1845).
- 12 "Forførerens Dagbog", *Samlede Værker* 1, 428.

- <sup>13</sup> Однако читатель здесь иногда невольно задается вопросом – не является ли "Серен Кьеркегор" еще одним, самым остроумным псевдонимом?
- <sup>14</sup> *Pap. X V 245.* в полном собрании дневников и записей Кьеркегора в XXV томах римская цифра обозначает том, буква А – ежедневные записи и дневники, В – литературные записи и рефлексии о собственном творчестве, С – литературно-философские размышления, а последняя цифра – номер записи. Издание: N. Thulstrup: *Søren Kierkegaards Papier*, 1968. Ссылка к сочинениям Кьеркегора приводятся в моем переводе по самому распространенному, 3 изданию "Полного собрания сочинений" в XX томах P.P. Rohde: *Samlede værker*, 1962.
- <sup>15</sup> *Pap. VIII 2 B 70.*
- <sup>16</sup> П. Гайдено, *Трагедия эстетизма*, Москва 1970, 46.
- <sup>17</sup> *Ibid.* 83.
- <sup>18</sup> *Pap. I A, 150.*
- <sup>19</sup> *Samlede værker 10, 57.*
- <sup>20</sup> *Samlede værker I, 91.*
- <sup>21</sup> *Ibid.* 89–90.
- <sup>22</sup> *Проблемы поэтики Достоевского*, 146, 147. В поздних диалогах, отмечает Кьеркегор, диалог превращается в чистую форму, ибо связь между говорящим Сократом и речью его оборвана. (*Begrebet Ironi*, 108).
- <sup>23</sup> *Begrebet Ironi*, 199.
- <sup>24</sup> *Begrebet Ironi*, 201.
- <sup>25</sup> М. Бахтин, *Эпос и роман, Литературно-Критические Статьи*, Москва 1986, 412
- <sup>26</sup> Бахтин, *Ibid.* 413.
- <sup>27</sup> *Begrebet Ironi*, 269.
- <sup>28</sup> "Afsluttende Uvidenskabelig Efterskrift", *Samlede værker X*, 179.
- <sup>29</sup> *Samlede værker 6, 38.*

- <sup>30</sup> *Samlede værker* 10, 44.
- <sup>31</sup> *Pap.* II A 140.
- <sup>32</sup> *Проблемы поэтики Достоевского*, Москва 1963, 107.
- <sup>33</sup> См. также, например: П. Медведев, *Формальный метод в литературоведении*, Л. 1928, 176; *Проблемы поэтики Достоевского*, 103–110; *Эстетика словесного творчества*, 364.
- <sup>34</sup> *Эстетика словесного творчества*, 364.
- <sup>35</sup> *К философии поступка*, 88.
- <sup>36</sup> *К философии поступка*, 91.
- <sup>37</sup> *К философии поступка*, 91.
- <sup>38</sup> *К философии поступка*, 88.
- <sup>39</sup> О статусе персонажа в событии высказывания у Бахтина-Волошина см. подробнее в статье В.В. Федорова: "К понятию эстетического бытия", *Бахтин и философская культура XX века*, часть 1, 44. Диалогический подход к философии языка Бахтина-Волошина в "Марксизм и философия языка" поразительно совпадает с философией языка Серена Кьеркегора. Однако этот вопрос должен быть темой отдельного исследования и выходит за рамки статьи.
- <sup>40</sup> *Samlede værker* 18, 105.
- <sup>41</sup> *Papirer* VIII 2V 88.





А. Сыркин

## ОБ ОДНОЙ COINCIDENTIA OPPOSITORUM В ПУШКИНСКОЙ ПРОЗЕ

Среди "Повестей Белкина" последняя, "Барышня-крестьянка", явственно выделяется своим настроением. "Дивная, грациозная шутка", от которой "светло становится на душе" (А. Искоз), "веселая и шаловливая" (А. Слонимский); произведение, оставляющее в читателе "особо радостное чувство" (А. Коджак), "настроение радостной игры"; картина "утра человеческой жизни, весеннего цветения и радости" (Н.Н. Петрунина)<sup>1</sup> – таковы обычные ее характеристики. Все здесь светло, ничем не омрачено – и общий фон действия, и судьбы всех без исключения героев, и шутливо-иронический тон повествования, звучащий легко и безобидно. Удача неизменно сопутствует отношениям Алексея Берестова и Лизы Муромской – любовь их взаимна, враждующие отцы неожиданно мирятся, а затем все больше сближаются; назревающая, казалось бы, коллизия разрешается самым благоприятным образом. Единственное столкновение – между отцом и сыном Берестовыми – оказывается мнимым, основанным на взаимном неведении: отец, сам того не зная, действует в соответствии с сокровенными желаниями сына, сын противится лишь по забавному недоразумению. Об отношениях Муромского с дочерью нечего и говорить – тот ни в чем не может отказать своей "шалунье", одобряя каждый ее шаг. Попытка Алексея разрушить планы отца счастливо "слаживает" все дело, и союз героев являет собой редкостно удачное сочетание брака по любви с браком по расчету<sup>2</sup>. Благом оборачивается несчастный случай: падение Муромского с лошади ведет к примирению соседей; впрочем, и сама вражда их, завершившаяся от "пугливости куцой кобылки" (118), обрисована с тою же "лукавой усмешкой" (110; ср. ниже), а затем высмеяна не кем иным, как Муромским ("Что ты, с ума сошла? – говорит он дочери, – или ты к ним питаешь наследственную ненависть, как романическая героиня?" – 118). Еще одна отрицательная эмоция – негодование мисс Жаксон, чьи сурьма и белилы похищены Лизой (она "бесилась" – как некогда Муромский в ответ на критику соседа – 120; ср. 110), – завершается ко взаимному удовольствию быстрым примирением с проказницей.

Все это делает БК едва ли не единственным в своем роде образцом пушкинской прозы.<sup>3</sup> Вряд ли есть необходимость анализировать соответствующие сюжеты. В полной мере относится это и к произведениям с благоприятной развязкой – нигде путь героев (тем более – всех героев) не оказывается столь безоблачным. Таковы, например, и "Капитанская дочка", и "Метель" – еще одна из "Повестей Белкина", с которой, кстати, БК сопоставлялась относительно часто (обе представлены автором, как рассказанные И.П. Белкину "девицею К.И.Т." – 61)<sup>4</sup>. Судьба Бурмина и Марии Гавриловны здесь, пожалуй, даже еще больше, до невероятия, удачна, но счастье их строится на редкостном стечении обстоятельств, пагубных для несчастного Владимира, которому остается лишь погибнуть. Счастье Алексея и Лизы никому ничего не стоит, никого не утешляет. И хотя несомненную роль играют здесь неоднократно уже отмечавшиеся элементы пародий<sup>5</sup>, дело, по-видимому, отнюдь не только в них: соответствующие приемы, включая авторскую иронию, не столь уж редки у Пушкина.

Через два года он приступил к роману "Дубровский" (октябрь 1832 – февраль 1833). Первоначальные планы, предполагавшие, в частности, смерть князя Верейского и совместную жизнь Дубровского ("Островского") с Машей, по-видимому, не удовлетворили автора – произведение осталось неоконченным<sup>6</sup> и было опубликовано уже после его смерти, в 1841 г. Так или иначе, независимо от разных оценок (в частности, высказывались суждения об отсутствии единства действия в сюжете, о сравнительно большей удаче в создании отдельных образов), Д вошел в литературу как фактически завершенное произведение, "как законченное целое, не предполагающее продолжения"<sup>7</sup>, – в этом качестве он здесь и рассматривается.

В реализованном автором варианте Д опять-таки представляется по-своему исключительным произведением Пушкина. Вражда героев здесь не только остается непоколебленной, но ведет к целому ряду бедствий. Перед нами двойная трагедия – отца и сына, с исключительным постоянством терпящих одно несчастье за другим. Сначала лишается всего отец: друга (по-видимому, единственного и ставшего врагом), имени (и без того захудалого), здоровья, жизни – даже последние его мгновения омрачены видом приближающегося врага. Затем настает очередь сына – тоже редкостного неудачника: он теряет отца, имение, службу (открывавшуюся перед ним военную карьеру), становится вне закона, теряет любимую, наконец, лишается родины. Неудачи преследуют его и в планах мести, жертвой которых становятся по существу невинные люди, но отнюдь не главный виновник.<sup>8</sup> Несчастлива Маша Троекурова, против воли выданная за нелюбимого. Единственная сцена, когда ей, казалось

бы, весело и легко – в гостях у князя ("веселилась как дитя" – 210), вскоре оборачивается несчастьем – сватовством Верейского, брак с которым "пугал ее как плаха, как могила" (211). Далек от радости и виновник всех бед – Троекуров (как уже отмечалось, отнюдь не подходящий под традиционный образ злодея). Помраченное состояние Дубровского "отравило его торжество" от выигранной тяжбы (171), "совесть его роптала... победа не радовала его сердце" (176). Но даже благой его порыв – "помириться со старым своим соседом, ... возвратив ему его достояние" (177) – оборачивается новым бедствием: параличом и смертью Дубровского при виде врага. Оскорбления, вражда, крючкотворство, месть, люди, гибнущие в огне, сцены насилия в изобилии заполняют страницы романа, вплоть до последней (бой, в котором Дубровский собственноручно убивает офицера). О пародировании соответствующей темы говорить не приходится<sup>9</sup> – она выступает здесь "до полной гибели всерьез", неся бесчисленные беды и калеча жизни. Едва ли не единственное ироническое замечание о разбое Дубровского вложено в уста князя Верейского ("Куда же девался наш Ринальдо?"), который, однако, услышав подробности, тут же изменяет свое отношение ("выслушал с глубоким вниманием, нашел все это очень странным и переменял разговор... велел подавать свою карету, и несмотря на усиленные просьбы... остаться ночевать, уехал тотчас после чаю" – 208). И если, как и в прежнем случае, исходить из характера эмоций и из сюжетной канвы, то вряд ли мы найдем в пушкинской прозе другое подобное скопление бедствий и неудач – включая, соответственно, и произведения с трагической развязкой. В свое время Белинский писал, что Д "сильно отзывается мелодрамою"<sup>10</sup> – определение, не раз повторявшееся впоследствии и, независимо от возможных уточнений, свидетельствующие о полярной противоположности "Дубровского" "грациозной шутке", какой предстает перед нами "Барышня-крестьянка". Меньше всего можно предположить "радостное чувство" в читателе этого романа. Добавим, что соответственным образом резко контрастирует здесь и настроение эпиграфов – идиллического из Богдановича: "Во всех ты, Душенька, нарядах хороша" (109) – к БК и единственного поставленного в Д (к гл. IV) траурного державинского: "Где стол был яств, там гроб стоит" (176).

Уже отмечались отдельные точки соприкосновения, позволяющие судить о возможных ассоциациях, связывавших в представлении автора эти два столь несходных текста. Так, на рукописном листе (ПД, № 184), содержащем Д, в числе прочих записей находится и перечень "Повестей Белкина".<sup>11</sup> Принадлежавшая Пушкину деревня Кистенево Нижегородской губернии фигурирует как имение Дубровского ("Кисте-

невка"), и то же название появляется один раз в рукописи БК как вариант (не удержавшийся) Прилучина (668). Сопоставлялись, хоть и вряд ли убедительно, отдельные имена героев – так М.С. Альтман сравнивал "древесные" фамилии: Муромский (ассоциация с лесами?) – Берестов – Дубровский.<sup>12</sup> Отдельные литературные источники и прототипы, отмечавшиеся в этой связи, подчас объединяют оба произведения: связь героинь с онегинской Татьяной (тип зачитывающейся романами уездной барышни, верность Маши Троекуровой семейному долгу), параллели с В. Скоттом ("Ламмермурская невеста"), с Мариво и др.<sup>13</sup> Еще один общий признак – мистификация, встречающаяся и в других творениях Пушкина.<sup>14</sup> Добавим и одну из описок (если не возможный вариант) в имени героини, где, быть может не случайно, она вместо Маши названа "Лизой Троекуровой" (774; это – второе упоминание о ней в романе: ср. 162, 175).

При всем том сравнение интересующих нас текстов ограничивалось, как правило, достаточно общими тематическими аналогиями. Если говорить о привлечении других произведений Пушкина, то БК сравнивается обычно с другими "Повестями Белкина", в рамках которых она почти всегда и рассматривается, а Д – сравнительно чаще – с "Капитанской дочкой".<sup>15</sup> Сколько-нибудь детальное сопоставление БК и Д друг с другом, насколько нам известно, отсутствует. В этой связи следует указать прежде всего на наблюдения Н.Н. Петруниной. Говоря о том, что "Повести Белкина" во многом подготовили Д, она перечисляет ряд конкретных сюжетных параллелей между последним и БК: действие в отдаленной губернии, "близкую расстановку персонажей", характеристику двух соседей в начале повествования, сближение "детей", несмотря на распрю "отцов", увлечение героев охотой, случайный характер внезапного перелома в отношениях, переодевание, почтовая контора в дупле дуба. Тут же указывается и коренное различие (соответствующая той полярности, о которой говорилось выше): отсутствие трагических коллизий в БК в противоположность катастрофическому развитию событий в Д.<sup>16</sup>

Перечень этот, на наш взгляд, может быть расширен. Как на уровне сюжета в целом, так и в отдельных мотивах и деталях повествования, БК и Д содержат ряд дополнительных противопоставлений с одной стороны и совпадений – с другой. Сюжетно-эмоциональный и жанровый контраст, отмеченный выше, последовательно отражается в отдельных свидетельствах текста (при этом некоторые противоположности могут быть прослежены и в рамках сходных тем и мотивов – например, охота, переодевание). Вот соответствующие примеры:

БК

Д

Взаимные отзывы  
и реакции врагов

Добродушие, шутка: "Да-с!" говорил он с лукавой усмешкою; "...Куда нам по-английски разоряться!..." Сии и подобные шутки... доводимы были до сведения... Англоман выносил критику столь же нетерпеливо, как и наши журналисты. Он бесился и прозвал своего зоица медведем провинциалом" (110).

Агрессивность, мстительность: "шутки... и от Вас... не стерплю — потому что я не шут..." ...да знает ли он, с кем связывается?... Наплачется он у меня..." (164); "Он вышел из себя и в первую минуту гнева хотел было... учинить нападение на Кистеневку" (165).

Отношение к  
слугам врага

Игры Алексея с прилучинскими гостями (112); его готовность навесить прилучинского работника ("непременно буду в гости к твоему батюшке, к Василью кузнецу" — 115); дружба между слугами врагов ("господа в ссоре, а слуги друг друга угощают"... "А нам какое дело до господ! ... пускай себе дерутся..." — 111).

Расправа Дубровского с людьми Троекурова ("я терпеть шутки от Ваших холопьев не намерен" — 164, ср. 165); расправа людей Дубровского с Шабашкиным и приказными (183 сл., ср. 786 сл.).

## Характер героини

Активность Лизы

Пассивность Маши<sup>17</sup>

Цели и результаты  
мистификации

Переодевание героини из интереса к герою увенчивается успехом.

Переодевание героя ради планов мести, терпящих неудачу.

Отношение отцов  
к дочерям

Муромский во всем потворствует Лизе, одобряя каждый ее шаг – раннюю прогулку (ее первое свидание с Алексеем – 115), непонятный ему маскарад за обедом ("согласен, делай, что хочешь" – 119; "Белилы право тебе пристали" – 120); даже "просватав" ее, он воздерживается от малейшего нажима ("Время все сладит" – 122).

Троекуров... "обходился с нею со свойственным ему своеобразием, то стараясь угождать малейшим ее прихотям, то пугая ее суровым, а иногда и жестоким обращением" (186). Потворство упомянуто лишь в этом месте, суровость же по ходу действия все возрастает ("Не изволь дурачиться; этим со мною ты ничего не выиграешь" – 213 сл., ср. 219 сл.).

Характер знаменательной  
охоты

Удача: "Берестов возвратился домой со славою, затравив зайца и ведя своего противника" (118); следует дружеский завтрак у Берестова, а затем – обед Берестовых у Муромского: "Иван Петрович был как дома... смеялся... и час от часу дружелюбнее разговаривал и хохотал" (120).

Неудача: "охота не удалась. Во весь день видели одного зайца, и того протравили. Обед в поле также не удался... был не по вкусу Кирилы Петровича, который... разбил гостей и... нарочно поехал полями Дубровского" (164).

## Перелом в отношениях

Враги становятся друзьями после оказанной помощи; казалось бы, неосуществимые надежды ("Лиза... и не смела надеяться на взаимное примирение" – 117, ср. 113) начинают реализовываться ("недавнее знакомство... более и более укреплялось и вскоре превратилось в дружбу" – 122).

Друзья становятся врагами после нанесенной обиды.<sup>18</sup> Отношения все обостряются (ср. 165); примирение (неудачная попытка Троекурова – ср. 176–177), союз между семьями становятся все более нереальными.

Отношение отцов  
к браку детей

Двустороннее сватовство в конце: отцы сообща задумывают брак между детьми и споспобствуют ему (122).

Одностороннее сватовство в начале: идея Троекурова (еще до ссоры) выдать Машу за Владимира сразу же отвергается Дубровским из-за имущественных различий (162); впоследствии Троекуров делает все, чтобы предотвратить такой союз.

Практические соображения  
и действия отцов

Высокие связи Муромского призваны помочь молодому Берестову (122).

Отец невесты надеется любовно объединить оба имения путем брака с единственным наследником ("все... имение перейдет в руки Алексею Ивановичу" – 122).

Связи и влияние Троекурова сначала губят старшего Дубровского, а затем разрушают надежды сына. Троекуров всеми неправдами присваивает себе соседское имение.

### Характер конфликта детей с отцами

Мнимый конфликт героя с отцом; "антисватовство" Алексея – его попытка объясниться с отцом невесты или с нею самою – счастливо разрешает все недоразумения (123–124).

Действительный конфликт героини с отцом оказывается роковым. Попытка Машпи объясниться с нежеланным женихом (ее письмо князю Верейскому – 213) лишь вредит ей.

### Брак героев

Устранены все препятствия к соединению любящих (заключительная реплика отца невесты – 124).

Крушение тайных планов Владимира и Машпи, несчастливое венчание ее со старым князем и разлука с любимым<sup>19</sup>.

Указанные контрасты выглядят достаточно естественно в контексте отмечавшейся уже полной противоположности двух произведений, и мы хотели подчеркнуть здесь прежде всего более или менее конкретный характер отдельных противопоставлений. Пожалуй, еще более примечательны в этой связи очевидные сюжетно-тематические совпадения, отдельные упоминания о которых (см. выше) могут быть сходным образом детализированы и пропущены:

БК

Д

### Характеристика отцов

Берестов "служил... в гвардии, вышел в отставку... уехал в свою деревню" (109).

Берестов "был женат на бедной дворянке, которая умерла в родах"; "Муромский... в Москве... на ту пору овдовев, уехал... в последнюю свою деревню" (109).

"Дубровский, отставной поручик гвардии... принужден был выгнать в отставку и поселиться в остальной своей деревне" (162).

Троекуров и Дубровский "оба женились по любви, оба скоро овдовели" (162).<sup>20</sup>



## Мотив англomanии

Англomanия отца Лизы, Муромского: "Развел он английский сад... Конохи его были одеты английскими жокеями" (109, ср. 111, 117, 119, 680).

Англomanия старого князя Верейского (которого Троекуров "до некоторой степени почитал... себе равным" – 208), становящегося мужем Маши: "он любил английские сады" (207); его дом, парк, выезд – в английском вкусе (ср. 209, 220).

## Характеристика детей

Алексей – единственный ребенок (109, ср. 122); Лиза – "единственное и следственно балованное дитя" (111).

У Троекурова и Дубровского "обоих оставалось по ребенку" (162).

## а) дочери

Лизе "было семнадцать лет" (111).

"уездные барышни... знание света и жизни почерпают из книжек. Уединение, свобода и чтение рано в них развивают чувства и страсти" (110, ср. 665–666: "они все знания почерпают из фр.[анцузских] книжек – романов... Чтение стихов, романов и уединение ... развивают в них чувства и страсти"). Лиза перед первой встречей с Алексеем: "Мало-по-малу предалась она сладкой мечтательности" (114).

Маше "В эпоху, нами описываемую, ... было 17 лет" (186).<sup>21</sup>

Маша "выросла в уединении... Огромная [библиотека], составленная большей частью из сочинений ф.[ранцузских] писателей 18 века, была отдана в ее распоряжение... Маша... остановилась на романах. Таким образом совершила она свое воспитание" (186–187).<sup>22</sup> Рассказы о Дубровском в присутствии Маши: "барышни... втайне ему доброжелательствовали, видя в нем героя романтического – особенно Марья Кириловна, пылкая мечтательница" (195).

## б) сыновья

Алексей был, в самом деле, молодец" (110).

После званого обеда, устроенного его людьми, Алексей уделяет внимание всем девушкам ("Целый день с нами так и провозился... да грех сказать, никого не обидел" (112; ср. 670).

"Каков молодец!" (189, ср. 793 – Троекуров о Дубровском-Дефорже). Владимир ("Дефорж") на балу после званого обеда у Троекурова: "Учитель между всеми отличался, он танцевал более всех, все барышни выбирали его и находили, что с ним очень ловко вальсировать" (197).<sup>23</sup>

## Сплетни соседей

"Сии и подобные шутки, по усердию соседей, доводимы были до сведения Григория Ивановича с дополнениями и объяснениями" (110).

"Оскорбительные выражения" Троекурова "благодаря усердию тамошних дворян, доходили до Дубровского исправленные и дополненные" (164–165).

Внезапность перелома  
в отношениях

Вдруг важное происшествие чуть было не переменяло их взаимных отношений" (117; ср. там же: "Григорий Иванович... наехал на Берестова вовсе неожиданно"; 118: "лошадь... вдруг кинулась в сторону").<sup>24</sup>

"Нечаянный случай все расстроил и переменял" (162; ср. 165: "Новое обстоятельство уничтожило и последнюю надежду на примирение").

## Обстоятельства охоты

"В одно ясное, холодное утро (из тех, какими богата наша русская осень) Иван Петрович Берестов выехал... взяв с собою пары три борзых, стрелянного..." (117).

"Раз в начале осени, Кирилла Петрович собирался в отъезжее поле... был отдан приказ псарям и стрелянным быть готовыми к пяти часам утра" (163).

## Сословные контрасты и реакции героев в связи с переодеванием

Барышня выдает себя за крестьянку (параллельная попытка Алексея "уровнять их отношения" выдав себя за камердинера – 114).

"Алексей, как ни привязан был... все помнил расстояние, существующее между им и бедной крестьянкою" (117).

"мысли и чувства, необыкновенные в простой девушке, поразили Алексея" (116); "Алексей не мог надивиться ее понятливости... истинно был в изумлении" (121).

Офицер выдает себя за домашнего учителя.

"Маша... воспитанная в аристократических предрассудках, учитель был для нее род слуги или мастерового" (188; ср. 791: "был для нее род холопа"); "ей было бы неприлично слышать такое объяснение от человека, который по состоянию своему не мог надеяться когда-нибудь получить ее руку" (204).

"Маша смотрела на него с изумлением... Воображение ее было поражено... Она увидела, что храбрость и гордое самолюбие не исключительно принадлежат одному сословию" (189).

## Герой – учитель героини

Алексей обучает "Акулину": "Да коли хочешь, я тотчас выучу тебя грамоте"; "Да у нас учение идет скорее, чем по ланкастерской системе" (121).

"Дефорж вызвался давать... уроки" Маше (190); "с большим прилежанием следил за музыкальными успехами своей ученицы" (202; ср. 203).

## Почта влюбленных

"Почтовая контора учреждена была в дупле старого дуба" (121; ср. 123).

"принесите кольцо сюда, опустите его в дупло этого дуба" (212); "ты знаешь старый дуб с дуплом" (215 и сл.).

## Объяснение с отцом

У Берестовых:

"Батюшка, я о женитьбе еще не думаю.

— Ты не думаешь, так я за тебя думал и передумал.

— Воля ваша, Лиза Муромская мне вовсе не нравится

... Я не чувствую себя способным сделать ее счастье.

— Не твое горе — ее счастье.

Что? так-то ты считаешь волю родительскую? Добро!

... Ты женишься, или я тебя прокляну... Даю тебе три

дня на размышление...

Алексей ... ушел в свою

комнату и стал размышлять" (122–123).

У Троекуровых:

"— Папинька... я не люблю князя, я не хочу быть его женою... не принуждайте меня, я не хочу идти замуж...

—... Я знаю лучше твоего, что нужно для твоего счастья... послезавтра будет твоя свадьба... Да знаешь ли ты, что я с тобой сделаю то, чего ты и не воображаешь... Добро... а покаместь сиди в этой комнате — ... бурное объяснение облегчило ей душу, и она спокойнее могла рассуждать... что надлежало ей делать" (213–214).

Разумеется, совпадения эти отчасти вызваны общими, хоть и поразному трактуемыми, традиционными мотивами (вражда отцов, переодвание, сословное неравенство любящих и т.д.). Тем не менее, указанные примеры позволяют предположить существование ряда добавочных ассоциаций между БК и Д — помимо названных выше (рукопись ПД, № 184 и др.). За недостатком соответствующих свидетельств трудно судить, в какой мере ассоциации эти осознавались автором. Вместе с тем воздействие на Д отдельных, совершенно независимых от БК, источников делает, на наш взгляд, подобные контрасты и сходства тем более примечательными. Приведенные параллели, по-видимому, не случайны, дополнительно свидетельствуя о том, что "в повествовательной системе 'Дубровского' многое подготовлено 'Повестями Белкина'"<sup>25</sup>, и среди них, прежде всего, своеобразным его антиподом — "Барышней-крестьянкой".

## Примечания

Ссылки на страницы без прочих обозначений указывают на издание: А.С. Пушкин, *Полное собрание сочинений*, Ленинград, Изд. АН СССР, т. 8 (ч. I, 1948, 109–124: "Барышня-крестьянка"; 161–223: "Дубровский"; ч. 2, 1940. Другие редакции, планы, варианты; соотв. 662–696 и 753–833). Ниже приняты следующие сокращения:

БК – "Барышня-крестьянка".

Д – "Дубровский".

ВПК – *Временник Пушкинской комиссии*, Ленинград.

ЛН – *Литературное наследство*

ПИМ – *Пушкин. Исследования и материалы*, Ленинград.

- 1 См. соответственно: А. Искоз, *Повести Белкина – Пушкин*, т. IV, С.-Петербург, 1910, 197–198; А. Слонимский, *Мастерство Пушкина*, Москва 1959, 517; А. Kodjak, "Puškin's utopian myth", *Alexander Puškin. Symposium*, ed. A. Kodjak a.o., Columbus, Ohio, 1980, 117; Н.Н. Петрунина, *Проза Пушкина. (пути эволюции)*, Ленинград 1987, 144; ср. также: Н.Л. Степанов, *Проза Пушкина.*, Москва 1962, 62 сл.; А. Лежнев, *Проза Пушкина. Опыт стилистического исследования*, Москва 1966, 166 сл. и др. Не случайно, кстати, на сюжет БК написано больше комических опер и оперетт, чем на какое-либо другое произведение Пушкина (ср. *Пушкин в музыке*, Москва 1974, 180 сл.)
- 2 Можно заметить, что соответствующая развязка ("да у вас, кажется, дело совсем уже слажено..." – 124), подобно своеобразному каламбуру, сближающая и отождествляющая казалось бы противопоставленные до того цели и положения, отвечает одному из основных признаков юмора, закономерно вызывая, в частности, то "радостное чувство", о котором говорилось выше. Всецело соответствует она и закону эстетической реакции (катарсиса), понимаемой как "аффект, развивающийся в двух противоположных направлениях, который в завершительной точке, как бы в коротком замыкании, находит свое уничтожение" (Л.С. Выготский, *Психология искусства*, Москва 1968, 272).
- 3 Впрочем, представляется, что ни драмы, ни поэмы Пушкина (включая, например, "Графа Нулина" или "Домик в Коломне") также не дают столь идиллической картины, где ни один из персонажей не терпел бы никакого ущерба.
- 4 См. напр. В.В. Виноградов, *Стиль Пушкина*, Москва 1941, 545 сл., 552 сл., 559 сл., 563 сл. Ср. также Kodjak, 117–131 – сопоставление БК, "Капитанской дочки" и "Сказки о царе Салтане" по ряду общих мотивов (в частности, зло, оборачивающееся благом).
- 5 Понятие это, по-видимому, нуждается, применительно к "Повестям Белкина", в определенных коррективах: "Мы имеем дело здесь не с пародией, а с особым приемом поэтики: персонажи и сюжетно-фабульные коллизии пушкинской повести, ассоциативно связанные с известными читателю традиционно-литературными типами и ситуациями, на их фоне раскрывают свою подлинную природу" (Петрунина, *Проза*, 145, прим. 22). Об отражении в БК традиционных мотивов родовой вражды, любви знатного юноши к бедной девушке, об иронизировании над байронизмом (молодого Берестова) и т.д. см.

В. Виноградов, *О стиле Пушкина*, 16–18. Москва, 1934, 175, сл.; его же, *Стиль*, 436 сл., 459 сл.; Степанов, 62, 198; Лежнев, 166 сл.; Петрунина, *Проза*, 138 сл. и др. В этой связи не раз отмечались параллели между БК и произведениями как русской (напр., "Бедная Лиза" Карамзина), так и западно-европейской литератур – Шекспира ("Ромео и Джульетта"), В. Скотта ("Ламмермурская невеста"), Мариво ("Игра любви и случая" – сходство, отмеченное еще Катениным: ср. "Воспоминания П.А. Катенина о Пушкине", ЛН, 16–18, 642; 656 – прим. Ю. Оксмана), Монтолье ("Урок любви"), А. Лафонтена ("Миниатюрный портрет") и др. Ср. помимо названных выше работ: М.С. Альтман, "Барышня-крестьянка", *Slavia*, X, 1931, 782–792; J. van der Eng, *Les récits de Belkin. Analogie des procédés de construction – The tales of Belkin by A.S. Puškin. Essays*, The Hague, Paris 1968, 23 sq.; Л.И. Вольперт, "Пушкин и французская комедия XVIII в.", ПИМ, IX, 1979, 183 сл.; P. Debreczeny, *The other Pushkin. A study of Alexander Pushkin's prose fiction*, Stanford 1983, 84 sq., 159 и др.

- 6 См. в этой связи: Н.Н. Петрунина, Г.М. Фридлиндер, *Над страницами Пушкина*, Ленинград, 1974, 80 сл.; Н.Н. Петрунина, *К творческой истории романа «Дубровский»*, ВПК, 1976 [вып. 14], 1979, 15–23; ее же, *Проза*, 162 сл.
- 7 Петрунина, *Проза*, 176; Степанов, 209; об элементах случайного в сюжете Д см. также: Г.А. Гуковский, *Пушкин и проблемы реалистического стиля*, Москва 1957, 375; в БК – В.С. Узин, *О повестях Белкина*, Петербург 1924, 63 сл. Ср. Анна Ахматова, *О Пушкине*, Ленинград, 1977, 272: "«Дубровский» – неудача Пушкина".
- 8 Это "плохой борец за попранную справедливость и плохой любовник, упускающий любимую девушку и оставляющий без заслуженного наказания врага" (Н.О. Лернер, *Проза Пушкина*, Петроград–Москва 1923, 40).
- 9 Сходным образом известен и ряд повлиявших на Д источников – как документальных (дело о тяжбе между Муратовым и Крюковым, рассказанная Пушкину история белорусского дворянина Островского), так и литературных (традиционный образ "благородного разбойника", мотив родовой вражды) – например, произведения В. Скотта ("Ламмермурская невеста", "Гай Мэннеринг" и др.), Г. Клейста ("Михаэль Кольтгаас"), Ж. Санд ("Валентина"). Одновременно с Д (в 1832 – 1834 гг.) писался незаконченный роман Лермонтова "Вадим". См. Т.П. Соболева, *Повесть А.С. Пушкина «Дубровский»*, Москва, 1963, 7 сл.; J. Bayley, *Pushkin. A comparative commentary*, Cambridge 1971, 340; Л.С. Сидяков, *Художественная проза А.С. Пушкина*, Рига 1973, 95 сл.; И.В. Зборовец, "«Дубровский» и «Гай Мэннеринг» В. Скотта", ВПК 1974, [вып. 12], 1977, 131–136; Петрунина, *К творческой*, 20 сл.; ее же, *Проза*, 176 сл.

- <sup>10</sup> В.Г. Белинский, *Полное собрание сочинений*, т. VII. Москва 1955, 577.
- <sup>11</sup> Петрунина. *К творческой*, 17 сл., прим. 6.
- <sup>12</sup> Альтман, 788; ср. А.Л. Бем, "Личные имена у Достоевского", *O Dostojevském. Sborník statí a materiálů*, Praha 1972, 283, п. 49, а также резкую критику подобных сопоставлений: Д.П. Якубович, "Обзор статей и исследований о прозе Пушкина с 1917 по 1935 г.", *Пушкин. Временник Пушкинской комиссии*, 1, Москва-Ленинград 1936, 306. Заметим в этой связи, что в заключительной сцене романа караульщик шайки Дубровского поет популярную разбойничью песнь "Не шуми, мати зеленая дубровушка" (222) – возможная ассоциация фамилии героя с образом разбойничьей вольницы (соответственно, убежища от мирских волнений и зол – характерный у Пушкина мотив; ср. его строки о бегстве в "широкошумные дубровы" – "Поэт"). Еще одно созвучие здесь – с дубом (общая "почтовая" деталь БК и Д – ср. ниже). Можно добавить, что соответствующие фамилии (включая рукописные их варианты) также обнаруживают ряд звуковых ассоциаций: ср. БК: Курочкина (посредница в любовной переписке Алексея – 110, 665) – Д: Троекуров; БК: Муромский – Д: Нарумов (рукописный вариант Троекурова – 829; ср. также с прототипом Дубровского, Муратовым – 764 сл.); БК: Берестов – Д: Верейский. Трудно, впрочем, судить о том, в какой мере ассоциации эти осознавались автором, и тем более – предполагать здесь непосредственное влияние: отдельные фамилии в Д (Муратов, Троекуров, Верейский) были, во всяком случае, подсказаны документальными источниками. Ср. М.Б. Рабинович, "Фамилии в романе «Дубровский»", *ВПК*, вып. 20, 1986, 172–174.
- <sup>13</sup> Ср. Лежнев, 207 сл.; Слонимский, 517; Зборовец, 131 сл.; Вольперт, 186, прим. 52; Петрунина, *Проза*, 187. Добавим еще одну деталь, которая может выступать в этой связи как дополнительный аналог – и контраст – между двумя произведениями: с одной стороны, весьма вероятно воздействие на Д романа Ш. Нодье "Жан Сбогар" (популярный в те годы истории таинственного мятежного героя – ср. Сидяков, 97; Петрунина, *Проза*, 184 сл.), с другой – это имя появляется (вслед за "Евгением Онегиным") и на страницах БК. Это "прекрасная лягавая собака" Берестова, "верный Сбогар" (114, 116). Автор, как можно предположить, комически обыгрывает страх, вызываемый "таинственным Сбогаром" ("Евгений Онегин"; III, XII): "Небось, милая... собака моя не кусается" (114) – успокаивает Алексей испуганную Лизу. Пародийный замысел, видимо, подтверждается здесь и одним из рукописных вариантов БК, где собака названа именем байроновского Лары (674 – дополнительное свидетельство иронизирования над "байронизмом" героя; ср. Виноградов, *Стиль*, 459, 558).

- 14 См. напр. О.С. Муравьева. "Из наблюдений над «Песнями западных славян»", ПИМ, XI, 1983, 150.
- 15 Ср. Лежнев, 166 сл.; Bauley, pp. 338 sq.; В. Шкловский, *Пушкин и проблемы реалистического стиля*, Москва 1957, 375 сл.; Слонимский, 517 и др.
- 16 Ср. Петрунина, *Проза*, 170–171 (там же, 139, 143 – о возможностях "и комедии, и трагедии" в БК). В.С. Узин (68–69, ср. 64) также противопоставлял эти произведения, исходя из случайного развития событий (ср. выше, прим. 7) при сходных предпосылках: если бы не "пугливость кудой кобылки", обстоятельства стали бы трагедийными, а повесть о барышне-крестьянке стала бы "Дубровским" или "Ромео и Джульеттой".
- 17 Ср. Узин, 59, прим. 1. В этом смысле образ Маши, пожалуй, в большей мере соответствует пушкинскому представлению о женском совершенстве, связанному у него с идеями неподвижности, покоя, законченности – ср. портреты Татьяны ("Евгений Онегин", VIII, XIV сл.), с которой, кстати, не раз сопоставлялась Маша Троекурова; "Красавицы" ("Все в ней гармония, все диво..." – о Е.М. Завадской) и др. Ср. М. Гершензон, *Мудрость Пушкина*, Москва 1919, 14 сл.; И. Анненский, *Книги отражений*, Москва 1979, 131.
- 18 Представленные здесь два противоположных мотива традиционны не только в хорошо знакомой Пушкину западно-европейской литературе, но уже в художественном творчестве Древнего Востока. Темы эти, в частности, имеют первостепенное значение в классической индийской дидактике, существенно повлиявшей на мировую повествовательную литературу Средневековья и Нового времени. Таковы I – II книги знаменитого сборника басен "Панчатантра" (ок. III–IV вв. н.э.), трактующие соответственно о "разъединении друзей" и о "приобретении друзей" (то есть дружбе, заключенной бывшими врагами). Та же тематика отразилась в композиции другого известного индийского сборника, созданного на основе "Панчатантры", – "Хитопадеша" и т.д.
- 19 Можно отметить в этой связи и некоторые другие детали повествования. Таковы, например, явно контрастирующие образы цепного медведя: в БК "Берестов отвечал с таким же усердием, с каковым цепной медведь кланяется *господам* по приказанию своего вожатого" (117 – ответный поклон соседу при случайной их встрече на охоте, закончившейся примирением); он же прозван выше "медведем провинциалом" – 110, ср. 664). В Д этот цепной медведь – "разъяренный зверь", пугавший, ради хозяйской забавы, гостей Троекурова и убитый Дубровским (188–189). Еще один контраст – в функциях женских драгоценностей: "все бриллианты ее матери... сияли на ее пальцах, шее и ушах" – в таком виде, "смешной и блестящей", появляется Лиза,



маскирующаяся в комической ситуации встречи с Берестовым (120). Драгоценное убранство выступает и в один из самых тяжелых моментов для Маши Троекуровой, когда ее "бледную, неподвижную" наряжают перед венчанием с нелюбимым князем: "голова ее томно клонилась под тяжестью бриллиантов" (219).

<sup>20</sup> О мотиве вдовства ср. Петрунина, *Проза*, 108 сл.

<sup>21</sup> Вообще, семнадцатилетний возраст героини, начиная с "Руслана и Людмилы" (гл. III. 132), – достаточно характерная деталь у Пушкина; в частности, и в "Повестях Белкина". Таковы, помимо Лизы и Маши, Марья Гавриловна ("Метель" – 77), Лотхен ("Гробовщик" – 91). Ср. также "Арап Петра Великого" (Наталья Ржевская – 19, 512; впрочем, согласно 31, 530, ей 16 лет), "Роман в письмах" (47). 17 лет и Татьяне, пишущей письмо Онегину (*Полн. собр. соч.*, т. XIII, 1937, 125, письмо к П.А. Вяземскому).

<sup>22</sup> Здесь, опять-таки, и Лиза, и Маша (Марья Кирилловна) соответствуют Марье Гавриловне, также воспитанной "на французских романах" ("Метель" – 77) – характерная черта в образе уездной барышни. (ср. "Евгений Онегин" II. XXIX; III. IX сл.; VII. XX сл.; VIII. V; "Роман в письмах" – 47), как, впрочем и москвички Полины ("Ростислав" – 150). Ср. Виноградов, *Стиль*, 557, 559 сл.

<sup>23</sup> Еще одна, косвенная, параллель к портретам молодых героев: "Владимир Дубровский воспитывался в Кадетском корпусе и выпущен был корнетом в гвардию" (172, ср. 769–770). Алексей Берестов, лишь намеревавшийся "вступить в военную службу... был, в самом деле, молодец. Право было бы жаль, если бы его стройного стана никогда не стягивал военный мундир" (110, ср. 664–665).

<sup>24</sup> Ср. об элементе неожиданности в "Повестях Белкина": Б.М. Эйхенбаум, "Болдинские побасенки Пушкина", *Жизнь искусства*, № 316–317, 14 декабря 1919, 2.

<sup>25</sup> Петрунина, *Проза*, 170.



Анатолий Пушкарев

## ДОСТОЕВСКИЙ И МУЗИЛЬ: ВОЗРОЖДЕНИЕ ВЫСОКОЙ ТРАГЕДИИ

Современные представления о трагическом, как одной из важнейших эстетических категорий, а шире – определенном типе мировосприятия, имеют богатую традицию теоретического осмысления от Аристотеля до Гегеля. Этот классический эстетико-философский опыт и по сей день служит познавательной основой интерпретаций трагического в современной художественной литературе: как понятийного аппарата, так и методов практического анализа трагедийных произведений. Но творчество больших художников всегда опережает философское и эстетическое понимание. Инерция богатого исторического опыта подчас оказывается не способной выразить новое художественно-изобразительное и смысловое качество трагедийного мировосприятия в его эпическом, романном воплощении. Одна из причин отсутствия содержательной теории трагического в литературе нового времени – это недостаточная изученность влияния социокультурного контекста на поэтику трагедийных произведений, материала и способа выражения этого типа мировосприятия. Осмысление трагического как важнейшего измерения культуры и бытия человека затрагивает целый комплекс проблем, не учитывая которых, построение концепции "неклассического" трагедийного видения принципиально невозможно. Как справедливо пишет Т.Б. Любимова, "распадение категории трагического легко включается в общую картину кризиса культуры. Специфика состоит в том, что трагическое в его негативности сохраняется как оценка, причем высшая и истинная" (85). Таким образом, трагедийное, являясь обязательной компонентой историко-культурных процессов, не статично по содержанию и форме выражения, его смысл эволюционирует и в зависимости от особенностей развития общественного сознания, исторических условий и национального своеобразия может иметь неодинаковое содержание и разные способы выражения, оставаясь в своем "историческом единстве" именно трагическим отношением к жизни как "высшей и истинной оценкой".

Полагаем, что главным условием для понимания принципиальных особенностей трагедийного в современной литературе должно быть разграничение первичной культурной данности трагического, "первоначала" (Флоренский) и вторичного посткультурного рефлекса на "первоисточник" трагедийного в драматургии, философии, литературе, искусстве. Так, по отношению к классической европейской традиции вплоть до XIX в. определяющим феноменом трагедийного является заключительная часть общегреческого государственного праздника Великих Дионисий – античная трагедия. Ближайшее содержание древнегреческой трагедии – не идея противоречия, не категория и не литературный род, каковым она стала осознаться много позднее<sup>1</sup>, а живая бытийная реальность целого комплекса элементов жизненного уклада греков, обычаев и аффектов, которые еще не отделились от повседневной практики и "живой жизни": обрядовое действие, плач-декламация, дифирамб, "хоральный лиризм", музыка, эпическое повествование и даже разные диалекты греческого языка. Все это, соединенное "под егидой Диониса" в органическое целое трагедии, реализуется одновременно в нескольких культурных пространствах: письменном (сценарий), речевом, визуальном, кинетическом (танец), драматическом (действие). Целостность этого универсального, многокомпонентного явления культуры обусловлена не столько жанровым каноном или "творческой" волей автора, сколько сознанием абсолютного индивида – человеческого рода в лице греческого полиса<sup>2</sup>. Цель "живой" трагедии – это культивация особого состояния, катарсиса – стихийно-рефлексивного акта острого, всепоглощающего осознания каждым соучастником трагедийного действия (зрителем) своей родовой уникальности по отношению ко всему остальному миру, а следовательно и личностная самоидентификация индивида.

Полагаем, что вся послеантичная традиция трагедийного, включая отчасти и XIX в., в своей основе есть лишь более или менее талантливое "припоминание" (анамнесис) грандиозного явления древнегреческой трагедии (древнеримская трагедия, европейская драматургия и литература средних веков и более позднего времени). Начиная с первых веков н.э. трагедия, по мере исторических метаморфоз уникального менталитета Древней Греции, постепенно превращается из явления культуры в факт искусства. В смысловом соответствии с восприятием трагедии как мыслимой и изображаемой антиномии находится и теоретическое, философско-эстетическое инобытие трагедийного в трудах Аристотеля, Лессинга, Шеллинга, Гегеля и других мыслителей.

Возрождение первичного (катарсического) смысла трагедийного связано с нововременной культурой<sup>3</sup>. Целостность этого феномена, размы-

кая жанровые условности "драматургического", "литературного" и т.п., образует особого рода смысловое единство, в котором высокая трагедия начинает обретать свое антропологическое измерение в новых жанрах философско-эссеистических умозрений, экзистенциального откровения, лироэпических формах.

Но свое органическое воплощение трагедийное мировосприятие нашло в "неканоническом" (Бахтин) жанре реалистического романа. Именно роман – продукт великих социально-исторических катаклизмов – есть такое явление культуры, которое возродило подлинный пафос трагического отношения к миру. Подобно тому, как трагический смысл бытия нашел свое адекватное выражение в античной трагедии, так и современное трагедийное видение, переосмысление трагического состояния мира и положения в нем человека нерасторжимо с романнным художественным сознанием и обусловлено им.

Главный структурный принцип трагедии – многокомпонентность – реализуется в поэтической организации романа, в частности в полифонии жанровых "голосов" и изображенных сознаний. Романная художественность способна интегрировать в себе "разнообразные жанровые 'голоса' от меншицы, карнавала и мистерии до авантюрно-бытового романа и фельетона" (Бахтин, 106), но и социокультурные смыслы самого широкого диапазона: от "непубликуемых сфер внутренней речи" до жестов социального кинезиса<sup>4</sup>. Подлинность романного трагизма – в особой поликонфликтной художественной целостности, которая может элиминировать все множество противоречий реальной человеческой истории<sup>5</sup>. Ибо высшая ценность трагедии – не в констатации и анализе "главного" противоречия, а в проекции этого противоречия на повседневное, негероическое ощущение жизни человеком и своего места в ней. Многомерная конфликтная реальность современного мира, организованная речевым материалом романа, находит идеальное оцельнение, разрешение, снятие.

С точки зрения содержания, романный эпос – это напряженное рефлективное (катарсическое) видение процессов искажения личности (как носителя родовой уникальности) в мире отчужденных, уготованных ценностей и значений. Романная художественность преодолевает разрыв, несоответствие реальности индивидуального сознания и реальности социально-исторической и ценой неимоверного напряжения сознания главного трагического героя восстанавливает утраченную гармонию. Герой романов Достоевского и Музиля – человек, обладающий высокой степенью осознания предзаданной несвободы и действующий в очень плотном пространстве уготованных нормативов и смыслов, в котором само существование человека и его созидательных потенций нахо-

дится под угрозой искажения и тотального контроля. Естественный способ существования всеразоблачающая рефлексия на процесс нивелирования человеческой единичности. Такое рефлексивное, созерцательное существование достигается ценой невозможности обрести устойчивый образ своего присутствия в мире, поэтому трагедией самого героя является трагедия необретения, пресуществования: все сущностные силы героя уходят на эпическую, "радиальную" рефлексию, отслеживание постепенного поглощения человека вещью на уровне элементарных слагаемых его бытия. "Главный пафос всего творчества Достоевского, — считает М.М. Бахтин, — как со стороны формы, так и со стороны содержания, есть борьба с о в е щ е с т в л е н и е м человека... Достоевский с огромной пронизательностью сумел увидеть проникновение этого о в е щ е с т в л я ю щ е г о о б е с ц е н и в а н и я во все поры современной ему жизни и в самые основы человеческого мышления" (106).

Пафос Достоевского нашел свое естественное продолжение в творчестве Р. Музиля.

\* \* \*

Романы Достоевского и Музиля — это художественный слепок того напряженного периода, который непосредственно предшествует, а потом переходит в переломные для всего человечества исторические события: мировые войны, революции, распад государственных образований. Такие ситуации порождают многоуровневую и разветвленную систему конфликтов, реальность, пронизанную противоречиями, каждое из которых самодостаточно и несводимо к другим степеням абстракции. Возникает особый тип сознания, как бы раздробленного на множество частей, но сохраняющего границы своей целостности. Такой тип сознания определяет и тип художественной целостности и образ человека (героя), встроенного в такую распавшуюся реальность. Герой утрачивает свою традиционную самоидентификацию в привычных категориях характера, личности, долга, социального типа, идеала.

Наиболее яркий пример такого явления мы находим в образах Николая Ставрогина и Ульриха — главных героев романов Достоевского и Музиля *Бесы* и *Человек без свойств*.

В отношении места и роли в романе Николая Ставрогина в критической традиции сложилась весьма противоречивая картина. Спектр суждений об этом герое колеблется от его оценки как "одного из самых загадочных образов мировой литературы" (Камю см. Тэрэн, 262) до случайности и необязательности образа Ставрогина в романе (Полонский, 87). Тем не менее, большинство исследователей сходятся во мнении о

статусе "главный герой" в отношении этого персонажа. Также решается вопрос и с определением этого героя как трагического. Дается такое определение как правило на основе аксиоматического утверждения о наличии некоего "главного" противоречия, которому "подчинен" художественный универсум романа или "замысел" автора. Содержание противоречия может быть самое разнообразное: от противоречия свободы и необходимости до противоречия религии и атеизма. Тем не менее, мало кто задумывается, что обоснование этих определений традиционными аргументами явно недостаточно. Если обратиться к произведению, главный герой которого называется трагическим, то "на поверхности" романа можно увидеть примеры, прямо противоположные этим утверждениям. Так, внутренний мир героя, являющегося главным и трагическим, его душевные коллизии в произведении не изображены<sup>6</sup>. А по тем поступкам Ставрогина, о которых мы узнаем из романа (например, таскание за нос Гаганова, укусы за ухо губернатора, принародный поцелуй чужой жены и др.), заключение о трагичности героя неубедительно. Эти примеры часто не находят объяснения в привычных рассуждениях о трагизме.

Другим распространенным приемом в построении "формы осмысленного целого героя" (Бахтин) является метод типологического сравнения, когда желание понять Ставрогина удовлетворяется тем, что этот образ ставится в один ряд с другими литературными персонажами или историческими деятелями: Печоринным Лермонтова, пушкинским Алеко, героями Шекспира и т.д., сравнивается с М. Бакуниным. Но почти никто из исследователей не отдает отчета в неэффективности такого подхода, и прежде всего потому, что принцип его помещен в художественную реальность в качестве изобразительного средства "смыслового целого" героя, который сам способен реагировать на попытки определения его через приему литературных аналогов, характеров, типов, идей<sup>7</sup>.

Так, после доверительного изложения Ставрогину своего жизненного кредо, "герои-идеологи" Шатов и Кириллов ждут от него не менее искреннего изложения своей "идеи". Однако ответ Ставрогина не оправдывает их ожиданий: Шатову – "На меня производит слишком неприятное впечатление это повторение прошлых мыслей. Не можете ли вы перестать?" (195)<sup>8</sup>. Кириллову – "Старые философские места, одни и те же с начала веков, – с каким-то брезгливым сожалением пробормотал Ставрогин" (188). Излагая эпизод с пощечиной, рассказчик – персонаж Антон Лаврентьевич Г–в на основе ранее сложившихся представлений о характере Ставрогина, с уверенностью предсказывает реакцию Ставрогина на внезапную пощечину от Шатова:

Николая Всеволодовича я изучал все последнее время и, по особым обстоятельствам, знаю о нем теперь, когда пишу, очень много фактов. [...] Еще раз повторяю: я и тогда считал и теперь считаю (когда уже все кончено) его именно таким человеком, который если бы получил удар в лицо или подобную равносильную обиду, то немедленно убил бы своего противника, тот час же, тут же на месте и без вызова на дуэль. (65)

Каким же именно человеком считал рассказчик Ставрогина? Каковы источники этого знания и принципы обобщения "очень многих фактов"? Оказывается, для выводов о характере Ставрогина рассказчик использовал прием типологического сравнения. После слов "...знаю о нем очень много фактов", Г-в продолжает:

Я, пожалуй, сравнил бы его с иными прошедшими господами, о которых уцелели теперь в нашем обществе легендарные воспоминания. Рассказывали, например, про декабриста Л-на, что он всю жизнь нарочно искал опасность, упивался ощущением ее, обратил ее в потребность своей природы..., побеждать в себе трусость – вот что, разумеется их прельщало. Бесперывное упоение победой и сознание, что нет над тобой победителя, – вот, что их увлекало. (там же).

Дальнейшие наблюдения рассказчика опровергают результаты этих сопоставлений. Герой как бы сознательно уклоняется от типажного поведения: в художественном тексте изображается несостоятельность привычных познавательных приемов и определений личности Ставрогина. Более того, после демонстрации нетождества сравниваемых явлений, изображается и точка зрения самого героя на попытки его определения:

Бесперывное упоение победой и сознание, что нет над тобой победителя, – вот, что их увлекало. Но все-таки с тех пор прошло много лет, и нервная, измученная и раздвоенная природа людей нашего времени и вовсе не допускает теперь потребности тех непосредственных и цельных опущений, которых так искали тогда иные, беспокойные в своей деятельности господа доброго старого времени. Николай Всеволодович, может быть, отнесся бы к Л-ну свысока, даже назвал бы его вечно храбрящимся трусом, петушком, – правда не стал бы высказываться вслух. Он бы и на дуэли застрелил противника, и на медведя сходил бы в лесу – так же бесстрашно, как и Л-н, но зато уже безо всякого опущения наслаждения... В злобе, разумеется, выходил прогресс против Л-на, даже против Лермонтова..., но злоба эта была... –



разумная. И, однако же, в настоящем случае произошло нечто иное и чудное (там же).

На протяжении всего романа речь персонажей насыщена литературно-историческими изысканиями с последующим опровержением их результатов. По отношению к Ставрогину это устойчивый изобразительный прием в романе *Бесы*.

Степан Трифонович уверял ее, что это (слухи о петербургских кутежах Ставрогина – А.П.) ... похоже на юность принца Гарри, кутившего с Фальстафом, Пойнсом и мистрис Квикли, описанную у Шекспира. Варвара Петровна... сама взяла Шекспира и с чрезвычайным вниманием прочла бессмертную хронику. Но хроника ее не успокоила, да и сходства она не так много нашла. (36)

Такое "неконвенциональное поведение" (А. Жид) Ставрогина не есть акт простого отрицания, выражением "нигилизма", как представляют многие критики. Постоянная демонстрация несводимости героя к каким-либо уготованным данностям, его непредсказуемость и есть его "смысловая установка" и в бытии, и в художественной реальности, в поэтике романа. Такая нулевая выраженность и делает его "характер" (как сумму позитивных свойств) непостижимым для остальных персонажей Липутин: "Тончайшего и изящнейшего ума человек, вот в характере его не могу поручиться" (84). Для самого героя эта установка является не рассудочным выбором, а естественным принципом существования, о чем говорят его немногочисленные поступки и высказывания: "Все врут календари..., по календарю жить скучно, Лиза. И замолчал окончательно, досадуя на новую сказанную пошлость. – ...я всегда живу по календарю, каждый мой шаг рассчитан по календарю" (398). Петр Верховенский – Ставрогину: "Я больше всего боялся, идя сюда, что вы не хотите прямо поставить. – Я ничего не хочу прямо ставить, – проговорил Николай Всеволодович с некоторым раздражением, но тотчас же усмехнувшись" (174).

К. Хорват справедливо считает, что характер Ставрогина "ускользает от определенности, так как не может быть отождествлен с какой-нибудь своей частью" (22, 110). Р. Девисон одной из проблем оценки характера Ставрогина считает "недостаточность каких-либо суждений о нем из-за его полной непроницаемости" (21, 98). Несмотря на это Э. Корменди считает, что "Ставрогин такой герой в романе, который обладает достаточно ясным разумом, чтобы понимать все, что происходит вокруг него" (97).

"Непроницаемость" героя заставляет исследователей идти другими путями: либо анализировать очевидности паратекста (изъятую автором исповедь Ставрогина), либо составить позитивное суждение о герое на основе индивидуальных впечатлений о нем. В этом случае как правило речь идет о "таинственной", явно не выраженной, но вездесущей авторитарности Ставрогина по отношению к другим персонажам, их поступкам, событиям и всей Хронике в целом. Причины и "механизм" немотивированной авторитарности как для персонажей, так и для исследователей часто остаются непостижимыми: А.С. Долинин – "Нити сюжетные плетутся вокруг личности Ставрогина, к нему тянутся как к узловому центру" (153); П.С. Попов – "В романе все связано единым узлом и завершается одним острием – Николаем Ставрогиным. В нем самом его подноготная непоказана" (255); анонимный автор И.М. – "Все действующие лица трагедии живут крохами от стола Ставрогина, бесконечно ему обязаны, осуждены верить в него во веки веков" (8). По мнению Н.В. Кашиной, "Самый тяготеющий к жанру трагедии признак романов Достоевского заключается в том, что при всей своей сюжетной многослойности и многомерности, они в определенном смысле моноцентричны. Как в классической трагедии, все внимание персонажей направлено на одну, главную трагическую фигуру" (225).

На эту таинственную авторитарность указывают и сами персонажи: "Лямшин – чрезвычайно важная птица, но... в этом какой-то секрет" (511); "общество" – "Николай Всеволодович – человек, имеющий самые таинственные связи в самом таинственном мире" (249); Иван Осипович – Ставрогину: "Зачем этот опасный и загадочный для всех колорит?" (42).

Таким образом, мы имеем два устойчивых свойства образа Николая Ставрогина, которые и определяют его "смысловое целое" в поэтике *Бесов*: 1. Его закрытость, непроницаемость, способность к "нуллификации" любых определений извне. Молчание, отсутствие развернутого речевого и поведенческого самовыражения с такими исключениями, которые еще больше затрудняют его понимание<sup>9</sup>. 2. Авторитарность, вездесущность Ставрогина на всех уровнях изображения, во всяком акте "художественной воли" автора<sup>10</sup>.

Логично предположить, что молчание – это способ изображения современного трагического героя, художественная необходимость выражения такого классического сознания, которое реализует себя только в отставивании, молчаливом сопротивлении "овеществляемому обесцениванию" механической социокультурной инерцией. Вся энергия такого существования уходит на развоплощение уготованных смыслов. Нетрадиционна и поэтика образа: он строит себя через систему персонажей,

ими он как бы "конструирует" свою целостность. Сам процесс и финал такого созидания трагичен: являясь невольным источником всего множества конфликтов, Ставрогин приводит к смерти всех, связанных с ним персонажей и сам кончает самоубийством.

Поэтика трагедийного произведения – данность онтологического порядка. Трагедийный смысл бытия каждый раз являет собой в такой исторической ситуации, когда глубоко интимному "кругу потаенного" (Хайдеггер) грозит овеществление со стороны "окаменевшей" культурной формы. Для архаичного сознания такой угрозой было хаотичное разрастание мифологических образов, как бы вытеснявших из пространства жизни самого человека. Требовалось безлично-многоликое божество, способное "нуллифицировать" нагромождение "тяжелых" хтонических образов. Таким образом стал Дионис, античный аналог образа Ставрогина. Вяч. Иванов, тонкий знаток античной трагедии, в своих работах "Эллинская религия страдающего бога" и "Дионис и прадионисийство" так характеризует это божество:

Именно потому, что бог жертвенного страдания не имеет лица, так логически возможно его обличение во многие лица, лик и формы... и от этого издревле он ипостазировался во многих героях, единых под разноликими масками судьбы трагической (337); Условием гиератического величия, каким бы парадоксальным это ни казалось, было молчание о деяниях и страданиях самого бога (415); Под конец дня, посвященного трагедии, возвышенный хор разоблачался как сонм хтонических спутников Диониса, что обрапало все трагическое действие в эпифанию многоликого божества и интегрировало прошедшее перед зрителем разнообразие героических участвий в единое переживание таинственной Дионисовой силы (413); Едва ли не есть дионисийский миф, неразрешающийся восторгом истребления и гибели, или не предполагающий ужасной развязки..., скрытой умолчанием позднейшего пересказа (428); Умирает сам Дионис, и умирают или нисходят в преисподнюю его бесчисленные двойники, его отражения, ипостаси, личины (340).

Если стихия описания, представленная в *Бесах* в образе Хроникера – это центростремительное повествовательное сужение от широкой панорамы литературно-политической жизни Петербурга в первых главах романа, "судебно-медицинского" освидетельствования факта самоубийства Ставрогина в финале: "Это сознание Ставрогина центробежно: он как бы окружает себя своими персонификациями–подделками, целыми группами персонажей, которых он снабдил "идеями", расставил и отдает в качестве жертвы овеществляющему "художественному насилию"

(Бахтин). Сознание Ставрогина овеществлено всей речевой реальностью романа в целом. Именно поэтому Ставрогин, как бы предвидя это описание лишает себя жизни, реализуя единственную возможность свободного действия. "Достоевский, – справедливо считает Д. Вейс, – определяет свободу как обладание своим собственным раскованным сознанием для лучшего или худшего. ...Потерять свое сознание значит продать свою принадлежность к человеческому роду" (238).

Итак, осознание трагизма бытия разворачивается по эпическому принципу, радиально, а не линейно (дуалистически): рефлексия "исходит" во множество направлений, панорамно, она пронизывает внутренней интимностью отчужденную внеположность и "сплавляется" с ней в неразличимом симбиозе. Поэтому романное трагедийное видение не имеет классического контрапункта в виде внезапного осознания – "озарения" логики роковых событий. Это, скорее, некая всеохватывающая стихия сознания, расплавляющая в себе традиционные культурные формы. Степан Трофимович, один из воспитателей юного Ставрогина, выражает смысл этого явления понятием "пожар нигилизма" (472). Такая рефлексия не оставляет для человека областей неискушенной интимности, рассудочного волеизъявления, дистанции между мыслью и действием. Это обстоятельство тонко подмечено М.М. Бахтиным: "Печорин при всей своей сложности и противоречивости по сравнению со Ставрогиным представляется цельным и наивным. Он не вкусил от древа познания. Все герои русской литературы до Достоевского от древа познания добра и зла не вкушали... Им еще доступны кусочки (уголки) земного рая, из которого герои Достоевского изгнаны раз и навсегда" (363).

\* \* \*

Неоконченный роман Р. Музиля *Человек без свойств* является наиболее ярким выражением состояния человеческого сознания и культуры рубежа веков. То необычное самоопределение нововременного человека, которое в своих произведениях зафиксировал Достоевский, претерпело дальнейшую эволюцию в творчестве Музиля, хотя последний (и это очень существенно) попытался "осознать внутреннюю бесформенность человека как неизбежность в позитивном плане" (19).

Полифонический музилевский трагизм, как и трагедийное мировосприятие Достоевского, имеет под собою объективную историческую основу. Как и предвоенная, предреволюционная Российская империя, Австрия рубежа веков и первой трети XX века – совершенно уникальный по политическим тенденциям, национальному составу и язы-

ковой ситуации этнокультурный комплекс в центре Европы, имеющий весьма расплывчатую, но узнаваемую целостность. "Три исторических явления, – считает Д. Шебештген, – оказали здесь решающее, формирующее воздействие: влияние Рима и латинской культуры, столкновение с турками и своеобразие Габсбургской Монархии" (177). Может быть поэтому Австрия является непосредственным источником "субъективного фактора" Второй мировой войны (как замечает Д.В. Затонский, "Гитлер не случайно вышел из Австрии" (23). Такое "многократно структурированное население" (Шебештген) породило и уникальный феномен противоречий целостности австрийской культуры, в том числе и словесного творчества. "Корни многообразия австрийского мышления... безусловно можно искать в многонациональной и полифонической социальной структуре Австрии", – пишет П. Кампиц (166). Характеризуя своеобразие австрийской литературы, Д.В. Затонский считает, что она "возникла под влиянием целого комплекса факторов и обстоятельств, слагающихся в особую австрийскую судьбу" (13). "Австрийская литература – своеобразный посредник между немецким и ненемецким – по преимуществу, славянским миром и культурой. И еще шире – между западом и востоком Европы" (24). "В Австрии как пожалуй редко где... сложилось внутреннее идейно-нравственное единство всей культуры в ее высоких проявлениях... Вникать в австрийскую литературу – значит узнавать с в о е и подобное своему в пределах единства всей человеческой культуры", – пишет А.В. Михайлов (10).

Национальное, историческое, и территориальное своеобразие Австрии, "многократное структурирование" ее целостности порождает и особый тип сознания, "встроенности" человеческой личности в такую многокомпонентную реальность. "Характерный для австрийского менталитета усложненный подход к действительности, – пишет П. Кампиц, – своеобразно дифференцированное чувство реальности, благодаря которому в Австрии... научились элиминировать конфликты, просто не замечая их" (151). Главный герой романа Музиля, по мнению Д.В. Затонского, – "человек, чьи свойства еще не застыли в границах чего-то очевидного, конкретного и находятся в состоянии перманентного акта творения" (20). Р. Музиль в своем дневнике так описывает ситуацию начала века: "Средний человек разорван до самых своих глубин (война, красный, белый террор, империализм, чехи). Одно из самых сильных времен мировой истории" (128). Д. Шебештген отмечает, что "многие австрийские писатели пытались мистифицировать трагедию самоубийства. ...Иоган Нестрой, – продолжает критик, – сказал по этому поводу примечательную фразу: "Самая благородная нация – это резигнация" (77). Ганс Вайгель, написавший книгу о шести австрийских писателях, назвал

этот феномен (который благодаря Музилю, вошел в современную литературу) "бегством от величия"<sup>11</sup>.

Образ Ульриха, главного героя *Человека без свойств*, напоминает некое "поле тяготения", в пространстве которого сосуществуют, предельно обособившиеся друг от друга, человеческие качества, которые способны к самостоятельному взаимодействию с внеположенным миром по универсальным, неуловимым для характера, законам. "*Человек без свойств* состоит из свойств без человека", – называется одна из глав романа (180)<sup>12</sup>. Один из персонажей так характеризует Ульриха:

Он всегда знает, что надо сделать. Он может посмотреть женщине в глаза. Он может в любую минуту тщательно все обдумать. Он может пустить в ход кулаки. Он талантлив, наделен силой воли, лишен предрассудков, мужественен, вынослив, напорист, осторожен – ...пусть у него будут все эти свойства. Ведь у него-то их нет! Они сделали из него то, что он есть, определили его путь, и все же они ему не принадлежат... Все видоизменяемо, все – часть целого, бесчисленных целых, принадлежащих, возможно, к сверхцелому, которого он, однако, ни в коей мере не знает. ...Ведь такой человек – это не человек. ...не знаешь, вещь ли это, процесс ли, фантазия или черт знает что (90).

Пластичность и универсализм, как внутренняя константа Ульриха, предохраняют его от эгоцентризма, "какой присущ людям, заключенным в «тюрьму характера»" (20).

Способ внимания и выражения такой личности другим человеком, извне, тоже нетрадиционен. Вальтер описывает Ульриха, исходя не из его "сущности" как точного определения "характера", а в соответствии с его природой, начиная извне и двигаясь от периферии к центру. (Точно так Хроникер в *Бесах* "описал" Ставрогина):

Картина, которую он набросал, освободила его как удушающее произведение; он не извлек ее из себя, а вне его, подверстываясь к таинственной удаче начала, лепились слова к словам и при этом внутри его распалось что-то, так и не дошедши до его сознания. Закончив, он понял, что Ульрих выражает не что иное, как эту бесхребетность, присущую ныне всякому на свете (91).

Ульрих почти зеркально повторяет жизненный путь Ставрогина... оба удачно начинают карьеру на военной службе, во время которой отличаются безудержными кутежами и любовными похождениями. Затем у обоих наступает перелом, ревизия своего самоопределения, после-

дующая отставка и гражданская жизнь. Ставрогин после бурных лет ранней молодости оказывается причастным к тайной политической организации, затем приезжает на родину, к матери, где и кончается его официальная деятельность. Ульрих после осознания себя "гениальной скаковой лошастью" а своей карьеры "лошадиным забегом", оставляет военную службу, становится инженером и очень способным математиком. Потом приезжает в родительский дом, так же, как и Ставрогин, заканчивает официальную деятельность и становится центральной фигурой, "идеальной связкой" по словам автора, весьма неопределенного аморфного мероприятия – "параллельной акции", "величайшей и неопределенной идеи", "подавляюще великой идеи", "распадающейся при всякой попытке схватить ее холодными словами" (140). Финал "параллельной акции" напоминает подготовку и смертоносное завершение "литературного праздника" в *Бесах*. "В конце концов, – пишет Д.В. Затонский, – само собою получается, что независимо от намерений участников, а порой и им вопреки, «параллельная акция» становится подготовкой к войне и в этом обретает свою великую идею" (156).

Подобно Ставрогину, Ульрих именуется "князем духа" (183). "Бездонная пропасть интеллекта", – говорит об Ульрихе Вальтер (89). Как и Ставрогин, главный герой *Человека без свойств* сочетает в себе активно – критический интеллект, подвергающий рефлексии всю целостность человеческого присутствия в мире и пассивно-созерцательную, негероическую установку в повседневной жизни. *Человек без свойств* подвергает себя формированию воздействий внешних обстоятельств" (43); "...наслаждение мощью ума было ожиданием, воинственной игрой... Ему было неясно, что он совершит с этой мощью, с ней можно было сделать все и ничего не сделать." (70).

Как и Ставрогин, Ульрих обладает нулевой степенью выраженности. "Клариссе казалось, что в Ульрихе скрыто что-то варварски таинственное, но ничего более точного насчет этого не приходило ей на ум" (257). Агата упрекает Ульриха: "Все, тобою сказанное, ты каждый раз снова берешь назад" (54).

Эволюция образа главного героя *Бесов* приобрела в романе Музиля более очевидные концептуальные очертания. Трансформация личности и ее "распыленное" бытие в объеме всего культурного универсума стало осознаваться героем как реальный факт. "Не делая, однако, ничего, что соответствовало бы личности..., причем нарочно не делая, Ульрих ждал позади своей личности, поскольку это слово обозначает часть человека, сформированную миром и жизненным путем..." (298). Такая установка порождает и новый, оригинальный способ присутствия в мире, основанный на "инстинкте построения своего 'я', который как инстинкт гнездо-

вания у птиц, сооружает свое 'я' из разных материалов" (293). Мир распадается, но узнается "по знакомой бессвязности идей и тому расширению без средоточия, которое характерно для современности" (43). "Нет больше противостояния целостного человека целостному миру, а есть движение чего-то человеческого в общей питательной жидкости, – говорит Ульрих. Совершенно верно... Любое действие и противодействие находят сегодня в интеллекте хитроумнейшие причины... Надо совсем устранимся, – тихо сказал Вальтер. – Сойдет и так, – отвечал его друг" (256).

Такие необычные гуманитарные формы возможны лишь в особой социокультурной среде, центр которой представляет собою средоточие мировых (не побоимся этого слова) процессов. Для Ульриха такой средой была Австрия, которая "находилась в середине Европы, где пересекаются старые оси мира" (56) – источник специфического культурного явления "Humanitas Austriaca"<sup>13</sup>, ментальности, пронизанной сложной системой конфликтов. Эта целостность содержала в себе не две половины "главного" противоречия, а имела, по мнению героя романа, по крайней мере девять измерений, которым соответствовали девять человеческих типов или "характеров" (57–58). Десятый же тип целостности есть самоопределение Ульриха и пространство развертывания "параллельной акции". Оно представляет собой "трудноописуемое пространство", "пассивную фантазию незаполненных пространств", которая "стала очевидностью в Какании" (58).

Парадоксальная позиция вневходимости к процессам вневположенной реальности и, в то же время, пребывание в центре этих процессов и невозможность не зависеть от них порождает ту пассивную созерцательную установку, которая исключает малейшую возможность для "героического акта": мир исполняет собою личность и пространство ее обитания, она идеально "растворена" в мире и не находится критерия для ее определения. "Ты просто австриец. Ты учишь австрийской государственной философии – тянуть волюнку, – говорит Ульриху Вальтер. – Это, может быть, не так скверно, как ты думаешь, – сказал Ульрих в ответ, – из страстной потребности в четкости, точности или красоте можно дойти до того, что тянуть волюнку тебе станет милее, чем предпринимать какие бы то ни было усилия в новом духе! Поздравляю тебя с тем, что ты открыл всемирно-историческую миссию Австрии" (254).

Герой современного трагедийного эпоса, обладая сознанием с неограниченными "степенями свободы", фатально озабочен сохранением свободы такого сознания как высшего пункта иерархии жизненных ценностей от опредмечивания внешним миропорядком. На рубеже



веков, как пишет Музиль, "требование идеального господствовало над подобие полицейского направления надо всеми проявлениями жизни" (79). И свобода сознания сохранялась лишь в эфемерной зоне возможного: между постоянным распознаванием и уклонением от "опредмечивания" и реальностью "тварного" существования. В современной исторической действительности капитализма герой не может реализовать всю полноту своего существования: большая часть духовных потенций "заземляется" идеализмом и созерцанием. "Чувство возможности можно определить как способность думать обо всем, что вполне могло бы быть, и не придавать тому, что есть, большую возможность, чем тому, чего нет" (38); "Он обладал какими-то дольками нового способа думать и чувствовать, но столь сильная поначалу картина нового распадалась на более многочисленные частности" (71); "С удивлением и ясностью видел он в себе все, кроме умения зарабатывать деньги, в котором он нуждался, поощряемые его временем способности и свойства, но возможность их применения он потерял" (там же). Видимо, это единственная возможность, которой Ульрих не обладал. "Порой у него было на душе совсем так, словно он родился с каким-то талантом, с которым сейчас нечего делать" (84). Именно потому, что универсализм и способности Ульриха не имеют отношения к "золотому тельцу", его личность не может себя обрести, и по точному замечанию Вальтера, оказывается "всего лишь предварительным этапом, не более". В своих дневниках Р. Музиль выразил эту мысль более четко: "Деньги есть мера вещей..., людской поступок больше не несет в себе никакой меры" (127).

Таким образом, деньги выступают как совершеннейший механизм отчуждения человека от самого себя. В купюрах овеществляется "великий дух" и только в этом инобытии становится единственной "общечеловеческой ценностью". И своим необретением, неопределенно-аморфным состоянием, личность оказывается единственной реальностью, способной противостоять капитализму. Это чувствовал и Музиль, когда писал о том, что "капитализм можно победить только противопоставив ему "альтернативный способ бытия" (126). В художественном выражении эта альтернатива предстает как процесс всепроникающего и разоблачающего эпического видения. "Известная, открытая врачами способность мыслей растворять и рассеивать разросшийся в глубине, мучительно запутанный конфликт, идущий из глухих областей личности, основана, вероятно, не на чем ином, как на их социальной, обращенной к внешнему миру, природе, связывающий отдельного человека с другими людьми и вещами (143).

В этой связи в романе Музиля на новом познавательном уровне раскрывается тема безумия, психических нарушений. Безумие, попадая в

"тигель романного самосознания" (Бахтин), выступает в нем не как непредсказуемый акт "дурной" воли, нарушающий "общественный порядок" мысли и действия, а как показатель внутреннего, самим субъектом неартикулируемого способа жизни и мировосприятия, законы которого ускользают от "правильного" мышления. Так, если у Гоголя в "Записках сумасшедшего" безумие – объект по преимуществу юмористического описания, а у Достоевского оно уже претерпевает эволюцию от психопатического "протеста" в *Двойнике* до безумия-мудрости Лебядкина в *Бесах*, то в романе *Человек без свойств* герой много размышляет о безумии в более широком антропологическом контексте, как о явлении не объяснимом лишь "научными" причинами и категориями. Проблему безумия Ульрих выводит на более высокий уровень понимания, чем его отец, профессор-юрист, всю жизнь занимавшийся проблемой вменяемости у преступников.

\* \* \*

Анализируя трагедийное в его современном, эпическом инобытии, весьма важно, на наш взгляд, проследить путь и выяснить место в такой поликонфликтной реальности традиционного дуалистического представления о трагическом, а также его образного выражения, то есть своего рода адаптацию европейского "монологического" трагизма романной полифонической структурой.

"Центробежный" трагизм современного мира буквально настаивает и катастрофически деформирует тип личности (неразъятой с характером) классического трагизма, сознание которой способно взаимодействовать с миром только в рамках традиционного дуалистически "вещественного" представления или, напротив, в состоянии первобытной, "необработанной" экстаичности. (Так, Лебядкин в *Бесах* делит весь мир на свою персону и "бездну врагов моих"). Такая цельная личность принципиально не готова к сосуществованию с современным миром. Даже поистине героическими усилиями она не способна создать себе гибкую "автономию" и неизбежно обречена на идеологический гротеск или медико-патологические отклонения. Герои постантических трагедий и однопорядковые им герои, например, Толстого и Бальзака, очутившись в художественном мире Достоевского или Музиля, напоминают хрестоматийных мамонтов, которых ожидает не сознательный (а потому подлинно трагический) выбор самоустранения (в самом широком смысле), а именно драматическое вымирание в навязанных самим себе идеологических теориях (Кириллов и Шатов), их о-пределяет уголовное законодательство (Моосбругер в *Человеке без свойств*), они принуж-

дены выбирать способ неподлинного "театрального" существования (Раймон в *Постороннем Камю*). Эти аномальные и девственно арефлексивные персонажи "децентрализованы" трагедийной полифонией, дезориентированы отсутствием более или менее отчетливых границ между знаками и реальностью, которую они выражают. Вопреки их воле в их сознании формируется некий бессистемный симбиоз "живой жизни" с миром языковых и культурных условностей. Однажды этот симбиоз становится неуправляемым, крайне враждебным и отчужденным от "благонадежности" его носителя. Тогда языческая вера в незыблемость законов миропорядка уступает место искренней растерянности и роковому заблуждению. Именно поэтому Лембке арестовывает не самого Степана Трофимовича (*Бесы*), а его библиотеку и теряет смысл связи между заливчатской "литературной кадрили" и происходящим в городе террором; Раймона по-настоящему "трясет", когда он инстинктивно "актерствует" при разговоре с полицейским (*Посторонний Камю*).

В этой связи целесообразно более подробно остановиться на эволюции "параллельного" образа – "литературного" аналога главного героя, изображенного в пределах очевидности "характера". В *Мертвых душах* таковым, на наш взгляд, является Ноздрев, в *Бесах* – Лебядкин. В Романах Музиля аналогом универсального сознания Ульриха является героический и арефлексивный образ – характер странствующего плотника-убийцы Моосбругера. В этом образе во всей полноте запечатлен трагизм исполинской первобытно-целостной личности в зыбкой реальности Австрии начала XX века. Такой герой в мире, распадающемся на части, испытывает двойную нагрузку: от неспособности владеть "официальными" правилами мышления и поведенческими условностями и от неспособности управлять природным сознанием.

"Для судьбы Моосбругер был особым случаем; для себя же он был миром, а сказать что-либо убедительное о мире очень трудно" (102); "Моосбругер совсем не обращал внимания на голоса и видения, а думал. Он называл это так потому, что слово это всегда производило на него впечатление. Он думал лучше, чем другие, ибо он думал снаружи и внутри. В нем думалось против его воли. Он говорил, что мысли в него закладывались... Его мысли текли тогда, как ручей, питаемый согнями родников, через тучный луг" (280); "Сильнейший инстинкт время от времени жестоко обращал его естество к внешнему миру; но, может быть, ему и правда не хватало лишь, как он говорил, воспитания и условий, чтобы сделать из этой потребности... великого анархиста: ведь анархистов, сплывающих в тайных союзах, он с презрением называл жуликами. ...в основе его поведения явно лежала патология, отделявшая его от других людей, ему-то это казалось лишь более цельным и более

высоким сознанием своего «я». ...как только люди начинали обращаться с ним фамильярно и не почтительно, словно, наконец, раскусили его, он сматывал удочки, ибо его охватывало жутковатое чувство, будто его кожа сидит на нем недостаточно плотно" (97).

Характерно отношение архаичной личности к научному познанию. Моосбругер "питал большое уважение к человеческому знанию, столь малой частью которого, увы, обладал сам... Он смутно догадывался о нем. Его состояние представлялось ему непрочным. Его могучее тело было не вполне закрыто. Небо заглядывало иногда в череп. ...И никогда его не покидала какая-то торжественность, отовсюду протекавшая к нему через тюремные стены. Так он ... пребывал необитаемым коралловым островом среди бесконечного моря ученых исследований, невидимо окружающих его" (601); "По той же причине он старался и на судебных заседаниях выражаться по-книжному, говорил, например, «это, по-видимому, является основой моего зверства» или «я не представлял себе еще более жестокой, чем обычно бывают, по моему наблюдению, такого рода бабы».." (там же, 98).

Отчуждение языка от живой реальности, зафиксированное в *Шинели* Гоголя и акцентированное в *Бесах*, у Музиля в образе Моосбругера достигло своего апогея. Этот герой прилагает титанические усилия, чтобы сохранить соответствие слова и его внеязыкового соответствия. Вот как эволюционировала манера речевого изъяснения Акакия Акакиевича<sup>14</sup> и Кириллова<sup>15</sup> в образе Моосбругера:

Слова затрудняли его, ему всегда не хватало слов, и порой, когда он с кем-нибудь говорил, случалось, что тот вдруг удивленно глядел на него и не понимал, как много значило отдельное слово, медленно произнесенное Моосбругером. ...когда он нуждался в словах больше всего, они, как назло, прилипали резиной к небу, и тогда, бывало, проходило безмерное время, прежде чем слог открывался и снова продвигался вперед (278).

Наиболее ярко муки наивного сознания Моосбругера проявлялись во время контакта с представителями "культурно-речевого" официоза: "В ярости Моосбругер смутно чувствовал, что все они говорили так, как им было удобно, и что это-то говорение и давало силу обходиться с ним так, как они хотели. У него было свойственное простым людям чувство, что образованным следовало бы отрезать язык" (275).

Именно через образ Моосбругера Музиль показал, что язык может стать не только отчужденным и неконтролируемым, но и реальностью, способной посягать на жизнь людей:

По опыту и убеждению Моосбругера, ни одну вещь не следовало брать в отрыве от прочих, потому что одно цеплялось за другое. И в его жизни уже случилось, что он говорил какой-нибудь девушке: "Ваш алый, как роза, ротик!", а слова эти рвались вдруг по швам, и возникало что-то очень неприятное, лицо делалось серым, похожим на землю, по которой стелется туман, а на длинном стволе торчала роза; тогда искушение взять нож и отрезать ее или нанести ей удар, чтобы она вернулась на свое место в лице, бывало огромным. Конечно, Моосбругер не всегда брал сразу нож; он делал это только тогда, когда иначе не мог справиться. Обычно, он как раз пускал в ход свою исполинскую силу, чтобы не дать миру распасться (280–281).

Примечательно отношение Ульриха к своему "двойнику":

Унылая смесь жестокости и несчастья, составляющая естество таких людей, была ему также неприятна, как смесь точности и небрежности, являющаяся признаком выносимых ему приговоров. ...ему было ясно, что государство в конце концов убьет Моосбругера, потому что при таком состоянии незрелости это просто яснее, дешевле и надежнее всего (235).

\* \* \*

Таковы особенности эволюции героев классической традиции трагедийного в поликонфликтном эпическом трагизме современной литературы. Если человек классической трагедии – это "абсолютная" индивидуальность перед лицом неизбежного рока, то героизм неклассической трагедии тоже нетрадиционен: это героизм существования невоплощенной личности, безличное бытие. Личность не существует как устойчивая данность "я – для – других", а образ ее не расторгим с самой художественностью артефакта. Человек обретает свой образ только во всем объеме романного дискурса.

Эпическое воплощение трагического есть адекватное смысловое отражение центральной для культуры XIX–XX веков: процессов глобальной трансформации, распада целостности традиционной картины мира, "овеществления" личности и сознания человека, "перераспределения" его образа в контексте универсального отчуждения.

Сущности этого всеобщего отчуждения в его художественно-речевом инобытии соответствуют два способа изображения "смыслового целого" главного героя и завершения самого трагедийного произведения.

Один способ изображения тяготеет к традиционной риторической литературности. Он характеризуется жанровой завершенностью произ-

ведения. Характерологическая данность героя целостна как объект очевидного, типажного завершения. С жанровым определением повествования, определяется, то есть умирает и герой. Но со смертью героя исчезает лишь его "часть" – характер как внешнее выражение сознания, но оно не само. Таковы Акакий Акакиевич (*Шинель*) Гоголя, Ставрогин (*Бесы*) Достоевского, Мерсо (*Посторонний*) Камю. Невоплощенность личности и невозможность ее прижизненного самовыражения через характер, а в итоге – несовпадение широты и богатства "образа личности" с границами жанрового канона (отсутствие адекватного жанра) порождает нетрадиционную завершенность авторской воли ("замысла") (смысл шире жанра): у Камю – в философском эссе, где "главный герой" – личность автора; у Гоголя – в переосмыслении христианского жанра жития, в двух судьбах Акакия Акакиевича: незаметного чиновника и наводящего ужас на весь город привидения; у Достоевского – в концептуально-авторском "овеществлении" главного героя всей поэтикой произведения. Жанрово незавершенная личность, таким образом, продолжает жить за границами своей типажной, характерологической объективизации. Но в рамках ее жанровой явленности перед нами – трагедия необретения человека в уготованной социокультурной (в том числе и жанровой) данности.

Второй способ отчуждения – это центробежно отторгнутое бытие частей, свойств личностной целостности, дистанцированность сущностных сил человека друг от друга и автономия, относительная независимость от индивидуальной воли. В этом случае автор-творец не видит сугубо литературного завершения такой неопределенной личности, но постигает смысл происходящего. Герой завершается не в характерологической или жанровой очевидности (таковой по сути нет), а в архитектурном единстве о п и с а н и я рядоположенных свойств героя, рассредоточенных во всей полноте культурного универсума и не привязанного к статике характера. В этом варианте даже образ человека не имеет устойчивых, узнаваемых черт, а произведение принципиально не может быть завершено (причем это не случайное, а фундаментальное его качество). Таковы Чичиков (*Мертвые души*) Гоголя – неоднозначный образ, мерцающий сквозь монументальные типажи "второстепенных" персонажей и не могущий обрести своего места в мире; три ипостаси, бесконечно далеких друг от друга, "коллективного" героя *Братьев Карамазовых*; таков неопределенный, разъятый на "свойства" и как бы потерявший их герой романа Р. Музиля *Человек без свойств*. Все эти герои претерпевают трагедию необретения, а произведения, для которых такой герой является первореальностью, никогда не могут быть завершены.

Финал этих больших произведений (незавершенная поэма в прозе и незавершенный роман) нелитературен: он разомкнут в "живую жизнь" (Достоевский). Незавершенность, трагическая утрата целостности, в том числе и жанра, есть художественное отражение состояния мира и авторского сознания о нем. Это самая дрящящая действительность, протекающая через сознание автора и возвращающаяся в свое первичное, долитературное состояние.

### Примечания

- 1 Именно первый теоретик искусства, Аристотель, предпочитал чтение сценария трагедий непосредственному зрительному соучастию.
- 2 Еще раз подчеркнем, что античная трагедия – это прежде всего кульминационное действие общегосударственного, строго регламентированного праздника Великих Дионисий, проводимого в течение пяти дней всем населением Греции и союзными государствами.
- 3 Глубокая ревизия классической традиции трагедийного началась в творчестве трех философов, – "стилистов", результатом которого явилось: вначале – альтернатива гегелевской эстетике (вполне приемлемой самим Гегелем) – учение о трагическом К.В.Ф. Зольгера (*Эрвин. Четыре диалога о прекрасном*). Затем это резкая критика понимания трагического в эстетике Гегеля с Кьеркегором. И, наконец, категорическое неприятие самих принципов философствования гегелевской теории трагического в философской эссеистике Ф. Ницше.
- 4 Подробнее об этом см.: А.А. Пущкарев, "Система высказываний в романе Ф.М. Достоевского *Бесы*." – *Философские науки*, №6, 1991, 30–38.
- 5 "Для трагедии, – справедливо пишет Ю.Б. Борев, – отражение общемирового состояния является законом жанра" (197).
- 6 Исключение из канонического текста романа развернутого самовыражения Ставрогина в форме исповеди (готовая глава "У Тихона") есть сознательный творческий акт Достоевского, акцентирующий природу нововременного трагизма. Как известно, глава не была включена не только в первой журнальной публикации в *Русском вестнике*, но и в отдельные прижизненные издания 1873 г., в которых Достоевский имел реальную возможность напечатать ее.
- 7 Возникновение этого явления мы можем наблюдать уже в *Бедных людях*, где изображенное сознание Макара Девушкина "растворяет в

себе" героев Пушкина и Гоголя. М.М. Бахтин говорит о "перевороте, который произвел молодой Достоевский в гоголевском мире. он перенес автора и рассказчика со всю совокупностью их точек зрения и даваемых ими описаний, характеристик и определений героя в кругозор самого героя" (86).

- 8 В дальнейшем ссылки на роман *Бесы* только с указанием страницы цитируемого 10-го тома собр. соч., указанного в списке литературы.
- 9 Комментируя наблюдения А.Я. Гуревича над повествованием в исландских сагах, в которых "автор не просто знает содержание внутреннего переживания героя, но сознательно умалчивает о нем", А.В. Михайлов делает важный вывод о том, что "умолчание как литературное средство безусловно относится к историко-культурному словес...; вообще молчание может быть напряженной формой выражения смысла, формой сосредоточенности на нем" (33).
- 10 Эти два свойства образа Ставрогина осознали Достоевским как реальность в *Братьях Карамазовых*: "тайна" (чудо) и "авторитет" в "Легенде об Инквизиторе".
- 11 Непроницаемость, молчание как принцип существования и изображения главного героя "Бесов" Николая Ставрогина, в Австрии начала века получило концептуальную форму: Фриц Маутнер, автор трехтомных *Очерков критики языка* (1901–1904), считал язык "ложной" действительностью, закрывающей доступ к реальной. Цель критики языка – в избавлении от него и достижение молчания. Л.Витгенштейн в конце своего *Tractatus Logico-philosophicus* (1921) также приходит к заповеди молчания. "Приводимое в его 'Трактате' разграничение между тем, о чем можно только молчать и тем, о чем можно говорить, произвело настоящую революцию в философии", – считает П. Кампиц (159).

Да и молчание Ставрогина имеет своим ближайшим историко-культурным прецедентом русскую версию византийского исихазма (от греч. *σιχηα* – покой, безмолвие, отрешенность) – духовного фундамента православной мистики оптинских старцев. О многом говорит факт посещения Достоевским Оптиной Пустыни и долгие беседы наедине с о. Амвросием, самым прославленным старцем Оптиной, духовным преемником Паисия Величковского (1722–1794, канонизирован на последнем Соборе Русской Православной Церкви, возродившего подлинное православное предание. О. Паисий впервые перевел на славянский язык "программный" труд русского исихазма "Словеса об умной молитве или сокровенном делании. Высокое учение любомудрия подвижнического" Григория Синаита. Встреча с о. Амвросием окончательно убедила Достоевского, что "чистый, идеальный христианин дело не отвлеченное, а образно реальное, воочию предстоящее" (Ф.М. Достоевский, *Полн. собр. соч. в 30-ти т. Л., Т.15, 1976*).



- <sup>12</sup> Далее в скобках указывается номер страницы 1 кн. романа *Человек без свойств*.
- <sup>13</sup> "Человечность австрийской духовной культуры" (лаг.).
- <sup>14</sup> "Нужно знать, что Акакий Акакиевич изъяснялся большею частью предложениями, наречиями и, наконец, такими частицами, которые решительно не имеют никакого значения. Если же дело было очень затруднительно, то он даже имел обыкновение совсем не оканчивать фразы, так что весьма часто, начавши речь словами "это право совершенно того...", а потом уже ничего не было, а сам он позабывал, думая, что все уже выговорил" (185–186).
- <sup>15</sup> "Кириллов казался несколько задумчивым и рассеянным, говорил отрывисто и как-то неграмматически, как-то странно переставлял слова и путался, если приходилось составлять фразу подлиннее" (75).

### Л и т е р а т у р а

- Достоевский, Ф.М. 1974. *Бесы*, – Полн. собр. соч. в 30-ти т., Т. 10 Ленинград: Наука.
- Музиль, Р. 1984. *Человек без свойств*. Роман в 2-х кн. Кн. 1, Москва.
- Гоголь, Н.В. 1952. "Шинель" – Полн. собр. соч., в 5-ти т., Т. 3, Москва: Наука.
- Бахтин, М.М. 1979. *Проблемы поэтики Достоевского*. 4-е изд., Москва.
- Бахтин, М.М. 1986. *Эстетика словесного творчества*. 2-е изд., Москва.
- Борев, Ю.Б. 1970. *Основные эстетические категории*, Москва.
- Долинин, А.С. 1922. "Исповедь Ставрогина (В связи с композицией "Бесов)". – *Литературная мысль. Альманах*, Петроград, 22–34.
- Затонский, Д.В. 1985. *Австрийская литература в XX столетии*, Москва: Наука.
- Затонский, Д.В. 1984. *Роберт Музиль и его роман "Человек без свойств"*, Москва, 5–28.
- И.М. 1919. "Образ Ставрогина и идея романа-трагедии "Бесы"." – *Метеор*. № 12, Н. Новгород.

- Иванов, Вяч. 1989. "Эллинская религия страдающего бога"; его же, "Дионис и прадионисийство". – *Эсхил. Трагедии*. В пер. Вяч. Иванова, Москва: Наука, 307–453.
- Кампиц, П. 1990. "Австрийская философия." – *Вопросы философии*, № 12, 150–167.
- Кашина, Н.В. 1986. *Человек в творчестве Достоевского*, Москва.
- Любимова, Т.Б. 1985. *Трагическое как эстетическая категория*, Москва: Наука.
- Михайлов, А.В. 1988. *Из источника великой культуры. – Золотое сечение. Австрийская поэзия XIX–XX вв.*, Москва.
- Михайлов, А.В. 1989. *Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры*, Москва: Наука.
- Полонский, В.П. 1924. "Николай Ставрогин в романе "Бесы" Ф.М. Достоевского." – *Ф.М. Достоевский. Классика в марксистском освещении*, Москва, 73–128.
- Попов, П.С. 1928. "'Я' и 'ОНО' в творчестве Достоевского. – *Достоевский*. Вып. 3, Москва: ГАХН, 217–277.
- Тэрэн, Д. 1984. "История восприятия романа "Бесы" Достоевского во Франции (Вогюэ, Жид, Камю)." Пер. с венг. – *Studia Russica*. 7. Vr., 253–284.
- Шебенгтён, Д. 1983. "Австрийская литература и ее связи с литературами дунайского региона." – *Иностранная литература*, № 10, 176–181.
- Davison, R.M. 1983. "The Devils': The role of Stavrogin." – *New essays on Dostoevsky*, Cambridge etc.: Jones M.V. a Terry G.M.: Camb. univ. press, 204–213.
- Horvath, K. 1982. "Stavrogin in the Structure of 'The Possessed' (Ethico-philosophical dilemmas in Dostoevski's novel)." – *Acta Litt. scient. Hung.*, Vol.24., Bp, 101–115.
- Kormendy, Zs. 1982. "The Mane hero as an organizer of the novel. Stavrogin in 'The Possessed'". – *Acta Litt.* Vol. 24, 95–100.
- Weiss, D. 1985. *Freedom and Immortality: Notes from Dostoevskian Underground. – The critic agonistes: Psychology, Myth and the Art of Fiction*. 12, Seattle–London: Univ. of Washington Press, 229–243.

Наталья Бонцакая

## П.А. ФЛОРЕНСКИЙ: ИМЯ – ОБРАЗ – ПРОИЗВЕДЕНИЕ

### I. Эстетика Флоренского

Обращение к произведениям искусства, в частности – словесного искусства, Флоренского, мыслителя, ориентированного на "последние" проблемы бытия, вместе с тем, вполне закономерно: изначально мирозерцание мыслителя насквозь пронизано интуициями эстетическими. Всю целокупность его воззрений в определенном смысле можно было бы определить как *эстетику*. Что такое эстетизм Флоренского – вещь неочевидная; и хотя здесь мы имеем дело с одним из общих мест оценки его творчества, требуется уточнение этого понятия. Об эстетическом духе *Столпа и утверждения Истины*, первом и фундаментальном сочинении молодого Флоренского, принесшем ему известность, писали критики его поколения, как симпатизировавшие ему, так и принципиально отрицавшие его взгляды. Как известно, "красота" – вместе с "Истиной" – ключевое понятие среди категорий *Столпа*, книги о Церкви. Православная церковность, вполне традиционно утверждает Флоренский, это не идеология, но жизнь неотмирная, "жизнь в Духе". Но наряду с этим святоотеческим положением Флоренский выдвигает нечто принципиально новое: критерием правильности – праведности – этой жизни является *красота*<sup>1</sup>. Церковная красота – явленный аспект божественности и спасительности – это не красота богослужебного обряда, как иногда думают; вернее сказать, это не в первую очередь красота богослужения, которую, кстати, Флоренский исключительно ценил. Церковная красота имеет чисто с духовную природу и воспринимается не столько зрением, сколько сердцем. Прекрасна духоносная личность, личность православного святого. И эта духоносность есть светоносность: в пределе, на вершинах святости, лик подвижника излучает свет – Флоренский здесь опирается на опыт восточной аскетики, возводимый отцами Церкви к Фаворскому Преображению Христа. Святоотеческое же предание – и здесь особенность Флоренского – истолковано им в ключе неоплатонической эстетики: свет, который видит или мистически переживает созер-

цающий святого – и есть сама высшая красота ("Абсолютный [...] свет есть абсолютно прекрасное"<sup>2</sup>).

Богословски, догматически – "Красота", в определенном смысле, это Бог. "Истина, Добро, Красота, – пишет Флоренский, – эта метафизическая триада есть не три разных начала, а одно. Это – одна и та же духовная жизнь, но под разными углами зрения рассматриваемая. Духовная жизнь, как из Я исходящая, в Я свое средоточие имеющая – есть Истина. Воспринимаемая как непосредственное действие другого – она есть Добро. Предметно же созерцаемая третьим, как вовне лучающаяся – Красота"<sup>3</sup>. Заострим внимание на том, что красота "предметно", с внешнеположенной предмету позиции, созерцается остраненным наблюдателем. В Святой Троице, в тайне Ее единосущия, смысл бытия Третьей Ипостаси, Святого Духа – созерцание любви Отца и Сына, – здесь святоотеческое представление. И, по Флоренскому, Дух Святой – именно благодаря этому Своему "созерцательному" существу – есть Источник абсолютной Красоты: "Венчающий Собою любовь Отца и Сына Дух Святой есть и предмет, и орган созерцания прекрасного"<sup>4</sup>. Святые лучатся энергиями Святого Духа, отмечены Его печатью – возведены к Нему как к абсолютному Источнику. Фундаментальные богословские проблемы представлены Флоренским с позиций и в терминах эстетики: тайна Троиединого Божества, смысл святости, существо церковности. Также и аскетика, учение о подвижничестве, объявлена Флоренским, во-первых, путем созерцания Света, а во-вторых, – "художеством", "искусством", противопоставленным науке и нравственной работе<sup>5</sup>.

Н. Бердяева, Г. Флоровского, Е. Трубецкого смущало в книге Флоренского именно это, выступающее на первый план, эстетическое начало – смущало в той мере, в какой с ним отождествлялась, к нему приводилась религиозная жизнь. Сторонника "суровой" (А. Ахматова) византийской духовности, Г. Флоровского, отталкивало от Столпа то, что Флоренский исходит "не из православных глубин", что к восточному пути спасения "западник" – Флоренский относится "мечтательно и эстетически". "На русское богословие, – заключает Флоровский, – надвигался эстетический соблазн, как прежде моралистический, и книга Флоренского была одним из самых ярких симптомов этого искушения"<sup>6</sup>. В глазах Бердяева Столп и утверждение Истины – тоже "первое явление эстетизма на почве православия"<sup>7</sup>. Но для мыслителя-экзистенциалиста духовность Столпа – "православие сложных и рафинированных эстетических отражений"<sup>8</sup> – неприемлемо по отсутствию в нем непосредственного религиозного опыта, который подменен стилизацией на новый лад традиционных православных реалий. В отличие от Флоровского и Бердяева, Е. Трубецкой положительно оценивает Столп, за исключением

этого же самого эстетического момента, опасность которого – в субъективизме, в утрате незыблемости догматики. "Затмение вселенского сознания и анархия индивидуальных переживаний вместо церковной соборности – таков тот неизбежный логический конец, к которому приводит критерий 'православного вкуса'"<sup>9</sup> – так оценивает позицию автора *Столпа* – индивидуума, созерцающего православную красоту – Е. Трубецкой.

В этих оценках нам сейчас важно то, что, осмысливая *Столп*, все его ранние критики указывали на одну и ту же черту представлений автора книги – на выключенность его из анализируемой реальности (то есть Церкви), внеположность его своему предмету, внешнее видение этого предмета, – в чем и состоит существо "эстетизма". Флоровский упрекает Флоренского за то, что он о православии рассуждает "не из православных глубин", а с некоей чуждой православии западной позиции; *Столп*, как некое зеркало, эстетически "отражает" религиозную жизнь – этот образ также указывает на внешнюю в отношении Церкви точку зрения; Трубецкой полагает, что Флоренский в своем философствовании пребывает вне церковной соборности и судит о ней изнутри обособившегося индивида. Безусловно, они правы. Флоренский эстетически мыслит о церкви не только потому, что прилагает к церковности эстетические категории – но и потому, что, как мыслитель и писатель, не погружается в собственный опыт церкви, не становится на ее точку зрения – но видит церковность как бы со стороны. В *Столпе* не отразилась экзистенциальная жизнь церкви с ее двумя главными аспектами – покаянием и молитвой; заметим, что их следов не найти и в позднем творчестве Флоренского. Вмения это в недостаток книги Флоренского или не вмения – другой вопрос, нам сейчас не важный; но нельзя не согласиться с Бердяевым, что в ней произошло "превращение религиозного пути в онтологию"<sup>10</sup>. Эстетическое сам Флоренский понимал как "предметное", остраненное видение, видение с позиции третьего лица, выключенного из ситуации. Именно такое видение важнейших духовных реалий свойственно ему самому: его личный экзистенциальный опыт – несмотря на интимную лиричность большинства его произведений – в последней своей глубине все же остается тайной.

## II. Культ формы

С так понимаемым эстетизмом в мышлении Флоренского неразрывно связан культ формы: внешнее видение – оно же есть видение формы<sup>11</sup>, – тогда как экзистенциальное переживание исключает формальное завершение. Чувство формы сказалось уже в самых первых, до-философских

работах Флоренского. Флоренский-математик – вслед за Н.В. Бугаевым, курс лекций которого он слушал в свою бытность студентом физико-математического факультета университета – восстал против господства в науке и, главным образом, в мировидении, принципа непрерывности, рожденного лейбницевым анализом бесконечно малых. В университете Флоренский написал диссертацию *Идея прерывности как элемент мирозерцания*.<sup>12</sup> XIX век был веком торжества непрерывности, аналитичности, – и, как вытекающего из них, детерминизма; на рубеже же XIX-го и XX-го веков было осознано – в частности, в трудах Г. Кантора – что всеобъемлющим в математике является, напротив, принцип дискретности, тогда как непрерывности удовлетворяет лишь относительно малое число исключений. Отсюда вытекает целый ряд мировоззренческих следствий, которые, действительно, характеризуют взгляд XX века: это господство в противоположность детерминизму принципа вероятности, – в частности, непредсказуемости и катастрофизма в истории, пределом чего является эсхатология; затем, вырождение рационального знания в антиномическое, дающее место вере, обнажающее глубины бытия; далее, подчинение трагическому пафосу всяческого земного оптимизма; наконец – что нам сейчас особенно важно – это возрождение к новой жизни таких утраченных, по мнению Флоренского, категорий как число, мера и форма. В работе 1922 года *Пифагоровы числа* Флоренский, вспоминая свои ранние представления, говорит, что именно революция в науке XX века вернула сознанию идею формы – целого, которое пребывает прежде своих частей<sup>13</sup>. Пафосом формы живут многие важнейшие концепции Флоренского. Начнем с онтологического верха. Даже "Божественное бытие" Флоренский стремится оформить. Конечно, Бог невидим и непредставим; с Ним возможен лишь экзистенциальный контакт<sup>14</sup> – но, тем не менее, Бога Флоренский осмысляет с помощью числа, хотя и особого – "Троицы-Единицы" (*Столл и утверждение Истины*). Разумеется, это подход не с точки зрения субъекта молитвы, онтологический подход, – число для Флоренского – один из аналогов формы. Более того, Флоренский ищет пути к оформлению Божества с помощью принципа иконы. В "Иконостасе" выдвинут критерий: "Если есть 'Троица' Рублева, значит, есть Бог"<sup>15</sup>. Мысль Флоренского совершенно серьезна, хотя и осознает себя парадоксальной. Но, правда, в данной формулировке нет приведенного с последней ответственностью бытийственного отождествления иконы и Троицы Божества; рассуждение Флоренского останавливается на символической концепции иконы. Но в работе "Троице-Сергиева Лавра и Россия" Флоренский выражается совсем не "научно", и тенденция его проявляется предельно отчетливо. Взгляд на рублевскую "Троицу", пи-

шет Флоренский, сдвигает перед нами "завесу ноуменального мира"<sup>16</sup>; мы видим – прежде всего, нашим плотским зрением – само Божество, – Флоренский почти выговаривает это положение, во всяком случае, оно настоятельно просится на язык, есть почти сформулированный тезис риторики статьи. Конечно, "Троица" – это не пластический образ Триипостасного Божества, "Бог есть Дух" (Ин. 4, 24), лишенный какой бы то ни было образности. Но этот дух – Дух Любви – все же явлен через фигуры трех ангелов, через "эту невыразимую грацию взаимных склонений, эту премирную тишину безглагольности, эту бесконечную друг пред другом покорность". Не ангелы как таковые, но их "общение неизсякаемой бесконечной любви" – "есть само небо, есть сама безусловная реальность, есть то истинно лучшее, что выше всего сущего"<sup>17</sup>. При всей тонкости рассуждений Флоренского ясно ощутимо его желание – пускай во всей полноте оно и неисполнимо – желание увидеть Бога, – не мистически-сердечно приобщиться к нему, но воспринять Его эримо, образно, конкретно. И в этом желании сказалась всегдашняя тяга мыслителя к оформлению предмета его познавательного интереса.

Спустимся ниже и от Божества обратимся к *софийному уровню бытия*, особенно интересовавшему Флоренского. София – библейская Премудрость Божия – по Флоренскому, есть божественный замысел тварного мира, есть творение в Боге, творение в аспекте его святости. Вслед за Соловьевым, Флоренский не разделяет наиболее распространенного воззрения патристики, отождествлявшего Софию с Христом<sup>18</sup>. Для Флоренского София – это особая реальность, граница Бога и творения; его представления о ней, еще сильнее, чем в случае Троицы, тяготеют к оформлению. Здесь Флоренский оказывается преемником идеи "Трех встреч" Соловьева. Но если Соловьев вполне доверяет своему опыту визионера, то Флоренский стремится удержаться в рамках церковности: его богословие Софии тесно связано с канонической иконой – новгородским образом Софии Премудрости Божией. София – некое высшее существо, женственный ангел – представлена на иконе восседающей на престоле, обладающей царственным достоинством, позволяющим ей принимать поклонение Богоматери и Иоанна Предтечи. София для Флоренского – не абстрактная идея абсолютной премудрости, не размыто-непредставимые энергии Божества (еще один вариант святоотеческого взгляда), но вполне конкретная, живая, *изобразимая* личность. София – это "Ангел-Хранитель твари, Идеальная личность мира"<sup>19</sup>. В желании дать "идеальному моменту тварного бытия" лик, образ сказались мифологическое или же оккультное начало мировоззрения Флоренского. Но с эстетической точки зрения персонафикация Софии есть не что иное, как все тот же поиск мыслителем

формы для мирового всеединства: София оказывается Красотой как таковой, Формой форм. Характерно, что у А.Ф. Лосева, в конце жизни открыто признавшего себя учеником Флоренского, с идеей софийности явно связан принцип личности, телесности, *формы*<sup>20</sup>. Тенденция учителя доведена им до конца и сформулирована в категориях логики и эстетики.

Наконец, *человеческое бытие* понимается Флоренским диаметрально противоположно интуициям экзистенциализма и философии жизни. Это не бытие-бывание, не личностное переживание времени или вечности. Человеческое бытие никогда не осмысливается Флоренским в аспектах "я" или "ты". Человек всегда созерцается им со стороны, всегда есть некий "он". Антропология Флоренского онтологична, и именно этот глубинный онтологизм мышления – он же эстетизм – был неприемлем для экзистенциалиста Бердяева. Флоренский исходит из ключевого библейского представления – человек есть образ и подобие Божие – и переосмысливает его в духе платонизма. Каждая личность обладает божественной идеей, через которую она причастна Богу, вечности; эта идея, скрытая материальными покровами и затемненная грехом, вызывает к жизни, актуализируется через аскетический подвиг. Земное лицо человека должно быть преобразовано в небесный лик (одна из мыслей "Иконостаса"), лик же есть нечто иное, как "доступная внешнему созерцанию идея данного лица"<sup>21</sup>. Понятие лика уместно по отношению к святым; антропология Флоренского отправляется от агиологии. Святость, иконная завершенность – вот как мыслится им подлинная человечность. Если к этому добавить, что обычного человека Флоренский воспринимает портретно ("Смысл идеализма"), то становится совершенно ясной роль формы, внешнего видения в его антропологии. Другие категории познания человеческого бытия также суть принципы формы: это имя, род, гороскоп, "тип возрастая". В антропологии Флоренского нет свободы, воля понимается им, вслед за Шопенгауэром, как темная подоснова бытия, как непросветленная духом усия ("Философия культа"). Высшее начало в человеке представляется оформленным – лик, идея есть форма, – так что духовное творчество, понимаемое как создание принципиально нового, оказывается невозможным; учение Флоренского о человеке окрашено в фаталистические тона. Примечательно, что именно с эстетических позиций пишет о самом Флоренском его ближайший друг: здесь не только сходная концепция С. Булгакова, но и, видимо, проникновение в глубинную работу Флоренского над собой. "Отец Павел был для меня не только явлением гениальности, но и произведением искусства, – сказано в некрологе погибшему мыслителю, написанном Булгаковым в 1943 году: – так был гармоничен и прекрасен



его образ. Нужно слово или кисть или резец великого мастера, чтобы о нем миру поведать. При этом он сам не только родился таким, но был и собственным произведением духовного художества, для чего ему была присуща вся тонкость духовного и художественного вкуса<sup>22</sup>.

Тут надо отметить, что антропологический эстетизм Флоренского как будто отправляется от церковного, святоотеческого представления: аскетика есть не только наука, но и художество. Однако, вовсе не очевидно, какой смысл вкладывали в это понятие древние подвижники; во всяком случае, в аскетических писаниях акцент всегда делается на экзистенциальном аспекте аскезы, на покаянии, молитве и других моментах внутреннего "умного делания". Флоренский же осмысливает аскезу извне, дает – в платоническом ключе – философию *результата* подвига. Более того, он эстетизирует этот результат, эстетизирует святость, сопоставляя духовный лик святого с произведением искусства. Идеи эти принадлежат позднему времени, эпохе кризиса церковности, когда представление о художественном творчестве стало человеку несравненно ближе чаяния спасения. Святой спас свою душу, – говорит Церковь, говорили в христианскую древность; святой сделал свое лицо ликом, преобразовал себя в произведение искусства, – мыслит позднее, эстетическое, в религиозном отношении упадочное сознание. Здесь не просто философское осмысление, здесь внесение в изначальное представление принципиально новых интуиций, – однако, этот круг вопросов уже выходит за рамки настоящей работы.

### III. Искусство и произведение искусства

1. Совершенно естественно, что при таком врожденном эстетизме, при ориентации сознания на прекрасные формы, Флоренский должен был рано или поздно обратиться к осмыслению искусства. Действительно, на протяжении его творческого пути такие обращения происходили постоянно. Так, 1904–1905 годы были отмечены написанием нескольких литературоведческих статей<sup>23</sup>; ряд важных искусствоведческих экскурсов есть в *Столпе*; наконец, на рубеже 10–20-х годов идеи Флоренского об искусстве развиваются в лекционных курсах и теоретических трудах. Искусству Флоренский придавал огромное бытийственное значение. Если, осмысляя в целом творчество Флоренского, дать ему имя апологета церкви в XX веке, то надо признать, что им создана *искусствоведческая* концепция церкви. В частности, это выразилось в следующем. Церковь для мысли Флоренского являет себя в культовой жизни, культ же есть ничто иное, как обряд в его символичности. Из многих аспектов церкви Флоренский выделяет, как наиболее интересную ему, обрядовую,

богослужebную – художественную ее сторону. И "храмовое действо" для него есть "синтез искусств"; подчеркнем в этой формулировке, во-первых, полуэстетическое именованье богослужения "действом", и во-вторых, первичность перед этим "действом" отдельных искусств. Не богослужение при такой логике порождает из своих духовных недр частные искусства, не дух представляется источником формообразующих сил, сил воплощения – но, напротив, как бы самостоятельно возникшие конкретные искусства – архитектура, живопись, музыка и т.д. – встречаясь в некоей точке пространства-времени, производят новый эффект, сливаются в действо, – так что эстетическое производит религиозное, а не наоборот. Флоренский преемственно возводит богослужение к "священной трагедии Эллады" и считает, что "храмовое действо" является "музыкальной драмой", в которой "все подчинено единой цели, верховному эффекту катарсиса этой музыкальной драмы". Правда, таковой храмовое действо является "в плоскости эстетики"<sup>24</sup>, – значит, предполагаются какие-то другие, более глубокие его срезы. Однако, акцент на данном моменте – моменте не просто церковного искусства, но *церковности как искусства* – уже сам по себе говорит о многом. Когда Троице-Сергиеву Лавру Флоренский мыслит "сплошной 'музей'"<sup>25</sup>, когда этот монастырь в будущем представляется ему как "опытная станция и лаборатория для изучения существеннейших проблем современной эстетики, отчасти подобная, например, современным Афинам"<sup>26</sup>, то он отнюдь не следует, профанируя священное, одним задачам текущего момента – спасти Лавру под предлогом превращения ее в живой музей<sup>27</sup>. Здесь не одна политика, но концепция и логика, даже для читателя, осведомленного о тогдашних обстоятельствах Русской церкви. Если вспомнить о том, что церковная мысль видит богослужение не только человеческим служением богу, но и служением бога его народу, встречей человека с живым богом (Иоанн Сергиев (Кронштадтский)), то становится понятным, почему с религиозной позиции мысль Флоренского представляется "роковым соблазном эстетизма" (Г. Флоровский). Во всяком случае, пример данной статьи, где искусство показано концептуально *предваряющим* культ, свидетельствует об исключительно высоком статусе искусства в мировоззрении Флоренского.

2. Если вспомнить, что особенностью эстетизма Флоренского был пафос формы, то выявляется основа его особого интереса к художественным образам и произведению. Это – главные категории эстетики Флоренского, осмыслены они в ключе Платоновского учения об идеях. То, что искусство в своих высочайших образцах перерастает границы "чистого" искусства и выходит в сферу объективной действительности, было обосновано Флоренским в связи с богослужением, о чем только

шла речь. Реализм, по Флоренскому, присущ, прежде всего, соборному искусству – но не только: гениальный художник способен в творческом акте возвыситься до постижения объективного бытия, трактуемого в духе метафизически понятого Платона. "Вечное и вселенское стоит перед созерцающим художественные образы, хотя они более конкретны и индивидуальны, чем сама конкретность и сама индивидуальность чувственных представлений. [...] Искусством возносится действительность горé, к ее вечным первообразам, ведя нас a realia ad realiora"<sup>28</sup> – высшее призвание искусства Флоренский определял, следуя в русской традиции за Вяч. Ивановым. При этом "реализм" Флоренского более радикален, чем "реализм" Иванова: если Иванов ставит искусству "границы", отличает художественное от мистериального, признавая за искусством способность к познанию реальности лишь низшего порядка ("Границы искусства"), то Флоренский бескомпромиссен в постулировании бытийственности искусства. Художественный гений приравнивается им к мистериальной посвященности, творчество – к литургии, вызывающей для видения художника бытийственные образы. Художник способен зреть те мировые сущности – точнее же сказать, существа – которые Платон называл Идеями, – здесь один из главных моментов эстетики Флоренского. Флоренский считал, что под идеями Платон понимал "л и к и или з р а к и божеств или демонов, являвшихся в мистериях посвященным"<sup>29</sup>. В мир идей, в "Столпе" осмысленный как София, входят и идеальные сущности людей, – платонизм Флоренский стремится соединить с христианским представлением о святости. Сейчас важно то, что идеи для Флоренского – непременно формы, лики; художник воплощает свое видение этих духовных форм в образах произведений искусства. В эстетике Флоренского понятия "образа" и "произведения" очень близки; для изобразительного искусства они фактически совпадают, – так, портрет и икона суть и образы, и произведения. Во всяком случае, *произведение* у него стремится определиться через *образ*; как это осуществляется словесным искусством, будет рассмотрено ниже.

Итак, "образ" вступает в эстетику Флоренского вслед за фундаментальным для его мировоззрения понятием "идеи"; "образ" обусловлен тем, что "идея" понимается как оформленный, заверченный, живой лик. И "образ" есть символ "идеи", что для Флоренского означает почти их тождество. Если символ одновременно – затемненность и явленность символизируемого, если он обнаруживает, но и скрывает, то для Флоренского интересен и значим в символе реалистический момент, момент явления, откровения невидимого в видимом, метафизического в эмпирическом. Такой пафос Флоренского где-то полемичен – направлен

против кантианства и неопозитивизма, или отрицающих высшее бытие, или отказывающих ему в праве на самообнаружение. Флоренский – не просто метафизик: он хочет убедить трансцендентное – мир идей, Софию – в привычном, обыденном, – причем хочет воспринять лики высшего бытия, прежде всего, чувственным зрением. Его сокровенное желание – в том, чтобы каждый ощутил себя окруженным духовными существами, демонами, "идеями", чтобы всякий почувствовал, что и он – гражданин духовного мира. Здесь воззрения Флоренского тяготеют к мифологичности, на его религиозной эстетике заметен оттенок фетишизма. Особенно эта тенденция учения Флоренского о символическом образе сказывается в "Иконостасе": душой данного труда Флоренского, на наш взгляд, является представление, по которому икона в некотором смысле – это сам святой. Иконописный канон, вещественные средства создания иконы, о которых так подробно говорит Флоренский, служат не просто тому, чтобы наиболее адекватно воспроизвести облик святого, "небесное видение" – слово "воспроизвести" принадлежит ненавистному для Флоренского "позитивистскому", "интеллигентскому" лексикону – но тому, чтобы образ стал живым носителем вневременного и внепространственного, реального духа святого. И в этом смысле икона есть сам святой. "Икона, – пишет Флоренский, – (...) уже не изображение святого свидетеля, а есть самый свидетель. Не ее, как памятник христианского искусства, надлежит изучать, но это сам святой ею научает нас. И в этот момент, когда хотя бы тончайший зазор онтологически отщепил икону от самого святого, он скрывается от нас в недоступную область, а икона делается вещью среди других вещей"<sup>30</sup>. Икона есть сам святой не для человеческой молитвы; нельзя мыслить, что икона отождествляется со святым в акте молитвенном – Флоренский в основном устремлении своей мысли чужд каких бы то ни было феноменологических интуиций, дескать, человеческая активность "оживляет" икону<sup>31</sup>. Недаром написанные иконы он сопоставляет с творением мира, а иконописца – с Богом-Творцом: иконный образ обладает бытийственностью, которая – не что иное, как присутствие святого в изображении. И эта метафизика образа в более раннем, чем "Иконостас", "Смысл идеализма", присутствует в теории портрета: портрет – это тоже в некотором смысле "идея данного лица"<sup>32</sup>. Позже мы увидим тот же реализм образа в представлениях об образах словесных.

3. В своей философии художественной формы – философии образа и произведения – Флоренский огромное значение придает, во-первых, материальной стороне, стороне воплощения духовного ядра образа в материале конкретных искусств, а во-вторых, стороне структурной, внутренней организации формы. Представления Флоренского принци-

пнально разнятся с воззрениями формалистов, занимавшихся теми же самыми проблемами. Материал и форма в ее структурированности обладает для него ценностью не сами по себе, но лишь в той мере, в какой они способствуют выявлению смысла целого – образа, произведения. Форму Флоренский понимал углубленно, по-аристотелевски – как "стержень" вещи ("Смысл идеализма"); к сожалению, у него не нашлось места разработке соотношения аристотелевской "формы" и "идеи", – по Платону, трансцендентной предмету. По-видимому, форма мыслится им как образ, художественное воспроизведение объективной цели; но при этом недра формы погружены в идею. Так, портретное изображение несет на себе отблеск "идеи", идеальной сущности человека, несмотря на скрывающие ее оболочки, порождаемые как причинами антропологическими, так и вторичной природой искусства. Форма, как уже говорилось выше, есть для Флоренского целое, которое *прежде* своих частей ("Пифагоровы числа"); это целое "должно не пассивно составляться отдельными элементами, но – господствовать над ними, направлять их и делать их причастными своей целостности"<sup>33</sup>. Каждый элемент произведения имеет свою форму (вне целого), в целом же эти элементарные формы подлежат деформации. Чтобы постичь целое, надо знать первичную, собственную форму элементов, – эстетический анализ Флоренского, как правило, следует данному принципу.

Правда, трудно сказать, как постижение произведения искусства осуществлялось в сознании самого мыслителя: думается, что первоначально происходило прозрение в форму целого, – смысл же элементов приравнивался к уже обретенной форме. Так, косоглазие Николая Чудотворца на келейной иконе Преподобного Сергия Радонежского осмыслялось как видение "третьим глазом", как сверхъестественная способность к созерцанию незримого мира, лишь в свете общего смысла этого образа: святитель Николай для церковного сознания – святой как таковой, и непременно тайнозритель духовной реальности ("Моление иконы Преподобного Сергия"). Или другой пример – именно внутри концепции искусства Возрождения, разработанной Флоренским, имеет смысл понимание прямой перспективы как способа передачи эгоцентрического, обезбоженного мирозозерцания. И, в сущности, тут герменевтическая проблема, отчетливо не поставленная мыслителем, но на практике решаемая им на путях целостного видения, непосредственного узрения. Если Флоренский не ощущает формы, в которую бы собирался некий конгломерат элементов, то это раздражает его, и он отказывается признать за подобным произведением право принадлежать области искусства.

Показательна здесь критика Флоренским поэзии футуристов. Он обращается к футуризму в связи с проблемами языка, видя у футуристов попытку языкотворчества. Но его разборы футуристических стихов говорят и о понимании им формы. Он отдает должное неологизмам Хлебникова, хотя пишет о них слегка иронично. "‘Глубирь’ – существо, живущее в глубине; ‘закипей нас’ – ‘заставь нас кипеть’ – словообразования при волнении приятного. (...) Ну, конечно, хвой ‘шуют’, а не делают при ветре что-либо другое"<sup>34</sup> – элементы стихов футуристов осмыслены, иногда оказываются даже маленькими открытиями. Но в целом они не складываются, – и здесь любопытна полусерьезная попытка Флоренского все же оформить бессмысленный набор звуков. Вот что он пишет по поводу "дыр бул щыл" Крученых: "Мне лично это ‘дыр бул щыл’ нравится: что-то лесное, коричневое, корявое, всклокоченное, выскочило и скрипучим голосом ‘р лез’ выводит, как намазанная дверь. Что-то вроде фигур Конненкова"<sup>35</sup>. Флоренский не только стремится постичь смысл этих звукосочетаний в целом, но – характернейшая примета его мифологизирующего мировоззрения – он хочет усмотреть за звуками некое живое существо, лесного демона, – существо, которое можно видеть и осязать, как деревянную (!) скульптуру. Иначе говоря, он требует, чтобы набор элементов объединяли форма (скульптура) и объективно существующая, притом живая идея (лесное существо), которые зрятся одновременно с восприятием совокупности элементов: без них элементы рассыпаются и обесмысливаются.

*Материалам* придана в эстетике Флоренского исключительно важная роль. Произведение искусства для мыслителя – как духовная, трансцендентная образности, живая, объективная идея, так и материальная вещь. Но в этой диалектике материальная сторона произведения служит целям его смысла; по мнению Флоренского, изощренное развитие материальной стороны парадоксально имеет своей целью дематериализацию образа, его как бы развоплощение и возвращение к бесплотной идее, к самой духовной реальности. К сожалению, этот аспект не обрел в теоретических представлениях Флоренского должного места, так как он в принципе принадлежит эстетике восприятия. Флоренский же основными своими интуициями оставался в рамках онтологической эстетики. Но определение иконы как окна в потусторонний мир скрыто содержит мысль об упразднении материала в акте созерцания: оконное стекло – такой материал, который ценностно не входит в акт видения, – так же и материал иконы не существует для молящегося, обобщающегося с Первообразом. Чтобы произведение достигало этой своей конечной цели развоплощения, материалы должны быть предельно разумно выбраны и тщательнейшим образом приготовлены.

Изначально материалы выбираются в соответствии со смыслом произведения; они суть не одна его физика, но непременно и метафизика. Как осмыслены элементы формы, точно так же осмыслены и материалы: имея собственные метафизические характеристики, они соотношены с духовным бытием. "...Нет ничего внешнего, что не было бы явлением внутреннего", – пишет Флоренский в "Иконостасе" именно в связи с проблемой материалов<sup>36</sup>. – "В консистенции краски, в способе ее нанесения на соответствующие поверхности, в механическом и физическом строении самих поверхностей, в химической и физической природе вещества, связывающего краски, в составе и консистенции их растворителей, как и самих красок, в лаках и других закрепителях написанного произведения и в прочих его "материальных причинах" уже непосредственно выражается и та метафизика, то глубинное мироощущение, выразить каковое стремится данным произведением, как целым, творческая воля художника"<sup>37</sup>. Так, как масляный мазок, элемент возрожденской картины, своей плотной, плотской консистенцией скрывает духовную реальность, – тогда как прозрачная темпера, используемая в иконописи, ее являет; иконная доска указывает на небесные твердыни, а зыблущийся холст бессознательно воспринимается художником как знак всеобщей относительности; масляной краске стилистически параллелен густой, тягучий звук органа, который, по Флоренскому, также выражает глубины непросветленной человечности, и так далее, – в "Иконостасе" противопоставлены материалы возрожденского и средневекового искусства в их причастности противоположным, по Флоренскому, мировоззрениям.

Материал словесных художественных произведений также занимает Флоренского со стороны его символичности, – принцип подхода к материалу оказывается общим для различных видов искусства, – но в случае искусства слова этот принцип обладает своими особенностями, а именно – здесь Флоренский хочет дойти до мельчайших материальных частиц произведения и считает таковыми буквы, – в их озвученности. Позже мы увидим, что теория литературы Флоренского рождается из недр его философии языка; сейчас лишь укажем на то, что произведение им сводилось к слову, имени, – имя же мыслилось состоящим из букв, из звуков, опять-таки не посторонних для его значения и его носителя. Слово, имя есть знак вещи, внешний и случайный по отношению к ее идее – этот взгляд языкознания абсолютно неприемлем для Флоренского. Внешнее для него есть явление внутреннего и в области языка; быть может, самым сильным стремлением языкознания Флоренского было желание преодолеть пропасть между звуком и смыслом слова. Для решения этой задачи, неподвластной науке Нового времени,

мыслитель обращается к Каббале – еврейскому мистическому учению, согласно которому текст Библии есть живой, одушевленный организм, каждый элемент которого – вплоть до букв – символически являет ту или иную божественную силу, действующую в природе<sup>38</sup>. Для него был авторитетным трактат "Восстановленный еврейский язык" французского оккультиста XVIII–XIX вв. А. Фабра д'Оливе<sup>39</sup>, занимавшегося Каббалой и, в частности, осмыслявшего – в указанном символическом ключе – собственные имена Ветхого Завета. Воззрения Фабра д'Оливе и служат для Флоренского пособием для анализа имен, а также их составляющих буквенно-звуковых элементов, оказывающихся в концепции русского мыслителя элементами художественного произведения. Забегая вперед, приведем здесь его взгляд на поэму Пушкина "Цыганы". "Цыганы" – есть поэма о Мариуле; иначе говоря, все произведение роскошно амплифицирует духовную сущность этого имени и может быть определяемо как аналитическое суждение, подлежащее коего – и моя Мариула. (...) Можно было бы по всей поэме проследить указанное звукостроение из У, Ю, Ы, О<sup>40</sup> – то есть звуков данного имени; здесь Флоренский вроде бы ставит перед собой задачи, подобные тем, какие решали его современники – формалисты, – но подход его принципиально иной. Действительно, он убежден, что буквы и звуки имени значимы, осмыслены, что за всеми ими стоят метафизические, духовные сущности, и каждая такая сущность делает свой вклад в метафизический смысл имени, а через него – в смысл поэмы. Флоренский распаковывает имя "Мариула" еврейскими буквами и дает каждой букве метафизическую характеристику по Фабру д'Оливе. Получается следующее: "м" есть знак материнский и женский, "а" связан с идеей единства и начала, в "у" сквозит непостижимая тайна и т.д. – имя же "Мариула" в целом предстает как "проявление внутренней мощи пола", – не в высшем светоносном плане<sup>41</sup>, "а на границе бытия с небытием". "Это женское действие, простирающееся беспредельно вперед, это желание материнства, этот порыв проявить себя и раскрыться, близки к материальному, устремляются в пространство, не зная себе ни границы, ни цельности, ни внутренней меры" – так конкретизирует Флоренский метафизическое существо Мариулы. Вот как соотносит он звуковое целое поэмы и ее составляющие материальные элементы – звуки: "Это великолепный звуковой организм, тесно сплоченный, в котором каждый звук служит крепости целого. И все это целое имеет вознести возможно выразительнее вершину свою – звук у, доминанту всей поэмы"<sup>42</sup>. И заключает наконец о ее смысле: "Разве не точно определяет этот звуковой анализ основной замысел поэмы Пушкина? Стихийную женскую душу, наивно не знающую никакого запрета".



## IV. Философия языка Флоренского

В роли теоретика литературы Флоренский развивал представления об образе и произведении; к этим категориям мы подошли, отправляясь от его общей эстетики. Теперь к ним же надо приблизиться с другой стороны: теория литературы – ответвление учения Флоренского о языке. Флоренский задая целью в условиях кризиса всех старых духовных оснований бытия – осмыслить "общечеловеческое" мировоззрение, – глубинную интуицию жизни, неизменную, себестождественную, при всем многообразии ее исторических форм. Он прозревал ее как в обличы древних до-христианских верований, так и под покровами православной церковности; и именно за разрыв с этим, истинным, по его мнению, представлением он самым резким образом критиковал "позитивистское" мирозерцание Нового времени. Этот общечеловеческий комплекс верований Флоренский намеревался представить в многотомном труде "У водоразделов мысли", выстроенном не системно, но состоящем как бы из гнезд, смысловых мировоззренческих центров, "склublенный" – по его собственному выражению – интуиций и проблем<sup>43</sup>. В самом общем виде суть "общечеловеческого" взгляда – как он реконструируется Флоренским – по нашему мнению, можно выразить так: кроме видимого мира существует мир невидимый, духовный, говоря же точнее – тонкоматериальный, который в определенном смысле есть основа мира зримо-вещественного. И правильно устроенная, созидательная и познавательная деятельность человека происходит в осмысленном контакте с невидимой реальностью, – отрыв от нее есть отрыв от корней бытия. Воззрение Флоренского – это платонизм, трактуемый мифологически: духовный мир для него – это мир Платоновских идей, а идея суть незримые живые существа, божества мистери, демоны ("Смысл идеализма"). Во всяком случае, очевидно, что стиль и категории мышления Флоренского далеки от христианского богословия, идея Бога не доминирует в представлениях "Водоразделов", и, скорее, мы имеем дело здесь с русским вариантом "тайноведения", с претензией на раскрытие важнейших тайн бытия, чем с философской трактовкой религии откровения и искупления.

В этом всеобъемлющем – по замыслу – труде единственным завершенным оказался раздел о языке. Фактически он составил две книги – *Мысль и язык* и *Имена*. Язык – явленная разумность человека – глубиннейший его аспект; слово и деяние, затем, для общечеловеческого взгляда не разделены стеной, как для позитивизма, – именно поэтому, реконструируя общенародное представление, Флоренский в первую очередь обратился к осмыслению языка. В философии языка Флоренский

заявил о себе как о последователе традиции В. Гумбольдта и А.А. Потебни; тем не менее, основные убеждения Гумбольдта в связи характера языка с духом народа, пожалуй, не является ни главной, ни особенной чертой теоретического языкознания Флоренского. Сказалось сильнее всего оно в отдельных, служебных по характеру, этимологических разысканиях. Так, обоснование того, что слово "истина" имеет у славян онтологический, у греков – гносеологический, у римлян – юридический смысловые оттенки, тогда как у евреев является священно-историческим понятием, – раскрывает одновременно важнейшую черту народного духа, некую ключевую интуицию бытия; однако, подобные рассуждения в книге *Столп и утверждение Истины* не самоцель и подчинены верховной задаче исследования – раскрытию идеи церкви как "столпа и утверждения Истины".

Существо философии языка Флоренского, очевидно, в другом – в бескомпромиссном реализме, в самом решительном утверждении факта бытийственной причастности слова, языка не одному человеческому сознанию, но и самой реальности, которую язык осмысливает и именуется. От такого реализма теоретическое языкознание новейшего времени принципиальным образом отказалось. Если реалистическое – дух народа есть несомненная, объективная реальность – воззрение Гумбольдта выделило в языке его "человеческую" сторону, то дальнейшее развитие науки о языке пошло по пути его деспиритуализации, "народное" трансформировалось в "человечески-субъективное" и психологическое, представление о языке как о символе сменилось акцентом на его условно-знаковой природе. В языковедческих концепциях XIX–XX вв. язык все больше терял свою вещественность, полностью утратил опору в какой бы то ни было реальности, вырождаясь в призрачную систему знаковых отношений. Где-то это, безусловно, было плодотворным – язык как сущая в себе связанная структура исследовался досконально; но ключевой вопрос, некая мировоззренческая тайна – связь вещи с именуемым эту вещь словом – представлялись как бы не существующими. Флоренский нарушил это табу в науке о языке. Тем самым он вернулся к "донаучным" лингвистическим – мифологическим – представлениям о бытийственной мощи, ценности слова. И здесь одно из проявлений общей тенденции "Водоразделов": возвратиться к исконным общечеловеческим интуициям, преодолев авторитет современности, позитивности, научности.

В самом деле: философия языка Флоренского совершенно определенно ориентировалась, во-первых, на первобытное, магическое переживание слова и, во-вторых, на веру в силу слова в традиции православной мистики. В 1908 году Флоренский прочитал в Московской Духовной

академии доклад "Общечеловеческие корни идеализма", в котором в свернутом виде, но вместе с тем, отчетливо-обостренно, содержится все его учение о языке (развитие которого придется на 20-е годы). Доклад своей завязкой – лучшего слова здесь не подберешь – имел философию Платона; поскольку главным ее моментом Флоренский считал учение об идеях, он называл платонизм идеализмом. Но, в сущности, речь в докладе шла не о Платоне как таковом, а о питавшем его мироощущении, каковым Флоренский считал магический взгляд на мир. Доклад Флоренского – о магии и о роли слова в акте магического волхования; представления о магическом слове легли в основу его философии имени и языка.

Платоническое удвоение мира, по мнению Флоренского, свои истоки имеет в народной вере в мир невидимый, который – важнее, существеннее материального бытия и в котором материальное бытие имеет свою причину, свою цель и жизненный источник. Видимый мир "есть всегда текущее, всегда бывающее, всегда дрожащее полубытие, и за ним, за его – как воздух над землею в жаркий полдень – дрожащими и колеблющимися и размытыми очертаниями чуткое око прозревает и н у действительность"<sup>44</sup>, – так Флоренский пытается передать мировидение человека языческой древности. Если Платон учит об идеях как первообразах вещей, то первобытный человек непосредственно созерцает мир удвоенным: "Все имеет свое тайное значение, двойное существование и иную, за-эмпирическую сущность. Все причастно и н о м у миру; во всем и н о й мир отображает свой отгиск"<sup>45</sup>. Но "иной мир", по Флоренскому – это не "занебесная сфера", царство идей, столь таинственных у Платона, допускавших в веках бесчисленные толкования; Флоренский, следуя народному, общечеловеческому, по его мнению, взгляду<sup>46</sup>, полагает, что населяют невидимый мир "бесчисленные существа, – лесовые, полевые, домовые, под-овинники, сарайники, русалки, шишиги или кикиморы и т.д. и т.д., – двойники вещей, мест и стихий, воплощенные и бесплотные, добрые и злые numina их"<sup>47</sup>. Языческо-мифологическое воззрение, таким образом, не снимается ни христианством, ни "научностью" Нового времени (оно, по Флоренскому, "общечеловечно"); и, что нам сейчас особенно важно, отсюда следует вывод *филологического* порядка – демоны и духи стихий суть "и п о с т а с н ы е и м е н а в е щ е й, nomina их. Это – знамения судеб их, omnia их. Это – Numina – Nomina – Omnia rerum"<sup>48</sup>.

Слово, имя, по Флоренскому, в его привычной интуиции, объективно-реально, и более того – одушевлено и воипостазировано. Изначально филология Флоренского оккультна, мифологична. Подчеркнем здесь глубокую разницу с представлениями Потебни. Для Потебни

образ, скрыто присутствующий в слове и выявляемый через этимологическое исследование, есть то ли источник, то ли плод мифа, – слово рождается вместе с мифом, из одной и той же стихии первобытного сознания. Но взгляд исследователя видит этот миф со стороны, позиция исследователя есть убеждение Нового времени – научность, позитивизм, психологизм и т.п. Позиция же Флоренского не внеположна первобытному мифу, но сливается с ним, сама сознательно мифологична: что, как не миф, есть убеждение, по которому слово – это живое существо, некий демон, шишига ли, домовый ли? В "Общечеловеческих корнях идеализма" Флоренский раскрывает исток своих представлений; однако, тот же мифологизм во взгляде на слово – слегка смягченный, отошедший от своей почвы, от языческих верований – мы находим и в его работах 20-х годов, – в "Строении слова", в книге *Имена*.

Учение о слове в поздних сочинениях Флоренского включено в его теорию познания – филология есть прямое следствие гносеологии. В статье "Диалектика", вошедшей в качестве главы в книгу *Мысль и язык*, Флоренский противопоставляет позитивистскому описанию предмета его подлинное познание, связывая последнее с философией "Платоновского типа" – "диалектикой". Диалектика – это вопрошание человеческим духом тайны мира и вслушивание в ее ответ, – это "ритм вопросов и ответов", "эротический диалог" сознания и природы<sup>49</sup>. И ответом природы на вопрос человека является имя, слово, – язык предстает как результат познавательного процесса, субъектом которого является не индивид, но род. В работе "Имеславие как философская предпосылка" Флоренский углубляет эти представления. Следуя тем же эротическим параллелям, он уподобляет познавательные отношения браку, а слово – ребенку, плоду брака; в слове оказываются смешанными энергии обоих "родителей" – познающего сознания и именуемой вещи. Благодаря этому слово оказывается не чуждым как уму, так и объективной реальности; реализм учения о слове Флоренского приобретает именно через его включение в принципиально реалистическую – "антикантианскую" по замыслу Флоренского – его гносеологию.

Но эта самая гносеология родилась из размышлений о магии и присутствует уже в "Общечеловеческих корнях идеализма". Если средний носитель первобытного сознания предчувствует бытие невидимого мира в некоем смутном переживании, то полноценное ведение потустороннего дано магу. В магическом акте кудесник непосредственно воспринимает незримых духов, вступает с ними в общение, в познавательный диалог, который осмысливается Флоренским как брачный – в прямом, буквальном смысле слова. В этом диалоге рождается слово – так представляет себе мыслитель таинственнейшее событие рождения языка.

Итак, по Флоренскому, возникновение слова сакрально, слово является на свет через первобытный магический – священный – акт, в котором маг "уже не человек, не просто субъект, для которого мир есть просто объект. Нет тут ни субъекта, ни объекта. Теряется это различие в дружественном или враждебном слитии с природой, в этом объятии или в этой схватке с тайными силами. Он – часть природы; она – часть его. Он вступает в брак с природой, и тут – намек на теснейшую связь и почти неразделимую слиянность между оккультными силами и метафизическим корнем пола. Двое становятся одним. Мысли мага сами собой вливаются в слова. Его слова – уже начинающиеся действия. Мысль и слово, слово и дело – нераздельны, – одно и то же, тождественны. Дело рождается само собой, как плод этого брачного смешения кудесника и природы"<sup>50</sup>. Если в "Диалектике" описание познавательного диалога имеет философски-отвлеченную окраску, то в статье о магии этот диалог почти нагляден, почти натуралистичен. Далее, в этой же ранней работе мы находим представления о двуединой, "магической" и "мистической", природе слова, – представления, полного развития достигшие опять-таки в книге *Мысль и язык* – в главах "Магичность слова" и "Имеславие как философская предпосылка". Во-вторых, слово – это сгусток энергии человеческого существа: "С л о в о кудесника есть эманация его воли: это – выделение души его, самостоятельный центр сил, – как бы живое существо, с телом, сотканным из воздуха, и внутренней структурой – формой звуковой волны. Это – элементарь, – по выражению оккультистов, – особого рода природный дух, изсыпаемый из себя кудесником"<sup>51</sup>. По существу, в "Магичности слова" эти свойства слова мага признаны качествами природы слова вообще, – то же можно сказать и о коррелятивной "магичности" слова его "мистичности", таинственной сопряженности с существом именуемого предмета: "Слово кудесника – вещь. Оно – сама вещь. Оно, поэтому, всегда есть и м я . Магия действия есть магия слов; магия слов – магия имен. Имя вещи и есть субстанция вещи. В вещи живет имя; вещь творится именем. Вещь вступает во взаимодействие с именем, вещь подражает имени"<sup>52</sup> Итак, слово языка – это слово человека, но в той же мере оно – слово объективного бытия. И только таким, по Флоренскому, может быть общечеловеческий, то есть истинный, взгляд на слово. Почти эпатажирующим в устах православного священника и ученого XX века звучит суждение о первобытном магизме: "Для меня лично это мирозерцание кажется гораздо ближе стоящим к истине, нежели многие лженаучные системы"<sup>53</sup>.

Прежде чем обращаться к православной монашеской мистике, другому "источнику" философии языка Флоренского, обратим внимание на

то, что его учение о языке естественно формировалось как философия имени. Центром магического созерцания, на которое ориентируется Флоренский, было представление об имени, магия есть продуцирование имен и оперирование именами. Для магического воззрения имена суть "орудия магического проникновения в действительность: зная имя – можно познавать вещь; но они же – сама познаваемая мистическая реальность"<sup>54</sup>. По причине такой его важности для магии, в "Общечеловеческих корнях идеализма" Флоренский глубоко размышляет об имени. Имя, которое "является узлом всех магико-теургических заклятий и сил"<sup>55</sup>, есть сокровенное ядро вещи, ее платоновская идея. Знать это имя означает обладать властью над вещью. Так что же такое имя, какова его метафизика? Флоренский так рассуждает об имени собственном, о человеческом имени – как оно переживалось в магические эпохи: "Имя – материализация, сгусток благодатных сил, мистический корень, которым человек связан с иными мирами. И потому имя – самый больной, самый чувствительный член человека. Но – мало того. Имя есть сама мистическая личность человека, его трансцендентальный субъект. Но и этим еще не высказана полнота реальности имени. (...) Имя – особое существо, по преимуществу со всеми прочими живое, дающее жизнь, жизне-подательное, то благодетельное, то враждебное человеку. (...) Мало того. По своему происхождению имя – небесно. (...) Но в особенности божественны имена, принадлежащие великим богам, теофорные, то есть богоносные имена, несущие с собою благодать, преобразующие их носителей, влекущие их по особым путям, кующие их судьбы, охраняющие и ограждающие их. (...) Сами боги владеют всем потому, знают имена всего; их же имен – никто не знает. Но узнайте их имена, и боги окажутся во власти человека"<sup>56</sup>. Данные представления об имени-существе, о взаимодействии имени с его носителем – представления доклада "Общечеловеческие корни идеализма" – Флоренский в 20-е годы разовьет в книге "Имена"; заметим, что "теория литературы" Флоренского изложена в этой книге и тесно связана с концепцией имени, выдвинутой мыслителем.

Итак, то, что философия языка Флоренского тяготела к философии имени, связано с его поисками "истинного", "общенародного" мирозерцания. "Философия имени, – сказано в "Общечеловеческих корнях идеализма", – есть наираспространеннейшая философия, отвечающая глубочайшим стремлениям человека. Тонкое и в подробностях разработанное мирозерцание полагает основным понятием своим имя, как метафизический принцип бытия и познания"<sup>57</sup>. Мирозерцание средневекового монашества Флоренский считал удовлетворяющим этому критерию; строилось оно вокруг имени "Иисус". Воззрения Флоренс-

кого на слово, возникшие в размышлениях о философии Платона и магическом мирозерцании, укрепились и получили, так сказать, санкцию церкви благодаря некоторым историческим обстоятельствам. В 10-е годы в русских церковных кругах произошли споры о природе имени Божия; из сферы мистического богословия полемика выходила в область теоретического языкознания. Не углубляясь в ее историю<sup>58</sup>, заметим, что в условиях новейшего времени был воспроизведен заново средневековый спор об универсалиях. В роли реалистов выступала партия так называемых имеславцев: по их мнению, "Имя Божие есть Сам Бог"<sup>59</sup>. Имеславцы опирались на опыт упражнения в Иисусовой молитве – многократного повторения прошения "Господи Иисусе Христе, Сыне Божий, помилуй мя, грешного", что в аскетике называется "умным деланием" и предписывается всем монашествующим. Чувство близости Бога, переживаемое при такой молитве, имеславцы интерпретировали как присутствие Бога в имени, и более того – бытийственно приравнивали имя – Богу. Их оппоненты, которых они называли имеборцами, почитали тем не менее священное имя не меньше их; однако, будучи настроены более трезво и рационально, они отказывались обожествлять имя и подчеркивали в нем человеческий, земной аспект. Тем самым они играли роль номиналистов, мыслящих об универсалиях как об условных именах. В данном споре Флоренский (а вместе с ним С. Булгаков, В. Эрн и ряд других представителей интеллигенции) решительно встал на сторону имеславцев. Интереснее всего для Флоренского, однако, оказалась не конкретная проблема Иисусовой молитвы, но момент мировоззренческий, философский, отвлеченный от собственного предмета спора. Самой ценной во взгляде имеславцев – простых афонских монахов – Флоренскому виделась "обще-человеческая", антикантианская интуиция: имя и именуемое нераздельны, едины, тождественны. Ее он усматривал в древнем магическом взгляде, она же обнаружилась у современных православных подвижников. Имеславие для Флоренского – в первую очередь "философская предпосылка", – предпосылка истинного мироотношения, убежденности в подлинном соприкосновении человеческого сознания с бытием. Вопрос об "имени Божием", писал Флоренский, – "вопрос центральный, он связывается со всеми точками духовного понимания жизни, со всем кругом веры"<sup>60</sup>.

На протяжении ряда лет Флоренский пытался категорически оформить свое убеждение относительно связи имени и предмета. В "Обще-человеческих корнях идеализма" он формулировал его до пронзительности буквально: имя и вещь тождественны, имя есть духовное существо вещи. Позже, для разрешения богословской проблемы афонских

споров, Флоренский привлекает учение Григория Паламы о божественных сущности и энергии; в Паламитских терминах имя Божие осмысливается как энергия сущности – теория предстает философски смягченной. И эти выводы Флоренский распространяет на обычное, "человеческое", слово. У всякого бытия есть две стороны, – сказано в "Имеславии как философской предпосылке". Во-первых, оно обращено вовнутрь, и этот его аспект соответствует сущности предмета; во-вторых, оно соотносено с другим бытием, ориентировано вовне – и этот момент есть его энергия. Имя несет на себе энергию сущего – идет ли речь о Боге или о тварном предмете. В этом смысле имя мистично – таинственно связано с глубиной бытия, – магично же оно, поскольку, с другой стороны, концентрирует в себе энергию говорящего. В имени соединены энергии субъекта и объекта слова, а потому имя – символ как одного, так и другого: "Слово есть познающий субъект и познаваемый объект, – сплетающимися энергиями которых оно держится"<sup>61</sup>, – то есть, оно – символ, "бытие, которое больше самого себя"<sup>62</sup>: "В высочайшей степени слово подлежит основной формуле символа: оно – больше себя самого. И притом, больше – двояко: будучи самим собою, оно вместе с тем есть и субъект познания, и объект познания"<sup>63</sup>.

Если прав Анри Бергсон, и действительно, всякий философ всю свою жизнь развивает, оформляет, актуализирует одну-единственную, изначально ему присущую интуицию бытия, то такой интуицией для Флоренского – в той мере, в какой его можно считать философом – является идея символа. Именно на нее он хотел опереть "общечеловеческое" миросозерцание, через символ стремился связать сущность и явление, небесное и земное, видимое и невидимое, эмпирическое и ноуменальное. Весь порыв, зрел Флоренского обращен на запредельное, – отсюда его жгучий интерес к магии и теургии (ср. его письма 1900-х годов к Андрею Белому), к мистике, тайным наукам; но объективность ставила ему свои границы, побуждала довольствоваться символами, созерцать вневременное бытие, как через "тусклое стекло" (апостол Павел). Символическая философия Флоренского – философия, диалектика границы. Флоренского занимают пограничные реалии: иконостас как граница двух миров с иконами – "окнами" в духовную действительность; имена как "мосты", соединяющие в акте познания субъекта с объектом; храм как "лестница горнего восхождения", церковный культ в его посреднической, освячительной функции и т.д. Но в рамках чистой философии, как уже отмечалось выше, Флоренский не удерживается – здесь, может, основная его черта как мыслителя. В учении об имени он выступает как философ-символист в единственной, наиболее ортодоксальной и, заметим, наименее яркой, наименее для него



характерной работе – в "Имеславии как философской предпосылке". В ранней же работе о магии и в книге *Имена* он – со своим представлением о слове-организме, слове-существе (а не слове-символе) – мистический реалист, что то же, что оккультический мыслитель, мифотворец, визионер, – что угодно, только не рациональный философ.

Участие Флоренского в афонских спорах утвердило мыслителя в его интересе к именам; его учение о языке продолжало развиваться как *учение об имени собственном*; категории сущности, энергии, символа, вошедшие в него в связи с проблемой имеславия, придали этому учению философский характер. В "Имеславии как философской предпосылке" Флоренский четко определяет имя собственное, противопоставляя его именам нарицательным. Снова при этом он идет от своей теории познания. При прагматическом отношении к предмету познающее сознание занимает не сам предмет, как таковой, но лишь те или иные его явленные качества; эти, нужные нам – энергетические, хотя и связанные с его существом – аспекты и отливаются, воплощаются в нарицательные обозначения предмета. "Научное мышление все построено на именах нарицательных: оно занято отдельными родами связей и свойств, но равнодушно к самой реальности, мало того – видит в последней помеху своему схемотроительству"<sup>64</sup>, – здесь обычный для Флоренского пафос обличения позитивистской науки; позже мы увидим, что такому научному подходу к действительности Флоренский противопоставляет, исключительно возвеличив его в бытийственном отношении, художественное творчество. О возникновении же собственных, личных имен он пишет в "Имеславии..." в ключе гносеологии "Общечеловеческих корней идеализма" и "Диалектики": если наукой движет стремление к пользе, то "отсюда не следует невозможность любви. Есть и любовь к познаваемой реальности. Есть симпатическое познание, ласковое прикивание к познаваемому, когда само оно влечет к себе познающего. Заветною звездой оно направляет взор исследователя, и вдоль каждого луча устремляется он проникнуть в познаваемое. Вся полнота самораскрытия познаваемой сущности питает познающий дух, и он силится воспринять ее в индивидуальной форме, где все взаимонеобходимо целостным кругом, где одно поясняет другое. Это конкретное познание не есть беспредельное и бесцельное накопление отдельных признаков, в пучине которых теряется разум; напротив, это есть стремление противопоставить раздробительности познания отвлеченного – единство, самозамкнутость и целостность познаваемого объекта, как некоторого существа – беспредельной линии противопоставить сферу, признакам – лицо. Тогда возникает личность"<sup>65</sup>. Снова здесь намек на одушевленность, ипостасность всей

природы, и на магию как путь постижения ее; личное имя для Флоренского всегда включено в широко понимаемое магическое – эротическое – мироотношение.

### Примечания

- 1 *Столы и утверждение Истины*. М., 1914, Введение, 3-8.
- 2 Там же. Письмо Четвертое: Свет Истины, 98.
- 3 Там же, 75.
- 4 Там же, 99.
- 5 Там же, 99.
- 6 Прот. Георгий Флоровский, *Пути русского богословия*, Париж, 1981, 498.
- 7 Н. Бердяев, "Стилизованное православие", *Русская мысль*, 29, № 1, 1914, 109.
- 8 Там же, 110.
- 9 Е. Трубецкой, "Свет Фаворский и преображение ума", *Русская мысль*, 1914, № 5, 50.
- 10 *Стилизованное православие*. – Указ. изд., 123.
- 11 Такое представление убедительно обосновано М. Бахтиным в его трактате "Автор и герой в эстетической деятельности".
- 12 Введение к диссертации Флоренского см. в сб.: *Историко-математические исследования*, вып. XXX. М. 1986, 159-177.
- 13 П. Флоренский, "Пифагоровы числа", разд. 1., *Труды по знаковым системам*, V. Тарту, 1971, 513-521.
- 14 Флоренский в *Столы* вспоминает изречение Б. Паскаля, где противопоставляется Бог-Личность "Богу философов и ученых", – иначе говоря, экзистенциальное, диалогическое – и внешнее, рассудочное богопознание. Все же в целокупности его творчества Флоренскому ближе второй, внешний взгляд, о чем уже сказано выше.

- <sup>15</sup> П. Флоренский, "Иконостас", *Богословские труды*, вып. 9, М., 1972, 100.
- <sup>16</sup> См. сб.: *Троице Сергиева Лавра*, М., 1919, 19.
- <sup>17</sup> Там же, 19–20.
- <sup>18</sup> См.: Г. Флоровский, "Храмы Святой Софии", *Слово*, М., 1989, № 4. с. 8–11. (Перепечатано из: *Resumes des Rapports et Communications*, Sixieme Congrès International d'Etudes Byzantines. Paris, 1940.)
- <sup>19</sup> *Столп и утверждение Истины*. Письмо десятое: София, 326.
- <sup>20</sup> А.Ф. Лосев, *Философия имени*, М., 1927. Разд. II: Предметная структура имени. - В изд.: А.Ф. Лосев *Из ранних произведений*, М. 1990, 76-124.
- <sup>21</sup> П. Флоренский, *Смысл идеализма*, Сергиев Посад, 1914, 38.
- <sup>22</sup> С. Булгаков, "Священник о.Павел Флоренский", – Указ. изд., 8.
- <sup>23</sup> "Спиритизм как антихристианство", "Антоний романа и Антоний предания", "Гамлет".
- <sup>24</sup> П. Флоренский, "Храмовое действо как синтез искусств", *Маковец*, № 1, М., 1922, 31–32.
- <sup>25</sup> Там же, 32.
- <sup>26</sup> Там же, 28.
- <sup>27</sup> Работа "Храмовое действо..." написана в 1918 году в связи с деятельностью комиссии по "сохранению" Лавры, в которую входил Флоренский.
- <sup>28</sup> *Смысл идеализма*, Указ. изд., 39.
- <sup>29</sup> Там же, 83.
- <sup>30</sup> "Иконостас", *Богословские труды*, сб. 9, М., 1972, 148.
- <sup>31</sup> На наш взгляд, здесь есть некий тонкий момент. В "Иконостасе" присутствуют, очень немногочисленные места, где Флоренский отвлекается от своей основной темы бытия иконы и представляет эстетически-религиозное событие, в которое, кроме иконы, вводит фигуру созерцателя. "Вот, я смотрю на икону и говорю в себе: "Се – Сама Она" – не изображение Ее, а Она Сама, чрез посредство,

при помощи иконописного искусства созерцаемая. Как чрез окно, вижу я Богоматерь, Самую Багоматерь, и Вй Самой молюсь, лицом к лицу, но никак не изображению. Да в моем сознании и *нет* никакого изображения: есть доска с красками, и есть Сама Матерь Господа". Флоренский хочет показать церковный опыт, опыт молитвы, от которого в принципе должна отправляться метафизика иконы. И в этом опыте иконы как *произведения искусства*, как *образа*, нет: конечная цель иконы – в отрицании себя самой: молящемуся в акте молитвы предстоит сама высшая реальность (ср. с этим мысль "Храмового действия": "В храме мы стоим лицом к лицу перед платоновским миром идей", указ. изд., с. 31). В живом церковном событии икона вовсе упраздняет себя – реализм Флоренского доходит здесь до своего логического конца (символ становится реальностью). Но это достигается им ценой того, что реалистическая эстетика как бы выворачивается через себя и обращается в феноменологическую, рецептивную. "Сама Матерь Господа" в данной выдержке присутствует не на доске, но "в моем сознании"; как же обстоит дело *объективно*, здесь умолчано. Эту редкую в воззрениях Флоренского интуицию развил в своей теории иконы С. Булгаков. В "Иконе и иконопочитании" Булгаков говорит об онтологической несущественности иконописного образа как такового. В отличие от Флоренского, иконный принцип Булгаков называет иероглифическим: образ-иероглиф связан с высшим первообразом человеческим произволом, условностью. Главным же моментом иконы Булгаков считает написанное на иконе имя Бога или святого. Однако, имя произносится тем, кто предстоит иконе в молитве; делая акцент на надписании имени, Булгаков тем самым негласно вводит воспринимающее сознание; икона через это оказывается имеющей дух и жизнь не в себе самой, но обретающей их в религиозном событии. Ясно, что если главными своими интуициями теория иконы Флоренского тяготеет к языческому фетишизму – от него Флоренского удерживает его виртуозная диалектика – то взгляд на икону Булгакова в пределе имеет протестантскую природу.

<sup>32</sup> *Смысл идеализма*, – Указ. изд., 38.

<sup>33</sup> П. Флоренский, "Закон иллюзий", в сб.: *Труды по знаковым системам*, Тарту, V., 1971, 513.

<sup>34</sup> П. Флоренский, "Антиномия языка" в сб.: *Studia Slavica Hung.* 32/1–4, 1986, 149. Akadémiai Kiadó, Budapest.

<sup>35</sup> Там же, 151.

<sup>36</sup> "Иконостас" – Указ. изд., 115.

<sup>37</sup> Там же.

- 38 См. о Каббале примечание С. Аверинцева к "Строению слова" Флоренского в сб.: *Контекст-1972*, М., 1973. с. 373.
- 39 Есть сокращенный русский перевод этого сочинения (А. Фабр д'Оливье, *Космогония Моисея*, Вязьма, 1911).
- 40 "Имена" – См.: П.А. Флоренский, "О литературе", *Вопросы литературы*, 1988, № 1, 167.
- 41 Которому, вероятно, соответствует имя Мария, Мариам.
- 42 "Имена" – Рукопись. с. 12–13. Каббалистический анализ имени "Мариула" и вытекающий из него вывод о смысле поэмы Пушкина "Вопросы литературы" исключили из своей публикации.
- 43 Проспект данного труда был опубликован в конце книги *Мнимости в геометрии*, М., 1922; перепечатано в публикации "Антиномии языка", *Studia Slavica Hung.*, 32/1–4, 1986. с. 119.
- 44 "Общечеловеческие корни идеализма", *Богословский вестник*, т. 1, № 2, 1909 г., 293.
- 45 Там же.
- 46 "Это воззрение на двойственную природу всего в мире – воззрение всечеловеческое". – Там же. с. 293.
- 47 Там же. с.292.
- 48 Там же.
- 49 См.: "Диалектика", в сб.: *Studia slavica Hung.* 33/1–4, 1987, 106. *Akademia Kiado, Budapest.*
- 50 "Общечеловеческие корни идеализма", *Богословский вестник*, т. 1, № 2, 1909 г., 296.
- 51 *Богословский вестник*, 1909 г., т. 1, 411.
- 52 Там же, 413.
- 53 Там же, 423.
- 54 Там же, 421.
- 55 Там же, 414.

- <sup>56</sup> Там же, 416–417.
- <sup>57</sup> Там же, 414.
- <sup>58</sup> Которую более или менее обстоятельно мы излагаем в нашей работе "Слово в теории языка П.А. Флоренского", *Studia Slavica Hung.* 34/1-4, 1988, 9-25.
- <sup>59</sup> См., напр.: Иеросхимонах Антоний (Булатович), *Апология веры во Имя Божие и во Имя Иисус*, М., 1913, 5.
- <sup>60</sup> Заметка "От редакции" в кн.: *Иеросхимонах Антоний. Апология...* – Указ. изд, X.
- <sup>61</sup> П. Флоренский, "Имеславие как философская предпосылка", в изд.: П.Ф., *Собр. соч*, т. 2, М., 1990, 292.
- <sup>62</sup> Там же, 287.
- <sup>63</sup> Там же., 293.
- <sup>64</sup> Там же, 295.
- <sup>65</sup> Там же.

Михаил Безродный

## WATCH THE BIRDIE!

...when the Nandi men are away on a foray, nobody at home may pronounce the names of the absent warriors; they must be referred to as birds. Should a child so far forget itself as to mention one of the distant ones by name, the mother would rebuke it, saying, "Don't talk of the birds who are in the heavens"

J.G. Frazer, *Taboo and the Perils of the Soul*, VI, §1

Принадлежность Марии Павликовской-Ясножевской (1891–1945) и Марины Цветаевой (1892–1941) к одному – при всей спорности нижеследующих дефиниций – поэтическому направлению ("женская лирика...") и поколению ("...эпохи модернизма") – условие вполне достаточное, чтобы сделать поиск тематических перекличек в их стихах занятием заранее обреченным на успех. Много увлекательнее, однако, наблюдать иные совпадения – обязанные своим возникновением некоей глубокой общности поэтического мышления, общности, лежащей ниже уровня не только идиостилевых, но и собственно языковых различий.

Пример такого совпадения, с виду совершенно случайного, дает сопоставление двух стихотворных текстов: *Twe imie, nie wiem szemi...* (1912) Павликовской и *Имя твоё – птица в руке...* (1916) Цветаевой. Каждый являет собой рефлексию над именем собственным адресата-мужчины, каковое имя, в соответствии с известной традицией, запрещающей всуе помянуть сакральные и иные особо отмеченные в сознании говорящего имена, не произносится. В обоих случаях неназывание имени не было всего лишь данью этой традиции: отношение русской поэтессы к адресату ее стихотворения и в действительности граничило с культом; польскую же поэтессу связывала необходимость скрывать свою первую влюбленность от окружающих.<sup>1</sup>

Отказавшись от называния имени, Павликовская и Цветаева поступили сходно: заменили называние описанием – перечнем навеянных именем ассоциаций. Принципы же отбора и объединения этих последних

оказались у каждой резко отличными. Павликовская противопоставила ассоциации, так сказать, светлые (возвращающие в мир детства и гармонии) мотивам тревоги, страсти и смерти и построила текст как анациклический: светлые ассоциации сменяются темными, а те светлыми, причем воспроизведенными дословно, что заставляет ожидать появления темных и так без конца – процесс, моделью которого служит, например, г а д а н и е влюбленной девушки по лепесткам цветка. Цветаева же пошла по пути исчерпывающего описания имени в образах разных типов восприятия – зрительного, слухового, осязательного<sup>2</sup> и воспользовалась моделью з а г а д к и (ср. формулировки *Имя твое – пять букв или Камень, кинутый в тихий пруд, Всхлипнет так, как тебя зовут*). Композиция ее стихотворения кумулятивна: ассоциации не чередуются, повторяясь, а накапливаются, все время новые, до тех пор пока имя уже более не поддается описанию, оно взывает к произнесению, и этот искус едва удастся преодолеть – “расплыв” звуковую фактуру имени по финальному двустипию и заанаграммировав его в последнем слове текста. Даже там, где обе поэтессы пользуются одним риторическим приемом – анафорой ключевого понятия (*twe/twoje imię* и *имя твое*), говорить приходится скорее о различии: Павликовская чередует две формы притяжательного местоимения, соответствующие полярным группам ассоциаций (структура “или – или”), тогда как у Цветаевой шестикратное единоначатие служит целям кумуляции (структура “а еще и”).

Любопытно, что при всем содержательном и структурном несходстве польского и русского стихотворения первая “именная” ассоциация в каждом одна и та же:

*Twe imię, nie wiem czemu, jest jak wróbel młody,  
i słodko jest go pieścić wzięwszy w obie dłonie*

*Имя твое – птица в руке*

Столь разительное сходство (цветаевская строчка выглядит просто-напросто сокращенным переводом польского двустипия) наводит на мысль о взаимствовании. С ним-то мы и имеем дело: обе поэтессы черпали из одного источника.

Представляется, что мотив *имени как птицы в руке* возник в итоге взаимодействия двух пословиц:

(1) *słowko wyleci wróblem,  
a wraca wołem*

слово что воробей,  
вылетит – не поймашь<sup>3</sup>



- |  |  |
|--|--|
| (2) Lepszy wróbel w ręku<br>[w garsci], niż gołąb<br>[kanarek] na sęku [na<br>dachu] | лучше синица в руке,<br>чем журавль в небе<br>[соловей в лесу] |
|--|--|

Из пословицы (1), восходящей к древнему представлению о крылатости слов (обсуждать его мифологические истоки бегло и второпях кажется невозможным, а в рамках настоящих заметок и ненужным), было усвоено употребление произносимого слова улетающей птице,<sup>4</sup> из пословицы (2) – образ птицы в руке, осмысленный как символ несомненного, подлинного и единственно ценного. Органичность сращения (1) и (2) обеспечивалась тем, что в обеих фигурирует "птица" и присутствует – в (2) более, в (1) менее явно – семантика ее "удержания". Было бы небольшим преувеличением сказать, что новый поэтический мотив уже существовал и в польском и в русском языке *in potentia*, а на долю наших авторов достались повивальные хлопоты.

Разумеется, не только они, особенно в "русском случае". Здесь в (1) и (2) называются разные птицы, и выбор в пользу какого-то одного слова – синица или воробей, при том что метрическая структура цветаевского текста вмещает любое из них, – нарушил бы баланс образно-смысловых потенциалов (1) и (2), равно участвующих в построении мотива. Употребление же обобщенного *птица*<sup>5</sup> не только закрепляет это равновесие, но и препятствует опознаванию источников. Препятствует, но не исключает его вовсе: так, формула птица в руке сохраняет свою "родовую" связь с (2), а на (1) неявно указывает пятая строка стихотворения: *Мячик, пойманный на лету – ср.: вылетит – не поймаешь*.

В "польском случае" положение облегчалось тем, что в (1) и (2) фигурирует одна и та же птица – *wróbel*, и Павловская оставляет этот образ, наделяя его эпитетом *młody* и увязывая с идущими вслед ассоциациями – реминисценциями беспечального детского бытия: *...próźnowanie nad błękitem wody [...] kot śpiący w podwórku, płotek i jabłonie [...] białony domek w słoneczną sobotę...* Такое "одомашнивание" мотива маскирует его истоки и оправдывает слова наивного удивления, которыми Павловская сопроводила сравнение имени с воробьем, – *nie wem czemu*. Этому признанию можно доверять: польская, да и русская поэтика едва ли отдавали себе отчет в том, каким образом имя превратилось в птицу и далось им в руки.

## Примечания

- 1 Биографический комментарий см.: *Samozwaniec M. Zalotnica niebieska*, Kraków, 1992, rozdz. "To ta pierwsza miłość, ale nie jedyna..."
- 2 Из многочисленных анализов этого текста выделим два: О.Р. Насты, "Tsvetaeva's Onomastic Verse", *Slavic Review*, 1986, vol. 45, N 2, 248–251 et. al.; J. Фаруно, *Введение в литературоведение*, Warszawa, 1991, 201–202.
- 3 Более известна в испорченном варианте: *слово не воробей...*
- 4 Представление о связи слова именно с *воробьем* отразилось в фольклоре многих народов. Обычно, однако, обыгрывается не "подвижность" этой птицы (как в приведенных русском и польском примерах), а ее "болтливость"; так, в немецком и ряде славянских языков (в том числе польском) имеется поговорка на тему "secret de polichinelle", гласящая: об этом со всех крыш [на крыше] воробьи чирикают (русский аналог: *трубят на каждом углу*).
- 5 Следует заметить, что уподобление табуированного имени "птице вообще" имело прецедент в референтной для Цветаевой литературе – ср. в стихотворении *Образ твой, мучительный и зыбкий...* (1912) Мандельштама:

Божье имя, как большая птица,  
Вылетело из моей груди

Владимир Хазан

**А. АХМАТОВА**  
**«Я НАД НИМИ СКЛОНЮСЬ, КАК НАД ЧАШЕЙ...»**  
попытка комментария

*О. Мандельштаму*

Я над ними склонюсь, как над чашей,  
В них заветных заметок не счесть –  
Окровавленной юности нашей  
Это черная нежная весть.

Тем же воздухом, так же над бездной  
Я дышала когда-то в ночи,  
В той ночи и пустой и железной,  
Где напрасно зови и кричи.

О, как пряно дыханье гвоздики,  
Мне когда-то приснившейся там, –  
Это кружатся Эвридики,  
Бык Европеу везет по волнам.

Это наши проносятся тени  
Над Невой, над Невой, над Невой,  
Это плещет Нева о ступени,  
Это пропуск в бессмертие твой.

Это ключики от квартиры,  
О которой теперь ни гугу...  
Это голос таинственной лиры,  
На загробном гостящей лугу.

31 июля 1956 года Судебная коллегия по уголовным делам Верховного Суда СССР отменила постановление ОСО от 2 августа 1938 года по делу Осипа Эмильевича Мандельштама: крупнейший поэт XX века был частично реабилитирован (окончательная "вина", за антисталинские стихи 1933 года, снята только 28 октября 1987 года). Ахматова узнала об этом от Ариадны Эфрон, дочери Цветаевой, которая, в свою очередь, передала ей рассказ Эренбурга.

Окончательный текст стихотворения относится к 1957 году; 3-я и 4-я строфы написаны раньше, их автограф с посвящением О.М. датирован 1956 годом (ЦГАЛИ). Впервые напечатано в "Звезде Востока" (1966, № 6), под загл. "Из "Венка мертвым"; 3-я и 4-я строфы, без посвящения, публиковались в кн.: Ахматова А. Стихотворения. 1909–1960. М., 1961. Стихотворение включено в цикл "Венок мертвым".

### 1 строфа

Первый стих имеет полисмысловую (предметно-вариативную) семантику, опирающуюся на "эллиптическую" конструкцию: непроясненность денотативного значения местоимения "ними" (во втором стихе оно повторится в форме предложного падежа<sup>1</sup>) делает его смысловое содержание гадательным: 'стихами друга' ? 'воспоминаниями'? 'прожитыми годами'?.. Смыслоразличительной выступает предикация контекстуальных взаимосвязей, и прежде всего семантема, которую, адресуясь к Пастернаку, можно было бы условно обозначить как "определение поэзии": нащупывающе-указующее "это" повторяется в семи стихах из двадцати и во всех без исключения случаях в инвариантной анафорической позиции, что придает ему особую акцентуальность (причем за исключением лишь 2-й строфы "это" определяет семантико-синтаксический строй поэтической фразы и строфы в целом). Есть основание считать, что пастернаковское "Определение поэзии" из *Сестра моя – жизнь* (1917, опубли. 1922) имело влияние на Ахматову, см., в частности, ее *Про стихи* (1940), где реализована сходная композиционно-синтаксическая, да и шире – образно-стилевая модель с "это" (ср. с его же "Лодка колотится в сонной груди..."<sup>2</sup>). Контекстуальные и интертекстуальные данные подкрепляют формально-логическое истолкование глагола "склонюсь" ('при чтении', 'над книгой', ср., к примеру, в "Бальзаке" Пастернака синонимичный глагол, передающий сходную позу: "Он, как над книгами, поник // Над переулками глухими"): вряд ли можно склониться над чем-либо иным из круга реалий, удовлетворяющих потенциальный семантический эксплананс данного текста, кроме 'стихов'<sup>4</sup>. В "склонюсь" существенно значим креативный аспект: телесная статуарность, предполагающая 'наклон головы', 'сосредоточенность, неподвижность, задумчивость' = 'духовному общению', что психологически связано с релаксгенным состоянием: активизацией внутренней эмоциональной жизни – образными видениями, воспоминаниями, эмансипацией воображения – словом, с творческим сном, получающим в 3-й строфе неслучайную образную имагинацию: *приснившаяся* гвоздика. Такая – "психологическая" – мотивика определяет

"уместность" образа 'чаши' (о котором подробно ниже), традиционно символизирующий напиток поэтического вдохновения и заключающий непременно "культурный" аспект, где 'вино' – архетип пьянящей художественной улады, дионисийского веселья чувств; ср. в статье Мандельштама "Слово и культура" (1921): "...поэт [...] легко пьянеет классическим вином". Таким образом, следует иметь в виду эффект "двойного кодирования" текста: Мандельштам присутствует в стихотворении метонимически, через собственную поэзию, имеющую, в свою очередь, местоименный маркер<sup>5</sup>, уподобленный – посредством сравнения с 'чашей' – широкому ареалу значений с разветвленной сетью про-вербиальных коннотаций, среди которых (из воплотившихся в поэзии Мандельштама и Ахматовой) необходимо выделить следующее:

а) 'чаша судьбы (смерти)': в стихотворении Ахматовой "И юность манит, и славу сулит...": "Ты честью и кровью платила своей // [...] За то, чтобы выпить ту чашу до дна...", а также ее образная модификация – 'кубок горя' как должен был называться один из стихотворных циклов поэтессы<sup>6</sup>, что проникло и в "Поэму без героя" ("Не сердись на меня, Голубка, // Что коснусь я этого к у б к а ..."), и, имплицитно, в посвященное Анненскому стихотворение "Учитель" (1945), включенное в тот же, что и "Я над ними склонюсь, как над чашей...", цикл "Венок мертвым", где поэт – "весь яд впитал, всю эту одурь выпил..."<sup>7</sup>; ср. "невольную", по всей видимости, анаграмму яда в "Я над ними...", фонетически усиленную повторным "над" в том же стихе; ср. с внешне противоположным, но по сути родственным значением акта 'испития чаши' как проявлением торжественного чувства творческой сопричастности к таинству искусства в "Оде Бетховену" (1914) Мандельштама: "С кем можно глубже и полнее // Всю чашу нежности и спить?" (о валентности мотивов 'нежности' и 'смерти' в мандельштамовской поэтике см. ниже). У Ахматовой *чаша творчества* – образ мученичества, крестных страданий, испытать которые до конца и означает прожить полноценную жизнь художника. Не пригубить, а именно опорожнить, осушить, вычерпать до доньшка, с чем коррелирует в ее поэзии мотив 'края, предела, подступа к пересечению последней черты' как энтропии жизненной ткани и стояния пред вратами небытия; ср.: "Я была на краю чего-то, // Чему верного нет названья... // Завывающая дремота, // От самой себя ускользанье...", "А я уже стою на подступах к чему-то"<sup>8</sup>, // Что достается всем, но разную ценой... // На этом корабле есть для меня каюта // И ветер в парусах – и страшная минута // Прощания с моей родной страной", "Мы же, милый, только дупи // У предела света", "Наградили меня немотою, // На весь мир окаянно кляня, // Окормили меня клеветою, // Опоилю отравой меня // И, до

самого края доведши, // Почему-то оставили там"<sup>9</sup>. С этим связаны "аннигильные" образы 'иссякновения мировых сил' ("Мы встретились с тобой в невероятный год, // Когда уже иссякли мира силы"<sup>10</sup>, // Все было в трауре, все никло от невзгод, // И были свежи лишь могилы"), 'сокращения дороги жизни' ("Какой короткой сделалась дорога, // Которая казалась всех длинней"), 'сужения дружеского круга' ("...И нет уже свидетелей событий, // И не с кем плакать, не с кем вспоминать. // И медленно от нас уходят тени...", "Когда я называю по привычке // Моих друзей заветных имена, // Всегда на этой странной переключке // Мне отвечает только тишина"<sup>11</sup>).

При естественной девиации, вызванной тематическими разно-чтениями, устремленность ахматовской лирической героини к 'рубежам' и 'финалам' когерентна в целом "хищной" интенции 'впивания', 'всасывания' в поэзии Мандельштама, что сопряжено в ней с образным мотивом 'пчел' и 'ос'<sup>12</sup>, см., к примеру: "Вооруженный зреньем узких ос, // Сосущих ось земную, ось земную [...] Я только в жизнь в пиваюсь и люблю // Завидовать могучим, хитрым осам" (ср. с его эпиграммой, адресованной Ахматовой: "Привыкают к пчеловоду пчелы, // Такова пчелиная порода... // Только я Ахматовой уклады // Двадцать три уже считаю года", а также со словами Есенина: "Эта оса Ахматова"; ср. с мотивам 'ос' в творчестве самой поэтессы<sup>13</sup>). Нет ничего удивительного, что при такой интенсивной жизненной и творческой самоотдаче "последние сроки" у обоих поэтов идентифицируются с 'перевернутой чашей', 'выпитым напитком жизни', что на языке поэтической метафорыки равнозначно душевному кризису, как это случилось с Мандельштамом на рубеже 20-х годов. Средством выражения психологического транса, воображаемой гибели стала тогда семантика 'вычерпанности жизненных потенциалов', 'полного испития чаши', образно воплотившаяся в пролонгированной метафорической филиации со значением "обезвлаженности", "сухости". Фокусным центром этого странного "дегидрированного" мира поэт устанавливает собственное "я", мнимая ущербность которого получает довольно резкую депрессивно-саморазоблачительную номинацию "усыхающего довеска прежде вынутых хлебов", см. также: "сухая река", "сухое ожерелье из мертвых пчел"<sup>14</sup>, "крови сухая возня", "сухой деревянный дождь" стрел, "сухой виноград", "сухоньких трав звон" = "травы сухорокий звон", вообще приобретающая угрожающий символично-аллегорический оттенок субституция травяного покрова в "стог", "сеновал", в сюрреалистической "распряженный огромный воз поперек вселенной" (здесь же "звезд млечная труха"), в "соломенный" "древний хаос"; к этому же: 'сухие губы', относящиеся не только к "физиологической" телесной суб-

станции, но и к творческой энергетике духа ("...От ревности с у х и м и // Г у б а м и шелелить", "Я говорю за всех с такою силой, // Чтоб небо стало небом, чтобы губы // Потрескались, как розовая глина", ср. у Ахматовой: "Знаю, как твое иссохло горло, // Как обуглен, как не дышит рот")<sup>15</sup>;

б) 'здравная чаша': семантизированы, во-первых, знаменитая мандельштамовская "чаша", которой он "лишился [...] на пире отцов" ("За гремучую доблесть грядущих веков...") и, во-вторых, та, коей, в полном расхождении с евангельской традицией, поэт просит у "виночерпия и чашника"<sup>16</sup> не обнести его, а дать "силу без пены пустой // В ы п и т ь э д р а в ь е кружащейся башни – // Рукопашной лазури шальной" ("Заблудился я в небе – что делать?.." (1937))<sup>17</sup> (для сравнения у Пастернака в "Гамлете" (1946): "Если только можно, авва отче, // Ч а ш у э т у м и м о п р о н е с и" или в его же "Гефсиманском саду" (1949): "Чтоб эта чаша смерти миновала // В поту кровавом он молил отца"; отметим попутно, не претендуя на какие-либо заключения, микросемы "чашника" и "ковпа" в его цикле "Тема с вариациями" (1918); ср. еще: образы "чаши" и "хозяина"-бога в цветаевском "Я знаю, я знаю..." (1921) из цикла "Разлука", где обращают на себя внимание соотносимые с мандельштамовским "Заблудился я в небе..." "гнезда" и "башни"). Приапический восторг поэта перед неодолимостью жизни близок лермонтовскому определению поэзии, необходимой, "как чаша для пиров" ("Поэт") – при традиционной патетизации метафоры 'поэзия-чаша' ритуальной архаистикой (ср., к примеру, с "Кубком" Языкова). В посвященном Мандельштаму ахматовском "Воронеже" (1936) ни о какой патетике, по крайней мере в ее торжественно-величественной ипостаси, не может быть и речи, 'пир' имеет горько-иронический подтекст: "...тополя, как сдвинутые чаши, // Над нами сразу зазвенят сильней, // Как будто пьют за ликование наше // На брачном пире тысячи гостей" (не исключено, что отсюда берет исток образ "деревьев-бражников" из "Пластинкой тоненькой жиллета..." Мандельштама). Среди поэтических адресов, совмещающих 'поэзию' и 'чашу' (в современную для Мандельштама и Ахматовой эпоху) достойны упоминания "Стихотворение" (1916) Лозины-Лозинского<sup>18</sup> и пролог к поэме Маяковского "Флейта-позвоночник" (1915): "За всех вас, // которые нравились или нравятся, // хранимых иконами у души в пещере, // как чашу вина в застойной здравнице, // подьемлю стихами наполненный череп" (превращение 'череп' в 'чашу' художественно обработано еще Пушкиным в "Послании к Дельвигу", ср. есенинское "Письмо к сестре" (1925), возможна и более скрытая референция – определение 'череп' как "чаши чаш" в "Стихах о неизвестном солдате"

(1937) Мандельштама). В продолжение разговора о художественных контекстах, в особенности – по линии 'заздравной чаши' – резонирующих с комментируемым стихотворением, нельзя не назвать припоминавшийся уже в другой связи "лицейский цикл" Пушкина (см. примеч. 11, см. также далее): "19 октября" (юность – дружба – поэтические пиры), становящийся со временем "глуше звон заздравных чаш" ("Чем чаще празднует лицей...", "Была пора: наш праздник молодой...");

в) не следует исключать из рассмотрения и того аспекта, что искомой может оказаться не *винная*, а *весовая* чаша (см. стихотворения Мандельштама "Когда подымаю..." (1911) и "Душу от внешних условий..." (1911), ср. с "В какую высь чашка весов взлетела!.." Кузмина) – некий мистический образ суда, "взвешивающий" наше сущностное вещество. В этом случае 'поэзию-чашу' еще с большим основанием можно интерпретировать в качестве мифологемы 'судьбы' – не столько как личной биографии Мандельштама, сколько как "страшного пути" поколения, к которому и он, и Ахматова принадлежали;

г) до сих пор речь шла о конвенциональном архетипическом ядре 'чаши'. Представляется, однако, что в разбираемом случае более, нежели какие-либо другие содержательные аспекты, актуализирован индивидуальный шифр поэтессы, конвергирующий 'чашу' и 'молодость' ("окровавленную юность"), ср. в "Поэме без героя": "Сплю – // Мне снится молодость наша, // Та, ея миновавшая чаша..." – с опорой на прозвучавшую в нашем анализе евангельскую аллюзию. Ключ к данному шифру Р.Д. Тименчик нашел в стихотворении Комаровского "Видел тебя красивой лишь раз..." (1913): "Или это лишь молодость – общая чаша?"<sup>19</sup> При этом существенно иметь в виду "космогенный" характер связи 'чаши' и 'молодости', соответствующий акту первотворения мира, где 'чаша' – символ нарушения первобытного сна, пробуждения и взрыва витальных сил Природы, см., например, в "Поэме начала" (1918) Гумилева: "И подобной чаши священной // Для вина первозданных сил // Не носило тело вселенной // И Творец в мечтах не носил"; в этом же ряду можно вспомнить 'чашу' из тютчевского "Цицерона": "Он их высоких зрелищ зритель, // Он в их совет допущен был – // И заживо, как небожитель // Из чаши их бессмертье пил!", что корреспондирует в тексте ахматовского стихотворения с мотивом 'бессмертья' и симультанно имплицитно "пастернаковский" подтекст<sup>20</sup>, разговор о которых впереди. В такой контекстной ситуации конгрегация 'чаши' и 'молодости' инспирирует ассоциацию с 'грехопадением', 'сорванным покровом девственности' (*инициальной кровью*, откуда и "окровавленная юность") и прямым 'блудом' как эпатазирующим



фарисейские взгляды отказом чувственной плоти от ортодоксии добропорядочности, унылого пуританства и постной аскезы ("Все мы бражники здесь, блудницы..." (1913) Ахматовой, чему вторит написанное тогда же и о той же "Бродячей собаке" мандельштамовское "От легкой жизни мы сошли с ума: // С утра вино, а вечером похмелье"; ср. с трансплантацией этого образа в социально-историческое пространство революционного Петрограда в стихотворении "Когда в тоске самоубийства..." (1917), где в рифменном корреляте "столица" – "блудница" поэтесса, вне всякого сомнения, акцентирует библейский дериват: "Когда приневская столица, // Забыв величие свое, // Как опьяненная блудница, // Не знала, кто берет ее..." = "Как сделалась блудницею верная столица, исполненная правосудия! Правда обитала в ней, а теперь – убийцы..." Ис. 1:21).

Итак, 'склонение над чашей', не отвергая всех других коннотаций, о которых шла речь выше, – прежде всего, как можно думать, пластический инклюзив 'блудницы с чашею в руке' из 17 главы Апокалипсиса. С точки зрения содержательной мотивики текста это объясняется устойчивым желанием Ахматовой вернуться в лирических воспоминаниях и грезх к событиям своей прошлой жизни, проживая вновь и вновь сыгранные когда-то роли и маски юности. Совершенно понятно, что 'блудница', удостоенная в свое время высшего партийного внимания и упомянутая, слегка разбавленная 'монахиней', в зловещем ждановском докладе 1946 года, занимает в этом кругу особое место. Оно продиктовано, кроме того, сложной психологической оркестровкой "блудной" самоадресации: смесью тонкой иронии и высокого трагизма к жертвам официозной "нравственности", сохранением в душе и памяти святых и светлых страниц неповторимого прошедшего и женского поэтического каприза, безоглядно прощающего ему всю "греховность". Безусловно, дидактизм Откровения Иоанна Богослова дан Ахматовой в связи с этим в "перевернутой перспективе": идея очистить мир от "мерзостей и нечистот блудодействия" революционным насилием привела к несравненно более страшному 'блуду', отчего жена, "сидящая на звере багряном, преисполненном именами богохульными, с семью головами и десятью рогами" (Откр. 17:3), в облике лирической героини стихотворения выглядит вполне целомудренно, хотя в самом тексте плотно спрессован разнообразный репертуар апокалиптических коннотаций: "зверь" = "быку" (в 3-й строфе), кроме того, 'вода' ("...я покажу тебе суд над великою блудницею, сидящею на водах многих..."), 'кровь' ("Я видел, что жена упоена была кровию свидетелей Иисусовых..."), 'бездна' ("Зверь, которого ты видел, был, и нет его, и выйдет из бездны и пойдет в погибель..."). Один из медиаторов этого слоя образности в "Я над ними

склонюсь, как над чашей..." – стихотворение Волошина "Европа" (1918)<sup>21</sup>, в котором взаимосотнесены и сплавлены в единую образную целостность два мифа – упомянутый библейский о "вавилонской блуднице" и древнегреческий – о похищении любвеобильным Зевсом, принявшим облик быка, красавицы Европы (см. комментарий к 3-й строфе).

При таком интерпретационном подходе метафорическая цепь: 'поэзия' – 'чаша' – 'молодость' (вообще 'прошлое') – 'смерть', и весь детерминированный ею ряд коннотивных субституций, композиционно связывая начало и конец стихотворения, образует некий сердцевинный блок, который антиципирует весь его образный строй, по существу всю содержательную и выразительную структуру.

Суммируя сказанное, отметим, что в образе 'чаши' – при всех семантически разносторонних оттенках – крайней значимо христианское начало, символизирующее скорбь и страдание, веселье, граничащее со смертью, и вино, превращающееся в кровь. 'Чаша' – элемент элиминированного в тексте 'смертного распятия', которое принял художник, презревший земные страхи и добровольно отвергший спасение ради служения Божьим заветам.

Эпитет *заветный*, обладающий стойким библейским привкусом, не позволяющим употреблять его всеу, не слишком часто используется Ахматовой (ср.: "Когда я называю по привычке // Моих друзей з а в е т н ы х имена, // Всегда на этой странной перекличке // Мне отвечает только тишина", о преломлении здесь пушкинского мотива "переклички дружбы" см. выше и примеч. 11). Сокровенная доверительность, интимность "заветных заметок"<sup>22</sup> (ср. с хрестоматийными "горестными заметками" Пушкина из посвящения к "Евгению Онегину") продиктованы тем, что они конспирируют дихотомию взаимосоприкасающихся друг с другом семантических полей, по-особенному ценных для Ахматовой, – мандельштамовского и пастернаковского. Начнем с последнего.

В соседстве с "библейским" эпитетом *заметки* конвергируют с известным определением Пастернаком Библии ("Охранная грамота", ч. II, гл. 18), которая "есть не столько книга с твердым текстом, сколько з а п и с н а я т е т р а д ь человечества...", и, прибавляет автор, "таково все в е к о в е ч н о е". Стихи Мандельштама, в представлении Ахматовой, *заметки* и *пропуск в бессмертие* одновременно, что гомогенно опорным конструктам приведенной пастернаковской мысли. Для всех троих поэтическая речь – земной аналог библейского текста, требует, подобно вере, душевной чистоты и истовости, ибо поэт, имея перед собой пример Бога, вступает в Договор=Завет с людьми и повторяет крестный путь Его Сына вплоть до искупительной крови (эта идея, впервые в общих чертах высказанная Мандельштамом в докладе "<Скрябин и христианство>",

художественно реализована в стихах 30-х годов, таких, например, как "Сохрани мою речь..." (1931), "Как светогени мученик Рембрандт..." (1937), ср. с христианскими мотивами и образами в "Стихах из романа" Пастернака). Ахматова, которой, как никому другому, был внятен не только прямой, непосредственный, но и опосредованный, скрытый христианский мимесис творчества Мандельштама и Пастернака, вкладывает в эпитет *заветный*, помимо поверхностной коннотации – "сокровенный", "дорогой", "особенно близкий и ценный", глубинный этимологический смысл, восходящий к Библии: 'заповеди', 'закона', что в сочетании с *заметками* (применительно к поэзии) может быть прочитано как 'запись на скрижалях веры слов Поэта'. Ахматова здесь по существу варьирует мотив, однажды уже получивший у нее поэтическое воплощение: отзвук на завет Мандельштама в "Сохрани мою речь..." – стихотворении, по-видимому ей же и посвященном<sup>23</sup>: "И мы с о х р а н и м тебя, русская речь, // Великое русское слово" ("Мужество" (1942))<sup>24</sup>. В "заветный" может заключаться и менее облигаторный смысл: намек на переход Мандельштама из иудаизма в христианскую конфессию, от Ветхого Завета к Новому, что эвентуально может иметь опору в импликациях ритуала причащения – 'чаша' и 'кровь'<sup>25</sup> (ср. в его стихотворении "Вот дароносица, как солнце золотое..." (1915): "И евхаристия, как вечный полдень, длится – // Все причащаются, играют и поют, // И на виду у всех божественный сосуд // Неисчерпаемым веселием струится", ср. у Лозинского (1916): "То был последний год. Как ч а п а в сердце храма, // Чеканный, он вместил всю мудрость и любовь. // Как ч а ш а в страшный миг, когда в и н о есть к р о в ь. // И клир безмолствует, и луч нисходит прямо"); усилено звуковым комплексом: "СЧ[=Щ]есть", "Черная", и сродством ("стелесностью" с Иисусом Христом) в единой вере: "Т е м ж е воздухом, т а к ж е над бездной..."

В мелодическом отношении "заветный" – ключевой фонетический образ стихотворения: звуки З (альтернант С), В, Т, Н принадлежат к числу наиболее в нем частотных. ЗАВЕТные ЗА[М]ЕТки скреплены неалеаторной паронимазией с ВЕСТью: сквозь фонетическую близость явственно проступают черты смыслового стяжения. Образ *вести* насыщен в творчестве Ахматовой уплотненно-амбивалентным многообразием эмоциональных обертонов: давнее ожидание и внезапная радость, благостный подарок судьбы и навалившаяся горькая беда, одновременное предчувствие и душевной сладости и роковой пустоты, черное пророчество и светлая надежда (ср. "К Музе" Блока: "Есть в напевах твоих сокровенных // Роковая о гибели весть"): "Окна тканью белую завешены, // Полумрак струится голубой... // Или дальней

в е с т ь ю мы утешены? // Отчего мне так легко с тобой?", "Из памяти, как груз отныне лишней, // Исчезли тени песен и страстей. // Ей – опустевшей – приказал Всевышний // стать страшной книгой грозовых в е с т е й" <sup>26</sup>, "Ты не со мной, но это не разлука: // Мне каждый миг – торжественная в е с т ь ", "Когда о горькой гибели моей // В е с т ь поздняя его коснется слуха...", "Ты, росой окропляющий травы, // В е с т ь ю душу мою оживи, – // Не для страсти, не для забавы, // для великой земной любви", "Здесь столько лир повешено на ветки, // Но и моей как будто место есть. // А этот дождик, солнечный и редкий, // Мне утешенье и благая В е с т ь ", "О август мой, как мог ты в е с т ь такую // Мне в годовщину страшную отдать!", "Ты забыл те, в ужасе и в муке, // Сквозь огонь протянутые руки // И надежды окаянной в е с т ь ", "Ты не выпьешь, только пригубишь // Эту горечь из самой глубины – // Это нашей разлуки в е с т ь ", "Позвони мне хотя бы сегодня, // Ведь ты все-таки где-нибудь есть, // А я стала безродных безродней // И не слышу крылатую в е с т ь ". В "Я над ними склонюсь, как над чашей..." образ 'вести' импантирует и самое экстратекстовое событие, послужившее импульсом к его созданию, – снятие официального проклятия с имени поэта. Наконец, в нем немалозначимы и мандельштамовские коннотации: "Священник слышит пенье птичье // И всякую живую в е с т ь ", "Прямизна нашей речи не только пугач для детей – // Не бумажные дети, а в е с т и спасают людей" (см. также черновую редакцию того же, откуда и предыдущий пример, реквиема памяти А. Белого: "И клянусь от тебя в каждой косточке в е с т о ч к а есть"), "Я обращался к воздухе-слуге, // Ждал от него услуги или в е с т и ..." (обратим, кстати, внимание на то, что в комментируемом стихотворении происходит аналогичное совмещение 'вести' – этой лексемой завершается первая строфа – и 'воздуха', которым открывается вторая, на выразительном фоне звуковых связок: В е С Т – В о З Д, и внутренней рифмы н Е Ж Н ы й – т Е М Ж Е), "И за полем полей поле новое // Треугольным летит журавлем, // В е с т ь летит светопыльной обновою, // И от битвы вчерашней светло. // В е с т ь летит светопыльной обновою: // – Я не Лейпциг, я не Ватерлоо, // Я не Битва Народов, я новое, // От меня будет свету светло" <sup>27</sup> (в противоположность этому ср. с обращенным к Мандельштаму призывом Пастернака к безвестности как онтологическому условию полноценного поэтического труда: "Сгинь б е з в е с т и, вернись без сил, // И по репьям и по плутаньям // Пойдем, кого ты посетил"; ср. у него же в более позднем стихотворении "Быть знаменитым некрасиво..." (1956) звучащее как творческая декларация убеждение в том, что надо "...окунуться в н е и з в е с т н о с т ь // И прятать в ней свои шаги, // Как прячется в тумане местность, // Когда в ней не видать ни зги").

'Весть' находится в окружении двух оксюморных – по отношению друг к другу – эпитетов, образующих, по крайней мере в экстенсивном плане, напряженно амбивалентное поэтическое пространство. Об особом умении Ахматовой его создавать писал когда-то Б.М. Эйхенбаум (1923) (повторим примеры, подобранные ученым: "Подари меня горькою славой", "Прости меня, мальчик веселый, // Совенок замученный мой", "Слагаю я веселые стихи // О жизни тленной, тленной и прекрасной", "Помолись о нищей, о потерянной, // О моей живой душе", "И тебе печально благодарная", "Умирая, томлюсь о бессмертии", "Ни один не двинулся мускул // Просветленно-злого лица", "Как светло здесь и как бесприютно", "Да будет жизнь пустынно и светла", "Смотри, ей весело грустить // Такой нарядно обнаженной"<sup>28</sup>). Эта характерная стилевая особенность Ахматовой здесь как бы усиливается тем, что "имитирует" мандельштамовское тяготение к активному использованию оксюморона и катахрезы<sup>29</sup>, см., например: "мрачно-веселые толпы", "горячие снега", "вода [...] черна и сладима" (ср. в "Египетской марке": "воздух черен и сладок"), "лазурь черна", "Когда заулыбается дитя // С развилочкой игоречи и сласти..." (ср. у Цветаевой: "...Передашь Москву // С нежной горечью..." в "Стихах о Москве"), "Железной нежностью хмелеет голова..." (по всей видимости, аллюзия на "Песню о железе" М. Герасимова: "В железе есть нежность...") и мн. др.<sup>30</sup> Комментируемый текст изобилует аптитетичными образами на разных уровнях, начиная с "атомарного" (лексико-семантические или, более крупные, композиционные сдвиги, контрасты, оппозиции, – скажем, сенсibilный перелом эмоционального тона от 2-й к 3-й строфе), кончая "молекулярным": противосоответствие тематизированных текстовых комплексов, имеющих онтологический модус: жизнь – смерть – бессмертие. Что касается амбивалентности "черного" и "нежного", то на внешней, видимой поверхности она отражает дуализм кровавой эпохи, сцепивший воедино несоединимо-полярное, взаимонесвязуемое: 'весть', принесшаяся из юности, прокручивает время вспять, и в калейдоскопе диких несочетаемостей намертво срастаются талант, величие духа, вера в мировую гармонию и всеземное братство с произволом власти, телесным и моральным насилием, кровавым террором. Но это впечатление чисто внешнего свойства, хотя в определенном смысле и не препятствующее более глубокому пониманию образа. Ахматова же, без сомнения, остро ощущала то, о чем пишет современный исследователь, характеризуя "мандельштамовское понятие нежности", которое, по его словам, "...частично переплетается с понятием смерти". "В нем, – про-

должает автор цитируемой работы, – семантический компонент 'слабость, хрупкость' иногда настолько подчеркнут, что нежное у поэта зачастую находится на самой границе бытия и небытия. [...] понятие нежности обладает такими же глубинными атрибутами, какие имеют и лексические единицы, связанные с понятием смерти"<sup>31</sup>; ср.: "нежная чума", "Всю смерть ты выпила и сделалась нежней", "нежные гроба"<sup>32</sup>, "нежные сети", "стигийская нежность", о загробном мире – "нежный луг". Таким образом, в полном соответствии со своей индивидуально-специфической поэтической семантикой, эпитет "нежный" принадлежит реквиемному концепту стихотворения (кроме всего прочего, важна композиционная трансмиссия, связывающая "черную нежную весть" с "загробным лугом" из последней строфы) и оказывается вполне релевантным тому содержанию, которое, исходя из каузальности темы смерти, окрашивается в траурные тона.

Внимания заслуживает инверсированность третьего и четвертого стихов, выдвигающая наиболее трагическое определение 'юности' в ахматовской поэзии на передний план: ср., к примеру, с пылкой юностью в варианте эпиграфа к 1-й части "Поэмы без героя" из "Дон Жуана" Байрона: "In my hot youth when George the Third was King" (1, SSXÜÜ), что восходит к Горацию, которого английский поэт здесь цитирует: "Non ego hoc ferrem calida juventa" ("Я не стерпел бы этого в дни пылкой юности"), или с юностью мятежной в адресованном Недоброво: "Что над юностью встал мятежной, // незабвенный мой друг и нежный, // Только раз приснившийся сон, // Чья сияла юная сила, // Чья забыта навек могила, // Словно вовсе и не жил он"; антитетичное определение 'юности' в разных поэтических контекстах Ахматовой в качестве antecedента вполне могло иметь стихотворение Пушкина "Чем чаще празднует лицей..." из уже не раз называвшегося "лицейского цикла": "Зовет меня мой Дельвиг милый, // Товарищ юности живой, // Товарищ юности унылой". В "тесноте стихового ряда" Ахматовой словообразы разными путями добиваются смысловой взаимосоотнесенности, звуковые параллели – один из самых апробированных. Звуковая рекуррентия "склонюсь" в "юности", основанная на неполном палиндромном эффекте (СклОНИЮсь почти фонетическое "зеркало", "перевертень" ЮНОСТИ; кроме того, коррелянт КЛО/КРО в СКЛОНюсь и ОКРОВАвленной<sup>33</sup>), обладает силой установления текстовой связи. Всякая же связь между микроэлементами в гравитационном поле стиха смыслодержательна. В данном случае она указывает на развивающуюся внутреннюю тему 'юности' ('прошлого') с дальней перспективой, позволяющей подчинить ее тому пониманию, которое пришло только с годами и накопленной в

драматических испытаниях жизненной мудростью, а также ясно сознаваемой и поэтически зафиксированной возможностью одной из немногих увидеть, как широко и масштабно гибла культура "серебряного века". Все это еще более усиливает в "склонюсь" креативный момент. Есть, вероятно, резон вести речь не об одних лишь воспоминаниях, имплицитруемых этой "интеллектуальной" позой, но и о собственно творческой лирической интенции по принципу палимпсеста (ср. в Посвящении к "Поэме без героя": "...а так как мне бумаги не хватило, // Я на твоём пишу черновике"). Такая логика проливает свет на характер "соавторских" интонаций стихотворения: не просто сходство, а нечто большее – слитность, неразделимость, совместность их "литературного портрета": "юности нашей", "наши [...] тени", ее существование точно в той же среде и обстановке, что и его (2-я строфа), его поэтические образы в ее снах и подобн. (к этому же: "ролевая" дистрибуция трех субъектно-лирических сфер – "я", "мы", "ты" ("твой", сюда же относятся "это" и "они" – в косвенных падежах – в 1-й строфе, эквивалентные 'стихам', то есть "его", "[твоей]" сфере) – конституирована единым лирическим монологом, служащим своего рода метатекстом для инклюзивированных в него претекстов, включая и мандельштамовские).

## 2 строфа

Семантическая основа ключевых образов этой строфы – "бездна" и "ночь", метафизична и не может быть однозначно выведена из какой-либо конкретной прототипики, – предположим, из традиции "петербургского мифа", хотя их "дуальность", например, в "Поэме без героя" маркирована именно петербургским локусом: "Крик петуший нам только снится, // За окошком Нева дымится, // Ночь бездонна, и длится, длится – // Петербургская чертовня...", где пение петуха (евангельское, античное?), возможно, опосредуется "Tristia" и "За то, что я руки твои не сумел удержать..." Мандельштама: "И что обряд той петушиной ночи...", "Еще не рассеялся мрак и петух не пропел..." (ср. в его статье "Слово и культура": "Итак, ни одного поэта еще не было. Мы свободны от груза воспоминаний"<sup>34</sup>. Зато сколько редкостных предчувствий: Пушкин, Овидий, Гомер. Когда любовник в тишине путается в нежных именах и вдруг вспоминает, что это уже было: и слова, и волосы – и петух, который прокричал за окном, кричал уже в Овидиевых тристиях, глубокая радость повторенья охватывает его, головокружительная радость..." – при том, что приведенному ахматовскому фрагменту из

"Поэмы..." предшествует максима о поэтах: "Поэтам // Вообще не пристали грехи").

Известный интерес представляет дешифровка этих образов как 'стиховой бездны', ср. у Ахматовой в "Хвалы эти мне не по чину..." (1959): "Стихи эти были с подтекстом // Таким, что, как в бездну глядишь. // А бездна та манит и тянет, // И ввек не доищешься дна, // И ввек говорить не устанет // Пустая ее тишина". В таком случае "я дышала" приобретает модус 'поэтического дыхания', валентного той хрупкой творческой ткани, которую Мандельштам назвал "блаженным, бессмысленным словом", оказавшимся "в черном бархате советской ночи, // В бархате всемирной пустоты" последней ниточкой, связывающей гибнущую культуру с ее давними и недавними кумирами ("В Петербурге мы сойдемся снова..." (1920)<sup>35</sup>). *Пустая и железная ночь* Ахматовой и "советская ночь" Мандельштама – двойники, чьим общим пратекстом служит добиблейский Хаос: "Земля же была без видна и пуста, и тьма над бездною; и Дух Божий носился над водою" (Быт. 1:2), что через образ 'сотворение мира' возвращает к 'юности' из 1-й строфы<sup>36</sup> (еще одним кодом сопряжения 'бездны' и 'юности' может служить фраза из статьи Блока "Крушение гуманизма" о Шиллере как некоем символическом выражении потенций романтизма: "Я представил бы Шиллера в виде юноши, наклонившегося <ср. со "склонюсь" в 1-й строфе. В.Х.> вперед и бестрепетно смотрящего в открывающуюся перед ним туманную бездну"<sup>37</sup>). Нарастание эсхатологического напряжения от 1-й ко 2-й строфе (начало жизни, бурный расцвет, окрашенный в кровавые тона, ночь на пороге в зрелость) идет и по другой визуально-образной ветви: превращение 'чашки' в 'бездну = гигантскую чашу' со знаменательным совпадением пространственной точки зрения лирической героини: *над чашей – над бездной*. Развитие получает (это уже отмечалось) мотив 'соседства судьбы' ("тем же... так же...") как истока общих поэтических впечатлений<sup>38</sup>, парадигмой которых становится ночь-смерть, трагически переломившая жизнь их поколения. Не беря во внимание более многочисленных и разнообразных precedентов в творчестве Ахматовой, укажем на то, что смерть имеет "ночную" символику и в других стихотворениях "Венка мертвым": "бессонный мрак" и "тьма декабрьской ночи" ("Памяти Бориса Пильняка"), "столица полночная" ("Поздний ответ", адресованный Цветаевой), "пустая ночь" (посвящение Пушкину). Второе стихотворение цикла начинается прерванной кем-то заукокойной католической мессой "De profundis clamavi at de Domine!" ("Из глубины воззвах к Тебе, Господи!") – "De profundis... Мое поколение // Мало меду вкусило". Среди других заслуживающих внимания параллелей внимание привле-



кает такая: приведенный стих из 129 псалма был использован в качестве эпиграфа к сборнику "Из глубины" (М.; Пг., 1918), в котором принял участие едва ли не весь цвет русской философской и религиозной мысли, к тому времени еще не уничтоженный, – С. Аскольдов, Н. Бердяев, С. Булгаков, Вяч. Иванов, А. Изгоев, С. Котляревский, В. Муравьев, П. Новгородцев, И. Покровский, П. Струве, С. Франк. Образ разверзшейся перед обществом бездны, к которой подтолкнул его большевистский Октябрь, – заглавный и лейтмотивный в сборнике, некоторые статьи с него и начинаются. Бердяев ("Духи русской революции"): "С Россией произошла страшная катастрофа. Она ниспала в темную бездну" (с. 51), Струве ("Исторический смысл русской революции и национальные задачи"): "...мы должны [...] измерить всю глубину того падения, в котором мы оказались..." (с. 280), Франк ("De profundis"): "Если бы кто-нибудь предсказал еще несколько лет тому назад ту бездну падения, в которую мы теперь провалились и в которой беспомощно барахтаемся, ни один человек не поверил бы ему" (с. 301) (ср. также со стихотворением Волошина "На дне преисподней" (1922), посвященным смерти Блока и Гумилева: "С каждым днем все диче и все глуше // Мертвенная цепенеет ночь. // Смердный ветер, как свечи жизни тушит: // Ни позвать, ни крикнуть, ни помочь", к чему явно восходит ахматовское "напрасно зови и кричи").

Революционная апокалиптика давала сильный импульс к использованию inferнальной образности. Уже в ноябре 1917 года Розанов писал в "Апокалипсисе нашего времени": "Значит, мы "не нужны" в подсолнечной и уходим в какую-то ночь. Ночь. Небытие. Могла<sup>39</sup>. "Стрелка часов мировой истории, – вторил ему незадолго до высылки из России Бердяев, – показывает час роковой, час наступающих сумерек, когда пора зажигать огни и готовиться к ночи"<sup>40</sup> (ср. в посвященном Мандельштаму ахматовском "Воронеже": "И ночь идет, // Которая не ведает рассвета" или в ее же "Надписи на поэме" (1943): "И ночь идет, и сил осталось мало..."). Абсолютное большинство стихов Мандельштама 1917–1918 гг. выдержано в сгущенно-сумеречном, ночном колорите, включая метафоры, ставшие хрестоматийными: "сумерки свободы", "митра мрака", "ночное солнце". Тщетность усилий "дневного" сознания противостоять надвигающейся на страну "ночи пустой и железной" была осознана русской интеллигенцией, в том числе Мандельштамом и Ахматовой, в инициальную пору роковых катаклизмов. В рассматриваемом стихотворении эта трагическая безысходность передана словообразом "напрасно", чья звуковая модель разнообразно варьируется вплоть до анаграмматической

"имитации": ПРЯНО, ПриСНившейСЯ, ПРОНОСЯтся, ПРОПуСк (в последнем случае можно вести речь об интроспективной "полемике" с семей *пропуск в бессмертие*, указывающей на *ненапрасность* духовного подвижничества и жертвенной искупительной крови). Последнее замечание заставляет, забегая несколько вперед, отметить в развитии "лирического сюжета" сукцессивную смену и взаимодействие 'временного' и 'вечного' образных планов. Говоря несколько условно, исторический хронотоп, который поддается вычленению в первых двух строфах, абсорбируется всевременностью мифа (3-я строфа) и последующими акроничными и атопичными лирическими аддициями, – так что и "загробный луг" и "пропуск в бессмертие", некие эквиваленциальные "вечности" категории, относятся к недоступной для власти земных владык метаисторической сфере мироздания. Наряду с этим жизнь, смерть и воскресение Мандельштама (как поэта – безметафорически) – триада, составляющая для Ахматовой своеобразный "евангельский" сюжет, имела все же для нее, как можно думать, не столько абстрактно-мифические, сколько самые что ни есть реальные очертания. Миф, преодолевавший историю, одновременно "беременел" ею, и разбираемое посвящение Мандельштаму – не только концепционно, но и стилистически – фундируется на этом контрапункте, представляя собой в семиотическом отношении, если воспользоваться словами Ю.Н. Тынянова, сказанными по иному поводу, "оперирование сразу двумя семантическими системами, даваемыми на одном знаке..."<sup>41</sup>

### 3 строфа

Не будет большой натяжкой назвать эту строфу самой "мандельштамовской" в стихотворении. В.Н. Топоров остроумно допускает даже возможность анаграмматического шифра имени Мандельштама в начальных буквах первого и второго стихов и местоименном слове "там" – как последнем слоге фамилии<sup>42</sup>. Кружение Эвридик – аллюзия, восходящая к стихотворениям Мандельштама 1920 года "Чуть мерцает призрачная сцена..." и "В Петербурге мы сойдемся снова...", отразившим театральные впечатления от оперы Глюка "Орфей и Эвридика" и посвященным актрисе Александринского театра и художнице О.Н. Арбениной-Гильденбрандт, которой поэт в то время увлекался (об интertextуальной связи с постановщиком этой оперы на сцене Мариинского театра В.Э. Мейерхольдом см. в комментарии к следующей строфе); последняя строка отсылает к стихотворению "С розовой пеной усталости у мягких губ..." (1922), лирически переосмысливающему миф о похищении Европы, что совпадает с финалом его статьи

"Пшеница человеческая", писавшейся в те же самые сроки<sup>43</sup> (по свидетельству Н.Я. Мандельштам, источником вдохновения поэту послужила картина В. Серова "Похищение Европы"; об интертекстуальной связи с "Европой" Волошина и "Европой" Мандельштама говорилось выше, в комментарии к 1-й строфе). Этот прием – метонимической импликацией адресата посвящения, заключающийся в том, что упоминание о "них", о стихах, сменяется их аллюзивным включением в текст, – позволяет расширить и углубить диалогическую базу поэтической речи, ввести в нее "второй голос" уже не только как хотя и гипостазированную, но все-таки подразумеваемую субстанцию, а как прямую цитату. При этом канва сквозной лирической медитации несколько не прерывается, более того, приобретает новые контекстуальные контуры. Внутриобразные взаимодействия, помимо отмеченных выше фонетических филиаций, осуществляются сразу в нескольких композиционных планах: а) "кровь" из 1-й строфы обнаруживает свою "водную" имманентность: промежуточное положение "волн" между актом причащения и, в 4-й строфе, мифологемой Леты свидетельствует по крайней мере о неадекватуализированной мотивике 'смерти' (при том, что сами "волны" прямого отношения к смерти, ясное дело, не имеют); б) динамизируются семантемы 'прошлое' и 'дыханье', ср. два первых двуступища 2-й и 3-й строф, где отчетливо просматривается нацеленный параллелизм: "дышала" – "дыханье", повторяющееся "когда-то" и "там" возвращают в пространственно-временном смысле к antecedентным "бездне" и "ночи"; в) семантема 'стихи (поэзия)' в "ночи и пустой и железной" развивается посредством мифа об Орфее и Эвридике: божественного искусства, сошедшего в адское пекло жизни и безжалостно растерзанного там (ср. в "Эвридика – Орфею" (1923) Цветаевой, где *pendant* этой темы аналогичные ахматовским мотивы 'крови' и 'бессмертия': "Уплочено же – всеми розами крови // За этот просторный покров // Бессмертия..." – с возможным отзвуком в пастернаковском посвящении "Марине Цветаевой" (1929): "Мне все равно, какой фасон // Сужден при мне покрою платье в. // Любую быль сметут как сон, // Поэта в ней законопатив", см. также во Вступлении и "Спекторскому" (1925–1931): "...И до крови кроил наш век закройщик...").

Имплицированный образ Орфея коррелирует с двумя топосами стихотворения: "загробным лугом" в последней строфе (ср. в цитируемой Мандельштамом в "Чуть мерцает призрачная сцена..." арии глюковского Орфея: "Ты вернешься на зеленые луга") и 'водой' (согласно мифу, голова растерзанного вакханками певца плыла по Гебру, см. в "Как сонный, как пьяный..." (1921) Цветаевой из цикла "Стихи к Блоку": "Не эта ль, // Серебряным звоном полна, // Вдоль сонного Гебра //

Плыла голова?). Нельзя пройти мимо имплантированности Орфея в текст ахматовского стихотворения фонетическим путем: его связь с Европой построена едва ли не на палиндромной игре: ЕВРОпа – ОРФЕЙ. Паронимичная им ЭВридика имеет с Европой не только звуковой, но и смысловой контакт, живым олицетворением которого, по крайней мере для Манделъштама, выступал Анненский: названный в статье "О природе слова" (1921–1922) "царственным хищником", он похищает Эвридику у европейцев, становясь как бы тем самым и Орфеем и быком-Зевсом одновременно<sup>44</sup>.

Дуэты Орфей-Эвридика и Зевс-Европа, кроме того, соотнесены Ахматовой (и антиципационно Манделъштамом) через медиацию "зеленого (эвентуально: "загробного") луга" (Зевс, как известно, похищает юную Европу, дочь финикийского царя Агенора, когда она безмятежно играет на лугу). В культурной жизни "серебряного века" "орфический" миф проецировался в частности на творчество Айседоры Дункан, чьи гастроли в России проходили впервые в 1904–1905 гг. и имели огромный успех. С легкой руки С.М. Соловьева, преподнесшего Дункан поэтическое посвящение, она превращается в Эвридику (в одну из своих программ танцовщица включала музыку Глюка из упоминавшегося "Орфея"). Написанное до ее приезда в Россию стихотворение Брюсова "Орфей и Эвридика" (1903) как бы тоже примыкает к "дункановскому" контексту; оно приводило в восхищение, скажем, того же Соловьева, а Белый воспользовался двустийем из него – "Вспомни, вспомни луг зеленый – // Радость песен, радость пляск" – для эпиграфа к своей статье "Луг зеленый" (1905), где, между прочим, писал о том, какое сильное впечатление произвело на него искусство "иностранной плясуньи". Восторженное отношение к Дункан намеревался выразить и Блок, которого остановила, по всей видимости, только боязнь разительных совпадений с Белым: прочитанный в восьмой книжке "Весов" за 1905 год, во время работы над статьей "Безвременье", "Луг зеленый" поразил его сходством с собственными мыслями и даже названием одного из разделов ("Я изумился, читая "Зеленый луг" <sic!>, – писал Блок Белому 2 октября 1905 года. – Дело в том, что все это время я писал статью, в которой последняя глава называется "Зеленые луга"<sup>45</sup>)<sup>46</sup>.

Наконец, нельзя ничего не сказать об эротической кумуляции мифологической диады. Эротический "сюжет" играл до известного предела маргинальную роль в личных отношениях автора и адресата стихотворения и явно не подходил, во всяком случае по этой линии, для мифопоэтической перифразы<sup>47</sup> (ср. в "Листках из дневника" Ахматовой, речь идет о 1917–18 гг.: "После некоторых колебаний решаюсь вспомнить в этих записях, что мне пришлось объяснить Осипу, что нам не следует так

часто встречаться, что это может дать людям материал для превратного толкования наших отношений <и он неожиданно очень грозно обиделся на меня и совсем перестал бывать на Боткинской><sup>48)49</sup>. Эротiku в "Я над ними..." следует, пожалуй, рассматривать как своего рода "клеймо" молодости, а не как аллюзию частных отношений (прямых параллелей с мифом о похищении Зевсом Европы поэзия Ахматовой не дает, из весьма отдаленных можно вспомнить мотив 'морского побега' в стихотворении "Побег" (1914) и в "апофатической", "наоборотной" ситуации – "анреповские" стихи: неукраденность, брошенность героини героем, уехавшим за море, что имплицитно скорее уже другой мифологический сюжет – об Энее и Дидоне<sup>50</sup>).

#### 4 строфа

Одно из неперемных условий функционирования мифологического хронотопа в сложных художественных системах – инкорпорирование социофизической и социокультурной реальности в условно-символическую модель мира. Репрезентативность этого посыла без натяжек институирована в таком многоаспектном культурном феномене, как "петербургский текст"<sup>51</sup>. В комментируемой строфе фигурирует один из его элементов – гидроним *Нева*, являющаяся инвариантным субститутотом *Леты*, см., например, в стихах В. Курдюмова, примыкавшего к Цеху поэтов: "Там, где в Неву впадает Лета, // Гранитный опрокинув брег, – // Застыли наши жизни где то // В пеноразделе этих рек...", или Г. Иванова: "...Зимний день. Петербург. С Гумилевым вдвоем, // Вдоль замершей Невы, как по берегу Леты, // Мы спокойно, классически просто идем, // Как попарно когда-то ходили поэты"<sup>52</sup>, или в "Петербурге" Белого, где в столице Империи "...Через л и т е й с к и е в о д ы к островам перекинута черная и серая мосты"<sup>53</sup>, ср. у самой Ахматовой в "Поэме без героя": "... Там, у устья Л е т ы - Н е в ы ", следует также иметь в виду эпиграф к Решке из пушкинского "Домика в Коломне": "...Я воды Л е т ы пью, // Мне доктором запрещена унылость", идентифицирующий в контексте поэмы с "петербургским текстом" и приобретающий "невский" колорит.

В то же время хронотоп 'Невы' имеет в стихотворении Ахматовой более многозначную культурную модальность, реконструируемую в частности из архаических представлений о "реке времени" ("мировой реке") и атрибутируемую его основными топосами: вытекающая из первобытного стихийного Хаоса (в нашем случае – "бездна"), она, омывая "загробный луг", устремляется к Океану Вечности (= "пропуск в бессмертие"); ср. со сходной архетипикой в тютчевском "Смотри, как на

речном просторе...". Это заставляет предположить, что общий "амбивалентный" модус текста, градуированный онтологической оппозицией 'жизнь/смерть', определяет архетипические потенции 'воды' как обладающие гетерогенной экзистенцией – "живой" и "мертвой"<sup>54</sup>. Данная гетерогенность лишь в схематическом изложении выглядит полярной, в глубинных подтекстных пластах она отмечена множеством взаимосопрежений и взаимопереходов одного противоположного качества в другое. Так, нет, как кажется, никаких сомнений в том, что в первом двустишии 'Нева' изоморфна 'Лете' – акватории, традиционно связанной с прощанием с жизнью, ср. у Ахматовой в цикле "Смерть": "А я уже стою на подступах к чему-то, // Что достается всем, но разною ценой... // На этом корабле есть для меня каюта // И ветер в парусах – и страшная минута // Прощания с моей родной страной" или в "Царскосельских строках": "Справлена чистая тризна, // И больше нечего делать. // Что же я медлю, словно // Скоро свершится чудо? // Так тяжелую лодку долго // У пристани слабой рукою // Удерживать можно, прощаясь // С тем, кто остался на суше". Однако кинематика мелькающих в памяти поэтессы теней, амплифицирующая локус Невы – "Это наши проносятся тени // Над Невой, над Невой, над Невой", – ассоциируется с приводившимся выше (см. разбор 2-й строфы) началом Библии: "...и Дух Божий носился над водою". Это вносит в смертную тему неожиданный инициальный аспект, вызванный, как можно с безошибочностью утверждать, сравнением политической реабилитации Мандельштама с его "вторым рождением". Такой ход рассуждений позволяет примыслить отсутствующие в тексте стихотворения и как будто бы асемiotичные для него образы Адама и Евы. Впрочем, до определенной степени эта асемiotичность снимается фонетической партиципацией, усиленной тройным повтором НАД НЕВОЙ (помимо трех других случаев использования предлога "над" в разных строфах и "эха" ЭВридики и ЕВропы в ЕВе). Вполне вероятно также и то, что проносящиеся над Невой тени – "полигенетическая цитата"<sup>55</sup>, предполагающая в числе своих источников стихотворение Пастернака "Мейерхольдам", чьим прототекстом является приводившееся место из Книги Бытия: "Так играл пред землей молодую // Одаренный один режиссер, // Что носился как дух над водою // И ребро сокрушенное тер". Впервые это стихотворение было опубликовано в пятой книжке "Красной нови" за 1929 год в одном цикле с посвящением Пастернака "Анне Ахматовой", в котором, кстати, в отличие от окончательной редакции, была и *Нева*, и *вода каналов*; в тот же цикл вошли два его посвящения Цветаевой: "Ты вправе, вывернув карман..." и акrostих "Мгновенный снег, когда булыжник узрен...", писавшей за несколько лет до этого в

статье "Световой пивень" (1922): "Самого Пастернака я бы скорей отнесла к самым первым дням творения: первых рек, первых зорь, первых гроз. Он создан до Адама<sup>56</sup>. При этом немаловажно то, что и Пастернак и Цветаева являются адресатами "Венка мертвым"<sup>57</sup>, а Мейерхольд, как уже говорилось, хотя и не названным, но имплицитным для посвященных "персонажем" 3-й строфы комментируемого стихотворения (сюда же следует прибавить его роль в "Поэме без героя").

Во втором двустишии напряжение заметно ослабевает, исчезает наваждение от пронесшегося шквала воспоминаний, ритмико-интонационная динамика приобретает "умиротворенную", "идиллическую" тональность. Пассионарность резкого ПРоныются, звуковой костяк которого, как было сказано, "анаграммирует" отчаянно-скептическое "напрасно", сменяется мягкой и мерной, будто раздумчиво накатывающиеся волны, ономагопеей ПЛещет: Нева уже не столько Лета, сколько креационная "живая" вода, возвращающая из плена смерти и забвения. Этот своеобразный апофеоз в развитии центральной лирической темы стихотворения, совмещающий воедино 'плач' и 'славу', делает необходимым особое выделение строфы в тексте, чему служит резкое сокращение ее лексического разнообразия, вытесняемого повторяющимися лексемами "Нева" и "это" (из 15 значимых словоупотреблений на их долю приходится почти половина – 7 случаев). К этому следует добавить, что местоимение "наши" тоже является повтором, не на уровне, правда, строфы, а в масштабе целостной композиции: *наша молодость* (1-я строфа) *наши тени*, что может ретренироваться смысловой связкой: превращение 'молодости' через испытание 'чаши судьбы' в 'тень', однако при редукции плоти-возрождение духа. *Тень над Невой* находит соответствие в ряде ахматовских текстов: "Ведь под аркой на Галерной // Наши тени навсегда" (Галерная улица от 'галеры', что связано с 'водой', 'плаванием'; ср. с упоминанием "невзрачной арки в устье Галерной улицы" в "Египетской марке" Мандельштама или в стихотворении Пастернака "Матрос в Москве": "И эта шерсть, и шаг неверный, // И брюк покрой // Трактиром пахли на Галерной, // Песком, икрой", в "Поэме без героя" еще раз: "На Галерной чернела арка..."), в обращении к Петербургу: "Тень моя на стенах твоих, // Отражение мое в каналах, // Звук шагов<sup>58</sup> в Эрмитажных залах...", см. еще: "А шествию теней не видно конца // От вазы гранитной до двери дворца", "За дождем, за ветром, за снегом // Тень твоя над бессмертным берегом..."<sup>59</sup> (ср. с тем же мотивом 'оставленной в Петербурге тени' в "Слышу, слышу ранний лед..." Мандельштама: "Так гранит зернистый тот // Тень моя грызет очами, // Видит ночью ряд колод, // Днем казавшихся домами. //

Или тень баклуши бьет // И позевывает с вами, // Иль шумит среди людей, // Гремясь их вином и небом, // И несладким кормит хлебом // Неотвязных лебедей"<sup>60</sup>).

Начало и конец строфы грамматически и семантически замкнуты: общее, недифференцированное – "наше" (соответствующее в темпоральном плане 'прошлому') становится единственным, сокровенно-личным, неповторимым – "твоим" ('перспективным', 'будущим'). В фокусировке сем 'тени', 'ступеней набережной Невы' ('мрамор, гранит') и 'бессмертья', помимо приведенного выше "Слышу, слышу ранний лед...", укажем на интертекстуальную потенцию доклада Мандельштама; посвященного памяти Блока: "Кажется, будто высокий, математический лоб Софьи Перовской в блистательном свете блоковского познания русской действительности веет уже мраморным холодком настоящего бессмертия" (ср. в его "Черепаше": "И холодком повеяло высоким // От выпукло-девического лба"). Наряду с этим и образ 'пропуска в бессмертие' имеет по меньшей мере два совершенно очевидных генетических истока в творчестве самого адресата<sup>61</sup>. Во-первых, стихотворение "В Петербурге мы сойдемся снова...", где "блаженное, бессмысленное слово" поэта обладает таинственно-всепобеждающей властью над тьмой "советской ночи", и сакральной силой превосходства перед административно-государственными инстанциями: "Мне не надо пропуска ночного, // Часовых я не боюсь..." (ср. с использованием того же образа в несколько иной семантической ситуации, но с сохранением сходного значения 'ненужности официальных разрешений' в стихотворении "Средь народного шума и спеха...": "И к нему, в его сердцевину // Я без пропуска в Кремль вошел...", отметим попутно сходные коннотации у Пастернака в "Балладе" (1916): "...Чтоб, музыкой хлынув с дуги бытия, // В приемную ринуться к вам без доклада" или инвариант 'разрешение на беспрепятственное проникновение куда-либо' в самом заглавии "Охранной грамоты", ср. у него же противоположный, но сочленимый с рассматриваемыми мотивный ход в "Высокой болезни": "Проснись, поэт, и суй свой пропуск", вероятно, намеренно сближенный с метрикой пушкинского "Пророка": "Встань, пророк, и виждь, и внемли..."). Другой, еще более прозрачный адрес – легенда о царе Аршаке, которой завершается "Путешествие в Армению": "некий Драмастат, самый образованный и любезный из евнухов" просит ассирийца: "Дай мне пропуск в крепость Ануш. Я хочу, чтобы Аршак провел один добавочный день, полный слышания, вкуса и обоняния, как бывало раньше, когда он развлекался охотой и заботился о древонасаждении". Схематизируя, дихотомию фабульного костяка ле-



генды и мандельштамовского биографического контекста можно локализовать в следующем виде: *отнятая свобода* (пленение Аршака – ссылка и лагерь Мандельштама) – *смерть и забвение* (Лета=Нева – крепость Ануш="крепость забвения") – *возвращение из небытия* (пропуск к Аршаку, реанимирующий и продлевающий на какое-то время жизнь – "пропуск в бессмертие")<sup>62</sup>. Разрыв цепи в заключительном звене связан с преодолением смерти, говоря поэтическим слогом Пастернака, "усильем воскресенья" ("На Страстной"). Кстати сказать, пастернаковская поэзия имеет к образу "пропуск в бессмертие" не последнее, как кажется, отношение. Не исключена его – хотя бы частичная – деривация от стихотворения "Красавица моя, вся статья..." из "Второго рождения", в котором рифмой именуется "не вторенье строк", а "вход и пропуск за порог" реально наличествующего, в царство вещей творческих снов, где не стихает "загробный гул корней и лон" (ср. с отзывом Мандельштама о поэзии Пастернака: "Она безвкусна потому, что бессмертна..."<sup>63</sup>; ср. с соединением образов 'порога' и 'бессмертия' в пастернаковской заметке о Сулеймане Стальском: "С той же располагающей естественностью, с какой переступал он любой порог, вступает он в обстановку бессмертия..."<sup>64</sup>). Известно, что это стихотворение вызвало бурную негативную реакцию Мандельштама; существует предположение, что он даже ответил на него своим "Ночь на дворе. Барская лжа..."<sup>65</sup>, где намек на готовность к отщепенству и эскапизму (недаром оно резонирует с его же "За гремучую доблесть грядущих веков..." подчеркнуто инсургентным неприятием власти "мира державного") дан как бы в пику стремлению Пастернака эмигрировать внутрь себя, в собственный душевный комфорт, – если, конечно, "Красавица..." была именно так прочитана, вразрез своему объективному хождественному содержанию. Нам неизвестна реакция Ахматовой на этот и "квартирный" инцидент, описанный в воспоминаниях Н.Я. Мандельштам<sup>66</sup>, но то, что сама полемика между двумя поэтами была ей хорошо известна, сомнений не вызывает, как не приходится сомневаться в смысловой акцентуации факта почти одновременного создания (зима 1936 года) поэтических посвящений "Поэт" (Пастернаку) и "Воронеж" (Мандельштаму), заключающего мысль о некой "симметричной" значимости их искусства лично для нее и – шире – для всей духовной культуры XX века. Годы спустя, она выразит это свое ощущение творческого соседства и диалога Мандельштама и Пастернака, двух равновеликих современников, в известных строчках об их перекличке "на воздушных путях" ("Нас четверо" (1961), также входящее в "Венок мертвым"). Поэтому представляется и логичным и

необходимым рассмотреть в заключительной строфе "Я над ними склонюсь, как над чашей..." "пастернаковский" подтекст.

### 5 строфа

Ахматова избегает благостного финала. Трагичным был земной путь поэта, не менее трагично бытие его бессмертного духа. Душа Мандельштама, великого художника-пророка, обреченного "миром державным" на бродяжничество, полуопалу, а затем и на полную изоляцию, депортированного и сгинувшего на лагерных нарах, не нашла успокоения и пристанища даже после смерти: возвращенный земле "заемный прах" люди не отметили никаким надмогильным символом. Поэтесса не напрасно поминает "ключики от квартиры", которые, скорее всего, являются аллюзией на мандельштамовское стихотворение "Еще далеко мне до патриарха...": "Когда подумаешь, чем связан с миром, // То сам себе не веришь: ерунда! // Полночный к л ю ч и к о т ч у ж о й к в а р т и р ы, // Да гривенник серебряный в кармане, // Да цензулоид фильму воровской". Невеселая ирония этого фрагмента усилена тем, что поэт цитирует здесь Гоголя: "Русь! чего же ты хочешь от меня? Какая непостижимая связь таится между нами?"<sup>67</sup>, возможно, через статью Блока "Дитя Гоголя", в которой после приведенного фрагмента из заключительной главы 1 тома "Мертвых душ" следует: "Чего она хочет? – Родиться, быть. Какая связь между ним и ею? – связь творца с творением, матери с ребенком"<sup>68</sup> (ср. также в стихах Мандельштама: "Так вот она – настоящая // С таинственным м и р о м с в я з ь", "С м и р о м державным я был лишь ребячески с в я з а н...", о мертвом Белом: "Меж тобой и страной ледяная рождается связь..."<sup>69</sup>). Патетика гоголевско-блоковских интертекстов снята Ахматовой социальной отверженностью и бытовой неприютностью Мандельштама: "ни гугу"-типическая междометная "формула" из табуированного словаря советского человека, рожденного и воспитанного в обстановке общественной афазии и страха, "соприродного душе", то есть древнезоологическим формам существования. Таким образом, 'пропуск' и 'ключики' с одной стороны, а 'табу' ("ни гугу") – с другой, участвуют в создании оппозиции 'разрешенного/неразрешенного', которая, будучи приложена к поэтическому труду, есть по существу дилемма 'свободы/несвободы творчества' – права на песнь, данного от Бога, и запрета, наложенного земными владыками. Этот извечный спор певца с тираном, искусства с властью и завершается по издревле заведенному обычаю: *голосом лиры, гостящей на загробном лугу, но зато продолжающей петь векам, давно уже не помнящим ни о каком тиране.*

'Квартира', о которой нужно нынче молчать, не может не потянуть за собой цепи ассоциаций, связанных с последним местом обитания Мандельштама в Москве, которому посвящено стихотворение "Квартира тиха, как бумага..." (1933). Пастернаковский голос, имеющий к нему непосредственное отношение ("Ну вот, теперь и квартира есть – можно писать стихи"), важен именно как замыкающий два мотива "Я над ними склонюсь, как над чашей..." – "ключики от квартиры" и "пропуск в бессмертие", визуально-образным символом которых можно считать 'дверь' и связанную с ней предметную атрибутику. "Квартирно-дверной" сюжет имел в мандельштамовско-пастернаковской полемике<sup>70</sup> вовсе, разумеется, не бытовую подоплеку, а касался "последних" экзистенциальных вопросов<sup>71</sup>. Мандельштам онтологически не мог разделить оптимизма Пастернака первой половины 30-х годов, жидущегося временами на искренней вере в открытость, незапертость дверей эпохи, см., к примеру, в его стихотворении "Он встает. Века. Гелаты..." (при первопубликации в четвертой книжке "Знамени" за 1936 год оно, в составе "Скромный дом, но рюмка рому...", вошло в один цикл с прямо обращенным к Мандельштаму "Все наклоненья и залогии...", точнее, его второй частью "Поэт, не принимай на веру..."): "Разве въезд в эпоху заперт?"<sup>72</sup>. Декларирование свободного въезда в эпоху, совпадающее по основному эмоциональному тону с утверждаемой песенным официозом романтической открытостью, пронизаемостью пространства 'мира социализма' ("Нам нет преград ни в море, ни на суше..."), в то время как страна, будто в глухом средневековье, отгородилась от мира неприступными крепостными стенами, тотальной тюремно-лагерной системой, строжайшими политическими и идеологическими запретами, поощряемым государственными структурами сыском и доношительством, звучало по меньшей мере как восторженная наивность; ср. с "дверной" образностью в "Реквиеме" Ахматовой: "Но крепки тюремные затворы...", "Слышим лишь ключей постылый скрежет...", дверь открыта лишь для смерти: "Я потушила свет и отворила-дверь // Тебе, такой простой и чудной", согласие на памятник только в том месте, "где стояла я триста часов // И где для меня не открыли засов", дабы не "забыть, как постылая хлопала дверь"; ср. также с тем, что среди приметных черт "суровой эпохи", которым надлежит вернуть исконный образ, Ахматова в "И вот, наперекор тому..." (1940) называет первым делом 'дверь' и 'замок': "Я голосую за: // То, чтобы дверью стала дверь, // Замок опять замком..."; ср. к этому же с "дверной" атрибутикой в мандельштамовских "Я вернулся в мой город..." (1930) и "Куда мне деться в этом январе..." (1937).

Ключ от неоткрывшихся, запертых осторожностью, завистью и страхом (не говоря уже о прямой указке сверху) *дверей эпохи* становится для Мандельштама *пропуском в бессмертие*, – при всей спонтанности данной поэтической мутации нам не кажется второстепенной цитатная опора Ахматовой на Апокалипсис: "И Он положил на меня десницу Свою и сказал мне: не бойся; Я есмь первый и последний и живыи; и был мертв, и се жив во веки веков; аминь; и имею ключи ада и смерти" (Откр. 1:17–18); выдвинем еще более смелое предположение – об экстраполяции следующего апокалиптического фрагмента в реально-биографический план, свой и мандельштамовский<sup>73</sup>: "...так говорит Святой, Истинный, имеющий ключ Давидов<sup>74</sup>, Который отворяет – и никто не затворит, затворит – и никто не отворит: знаю твои дела; вот, Я отворил пред тобою дверь, и никто не может затворить ее; ты не много имеешь силы, и сохранил слово Мое<sup>75</sup>, и не отрекся имени Моего" (Откр. 3:7–8). Другая латентная композиционная связка, 'квартира' и 'луг', в числе прочего также имеет цитатную экспликацию. В журнальном варианте статьи Мандельштама "Заметки о поэзии" (Русское искусство, 1923, № 2–3) содержался анти-ахматовский выпад, впоследствии, при перепечатке ее в сборнике "О поэзии" (1928), опущенный: "Воистину русские символисты были столпниками стиля: на всех вместе не больше пятисот слов – словарь полинезийца. Но это, по крайней мере, были аскеты, подвижники. Они стояли на колодах. Ахматова же стоит на паркетине – это уже паркетное столпничество<sup>76</sup>. Кузмин посылает паркет (= 'квартира'. – В.Х.) травкой, чтобы было похоже на луг ("Нездешние вечера")"<sup>77</sup> (ср. в поэтическом посвящении Володина на смерть Аделаиды Герцык: "Под ее ногами // Цвели, как луг, побегами мистерий // Паркеты зал и камни мостовых..."). В композиционно-образном плане "загробный луг" – реккурентная параллель третьему стиху 3-й строфы. Плюс к этому в нем слышится аллюзия мандельштамовского "Я в хоровод теней, топтавших нежный луг...", да и вообще целого ареала трагических пророчеств из книги "Tristia": мотив умирания, образ хозяйки царства загробных теней Персефоны и подобн. В соответствии с архаико-мифологическими представлениями, "загробный луг" помещен в нижней, хтонической сфере мироздания: и точно, только в двух строфах стихотворения, именно тех, что отмечены его образной маркировкой, 3-й и 5-й, нет предлога "над"<sup>78</sup>, и это придает тексту семантически модальную пространственную разноранговость. Полагаем, что функция хронотопа имеет здесь жанрово-тематическую валентность, так как имплицитно, по крайней мере в ассоциативно-образном плане, культурно-мифологический архе-

тип 'разговор с мертвым'; ср., например, с "Моиими пенатами" Батюшкова: "Пускай веселы тени // Любимых мне певцов, // Оставляя тайны сени // Стигийских берегов // Иль области эфиры, // Воздушною толпой // Слетят на голос лирный // Беседовать со мной!.. // И мертвые с живыми // Вступили в хор один!".<sup>79</sup>

Хор живых и мертвых голосов как преодоленная памятью роковая необратимость истории – это и есть, по Ахматовой, улаждающее душу сохранение орфических знаков замученного агрессивной бездуховностью искусства. Впрочем, даже *пропуск в бессмертие* не "охранная грамота", ограждающая от смерти в обычном физическом смысле. Скорее даже наоборот: смерть – неодолимый удел тех, кто, не пожелав, говоря языком поэзии Манделштама, "уснуть, как рыба", отверг, не лукавя в творчестве, "скудные ошибки веков", включая и собственный век, – как "великую муру". И установил тем самым надо всем "ценностей незыблемую скалу". В этом полноценно и с максимальной многосторонностью отразился самый дорогой и неотразимый итог поэтической судьбы Манделштама, в особенности сокровенный для Ахматовой.

### Примечания

- <sup>1</sup> Отметим вскользь многочисленные лексические и синтаксические повторы как один из основных композиционно-стилистических и ритмико-интонационных принципов построения текста стихотворения (некоторых из них мы подробнее коснемся в ходе дальнейшего комментария): помимо упомянутого "ними" – "них" и рефренного "это" (а также сопутствующих им семантико-архитектонических параллелей и ассоциаций, о чем ниже), цепь местоименных повторов-модификаций: "я" – "нашей" – "я" – "мне" – "наши" – "твой"; сквозная текстовая амплификация: "над ними... над чашей... над бездной... над Невой" (последняя трижды при новом употреблении "Невы" в следующем стихе), "тем же... так же... в той... там", "в ночи, в той ночи", "я дышала когда-то... мне когда-то приснившейся"; нагнетание грамматически однородных дублей (градация): "черная, нежная", "тем же воздухом, так же над бездной" (при усиливающей фонетическую "нагрузку" – воЗДухом – беЗДной и далее гвоЗДики), "и пустой и железной", "зови и кричи", "кружатся... везет... проносятся... плещет" (как связанные образной парадигмой по текстовой вертикали, при этом фоном служит циркуляция возвратных глаголов: "склонюсь", "кружатся", "проносятся" и возвратного причастия "приснившейся"), "напрасно... пряно"; повтор однокоренного слова в разных грамматических формах: "дышала", "дыханье".

- 2 См. его анализ в работах: Nilson Nils Åke, "Life as ecstasy and sacrifice. Two poems by Boris Pasternak", *Pasternak. A collection of critical essays*, V. Erlich, ed. N.Y., 1978; "Жолковский А.К. Любвиная лодка, упряжь для Пегаса и похоронная колыбельная (Три стихотворения и три периода Пастернака)", Жолковский А.К., Щеглов Ю.К., "Мир автора и структура текста", *Статьи о русской литературе*. N.Y., 1986.
- 3 "Классическим" для данной традиции является стихотворение Фета "Это утро, радость эта..."; ср. также с пародийным обыгрыванием такой композиционно-стилистической формы в "Рассказе литейщика Ивана Козырева о вселении в новую квартиру" Маяковского. Любопытно, что доминанту поэтического стиля Цветаевой Пастернак стремился определить с помощью модальных значений, структурно соответствующих признакам поэтического письма с многообразным кружением вокруг лирического "объекта" и перебором разных вариантов для наиболее точного выражения его сокровенной сути, хотя имел в виду не столько формальные показатели, сколько сам дух и принцип, см. цветаевскую резонирующую самоэкспликацию в ответном письме Пастернаку от 1 июля 1926 года, признающую справедливость его суждения о том, что она как-то *докрикивается, доскакивается, докатируется до смысла* (*Вопросы литературы*, 1978, №4, с. 277). – О цитировании Мандельштама в "Про стихи" Ахматовой см.: Левинтон Г.А., "«На каменных отрогах Пизерии...» Мандельштама: Материалы к анализу", *Russian Literature*, 1977, vol. V, No. 2, S. 131.
- 4 Ср.: "Первая строфа, очевидно, связана с его (Мандельштама. – В.Х.) стихами" (Виленкин В.Я. В сто первом зеркале (Анна Ахматова). М., 1990, с. 53)
- 5 В другой связи, но, касаясь, сходного принципа построения ахматовского текста, Ю.К. Щеглов пишет: "...избегание имен каким-то достаточно косвенным образом связано с тенденцией Ахматовой скрывать в стихах фактические приметы событий, "запутывать следы", когда речь идет о дорогих для лирической героини и автора ценностях, и представляет собой как бы жест защиты их от злых сил и дурного глаза..." (Щеглов Ю.К., "Тематические инварианты в стихотворении «Смуглый отрок...»" (Эскиз), *Russian Literature*, 1982, Vol. XI, No. 1, 86).
- 6 Глубоко не поверхностной может оказаться попытка сопоставить ахматовский 'кубок горя' с 'кубком яда' из последней сцены "Гамлета" Шекспира; отметим, что слова Лазрта – "Why, as a woodcock to mine own springe, Osric, I am justly kill'd with mine own treachery" – соотносимы со следующим фрагментом из второй части стихотворения "Другой голос": "Так отравивший воду родника // Для вслед за ним идущего в пустыне // Сам заблудился и, возжаждав сильно, // Источника во мраке не узнал. // Он гибель пьет, прильнув к воде прохладной..." (ср. здесь же с "вином проклятья"), а реплика Гамлета

– "The potent poison quite o'er-crows my spirit..." – со словами Мелхолы из "Библейских стихов": "Наверно, с отравой мне дали питье, // И мой помрачается дух".

- 7 О генезисе мотивов 'яда' и 'одури' в творчестве Анненского см.: Аникин А.Е. Ахматова и Анненский. Заметки к теме. 1. Препринт. Новосибирск, 1988, с. 16–17. "Анненский" слой в "Учителе" является, кроме прочего, цитатным извлечением из статьи Мандельштама "О природе слова" (1921–1922): "И в это время директор Царскосельской гимназии долгие ночи боролся с Еврипидом, впитывал в себя змеиный яд мудрой эллинской речи, готовил настой таких горьких, полынно-крепких стихов, каких никто ни до, ни после его не писал" (Мандельштам Осип, *Собр. соч. В 3 т. Международное Литературное Содружество, N.Y., 1971, т. 2, с. 253*).
- 8 Один из субтекстов этого стиха – незавершенный гумилевский отрывок 1920–1921 гг.: "А я уже стою в саду иной земли..." (Гумилев Н.С., *Стихи; Письма о русской поэзии. М., 1989, с. 314*).
- 9 Кажется, первым, кто догадался о ее странном по житейскому счету даре подходить к самому краю бездны и прозревать неведомое для других, был Н.В. Недоброво, чью статью 1915 года Ахматова полагала лучшим из всего написанного о ней за полвека: "Другие люди ходят в миру, ликуют, падают, ушибаются друг о друга, но все это происходит здесь, в середине мирового круга, а вот Ахматова принадлежит к тем, которые дошли как-то до его края, – и что бы им повернуться и пойти обратно в мир? Но нет, они бьются, мучительно и безнадежно, у замкнутой границы, и кричат, и плачут" (цит. по кн.: Ахматова А.А., "Узнают голос мой...", *Стихотворения. Поэмы. Проза. Образ поэта. М., 1989, с. 458*).
- 10 Реминисценция из стихотворения А. Григорьева "К Лавинии": "Чтоб не тогда явились в мир мы с вами, // Когда он был // Еще богат любовью и слезами // И полон сил?.."
- 11 Ахматовские мотивы 'разрежения братского социума' и 'переклички дружбы' восходят, без сомнения, к "лицейскому циклу" Пушкина, некая аллюзивная аура которого присутствует в 1-й строфе "Я над ними склонюсь, как над чашей...", о чем будет сказано особо; ср. в "Руси советской" (1924) Есенина: "Тот ураган прошел. Нас мало уцелело. // На перекличке дружбы многих нет".
- 12 См. об этом: Тарановский К., "Пчелы и осы в поэзии Мандельштама: (К вопросу о влиянии Вяч. Иванова на Мандельштама)", *To honor Roman Jakobson. The Hague; Paris, 1967, vol. 3, 1973–1995*.
- 13 Об импульсах, идущих к этому мотиву от Анненского, см.: Аникин А.Е., *Op. cit.*, вып. 1, с. 28; вып. 2, с. 11–13.

- 14 Следует тщательно проработать гипотезу о влиянии на этот образ, как, возможно, и на всю поэтическую атмосферу стихотворения "Возьми на радость из моих ладоней..." (1920) в целом, бунинского рассказа "Грамматика любви" (1915), ср. с 'мертвыми пчелами' как символом запустения и смерти дома, бывшего когда-то свидетелем диковинной любви его обитателей: "А пол весь был устлан сухими пчелами, которые щелкали под ногами. Пчелами была усыпана и гостиная, совершенно пустая" (Бунин И.А., *Собр. соч.* В 4 т. М., 1988, т. 2, с. 514) (см. к этому же его стихотворение "Последний шмель" (1916)); следует упомянуть и о существенно значимом в образном строе рассказа микромотиве 'ожерелье': синестезия 'мертвых пчел' и 'ожерелья' могла инспирировать поэтическую имажинацию Мандельштама.
- 15 Имплицированные через 'чашу' мотивы 'губ' и 'рта' и их эквивалентные коннотанты в поэзии Мандельштама и Ахматовой – тема отдельного, объемного и серьезного, разговора, основная часть которого выходит далеко за рамки нашего комментария. Касаясь его краем, прибавим к упомянутым выше примерам мандельштамовские "пересохшие уста" из "Я наравне с другими..." (1920) VS "Пою, когда гортань сыра, душа – суха, // И в меру в лажен взор..." (1937), а также губы, залитые оловом ("1 января 1924"), что является, по-видимому, латентной цитатой из "Скорбных элегий" Овидия: "Скоро вода захлестнет эту душу живую, и воды // Тщетно взывающий рот влагой смертельной зальют" (1, 2: 35–36); ср. в "Поэме без героя" с изображением седьмой, ненаписанной, "Северной элегии": "Рот ее сведен и открыт, // Словно рот трагической маски, // Но он черной замазан краской // И сухою землей набит" (это может иметь по меньшей мере два истока: "Да, я лежу в земле, губами шевеля..." (1935) Мандельштама и пастернаковское "Косых картин, летящих ливнями..." (1922); "Что в том, что на вселенной – маска? // Что в том, что нет таких широт, // Которым на зиму замазкой // Зажать не вызвались бы рот?"); ср. также с генетически связанным с мимикой Ахматовой черновым вариантом из стихотворения Мандельштама "За гремучую доблесть грядущих веков..." (1931): "Но меня возвращает к стыду моему // Твой грозящий искривленный рот", о котором вдова поэта пишет: "О.М. подметил несколько движений Анна Андреевны и всегда спрашивал меня после встречи с ней, видела ли я, как она вдруг вытянула шею, мотнула головой и губы у нее напряглись, будто она сказала "нет". Он повторял это движение и удивлялся, что я его не так точно запомнила, как он. В вариантах "Волка" я обнаружила рот, говорящий "нет", но там это уже не женский рот, а тот, который повторял движение Анны (Мандельштам Н.Я., *Воспоминания*. М., 1989, с. 177).
- 16 Н. Струве отрицает здесь приятельски-фамильярное, лишенное торжественного почтения обращение к Богу, полагая, "что такое



дерзновение не соответствует манделъштамовскому чувству святости" (Струве Н., *Осип Манделъштам: его жизнь и время*, London, 1988, с. 168). Вряд ли, однако, это соображение вполне справедливо по отношению к поэту, которого в христианстве прежде всего и привлекало "радостное богообщение, как бы игра Отца с детьми, жмурки и прятки духа", как он писал в статье "Скрябин и христианство" (1915) (Манделъштам, *Op. cit.*, Т. 2, с. 315), ср. с акцентуализацией 'веселья' и 'радости' в его стихах, связанных с идеей и атрибутами 'веры': "Посох взял, раз веселился // И в далекий Рим пошел" ("Посох", (1914, 1927)), "В каждой радуются келье // Имябожды-мужики: // Слово – чистое веселье, // Исцеленье от тоски!" ("И поныне на Афоне..." (1914)), "Раз веселился, наконец..." (1914), "И евхаристия, как вечный полдень, длится – // Все причащаются, и играют и поют, // И на виду у всех божественный сосуд // Неисчерпаемым веселием струится".

- <sup>17</sup> Ср. также в его стихотворении "Пою, когда гортань сыра...": "Здорово ли вино? Здоровы ли меха? // Здорово ли в крови Колхиды колыханье?", заключающее евангельскую аллюзию: "Никто не вливает вина молодого в мехи ветхие: иначе молодое вино прорвет мехи, и вино вытечет, и мехи пропадут; но вино молодое надобно вливать в мехи новые" (Мк. 2:22).
- <sup>18</sup> См.: Лозина-Лозинский А. (Я. Любяр), *Троттуар*, Пгг., 1916, с. 46.
- <sup>19</sup> Ахматова А.А., *Поэма без героя*, Вступ. ст. Р.Д. Тименчика; сост. и прим. Р.Д. Тименчика при участ. В.Я. Мордерера, М., 1989, с. 19.
- <sup>20</sup> Трудно представить, чтобы до Ахматовой не дошел слух о сталинской реплике, произнесенной якобы в ответ на слова одного из приближенных, пытавшихся обосновать необходимость ареста Пастернака: "Не трагайте этого небожителя..." (см. Ивинская Ольга, *В плену времени. Годы с Борисом Пастернаком*, Paris, 1978, 146).
- <sup>21</sup> Волошинское стихотворение аллюзирует, в свою очередь, "Европу" (1914) Манделъштама; в 3-й строфе Ахматова наверняка имплицитно учитывает этот интертекстуальный код.
- <sup>22</sup> Ср. с их "экстратекстовым" использованием в воспоминаниях Н.Я. Манделъштам, описывающей свой с Манделъштамом визит к Цветаевой летом 1922 года в Москве: "...она [Цветаева. – В.Х.] сняла со стены чучело не то кошки, не то обезьянки и спросила Манделъштама: 'Помните?' Это была 'заветная заметка', но покрытая пылью" (Манделъштам Н.Я., *Вторая книга: Воспоминания*, М., 1990, 375).
- <sup>23</sup> По словам Н.Я. Манделъштам, это стихотворение "...не посвящалось никому. О.М. мне сказал, что только Ахматова могла бы найти последнее не хватавшее ему слово – речь шла об эпитете "совестный" к

дегтю труда. Я рассказала об этом Анне Андреевне – "он о вас думал" (это его буквальные слова) потому-то и потому-то... Тогда Анна Андреевна заявила, что, значит, он к ней обращается, и поставила над стихотворением три "А". Вполне вероятно, что так и было!" (Мандельштам Н.Я., *Книга третья*, Paris, 1987, 156).

- 24 Кроме явной "манделъштамовской" реминисценции, эффект ведущегося с кем-то тайного спора создается педализированием (двойным повтором) определения "русский", что в сочетании с эпитетом "великое", приложенными к поэту-инородцу, имеет прозрачный смысл отставания принадлежности Манделъштама к лону русской культуры. Изложим несколько соображений в пользу того, что перед нами действительно сознательно выстроенная Ахматовой диалогическая переключка: а) в "Рабочем экземпляре" воспоминаний о Манделъштаме Ахматова пишет: "Но он же был автором таинственных коротких и совершенно ни на что не похожих стихотворений, которые все наше поколение проносил в сердце всю жизнь... сквозь все..." (цит. по кн.: Ахматова А.А., *Сочинения*. В 2 т. М., 1990, т. 2, 440–441) (попутно: ср. *таинственные стихотворения* с "Голосом таинственной лиры" в последней строфе "Я над ними...") – ср. в том же ее "Мужестве" о русской речи, русском слове: "Свободным и чистым тебя пронесем..."; б) написанное в форме клятвы "Мужество" соотносимо с "клятвенными" интонациями в "Сохрани мою речь...": "обещаю" (в автографе еще более сильный с этой точки зрения вариант: "обязуюсь"), "прохожу", "найду"; в) 'материнско-детская', 'семейная' тема, вообще весьма характерная для военной лирики Ахматовой, звучит в "Мужестве" одним из своих мотивов – 'внуков', что корреспондирует с типологическими образами родства в "Сохрани мою речь...": "отец", "друг" и апофатически – с "непризнанным братом, отщепенцем в народной семье" (на оси этих корреляций 'непризнанность в поколении' снимается 'сохранением голоса поэта в потомстве'); г) см. "привкус дыма" в посвящении к ахматовскому циклу "Шиповник цветет". Среди косвенных подтверждений справедливости выдвинутых позиций назовем в первую очередь "Победившее смерть слово" из "Поэмы без героя", что вообще может служить достаточно адекватным выражением концепционной сути комментируемого стихотворения.
- 25 Ср., например, в стихотворении Пушкина "В.Л. Давыдову": "Кр о - в а в о й ч а ш и п р и ч а с т и м с я – // И я скажу: Христос воскрес"; ср. с "перевернутой" евхаристией – превращением крови в вино, в "Мастере и Маргарите" Булгакова (глава 23).
- 26 В отношении последнего стиха С.С. Аверинцев замечает, что "слова эти скучают в обществе друг друга, ибо эпитет "страшный" не наращивает смысла сравнительно с "грозовыми вестями" (Аверинцев С.С. "Конфессиональные типы христианства у раннего Манделъштама,

Слово и судьба. Осип Мандельштам", *Исследования и материалы*, М., 1991, 294).

- <sup>27</sup> Есть основание думать, что последнюю строчку, в которой явственна евангельская аллюзия: "Я есть свет миру" (Иоан. 8:12) (отмечено в кн.: Струве Н., *Op. cit.*, с. 263), Ахматова цитирует в стихотворении "Наше священное ремесло..." (1944): "Наше священное ремесло // Существует тысячи лет... // С ним и без свету миру светло"; ср. у Пастернака ("Когда за лиры лабиринт..." (1913, 1928)): "Я - свет. Я тем и знаменит, // Что сам бросая тень" или у Цветаевой о Пушкине ("Петр и Пушкин" (1931)): "И шаг, и светлейший из светлых // Взгляд, коим поныне светла..."; не исключено преломление в перечисленных "световых" образах знаменитого романса на слова Анненского "Среди миров, в мерцании светил...": "Не потому, что от Нее светло, // А потому, что с Ней не надо света".
- <sup>28</sup> См.: Эйхенбаум Б.М., *О поэзии*, Л., 1969, 134–135.
- <sup>29</sup> О парадоксальном стяжении поэтом в одну языковую синтагму несовместимых или даже взаимоисключающих друг друга лексем см.: Benčić Ž., "Оксюморон у Мандельштама", *Russian Literature*, 1991, vol. XXIX, No. 1.
- <sup>30</sup> При всей своей энергичности оксюморон у Мандельштама лишен, однако, внутренней резкости, нарочитой оппозиционной заостренности, весь его смысл, кажется, в создании зыбкой неопределенности и многооттеночности, подчеркивающих неуловимость и размытую текучесть явлений. В этом сказывается одно из принципиальных свойств поэтики Мандельштама улавливать и передавать неоднозначные и внутренне амбивалентные тонкости бытия, причем в их абсолютно неожиданных и труднопредсказуемых сочетаниях и связях (ср. неподдельный творческий восторг поэта перед стихом из "Шагов командора" Блока: "Черный тихий, как сова, мотор").
- <sup>31</sup> Benčić Ž. *Op. cit.*, s. 39.
- <sup>32</sup> Г.А. Левинтон в своем скрупулезном разборе мандельштамовской "Черепашки" ("На каменных отрогах Пиэрии..."), откуда взяты "нежные гроба", приведя рецензию Кузмина на переводы Сафо Вяч. Иванова, пишет, что Р.Д. Тименчик обратил его внимание на то, что "...в *нежной тайне* [название книги лирики Иванова, упомянутое Кузминым. – В.Х.] источник *нежных гробов* в анализируемом стихотворении [...], рассматривая *раскрылись гроба* как намек на *раскрылась гробовая тайна*" (Левинтон Г.А., *Op. cit.*, 151).
- <sup>33</sup> Консонантная основа этого звукосочетания – КР/КЛ является одной из самых "фаворитных" в фонетической палитре стихотворения: КРичи, КРужатся, КЛючики, КОтОРОй, КВАРтиРЫ (в предпослед-

нем случае звуковая площадка для сопоставления с ОКРОВАВленной расширяется, а в последнем – достигает "пределов" паронوماзии), кроме того, заГРОБным.

- 34 Ср. с перекликающейся мыслью Блока об отсутствии исторических воспоминаний в его статье "Крушение гуманизма" (1919), см.: Блок А.А., *Собр. соч.* В 8 т. М.; Л., 1962, т. 6, 114.
- 35 Давно не является секретом пушкинская аллюзия в стихотворении Мандельштама: "И подруги шалунов // Соберут их легкий пепел // В урны праздные пиров ("Кривцову") → "И блаженных жен родные руки // Легкий пепел соберут". Для нашего комментария небезынтересно, что Ахматова использует в 1-й строфе ту же рифмопару "чашу" – "нашу" (меняя винительный падеж на творительный), что и Пушкин, у которого, кроме того, "юность нашу" → у Ахматовой: "юности нашей"; ср. также в обоих текстах релевантные образы "теней" и "Леты"="Невы" (об этом в комментарии к 4-й строфе).
- 36 Семантика лексемы 'бездна' (и субстанционально семантически с ней сходных) имеет в стихах Мандельштама, в особенности ранних, как правило, конфессиональный аспект и связана с мировоззренческим кодом, прежде всего с бинарностью 'вера/неверие'. Провал в незаполненную духовным веществом пустоту (=отсутствию Божьей и творческой истины) vs устойчивый мост веры – вот одна из первостатейных контроверз и поэтических эманаций "Камня" и стихов, не вошедших в него, но составляющих художественный контекст этого периода; см., например, "Казино" (1912): "И бездыханная, как плотно, // Душа висит над бездною проклятой".
- 37 Блок А.А., *Op. cit.*, с. 95.
- 38 Вот только некоторые примеры того, как сходные жизненные впечатления отразились в творчестве: Цусима, 9 января 1905 года (ср. статью Мандельштама "Кровавая мистерия 9-го января" (1922) и его стихотворение "Когда в далекую Корею..." (1932, 1935) с соответствующими фрагментами о русско-японской войне в "Путем всея земли" (1940) Ахматовой и ее дневниковой записью: "Непрерывно, 9 января и Цусима – потрясение на всю жизнь, и так как первое, то особенно страшное" Ахматова А.А., *Op. cit.*, т. 2, с. 283); ср. мандельштамовские "Концерт на вокзале" (1921) и главу "Музыка в Павловске" из "Шума времени" (1923) и "Из цикла "Юность" (1940) Ахматовой: "То Павловского вокзала // Раскаленный музыкой купол..."; ср.: Мандельштам ("Дворцовая площадь" (1915)): "Только там, где твердь светла, // Черно-желтый лоскут злится..." – Ахматова ("Поэма без героя"): "Над дворцом черно-желтый стяг..." (к этому же: в мандельштамовском "Ленинграде" (1930) – "декабрьский денек, // Где к зловещему дегтю подмешан желток", что соответствует ахматовскому восприятию невосковой сто-

лицы, см. в ее беседе с Л. Чуковской 27 сентября 1939 года: "Ленинград вообще необыкновенно приспособлен для катастроф[...]. Эта холодная река, над которой всегда тяжелые тучи, эти угрожающие закаты, эта оперная, страшная луна... Черная вода с желтыми и отблесками света..." Чуковская Лидия. Записки об Анне Ахматовой. Кн. 1. 1938–1941. М., 1989, с. 41); еще о Петербурге: ср. в "С миром державным я был лишь ребячески связан..." (1931) Мандельштама: "Он от пожаров еще и морозов наглед – // Самолюбивый, проклятый, пустой, моложавый" и в заметке Ахматовой "Дальше о городе" (вторая половина 50-х): "Петербургские пожары в сильные морозы", в том же стихотворении Мандельштама: "И над лимонной Невою под хруст сторублевый // Мне никогда, никогда не плясала цыганка", а также в "Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето..." (1931): "Бывало, я, как помоложе, выйду // В проклятом резиновом пальто // В широкую разлапину бульваров, // Где спичечные ножки цыганочки в подоле бьются длинно, // Где арестованный медведь гуляет..." (см. упоминание 'ручного медведя' в статье "Пшеница человеческая" (1922)), у Ахматовой в "Петербург в 1913 году" (1961): "За заставой вост шарманка, // Водят мишку, пляшет цыганка // На заплыванной мостовой" (что, разумеется, имеет и литературную генеалогию, вводя через пушкинских "Цыган" тему 'воли/пшена').

- 39 Розанов В.В., *Уединенное*, М., 1990, 394.
- 40 Бердяев Н.А., "Воля к культуре и воля к жизни", *Шиповник*, М., 1922, 69.
- 41 Тынянов Ю.Н., *Поэтика. История литературы. Кино*, М., 1977, 290.
- 42 Топоров В.Н., "Об историзме Ахматовой", *Russian Literature*, 1990, vol. XXVIII, No. 3, 341.
- 43 См. ценную в этом отношении статью: Тоддес Е.А., "Статья "Пшеница человеческая" в творчестве Мандельштама начала 20-х годов", *Тыняновский сборник: Третьи Тыняновские чтения*, Рига, 1988.
- 44 Об этом: Тоддес Е.А., *Op. cit.*, 211, прим. 28.
- 45 Блок А.А., *Op. cit.*, т. 8, 135.
- 46 Подробнее об этом.: Безродный М.В., "Серпантини – кто она? (Из комментария к драме «Незнакомка»)", *Мир А. Блока. Блоковский сборник*, Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 657. Тарту, 1985.
- 47 Речь идет, безусловно, не об установлении каких-то плоско-однолинейных и сомнительных соответствий между реальностью и ее

художественным отражением, а о допустимой этически мере уловления важных, однако не лежащих на поверхности нюансов воплощения эротической темы. Что касается вопроса о "прямых соответствиях", малокорректный по отношению к поэзии вообще, он теряет весь свой смысл при исследовании культурных парадигм таких поэтов, как Мандельштам и Ахматова, — принципиально не выводимых из локального текстового знака, не соотнесенного с подтекстами и интертекстами. В конкретном случае примечательно суждение И. Месс-Бейер, подмечающей между "С розовой пеной усталости..." и его мифологическим пратекстом существование еще одного интертекстуального слоя: "...желанное "ядро" Европы на шее Зевса-быка и страшнее Европу ядро его любви восходят — опосредованно-мифологически — к оде Горация <...>: "Она откуда шеей покорною // Ядро не в силах вынести тесное" (Месс-Бейер И., "Эзопов язык в поэзии Мандельштама 30-х годов", *Russian Literature*, 1991, vol. XXIX, No. 3, 361).

- 48 Ахматова А.А., *Op. cit.*, т. 2, 207, 444 (конец фразы, заключенной в фигурные скобки, из черновой рукописи).
- 49 Если говорить о "личном мифе" поэта, эротически преломившемся в "С розовой пеной усталости...", то скорее всего он связан с Н.Я. Мандельштам, темой 'женитьбы', 'семьи' и 'дома' (ср.: Тоддес Е.А., *Op. cit.*, 211, прим. 24).
- 50 Этот мифологический претекст ахматовского цикла "Шиповник цветет" подробно рассмотрен в работе М.Б. Мейлаха и В.Н. Топорова "Ахматова и Данте", *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*, 1972, XV, 43–58, ср.: Цивьян Т.В., "Кассандра, Дидона, Федра. Античные героини — зеркала Ахматовой", *Литературное обозрение*, 1989, № 5, 30–31 (впервые данная работа опубликована в: *Russian Literature*, 1974, № 7/8).
- 51 "Семиотика города и городской культуры. Петербург", *Труды по знаковым системам*. XVIII, Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 664. Тарту, 1984.
- 52 Иванов Г., *Стихотворения. Третий Рим. Петербургские зимы. Китайские тени*. М., 1989, с. 178.
- 53 Белый А., *Петербург*, Киев, 1990, 25.
- 54 Это обусловлено древним мифогенезисом 'воды', с одной стороны, как креационного начала всего сущего и ее сакрализацией как жизнетворящей и исцеляющей субстанции, с другой — как выраженном времени жизни и пути в царство теней — метафоры смерти. В стихотворении 1910 года "Неуловимые слова..." Мандельштам рисует смерть Христа на кресте как медленное по-

гружение цветка в водный омут, где глубина торжествует "свой закон" (ср. с мотивом 'омута' в стихах, написанных им в ту же пору, — "Из омута злого и вазкого...", "В огромном омуте прозрачно и темно...", вошедших в "Камень"). Более сложное и полисемантическое "содержание" 'воды' в "Сохрани мою речь...": здесь она и христианская купель (ср.: Марголина Софья М., *Мировоззрение Осипа Мандельштама*, Марбург, 1989, с. 180 и соответствующее прим.), и элемент общей картины трагического самопророчества близящейся гибели: недаром "новгородские колодцы" из 1-й строфы, ожидающие отражения Рождественской звезды, свидетельствующей о приходе в мир Спасителя, семантически соседствуют с "дремучими срубам", местом и способом варварской казни "русских князей" (2-я строфа), да и само явление отражения, равнозначное тени, одноплавно связывается в каталоге народных суеверий со смертью.

- 55 Этим термином З.Г. Минц определила, в приложении к творчеству Блока, цитату, восходящую к разным источникам, см.: Минц З.Г., "Функция реминисценции в поэтике Блока", *Труды по знаковым системам*, VI, Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 308, Тарту, 1973.
- 56 Цветаева М.И., *Сочинения*. В 2 т., М., 1988, т. 2, 330.
- 57 Подробнее об этом: Хазан В.И., *Тема смерти в лирических циклах русских поэтов XX века* (С. Есенин, М. Цветаева, А. Ахматова). Грозный, 1990, 95–129.
- 58 Ср. с другими случаями конкорданса 'шагов' и 'памяти' в поэзии Ахматовой: "И столетие мы лелеем // Вле слышный шелест шагов", "...Лыжный след, словно память о том, // Что в каких-то далеких веках // Здесь с тобою прошли мы вдвоем", "Я к розам хочу, в тот единственный сад, // Где лучшая в мире стоит из оград, // Где статуи помнят меня молодой, // А я их под невшкою помню водой. // <...> И замертво спят сотни тысяч шагов // Врагов и друзей, друзей и врагов".
- 59 Ср. с записью Ахматовой во время работы над статьей "Слово о Пушкине" (1961), где по существу тот же мотив дан на противоположном знаке — изгнания теней пушкинских недругов из анналов культурной памяти: "Он победил время и пространство. Говорят: пушкинская эпоха, пушкинский Петербург — и это уже к литературе прямого отношения не имеет. Это что-то другое. В дворцовых залах, где они танцевали и сплетничали о поэте, висят его портреты и хранятся его книги, а их бедные тени изгнаны отсюда навсегда" (Лямкина Е.И., "Вдохновение, мастерство, труд (Записные книжки А.А. Ахматовой)", *Встречи с прошлым*. Вып. 3. М., 1978, 416.).

- <sup>60</sup> По наблюдению Р.Д. Тименчика (см.: Тименчик Р.Д., "Заметки об акмеизме", *Russian Literature*, 1974, N. 7/8), "Слышу, слышу ранний лед..." – ритмическая цитата названия стихотворения Ахматовой "Вижу, вижу лунный лук..." (1914) (см. там же о другом цитатном импульсе этого стихотворения в мандельштамовском посвящении Ахматовой "Твое чудесное произношение..." (1918): "Не с тобой ли говорю // В остром крике хищных птиц...", "Твое чудесное произношение – // Горячий пошвист хищных птиц...", ср. у Ахматовой еще в "Сказке о черном кольце" (1936): "И, придя в свою светлицу, // Застонала хищной птицей..."; маргинально отметим семантическую, синтаксическую и ритмико-интонационную близость строчек "Сердце теплое еще" из все того же ахматовского "Вижу, вижу лунный лук..." и "Сердце теплое мое" из другого посвященного ей стихотворения Мандельштама – "Что поют часы-кузнецик..." (1918)). Звучащий в "Слышу, слышу ранний лед..." мотив 'перегрызания каменного' (очами) имеет типологический модус, ср., к примеру, в "Зимнем поезде" из "Трилистника вагонного" Анненского: "И стойко должен зуб больной // Перегрызть холодный камень"; это находит отголосок у Ахматовой, см. примерно однотипное по смыслу, хотя и относящееся к разным поэтическим контекстам: "Многое еще, наверно, хочет // Быть воспетым голосом моим: // То, что, бессловесное, грохочет, // Иль во тьме подземный камень точит..." (цикл "Тайны ремесла") или "...Вы ж соединитесь тайным браком // С девственной горчайшей тишиной, // Что во тьме гранит подземный точит..." ("Все в Москве пропитано стихами...").
- <sup>61</sup> Еще одна, более факультативная, отсылка ... к "Египетской марке": "В резиновом привкусе петербургской отварной воды я пью неудавшееся домашнее бессмертие" (Мандельштам Осип, *Op. cit.*, т. 2, 5), что может восприниматься как антагонизм 'состоявшемуся бессмертию'.
- <sup>62</sup> Наравне с Мандельштамом, 'армянская тема' приобрела у Ахматовой не ориентально-экзотическую, а инсургентную наполненность. Р.Д. Тименчик полагает, что стихотворение "Подражание армянскому", биографическое связанное с арестом сына поэтессы, могло возникнуть как воспоминание о "Путешествии в Армению" (Ахматова А. А. *Requiem*, Предисл. Р.Д. Тименчика; Сост. и прим. Р.Д. Тименчика при участ. К.М. Поливанова, М., 1989, с. 21).
- <sup>63</sup> Мандельштам Осип, *Op. cit.*, т. 2, 264.
- <sup>64</sup> Пастернак Б., *Об искусстве. "Охранная грамота" и заметки о художественном творчестве*, М., 1990, 264.
- <sup>65</sup> Это предположение опирается на свидетельство Н.Я. Мандельштам (см.: Мандельштам Н.Я., *Воспоминания*, с. 140–141), ср.: Пастернак



Е.В., Пастернак Е.Б., "Координаты лирического пространства", *Литературное обозрение*, 1990, № 3, с. 93–94. Л. Флейшман считает эту точку зрения бездоказательной, см.: Флейшман Л., *Борис Пастернак в тридцатые годы*, Jerusalem, 1984, 102.

<sup>66</sup> Мандельштам Н.Я., *Воспоминания*, 140.

<sup>67</sup> Гоголь Н.В., *Собр. соч.* В 7 т. М., т. 5, 211.

<sup>68</sup> Блок А.А., *Op. cit.*, т. 5, 378.

<sup>69</sup> Судя по целому ряду примечательных признаков, Мандельштам кодировал в цикле-реквиеме, посвященном смерти Белого, "маяковскую" тему, причем цитатно опосредованную "Охранной грамотой" Пастернака, ср. начало 16-й главки III-й части повествующей о самоубийстве Маяковского: "Начало апреля застало Москву в белом остолебенья вернувшейся зимы. Седьмого стало вторично таять и четырнадцатого, когда застрелился Маяковский, к новизне весеннего положения еще не все привыкли" и в заключении последней, 17-й: "Оно <государство. – В.Х.> стояло внизу, его можно было кликнуть и взять за руку. В своей осязательной необычайности чем-то напоминало покойного. Связь между обоими была так разительна, что они могли показаться близнецами" (ср. в той же "Охранной грамоте", ч. 1, гл. 10, с аналогичным оборотом: "Я вспомнил, что связь с остальным миром забыл в вагоне..."). Таким образом, "ледяная связь" говорит не только, а фактически не столько о "физической" стороне смерти, сколько выражает "климатическую" формулу отношения государства к художнику, независимо от того, был ли он его "близнецом" или находился в полуопале: холод одиночества одинаков и трагически непреодолим (целесообразно напомнить об инвариантной мандельштамовской метафоре 'мороз=государство', предрасположенной к емкому синтезу поливариантных семантических аспектов, см., например, в последней главе "Шума времени"). Дополнительный аргумент "фоновой" проекции образа Маяковского – в пастернаковской версии последнего – на смерть Белого находит Л. Флейшман, отмечающий параллель "прямоты разбежавшегося конькобежца" (ч. III, гл. 3) с "прямызной нашей речи" и "конькобежцем", переходящим из "Голубые глаза и горячая лобная кость..." в "10 января 1934" (см.: Флейшман Л., "О гибели Маяковского как литературном факте". Поскриптум к статье Б.М. Гаспарова, *Slavica Hierosolymitana*, 1979, vol. IV, S, 130). В той же пастернаковской фразе с "прямотой разбежавшегося конькобежца" соседствует "изумительный разгон, распрямлявший его [Маяковского. – В.Х.] так крупно и непринужденно", что перекликается с обращением Мандельштама к мертвому Белому: "Так лежи, молодец и лежи, бесконечно прямая" при обыгрывании в III-й части "Охранной грамоты" мотива 'молодости': мысли о смерти как остановившемся или текущем вспять времени – 14-я главка; семантика 'молодости' в 16-й главке: "Он

лежал на боку, лицом к стене, хмурый, рослый, под простыней до подбородка, с полуоткрытым, как у спящего, ртом. Горделиво ото всех отвернувшись, он даже лежал, даже и в этом сне упорно куда-то порывался и куда-то уходил. Лицо возвращало к тем временам, когда он сам назвал себя красивым, двадцатидвуклетным, потому что смерть заостренила мимику, почти никогда не попадающуюся ей в лапы. Это было выражение, с которым начинают жизнь, а не которым ее кончают. Он дулся и негодовал"; торопливость "молодых людей" и "молодого искусства", среди представителей которого назван Белый – в начале 1-й главки. Необходимо также упомянуть, что, рассказывая о чтении Маяковским поэмы "Человек" (ч. III, гл. 13), Пастернак выделяет среди слушателей именно Белого, напрямую сводя "два гениальных оправдания двух последовательно исчерпавших себя литературных течений" – символизма и футуризма.

<sup>70</sup> См. об этом: Gifford H., "Mandelstam and Pasternak: the Antipodes", *Russian and Slavic Literature*, Cambridge, 1976; Левин Ю.И., "Заметки к стихотворению Б. Пастернака «Все наклоненья и залогии...»", *Russian Literature*, 1981, vol. IX, No. 2; Флейшман Л., *Борис Пастернак в двадцатые годы*, München, 1981; его же. *Борис Пастернак – в тридцатые годы*. Указ. изд.; его же. "Boris Pasternak. «The poet and his politics»", *Harvard Univ. press*, Cambridge; Massachusetts; London, 1990; Пастернак Е.В. Пастернак, *Указ. изд.* (первоначально: *Память*, Paris, 1982, вып. 4); Taranovsky K., "Mandel'stam i Pasternak", *Književna smotra*, 1985, No. 57/58; Жолковский А., "Механизм второго рождения", *Литературное обозрение*, 1990, № 2; Кацис Л., "Поэт и палач. Опыт прочтения 'Сталинских' стихов", *Литературное обозрение*, 1991, № 1.

<sup>71</sup> Для Пастернака, расценивавшего быт в его онтологической принадлежности и ипостаси, московская квартира составляла, по замечанию И.П. Смирнова, "место, где лирическое 'я' остается навсегда, отрекаясь от свободы" (Смирнов И.П., *Порождение интертекста (Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака)*. (Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 17), Wien, 1985, 81). Ср. со словами Пастернака, сказанными Мандельштаму после поэтического вечера последнего в редакции "Литературной газеты" 10 ноября 1932 года (из письма Н.И. Харджиева Б.М. Эйхенбауму): "Я завидую Вашей свободе. Для меня Вы новый Хлебников. И такой же чужой. Мне нужна несвобода." (цит. по кн.: Эйхенбаум Б.М., *О литературе: Работы разных лет*, М., 1987, 532). Когда-то, в статье "Световой ливень", на эту черту пастернаковского мирочувствования: быт – функция, регулирующая отношения с действительностью, – прозорливо указала Цветаева: "Быт для Пастернака – удерж, не более чем земля – примета (прикрепля) удерживать (удерживаться)" (Цветаева М.И., *Op. cit.*, т. 2, 336) (ср. с этим в пастернаковских "Волнах" о Москве: "И я приму тебя, как упряжь...").

- <sup>72</sup> Л.Ф. Кацис сопоставляет эту строчку со следующим фрагментом поэмы Ариосто "Неистовый Роланд": "Я очень люблю людей, занимающихся литературой; это не удивительно, потому что я сам был писателем. Я умел лучше всех других приобрести славу, которую ни время, ни смерть не похитят у меня. Христос в своем правосудии удостоит награду за то, что я воспевал его добродетели. Как я жалею несчастных, живущих в такую эпоху, когда все двери закрыты!" (Кацис Л.Ф., "К творческой истории цикла Б. Пастернака «Несколько стихотворений»", *Пастернаковские чтения*, М., 1991).
- <sup>73</sup> Мы, естественно, сознаем всю условность этого замечания и вовсе не утверждаем, что Ахматова мыслила новозаветный текст как некую архетипическую модель посмертной судьбы Мандельштама, хотя и самоидентификация лирического "я" с Христом в мандельштамовской поэзии 30-х годов, и слишком явная параллель "второго рождения" поэта с пасхальным воскресением едва ли требовала каких-то дополнительных условий для их дескрипции на языке христианской символики.
- <sup>74</sup> "Ключ Давидов", или "ключ дома Давидова" (Ис. 22:22), при наличии интертекстуальной связи с "Я над ними...", имеет, как видится, отношение к Ковчегу Завета, инклюзивированного в "Поэме без героя" в значимый контекст 'поэтической правоты': "И ни в чем не повинен: ни в этом, // Ни в другом и ни в третьем... / Поэтам // Вообще не пристали грехи. // Проплясать пред Ковчегом Завета // Или сгинуть!.. / Да что там! / Про это // Лучше их рассказали стихи" (где "про это" не только аллюзия на поэму Маяковского, но – в нашем случае – антецедент рефрену "это"); ср. с "ковчегом" в "Через 23 года" (1963), образом Давида в "Мелхолье" (1922–1961) и "печалью", "которой царь Давид // По-царски одарил тысячелетья" из "Майского снега" (1916), указывающими на лейтмотивный характер этого круга образности для поэзии Ахматовой.
- <sup>75</sup> Слова Христа, обращенные к ангелу Филадельфийской церкви, образуют разительную параллель с "Сохрани мою речь..." Мандельштама и откликающимся на это: "И мы сохраним тебя, русская речь, // Великое русское слово" (см. прим. 24).
- <sup>76</sup> Мандельштам цитирует здесь стихотворение Ахматовой "На шее мелких четоков ряд...": "И не похожа на полет // Походка медленная эта, // Как будто под ногами плот, // А не квадратик и паркета" (отмечено в работе: Тименчик Р.Д., Топоров В.Н., Цивьян Т.В., "Ахматова и Кузмин", *Russian Literature*, 1978, vol. VI, No. 3, 275). Возможно, отсюда в его "Автопортрете": "Так вот кому летать и петь...". По поводу этой "шпильки" Ахматова признавалась впоследствии Л. Чуковской (беседа 8 августа 1940 года): "Я только один раз огорчилась по-настоящему: это когда Осип в

рецензии назвал меня "столпником паркета". Но это потому, что Осип, только потому, что Осип..." (Чуковская Лидия, *Op. cit.*, 143).

<sup>77</sup> Мандельштам, *Op. cit.*, т. 2, 262.

<sup>78</sup> Странное дело, несмотря на шестикратное употребление в стихотворении предлога "над", в нем отсутствует тема и образ 'неба' как символа безмятежного вознесения бессмертной души. Вероятно, это как-то связано с общим эмотивно-образным содержанием авторского замысла: пафосом траура и скорби, реквиемными интонациями, что вообще присуще "Венку мертвым" и гармонирует с пространственной придавленностью, согбенностью переживающих горе. Впрочем, в равной мере это может служить выражением преклонения перед дорогим образом друга; в этом случае глагол "склонюсь" из 1-й строфы приобретает еще одно добавочное значение – выполнение торжественно-печального ритуала поминовения.

<sup>79</sup> Ср. в стихотворении Ахматовой "А вы, мои друзья последнего призыва!.." (1942): "И ленинградцы вновь идут сквозь дым р я д а м и – // Ж и в ы е с м е р т в ы м и : для славы мертвых нет".

Raoul Eshelman

## Von der Moderne zur Postmoderne in der sowjetischen Kurzprosa. Zoščenko – Paustovskij – Šukšin – Popov

### Postmoderne und Diachronie

Eine wie immer geartete Postmoderne ist denkbar nur im Anschluß an eine Moderne. Für den sowjetischen Kontext galt diese Moderne lange als durch den Sozialistischen Realismus unterbrochen oder verdrängt. Das, was an Literatur aus dem Sozialistischen Realismus hervorging, schien eher mit soziologischen, politologischen oder anthropologischen Kategorien erfaßbar, nicht aber mit ästhetischen. Der Sozialistische Realismus erschien als die Negation der modernistischen Ästhetik, als ein ideologischer, von oben verordneter Ausstieg aus der Kulturgeschichte. Erst als die konzeptualistische Neoavantgarde den Sozrealismus als ästhetische Fortsetzung und Reflexion der historischen Avantgarde Begriff und wieder in ein kunstgeschichtliches Kontinuum eingliederte, wurde es möglich, auch die Diskussion über eine Nachmoderne in Gang zu bringen. Die Debatte über die Postmoderne im ehemals sowjetischen Kulturraum ist deshalb zugleich auch die Debatte über die Wiederherstellung der diachronischen Kontinuität, die mit dem Aufkommen des Sozialistischen Realismus unterbrochen schien. Es stellt sich die Frage, inwieweit die sowjetische Kultur der Nachkriegszeit eine mit dem Westen vergleichbare ästhetische Entwicklung aufweisen kann – eine Entwicklung, die in letzter Konsequenz nur mit dem epochalen Begriff der Postmoderne zu umschreiben wäre<sup>1</sup>.

Nun beziehen sich die bisherigen Versuche, die russisch-sprachige Postmoderne zu erfassen, entweder auf metapoetische Prosa (Bitovs *Puškinskij dom*)<sup>2</sup>, oder auf die sowjetische Neoavantgarde selber (Sorokin, Prigov u.a.)<sup>3</sup> oder auf die innovatorische Literatur der Emigration (Limonov, Mamleev, Sokolov)<sup>4</sup>. Dies ist zunächst verständlich, denn die genannten Schriftsteller fallen durch jene stilistische und thematische Extravaganz auf, die für die Markierung einer epochalen Grenze unentbehrlich zu sein scheint. Die Merkmalhaftigkeit dieser neueren Literatur wird noch dadurch verstärkt, daß sie sich vor dem grauen Hintergrund der offiziellen Nachkriegsliteratur profilieren darf. Somit aber könnte der Eindruck entstehen, daß die Postmoderne mit einer innovatorischen, metapoetischen Literatur identisch sei, die kaum ästhetischen Bezug – es sei denn rein negativer Art – zur offiziellen Literatur der Chruščev- und Brežnevzeit unterhalte.

Und in der Tat besteht die Tendenz, in der offiziellen Kultur der Sowjetunion kaum mehr als den mittelmäßigen Nachlaßverwalter des sozialistischen Erbes zu sehen<sup>5</sup>. Somit aber verschiebt sich die literaturgeschichtliche Lücke vom Sozialistischen Realismus zur offiziellen Nachkriegsprosa, von der kaum innovatorische Impulse auszugehen scheinen.

Im folgenden gilt es, die zwischen dem Sozialismus und der Neoavantgarde klaffende geschichtliche Lücke zu schließen. Ich meine nämlich, daß der Anfang der russischen Postmoderne nicht bei der Neoavantgarde oder bei den innovatorischen Schriftstellern der Gegenwart zu suchen ist, sondern in der scheinbar unscheinbaren Literatur der sowjetischen Stagnationszeit – einer Literatur, welche die Figuren der Postmoderne unfreiwillig etabliert, indem sie versucht, eben diese zu desavouieren. Die Entstehung dieser „unfreiwilligen“ Postmoderne aus der Moderne heraus wird auf den folgenden Seiten nachgezeichnet.

### Autoren

Den schrittweise verlaufenden Übergang von Moderne zu Postmoderne möchte ich anhand von vier ausgewählten Autoren (M. Zoščenko, K. Paustovskij, V. Šukšin, E. Popov) rekonstruieren. Bestimmend bei der Auswahl war zunächst die Popularität der genannten Schriftsteller, ihre Zugehörigkeit zum literarischen „Mainstream“. Alle haben normprägend auf den Verlauf der sowjetischen Literatur gewirkt, alle werden vom Massenleser gelesen und geschätzt. (Trotz einer gewissen Nähe zu den innovatorischen Strömungen ist keiner ein ausgesprochener Avantgardist.) Bemerkenswert ist auch, daß alle einen Mittelweg zwischen Anpassung und kritischer Haltung suchten: Keiner wurde von der offiziellen Kultur völlig vereinnahmt, keiner aber profilierte sich mit Absicht als „Disident“<sup>6</sup>. Schließlich bevorzugen alle die prosaischen Kurzgattungen (rasskaz, novella, povest'), denen aufgrund ihres Aus- oder Querschnittscharakters die Fähigkeit zugeschrieben wird, die Fremdbestimmung durch die herrschende Ideologie zu unterlaufen. In der Kurzform, so ist zu vermuten, entstehen die Freiräume, in denen die für die Postmoderne entscheidenden Wert- und Normverschiebungen stillschweigend vollzogen werden können.

Diese Auswahl schließt in sich auch einige weitere Merkmale, die für die neuere sowjetische Literaturgeschichte charakteristisch sind. Zoščenko ist repräsentativ für das, was man die angepaßte historische Avantgarde nennen könnte: Zunächst populär geworden als Verfasser von ideologiekritischen, sprachspielerischen Satiren, nahm Zoščenko als typischer „Mitläufer“ während der Stalinzeit weitgehend Abstand von seinem früheren Stil. Dennoch konnte er erzähltechnische Elemente der historischen Avantgarde bis in die späte Stalinzeit hineinretten. Paustovskij kann seinerseits als unchauvinistischer Exponent des Sozialistischen Realismus bezeichnet werden, der auch bei dessen Überwindung in den 50er

Jahren eine Schlüsselrolle spielte. Šukšin gilt als liberaler Vertreter der volkstümlichen Dorfprosa und ist in mancher Hinsicht typisch für die Generation der „šestidesjtniki“, der reform-gesinnten Kommunisten der 60er Jahre. Evgenij Popov markiert die Schnittstelle zwischen der populären Prosa Šukšins und der konzeptualistischen Neoavantgarde, der er persönlich und ästhetisch sehr nahesteht, (auch wenn sich seine künstlerische Entwicklung zunächst unabhängig von ihr vollzog).

Bei der Rekonstruktion der Postmoderne, die sicherlich auch maximalistisch, d.h. gattungs- und medien-überschreitend angelegt werden könnte, werde ich mich auf die Analyse dreier Merkmale beschränken, die als minimale Grundbedingungen jeder Kurzprosa angesehen werden können: 1) die Modellierung des fiktiven Raumes bzw. der fiktiven Zeit; 2) die Ereignishaftigkeit (die Bewegung des Subjekts durch Zeit und Raum und die Ökonomie dieser Bewegung, d.h. der vom Subjekt erlebte Wertgewinn oder -verlust); und 3) die Beschaffenheit des fiktiven Subjekts selbst. Dieses Minimalprogramm gewährleistet eine gewisse Übersichtlichkeit der Darstellung und ermöglicht es, anhand einiger ausgewählter Texte eine kleine Diachronie vorzulegen, in der die Transformation bestimmter ästhetischer Merkmale von der Moderne bis in die Nachmoderne hinein verfolgt werden kann.

### Raum, Ereignis, Subjekt

Bei der *räumlichen Analyse* geht es vor allem um die Frage nach dem räumlichen Simulakrum (vgl. Baudrillard 1988, 166). In der Postmoderne wird die verbürgte, stabile Beziehung zwischen dem räumlichen Zeichen und seinem Referenten zunehmend unterminiert, bis diese Relation beliebig, zur Kategorie der Indifferenz wird. Semantisch bedeutet dies, daß Oppositionen wie hoch/niedrig, flach/tief, nah/fern (usw.) in ihren Konturen zwar noch wahrgenommen werden, aber nicht mehr der zuverlässigen Orientierung des fiktiven Subjekts dienen. Die Grenze, die für die Feststellung der semantischen Differenz zwischen zwei räumlichen Oppositionen notwendig wäre, verliert somit ihren verbindlichen Charakter, wird Makulatur<sup>7</sup>.

Das Ausblenden der referentiellen Raumbezüge und die Entwertung der semantischen Grenzen haben entscheidende Folgen für die *Ereignishaftigkeit* in der postmodernen Literatur. Unter Ereignishaftigkeit verstehe ich mit Jurij Lotman „die Versetzung des Subjekts über die Grenzen eines semantischen Feldes“ (Lotman 1970, 282). Allerdings markiert diese Definition den Pol eines folgenreicheren Maximal-Ereignisses, der dem Pol der völligen Ereignislosigkeit gegenübersteht, wie sie zum Beispiel in der Lyrik realisiert wird oder – um ein von Lotman gebrauchtes Beispiel zu nennen – im Telefonbuch. Somit aber ist die Lotmansche Definition nicht imstande, den Übergang von Ereignislosigkeit zum

Ereignis als ein Kontinuum von Möglichkeiten zu beschreiben: Sie bleibt in einem binaristischen Entweder/Oder-Schema verfangen.

Als notwendige Ergänzung zu Lotmans Definition erweist sich deshalb das von Wolf Schmid vorgeschlagene Inventar von Ereignis-Kriterien (Schmid 1992). Schmid, der Lotmans räumliche und Arthur C. Dantos zeitliche Ereignis-Definition miteinander verbindet, summiert diese als „Kontrastqualität zwischen zwei aufeinanderfolgenden Zuständen eines Subjektes“ (1992, 108). Es werden dann sieben Teilbedingungen für das vollständige Ereignis vorgeschlagen (Realität, Relevanz, Resultativität, Konsekutivität, Imprädiktabilität, Irreversibilität, Non-Iterativität; 1992, 108-109), die entweder realisiert oder „eingeklammert“ werden können.

Auch wenn Schmid seine Kriterien nicht semiotisch begründet, lassen sich diese zunächst ohne weiteres als *indexikalische* oder *anti-ikonische* Relationen auffassen. Hierzu die Index-Definition von Peirce (1960, 2:160): „Anything which startles us is an index, in so far as it marks the junction between two portions of experience“. Demnach kann man die Kriterien Relevanz, Resultativität, und Konsekutivität als indexikalische Bestandteile des Ereignisses betrachten, da sie eine neue, auffällige, überraschende Kontiguität zwischen zwei Erfahrungszuständen eines Subjekts herstellen. Dabei sorgt das Negativkriterium Irreversibilität dafür, daß die neu hergestellte Kontiguität zeitlichen Bestand hat. Die zwei weiteren Negativbedingungen Imprädiktabilität und Non-Iterativität verneinen ihrerseits die Möglichkeit des (ikonischen) Ähnlichkeitsverhältnisses, das sich bei der Wiederholung eines beliebigen Vorgangs ergibt (also: Zustand  $A_2 \neq$  Abbild von Zustand  $A_1$ ). Das Kriterium der Realität meint dagegen, daß das Ereignis als Zeichen mit sich selbst identisch sein muß (es darf nicht als imaginiertes Ikon, d.h. als Simulakrum eines absenten Original-Ereignisses auftreten).

Keht man die oben genannten Bedingungen um, so ergeben sich die entsprechenden ikonischen bzw. anti-indexikalischen Kriterien. Bei diesen invertierten Ereignis-Kriterien steht nicht die aktive Herstellung der Verbindung zwischen zwei Erfahrungsbereichen im Mittelpunkt, sondern die mögliche Ähnlichkeit zu einem abwesenden Vor- oder Nach-Ereignis. Wesentlich ist mit anderen Worten nicht der präsenste Brückenschlag zwischen zwei Erfahrungsbereichen, sondern der Bezug zu einem ähnlichen, jedoch absenten Vorgang<sup>8</sup>. Als Beispiel mag das Kriterium der „Realität“ dienen: „Die Veränderung muß in der fiktiven Welt wirklich stattfinden und darf nicht nur gewünscht, geträumt, imaginiert oder halluziniert sein“ (Schmid 1992, 108). Erweist sich der ereignisverdächtige Vorgang in der fiktiven Welt des Textes als geträumt, halluziniert usw., so wird er im Schmidischen Sinne als annulliert oder eingeklammert gelten, wobei seine weitere Bestimmung offenbleibt. Faßt man aber das Ereignis als Teil eines semiotischen Kontinuums auf, so wird man nicht umhinkommen, das annullierte Kriterium der „Realität“ auch als Abbild eines absenten (potentiellen, verdrängten oder gar noch



nicht vollzogenen) Ereignisses zu begreifen, das per Ähnlichkeit auf jene Basisdefinition des Ereignisses als Grenzüberschreitung verweist, die ein Vorgang als Ereignis überhaupt erkennen läßt. Wichtig wird jetzt nicht so sehr die indexikalische Beziehung zum präsenten Kontext, sondern die ikonische Beziehung zum absenten Grundmuster oder Kode; denkbar ist auch, daß das imaginierte Ereignis ein nicht-vollzogenes Ereignis in der fiktiven Welt des Textes präfiguriert oder nachzeichnet. Das Ereignis ist somit nicht mehr schlichter Skandalon, sondern nimmt autoreflexive und metatextuelle Züge an. In einem gegebenen Fall wird die Qualität des Gesamt-Ereignisses natürlich davon abhängen, welche Kriterien wie und in welcher Zusammensetzung realisiert werden. Dazu kommt noch die Rezeptionsdimension, wobei „ikonische“ Lesearten auf „indexikalische“ Ereigniskonfigurationen projiziert werden können (und umgekehrt). Der Normalfall des literarischen Ereignisses ist somit keine eindeutige „Überschreitung eines Rubikons“, wie Lotmans Definition vermuten ließe, sondern ein vielschichtiger, z.T. auch sehr instabiler Vorgang.

Die Vorstellung eines Spannungsfeldes zwischen indexikalischem und ikonischem Ereignis erweist sich als sehr nützlich für die weitere Bestimmung des Ereignisses in der Postmoderne. Danach wäre das postmoderne Ereignis eher ein Ereignis-Ikon oder Ereignis-Simulakrum, da es ein absentes, anderes Vor-Ereignis abbildet, ohne Anspruch auf indexikalische Erneuerung zu erheben. Dazu kommt, daß die Grenze in der Postmoderne, die normalerweise die Möglichkeit der Überschreitung markiert, als durchlässig oder abgeschwächt erscheint. So gleicht sich die Ereignishaftigkeit im postmodernen Sinne sehr stark dem Stillstand (dem Nicht-Ereignis) an. Die defizitäre Ökonomie dieser Bewegung könnte man folgendermaßen beschreiben: Die postmoderne Grenzüberschreitung findet vergleichsweise frei und unbehindert statt, bedeutet aber zugleich wenig, da die Übertretung gewissermaßen geschenkt ist. Dies hat zwei gattungsrelevante Folgen. Die Grenzüberschreitungen können wuchern, um den niedrigen Wertzuwachs bei den Einzelüberschreitungen zu kompensieren, oder sie können zu einer Minimierung der Bewegung führen, da eine einzelne Grenzüberschreitung ohnehin keine größere Änderung nach sich zieht. Im zweiten Fall (dessen Darstellung den Möglichkeiten der Kurzgattungen am ehesten entspricht) wird es zu keiner vollständigen Grenzüberschreitung kommen, sondern lediglich zum Simulakrum des Ereignisses. Das Simulakrum-Ereignis wird vor dem Hintergrund eines anderen, dem kulturellen Kode bekannten Ereignismusters rekonstruierbar sein, dabei aber nur einen minimalen Anspruch auf Eigentlichkeit oder Authentizität erheben. Das Ereignis zeigt sich als leicht verschobene Reproduktion eines einschlägig bekannten Musters, es profiliert sich nicht als eigenständige, originäre Handlung. Die postmoderne Ereignishaftigkeit sowjetischer Prägung läßt sich somit als Reflexion über die defizitären Handlungsbedingungen der eigenen Kultur verstehen.

Diese defizitären Handlungsbedingungen sind zweifelsohne auf den starren Monismus der offiziellen Ideologie zurückzuführen. Dieser räumt zwar die Möglichkeit von ideologischen Differenzen innerhalb des sowjetischen Systems ein, mißt den Differenzen jedoch keine handlungsrelevante, resultative Bedeutung bei. Es entstehen unzählige Simulakren der Differenz, die zwar wahrnehmbar und präsent sind, die aber innerhalb des Systems ohne Relevanz bleiben: Sie sind sozusagen dazu verurteilt, ein unterschwelliges, subideologisches Dasein zu fristen. Das einzige „wirkliche“ Ereignis kann nur in der Überschreitung der Schwelle zur Ideologie bestehen, im kühnen oder listigen Verstoß gegen die indifferenzstiftende Alleinherrschaft des Monismus. Allerdings ziehen solche Verstöße, falls sie tatsächlich von der offiziellen Kultur zur Kenntnis genommen werden, fatale Folgen nach sich: Das Subjekt wird sofort aus dem System entfernt und in die Weiten des geschichtlichen Raums hinausgeschleudert. Dort, außerhalb der Sowjetunion, entsteht der Bereich, in dem der großangelegte epische Historismus eines Solženicyn oder eines Saša Sokolov zur Entfaltung kommt. Unterhalb dieser Schwelle und innerhalb des sowjetischen Systems etabliert sich aber dafür ein Bereich, in dem die subideologischen Differenzen, die Simulakren der Ideologie, sich ungeordnet tummeln. Dies ist das graue Universum der Stagnationsliteratur, in dem die ideologische Indifferenz (bzw. die Möglichkeit ihrer Überwindung) zum unaussprechbaren Dauerthema wird. Die Kurzprosa erweist sich als der Bereich, in dem sich das Subjekt sowohl dem monistischen Stillstand als auch der fatalen, offenen Dynamik der Historie zu entziehen versucht<sup>9</sup>.

Es stellt sich an dieser Stelle die Frage nach der Beschaffenheit des Subjektes, das in einem solchen Universum angesiedelt ist. Hier weist das fiktive Subjekt der sowjetischen Kurzprosa häufig ein *beschränktes Bewußtsein* auf<sup>10</sup>. Das beschränkte Bewußtsein in diesem Sinne ist nicht oder nur unzureichend imstande, die eigene Erfahrung zu speichern, zu synthetisieren oder sonstwie kumulativ zu verarbeiten. Seine Seele „verflacht“, sie verliert jene Tiefendimension, die normalerweise durch die Anhäufung und Speicherung von Erfahrungen entsteht<sup>11</sup>. Dabei verliert sie notwendigerweise auch fast jedes Profil vor dem Hintergrund der herrschenden Kultur.

Das beschränkte oder dysfunktionale Bewußtsein, das sich bedächtig inmitten der Schein-Ereignisse bewegt, gewinnt also keine primäre Erfahrung, sondern sammelt nur Erfahrungs-Simulakren, deren unübersichtliche, graue Ordnung ohnehin nicht auf die zentrierende, sinnstiftende Wirkung eines Subjekts angewiesen ist. (In der Welt der sowjetischen Postmoderne ist das Subjekt wohlgermerkt auch Makulatur.) Dennoch ist der beschränkte Held kein *durak*, kein Narr, der durch seine sinnlose Verhaltensweise gänzlich aus dem System herausfiel. Vielmehr ist er die logische Fortsetzung des Systems selber, dessen Exemplifizierung im einzelnen<sup>12</sup>. Typisch für das beschränkte Bewußtsein sind deshalb nicht nur tumbe, alkoholgeschädigte Figuren, (die es auch häufig genug gibt,) sondern auch die

Figur des innerlich entleerten Intelligenzlers, der sich in einem Zustand des geistigen Leerlaufes, – wenn freilich auch auf hohem Niveau – befindet<sup>13</sup>. Weil die intellektuelle Kompetenz, die dazu notwendig wäre, das System zu „durchschauen“, zum endgültigen Ausschluß des Subjektes aus dem System führen würde, darf sie nie richtig zur Geltung kommen. Das Resultat ist eine Art Aufklärung in Rückwärtsgang, wobei Unwissenheit und Unmündigkeit belohnt werden und Erkenntnis bestraft wird. In einem solchen System kann das nach Erkenntnis strebende Subjekt lediglich zu der Erkenntnis gelangen, daß die Erkenntnis nicht möglich oder sinnvoll ist (vgl. Eshelman 1993).

Während im modernen Text das beschränkte Bewußtsein noch von einer höheren Bewußtseinsinstanz ironisch entlarvt wird (wie z.B. im *skaz*), stellt es in der postmodernen Erzählung quasi die höchste, nicht mehr widerlegbare Textinstanz dar. In der Postmoderne fehlt es, wie F. Jameson bemerkt, an der „gesunden“ Distanz zwischen Subjekt und Objekt, die für die Parodie oder Satire notwendig wäre (Jameson 1991, 17). Auch der vermeintlich aufgeklärte Leser wird genötigt, die Dinge aus der Perspektive bzw. nach der Logik des beschränkten Bewußtseins wahrzunehmen. Allerdings kann diese Reproduktion der Beschränktheit durch den Leser als eine durchaus produktive Metahandlung stattfinden: Mal kann sie mit spielerischer Lust verbunden sein, mal kann sie mit der erhabenen Nachempfindung der totalen Leere der eigenen Lebensbedingungen einhergehen. Jedenfalls besteht das ästhetische Ziel der postmodernen Literatur darin, die verschiedenen Möglichkeiten dieser Reproduktion auszuloten.

Im folgenden werden diese Kriterien auf eine historische Reihe angewendet, die mit der klassischen Moderne Michail Zoščenkos ihren Anfang nimmt.

### Zoščenkos durchlaufene Zeit-Räume

Typisch für Zoščenkos modernistische Erzählwelt ist die verbindliche Kontrastqualität der räumlichen Oppositionen. Aus der Diskrepanz zwischen den räumlichen Vorgaben (innen/außen, oben/unten, nah/fern usw.) und dem inadäquate Verhalten des Helden innerhalb des geteilten Raumes offenbart sich jene komische Ironie, für die Zoščenko zu Recht bekannt ist. Beispielsweise überträgt der Held von „Banja“ (1925) den Kode des Draußen (des kleinbürgerlichen Besitz- und Ordnungsdenkens<sup>14</sup>) auf das natürliche, „nackte Dasein“ des Drinnen und gerät in komische Schwierigkeiten. Kaum daß er wieder außerhalb des Bades ist, wird er durch ein Verbot auf den Widerspruch zwischen Drinnen und Draußen aufmerksam gemacht: Der Held hat ein Stück Eigentum (die Seife) drinnen vergessen, darf aber laut Auskunft des Bademeisters den Innenraum nicht mehr bekleidet betreten. Hier wie anderswo bei Zoščenko setzt sich das Ereignis aus mehreren Teil- oder Fragment-Ereignissen (Indizien) zusammen. Ereignishaft ist, streng genommen, nicht der Entschluß des beleidigten Helden, die Sauna nicht

mehr zu betreten (er widersetzt sich dem Verbot nicht), sondern die Summierung der kleineren Begegnungen, die indexikalisch auf die Unvereinbarkeit des spießigen „Draußen“-Kode des Helden und der natürlichen, unausgesprochenen Regeln der Sauna<sup>15</sup> hinweisen. Das vollständige, ganzheitliche Ereignis (Übertretung einer verbotenen Grenze) findet nicht statt. Die Aufstellung des Verbots weist aber auf die Ereignis-Indizien hin, die nun vom Leser hochgerechnet werden können, ohne daß sich freilich eine ganzheitliche Summe daraus ergäbe.

Nun könnte man die Gültigkeit dieses Grundmusters an einer Vielzahl von bekannten Erzählungen Zoščenkos vorführen<sup>16</sup>. Es ist aber in unserem Zusammenhang besonders aufschlußreich, auf die für Zoščenko selber sehr folgenschwere Geschichte „Priključenija obez'jany“<sup>17</sup> einzugehen, die während der Stalin-Zeit als Anlaß genommen wurde, Zoščenko öffentlich anzuprangern und aus dem Schriftstellerverband auszuschließen. Die Gründe für diese heftige Reaktion auf eine scheinbar harmlose Kindergeschichte liegen bekanntlich zunächst im Machtkalkül Ždanovs, der mit seinen Angriffen auf typische Mitläufer wie Zoščenko und Achmatova eine „harte“ Linie in der Kulturpolitik wieder durchsetzen wollte. Gleichzeitig aber sind diese Attacken Ausdruck einer veränderten ästhetischen Einstellung, die es Ždanov erlaubte, aus den „harmlosen“ Ereignis-Indizien der historischen Avantgarde ein bedrohliches ikonisches Groß-Ereignis zu rekonstruieren.

In „Priključenija obez'jany“ bewegt sich ein Affe zwischen eingeschlossenen, sicheren Räumen (Käfig im Zoo, Laden, Korb, Wohnung, Sauna) und verschiedenen Freiräumen außerhalb des Zoos, in denen er Not erleidet oder unerbittlich gejagt wird. Dazu tritt die räumliche Opposition hoch/niedrig besonders stark hervor. Eingeschlossen im Zoo, führt der Affe ein bequemes Leben an höchster Stelle der Tierhierarchie. Befreit durch eine Art diabolus ex machina (den Einschlag einer deutschen Bombe), gerät er an den niedrigsten Platz innerhalb der Hierarchie der Menschen und wird plötzlich einem harten Existenzkampf ausgesetzt. Hier benimmt er sich nach bewährtem Zoščenkoschen Muster inadäquat, indem er die natürlichen Regeln der Affenwelt auf die menschliche Welt zu übertragen versucht. Dieses verfremdende Verhalten erzeugt eine Reihe von mehr oder minder schwerwiegenden Zwischenfällen, die nicht zuletzt auch dadurch zustande kommen, daß der Affe sich im Raum freier als die Menschen bewegt und sich deren Zugriff nach Belieben entziehen kann (mal klettert er auf einen Baum, mal springt er auf eine Lampe, usw.). Die Kette von Normverstößen nimmt erst ein Ende, als der Affe sich von einem Jungen, Aleša, adoptieren und gewissermaßen erziehen läßt. So gesehen, erscheint die Erzählung als harmlose Pikaro-Geschichte, ausgestattet mit einem versöhnlichem Happy-End und den üblichen satirischen Momenten, die man bei Zoščenko kennt<sup>18</sup>.

Ždanov aber zog es offensichtlich vor, die Erzählung nicht als Pikaro- oder Abenteuer-Geschichte zu interpretieren – also als eine Reihe von einzelnen, an

sich relativ belanglosen Grenzüberschreitungen – sondern als Allegorie oder ganzheitliches Ikon, das die Regelhaftigkeit der Gesamtkultur abbildet. Nur das kann erklären, warum Ždanov so empfindlich reagierte auf die „harmlose“ Äquivalentsetzung der Sowjetmenschen mit einem Affen sowie auf die Opposition zwischen bequemem Käfig und gefährlichem (sowjetischem) Freiraum<sup>19</sup>. So unerträglich Ždanovs machtpolitisches Gebaren auch sein mag, muß die von ihm aufgegriffene Möglichkeit einer allegorischen Lektüre dennoch ernst genommen werden. Als besonders folgenschwer erweisen sich hier nicht die einzelnen Geschehnisse, sondern deren Gesamtheit, die sich als Abbild einer obsolet gewordenen ästhetischen Praxis unfreiwillig zu erkennen gibt.

Wenden wir uns zunächst dem Ereignis in der Geschichte zu. Dieses besteht offenbar darin, daß der Affe die unterschiedlichsten Räume und Freiräume durchläuft, bis er gerade den Raum findet, der, obwohl nicht ideal, ihm einigermaßen Schutz sowie ein eingeschränktes Maß an Freiheit in der neuen Umgebung bietet. Allegorisch (ikonisch) gelesen, handelt es sich nicht nur um die Geschichte einer tierischen, sondern auch einer künstlerischen Domestizierung, der sich Zoščenko schließlich auch selbst unterziehen mußte. Faßt man den Affen als Träger der Verfremdung auf (analog dem avantgardistischen Künstler), so kann man die Konturen der modernistischen Künstlerauffassung mit wenig Mühe rekonstruieren: Der Affe/Künstler bewegt sich räumlich und sozial außerhalb des Rahmens der Konvention, bricht unvermittelt in das alltägliche Geschehen ein, entzieht sich der alltäglichen ökonomischen Tauschmechanismen, führt ein fremdes, undurchsichtiges Bewußtsein vor, usw. Der Affe/Künstler erscheint als unberechenbarer Vermittler zwischen Natur und Kultur – als Wesen, das sich zwar künstlich domestizieren und am Ende sogar auch nach Pavlov'schem Muster korrumpieren läßt<sup>20</sup>, das aber trotzdem nie organisch in die Gesellschaft eingegliedert werden kann. Der Affe/Künstler, der Träger der unaufgelösten Gegensätze zwischen Kultur und Natur bleibt, macht sich damit natürlich sehr angreifbar in der stalinistischen Gesellschaft, die vorgibt, alle derartigen Widersprüche überwunden zu haben. Unter diesem Gesichtspunkt hat Ždanovs Lektüreart also *doch* recht, so wenig man sich auch mit seiner ideologischen „Physiognomie“ anfreunden mag. Ikonisch gelesen, ist Zoščenkos Affen-Parabel keineswegs eine harmlose Kindergeschichte, sondern zeigt die Unverträglichkeit des alten avantgardistischen Künstlermodells mit den Regeln der sozialistischen Gesellschaft, in welcher der Affe/Künstler nur als störenden Fremdkörper auftreten kann. Die vom Affen verbreitete Unruhe, die Vielzahl der durchlaufenen Räume sowie die unübersehbare Korrumpierung des Störenfrieds am Ende belegen den Unwillen des avantgardistischen Künstlers, sich mit den neuen ideologisch-ästhetischen Bedingungen des Sozialistischen Realismus abzufinden. Zoščenkos Parabel führt die Unfähigkeit des avantgardistischen Modells vor, sich den räumlichen und zeitlichen Vorgaben

der stalinistischen Projektion freiwillig und mit echter, nicht „erkaufter“ Begeisterung zu fügen: Sie bildet die Geschichte ihrer eigenen Korruption ab.

Diese Korruption muß umso mehr im Sozialistischen Realismus auffallen, weil in ihm die Beruhigung und Ikonisierung des Zeit-Raums besonders intensiv betrieben wird. (Auch deshalb wird selbst eine noch so kleine Störung des beruhigten Raums so sensibel registriert – „vergrößert“, wenn man so will, von einer Ansammlung indexikalischer Teilverstöße zu einer ikonischen Allegorie der Subversion.) Diese Beruhigung des Zeit-Raumes braucht jedoch nicht mit der bedingungslosen Unterwerfung des Künstlers unter die ungeschriebenen Regeln des Stalinschen Gesamtkunstwerks einherzugehen. Wie innerhalb der stalinistischen Projektion minimale Freiräume geschaffen werden können, möchte ich anhand von Konstantin Paustovskijs idyllischen Erzählungen beschreiben, deren Strategien der Raumverkleinerung und Reduktion eine unverzichtbare Grundlage für die sowjetische Postmoderne legen.

### Die idyllische Beruhigung des Zeit-Raumes bei Paustovskij

Sieht man zunächst von der fakultativen Ausstattung des idyllischen Raumes mit Faunen, Schäfern, lieblichen Ecken u.ä. ab, läßt sich die räumliche Struktur der Idylle als eine doppelte beschreiben: Sie teilt sich in einen abgeschlossenen, übersichtlichen Innenraum und einen offenen, unübersichtlichen Außenraum ein. Spannung entsteht dort, wo der unordentliche Außenraum (oder dessen menschliche Stellvertreter) den Innenraum, der sich im Zustand des natürlichen Gleichgewichts befindet, bedroht oder stört. Hinsichtlich der Zeit-Modellierung steht die Idylle im Gegensatz zur Utopie, die zwar eine ähnliche doppelte Raumteilung aufweist, aber ausdrücklich ein künstliches bzw. menschliches Konstrukt ist und Anspruch auf nie-dagewesene Erneuerung erhebt. Die Idylle ist ein konservierter, reduzierter Zeit-Raum; die Utopie ein projizierter, expansiver.

Die Idylle als Gattung spielt nun in der russischen Prosa des 19. und 20. Jahrhunderts keine tragende Rolle. Vielmehr könnte man von einer verbreiteten anti-idyllischen Tradition sprechen, wie etwa in Gogol's Desavouierung der Gattung in seinem frühen „Gans Kjuhelgarten“<sup>21</sup>, in der naiv-kindheitlichen Traumwelt Oblomovs<sup>22</sup>, in der bitteren Sozialkritik der *Zapiski ochotnika* Turgenjovs<sup>23</sup>, oder in Čechovs skeptischen Darstellungen des ländlichen Lebens<sup>24</sup>. Offensichtlich wegen dieser sozialkritisch vorbelasteten Tradition fällt es den Paustovskij-Forschern schwer, die Gattung in ihre Überlegungen überhaupt einzubeziehen, auch wenn sich die primären und sekundären Merkmalen der pastoralen Gattung in Paustovskijs Erzählungen geradezu aufdrängen<sup>25</sup>.

Dagegen hat K. Clark zumindest die Möglichkeit erwogen, die Idylle zur Erklärung des sozialistischen Produktionsromans heranzuziehen. Als idyllentypisch beim Produktionsroman vermerkt sie z.B. die Merkmale des natürlichen,

harmonischen Mikrokosmos und die Tendenz zur Bereinigung aller Konflikte durch Reduktion (vgl. Clark 1985, 106). Dennoch wird laut Clark das Idyllen-Modell durch die ideologische („marxistisch-leninistisch-stalinistische“) Motiviertheit des Produktionsromans wieder relativiert: Im Produktionsroman vollziehe sich, so Clark, eine dialektische, kontrastive Entwicklung, die für die Idylle untypisch sei:

Unlike the pastoral that is set in one place or state but has built into it an implied contrast with the more complex reality of the present from which the protagonist has come, the Stalinist novel comprises a sequences of contrasting states, A1, B, A2, with the motivation for this progression coming from the informing ideology, Marxism-Leninism. (Clark 1985, 108)

Hier hängt allerdings viel davon ab, inwieweit man bereit ist, die „Dialektik“ der stalinistischen Ideologie für bare Münze zu nehmen. Auch wenn Clark die grundsätzliche Ambivalenz zwischen ideologisch gesteuerter Synthese und idyllischem Harmoniestreben ausdrücklich vermerkt (vgl. S. 105), neigt sie dazu, die idyllischen Elemente im Produktionsroman letzten Endes als Instrument der ideologischen Manipulation aufzufassen: Diese „verleihen der sowjetischen Ordnung eine unberechtigte Aura der Organizität und ein Gefühl der Kontinuität mit überlieferter Tradition [give the Soviet order a spurious aura of organicity and a sense of continuity with past tradition]“ (Clark 1985, 113). Gut vorstellbar ist allerdings auch der entgegengesetzte Fall: daß die harmoniestiftende, von Bescheidenheitstopoi geprägte Gattung der Idylle das dialektische Machtstreben der proletarischen Literatur stillschweigend ins humanistische Lob des Einfachen verkehrt<sup>26</sup>. Die Ambivalenz der mythenstiftenden „marxistischen“ Ideologie – die sich zuweilen ebensogut als idyllische Naturgläubigkeit auffassen läßt – ist in der Tat die Stelle, an der eine jede Analyse des Sozialrealismus ansetzen müßte. Denn in diesem Spannungsfeld zwischen utopischer Projektion und idyllischer Reduktion liegt die Möglichkeit, die utopischen Vorgaben des Sozialistischen Realismus von innen auszuhöhlen.

Es ist eben diese Aushöhlung der stalinistischen Projektion, die für die Idyllen Konstantin Paustovskijs ausschlaggebend ist. Hier agiert der Schriftsteller (oder seine erzählenden Stellvertreter) nicht als Demiurg, als Natur-Gestalter oder -Bezwinger, sondern als Natur-Vermittler, als jemand, der „uns mit der Region bekanntmacht“ (Levickij 1977, 217). Diese Vermittler-Gestalt ist, wie auch im Produktionsroman, ideologisch und geographisch an der Peripherie der Stalinischen Projektion angesiedelt. Seine Aufgabe ist jedoch nicht so sehr, die vom Zentrum ausgehenden Emanationen aufzufangen und weiterzuleiten, sondern die Reibereien zwischen Natur und Kultur an der Peripherie der Projektion zu vermitteln und schlichten. Diese verhältnismäßig bescheidene Aufgabe, die der

Funktionsweise der stalinistischen Ästhetik zumindest nicht widerspricht, geschieht im Kleinen, im übersichtlichen, abgeschlossenen Raum der Idylle, in der die Turbulenzen der großen Welt auf ein erträgliches, handhabbares Maß reduziert werden und in der die Emanationen des demiurgischen Gestaltungswillens nur in abgeschwächter Form zum Ausdruck kommen. Diese kleine Welt bleibt zwar das Abbild der großen, doch mit dem entscheidenden Unterschied, daß das demiurgische Zentrum durch Reduktion auf ein harmloses Maß reduziert und neutralisiert wird. Die für die Idylle typische Verkleinerung, Beruhigung und Bereinigung des Zeit-Raumes ermöglicht es Paustovskij, das sicherlich nicht einfache Kunststück zu vollbringen, eine stalinistische Ästhetik ohne Stalin zu praktizieren. Dies erklärt unter anderem auch, warum Paustovskij eine große Akzeptanz in der Stalin-Kultur genoß, obwohl er sich keineswegs streng an das Muster des Produktionsromans hielt<sup>27</sup>, und warum seine Erzählungen noch heute gelesen werden können, ohne, wie die unsäglichen Produktionsromane, völlig museal zu wirken.

Paustovskij setzt also dort an, wo die vitalistisch-organische Denkweise der Moderne, wie sie von Zoščenko verkörpert wird, ihr Scheitern eingestehen muß. Er braucht keine Serie von räumlichen Ausbruchversuchen mehr zu inszenieren, sondern versucht, sich in der natürlichen Enklave der Idylle von vornherein einzurichten. In dieser Idylle beginnen aber die referentiellen Bezüge zur Außenwelt zu verschwimmen, es entstehen die Grundzüge eines innenräumlichen Simulakrums, das für die spätere Postmoderne von entscheidender Bedeutung sein wird. Der immanente Innenraum der Idylle erscheint als Refugium gegenüber dem transzendenten, bedrohlichen Außenraum der stalinistischen Utopie.

Als repräsentatives Beispiel der idyllischen Kurzgeschichte bei Paustovskij kann die Geschichte „Babuškin sad“ (1945) gelten<sup>28</sup>. Sie ist weitgehend aus der räumlichen, zeitlichen, psychologischen und axiologischen Perspektive eines kleinen Mädchens (Maša) erzählt<sup>29</sup>. Deutlich auktorial dagegen ist die sprachlich-stilistische Gestaltung der Erzählung, die mit einer kindlichen Ausdrucksweise wenig gemeinsam hat. Diese Furnierung der naiven räumlich-zeitlichen Wertperspektive der Maša mit einer stilistisch geschliffenen, souverän präsentierten Sprachschicht ermöglicht ein hohes Maß an Identifizierung mit der kleinen Heldin<sup>30</sup> und läßt perspektivische oder sprachliche Verfremdung à la Zoščenko gar nicht aufkommen.

Der Raum der Geschichte teilt sich erwartungsgemäß in zwei Bereiche: den übersichtlichen Raum des Gartens und das unübersichtliche, umkämpfte Gebiet um den Garten herum. Das Ereignis der Geschichte scheint sich zunächst darin anzukündigen, daß die Deutschen anrücken und den Innenraum des Gartens besetzen. Diese Gefahr wird jedoch schnell abgewendet, im Grunde genommen kommt es nicht einmal zu einem Kampf: Die vorbeiziehenden Soldaten teilen nur lakonisch mit, die deutsche Linie sei durchbrochen und die Deutschen zögen ab<sup>31</sup>.



Das (indexikalische) Eindringen des Außenraumes in den Innenraum, was einer „historischen“, katastrophalen Veränderung dieses Raumes gleichkäme<sup>32</sup>, findet also nicht statt.

Zur gleichen Zeit zeichnen sich eine Reihe von ikonischen, d.h. lediglich potentiellen Ereignissen im Innenraum ab, welche die großen Konflikte im Außenraum reduziert und folgenlos widerspiegeln. Hier handelt es sich vor allem um die gespannten Beziehungen zwischen den verschiedenen Tierarten. Die Hummeln, die Maša erschrecken, wenn sie hochfliegen und ihr ins Gesicht schlagen, werden von den Staren verschluckt, die sich wiederum mit den Dohlen Gefechte liefern („drališ s galkami“, 5:120). Die Stare erzeugen ihrerseits eine Geräuschkulisse, die schlimmer ist, als die bei einer Maschinengewehrschlacht („qto bylo ewe xule, qem pulemetnyj boj“, 5:120). Hummeln und Stare werden aber nach dem Rückzug der Deutschen durch den Lärm der hinüberfliegenden sowjetischen Flugzeuge wieder beruhigt (5:121-122). Die natürliche Welt des Innenraums bildet trotz aller inneren Konflikte und Spannungen (welche die Konflikte und Spannungen der Außenwelt in abgeschwächter Form widerspiegeln) eine stabile, vertikale Ordnung, an deren höchster Stelle die sowjetischen Flugzeuge stehen. Die natürliche Ordnung bleibt der sowjetischen, ideologischen Ordnung formal und räumlich untergeordnet, wie es zunächst zu erwarten wäre. Dennoch ist unübersehbar, daß die idyllische Basis handgreiflich nahe liegt, wohingegen der sowjetische Überbau flüchtig und fern ist.

Auch an anderen Stellen läßt sich ein ähnlich diffiziles Zusammenspiel von natürlicher und fremder Ordnung beobachten. Vor allem führt die naive personale Sichtweise dazu, daß die komplexen, bedrohlichen kausalen Beziehungen der Außenwelt (Krieg und Vertreibung) vorwiegend anhand der kindlich-magischen Logik der Innenwelt wahrgenommen werden. (Der sowjetische Standardvorwurf, Paustovskij sei ein träumerischer, weltfremder „Romantiker“, ist offenbar nicht ganz unbegründet.) Um die völlige perspektivische Vereinnahmung der äußeren durch die innere Perspektive dennoch zu verhindern, führt Paustovskij ein Regulativ aus der Außenwelt ein, und zwar in der Gestalt eines verwundeten Soldaten, der sich zur Erholung in den Innenraum des Gartens hinein begibt.

Der Soldat gesellt sich zu einer weitgehend neutralisierten Personenkonstellation, in der Generations- und Geschlechtskonflikte kaum aufkommen können. Mašas Vater, der in den Krieg gezogen ist, wird mehrmals erwähnt, nicht aber ihre Mutter (sie ist der Perspektiventrägerin Maša anscheinend völlig unbekannt, also vermutlich früh gestorben). Maša befindet sich in der Obhut ihrer Großmutter Serafima<sup>33</sup>, deren Ehemann ebenfalls verstorben zu sein scheint. Die Großmutter hat ein männliches Pendant in dem alten Semen, der ihr bei der Evakuierung hilft. Von diesem geht auch der einzige Streit aus: Zuerst „schimpf er auf die Deutschen“ (5:120) und rügt Maša dafür, daß sie ihm bei der Ausgrabungsarbeit nur zuschauen. Später tadelt er auch noch die Großmutter

dafür, daß sie sowohl bei frohen als auch traurigen Angelegenheiten zu weinen pflege, also nicht imstande sei, eine eindeutige Wertung von sich zu geben. Die gerettete Idylle stellt sich als eine weibliche, geriatrische Ordnung heraus, die von Angst, Hilflosigkeit und Unentschlossenheit beherrscht wird. Der verwundete Soldat, der als unverkennbarer Vaterersatz in den Innenraum des Gartens einzieht, erscheint als notwendige, patriarchale Ergänzung dieser fragilen Ordnung.

Dem Soldaten kommt als erstes die Aufgabe zu, eine Entscheidung zu treffen, die verspricht, für das Weiterbestehen des Innenraums ausschlaggebend zu sein. Seitdem der Vater abwesend ist, droht der Gartenzaun, der aus Dill, Brennesseln und Kletten besteht und eine Art natürlicher Schutzfunktion innehat, eben diese Funktion zu verlieren: Er wuchert und weitet sich scheinbar unaufhaltsam aus. Es zeichnet sich ein transzendentes Ereignis ab, wonach die Grenze selbst zum eigenständigen Raum zu werden droht. Dieses potentielle Ereignis wird aber durch ein Urteil des Soldaten souverän abgewendet. Das Wuchern wird vom ihm als Ruhepause oder Genesungszeit („otdyx“) umgedeutet, welche die Natur, genauso wie die Menschen, nötig habe; das Wuchern würde der Vater aus diesem Grunde genauso auch nach seiner Rückkehr aus dem Kriege zulassen (5:123). An der Autorität dieses doppelt genähten patriarchalen Urteils ist kaum zu rütteln!

Folgerichtig ist auch, daß der Soldat die höchste Stelle im Zentrum des Innenraums (dem Dachboden des Hauses) besetzt: Er legt sich dorthin, in Sonnennähe, um auszuschlafen. Dabei erzählt er Maša, die sich über die Auswahl der Schlafstätte wundert, er habe so seine eigene Einschlafmethode: „ich „zähle [die Blätter des Baumes] bis hundert und schlafe ein“ (5:123). An Mašas Reaktion läßt sich das eigentliche Ereignis der Geschichte festmachen:

Маша выпшла в сад, посмотрела на липу и засмеялась – разве можно сосчитать все ее листья! Ведь их тысячи тысяч, их так много, что даже солнце не может пробиться через их гущину. Смешной этот боец! (5:123)

Diese von Maša vorgenommene Umwertung ist höchst aufschlußreich. Offensichtlich kann Maša, die am Anfang der Geschichte als ängstlich dargestellt wurde, nun befreit loslachen – die drohenden Gefahren sind abgewendet. Dazu aber kommt eine weitere ironische Nuance. Mašas Lachen kann nämlich auch als Zeichen der geistigen Überlegenheit gegenüber dem „komischen Krieger“ verstanden werden. (Sie faßt das Zählen der Blätter buchstäblich auf, während der Soldat ganzheitlich oder symbolisch denkt – es geht ihm um die Methode, nicht um die Zahl der Blätter.) Auf diese Weise zeichnen sich die Konturen eines Ereignisses ab, das noch nicht stattgefunden hat: Die Trägerin des beschränkten Bewußtseins kehrt die hierarchische Ordnung für sich um, ohne jedoch der Ungültigkeit dieser Umkehrung bewußt zu sein. Die Umkehrung der Ordnung findet ausschließlich im beschränkten Bewußtsein Mašas statt, und zwar als ikonisches

Abbild einer echten, indexikalischen Bewußtseinsverschiebung (deren Realisierung natürlich nicht einmal im Raum steht). Durch die Aufrechterhaltung der ironischen Distanz zur beschränkten Person bleibt Paustovskijs Erzähler in seiner auktorial überlegenen Haltung zweifellos „modern“. Dennoch zeichnen sich die ersten Umriss der postmodernen Erzählsituation ab: einerseits im Verlust des direkten referentiellen Bezugs zur Außenwelt, andererseits in der Gestalt des beschränkten Bewußtseins, das sich damit zufrieden geben kann, zwischen Außen und Innen nicht unterscheiden zu müssen.

### **Die Vertauschung des idyllischen und städtischen Zeit-Raums in „Telegramma“**

Eine weitere Variante der idyllischen Raummodellierung, in der die geschlossene Enklave der Idylle jedoch geöffnet und dynamisiert wird, findet man in der bekannten Erzählung „Telegramma“ (1946). Hier trifft man zunächst auf eine ähnliche Ausgangssituation wie in „Babuškin sad“. Die idyllische Ordnung, die zusehends zerfällt, wird nur noch von einer dahinsiechenden Greisin aufrechterhalten. Der bekannte Topos des bedrohten Innenraums wird aber hier von einem Netzwerk von räumlichen und zeitlichen Beziehungen überlagert, die nicht auf die Errettung der Idylle oder die Restaurierung des Patriarchats hinauslaufen, sondern die Idylle als dynamische Beziehung zum absenten Raum der Stadt neu entwerfen.

Wie in „Babuškin sad“ geht die Hinfälligkeit der Idylle in „Telegramma“ zunächst auf das Fehlen eines Patriarchen zurück. In diesem Fall handelt es sich um einen bekannten Maler, der gegen Ende seines Lebens aus Petersburg zu seinem Heimatdorf zurückkehrte. Seit seinem Tod ist die einzige Verwalterin seines musealisierten, denkmalgeschützten Hauses seine Tochter Katerina Petrovna, die, umgeben von Relikten einer vergangenen, fremden Zeit, nun ihrem eigenen Ende entgegendämmert.

Räumlich und zeitlich getrennt von ihr ist die Tochter Nastja, die in Leningrad beim sowjetischen Malerverband als Funktionärin tätig ist. Von der eigenen Arbeit stark in Anspruch genommen, findet sie schon seit Jahren keine Zeit, ihre kranke Mutter zu besuchen. Schließlich ist die Tochter dann so sehr mit einer von ihr organisierten Vernissage beschäftigt, daß sie die sterbende Mutter nicht rechtzeitig erreicht. Erst nach dem Tod der Mutter begreift Nastja, wie sehr sie die eigene Mutter geliebt und zugleich vernachlässigt hat. Diese für die damaligen Verhältnisse ungewöhnliche Thematisierung des Konfliktes zwischen individueller ethischer Verantwortung und beruflicher Verpflichtung wirkt heute sentimental und psychologisch durchsichtig. Wesentlich interessanter ist aus meiner Perspektive die Modellierung der räumlichen Bezüge, die grundlegend für die weitere Entwicklung der sowjetischen Postmoderne ist.

Im Gegensatz zu „Babuškin sad“, in der die Rückkehr des Ersatz-Vaters die Wiederherstellung der Idylle durch den eigentlichen Patriarchen ankündigt, ist die Idylle in „Telegramma“ nicht mehr durch das Patriarchat zu retten (es ist keine männliche Autoritätsperson in Sicht). Ebenso reicht die Anwesenheit einer Ersatz-Tochter (der jungen Dorf-Lehrerin) beim Begräbnis nicht aus, um die Verspätung der Heldin auszugleichen, ja sie macht deren Fehlen nur umso deutlicher (5:166). Die verspätete Nastja, so erfährt man am Ende, wird in die Stadt zurückkehren, ohne ihre Schuld je abtragen zu können („Ей казалось, что никто, кроме Катерины Петровны, не мог снять с нее непоправимой вины, невыносимой тяжести.“ [5:167]). Gerade aber in dieser Aufladung von Schuld liegt das Ereignis der Geschichte. In Nastjas neuer Befindlichkeit werden alle vorangegangenen Idylle-Stadt-Äquivalenzen gespeichert, ihre schwere Schuld wird sie dazu verpflichtet, diese noch einmal Revue passieren zu lassen, sie aufzuarbeiten.

Die wichtigste Äquivalenzbeziehung dieser Art betrifft die Bewegung vom Land zur Stadt (bzw. zurück). Wir erinnern daran: Sowohl der Vater von Katerina Petrovna als auch Katerina Petrovna selbst sind nach langjährigen Aufenthalten in der Stadt bzw. in der Fremde zum idyllischen Raum zurückgekehrt. Mit dem „Aufstieg“ Nastjas in die Stadt – also in die entgegengesetzte Richtung – beginnen sich die Stadt-Land-Verbindungen nun auf nicht mehr kontrollierbare Art und Weise zu kreuzen. Nastja entdeckt und fördert den störrischen Bildhauer Timofeev, der sich als einzigem Gegenstand Gogol' verschrieben hat. (Dessen Weg führte wohlgernekt weg von seiner Mutter und vom Lande [„Dikanka“-Erzählungen] zum Aufstieg in der Großstadt [„Peterburgskie povesti“].) Timofeev besteht u.a. auf einer unzeitgemäßen Beleuchtung seiner Skulpturen mit Kerzenlicht (analog der lebenspendenden Kerze in Katerina Petrovnas Haus). Bei der erfolgreichen Vernissage, wo Nastja per Telegramm vom bevorstehenden Tod der Mutter erfährt, glaubt sie zudem, vom Gogol'-Standbild des Bildhauers wegen ihrer Mißachtung der Mutter ermahnt worden zu sein (5:163). Bezeichnenderweise wird auch die Malarbeit des Vaters als „natural'naja rabota“ (5:155) gelobt, eine Wendung, die sowohl auf die Naturverbundenheit seines Werkes als auch auf die städtische „natürliche Schule“ des 19. Jahrhunderts verweist, als deren Begründer Gogol' gilt. Schließlich wird Nastja von ihren Kollegen mit Solweig verglichen, der Figur aus Peer Gynt, die die Rückkehr zu den ursprünglichen Werten verkörpert<sup>34</sup>. Diese Bewegungsfiguren suggerieren die Möglichkeit kontinuierlicher, wenn auch zeitlich versetzter Werttransfers zwischen Stadt und ländlicher Idylle. Die Verspätung Nastjas und ihre daraus resultierende Schuld sind Teil einer sich immer wiederkehrenden Wertverschiebung zwischen Stadt und Land, wobei das Verlassen des ländlichen Raums, das mit der Möglichkeit der schöpferischen Tätigkeit gleichbedeutend ist, mit der Verschuldung des Weggehenden erkaufte werden muß.

Das Frage nach dem relativen Wert von Innen- und Außenraum, die durch die Einführung eines Regulativs von außen im „Babuškin sad“ noch zufriedenstellend gelöst werden konnte, verschwimmt nun vollends in „Telegramma“. Außenraum und Innenraum sind nicht diskrete, stabile Größen, sondern lassen sich nur jeweils als Bedingung dessen, was sie nicht sind, begreifen. (Das väterliche Haus der Katerina Petrovna etwa ist nicht deshalb unter Denkmalschutz gestellt worden, weil ihr Vater dort künstlerisch gewirkt hätte, sondern allein deshalb, weil es das Haus eines Künstlers ist, der in der Stadt berühmt geworden ist. Dagegen gründet das künstlerische Schöpferium, das offensichtlich nur in der Stadt möglich ist, auf der Verwurzelung des Künstlers im Landleben, usw.) Hier geht es nicht mehr um die indexikalische (überraschende, brückenschlagende) Bewegung durch stabile räumliche oder zeitliche Parameter, sondern um die Ikonisierung, die Überlagerung der räumlichen Musterbeziehungen, die sich im Laufe der Zeit bei den verschiedenen Bewegungsversuchen ergeben haben. Die Versetzung einer Person über die Grenze erscheint nicht als signifikante Einzelhandlung, sondern als Abbild anderer, ähnlicher Versetzungen, die sich zu anderen Zeiten ereigneten. Unter diesen Umständen beginnt das Verständnis dessen, was Raum ist, an referentieller Substanz zu verlieren. Räumliche Zeichen verweisen nicht auf einen fixen Standort oder Referenten, sondern auf einen anderen, absenten Raum, der nur sekundär erlebt werden kann, etwa in der Aufarbeitung der eigenen Schuld, die ihrerseits darin besteht, den Herkunftsort überhaupt einmal verlassen zu haben. (Zum Vergleich: bei Zoščenko muß der Leser räumliche Relationen wie Innen und Außen stets diskret auseinanderhalten, sonst wird er dem komischen Schicksal des Helden erliegen, der dies eben nicht tut.) Die räumlichen Zeichen werden allmählich unzuverlässig, sie verwandeln sich unmerklich in Simulakren, die zwar auf andere Zeichen hinweisen, nicht aber auf direkt erkennbare Referenten<sup>35</sup>.

Ähnlich wie in „Babuškin sad“ wird aber die potentielle Radikalität dieser Entwicklung abgefangen und abgemildert. Dies geschieht in diesem Fall dadurch, daß wir es mit einer reflektierenden, dynamischen Bewußtseinsträgerin (Nastja) zu tun haben: Als selbstbewußter, aktiver Kulturmensch wird sie, so muß man vermuten, ihre Schuldlast produktiv zu nutzen verstehen. Heikel wird es erst dann, wenn Raumsimulakrum und beschränktes Bewußtsein gemeinsam auftreten, sich sozusagen gegenseitig ins Handwerk pfuschen. Die trübe Wahrnehmung des Raumes durch das beschränkte Bewußtsein, das wiederum in seinen Entfaltungsmöglichkeiten durch die ihn umgebenden Raumsimulakren geleitet und zugleich behindert wird, ist ein charakteristisches Merkmal des postmodernen Erzählens, das im Werk Vasilij Šukšins mit besonderer Intensität realisiert wird.

### Šukšins „Stepka“: Die Unentscheidbarkeit des (un)freien Raumes

In Šukšins Erzählung „Stepka“<sup>36</sup> wird die Raumsemantik endgültig zur Figur der Indifferenz und der Held zu deren zweifelhaftem Nutznießer. Die Hauptfigur, der Sträfling Stepka, kehrt nach fünf Jahren in sein Dorf zurück und gibt an, frühzeitig entlassen worden zu sein. Während der Feier zu Ehren des Rückkehrers – dessen verstörte Beziehung zu seiner Familie und zu den übrigen Dorfbewohnern immer deutlicher wird – stellt sich heraus, daß Stepka nicht frühzeitig entlassen wurde, sondern nur wenige Monaten vor seiner bevorstehenden, offiziellen Entlassung geflohen ist. Seine „sinnlose“ Flucht bewirkt, daß er nun eine zusätzliche Haftstrafe absitzen wird.

Diese Geschichte wird gewöhnlich anhand der konventionellen Raumsemantik Gefängnis = unfreier Raum, Dorf = freier Raum interpretiert. So gesehen, kommt dem frühzeitigen Ausbruch Stepkas tatsächlich kein erkennbarer Sinn zu – er scheint auf jene Freiheit zu verzichten, deren universale Gültigkeit unbestreitbar zu sein scheint. Der frühzeitige Ausbruch erscheint somit als typische Handlung eines Šukšinschen *čudaks* (Sonderling), der als einmaliger, skandalträchtiger Ordnungsbruch zwar subversiv wirkt, dem aber keine höhere Bedeutung beizumessen ist. Mit anderen Worten: Das Ereignis bietet sich zunächst als Index an, als die frappierende, irrationale Übertretung einer normierten Grenze. Liest man aber das Ereignis ikonisch, als Allegorie, kommt man zu ganz anderen, ja im Grunde genommen vernichtenden Ergebnissen. Hier geht es nämlich darum, die fiktive Textwelt nicht anhand der gängigen Kriterien der Alltagsnormen zu lesen, sondern *streng nach der dunklen Logik des beschränkten Helden*. Das Resultat ist das trübe Abbild der patriarchal beherrschten Stagnationsgesellschaft, vermittelt durch das Prisma des beschränkten Bewußtseins des Helden. Es geht um eine zirkuläre Logik, die zwar in sich konsequent ist, dafür aber völlig unproduktiv. Der Held kann nämlich nicht anders, als in die Unfreiheit zurückzukehren, weil für ihn der Unterschied zwischen Freiheit und Unfreiheit nicht mehr zu vermitteln ist. Diese radikale Unentscheidbarkeit – die Äquivalentsetzung des Innen- und Außenraumes, der Unfreiheit und der Freiheit – darf inzwischen auch als wesentliches Merkmal der Postmoderne angesehen werden (vgl. dazu Smirnov 1991, 215).

In „Stepka“ entfaltet sich eine vergiftete Dialektik, die auch in Šukšins sonstiger Sujetgestaltung häufig zu beobachten ist<sup>37</sup>. Zwei sehr spannungsgeladene Oppositionen durchdringen einander, ohne jedoch zu einer produktiven, weiterführenden Wertordnung zu führen, wie etwa in „Telegramma“. Das ganze bewegt sich zwar weiter, aber sozusagen nur im Leerlauf, es generiert nur eine Verschiebung der gegebenen Situation, ohne sie wesentlich zu verändern.

In welche Ordnung kehrt Stepka denn zurück? Zunächst handelt es sich um eine trostlose Verdrehung des idyllischen Patriarchats, das bei Paustovskij noch

als rettende Wertquelle zu beobachten war. Die patriarchale Ordnung in „Stepka“ erweist sich nämlich bei näherer Betrachtung als lieblos, menschenverachtend und brutal<sup>38</sup>. Der Vater, der den zurückgekehrten Sohn zunächst gar nicht erkennt (S. 169), ist reich an brutalen Eigenschaften, die durch den Mantel der falschen Rücksichtnahme und der patriarchalen Vernunft nur notdürftig verschleiert werden. Der Vater hätte z.B. den streunenden Hund des abwesenden Stepka gerne erschossen (tat dies dem bald zurückkehrenden Sohn zuliebe dann doch nicht). Darüber hinaus meint er, es nütze nichts, Frauen zu prügeln, – er habe dies in jungen Jahren bei seiner gemacht, und daraufhin habe sie ihm „aus lauter Bosheit“ eine stumme Tochter geschenkt (S. 174). Auch die Vermählung der stummen Tochter mit einem ihm unbekanntem Freier hat der Vater kategorisch unterbunden, und zwar gemäß der Logik, nur ein ausgemachter Betrüger würde die Stumme heiraten wollen (S. 170). Die Tochter bezeichnet er ohnehin verächtlich als „me“ (den einzigen Laut, den sie von sich geben kann) oder „dura“, seinen Sohn als „durak“ (S. 170) oder als jemanden, dem es gilt, die Dummheit auszutreiben („Дурь-то вся вышла?“ S. 170)<sup>39</sup>.

Nicht viel besser bestellt ist es freilich um die matriarchalische Ordnung, die sich in der traditionellen Idylle dem Patriarchat oft überlegen zeigt<sup>40</sup>. Die Risse in dieser weiblichen Wertordnung sind bereits bei der ersten Begegnung der Mutter mit dem zurückkehrenden Sohn zu beobachten: Sie stellt sich bei der Begrüßung derart pathetisch an, daß es den Anwesenden sichtlich peinlich ist („всем стало как-то не по себе“ S. 171). Bald keift sie aber auch die verwitwete Nachbarin an (die den Sohn mit unverhohlener sexueller Gier empfängt) diese möge sich zum Teufel scheren (S. 171). Sogar die Sorge um das physische Wohlbefinden des zurückgekehrten Sohnes („Может, по хвори какой раньше-то опустили?“ [S. 171]) mutet seltsam an, weil sie die Möglichkeit einer verkehrten Schlußfolgerung in sich birgt (wäre er wirklich krank gewesen, hätte man ihn denn vielleicht behalten sollen?). Schließlich kommen auch das schlammumgebene Dorf und seine unfreundlichen, zänkischen Bewohner nicht besser davon: Stepkas angestammte Heimat erscheint bei näherer Betrachtung als Hort der Unmenschlichkeit, Brutalität und Herrschsucht.

Anders die Welt des Gefängnisses, die wir freilich nur durch die beschränkte Sicht und volkstümliche Ausdrucksweise Stepkas kennenlernen. Im Gefängnis, so läßt sich aus Stepkas Äußerungen rekonstruieren, erlebt man Überraschendes. Das Essen, so Stepka, sei immer ausreichend gewesen; man bekomme zweimal der Woche Kinofilme gezeigt; eine Menge interessante, ja sogar auch gebildete Leute befänden sich da; dort werde nicht gelogen und nicht gestohlen; man werde dort auch politisch erzogen usw. Hier geht es Šukškin wohlgemerkt nicht um ein Plädoyer für die Vorzüge des sowjetischen Gefängniswesens. Vielmehr werden zwei negative Ordnungen gegenübergestellt: Eine räumlich freie, in der Brutalität und Herrschsucht walten, und eine räumlich unfreie, in der Moral, Kultur und

Erziehung gepflegt werden. Dialektisch gesprochen, treffen hier eine These und eine Antithese – der utopische Raum des sowjetischen Gefängnisses der anti-idyllische Raum des patriarchal beherrschten Dorfes – unproduktiv aufeinander. Aus diesen zwei thetischen Vorgaben läßt sich offenbar keine Synthese bilden: Das liberale Patriarchat – wohl das politische Ideal des volkstümlichen Reformers Šukšin – wird erst in der fernen Perestrojka realisiert. Stepka aber braucht *beide* Ordnungen, und insofern ist seine vorzeitige Flucht aus der Strafanstalt nur folgerichtig und sinnvoll: Sie gewährleistet, daß sein Aufenthalt im Dorf nur vorübergehend sein wird (er sagt: „Я теперь подкрепился. Теперь можно сидеть“. S. 176). Stepka zirkuliert, aber gerade nur soweit, um weitere Energie für die nächste Runde des Kreislaufs zu „tanken“. In dieser Hinsicht ist er bereits ein postmoderner Mensch, und zwar nicht deshalb, weil er sich nicht für eine der zwei Welten entscheiden *will*, sondern weil er sich nicht entscheiden *kann*: Die Beschaffenheit der zwei Welten läßt keine authentische Wahl zwischen diesen zu. Dabei ist es unmöglich zu sagen, ob Stepkas „Dummheit“ Ursache oder Resultat dieser kuriosen Unentscheidbarkeit ist. Er ist zwar gerade genug bewußt, um jeweils immer aus dem Dorf bzw. aus dem Gefängnis auszubrechen, kann aber aus seinem Grenzgängerdasein keine erkennbaren Nutzen ziehen.

Wäre es nicht für die stumme Schwester, könnte man das Grenzgängerverhalten Stepkas in der Tat als moralisch neutral hinnehmen, ja vielleicht sogar auch als exemplarisch für eine bestimmte Art, sich mit dem paradoxen postmodernen Zustand einzurichten. Hier zeigt sich aber, wie vernichtend Šukšin selber über die postmoderne Befindlichkeit urteilt. Stepkas Verhalten ist nämlich nicht verhaltensneutral, sondern macht die Schwester zum hilflosen, tragischen Opfer. Sie, Verka, („die Gläubige“), „die Dumme, die alle liebt“ (S. 170), begreift als einzige, was Stepka angerichtet hat, versucht ihn verzweifelt aufzuhalten. Stepkas Reaktion auf diesen Rettungsversuch bekommt plötzlich sogar etwas von der Brutalität, die das dörfliche Patriarchat ansonsten auszeichnet: „Убери, гад! – заорал Степан не своим голосом. – Уведи ее, а то я тебе расколю голову табуреткой“ (S. 178; angesprochen wird der Dorfpolizist, der Stepka verhaftet hat). Die Schwester stellt eine Bedrohung dar, weil sie so etwas wie das reine Bewußtsein oder Gewissen verkörpert: Sie leidet genauso wie Stepka unter der väterlichen Zwangsordnung, verfügt aber im Gegensatz zu ihm weder über eine Fluchtmöglichkeit noch über die Fähigkeit, ihr Leiden mit Worten zu artikulieren. Die einzige, die genau versteht, worum es geht, kann die Wahrheit nicht aussprechen; dazu noch wird sie von demjenigen, der ihr Schicksal teilt, im entscheidenden Moment im Stich gelassen. Unendlich pessimistisch mutet deshalb das Ende der Erzählung an, die mit dem allegorischen Anbruch des Frühlings begann („[...] припшла весна – добрая и бестолковая, как недозрелая дева“ S. 168). Die Bewegung der Schwester, die, am Ende bitterlich weinend, mitten auf der Straße wegläuft, ähnelt jener der Eisschollen, die im Fluß „weiter treiben, um zu sterben“



(S. 178). Das Ereignis der Geschichte liegt daher nicht in der Rückkehr Stepkas – diese ist Teil eines zyklischen, unveränderlichen Mechanismus – sondern im Bewußtwerden der Schwester, als sie ihr eigenes Ausgeliefertsein zum ersten Mal im vollen Maße begreift. In der Unaussprechlichkeit ihres Zustandes spiegelt sich die Befindlichkeit des sowjetischen Menschen wider, der, in der Tauwetterzeit bewußtgeworden, nun weder über sinnvolle Handlungsmöglichkeiten verfügt, noch eine Gelegenheit hat, seine dort gewonnenen Erkenntnisse zu artikulieren. So verkehrt sich die Metapher der Hoffnung in die Metapher des Todes<sup>41</sup>.

Šukšins pessimistische Haltung markiert den Scheideweg in der postmodernen Kurzprosa, von dem zwei strukturell verwandte, doch in ihrer ästhetischen Wirkung sehr verschiedene Entwicklungslinien ausgehen.

Die erste Linie führt Šukšins Pessimismus zum logischen Ende, indem sie dem Bösen, das der Šukšinschen Welt innewohnt, willentlich zum Sieg verhilft. Šukšins Welt der dysfunktional gewordenen Dialektik, die als dringender Aufruf zur Reparatur verstanden werden muß, wird nun in das böse Universum Baudrillards verwandelt, in dem sich die Dialektik völlig aufgelöst hat. Dies hängt laut Baudrillard vor allem damit zusammen, daß das Böse, das in sich gegründet sei, auf jegliche Zusammenarbeit mit dem Guten verzichten könne: „Während das Gute die dialektische Komplizenschaft des Bösen voraussetzt, gründet das Böse in sich selbst, in absoluter Unvereinbarkeit“ (Baudrillard 1992, 160). Daraus ergibt sich eine phantastisch-grausame, von Folter, Mord und Pest einseitig beherrschte Welt, die ihren Ausdruck findet u.a. in V. Erofeev's Erzählung „Popugaj“, wo ein Henker und Folterer sein Handwerk ausführlich und unwidersprochen legitimieren darf, in L. Petruševskajas Kurzgeschichte „Gigiena“, die den völligen Zusammenbruch der Zivilisation und der menschlichen Werte vor einer tödlichen Seuche lakonisch und mitleidslos protokolliert, oder in VI. Sorokins „Otkrytie sezona“, wo der Erzähler mit pseudonaturalistischer Anteilnahme die Jagd auf einen Menschen darstellt<sup>42</sup>. Das Böse wird vom Leser in der literarischen Simulation als erhabener (wenn auch sekundärer) Mechanismus erfahren, wobei offen bleibt, inwieweit eine solche sekundäre, simulierte Erfahrung metaphysische Erschütterung überhaupt nach sich ziehen kann. Auch wenn die Instandsetzung des bösen Universums im Sinne Šukšins nicht mehr möglich erscheint, wird hier trotzdem die Möglichkeit einer radikalen Umkehr angedeutet, die in der erhabenen Erfahrung des absoluten Zusammenbruchs der Werte gründet. (Hier ist der Bezug zur Gogolschen Soteriologie unübersehbar, auch wenn die religiöse oder utopische Botschaft fehlt, welche die „Errettung“ einleiten könnte. Vielleicht wird es notwendig werden, auch eine sekundäre Metaphysik zu konstruieren, die diese „Errettung“ simuliert.)

Die zweite Entwicklungslinie inthronisiert aus Šukšins dysfunktionaler Welt nicht das Böse, sondern das Falsche<sup>43</sup>. Diese Richtung, die ich im folgenden etwas ausführlicher behandeln möchte, betrachtet die sowjetische Pflicht zur

Verlogenheit als eigenartige Chance, die Falschheit der Dinge nicht einfach im Auftrag der Herrschenden nachzuvollziehen, sondern auf eigene Faust zu inszenieren. Nicht das Baudrillard'sche Böse (also der völlige Sieg des unheilbringenden Prinzips) waltet hier, sondern ein Indifferenzgefühl, das die Unterscheidung zwischen Falschem und Wahren nicht mehr zuläßt. Es entsteht ein mechanistisches, wenn auch fröhliches Universum der ideologischen und kulturellen Simulakren, in dem das Falsche ständig potenziert und dabei ad absurdum geführt wird. Diese Verfälschung des ohnehin Falschen führt zu einer durchaus heiteren Stimmung, zur Lust am Falschen, die an Gogol's Umgang mit *pošlost'* erinnern läßt (wenn auch freilich mit dem Unterschied, daß hier die Potenzierung, und nicht die Überwindung der *pošlost'* angestrebt wird).

Die Konzeption des falschen Universums ist vor allem typisch für die Prosa Evgenij Popovs, die ich im folgenden kurz behandeln möchte.

### **Evgenij Popov: Wie alles glatt verschwindet (und doch bestehen bleibt)**

Während Šukšin die „unfreiwillige“ Phase der sowjetischen Postmoderne vertritt, – eine Postmoderne, die sich überhaupt nur deshalb inszeniert, damit sie als falsch erkannt werden kann – ist die postmoderne Haltung Evgenij Popovs schon „klassisch“, d.h. positiv-bejahend und von der eigenen Unverbesserlichkeit bereits heillos überzeugt. Die Utopie des liberalen Patriarchats, von dem Šukšin träumte, ist bei Popov bereits zu den Akten gelegt. All das, was Šukšin als negativ qualifiziert und anprangert – den Zusammenbruch der Dialektik, die Zirkularität des Handelns, die Unaussprechlichkeit der dringenden existentiellen Probleme – kehrt bei Popov als komisches Simulakrum der Dysfunktionalität wieder. Popov gelingt es, aus den falschen Zeichen der Brežnev-Kultur einen neuen postutopischen Diskurs zu schaffen, der die herrschenden kulturellen Merkmale der Stagnationszeit – die Ereignislosigkeit, die Obskurität und Verlogenheit des ideologischen Monismus, die scheinbar unüberwindliche Immanenz der Sowjetmacht, die Schablonenhaftigkeit der Handlungsmöglichkeiten – als Simulakren zweiten Grades reproduziert. Sie sind, um Baudrillard's Terminologie zu benutzen, „hyperreale“ Zeichen, die „falscher als falsch“ sind, also „sinnlose“ Zeichen, die zur Begründung des Wahren, Guten, Idealen in der referentiellen Wirklichkeit bereits keinen Bezug mehr haben<sup>44</sup>. Gerade deshalb kann sich ihre Wirkung umso verführerischer, umso zauberhafter, oder, wie man im Fall Popov hinzufügen müßte, umso komischer entfalten<sup>45</sup>: Es handelt sich um falsche Mechanismen, die aufgrund ihrer freien Kombinierbarkeit entleert und deshalb auch nicht mehr bedrohlich erscheinen. Insofern ist Popov kein Satiriker und kein Parodist: Er operiert stets „systemtreu“, ohne die Vision eines anderen, besseren Standortes zu vermitteln. Doch hier sorgt *seine* Indifferenz gegenüber dem in sich gleichgültigen Sowjetsystem für unendlich

viele Möglichkeiten der Komik. Diese doppelte Indifferenz wirkt dann auch letzten Endes eher positivierend, sie erzeugt eine märchenhafte Stimmung, in der nichts mehr schiefgehen kann (vielleicht auch deshalb, weil alles schon schiefgegangen ist<sup>46</sup>).

Popov macht vor allem regen Gebrauch von der lähmenden Indifferenzqualität, die das ganze sowjetische Universum durchzieht. Die Unmöglichkeit, authentische Ereignisse innerhalb dieses Universums herbeizuführen, führt kurioserweise auch dazu, daß das Böse, das Unheilbringende, das Tragische *auch* als nicht-ereignishaft erscheinen. Sie werden also entschärft und in gewisser Weise erträglich gemacht. Die tröstende Funktion dieser Entschärfung wird besonders deutlich in der Geschichte „Kak vse isčezlo načisto“, in der es um dem Tod der eigenen Mutter geht, also um *das* Thema, das sich vielleicht am allerwenigsten mit Indifferenz begegnen läßt.

„Kak vse isčezlo načisto“<sup>47</sup> reproduziert die literarische Schablone, wonach der Verlust der Mutter (des eigenen Ursprungs) zum Bewußtwerden der fiktiven oder autobiographischen Figur führt (man denke z.B. an Tolstojs *Detstvo*, wo die Sterblichkeit der Mutter mit dem Erwachen des eigenen Bewußtseins unmittelbar zusammenhängt). In diesem Fall aber ist der spezielle Bezug zu Paustovskijs „Telegramma“ unübersehbar. Der Handlungsstrang von „Telegramma“ – die Verspätung der Hauptfigur beim Tod der eigenen Mutter – wird in Popovs Erzählung wieder aufgegriffen, und, als ob das nicht genug wäre, fällt Paustovskijs Name zweimal am Anfang der Geschichte. Ausgangspunkt für „Kak vse isčezlo“ ist also jene sowjetische Erzählung, die als erste in der Nachkriegszeit die individuelle Ethik zum Thema machte und inzwischen selber zur sentimentalischen Schablone geworden ist.

Doch hier geht es nicht, wie man vielleicht auch vermuten könnte, um die Parodie oder Persiflage eines ernsthaften und ergreifenden, aber inzwischen abgetragenen Sujets. Vielmehr „rettet“ Popov die sentimental überfrachtete Schablone des verspäteten Abschieds, indem er auf deren ganzes Authentizitätstreben von vornherein verzichtet. Da das Wiedersehen mit dem Ursprung lediglich die Reproduktion eines bekannten Musters ist, erscheint die Frage, ob man den Ursprung erreicht, nicht mehr so dringlich. Und in der Tat: Das Ereignishafte in Paustovskijs Erzählung – die Verspätung und ihre Folgen – wird bei Popov als völlig indifferent dargestellt: Wir erfahren nie, ob der autobiographische Held bei seiner sterbenden Mutter ankommt und folglich auch nicht, was für Wirkungen das Ankommen oder Nicht-Ankommen auf ihn hat. Wiedererzählt in der Indifferenz zu sich selber, erlangt die abgetragene Schablone eine humorige Würde, die ihr als ernsthafter Rettungsversuch des Sujets oder als dessen bloße Parodie verwehrt geblieben wäre. Dennoch stellt sich die Frage nach dem Ereignis in der Erzählung, da es erscheinen könnte, als ob es überhaupt keins gäbe (es gibt ja keine erkennbare Änderung in der psychischen Befindlichkeit des Helden).

Wie wird eine solche Indifferenz inszeniert, ohne psychische Gleichgültigkeit oder gar Verhörung zu suggerieren? Hier muß man zunächst den selbstbeschriebenen Werdegang des Erzählers näher anschauen. Sein Hauptbestreben liegt darin, „anders“ zu werden, ohne sich jedoch zu entwickeln. Nach einer Ausbildung als Ingenieur muß der Erzähler seine eigene Merkmallosigkeit vor dem Hintergrund der übrigen Jugend eingestehen und beschließt, endgültig zu seiner Mutter zurückzukehren. Um dies zu ermöglichen, jobbt er in den Aldan-Gebirgen, wo er „tierische Knochenarbeit“ (S. 32) bei Ausgrabungsarbeiten leistet. Mit dem verdienten Geld will er mit der Mutter in „doppelter Einsamkeit“ (S. 33) seine restlichen Jahre verbringen, wobei diese Einsamkeit durch abonnierte Zeitschriften und gemeinsame Fernsehabeude gelindert werden soll. Dies wird schließlich durch den Tod der Mutter verhindert. Somit aber ist die Erzählung selber das einzige, was sich als Ereignis bezeichnen ließe: Die Tatsache, daß der Erzähler erzählt (und nicht etwa bei seiner Mutter vor dem Fernseher sitzt), ist die einzige erkennbare Veränderung in seinem Zustand. Die psychologischen Indizien, die normalerweise ein Ereignis markieren, sind Makulatur: Wichtig ist nur der Selbstverweis auf das Erzählen als solches, also auf ein formales Strukturelement des Textes<sup>48</sup>.

Diese Formalisierung des Ereignisses ist bei Popov eng verbunden mit der Nivellierung der übrigen Erzählinstanzen. Der implizite Autor, der als Werkkonstrukt die höchste Textinstanz darstellt, ist hier nur formal vom Erzähler zu trennen; das Werkkonstrukt liefert keinen Wertstandpunkt, der den Erzähler ent- oder aufwerten würde. Es bestätigt im Grunde genommen nur, daß der Erzähler in bezug auf einen früheren Zustand tatsächlich „anders“ geworden ist, d.h., daß er jetzt erzählt (was im übrigen das literarische Ikon der Bewußtseinsveränderung nach dem Verlust des eigenen Ursprungs formal bestätigt). Zudem verweist das fiktive Ich auf die autobiographische Erfahrung der realen Person Evgenij Popovs, ohne daß man mit Sicherheit sagen könnte, welche Instanz die Grundlage für die andere jeweils liefert<sup>49</sup>. Dieser „Popov“ erzählt mit der fröhlichen, doch fortwährend erstarrten Maske des *durak-intelligent*, des Intelligenzlers, der aufgehört hat, nach Wahrheit oder Selbsterkenntnis zu streben. Ein solches Subjekt ist nicht pathologisch, sondern einfach auf Eis gelegt worden.

Dies läßt sich auch in der unendlich flachen Perspektivlosigkeit des Erzählens bestätigen, die die Etablierung jedes wertenden Standpunktes in der erzählten Welt effektiv verhindert. So läßt uns z.B. der Erzähler auf der zeitlichen Ebene vollkommen im Dunklen: Er kann, auktorial, größere zeitliche Strecken überspringen, kümmert sich dann aber gar nicht um die zeitliche Auflösung des zentralen Handlungsstranges (wir erfahren in der reinen Personenrede des Endabschnittes nicht, ob er seine sterbende Mutter überhaupt erreicht hat). Nicht viel anders verhält es sich mit seiner Sprache, die, wie auch bei den übrigen Figuren, einen Pastiche aus umgangssprachlichen und dialektalen Wendungen darstellt, wobei literarische,

technokratische und ideologische Floskeln in komischer Selbstverständlichkeit nebeneinander stehen. Allerdings werden solche erzähltechnische Unstimmigkeiten – im Gegensatz zum *skaz* – nicht als personale Fehlleistungen des nach auktorialer Souveränität strebenden Erzählers entlarvt. Eine solche Entlarvung ist vor allem deshalb nicht möglich, weil es keine erkennbare Wertinstanz gibt, von der aus eine solche Fehlleistung erkannt und ironisiert werden könnte. An der Stelle, an der Zoščenko, Paustovskij oder Šukšin mit einer ironischen Nuance, mit einem auktorialen Vermerk oder mit der Einführung eines Regulativs die Sinnlinie noch „gerettet“ hätte, führt Popov die dezentrierende, sinnzersetzende Figur des „bič“ – einer Art sibirischen Hochstaplers – ein, der als beratende Instanz auftritt und dem buchstäblich das letzte Wort in der Erzählung zukommt.

Der bič, Kolja Starostin, bezieht seine trostspendende Legitimation u.a. daraus, daß er dem Tod physisch am nächsten steht: Bei Saufgelagen pflegt er anschließend im Freien zu übernachten, wobei er ständig Gefahr läuft, zu erfrieren. Gerade hat er dem Erzähler auch davon berichtet, wie er auf dem Friedhof eingeschlafen und dann unter unheimlichen Umständen wieder aufgewacht sei:

[...] а пробуждение его был ужасным – звезды небесные, кресты над головой, три штуки, кругом – ни души, и филин еще ухает вдобавок... (S. 36)

Für den bič erscheint das Sterben als Mechanismus, der immer wieder durchgespielt werden kann und der die Überquerung einer als indifferent aufgefaßten Grenze darstellt. Nicht das Sterben als solches ist „schrecklich“, sondern das Aufwachen unter den schaurig-kitschigen Bedingungen der immanenten Welt!

In Popovs Universum ist der bič auch derjenige, der die verlogenen Regeln des Sowjetsystems am radikalsten verinnerlicht hat<sup>50</sup>. Der bič, der deshalb vollkommen zynisch ist, vertritt aber eine konsequente postmetaphysische Haltung, die bei dem etwas ahnungslos agierenden Popovschen Helden nicht gegeben ist. Es ist auch deshalb der bič, der in „Kak vse isšezlo“ die postmetaphysische Botschaft explizit ausspricht, der uns und dem Helden Trost spendet:

– Моя [мать] тоже без меня померла. И я помру, и ты помрешь. Ех, Алдан ты мой, Алдан, ха-арошая страна! – запел и закривлялся бич.  
– А может, успею? – сказал я.  
– Может и успеешь, – ответил бич. (С. 36)

Charakteristisch ist das hier angebotene „Happy End“, wobei es sich als unentscheidbar erweist, ob es wirklich „happy“ oder überhaupt ein „End“ ist. Vor allem wird das Ende literarisch für immer verschoben: Einerseits auf der Ebene der Geschichte (wir werden nie erfahren, ob der Erzähler seine Mutter erreicht hat)

und andererseits auf der Ebene der literarischen Produktion als solcher, welche die unendliche Herstellung von „Enden“ erlaubt (mit dieser literarischen Produktion ist der Held schließlich jetzt auch professionell befaßt). Popovs Theodizee wirkt also letzten Endes positivierend, mag sie auch jeden metaphysischen Ast absägen, auf dem sie sitzt.

In „Vse isčezlo“ gelangt der Erzähler an einer Stelle zur postmetaphysischen Erkenntnis, daß es keine Erklärungen, keine Transzendenz, keinen Sinn geben wird: „что не будет толку“ (S. 33). Dies dürfte auch für den Leser zutreffen, der aber aus der „Sinnlosigkeit“ des Textes einen erheblichen Mehrwert an ästhetischen Gewinn ziehen dürfte: Popovs Texte animieren letzten Endes zum Lachen über das Weitergehen von Mechanismen, die in sich selber wenig erheiternd sind.

### Fazit

Es wäre sicherlich übereilt, aufgrund dieser wenigen Analysen eine weitreichende Periodisierung der letzten 30 Jahre sowjetischer Literaturgeschichte vornehmen zu wollen. Dennoch läßt sich in bezug auf die Problematik des Übergangs von Moderne zu Postmoderne in der Kurzprosa einiges an empirischen Strukturmerkmalen feststellen. Von wesentlicher Bedeutung erscheint mir vor allem die Modellierung des beschränkten (naiven) Bewußtseins und des referenzlosen (idyllischen) Innenraums bei Paustovskij, wo sie freilich noch auktorial eingeschränkt und relativiert werden. Konstitutiv für die Herausbildung der Postmoderne ist dagegen die radikale „Zusammenlegung“ dieser zwei Strukturprinzipien in der Prosa Šukšins. Šukšin betrachtet die daraus resultierende Unentscheidbarkeit zwar als schädlich, vermag sich aber nicht von ihrer ästhetischen Geste zu lösen. Insofern stellt er eine Übergangserscheinung zwischen Moderne und Postmoderne dar. Die „Positivierung“ der Postmoderne erfolgt schließlich bei Popov, der die Suche nach einer authentischen Synthese aufgibt und eine tröstliche Theodizee des ewigen Aufschubs in Gang setzt. (Das Pendant dazu ist die trostlose Theodizee des bösen Universums, die bei Petruševskaja, Sorokin, Erofeev u.a. inszeniert wird.) Demnach bildet die zeitgenössische russische Postmoderne, wie wir sie zumindest zu kennen glauben, das letzte Glied in einem längeren historischen Prozeß, der in den 50er Jahren anfing und im übrigen mit der Entwicklung der Postmoderne im Westen noch zu vergleichen wäre.

### Anmerkungen

- 1 Während im Westen ein weitreichender Konsens über den epochalen Charakter der Postmoderne besteht, ist die Postmoderne-Debatte in Rußland, die sich noch in der Anfangsphase befindet, hauptsächlich mit der Beurteilung ein-

zelner Strömungen und Autoren beschäftigt. Somit bleibt der Begriff der Postmoderne eng mit der Beschreibung der Neoavantgarde (vor allem des Konzeptualismus) verknüpft. Vgl. in dieser Hinsicht Lipoveckij 1991 und Ėpštejn 1989.

- 2 Zum postmodernen Charakter von Bitovs Roman siehe Leitner 1988.
- 3 Siehe insbes. Groys 1988, 105-112 sowie Ėpštejn 1989.
- 4 Siehe insbes. Smirnov 1991.
- 5 So z.B. Groys (1988, 14). Auch Clark (1985, 251) meint, die sowjetische Literatur der Nachkriegszeit habe den Sozialistischen Realismus nicht überwunden; dieser sei der „dominante Modus“ [„dominant mode“] der letzten fünfzig Jahre in der sowjetischen Literatur geblieben. Bezeichnend dabei ist die Charakterisierung des Sozialistischen Realismus als „Modus“, also als eine „Art und Weise“ des literarischen Tuns, das sich offenbar der Notwendigkeit der epochalen Einordnung entzieht.
- 6 Zoščenko fiel der kulturpolitischen Linie Ždanovs zum Opfer und wurde 1946 aus dem Schriftstellerverband ausgeschlossen (vgl. Domar 1953); seine Rehabilitierung erfolgte 1953. Paustovskij hatte eine höchst ambivalente Stellung innerhalb der offiziellen sowjetischen Kultur: Er hielt stets eine kritische Haltung aufrecht, ohne je die Grenze des politisch Annehmbaren wirklich zu überschreiten (vgl. dazu die ausführliche Besprechung bei Geller 1985). Šukšin hatte mit Zensur und mit offiziellem Widerstand gegen seine Filmprojekte zu kämpfen, konnte sich aber zumindest in einigen wichtigen Fällen (etwa *Kalina krasnaja*) durchsetzen. Im übrigen pflegte er zwischen konservativen und liberalen Publikationsorganen zu lavieren. Popov wurde nach einem erfolgreichen Einstand in *Novyj mir* wegen seiner Mitarbeit am inoffiziellen Almanach *Metropol'* (1979) aus dem Schriftstellerverband ausgeschlossen; erst 1989 konnte er offiziell wieder veröffentlichen. Begründet war der Bannstrahl wohl eher in seiner redaktionellen Tätigkeit als in der ideologischen Anstößigkeit seiner Geschichten (Erzählungen vom gleichen Typus waren ja auch in *Novyj mir* veröffentlicht worden).
- 7 Dies entspricht der von I. Smirnov (1991, 215-216) vorgelegten Definition der Postmoderne, die besagt, die Postmoderne könne zwischen internen und externen Relationen nicht unterscheiden: „Das Immanente ist dem Transzendenten äquivalent, und insofern können sie sich gegenseitig ersetzen. Mit anderen Worten ist für die Postmoderne das Verhältnis zwischen den Teilen einer Ganzheit gleichbedeutend mit dem Verhältnis zwischen Ganzheiten und vice versa“.
- 8 Dabei wirkt laut Peirce das Ikon wahrheitsstiftend, es hat die Fähigkeit, „unexpected truth“ aufzudecken: „For a great distinguishing property of the icon is that by the direct observation of it other truths concerning its object can

- be discovered than those which suffice to determine its construction. Thus, by means of two photographs a map can be drawn, etc.“ (1960: 2, 158).
- 9 Dies bestätigt die von I. Smirnov (1993) vorgeschlagene Bestimmung der Kurzprosa als kulturellem Bereich, der zwischen Ritus und Geschichte angesiedelt ist.
  - 10 In Ergänzung zu den auf tiefenpsychologischen Begriffen beruhenden Modellen des postmodernen Subjekts von Jameson (1991, 26-34) und Smirnov (1991), die dem Subjekt eine maximalistische Kompetenz zutrauen, die auf die unkontrollierbare Wucherung der Ich-Grenzen hinausläuft. Das beschränkte Subjekt dagegen erfährt keine Bewußtseinserweiterung in seinem Kontakt mit der Welt; es bleibt ein Bewußtsein im Leerlauf.
  - 11 Paradigmatisch dafür ist der von Oliver Sacks geschilderter Fall von Jimmy, einem neurologischen Patienten, dessen Gedächtnis infolge einer alkoholverursachten organischen Gehirnstörung ab dem Jahr 1945 „eingefroren“ war. Jimmy, der nicht imstande war, neue Gedächtnisinhalte länger als einige Minuten zu behalten, befand sich ständig in einer Art von mnemonischem Leerlauf, den Sacks mit einer „Entseelung“ („de-souling“) vergleicht (Sacks 1985, 36). Bemerkenswert an dem Fall ist auch die Tatsache, daß sich der Patient der tiefen Tragik seines eigenen Leidens nie bewußt werden konnte; er war dazu verurteilt, in einer Art „verflachter Zeit“ zu leben, in der keine gedächtnisbedingte Tiefendimension zustande kommen konnte.
  - 12 Er entspricht dem Typus des von Ju. Lotman vorgeschlagenen Typus des „unbeweglichen Helden“ (Lotman 1969, 464-465), der die Eigenschaften seiner Umgebung widerspiegelt, statt sie durch seine Handlungen in Frage zu stellen.
  - 13 Vgl. dazu Ėpštejn 1989, 234: „Герой концептуализма [...] – предельно социализированная личность, говорящая преимущественно на хорошо отрепетированном, высокоидейном и высоколитературном языке идейных и литературных штампов. Здесь уже нет игры естества, комической на фоне общепризнанных общественных нормативов, есть сплошные нормативы, дошедшие до полного автоматизма и потому действующие комически.“
  - 14 Laut Žolkovskij und Ščeglov (1986, 57) ist eine solche „Priorisierung des Materiellen vor dem Geistigen und des Instinktiven vor dem Rationalen“ charakteristisch für die „nekul'turnost“ des Zoščenkoschen Helden.
  - 15 Eine adäquate Verhaltensweise läßt sich hier wie anderswo bei Zoščenko nur aus der vom Held vollzogenen Negation dieser Regeln rekonstruieren. Zoščenko ist somit kein Utopist. Vielmehr scheitern seine Helden an natürlich-vitalistischen Gegebenheiten wie Lust, Gier, Neid u.ä.



- 16 Die hier dargestellte räumliche Gestaltung des Ereignisses liesse sich im übrigen auch auf die Zeit übertragen. So gibt z.B. der Held in „Aristokratka“ vor, sich nach den „neuen“ Regeln zu verhalten, während im Laufe der Erzählung deutlich wird, daß er sich noch an den „alten“ orientiert. Ein anderes Beispiel wäre „Igra prirody“, in der die natürliche Zeit (Wechsel der Jahreszeiten) und menschliche, lineare Zeit komisch auseinanderklaffen (die nach allen Regeln der Bürokratie arbeitende Untersuchungskommission stellt keinen Schlamm bei der Bahnlinie fest, weil der Sommer die fragliche Stelle inzwischen ausgetrocknet hat).
- 17 Zitiert wird im folgenden nach Zoščenko 1960.
- 18 So wird die Geschichte übrigens auch in der einschlägigen westlichen Literatur behandelt. Vgl. Kreps (1986, 227), der „Priključenija“ als eine „harmlose Sache“ [безобидная вещь] bezeichnet oder Domar (1953, 205), die eine ideologische Leseart der Geschichte vehement bestreitet („The charge that Zoščenko's story is a lampoon slandering Soviet life is an absurdity“).
- 19 Vgl. die folgenden Zitate: „Обезьяна представлена как некое разумное начало, который дано устанавливать оценки поведения людей“, (Ždanov 1946, 7); Зощенко вложи[л] в уста обезьяне [...] антисоветскую сентенцию насчет того, что в зоопарке жить лучше, чем на воле, и что в клетке легче дышиться, чем среди советских людей“ (1946, 7-8). Ždanovs Analyse entbehrt nicht einer gewissen unfreiwilligen Komik, denn sie bestätigt nur die Unvermeidlichkeit jener subversiven Leseart, die sie eigentlich vernichten will.
- 20 Vgl. die Beschreibung des Affen ganz am Ende der Geschichte: „[Обезьяна] сидела важная такая, как кассирша в кино. И чайной ложечкой кушала рисовую кашу“ (S. 324). Zoščenko, der sich ausführlich mit Pavlovs Konditionierungsexperimenten mit Hunden beschäftigt hat, wird sich der Reichweite dieser Schlußszene sehr bewußt gewesen sein. (Zur Beschäftigung Zoščenkos mit Pavlov siehe Nolda 1987).
- 21 Siehe ausführlich dazu Langer 1992.
- 22 Zur ideologischen Problematik der Idylle in *Oblomov* siehe Ljapuškina 1989.
- 23 Ein charakteristisches Beispiel für die Anti-Idylle in *Zapiski ochotnika* ist die Geschichte „Malinovaja voda“, wo der vom Erzähler entdeckte locus amoenus sich bald als ergiebige Quelle von Schreckensgeschichten über die Leibeigenschaft herausstellt.
- 24 Siehe hierzu Durkin 1985.
- 25 In der sowjetischen Forschung geht die Tendenz dahin, Paustovskij als großartigen „pejsažist“ zu würdigen, um ihn – so muß man zumindest vermuten – vom Odium des Idyllikers zu befreien. So z.B. Levitskij (1977, 225), der

- Paustovskij ausdrücklich gegen den von S. L'vov (1956, 77) erhobenen Vorwurf verteidigt, daß in *Meščorskaja storona* „Töne des idyllischen Gefallens an einem unberührten Krähwinkel erklingen“. Hier wie anderswo trifft man in der sowjetischen Kritik auf die Auffassung der Idylle als idealisiertem Naturraum, der bar jeder Dynamik ist.
- 26 So die These von Empson (1935, 6), der scharfsinnig vermerkte, daß „good proletarian art is usually Covert Pastoral“. Vgl. auch seine folgende Aussage (1935, 21): „My own difficulty about proletarian literature is that when it comes off I find I am taking it as pastoral literature; I read into it, or find that the author has secretly put into it, these more subtle, more far-reaching, and I think more permanent, ideas [of pastoral, R.E.]“
- 27 Zur ambivalenten Stellung Paustovskijs innerhalb des Sozialistischen Realismus bzw. der offiziellen sowjetischen Kultur insgesamt siehe den exzellenten Beitrag von Geller (1985).
- 28 Zitiert wird nach Paustovskij 1958. Die Gattungsmerkmale der Idylle gelten im übrigen für unzählige Texte aus der Kriegs- und Vorkriegszeit, darunter so bekannte wie *Meščorskaja storona*, „Barsučij nos“, „Sneg“, „Telegramma“ usw.
- 29 Zu den hier verwendeten Kategorien der personalen und auktorialen Erzählenperspektive siehe Schmid 1989. Das personale Erzählen wird hier vor allem durch die räumliche und zeitliche Beschränktheit der Darstellung sowie durch die betonte Naivität der Wertungen markiert.
- 30 Zu den Requisiten der Idylle gehört laut Empson (1935, 12) der „Kult des Kindes“ [child cult]; dazu auch die Gepflogenheit, einfache Menschen ihre Gedanken in einem veredelten Stil zum Ausdruck bringen zu lassen (1935, 11-12).
- 31 „Бойцы [...] рассказывали, что немецкий фронт этой ночью прорван и немцы отходят, бросают пушки и автоматы...“ (5:121). Hier wie anderswo schimmert die kindliche Logik durch die scheinbare Sachlichkeit der Aussage hindurch: Die Waffen werden wie nicht mehr gebrauchtes Spielzeug fallengelassen. Im übrigen ist die kausale Begründung des Rückzugs nicht minder kindlich-magisch: Sie beruht auf der lakonischen, finalen Aussage der russischen Soldaten, sie würden ihr Land an die Deutschen einfach nicht abtreten („нашу землю мы нипочем немцам не отдадим!“ [5:121]) – und so geschieht es dann auch!
- 32 Laut Smirnov (1993) entspräche der Einbruch des historischen Ereignisses in den Innenraum dem Übergang von der Kurzgattung zur großangelegten epischen Gattung – ein Einbruch, der in der Idylle aus gattungsimmanenten Gründen auf jeden Fall verhindert werden muß.

- 33 Die, wohlgemerkt, Mutter des Vaters, also nicht die Schwiegermutter ist. Ihr Name weist nicht zufällig auf die Seraphim hin, die höchsten Engel in der himmlischen Hierarchie.
- 34 In Ibsens *Peer Gynt* kehrt die Hauptfigur nach langem, vergeblichem Suchen wieder zu seiner Heimat und zur inzwischen erblindeten Geliebten Solveig zurück.
- 35 Dies wird auch dadurch bekräftigt, daß das Telegramm, das Nastja an die Mutter schicken will, eigentlich nicht ankommt. Statt dessen wird ein Telegramm vom alten Diener, Tichon, verfälscht, um die sterbende Katja Petrovna zu trösten (vgl. 5:161).
- 36 Zitiert wird nach Šukšin 1985, 2:168-177.
- 37 Siehe dazu auch Eshelman 1993, 199.
- 38 Šukšin äußert sich zwiespältig zum dörflichen Patriarchat in seiner Schrift „Monolog na lestnice“ (1985, 3:593 ff). Einerseits spricht er vom „unheilbringenden Patriarchentum“ („злополучная [...] патриархальность“, 5:593), andererseits aber auch davon, daß dieser die Folge eingeübter Bräuche, Riten und der Beachtung alterhergebrachter Gebote sei.
- 39 Diese sehr negative (Selbst-)Darstellung des Vaters wird allerdings in einer anderen Szene, als der alkoholisierte Vater einen tapsigen Reigen tanzt, etwas ausgeglichen. Hier hat der Vater etwas Hilflozes, Unbeholfenes an sich: Er gibt beim Tanzen sinnlose Urlaute von sich, die an die Sprachlosigkeit der Tochter erinnern („ат-та, оп-па...“). Dazu kommt ein auktorialer Vermerk, der für den „sentimentalen“ Stil Šukšins typisch ist: Der Erzähler hält es für nötig festzuhalten, der Vater habe fünf Jahre lang auf die Rückkehr des Sohnes gewartet (S.175).
- 40 Klassische Beispiele dafür sind die von Müttern geprägten Idyllen in *Oblomov* (vgl. Ljapuškina 1989) oder in Tolstojs *Detstvo* (vgl. Wachtel 1990).
- 41 In der Filmversion von „Stepka“, *Vaš brat i syn*, wird die in der Erzählung entlarvten Idylle im wesentlich restauriert: Am Ende – es ist inzwischen der Sommer – sieht man die rauschende Bewegung des mit Wasser angeschwollen Flusses; dabei wird ein Brief vorgelesen, in dem Stepka mitteilt, er werde möglicherweise schon im Herbst entlassen.
- 42 Dazu schreibt Groys (1988, 110): „Den [von den Jägern verübten] Mord selbst nimmt Sorokin aber nicht ernst, er ist nur ein literarisches Spiel, das jede «moralische» Reaktion ausschließt, ein stilisiertes Ritual, das auf eine bestimmte literarische Tradition verweist.“

- 43 In Hinblick auf die exemplarische Geschichte „Stepka“ könnte man sagen, die Welt des Bösen bei Šukšin entspräche der patriarchalen Gewaltherrschaft, die Welt des Falschen dagegen der des indifferenten, ewig zirkulierenden Stepka. Die authentische, minimale Welt des Guten (die Welt der Schwester) entfällt.
- 44 Vgl. Baudrillard 1991, 62. Hierzu auch Baudrillard 1992, 12: „Wenn die Dinge, die Zeichen, die Handlungen von ihrer Idee, ihrem Begriff, ihrem Wesen, ihrem Wert, ihrer Referenz, ihrem Ursprung und ihrer Bestimmung befreit sind, treten sie in endlose Selbstreproduktion. Die Dinge funktionieren weiter, während die Idee von ihnen längst verlorengegangen ist. Sie funktionieren weiter in totaler Gleichgültigkeit gegenüber ihrem eigenen Gehalt. Und das Paradoxe ist, daß sie umso besser funktionieren.“
- 45 Vgl. hierzu die Bemerkung Baudrillards (1991, 62): „Das Falsche unterwandert nur unseren Sinn für das Wahre; das, was falscher ist als das Falsche, treibt uns darüber hinaus und übt einen unausweichlichen Reiz aus“.
- 46 Eine ausführliche Darstellung des Märchenprinzips bei Popov bietet Viševskij 1991, der die Märchenwelt Popovs allerdings als eine *negative* begreift: „Метафизический страх присутствует во всех рассказах Попова, мир которых, следуя нашему сравнению со сказкой, можно назвать миром кошмарной сказки“ (1991, 222); dabei spricht er auch von einer „Poetik der Zerstörung und Negation“ [„поэтика разрушения и отрицания“, 1991, 222]. Eine solche Negativität, die bei Viševskij anscheinend mit der Psychologisierung des Märchens zusammenhängt (vgl. S. 217), wird m.E. durch die auch von Viševskij selbst vermerkte Tatsache widerlegt, daß Popov durchgehend die Rolle des „duraks“ auf sich nimmt, also einer zutiefst indifferenten Figur, die weder Positives noch Negatives wahrnimmt und die sich jeder Psychologisierung entzieht. Ebenso zu bestreiten wäre Viševskijs Auffassung von Popov als Vermittler der metaphysischen Angst (1991, 222-223); vielmehr evoziert Popov eine solche Angst, um sie dann wieder aus einer postmetaphysischen Position heraus zu beschwichtigen. Generell übersieht Viševskij, daß Popov bei aller vermeintlichen „Negativität“ das Märchenprinzip des „Happy Ends“ immer walten läßt, d.h. er etabliert das Positive als mechanistisches, nicht mehr hinterfragbares oder reduzierbares Wertprinzip.
- 47 Zitiert wird nach Popov 1981, 32-36.
- 48 Hier bestehen gewisse Ähnlichkeiten mit der ornamentalen Prosa, die ebenfalls eine fabellose Ereignisstruktur aufweist. Während aber die ornamentale Prosa (wie z.B. bei Babel') den Verlust der Psychologisierung und Perspektivierung durch erhöhte Möglichkeiten der Äquivalenzbildung auf der sprachlichen Ebene kompensiert, bleibt bei Popov die sprachliche Ebene „leer“ bzw. defizitär (vgl. die Anmerkungen zum stilistischen Pastiche weiter unten).
- 49 Vgl. hierzu M. Lipoveckij 1989, 36: „Это все герои-маски, герои общего круга, вырастающие при всей лиричности и острой исповедаль-

ности до мощного, почти безличного обобщения.“ Schwer nachzuvollziehen dagegen ist die Behauptung Lipoveckijs, daß Popovs Subjektgestaltung „karnevalistisch“ sei – es sei denn, man verzichtet auf das ganze Authentizitäts- und Wahrheitsstreben, das Bachtins Ästhetik inneohnt.

- <sup>50</sup> Vgl. die Erzählung „Tolstaja škura“ (*Novyj mir* 10 [1989]), wo der vermeintlich authentische, in Sibirien einheimische Begleiter des Erzählers sich als zynischer bič entlarvt.

### L i t e r a t u r

- Baudrillard, J. 1992. *Transparenz des Bösen: Ein Essay über extreme Phänomene*, Berlin.
- Baudrillard, J. 1991. *Die fatalen Strategien*, München.
- Clark, K. 1985. *The Soviet Novel. History as Ritual*, 2nd Edition, Chicago.
- Domar, A. 1953. "The Tragedy of a Soviet Satirist, or the Case of Zoshchenko", E. Simmons (Hrsg.) *Through the Glass of Soviet Literature*, New York 1961, 201-243.
- Durkin, A. "Pastoral and Anti-Pastoral in Chekhov", A. Kluge (Hrsg.) *Anton P. Čechov. Werk und Wirkung*. 2 Bde. Wiesbaden 1985, 2:675-687.
- Empson, W. 1935. *Some Versions of Pastoral*, London.
- Épštejn, M. 1989. "Iskusstvo avangarda i religioznoe soznanie", *Novyj mir* 12 (1989), 222-235.
- Eshelman, R. 1993. "Kakaja, brat, pustota. O minimalizme v sovjetskoj novelle", V. Markovič und W. Schmid (Hrsg.), *Russkaja novella*. Petersburg. (In Vorbereitung).
- Geller, L. 1985. "Konstantin Paustovskij, Écrivain modèle. Notes pour une approche du réalisme socialiste", *Cahiers du Monde russe et soviétique* 3-4 (1985), 313-352.
- Groys, B. 1988. *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*, München.

- Jameson, F. 1991. *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham.
- Kreps, M. 1986. *Technika komičeskogo u Zoščenko*. Benson (Vermont).
- Langer, G. 1992. "Idylle als Euphemismus. Überlegungen zu Gogol's Erstlingswerk «Ganz Küchelgarten»", *Welt der Slawen* N.F. XVI (1992), 260-281.
- Leitner, A. 1988. "Andrej Bitovs Puschkinhaus als postmoderner Roman", *Wiener slavistischer Almanach* 22 (1988), 213-236.
- Levickij, L. 1977. *Konstantin Paustovskij. Očerki tvorčestva*, Moskva .
- Lipoveckij, M. 1989. "«Svobody černaja rabota». (Ob «artističeskoj proze» novogo pokolenija)", *Voprosy literatury* 9 (1989), 3-44.
- Lipoveckij, M. 1991. "Zakon krutizny", *Voprosy literatury*, Nojabr'-Dekabr' (1991), 3-36.
- Ljapuškina, I. 1989. "Idilličeskij chronotop v romane I.A. Gončarova «Oblomov»", *Vestnik lenigradskogo universiteta. Serija 2. Istorija, Jazykovedenie, Literaturovedenie*, 1 (1989), 27-33.
- Lotman, Ju. 1969. "O metajazyke tipologičeskich opisaniij kul'tury", *Trudy po znakovym sistemam* 4 (1969), 460-477.
- L'vov, S. 1956. *Konstantin Paustovskij. Kritiko-biografičeskij očerk*, Moskva.
- Nolda, S. 1987. "Zwischen Pavlov und Freud. Anmerkungen zu Michail Zoščenkos Autobiographie", *Welt der Slawen* N.F. XI (1987), 78-316.
- Paustovskij K. 1958. *Sobranie sočinenij v šesti tomach*, Moskva.
- Peirce. C.S. 1960. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce. Two Volumes in One*, Cambridge, Mass.
- Popov, E. 1981. *Veselle rusi*, Ann Arbor.
- Schmid, W. 1989. "Ebenen der Erzählperspektive", K. Eimermacher (Hrsg.), *Issues in Slavic Literary and Cultural Theory*, Bochum, 433-449.

- Schmid, W. 1992. *Ornamentales Erzählen in der russischen Moderne*. Frankfurt a/M.
- Smirnov, I.P. 1987. "Scriptum sub specie sovieticae", *Russian Language Journal* XLI, 138-139 (1987), 115-138.
- Smirnov, I.P. 1990. "Ot avangarda k postmodernizmu (temporal'naja motivika)", E. de Haard, T. Langerak, W.G. Weststeijn (Hrsg.), *Semantic Analysis of Literary Texts*, Amsterdam 1990, 525-531.
- Smirnov, I.P. 1991. "Geschichte der Nachgeschichte: Zur russisch-sprachigen Prosa der Postmoderne", M. Titzmann (Hrsg.) *Modelle des literarischen Strukturwandels*. Tübingen, 205-219.
- Smirnov, I.P. 1993. "O smysle kratkosti", V. Markovič und W. Schmid (Hrsg.), *Russkaja novella*.
- Šukšin, V.M. 1985. *Sobranie sočinenij v trech tomach*, Moskva.
- Viševskij, A. 1991. "O poétičeskom mire Evgenija Popova", *Russian Language Journal* 151-152 (1991), 185-225.
- Wachtel, A. 1990. *The Battle for Childhood. Creation of a Russian Myth*, Stanford.
- Ždanov, A. 1946. "Doklad t. Ždanova o žurnalach «Zvezda» i «Leningrad»", *Zvezda* 7-6 (1946), 7-22.
- Žolkovskij A., Ščeglov Ju. 1986. *Mir avtora i struktura teksta. Stat'i o russkoj literature*, Tenafly.
- Zoščenko, M. 1960. *Izbrannoe*, Ann Arbor.





Mieczysław Buczyński

## ÖSTERREICHISCHE GEOGRAPHISCHE NAMEN IM POLNISCHEN

Alle geographischen Namen, so wie im allgemeinen die Eigennamen, stellen einen Teil des Wortschatzes der gegebenen Sprache dar; sie unterscheiden sich von den Appellativen vor allem dadurch, daß sie ihre etymologische Bedeutung nur in einem Anfangsstadium bewahren und dann lediglich das gegebene Bezeichnete unter den anderen Bezeichneten absondern.

In der Lexik jeder Sprache kann man zwei Gruppen unterscheiden: a) den heimischen Wortschatz, der auf der Basis der eigenen Wörter und der eigenen wortbildenden Mechanismen entstanden ist, und b) den aus anderen Sprachen entlehnten Wortschatz. Der vorliegende Artikel soll darstellen, in welcher Phonetik, in welcher Form, in welchen historischen Perioden geographische Namen aus dem Staatsbereich Österreichs ins Polnische übernommen wurden und werden, in der Vergangenheit auftauchten und gegenwärtig im Polnischen erscheinen. Kurz und bündig gesagt, geht es um das Problem der Übernahme österreichischer geographischer Namen in die polnische Sprache.

Um das Thema völlig und befriedigend aufzubereiten, wären folgende Arbeiten durchzuführen: 1) ein vollständiges Verzeichnis aller österreichischen geographischen Namen, wie auch ihrer früheren und heutigen polnischen Entsprechungen anzulegen; 2) die Abstammung, die Etymologie, die Chronologie und die sprachlichen Veränderungen jedes der besprochenen Namen festzulegen - vor dem Hintergrund der Sprachen, in denen sie entstanden sind, vor dem Hintergrund der deutschen Sprache, der vermittelnden Sprachen (Tschechisch, Slowenisch, Kroatisch, mittelalterliches Latein) und der polnischen Sprache; 3) alle linguistischen und metalinguistischen Probleme, die mit der Annahme der besprochenen Namen verbunden sind, festzustellen und zu besprechen. Wie man daraus ersieht, handelt es sich um ein sehr komplexes Problem - es verlangt die Kenntnis nicht nur der Grammatik und der Geschichte einiger Sprachen (hauptsächlich des Deutschen und des Polnischen), besonders die Kenntnis der Etymologie und der Prinzipien der Wortschatzentlehnung, sondern auch der Geschichte und der Kultur der betreffenden Länder und Nationen.

So unkonventionell und ungleichartig in methodologischer Hinsicht solche Untersuchungen sind, so verschiedenartig müssen auch die für die Bearbeitung des Themas unentbehrlichen Quellen sein. Berücksichtigt werden sollen hier die

folgenden: 1) Karten und Atlanten, gegenwärtige und ältere, vor allem polnische, aber auch zum Vergleich lateinische und deutsche; 2) Monographien und Lehrbücher aus dem Bereich der Geographie, gegenwärtige und ältere; 3) Reisebeschreibungen, literarische Werke, historische Monographien und Lehrbücher, die irgendeine Erwähnung Österreichs enthalten und von Polen geschrieben wurden, aus verschiedenen Epochen vom Mittelalter an; 4) Wörterbücher der polnischen Sprache, allgemeine und etymologische, die österreichische geographische Namen betreffende Angaben, Bemerkungen und Erwähnungen enthalten; 5) sprachwissenschaftliche und onomastische Monographien und Artikel, die österreichischen geographischen Namen gewidmet sind; 6) die auf die Art und Weise des Gebrauchs österreichischer geographischer Namen in der polnischen Presse und Alltagssprache hinweisenden Quellen; 7) die den sprachlichen Substitutionen bei der Übernahme der Fremdwörter, besonders der deutschen in die polnische Sprache, gewidmeten Arbeiten.

Das so verstandene Thema ist breit angelegt, verdient sogar eine eigene Monographie, aber nur eine solche Einstellung zum Problem bietet die Chance, es auf richtige und vollständige Weise zu bearbeiten. Ich will hier versuchen, wenigstens einige Fragen exemplarisch zu beantworten. Ausgangspunkt der Arbeit ist die Auffassung des Problems vom polnischen Gesichtspunkt aus, von seiten der Polen und der polnischen Quellen.

Man muß zunächst viele Elemente aus der Geschichte Österreichs und des von ihm eingenommenen Gebiets berücksichtigen. Seit vielen Jahrhunderten befindet sich dieser Raum am Berührungspunkt von drei großen Nationalitätengruppen: der germanischen, der romanischen und der slawischen. Noch heute wohnen in den Grenzen des österreichischen Staates Slowenen und Kroaten, bis vor kurzem waren Beziehungen zu anderen slawischen Nationen, den Serben, den Tschechen, den Slowaken und den Ukrainern sprachlich lebendig. Elemente auch dieser slawischen Sprachen konnten an der Bildung österreichischer geographischer Namen und an ihrer Übernahme durch die polnische Sprache teilhaben.

Für unser Thema scheinen jedoch die historischen polnisch-österreichischen Kontakte am wichtigsten zu sein, weil gerade auf dieser Grundlage die österreichischen geographischen Namen ins Polnische kamen und weiterhin kommen.

Die ersten Kontakte ergaben sich schon am Anfang des 11. Jahrhunderts, als der polnische König Bolesław der Tapfere mit dem deutschen Kaiser Heinrich II. um Meißen und die Lausitz kämpfte; in den deutschen Reihen war der ehemalige Herrscher der Ostmark ("Ostarichi"), Heinrich I. von Babenberg, zu finden. Nach der Legende kam 1081 der verbannte polnische König Bolesław der Tapfere ins Benediktinerkloster am Ossiachersee in Kärnten, um hier den Rest seines Lebens als Büsser zu verbringen; diese Tatsache vermerken unter anderen der Abt Virgilius Gleissenberger im 12. Jahrhundert und der Chronikschreiber des Stifts Ossiach, Peter Josephus Wallner, im Jahre 1689.

Seit dem 14. Jahrhundert beginnen zahlreiche und vier Jahrhunderte hindurch dauernde dynastische Verbindungen zwischen österreichischen und polnischen Monarchen. 1371 verlobte sich der habsburgische Fürst Wilhelm mit Hedwig, der Tochter von Ludwig Andegawener, dem polnisch-ungarischen König, verlor aber den Kampf um den polnischen Thron gegen den litauischen Fürsten Władysław Jagiełło. Im Jahre 1515 kam es zu einem doppelten Familienvertrag zwischen Maximilian I. und dem tschechisch-ungarischen König Władysław Jagiellończyk, wodurch Böhmen und Ungarn später unter die Herrschaft der Habsburger gelangten. 1588 bemühte sich der Bruder Rudolfs III., Maximilian, um den polnischen Königsthron, wurde aber in der Nähe von Byczyna bei Krakau durch den polnischen Hetman Jan Zamoyski besiegt und verbrachte einige Monate in Gefangenschaft auf dessen Sitz in Zamość (das Stadttor, durch das Maximilian gekommen war, befahl Zamoyski zu vermauern, damit es niemand anderer mehr durchfahren konnte).

Die späteren Kontakte hatten friedlichen Charakter: einige Habsburgische Erzherzöge bemühten sich, zum polnischen König gewählt zu werden, einige Habsburgische Erzherzoginnen heirateten polnische Könige, ganz im Einklang mit der allgemeinen Meinung zum Thema der dynastischen Politik der Habsburger im 16. Jahrhundert, die nach "Heroides" von Ovid so paraphrasiert wurde: "Bella gerunt alii, tu felix Austria, nube!"

1683 kam der polnische König Jan III. Sobieski Österreich militärisch zu Hilfe, als er die türkischen Truppen bei Wien besiegte. Am Ende des 18. Jahrhunderts teilte Österreich, im Verein mit Rußland und Preußen Polen, indem es seinen südlichen Teil, Schlesien, Galizien und Lodomerien (die früheren Fürstentümer Halicz und Włodzimierz), besetzte; dieser Zustand dauerte bis zum Ersten Weltkrieg. In dieser Zeit nahmen die Polen aktiv am staatlichen, gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und kulturellen Leben des österreichischen Kaiserreichs teil. Besonders stark waren die kulturellen und wirtschaftlichen Beziehungen. Diese Kontakte haben sich bis heute erhalten, Österreich ist den Polen durch seine ökonomischen, kulturellen, wissenschaftlichen und sportlichen Leistungen bekannt. Derzeit wird z. B. in Polen im deutschen Programm des Satellitenfernsehens der österreichisch-deutsche Serienfilm "Das Schloß am Wörther See" gegeben, wodurch der Wörther See allgemein in Polen bekannt geworden ist. Salzburg wird mit Mozart assoziiert, Innsbruck mit den Winterolympiaden, Innsbruck und Bischofshofen mit der Vierschanzentournee.

All diese Momente, aber auch andere, die hier nicht erwähnt wurden, begünstigten die Kenntnis Österreichs seitens der Polen und die Übernahme dieser oder anderer österreichischer geographischer Namen durch die polnische Sprache. Das sind: der Staatsname, die Namen der Bundesländer und historischen Provinzen, geographischer Landschaften, von Städten, Straßen, Gebäuden, Gebirgen, Flüssen und Seen.

Am Anfang muß ich jene österreichischen geographischen Namen absondern, die ins Polnische nicht unmittelbar vom Österreichischen, sondern mittelbar durch andere Sprachen eingedrungen sind. Vom Tschechischen hat das Polnische den alten Staatsnamen *Rakusy* übernommen. Ursprünglich war es der Name der Grenzfestung, die tschechisch *Rahoža* benannt wurde (vom tschechischen Appellativ *rahoža*, polnische Entsprechung *rogoża* 'die lange und biegsame Stengel besitzende Wasserblume, aus der verschiedene Matten geflochten wurden'). Tschechisch *Rahoža* wurde im Österreichischen als *Ragous*, *Rakous* angenommen und endlich als der heutige Stadtname *Raabs* festgelegt. Diese Stadt wurde im Mittelalter zum Sitz der Grafen von Reich und später der Herrscher der Ostmark, und bei den Tschechen begann dieser als *Rakous* lautende Name das Gebiet der Ostmark und später das Gebiet des ganzen österreichischen Staates zu bezeichnen: *Rakousy* oder *Rakousko*. Von den Tschechen haben dieses Wort die Polen übernommen. Der polnische Adel schätzte die Politik der Habsburger negativ ein, der Name *Rakousy* wurde schon als pejorativ empfunden und am Ende des 18. Jahrhunderts ist er zugunsten des neutralen Namens *Austria* außer Gebrauch gekommen (zum letzten Mal hat ihn Adam Mickiewicz im dritten Teil des Dramas "Dziady" gebraucht: "Rakus octem poi", d.i. "der Österreicher trinkt ihn mit Essig"). Von den Tschechen haben die Polen auch den Namen der österreichischen Hauptstadt angenommen: *Wiedeń* (vom tschech. *Vídeň*).

Aus den südslawischen Sprachen wurden ein paar österreichische geographische Namen übernommen, die im 19. Jahrhundert in polnischen geographischen Karten, Lehrbüchern und Wörterbüchern existierten: *Hradec* (vom slowenischen *Gradec*, aber durch Vermittlung des Tschechischen, heute *Graz*), *Mura* (vom slowen. *Mura*, heute *Mur*), *Jeziro Werbskie* (vom slowen. *Vrbsko Jezero*, heute Wörther See), *Jeziro Nezyderskie* (vom kroat. *Nežidersko jezero*), *Celowiec* (vom slowen. *Celovec*, heute *Celowiec* oder *Klagenfurt*).

Es gibt auch solche Namen, wie *Austria*, *Bregencja*, *Karyntia*, *Styria*, die ins Polnische aus dem Mittellatein eingedrungen sind und das lateinische Suffix *-ia* aufweisen.

Der Name *Austria* existierte schon im 11. Jahrhundert. Er ist auf der Basis des lateinischen Wortes *astrum* 'Süd' entstanden, er kann aber auch an das fränkische *Austrien* anknüpfen, das im Jahre 567 als Bezeichnung des östlichen Teils des fränkischen Staates (der heutigen Champagne) gebildet worden ist und das sich mit dem gotischen *Auster*, *Oster* 'Ost' verbindet. Es ist interessant, daß der Name *Österreich*, der seit 956 als die 'Ostmark' vorhanden ist, in Polen überhaupt nicht existierte. Es gibt nur den polnischen Familiennamen *Estreicher*, der vom deutschen *Österreicher* stammt und von der bekannten Krakauer Historiker- und Bibliographenfamilie getragen wird; ihr Ahn ist am Ende des 18. Jahrhunderts aus Österreich nach Krakau eingewandert.

Es gibt auch solche geographische Namen, die gemeinsam für Polen und Österreich, oder vorindogermanisch, allgemeineuropäisch, allgemeinslawisch sind, z.B. Flußnamen wie *Dunaj*, *Morawa*, *Drawa*, *Łaba*, der Gebirgsname *Karpaty*.

Bei der Übernahme österreichischer geographischer Namen ins Polnische sind alle Typen der sprachlichen Anpassungen sichtbar - der phonetischen, flexivisch-syntaktischen, wortbildenden und lexikalischen.

### 1. Phonetische Anpassung

Die phonetische Anpassung betrifft die mit den Vokalen und Konsonanten verbundenen Erscheinungen. Sie sind nicht zahlreich, man kann die folgenden aufzählen:

1) den Ersatz des deutschen Diphthongs *au* durch den polnischen Einzelvokal *u*: *Truna*, *Jezioro Truńskie* (aus dt. *Traun*, *Traunsee*);

2) den Ersatz der dt. langen Vokale durch die polnischen kurzen, einfachen: *Raba* (dt. *Raab*);

3) keine Berücksichtigung des dt. Umlautes, z.B. *Muryca* (dt. *Mürz*);

4) den Ersatz des dt. *e* durch poln. *a*: *Aniza* (dt. *Enns*), *Bragancja* (dt. *Bregenz*, lat. *Bregentia*);

5) die Übernahme von dt. *i* als poln. *y* mit vorangehendem hartem Konsonanten, z. B. *Alpy Noryckie* (dt. *Norische Alpen*), *Semeryng* (dt. *Semmering*), *Tyrol* (dt. *Tirol*);

6) die Einschaltung eines Konsonanten, um eine schwer auszusprechende Konsonantengruppe zu vermeiden, z.B. *Aniza* (dt. *Enns*), *Arula*, *Przedarulanja* (dt. *Arlberg*, *Vorarlberg*);

7) eine stimmhafte Aussprache von *s* zwischen Vokalen, z.B. *Rakuzy* (tschech. *Rakousy*), *Aniza*;

8) die Aussprache von dt. *ch* als *k*, z. B. *Ossjak* (dt. *Ossiach*).

Die Zahl der Beispiele für die phonetische Adaption ist nicht groß, weil ihr nur manche, öfter gebrauchte Namen unterlagen. Österreichische geographische Namen, die ins Polnische übernommen wurden, bewahrten meistens völlig ihre phonetischen Merkmale, z.B. *Eisenstadt*, *Klagenfurt*, *Salzburg*.

### 2. Flexivisch-syntaktische Anpassung

Außer in Karten und Atlanten treten alle österreichischen geographischen Namen im sprachlichen Kontext, in polnischen Sätzen auf, deswegen paßte sich ein überwiegender Teil von ihnen an die Regeln der polnischen Deklination an.

Deklinerbar sind alle pluralia tantum. Zu ihnen gehört der frühere Staatsname: *Rakusy* (Lokativ *w Rakusiech*) wie auch alle, im wesentlichen polonisierten

Namen der Gebirgsketten, z.B. *Alpy Austriackie* (dt. *Österreichische Alpen*), *Alpy Salzburgskie* (dt. *Salzburger Alpen*), *Alpy Wschodnie* (dt. *Ostalpen*), *Niskie Taury* (dt. *Niedere Tauern*), *Góry Litawskie* (dt. *Leithagebirge*). Nach der polnischen substantivischen Deklination im Femininum werden latinisierte Namen der Landschaften und Städte dekliniert: *Austria* (ähnlich auch: *Austria Dolna* und *Austria Górna*, aus dt. *Niederösterreich* und *Oberösterreich*), *Karyntia*, *Styria*, *Bregencja*, *Prezdarulania*. Die Namen der Seen werden im Neutrum dekliniert: *Jezioro Bodeńskie* (dt. *Bodensee*), *Jezioro Nezyderskie* (dt. *Neusiedler See*). Die übrigen österreichischen geographischen Namen sind Maskulina. In zwei Namen tritt die Vokalschwundalternation *e // ø*, auf: *Wiedeń* - Genitiv *Wiednia*, der Gipfelname *Mädelgabel* - Genitiv *Mädelgabłu*. Die maskulinen Namen der Landschaften, Städte, Berggipfel und Flüsse haben meistens im Genitiv die Endung *-u*, z. B. *Burgenlandu*, *Tyrolu*, *Vorarlbergu*, *Ennstalu*, *Marchfeldu*, *Murtalu*, *Mürztalu*, *Salzkammergut*, *Steinfeldu*, *Dachsteinu*, *Groß Glockneru*, *Groß Venedigeru*, *Hochschwabu*, *Schneebergu*, *Greiner Wald*, *Hausrucku*, *Brucku nad Murą*, *Grazu*, *Hainburgu*, *Linzu*. Die Endung *-a* im Genitiv habe ich nur in drei Städtenamen angetroffen: *Innsbrucka*, *Salzburga*, *Wiednia*. Weitere Beispiele nicht polonisierter, deklinierbarer Namen sind *w kościele na Kahlenbergu* (dt. *in der Kirche auf dem Kahlenberg*), *na Raxie* (dt. *auf der Rax*), *na Praterze* (dt. *im Prater*).

Ein spezifisches Problem stellt die Übernahme der Flußnamen dar. Weibliches Geschlecht ist für Flußnamen im Polnischen und Deutschen typisch, in ihm treten die meisten Flußnamen in den beiden Sprachen auf, darum wundert uns die Tendenz zur Übernahme der Namen österreichischer Flüsse in diesem Genus, die bei polnischen Geographen aus dem 19. Jahrhundert anzutreffen ist, nicht. Ich habe fünf solche Beispiele notiert: dt. *Enns* - poln. *Aniza* (fem.) oder später *Aniz* (mask.), dt. *Mur* - poln. *Mura* (fem.) oder später *Mur* (mask.), dt. *Mürz* - poln. *Muryca* (fem.) oder später *Mürz* (mask.), dt. *Salzach* - poln. *Salzacha* (fem.) oder später *Salzach* (mask.), dt. *Traun* - poln. *Truna* (fem.) oder später *Traun* (mask.). Nach dem Zweiten Weltkrieg werden alle Namen der österreichischen Flüsse, die auf Konsonanten enden, als Maskulina mit der Endung *-u* in Genitiv behandelt. Andere Kasus werden sehr selten gebraucht, z. B. Lokativ: *na Inn*, *na Salzachu*.

Die meisten österreichischen geographischen Namen, die einen konsonantischen Auslaut haben, bewahren ein Merkmal der Fremdheit und werden nicht dekliniert, z.B. *w Erzberg*, *w Gusen*, *w Lenzing*, *w Mauthausen*, *w Ossiach*, *w Steyr*, *w Schwechat* (alle Beispiele sind Lokativformen mit der Präposition *in*), *Alpy Öztalskie z Großglockner* (dt. *Öztaler Alpen mit dem Großglockner*). Manchmal ist die Form der Aneignung des Namens zweierlei, z.B. *Las Wiedeński* (als Gebirgsname) und *Wiener Wald* (als der Name des Naturschutzgebietes).

### 3. Die wortbildende Anpassung

Die wortbildende Anpassung der österreichischen geographischen Namen besitzt einen zweifachen Charakter. Erstens handelt es sich darum, daß die österreichischen Namen eine polnische wortbildende Struktur gewinnen, die ihre Einordnung ins System der Sprache erleichtern. Dann und wann ist es ein Suffix, ein Formans, obwohl seine Funktion ausschließlich strukturell zu sein scheint. Beispiele: 1) *Liniec*, die Entsprechung des österreichischen *Linz*, Suffix *-ec*; 2) *Muryca*, österreichisch *Mürz*, mit Verkleinerungsformans gegenüber dem Namen *Mura*, was ein altes Oppositionspaar *Mura - Muryca* sein kann; 3) *Solica*, österreichisch *Salzach*, die Übertragung des österreichischen Namens (*Salz* = poln. *sól*) mit dem strukturellen Formans *-ica*; 4) *Przedarulania*, österreichisch *Vorarlberg*, Suffix *-ania* mit der Übersetzung der Basis.

Wir finden auch Übersetzungen ganzer Strukturen, Lehnübersetzungen: *Salzburg* als *Solnogród*, sowie auch zahlreiche Kombinationen: dt. *Allgäuer Alpen* - poln. *Alpy Allgauskie*, öst. *Karnische Alpen* - poln. *Alpy Karnijskie*, öst. *Lechtaler Alpen* - poln. *Alpy Lechtalskie*, öst. *Zillertaler Alpen* - poln. *Alpy Zillertalskie*.

Der zweite Gesichtspunkt bei der wortbildenden Anpassung besteht darin, daß österreichische geographische Namen, die öfter gebraucht werden und den Polen bekannter sind, verursachen, daß sie bei den Polen mit bestimmten Fakten aus dem Bereich der Kultur, der Wissenschaft oder der Geschichte assoziiert wurden bzw. werden; sie bilden auch Idiome. Von manchen Namen werden im Polnischen neue Wörter gebildet:

1) Vom Namen *Austria* sind die Namen der Bewohner allgemein: *Austriak* 'Österreicher', *Austriaczka* 'Österreicherin'; in der Geschichte verbindet sich dieses letzte Wort mit *Anna Austriaczka*, der Frau des französischen Königs Ludwig des XIV. Das oft im Polnischen auftretende Adjektiv *austriacki* 'österreichisch' hat einige feste Verbindungen: *Śląsk Austriacki* 'der Teil von Schlesien, der früher zu Österreich gehörte', *wina austriackie* 'österreichische Weine', *austriackie gadanie* 'leeres Geschwätz'.

2) Vom Namen *Rakusy* wurden die Namen der Bewohner gebildet: *Rakuszanin* 'Österreicher', und *Rakuszanka* 'Österreicherin', früher auch *Rakuzanin* und *Rakuzanka*. Das Adjektiv *rakuski* 'österreichisch' tauchte in festen Verbindungen auf wie: *Rakuski dom* 'die Habsburger Dynastie', *rakuskie ziemie* 'österreichische Länder', *rakuskie wina* 'österreichische Weine'.

3) Von dem Namen *Karyntia* 'Kärnten' stammen, obwohl selten, die Namen der Einwohner: *Karyntczyk* 'Kärntner' und *Karyntka* 'Kärntnerin', auch das Adjektiv *karyncki* 'kärntnerisch'. In den letzten Jahrzehnten wird es mit dem berühmten Kulturfestival unter dem Namen 'Carinthischer Sommer' assoziiert.

4) Vom Namen *Styria* 'Steiermark' wurde der Name des Einwohners *Sty-*

ryczyk 'Steirer' und das Adjektiv *styryjski* 'steirisch' gebildet. Als österreichische lexikalische Entlehnungen wurden ebenfalls angenommen: das Wort *sztajer*, Diminutiv *sztajerek* 'der Steirische, eine Tanzart' und der Name der bekannten Firma *Steyr-Daimler-Puch*, die Traktoren und Lastkraftwagen herstellt.

5) Der Name *Tirol* ist den Polen seit langem bekannt, er wurde auch durch die Operette von Zeller "Der Vogelhändler aus Tirol" populär gemacht. Die Namen der Einwohner sind: *Tyrolezyk* 'Tiroler', *Tyrolka* 'Tirolerin'; es gibt auch den polnischen Namen einer Kuh: *Tyrola*. Das Adjektiv *tyrolski* 'Tiroler' tritt in den folgenden Verbindungen auf: *tyrolski strój* 'Tiroler Tracht', *tyrolski kapelus* oder *kapelusik* 'Tiroler Hut, Hütchen', *tyrolska kurtka* 'Tiroler Jacke', *tyrolskie bydło* 'das Tiroler Vieh', *tyrolskie jodlowanie* 'Tiroler Jodeln'. Es gibt in der polnischen Sprache das Wort *tyrolka* in drei Bedeutungen: 'ein Tanzlied', 'der Tiroler Tanz', 'die Art der Jagdwaffe'.

6) Die meisten Ausdrücke wurden vom Namen *Wiedeń* gebildet; die Namen der Einwohner: *wiedeńczyk* 'Wiener', *wiedenska* 'Wienerin', das Adjektiv *wiedeński* 'Wiener'. Dieses Adjektiv hat sehr viele Konnotationen: a) aus dem Bereich der Kunst, besonders der Musik: *secesja wiedeńska* 'Wiener Sezession', *wiedeńskie warsztaty* 'Wiener Werkstätten', *wiedeński walc* 'Wiener Walzer', *wiedeńska operetka* 'Wiener Operette', *wiedeńscy klasycy* 'Wiener Klassiker', *Wiedeńska Szkoła Atonalna* 'Wiener Atonale Schule', *Zespół Filharmoników Wiedeńskich* 'Ensemble der Wiener Philharmoniker', das Werk von Johann Strauß (Sohn) unter dem Titel "Opowieści Lasku Wiedeńskiego" (Geschichten aus dem Wiener Wald), *wiedeńska szkoła muzyczna* 'Die Wiener Musikschule'; b) aus dem Bereich der Wissenschaft: *wiedeńska szkoła czystej nauki prawa* 'Wiener Schule der reinen Rechtslehre', *wiedeński neopozytywizm* 'Wiener Neopositivismus', *krąg wiedeński* 'Wiener Kreis', *kamyk wiedeński* 'Wiener Steinchen', *lekarstwo wiedeńskie* 'Wiener Arzneimittel'; c) aus der Geschichte: *układ wiedeński* (1515) 'Wiener Vertrag', *traktat wiedeński* (1738, 1809, 1864, 1866) 'Wiener Abkommen', *odsiecz wiedeńska* 'Wiener Entsatz' oder *wiktoria wiedeńska* 'Wiener Sieg' (1683), *Kongres Wiedeński* (1814-1815) 'Wiener Kongreß', *apel wiedeński* (1955) 'Wiener Appell'; d) aus dem Bereich der Handwerks: *kocze wiedeńskie* 'Wiener Kutschen', *fiaker wiedeński* 'Wiener Fiaker', *krzesło wiedeńskie* 'Wiener Stuhl'; e) aus dem kulinarischen Bereich: *sernik wiedeński* 'Wiener Quarkkuchen', *sznyceł wiedeński* 'Wiener Schnitzel', *kawa wiedeńska* 'Wiener Kaffee', *bułka wiedeńska* 'Wiener Brötchen', *piwo wiedeńskie* 'Wiener Bier', *paczki wiedeńskie* 'Wiener Pfannkuchen', *śniadanie wiedeńskie* 'Wiener Frühstück'. Außerdem war im Polen des 19. Jahrhunderts *Kolej Wiedeńska* 'Wiener Bahn' bekannt, in vielen Städten erschienen auch solchen Namen wie: *Dworzec Wiedeński* 'Wiener Bahnhof', *Hotel Wiedeński* 'Wiener Hotel', *Restauracja Wiedeńska* 'Wiener Restaurant', *Kawiarnia Wiedeńska* 'Wiener Café'.

7) Vom Namen *Hallstadt* stammt die Bezeichnung *okres halsztacki* 'die



Hallstädter Zeit', die sich mit frühhistorischen Ausgrabungen verbindet.

8) Man trifft von anderen geographischen Namen gebildete einzelne Adjektive, die in den Namen der geographischen Landschaften, Gebirge und Seen auftreten, z.B. *Las Bregencki* (dt. *Bregenzer Wald*), *Nizina Północno-Burgenlandzka* (dt. *Nordburgenländer Becken*), *Alpy Eisenerzskie* (dt. *Eisenerzer Alpen*), *Alpy Gaitalskie* (dt. *Gaitaler Alpen*), *Kotlina Gracka* (dt. *Grazer Becken*), *Jezioro Hallsztaćkie* (dt. *Hallstädter See*), *Alpy Kitzbühelskie* (dt. *Kitzbühler Alpen*), *Kotlina Klagenfurcka* (dt. *Klagenfurter Becken*), *Alpy Lechtalskie* (dt. *Lechtaler Alpen*). Diese Adjektive sind durch das für die polnische Sprache so typische Suffix *-ski* charakterisiert; es werden hier auch in den Konsonantengruppen vorkommende Änderungen berücksichtigt, z.B. *burgenlandzki* (*ds* -> *dz*), *klagenfurcki* (*ts* -> *c*), *salzburski* usw. Unrichtig aber ist die Form *eisenerzski* anstatt *eisenercki*.

#### 4. Die lexikalische Anpassung

Ein Teil der österreichischen geographischen Namen unterliegt der vollständigen Polonisierung durch das Ersetzen aller Elemente des österreichischen Namens durch polnische (manchmal anderslawische). Das sind Lehnübersetzungen in der Form eines Wortes oder zweier Wörter. Ich habe nur einige Lehnübersetzungen in der Form eines Wortes gefunden: *Solnogród* - dt. *Salzburg*, *Śnieżka* - dt. *Schneeberg*. Lehnübersetzungen von zwei Wörtern sind auch selten zu treffen, z.B. *Martwe Góry* - dt. *Totes Gebirge*, *Jezioro Księżycowe* - dt. *Mondsee*. Sie erscheinen dagegen öfter in Namen von Straßen, Plätzen und Gebäuden, z.B. *Muzeum Historyczno-Przyrodnicze* - dt. *Naturhistorisches Museum*, *Baszta Mleczarzy* - dt. *Mölkerbastei*, *Teatr Zamkowy* - dt. *Burgtheater*.

#### Resumé

Die Kontakte Polens und der Polen mit dem österreichischen Staat und Volk, mit der österreichischen Kultur, Kunst und Wirtschaft bestanden seit ältesten Zeiten. Auf dieser Grundlage bildeten sich auch sprachliche Kontakte, u. a. durch die Übernahme von österreichischen geographischen Namen ins Polnische. Es erschienen hier alle Typen der sprachlichen Anpassung, hauptsächlich flexivisch-syntaktische, seltener phonetische, wortbildende und lexikalische. Es ist zu bemerken, daß bis zum Ende des 19. Jahrhunderts eine Tendenz zur stärkeren Anpassung österreichischer Namen existierte (z.B. *Solnogród* anstatt *Salzburg*, *Śnieżka* anstatt *Schneeberg*), im 20. Jh. wiederum, besonders seit dem Zweiten Weltkrieg, herrscht die Tendenz zur Bewahrung der österreichischen Namen in ihrem originellen Wortlaut. Infolgedessen erschienen doppelte, chronologisch bedingte Formen, z.B. *Celowiec* und *Klagenfurt*, *Hradec* und *Graz*, *Styria* und

**Steiermark.** Man kann auch andere Varianten finden: phonetische (z.B. *Rakusy* und *Rakuzy*), morphologische (z.B. *Muryca* und *Mürz*), stilistische (z.B. *Las Wiedeński* als Gebirge und *Wiener Wald* als Naturschutzgebiet).

Нина А. Федянина

## УДАРЕНИЕ И СТРУКТУРА РУССКОГО ГЛАГОЛА

Проблемы просодий известны в языкознании со времен санскритских и греческих грамматик. Тем не менее теория просодий является наименее разработанной частью фонологии, которая до недавнего времени оставалась преимущественно наукой о фонемах. Просодии, по словам Р.О.Якобсона, "до сих пор остаются наиболее трудной и противоречивой проблемой фонетических штудий" (Jakobson 1962, 28).

Ударение является одной из наиболее распространенных просодий в языках мира. Объектом научного изучения русское ударение стало в трудах А.Х.Востокова, выделившего его в отдельный раздел грамматики. Несмотря на значительные достижения современных исследований по русской акцентологии, может быть, даже наиболее значительные в современной русистике вообще, остаются нерешенными многие проблемы как описательной, так и теоретической акцентологии. Это объясняется как неразработанностью общей теории просодий и теории слова, так и чрезвычайной сложностью ударения как языкового объекта. Русское ударение – явление фонетическое, но при этом оно проникает всю грамматическую ткань языка, является обязательным структурным элементом как отдельной грамматической формы, так и словоизменительной парадигмы.

Грамматический критерий в акцентологии, сложившийся в основном под влиянием идей В. фон Гумбольдта, И.А.Бодуэна де Куртене, А.А.Потебни, Ф. де Соссюра, сыграл огромную роль в изучении русского ударения. Можно утверждать, что в результате исследований последних лет определен инвентарь акцентных единиц в словоизменении всех грамматических разрядов слов, выявлены многие закономерности, основанные на зависимости ударения от различных факторов. Тем не менее, системный, функциональный анализ ударения, исследование иерархии факторов, его определяющих, еще впереди. Мы только в начале пути. Задача эта чрезвычайной сложности, решение её требует глубокого изучения функций ударения как одной из просодий, его роли в функционировании слова, лежащего на пересечении всех языковых уровней, в языковой системе, в разнообразных связях единиц раз-

ных уровней. В этом заключается перспектива в дальнейшем изучении русского ударения и просодий в целом.

Особенно сложным и важным является вопрос о функциях ударения и просодий вообще, которые, по замечанию А.А.Реформатского, до сих пор часто определяются по принципу отыскания работы для беспризорных средств языка. Без понимания иерархии функций ударения, без общей концепции ударения невозможно понять роль и значение тех или иных явлений подвижности ударения в современном русском языке, как и правильно оценить те или иные эволюционные процессы в акцентологии.

### 1. Структура словоформы и парадигмы глагола

1.1. Грамматический критерий в акцентологии предполагает соотношение ударения с морфемным членением словоформы, что является одним из основных принципов описания русского ударения, который был сформулирован еще И.А.Бодуэном де Куртене (1963, 34) и впоследствии обоснован Е.Куриловичем (1962, 76-77), широко используется в современных исследованиях по русской акцентологии.

В соответствии с этим принципом ударение соотносится прежде всего с членением словоформы на главные морфологические компоненты – основу и окончание, в рамках которых учитывается ударение слога. Такая процедура в именных словоформах не вызывает сомнения, т.к. она соответствует главному противопоставлению в структуре форм словоизменения – основного и формального элементов (по Ф.Ф.Фортунатову). Основной компонент выражает лексическое значение, формальный компонент – грамматическое значение словоформы. В именной словоформе формальную часть составляет флексия, основную – корень (обязательный компонент), приставка и/или суффикс, модифицирующие значение корня.

В глагольных словоформах принятое членение на основу и окончание не совпадает с членением на основной и формальный элементы, что связано с особенностями морфемной структуры глагольной словоформы, которая принципиально отличается от именной.

Глагольные словоформы, в отличие от именных, содержат три (а не два) обязательных морфемных компонента: корень, флексию и формобразующий суффикс.

Основная часть словоформы глагола состоит из корня (и префикса). Формальная часть включает не только флексию, но и суффикс, участвующий в образовании грамматической формы слова и не влияющий на лексическое значение глагола. Так, например, глагол *махать* (*машу*,

*машет*), присоединяя суффикс *-а-* к формам настоящего времени (*махаю, магает*), изменяет свой формальный класс, способ формообразования, но его лексическое значение при этом не изменяется.

Таким образом, главной морфологической оппозицией в глагольной словоформе является противопоставление корня формообразующим аффиксам. Место ударения в глагольной словоформе определяется поэтому, в отношении членения ее на корень и аффиксы (формообразующий суффикс и флексию) (Федянина 1967, 42-49; Федянина 1982, 178-179; Федянина 1991, 26-27; Редькин 1970, 425-462; Редькин 1971, 116-118; Хазагеров 1985, 186).

В исследованиях по русской акцентологии существует и другой принцип учета места ударения в глагольной словоформе, в соответствии с которым ударение соотносится с членением ее на основу, включающую формообразующий суффикс, и флексию, по аналогии с членением имени на основу и окончание, без учета структурных различий имени и глагола, проявляющихся на синтагматическом уровне в морфемной структуре словоформ. В соответствии с этим принципом такие глаголы, как, например, *дѣлать* и *читáть* относятся к одному и тому же типу ударения на основе (Зализняк 1977, 91).

1.2. Инвентарь акцентных единиц, или схем ударения, еще не представляет системы. Системный принцип предполагает соотнесение акцентных единиц, установленных независимо от грамматики, с единицами грамматическими, прежде всего, с морфологическими классами глаголов.

Классификации русских глаголов традиционно основаны на положении С.Карцевского о существовании двух основ в парадигме спряжения русского глагола – основы настоящего времени и основы прошедшего/инфинитива (Karcevskij 1927). Этот принцип лежит в основе классификаций С.Карцевского, Н.Н.Дурново, П.С.Кузнецова, В.В.Виноградова, А.В.Исаченко, В.Н.Сидорова, С.П.Обнорского и др.

Глагольные классы выделяются по соотношению основ настоящего и прошедшего времени/инфинитива, суффиксам инфинитива, отношению к 1-му или 2-му спряжению. При этом учитываются разнообразные различия основ – как наличие суффикса, так и различия в составе фонем. Общей чертой этих классификаций является то, что классы глаголов выделяются по разным основаниям: одни классы – по наличию того или иного суффикса, т.е. по морфологическому критерию, другие – по различиям в составе фонем, т.е. по фонологическому критерию.

Иногда все различия между основами трактуются как фонологические. Так, например, отличие основ прошедшего времени глаголов

*курить* или *писать* от основ настоящего времени сводится к наличию гласной фонемы в первой основе и отсутствию ее во второй (*кур-ла – кур-ят, писа-ла – пиш-ут*). При этом в один класс попадают и продуктивные, и непродуктивные глаголы, например, глаголы типа *играть* и типа *дуть* (ГР-80, 647-648).

Принципиально другой является одноосновная система Р.О.Якобсона (Jakobson 1948, 155-167), в соответствии с которой основа русского глагола имеет чередующиеся варианты в пределах парадигмы. В основе этой концепции лежит идея Л.Блумфилда о "теоретической основной форме", из которой по определенным правилам выводятся реальные формы глагола (Блумфилд 1933, 13.4). За основной вариант принимается так называемая полная основа, например, основы *читај-* и *писа-* являются полными, а *чита-* и *пиш-* считаются их усеченными вариантами. При этом в одном случае в качестве полной основы выступает основа настоящего времени, а в другом – основа инфинитива. Кроме того, для построения глагольных парадигм по описанным правилам необходимо иметь словарь полных форм с указанием, какую основу они представляют, вместо обычного словаря инфинитивов.

Не вступая в полемику относительно того, сколько основ у русского глагола – две или одна, отметим только, что, будь то две разные основы или два варианта одной основы, в любом случае они различны, и проблема остается той же: как квалифицировать эти различия, т.к. они явно неодинаковы, чем они обусловлены, и какова их иерархия.

1.3.1. Основы настоящего и прошедшего времени, прежде всего, различаются своей морфемной структурой. В русском спряжении существует 2 типа глагольных основ: корневые, без суффикса (*пиш-у, нес-ла*), и суффиксальные, содержащие формообразующий суффикс (*чита-ю, чита-ла*).

Основы настоящего и прошедшего времени могут быть как одинаковыми по морфемному составу – или суффиксальными (*чита-ет – чита-ла*), или корневыми (*нес-ёт – нес-ла*), так и различными (*пиш-ет – писа-ла, мёрзн-ет – мёрз-ла*).

Различия в морфемной структуре основ являются исконными, исторически унаследованными системой русского глагола, не обусловленными морфонологической позицией основы в словоформе. Так, например, суффиксы *-а-* или *-и-* в глаголах типа *писать* и *просить* не усекаются перед вокалическими флексиями настоящего времени: их нет в основе настоящего времени данных типов глаголов и никогда не было (ср. Jakobson 1948, 155-167; Halle 1963, 363-382). В соответствии с идеей

Л. Блумфилда всем глагольным основам приписывается одна морфемная структура, что противоречит языковой реальности.

1.3.2. Другие различия глагольных основ не являются собственно морфологическими и имеют принципиально другой характер.

Особенностью структуры глагольных словоформ, в отличие от именных, является наличие интерфиксов, обусловленных характером и морфонологической позицией основы в словоформе.

Морфонологический закон русского языка, состоящий в несовместимости двух гласных на границе основы и флексии, требует консонантных (оканчивающихся на согласный) основ перед вокалическими флексиями. Все субстантивные основы, как корневые, так и суффиксальные, являются закрытыми, или консонантными. В отличие от существительных, глагольные основы могут быть как консонантными, так и вокалическими (с исходом на гласную). Позиция перед согласными суффиксов прошедшего времени и инфинитива является сильной морфонологической позицией для вокалической основы. Позиция перед вокалическими флексиями настоящего времени – это слабая позиция, в которой происходят следующие преобразования вокалических основ, в результате которых они консонизируются:

1. Возникновение вставного согласного между гласным основы и флексии.

В качестве консонизаторов, или интерфиксов, в русском языке служат согласные *-j-*, *-н-* (*чита-j-у*, *боле-j-у*, *рису-j-у*, *зна-j-у*, *ду-j-у*, *жу-j-у*, *по-j-у*, *мо-j-у*, *гре-j-у*, *ста-н-у*, *де-н-у*). Очевидно, того же происхождения и согласный *-в-* в глаголах *жить*, *плыть*, *слыть* (*живу*, *плыву*, *слыву*).

Интерфиксы не имеют собственного грамматического значения, они не входят ни в состав флексии, ни в состав суффикса или корня. Так, например, во всех грамматических формах глагола *читать* один и тот же суффикс *-а-* (а не *-aj-* / *-а-*). С точки зрения морфемной структуры, здесь одна основа *чита-*, основа *читаj-* является ее морфонологическим вариантом. Различия основ настоящего времени, содержащих интерфиксы, и вокалических основ прошедшего времени обусловлены морфонологической позицией основы перед гласными флексией настоящего времени.

2. Усечение конечного гласного основы перед гласными флексией настоящего времени.

Гласный суффикса *-ну-* глаголов совершенного вида типа *толкнуть* и несовершенного вида типа *сохнуть*, гласные корня единичных глаголов несовершенного вида (*бороться*, *колоть*, *молоть*, *полоть*, *пороть*, *мереть*, *переть*, *тереть*) усекаются перед гласными флексией настоящего/

будущего времени и сохраняются в формах прошедшего времени (толкнуть: толк-н-ет, толк-ну-ла, колоть: кол-ет, коло-ла), Морфемная структура основы глаголов типа толкнуть или сохнуть при этом не изменяется: суффикс как таковой в основе сохраняется.

Следует отметить, что у глаголов несовершенного вида преобладает способ интерфиксации. При этом глаголы несовершенного вида в качестве интерфикса в абсолютном большинстве случаев используют согласный *-j-*. Глаголы совершенного вида (деть, стать и основа *-стрять*) в качестве консонизатора предпочитают согласный *-н-*. Таким образом, можно предположить, что интерфикс *-j-*, не имея грамматического значения, тем не менее ассоциируется с несовершенным видом, а интерфикс *-н-* – с совершенным (по аналогии с суффиксом *-ну-*). Кроме того, вероятно, здесь действует установленная Р.О.Якобсоном закономерность, которая заключается в том, что суффиксы (основы) глаголов совершенного вида содержат меньшее число фонем, чем суффиксы (основы) соответствующих глаголов несовершенного вида (Jakobson 1984a, 27-31).

Всё это объясняет то, что глаголы несовершенного вида используют способ наращивания основы, а глаголы совершенного вида – способ усечения, почему язык и избегает интерфиксации в глаголах типа толкнуть, т.е. таких форм, как толкну-*j-* у.

1.3.3. Основы настоящего и прошедшего времени могут различаться конечными согласными корня в результате чередований последних перед гласными личных окончаний настоящего времени.

Один альтернант выступает в формах прошедшего времени и перед неогубленными гласными флексий настоящего времени, другой альтернант – перед огубленными гласными (Халле 1963, 363-382). Таким образом, различия в альтернативных рядах в формах настоящего времени глаголов 1-го и 2-го спряжения (писать: пиш-у, пиш-ешь, пиш-ет, пиш-ем, пиш-ете, пиш-ут; просить: прош-у, прос-ишь, прос-ит, прос-им, прос-ите, прос-ят) обусловлены различием флексий этих двух типов спряжения.

Не останавливаясь на всех особенностях чередований согласных в глаголе, отметим главное – они в основном предсказуемы гласными личных окончаний настоящего времени. Чередования возможны только в корневых основах.

1.3.4. Из других различий укажем следующие:

Чередование суффикса *-ов-/-у-* в глаголах продуктивного типа рисовать (рис-у-*j-*у, рис-ова-ла) и подобные чередования в корнях



единичных глаголов (*блевать, жевать, клевать, ковать, плевать, совать, сновать*).

Различия в составе фонем в корневых основах единичных глаголов (*братъ - беру, звать - зову, мыть - мою, петь - пою, брить - брею, пить - пью, тереть - тру - тёр, молоть - мелет, жечь - жгу - жёг, жать - жну* и др.) в основном непредсказуемы (Федянина 1982, 249-268).

Из рассмотренных различий основ глагола независимыми, главными являются различия в морфемной структуре – наличии или отсутствии суффикса. Другие различия в основном обусловлены характером и морфонологической позицией основы.

## 2. Морфологическая классификация глаголов

2.1. Морфологическая классификация должна строиться только на основе морфологических признаков, поэтому при выделении морфологических классов глагола, прежде всего, учитываются различия в морфемной структуре основ – наличие/отсутствие формообразующего суффикса в основе.

В русском языке существует четыре типа соотношения корневых и суффиксальных основ настоящего и прошедшего времени в парадигмах спряжения (первой указывается основа настоящего, второй – основа прошедшего времени):

1. суффиксальная / суффиксальная
2. корневая / суффиксальная
3. суффиксальная / корневая
4. корневая / корневая

Морфологические классы глагола выделяются по типам соотношения корневых и суффиксальных основ в парадигмах спряжения. В рамках каждого класса глаголы делятся на подклассы в зависимости от следующих характеристик: формообразующий суффикс, принадлежность 1-му или 2-му спряжению, продуктивность или непродуктивность, суффиксы инфинитива, чередования согласных и гласных корня, наличие беглых гласных и другие различия в фонемном составе основ.

По признаку "наличие / отсутствие суффикса" в основах настоящего и прошедшего времени глаголы распределяются на четыре класса.

## Морфологические классы глаголов

1 класс (+/+)\*: суффикс содержится в основе настоящего, и в основе прошедшего времени. Этот класс включает все продуктивные типы глаголов 1-го спряжения, различающиеся формообразующими суффиксами:

- а-*j*-/а- читать – чит-а-*j*-ут, чит-а-ла
- е-*j*-/е- болеть – бол-е-*j*-ут, бол-е-ла
- у-*j*-/ова- рисовать – рис-у-*j*-ут, рис-ова-ла
- н-/ну- толкнуть – толк-н-ут, толк-ну-ла

2 класс (-/+): отсутствие суффикса в основе настоящего времени, наличие суффикса в основе прошедшего времени. 2-й класс включает все глаголы 2-го спряжения (продуктивные и непродуктивные) и непродуктивные типы глаголов 1-го спряжения:

- /и- просить – прош-у, прос-ят, прос-и-ла
- /е- видеть – виж-у, вид-ят, вид-е-ла
- /а- дышать – дыш-ат, дыш-а-ла
- /а- писать – пиш-у, пиш-ут, пис-а-ла
- /ва- давать – да-*j*-ут, да-ва-ла
- /а- жевать – жу-*j*-ут, жев-а-ла
- /у- тонуть – тон-ут, тон-у-ла

3 класс (+/-): наличие суффикса в основе настоящего времени, отсутствие суффикса в основе прошедшего времени. Этот класс включает глаголы непродуктивного типа 1-го спряжения с суффиксом -ну-:

- ну-/ мокнуть – мок-н-ут, мок-ла

4 класс (-/-): отсутствие суффикса в основе настоящего и в основе прошедшего времени. Этот класс включает глаголы непродуктивных типов 1-го спряжения:

- тереть – тр-ут, тёр-ла
- колоть – кол-ют, коло-ла
- начать – начн-ут, нача-ла
- принять – прим-ут, приня-ла
- стать – ста-н-ут, ста-ла
- петь – по-*j*-ут, пе-ла
- бригь – бре-*j*-ут, бри-ла
- мыть – мо-*j*-ут, мы-ла

\* Здесь и далее знак <+> обозначает наличие суффикса, <-> – его отсутствие

пить – п'j-ут, пи-ла  
жить – жи-в-ут, жи-ла  
нести – нес-ут, нес-ла  
мочь – мог-ут, мог-ла

2.2. Продуктивными являются 1-й и 2-й классы глаголов т.к. они включают все продуктивные типы и наиболее крупные группы непродуктивных типов, т.е. почти все глаголы русского языка, за исключением небольшой группы непродуктивных типов, 3-го и 4-го классов. Продуктивные классы представлены открытым рядом слов, пополняемым за счет образования новых слов, а также за счет изменения типа спряжения старых.

Непродуктивными являются 3-й и 4-й классы, включающие непродуктивные типы глаголов 1-го спряжения, при этом глаголы 4-го класса содержат только корневые основы. Непродуктивные классы глаголов представлены ограниченным, замкнутым рядом слов.

Для глаголов 1-го спряжения продуктивным является 1-й тип соотношения основ, в котором обе основы суффиксальные. К этому типу относятся все продуктивные глаголы 1-го спряжения, которые имеют однотипную (суффиксальную) структуру основ. Все другие типы соотношения основ для глаголов 1-го спряжения являются непродуктивными.

Существует давняя тенденция перехода глаголов 1-го спряжения непродуктивного типа на -ать из 2-го класса в 1-ый. Многие глаголы этого типа имеют варианты, образованные по образцу продуктивного типа (*колебать: колебл-ет и колеб-а-ет, двигать: двиг-а-ет и движ-ет, махать: маш-ет и мах-а-ет*).

Смысл этих колебаний в изменении морфемной структуры основы настоящего времени – замене непродуктивной для глаголов 1-го спряжения корневой основы на суффиксальную.

Для парадигм глаголов 2-го спряжения продуктивным (и единственным) является тип соотношения корневой основы настоящего времени с суффиксальной основой прошедшего времени.

Главное различие глаголов 1-го и 2-го спряжения состоит в морфемном составе основы настоящего времени: у глаголов 2-го спряжения возможна только корневая основа, у абсолютного большинства глаголов 1-го спряжения – суффиксальная основа.

Глаголы, изменяя тип спряжения, прежде всего, изменяют морфемную структуру основы настоящего времени: глаголы 2-го спряжения, переходя в 1-е, приобретают формообразующий суффикс, при обратном переходе суффиксальные словоформы 1-го спряжения теряют его. Так,

глаголы 1-го спряжения с суффиксом *-е-* (*беременеть, выздороветь, индеветь, обезлюдеть, обезуметь, обессилеть, оплешиветь, опостылеть, опротиветь, ржаветь, саднеть, ядреть*) имеют варианты формы настоящего времени по 2-му спряжению: *выздоров-е-ю, выздоров-е-ет, выздоров-е-ют* и *выздоровл-ю, выздоров-ит, выздоров-ят; ржав-е-ет, ржав-е-ют* и *ржав-ит, ржав-ят* и т.д. Глаголы 1-го спряжения, теряя суффикс в основе настоящего времени, как следствие этого, изменяют окончания 1-го спряжения на окончания 2-го спряжения, и наоборот, в случае обратного перехода. Например, глаголы 2-го спряжения *мерить* и *мучить* при нормативных формах настоящего времени: *мерю, мерит, мерят; мучу, мучит, мучат* имеют допустимые варианты форм 1-го спряжения с суффиксом *-а-*: *меряю, меряет, меряют; мучаю, мучает, мучают*. Следует отметить, что личные окончания зависят от структуры основы: окончания 2-го спряжения в формах настоящего времени невозможны при суффиксальной основе.

### 3. Ударение

3.1. Ударение глагольной словоформы находится в жесткой зависимости от морфемной структуры основы – наличия или отсутствия формообразующего суффикса.

В суффиксальных словоформах (со слоговым суффиксом) ударение может быть или на корне (*думать, думает, думала*), или на суффиксе (*читать, читает, читала*), но никогда – на флексии. Исключение составляет форма *родила́*, где флексийное ударение возникает в результате акцентной дифференциации форм совершенного и несовершенного вида (*родила́* и *роди́ла*). В современном русском языке в суффиксальных словоформах принципиально не может быть ударения типа *читаю́*. Таким образом, наличие слогового суффикса в основе исключает флексийное ударение.

В суффиксальных глагольных словоформах преобладает ударение на суффиксе (*мечта́ть, жалéть, целова́ть, зевну́ть, любя́ть, молча́ть, востава́ть*).

При накорневом ударении в глаголах с неодносложным корнем оно всегда фиксировано на последнем слоге корня (*гото́вить, лука́вить, морзи́ть, работа́ть, печата́ть, совеща́ть*). Исключение составляют несколько глаголов, сохраняющих ударение производящих существительных: *ла́комиться, му́сорить, осведо́мить, отку́порить, пона́добиться, са́харить, што́порить, за́втракать, у́жинать*.

Таким образом, в акцентном отношении непроизводные глаголы, содержащие формообразующий суффикс, ведут себя так же, как

производные (с неодноморфной основой) существительные с наосновным ударением, т.е. имеют ударение или на суффиксе, или на слоге перед суффиксом.

Префиксальное ударение в суффиксальных словоформах возможно только на приставке *вы-* глаголов совершенного вида (*вы́играть*) и одном глаголе несовершенного вида – *вы́глядеть*. Другие приставки в суффиксальных словоформах всегда безударные.

В корневых словоформах ударение возможно на любой морфеме: на корне (*лю́бит, пла́чет*), на флексии (*несёт, несля́*), на приставке (*за́пер, прѣ́жил*), на частице *-ся* (*начался́*).

Флексийное ударение возможно только в словоформах с корневой основой при односложном или двусложном корне.

Префиксальное ударение, также возможное только в корневых словоформах, кроме того, ограничено определёнными формами прошедшего времени: мужского, среднего рода и множественного числа (*пѳ́нял, пѳ́няло, пѳ́няли*). В других формах (инфинитива, настоящего времени, женского рода прошедшего времени) никогда не бывает ударения на приставке.

Распространившееся в последнее время ударение на приставке в формах инфинитива (*на́чать, пѳ́нять, прѳ́нять, на́нять, за́нять* и др.) является ненормативным и определяется южнорусским влиянием, но прежде всего – незнанием основных норм русского языка.

Ударение на приставке в указанных выше формах глаголов допускают только некоторые приставочные образования от 12-ти корневых основ. Колебания ударения между приставкой и корнем (*пѳ́днял, пѳ́дняли* и *подня́л, подня́ли*) обнаруживают тенденцию к уменьшению префиксального ударения в глаголе (подробнее см. Федянина 1982, 187–188).

Ударение на возвратной частице *-ся* почти исчезло в современном русском языке: оно обязательно только у двух глаголов: *начался́* и *отперся́*. Другие глаголы имеют варианты с ударением на корне (*занялся́* и *заня́лся, обнялся́* и *обня́лся*). У многих глаголов вариант с ударением на частице *-ся* считается устаревшим (Федянина 1982, 189–190).

Ударение на частице *-ся* возможно только в корневых словоформах (исключение: *родился́*).

Таким образом, флексийное и префиксальное ударение, а также ударение на частице *-ся* ограничено у глагола прежде всего морфемной структурой основы: наличие суффикса в основе глагола исключает ударение и на флексии, и на приставке, и на частице *-ся*.

Одновременно в качестве фактора, влияющего на место ударения в словоформе, действует общая закономерность русского языка: безудар-

ная часть словоформы не может превышать 3-х, максимум 4-х слогов. Это также определяет ограниченность флексийного и вообще периферического ударения в глаголе.

3.2. В спряжении глаголов существует как неподвижное, так и подвижное ударение. У абсолютного большинства глаголов ударение неподвижное. Подвижное ударение имеют около 270 бесприставочных глаголов. Приставочные глаголы в основном сохраняют ударение бесприставочных, многократно увеличивая тем самым долю подвижного ударения в глаголе.

Типы распределения ударения в формах парадигм спряжения, или схемы ударения, представляют акцентные оппозиции грамматических категорий времени, лица, числа и рода.

Основной грамматической оппозицией парадигмы глагола является противопоставление настоящего и прошедшего времени.

Минимальная подвижность ударения в глаголе проявляется в пределах полупарадигм времени, акцентные противопоставления в рамках которых выражают противопоставления грамматических форм: 1-го лица ед.ч. – другим формам настоящего времени, формы женского рода – другим формам прошедшего времени.

Во временных полупарадигмах наблюдаются следующие типы ударения:

А – неподвижное ударение на корне: *делаю, делаешь, делает, делаем, делаете, делают; делал, делала, делало, делали.*

В – неподвижное ударение на формообразующем суффиксе или на флексии: *читаю, читаешь, читает, читаем, читаете, читают; читал, читала, читало, читали; несú, несёшь, несёт, несём, несёте, несут; нёс, неслá, неслó, несли.*

С – подвижное ударение в настоящем времени: *пишú, пишешь, пишет, пишем, пишете, пишут;* в прошедшем времени: *жил, жилá, жыло, жыли; понял, поняла, поняло, поняли.*

3.3. В полных парадигмах глагола существуют следующие схемы ударения, представляющие комбинации подвижного и неподвижного ударения полупарадигм настоящего и прошедшего времени: АА, ВВ, АВ, ВА, АС, ВС, СВ, СС, С'В.

Структура схем ударения представляет акцентные оппозиции временных полупарадигм, что наглядно отражают их составные обозначения, в которых 1-й символ показывает ударение форм настоящего времени, 2-й символ – ударение прошедшего времени.

Неподвижное ударение представлено двумя схемами:

**АА** – неподвижное ударение на корне во всех формах парадигмы: *делаю, делаешь, делает, делаем, делаете, делают – делал, делала, делало, делали.*

**ВВ** – неподвижное ударение на суффиксе или на флексии (при корневой основе или неслоговом суффиксе): *играю, играешь, играет, играем, играете, играют – играл, играло, играли; несу, несёшь, несёт, несём, несёте, несёт – нес, несла, несло, несли; говорю, говоришь, говорят, говорим, говорите, говорят – говорил, говорила, говорило, говорили.*

Подвижное ударение представлено 7-ю схемами:

**АВ** – *лягу, ляжешь, ляжет, ляжем, ляжете, лягут – лёг, легла, легло, легли.*

**ВА** – *стригú, стрижёшь, стрижёт, стригúт – стриг, стрígла, стрíгло, стрíгли.*

**СВ** – *пишú, пишешь, пишет, пишем, пишете, пишут – писал, писа́ла, писа́ли.*

**ВС** – *живú, живёшь, живёт, живём, живёте, живут – жил, жила, жáло, жáли.*

**СС** – *обнимú, обнімешь, обníмет, обнімем, обníмете, обníмут – обнял, обня́ла, обня́ло, обня́ли.*

**С'В** – *хочú, хочешь, хóчет, хотím, хотíte, хотя́т – хотёл, хотéла, хотéло, хотéли.*

**АС** – *бúду, бúдешь, бúдет, бúдем, бúдете, бúдут – был, была, бýло, бýли.*

Схемы С'В и АС представлены единичными словами (*хотеть* и *быть*). Схема АВ также нехарактерна для глагола, к ней относятся четыре слова (*алкать, колебать, колыхать, лечь*).

3.4. Соотнесение схем ударения, установленных независимо от грамматики, с морфологическими классами глаголов показывает, что между акцентными и морфологическими характеристиками существует определенная зависимость. Каждый класс глагола имеет свой набор схем ударения.

Схемы ударения распределены между морфологическими классами следующим образом:

1 класс: АА, ВВ.

2 класс: АА, ВВ, АВ, СВ, ВС.

3 класс: АА.

4 класс: АА, ВВ, АВ, ВА, СВ, СС.

Распределение глаголов по схемам ударения находится в прямой зависимости от морфологической структуры парадигм спряжения – соотношения суффиксальных и корневых основ.

Существует связь между ударением и морфемной структурой основы: наличие формообразующего суффикса в основе той или иной полупарадигмы исключает подвижное ударение, последнее возможно только при отсутствии суффикса. Полупарадигмы с суффиксальной основой имеют только неподвижное ударение. При этом все суффиксальные словоформы сохраняют ударение инфинитива.

Неподвижное ударение встречается у глаголов всех классов. При этом преобладают глаголы с неподвижным ударением на суффиксе (схема ВВ). Их примерно в полтора раза больше, чем глаголов с ударением на корне (схема АА). Наблюдается некоторая закономерность: глаголы с собственно глагольными корнями предпочитают схему ВВ, глаголы с субстантивными корнями – схему АА. Только неподвижное ударение имеют следующие глаголы:

– все глаголы 1-го класса, т.е. все продуктивные типы глаголов 1-го спряжения, у которых обе основы суффиксальные. Глаголы с суффиксом *-е-* (*болéть*), имеют ударение только на суффиксе – схема ВВ, за исключением нескольких глаголов, имеющих варианты формы 2-го спряжения (см. выше). Распределение глаголов между схемами АА и ВВ зависит от ударения инфинитива: глаголы с ударением на корне относятся к схеме АА, глаголы с ударением на суффиксе – к схеме ВВ;

– глаголы 2-го класса с суффиксом *-ва-* (тип *дава́ть*) и глаголы типа *жева́ть* – схема ВВ;

– все глаголы 3-го класса (тип *со́хнуть*) – схема АА;

– глаголы 4-го класса: все на *-сти* (*спасти́*), все на *-ечь* (кроме *лечь*) и практически все на *-чь* (кроме *лечь*, *стричь*, *мочь*) – схема ВВ; глаголы типа *ста́ть*, *ду́ть* (кроме *гни́ть*), *гре́ть*, *мы́ть*, *бры́ть* (кроме *петь*) с интерфиксами *-j-* или *-н-* – схема АА.

Подвижное ударение возможно только у глаголов с корневыми основами и встречается у глаголов 2-го и 4-го классов. Схемы подвижного ударения АВ и ВА с полярной противопоставленностью временных полупарадигм нехарактерны для глагола. Они представлены несколькими глаголами. Схемы подвижного ударения СВ и ВС представляют неполную противопоставленность временных полупарадигм.

Основной схемой подвижного ударения является схема СВ. Она возможна только у глаголов с корневой основой настоящего времени, т.е. у глаголов 2-го и 4-го классов и включает около 200 глаголов.



Глаголы 1-го и 2-го спряжения имеют следующие акцентные различия. В парадигмах глаголов 1-го спряжения возможны все типы соотношений суффиксальных и корневых основ, а соответственно – и все типы ударения. При этом продуктивные глаголы 1-го спряжения имеют только неподвижное ударение, в отличие от непродуктивных, для которых характерно большое акцентное разнообразие.

Глаголы 2-го спряжения имеют один тип подвижного ударения – СВ. В прошедшем времени подвижность ударения отсутствует (исключения составляют три глагола: *родить, гнать, спать*).

Акцентные различия глаголов 1-го и 2-го спряжения определяются различиями в структуре парадигм. Глаголы 1-го и 2-го спряжения, принадлежащие 2-му классу, т.е. одинаковые по структуре основ, имеют одни и те же схемы ударения. Глаголы 1-го спряжения разных классов различаются и типами ударения.

3.5. Анализ акцентных противопоставлений в современном русском спряжении показывает, что они соотносены со словоизменятельными и классифицирующими категориями и выражают грамматические противопоставления форм времени, лица, числа, рода и типов спряжения.

Структура схем ударения представляет акцентные противопоставления временных полупарадигм. Полная противопоставленность временных форм достигается только у небольшой группы непродуктивных глаголов 1-го спряжения. В акцентном отношении временные полупарадигмы глагола ведут себя, скорее, как разные парадигмы, нежели как части единой парадигмы. Акцентные различия временных форм обусловлены различием в их морфемной структуре, т.е. имеют, скорее, формальный, чем семантический характер.

Подвижность ударения в рамках временных полупарадигм отражает акцентные противопоставления следующих форм: 1-го лица ед.ч. другим формам настоящего времени, женского рода – другим формам прошедшего времени.

Подвижность ударения в настоящем времени, исторически унаследованная современным русским языком, – типологическая особенность русского глагола, восточнославянских языков вообще, в отличие от южнославянских, для которых характерно уподобление ударения формы 1-го лица ед.ч. другим формам настоящего времени (Потебня 1973).

В современном русском языке к этому типу подвижности относится большая часть глаголов с подвижным ударением – более 200 глаголов из 270 с корневой основой настоящего времени, т.е. глаголы 2-го и 4-го классов:

2 класс: 2-ое спряжение – 120 глаголов продуктивного типа на *-ить* (*любить*), 6 глаголов непродуктивного типа (*дышать, смотреть*); 1-е спряжение – 50 глаголов непродуктивного типа на *-ать* (*писать*), 6 глаголов типа *тонуть*.

4 класс: приставочные глаголы на *-нять* (*принять*), глаголы с *-оло-*, *-оро-* в корне (*колоть*), глаголы с основой *-мочь* (списки слов см. Федянина 1982, 224-229, 249-268).

Расширение сферы подвижности ударения в настоящем времени за счет изменения неподвижного флексийного ударения глаголов 2-го спряжения на подвижное, отмечавшееся в исследованиях по древнерусской акцентуации (Зализняк 1985, 359-362, 379-380; Хазагеров 1985, 53-83), происходит и в современном русском языке (*кружйт – кру́жит, звонйт – звóнит*). Это зона активной вариантности, которая охватывает в настоящее время более 20 глаголов на *-ить* (Федянина 1982, 221-229).

Обратный процесс – изменение подвижного ударения на неподвижное в настоящем времени – связан с грамматической вариантностью глаголов 1-го спряжения (*машу́, машёт – маха́ю, маха́ет*).

Экспансия подвижного ударения в настоящем времени связывается с глаголами 2-го, но не 1-го спряжения (Зализняк 1985, 380). Большая распространённость подвижности именно во 2-м спряжении, чем в 1-м, объясняется морфемной структурой основы настоящего времени продуктивных типов глаголов 1-го спряжения, которая содержит суффикс, исключая подвижное ударение, во втором же спряжении такого ограничения нет. Нет его и у непродуктивных типов 1-го спряжения. Так, из 100 наиболее употребительных глаголов типа *писать* (а их всего 115) 50 имеют подвижное ударение в настоящем времени. Всего же глаголов 1-го спряжения с подвижным ударением в настоящем времени около 80. Таким образом, этот тип подвижности получает распространение там, где это позволяет грамматическая структура основы, и не зависит от принадлежности к 1-му или 2-му спряжению.

Вопрос о том, каковы причины распространённости именно этого типа подвижности и какие грамматические противопоставления выражает акцентная оппозиция 1-го лица единственного числа другим формам настоящего времени, остаётся неясным. Т.Г. Хазагеров считает, что эта оппозиция связана с противопоставлением чисел в форме 1-го лица: *прошу́ – про́сим*. Это объяснение представляется неубедительным, так как противопоставление чисел не сопровождается акцентными различиями ни во 2-м и 3-м лице глаголов этого типа, ни в других типах подвижного ударения.

Акцентная невыраженность грамматической оппозиции чисел в глаголе согласуется с положением о том, что корреляция числа в спря-

жения является не самостоятельной, а согласовательной корреляцией, поскольку воспроизводит грамматическое число субъекта (Якобсон 1984в, 6-7).

Возможно, объяснение этой акцентной оппозиции лежит не на уровне грамматических противопоставлений, а на уровне текста, в функциональной сфере, где противопоставление "форма 1-го лица (признаковая форма) – форма 2-го лица презенса (беспризнаковая форма)" представляет корреляцию "addresser – addressee", обозначающую участников речи по их отношению к действию (Якобсон 1984b, 6; 1984с, 45,48).

Следует отметить, что формы не 1-го лица настоящего времени противопоставлены в этом типе подвижности формам прошедшего времени (*прóсишь, прóсит, прóсим, прóсите, прóсят – просíл, просíла, просíли*).

В системе форм настоящего времени глаголов 2-го спряжения существует акцентная оппозиция – 2-е лицо множественного числа / форма императива (*прóсите – просíте*), где ударение на уровне грамматических оппозиций выступает в качестве единственного различительного средства. На уровне же высказывания эти формы формируют разные коммуникативные типы – сообщение или вопрос и побуждение, где в качестве различительного средства прежде всего служит интонация.

Обращение к уровню предложения или высказывания помогает понять эпизодичность акцентной выраженности тех или иных грамматических оппозиций в русском словоизменении.

Подвижность ударения в прошедшем времени отражает противопоставление формы женского рода другим формам (*жилá – жил, жíло, жíли*). Подвижное ударение этого типа имеют 30 бесприставочных глаголов с односложным корнем. Приставочные образования в основном сохраняют ударение бесприставочных.

Подвижное ударение в прошедшем времени возможно только у глаголов с корневой основой, т.е. у непродуктивных глаголов 1-го спряжения 4-го класса (списки слов см. Федянина 1982, 187-190). Исключение составляют несколько глаголов 2-го класса с подвижностью ударения в рамках аффиксов: 3 глагола 2-го спряжения: *родить, гнать, спать* и 9 глаголов 1-го спряжения: *брать, врать, драть, ждать, жрать, звать, лгать, рвать, ткать*. Все эти глаголы в формах прошедшего времени имеют неслоговой корень (кроме *родить*), чем, видимо, и объясняется их подвижность.

Некоторые глаголы с подвижным ударением в прошедшем времени имеют ударение на приставке во всех формах, кроме формы женского рода (*пóнял, пóняло, пóняли, но понялá*). Вариантность ударения в

прошедшем времени (*поднял и поднял*) свидетельствует об уменьшении доли приставочного ударения в глаголе, что согласуется с общей тенденцией русского языка к сокращению периферического ударения. В настоящее время наблюдается вариантность в форме среднего рода (*дало и далó, взяло и взялó*). Следует отметить, что состав слов с подвижным ударением в прошедшем времени остаётся стабильным.

На первый взгляд может показаться, что акцентная оппозиция женского рода другим формам нехарактерна для глагола, но если рассматривать всю сферу предикативных слов, включая краткие формы прилагательных и причастий, имеющих ту же акцентную модель (*важен, важна, важно, важны*), то данная оппозиция приобретает совсем другую значимость в системе предикативов.

Вариантность ударения в форме множественного числа кратких форм прилагательных (*горды и горды́*), служит свидетельством того, что акцентные различия родовых форм предикативов, в том числе форм прошедшего времени глаголов, соотнесены прежде всего с оппозицией категории рода – форма женского рода (признаковая форма) / форма мужского рода (беспризнаковая форма) (Якобсон 1984b, 7).

#### 4. Акцентные различия имени и глагола

4.1. Акцентные различия основных грамматических разрядов – имени и глагола в современном русском языке практически не исследовались (Гинзбург 1966, 97-159; Редькин 1965, 111-117). Сравнительно-исторические исследования (Станг 1957; Дыбо, Иллич-Свитыч 1963) свидетельствуют об акцентных различиях имени и глагола в праславянском и балтославянском.

В логико-семантической структуре предложения основными являются отношения между двумя системами синтаксических зависимостей, центром одной из них является существительное, другой – глагол. Предложение обладает своими средствами для разграничения этих классов – это фразовая акцентуация и порядок слов. При свободном порядке слов имя и глагол могут иметь существенные различия, что и наблюдается в разных языках (см., например, Гинзбург 1966, 97-159).

В русском языке эти различия проявляются уже в морфемной структуре словоформ имени и глагола. Словоформа глагола включает, в отличие от существительного, формообразующий суффикс и интерфикс. Ударение глагола зависит прежде всего от морфемной структуры основ и их соотношения в парадигме. Анализ ударения существительных и глаголов показывает существенные акцентные различия этих грамматических разрядов.

Основным типом ударения существительных является неподвижное ударение на основе (схема АА), которому принадлежит абсолютное большинство существительных (91%). Исключительное положение схемы АА в склонении зависит прежде всего от категориальной семантики существительного как грамматического разряда, его номинативной функции, его роли в логико-семантической структуре предложения в качестве субъекта или объекта действия. Отсюда господствующее корневое (наосновное) ударение субстантивных словоформ, ибо именно корень выражает значение предметности. Ограниченность флексийного ударения у имен существительных является прямым следствием синтаксической функции этого грамматического разряда, которая в иерархии факторов, определяющих ударение, является главным.

Основным акцентным типом у глагола является неподвижное ударение на формообразующем суффиксе (схема ВВ). У глагола акцентологически значимым является формальный компонент словоформы – суффикс, у имени – корень – основной, лексический компонент, что определяется различием их функций – номинативной у существительного, предикативной – у глагола.

Глагольные и субстантивные корни представляют два разных акцентных типа морфем. Особенности акцентуации глагольных и именных приставочно-корневых комплексов в производных словах (Зализняк 1985, 39-43) отражают акцентные различия этих типов корней, обусловленные в свою очередь акцентными различиями имени и глагола.

Акцентные особенности имени и глагола определяются главным образом их категориальной семантикой. Именно в этом прежде всего проявляется действие семантического фактора на ударение.

Следует отметить, что акцентная дифференциация полных и кратких форм прилагательных обусловлена именно различием функций именных и предикативных форм.

Для синтагматической структуры глагола характерна слоговая фиксированность ударения: в словоформах с корневым ударением оно фиксировано на последнем слоге корня. У существительных ударение в пределах корня относительно свободно. При некорневом ударении в словоформах глагола со слоговым суффиксом ударение фиксировано на суффиксе.

Флексийное ударение в синтагматической структуре глаголов и существительных очень ограничено, что определяется целым рядом факторов. Преимущественное ударение на корне (лексическом компоненте) у существительных, на формальном компоненте – у глаголов, как уже было сказано, обусловлено их категориальной семантикой и синтаксиче-

скими функциями. Это основной фактор, ограничивающий флекссионное ударение в имени. У глагола, кроме этого, большую роль играет структурный фактор – наличие формообразующего суффикса в словоформе, исключая ударение на флексии.

Ограниченность флекссионного ударения в системе русского словоизменения, кроме того, объясняется синтаксическими особенностями русского как флективного типа языка: высокой предсказуемостью флексий в моделях согласования и управления, многократным дублированием значений грамматических категорий.

Другим важнейшим фактором, ограничивающим флекссионное (и вообще периферическое) ударение в синтагматической структуре слова всех грамматических разрядов, является слоговой. Флекссионное, а соответственно и подвижное, ударение имеют исключительно слова с односложным или двусложным корнем, за исключением единичных слов, что связано с особенностями просодической структуры слова в русском языке: безударная часть слова не может превышать 3-х, максимум – 4-х слогов.

4.2. В парадигмах существительных акцентные различия соотнесены прежде всего с главной грамматической оппозицией склонения – оппозицией чисел, т.е. выражают семантические различия полупарадигм числа. При этом у абсолютного большинства существительных с подвижным ударением наблюдается полярная акцентная противопоставленность форм единственного и множественного числа.

Акцентные различия временных полупарадигм глагола обусловлены, главным образом, их морфемной структурой и выражают прежде всего их структурные, а не семантические различия.

Морфологические классы существительных противопоставлены по категории рода. Акцентные противопоставления в склонении соотнесены как со словоизменительными, так и классифицирующими категориями и выражают родовые различия морфологических классов существительных. Каждый родовой класс характеризуется своим набором схем ударения и накладывает свои ограничения на типы ударения. Система акцентных единиц в склонении определяется грамматической категорией рода и представляет полную акцентную противопоставленность мужского и женского рода, которые имеют не только разный набор схем ударения, но и зеркально противоположную структуру этих схем (Федянина 1991, 20-22). Очевидно, что основной причиной изменения наосновного ударения на флекссионное у односложных существительных мужского рода (фонетически сходных с существительными женского рода на мягкий согласный) явилось стремление к акцентной

дифференциации существительных мужского и женского рода, которое лежит в основе акцентной системы существительных, т.е. прежде всего грамматический, а не семантический фактор (ср. Зализняк 1977; 1985, 24).

Система морфологических классов глагола основана на другом принципе – структурном, а не семантическом. Классы глагола представляют разные способы формообразования и противопоставлены по типам соотношения суффиксальных и корневых основ в парадигмах спряжения. Возможность акцентного противопоставления словоизменятельных категорий ограничена только временными полупарадигмами с корневыми основами. Акцентные различия морфологических классов глагола, в отличие от родовых классов существительных, выражают их формальные, а не семантические различия.

Таким образом, акцентуация имени и глагола представляет две разные акцентные системы, различия которых обусловлены их грамматическими различиями.

### 5. Заключение

Ударение в современном русском языке представляет систему, соотносительную с грамматической системой. Акцентные категории и оппозиции соотносены с грамматическими категориями и выражают грамматические противопоставления. Акцентные единицы служат для различения и варьирования морфологических классов слов. Определение акцентных признаков, маркирующих морфологический класс как целое, является важнейшим принципом описания русского ударения и соответствует принципу парадигматического синтеза, или парадигматической порождающей модели, в отличие от порождающей грамматики Н.Хомского и М.Халле, являющейся по сути синтагматической. Ударение грамматического разряда зависит от его синтаксических функций, от его категориальной семантики, определяющих акцентные оппозиции словоформ в парадигмах и акцентные отношения морфем в словоформе, акцентные типы морфем.

Ударение как средство, выражающее грамматические противопоставления, не имеет прямой грамматической функции различения грамматических значений. Эту роль выполняют грамматические средства. Ударение лишь коррелирует с ними. Это в большой мере объясняет эпизодичность, нерегулярность, необязательность акцентного выражения грамматических противопоставлений, их избирательность относительно всего объема лексики. Как отмечает J.R. Firth, человек не пренебрегает просодическими контрастами, соединяя их с другими раз-

личиями, увеличивает тем самым фонетические различительные средства (Firth 1964, 121-138).

Современные акцентологические исследования являются в основном грамматическими, что позволило понять многие явления русского ударения и, что, может быть, самое главное – по-новому взглянуть на саму грамматику русского языка, в структуре которой ударение занимает настолько важное место, что описание морфологической системы русского языка оказалось невозможным без ударения, равно как и описание ударения без морфологии. В этом основное значение книги А.А.Зализняка "Русское именное словоизменение" (Зализняк 1967), которая занимает выдающееся место в русистике.

В то же время ударение по своей природе – явление фонетическое. Будучи экспонентами грамматических категорий, акцентные единицы в то же время выражаются всем многообразием фонетического уровня и определяются его законами. Русское ударение определяется двумя системами отношений – фонологических и грамматических.

Решая проблему грамматической роли ударения, что является частной задачей общей лингвистической проблемы грамматического использования фонологических средств, акцентологи чаще всего склонны объяснять все явления подвижности почти исключительно грамматическими или семантическими факторами, при чём функции ударения в синтагматической фонетической структуре слова остаются вне поля зрения исследователей. В современной акцентологии сложилась ситуация, обратная той, которая существовала до работ Хр.Станга, В.А.Дыбо, В.М.Иллича-Свитыча, В.В.Колесова, когда любая подвижность ударения рассматривалась как результат действия фонетического закона Ф. де Соссюра, что препятствовало изучению морфологической подвижности ударения.

Очевидно, что, по крайней мере, некоторые явления подвижности ударения имеют не грамматическую природу, а фонетическую. Так, например, подвижность ударения в единственном числе существительных женского рода (*рука́ – руку́*), где начальное ударение формы аккузатива явно – результат ее функционирования в качестве энклиномена, имеет фонетическую природу и не связано с различением грамматического субъекта и объекта, не имеет грамматического содержания, а потому и имеет тенденцию к исчезновению.

Один из главных факторов, определяющих ударение в синтагматической структуре слова, действующий в комплексе с грамматическим, – слоговой фактор, который является не локальным, а универсальным, действующим со слепой императивностью фонетического закона во всех грамматических разрядах слов, что связано с главнейшей



функцией ударения – функцией единства и отдельности слова. Русское нефиксированное сильноцентрализованное ударение образует резкий контраст "ударность – безударность", в результате чего создаётся такое плотное единство, нерасчленённость всех синтагматических компонентов слова, которое и обеспечивает его отдельность во фразе. Реализуя синтетический тип связи как проявление фузионной грамматической тенденции русского языка, русское ударение выполняет тем самым делимитативную функцию, и в этом плане оно функционально эквивалентно фиксированному ударению, маркирующему границы слова (Федянина 1982, 5-18; Федянина 1991, 11-13).

Но централизующая сила русского ударения не безгранична, она измеряется 3-мя, максимум – 4-мя безударными слогами. Поэтому флексивное и подвижное ударение ограничено в русском языке исключительно словами с односложным или двусложным корнем. Несмотря на всю важность тех или иных грамматических или семантических различий, они не получают акцентного выражения в словах, содержащих более трёх слогов в основе.

#### Литература

- Бодуэн де Куртене, И.А. 1963. "Лингвистические заметки и афоризмы", И.А. Бодуэн де Куртене, *Избранные труды по общему языкознанию*, т. 2, Москва, 33-56.
- Гинзбург, Е.Л. 1966. "К функциональной характеристике просодий", *Исследования по фонологии*, Москва: Наука, 97-159.
- Дыбо, В.А., Иллич-Свитыч, В.М. 1963. "К истории славянской системы акцентуационных парадигм", *Славянское языкознание*, Москва: Наука, 70-87.
- Зализняк, А.А. 1967. *Русское именное словоизменение*, Москва: Наука.
- Зализняк, А.А. 1977. *Грамматический словарь русского языка*, Москва.
- ГР-80 1980. Н.Ю.Шведова (под ред.) *Русская грамматика*, Москва.
- Зализняк, А.А. 1985. *От праславянской акцентуации к русской*, Москва: Наука.
- Курилович, Е. 1962. "Структура морфемы", Е.Курилович, *Очерки по лингвистике*, Москва, 71-90.
- Потебня, А.А. 1973. *Ударение*, Киев.

- Редькин, В.А. 1965. "Об акцентных отношениях имени и глагола в современном русском литературном языке", *Вопросы языкознания*, 3/1965, 111-117.
- Редькин, В.А. 1970. "Ударение", Н.Ю.Шведова (под ред.), *Грамматика современного русского литературного языка*, Москва: Наука, 425-462.
- Редькин, В.А. 1971. *Акцентология современного русского литературного языка*, Москва.
- Федянина, Н.А. (Матвеева) 1967. "Ударение в глаголах в современном русском языке", *Русский язык за рубежом*, 1/1967, 42-49.
- Федянина, Н.А. 1982. *Ударение в современном русском языке*, изд. 2-е, Москва.
- Федянина, Н.А. 1991. *Ударение в современном русском языке*, Автореферат докт. дисс., Санкт-Петербургский Университет.
- Хазагеров, Т.Г. 1985. *Ударение в русском словоизменении*, Ростов.
- Bloomfield, L. 1933. *Language*, New York.
- Firth, J.R. 1964. "Sounds and Prosodies", *Papers in Linguistics 1934-1951*, Oxford, 121-138.
- Halle, M. 1963. "O pravilax ruskogo sprjaženija", *American Contributions to the V Intern. Congress of Slavists, vol.1*, The Hague, 113-132.
- Jakobson, R. 1948. "Russian conjugation", *Word* 4, 3/1948, 155-167.
- Jakobson, R. 1962. "Introductory Speech", *Proceedings of the 4-th International Congress of Phonetic Science*, The Hague: Mouton.
- Jakobson, R. 1984a. "Relationship between Russian Stem Suffixes and Verbal Aspects", L.Waugh and M.Halle (eds.), *Russian and Slavic Grammar: Studies 1931-1981*, New York: Mouton, 27-31.
- Jakobson, R. 1984b. "Structure of the Russian Verb", L.Waugh and M.Halle (eds.), *Russian and Slavic Grammar: Studies 1931-1981*, New York: Mouton, 1-14.
- Jakobson, R. 1984c. "Shifters, Verbal Categories, and the Russian Verb", L.Waugh and M.Halle (eds.), *Russian and Slavic Grammar: Studies 1931-1981*, New York: Mouton, 41-58.

- Karcevskij, S. 1927. *Système du verbe russe. Essai de linguistique synchronique*, Praha.
- Neweklowsky, G. 1980. "Der russische Akzent, Morphologische Funktion und Prädiktabilität beim Substantiv", *Wiener Slawistischer Almanach*, 6/1980, 261-270.
- Stang, Chr.S. 1957. *Slavonic Accentuation*, Oslo.



Barbara Kunzmann-Müller

## ADVERSATIVE KONJUNKTIONEN IN DEN SLAVISCHEN SPRACHEN. GEBRAUCHSWEISEN UND ENTWICKLUNGSWEGE

Das Interesse an den sog. Funktionswörtern ist bekanntlich seit einer Reihe von Jahren in der Linguistik deutlich angewachsen. Davon zeugt u.a. auch die Literaturlage. Eine Frage, die in diesem Zusammenhang von substantieller Bedeutung ist und daher immer wieder aufgegriffen und, verschiedentlich auch kontrovers, diskutiert wird, ist die nach den Merkmalen, die dafür, daß eine Wortklasse Funktionswörter überhaupt etabliert werden kann, herangezogen werden müssen<sup>1</sup>. Mit anderen Worten, es geht darum zu begründen, auf der Basis welcher Kriterien es gerechtfertigt erscheint, von einer eigenen Wortklasse Funktionswörter zu sprechen. Es soll im übrigen hier Funktionswörter genannt sein, was in anderer Terminologie mit Namen wie Synsemantika, Synkategorema und verschiedentlich auch Partikeln belegt ist.

Die klassifikatorische Ordnung der Einheiten des Lexikons in Wortarten ist nicht neu, im Gegenteil, sie hat sogar eine historisch verhältnismäßig lange Tradition. Wesentlich bei der in Frage stehenden Einteilung ist, daß mit dem Term Funktionswörter ein klassifikatorischer Oberbegriff geschaffen ist, um eine Reihe von Wortarten auf der Grundlage allgemeiner gemeinsamer Merkmale zusammenzufassen, die dann auf einer weiteren Ebene unterspezifiziert werden. In diesem Sinne lassen sich Präpositionen, Partikeln und die hier interessierenden Konjunktionen zur Klasse der Funktionswörter ordnen, problematischer ist die Zuordnung von Artikelwörtern und Adverbien<sup>2</sup>.

Ein Hauptunterscheidungsmerkmal zwischen den synsemantischen und den sog. autosemantischen Wortarten besteht in der Spezifik ihrer Semantik. Vertreter synsemantischer Wortklassen benennen bekanntlich keine Sachverhalte und haben in diesem Sinne keine lexikalische Bedeutung. Im Unterschied zu den Autosemantika dienen sie demzufolge nicht der Begriffsidentifizierung, sondern der Begriffsverarbeitung. Mit anderen Worten, mit ihrer Hilfe werden Operationen der Kenntnisverarbeitung angezeigt. Dazu ist allerdings eine Einschränkung der folgenden Art notwendig: Auch Funktionswortklassen haben eine begriffsbildende, d.h. eine lexikalische, Komponente der Bedeutung. Sie besteht darin, daß jeweils unterschiedliche, d.h. spezifische, Verarbeitungs- oder Komplexbildungs-

programme angezeigt werden. So gesehen stimmt also die Einteilung in Autosemantika und synsemantische Funktionswörter als striktes Gegensatzpaar mit den Fakten nicht überein.

Für die Charakterisierung ihrer Semantik ist schließlich ein weiteres Merkmal wichtig: ausgeprägter als dies bei den autosemantischen Wortklassen der Fall ist, wird ihre Bedeutung vom Kontext mitbestimmt<sup>3</sup>.

Wenn man ihre morphosyntaktischen Eigenschaften betrachtet, sind Funktionswörter, wiederum verglichen mit autosemantischen Wortklassen wie Substantiven und Verben, nicht spezifiziert. Das heißt, sie sind morphologisch weder durch eine Flexion ausgezeichnet noch haben sie, mit gewissen Einschränkungen, syntaktisch einen Satzgliedwert.

Als ein weiteres klassenspezifisches Merkmal wird schließlich verschiedentlich angeführt, daß sie hinsichtlich ihres Bestandes relativ stabil und, zumindest in teilweiser Abhängigkeit davon, in ihren Anwendungsbedingungen konstant sind. Mit anderen Worten, es wird, zunächst ganz pauschal, die These aufgestellt, daß ihr Inventar, im Unterschied zu dem der Autosemantika, im großen und ganzen weniger Veränderungen unterliegt. Dieses Merkmal wird auch für die folg. Überlegungen von Interesse bleiben. Es soll hier, wohl zunächst ansatzweise, der Versuch unternommen werden, auf bestimmte Tendenzen aufmerksam zu machen.

Der spezielle Gegenstand dieser Betrachtungen werden Konjunktionen sein, wobei aus der umfänglichen Gesamtklasse eine Auswahl getroffen werden mußte. Die Funktionswortforschung hat sich in den letzten Jahren immer wieder und unter verschiedenen Blickwinkeln adversativen Konjunktionen zugewandt. Daraus ergeben sich passende Ansatzpunkte, sich mit dieser Untergruppe in der Slavia zu beschäftigen, wobei ich mich in diesem Beitrag auf das Russische und das Kroatische bzw. Serbische beschränken will.

Das allgemeine Merkmal, das Konjunktionen spezifizierend gegenüber anderen Funktionswortunterklassen aufweisen, ist bekanntlich, daß sie eine Wortgruppen, Teilsätze oder Sätze verknüpfende Funktion haben<sup>4</sup>. Der entscheidende Punkt für die interne Differenzierung der Wortklasse ist, daß die Art der Verknüpfung, die hergestellt wird, syntaktisch und semantisch entsprechend den logisch-semantischen Relationen, die in der menschlichen Sprache charakterisiert werden, verschieden sein kann. Darauf weisen z.B. grammatische Handbücher mit Begriffen wie *additiv*, *adversativ*, *disjunktiv*, *temporal* und *kausal* auf der einen und *koordinativ* und *subordinativ* auf der anderen Seite hin.

Gemäß der Festlegung auf adversative Konjunktionen in den slavischen Sprachen sollen zunächst die Verwendungsbedingungen sprachspezifisch, d.h. für das Russische und das Kroatische bzw. Serbische der Gegenwart, geklärt werden<sup>5</sup>. Der Schritt, der sich daran anschließt, wird darin bestehen, die einzelsprachlichen Ergebnisse miteinander zu vergleichen, um auf diese Weise die Vari-

anten der Kennzeichnung von Adversativität zu erfassen und hinsichtlich ihres Allgemeinheitsgrades zu bewerten. Abschließend soll dann versucht werden, diese Befunde durch einen exemplarischen Vergleich mit einem früheren Sprachstadium hinsichtlich des eingangs gen. Kriteriums Stabilität vs. Veränderung einzuordnen.

In der einschlägigen grammatischen Literatur des Russischen und des Kroatischen bzw. Serbischen wird gewöhnlich von dem folg. Inventar an adversativen Konjunktionen ausgegangen, wobei ein Anspruch auf Vollständigkeit hier nicht erhoben werden soll.

russ.	a, но; же; однако, зато, всё же; в то время как, между тем, тогда как
kroat. serb.	a, ali, no, već, nego; međutim, ipak, naprotiv, zato, dapače; dok

In Übereinstimmung mit dem, was oben zur Bedeutung von Funktionswörtern allgemein gesagt worden ist, sind auch für die Bedeutung von Konjunktionen die syntaktischen und semantischen Merkmale, aber ebenso die pragmatischen Eigenschaften der Umgebung, in der sie verwendet werden, mitentscheidend. Für die Erfassung ihrer Gebrauchsbedingungen ist somit ihr Kontext, d.h. die sog. Adversativkonstruktionen, maßgeblich zu berücksichtigen.

Konstruktionen, die eine adversative Interpretation haben, sind syntaktisch gesehen nicht gleichartig. Sie stellen zum einen Verknüpfungen von koordinativ verbundenen Teilsätzen dar, d.h. die Sätze stehen gleichrangig und nicht im Verhältnis der Einbettung zueinander. Sie können aber ebenso durch subordinative Verknüpfungen repräsentiert sein. Adversativkonstruktionen treten schließlich auch als asyndetische Satzverknüpfungen auf. Festzuhalten ist weiterhin, daß immer jeweils zwei Sätze oder satzwertige Einheiten verbunden werden.

Das soeben Gesagte läßt sich auch aus der Tabelle oben ablesen. Sie enthält demgemäß einerseits koordinative Konjunktionen und Konjunkionaladverbien wie russ. *a, но, однако* und kroat.-serb. *a, ali, već, međutim* und andererseits subordinative Konjunktionen wie russ. *в то время как, тогда как*, kroat.-serb. *dok* sowie Partikeln wie russ. *же*. Diese Unterscheidungen sind insofern bedeutsam, als die vier Arten in ihrem syntaktischen Status verschieden sind. Konjunkionaladverbien beispielsweise haben, im Unterschied zu Konjunktionen, Satzgliedwert. In meinen folg. Überlegungen werden in einem weiteren Sinne alle gen. Verknüpfungszeichen Berücksichtigung finden, das Schwergewicht wird allerdings auf die Gruppe der Konjunktionen gelegt.

Einige Worte gesagt werden müssen noch dazu, was unter *Adversativität* verstanden werden soll. Mit *adversativ* ist ein semantisches bzw. ein semantisch-pragmatisches Prädikat benannt. Es besagt, daß die verbundenen Teilsätze als *zu-*

*gleich* geltend unter Einschluß eines Gegensatzes, eines *Kontrastes*, aufgefaßt werden<sup>6</sup>. *Kontrast* ist somit gleichermaßen das Schlüsselwort für die Spezifizierung der Gebrauchsbedingungen adversativer Konjunktionen. Mit anderen Worten, adversative Konjunktionen sind Indikatoren eines Gegensatzes.

Das, was bisher zu Adversativität gesagt worden ist, müßte beispielsweise auf die folgenden russischen Sätze anwendbar sein:

(1) Филипп Филиппович признал свою ошибку – перемена гипофиза дает не омоложение, а полное очеловечение

(2) Филипп Филиппович навалился на дверь, но та не поддавалась. – Открыть сию секунду!

Bereits der empirische Befund aus den Sätzen (1) und (2) deutet darauf hin, daß Konstruktionen, die durch die adversativen Konjunktionen *a* und *но* gekennzeichnet sind, hinsichtlich ihrer Struktur und ihrer Interpretation nicht gleich sind, sondern u.U. sogar erhebliche Unterschiede aufweisen. Sie stehen offensichtlich zu der Art, wie der *Kontrast* zwischen den Teilsätzen involviert ist, in einem bestimmten Verhältnis. In der umfänglichen, z.T. aber von unterschiedlichen Prämissen ausgehenden Literatur, die speziell zu dieser Problematik in den letzten Jahren entstanden ist, wird namentlich von Vertretern der Grammatiktheorie von der Annahme ausgegangen, daß in den natürlichen Sprachen eine Reihe von Typen von Adversativkonstruktionen existiert, die hinsichtlich der Spezifizierung des Kontrastes untereinander hinreichend distinkt sind. Das Merkmal, hinsichtlich dessen sie sich unterscheiden, ist somit die Art, wie direkt vs. indirekt der *Kontrast* zwischen den Teilsätzen etabliert ist. Was darunter mehr im Detail zu verstehen ist, soll im folg. erläutert und zunächst wiederum an russischen Beispielen verdeutlicht werden.

(3) Мы работаем, а ты сидишь сложа руки

Mit Satz (3) wird ein Typ illustriert, der hier formal mit (I) bezeichnet werden soll. Er ist aus der Literatur gut bekannt und wird, z.B. bei Lakoff<sup>7</sup> und Lang<sup>8</sup>; als *semantische Opposition* abgehandelt.

Seine wesentlichen Eigenschaften bestehen darin, daß der *Kontrast* zwischen den beiden Teilsätzen dergestalt ist, daß er aus der lexikalisch-semantischen Belegung der Teilsätze abgelesen werden kann. Bezogen auf das Beispiel oben repräsentieren *мы* vs. *ты* und *работать* vs. *не работат, ленятьсяничать* Gegensätze. Es ist üblich geworden, in diesem Zusammenhang von *Kontrastpaaren* zu sprechen.



Hinzugefügt sei, daß der hier vorliegende Fall, d.h. daß zwei Kontrastpaare auftreten, eine häufige Vertretung dieses Typs ist. Es gibt aber sehr wohl auch Konstruktionen mit nur einem sprachlich explizit realisierten Kontrastpaar.

Die Konstruktion

(4) Он постучал, но никто ему не открыл

hingegen ist, wie man leicht sehen kann, von anderer Art als (3). Offensichtlich ist, daß der *Kontrast*, der die Konstruktion begründet, anders hergeleitet werden muß. Entscheidend für die Interpretation ist, daß er nicht aus der lexikalischen Semantik der Teilsätze selbst, d.h. direkt, abgelesen werden kann, wie das in Verknüpfungen wie (3) der Fall war. Für seine Ableitung sind vielmehr zusätzliche Kenntnisse, Informationen notwendig, die sprachlich nicht fixiert sind. Erst auf diese Weise, d.h. mittels Operationen über den Teilsatzbedeutungen, wird festgelegt, worin der *Kontrast* besteht. Auf Satz (4) angewendet kann beispielsweise die folg. Herleitung angenommen werden: im ersten Teilsatz wird gekennzeichnet, daß jemand an die Tür klopft. Unter bestimmten Kontext- und Situationsbedingungen kann das mit der Erwartung einer Reaktion verbunden und daher z.B. der Schluß gezogen werden, daß auf das Klopfen positiv, d.h. mit dem Öffnen der Tür, reagiert wird. Der zweite Teilsatz aus (4) enthält indessen mit *никто не открыл* eine Negation bezüglich der erwarteten Folge. Allgemeiner gesagt, bei der Interpretation von Konstruktionen dieses zweiten Typs ist immer ein Moment der unerwarteten Folge im Verhältnis der Teilsätze zueinander maßgeblich<sup>9</sup>. Verknüpfungen, die eine solche Herleitung erfordern, können strukturell verhältnismäßig komplex aufgebaut sein; die Interpretation verläuft u.U. über mehrere Zwischenstufen.

Bei dem Beispiel, das nun folgt und das einen dritten Typ veranschaulichen soll, ist der *Kontrast* wiederum nicht lexikalisch-semantisch, d.h. in den Teilsatzbedeutungen selbst, verankert, sondern muß auf eine noch andere Weise erschlossen werden. Das zeigen Sätze wie

(5) Чай вкусный, но горячий

In dieser Verknüpfung existieren, wie man sieht, keine Kontrastträger im Sinne von (3). In diesem Punkt stimmen Konstruktionen wie (4) mit (5) überein. Zwischen beiden Konstruktionen besteht aber ein wesentlicher Unterschied. Der Gegensatz wird zwar ebenfalls über eine Vergleichsinstanz abgeleitet, die aber vorzugsweise pragmatisch und eher ausnahmsweise lexikalisch-semantisch determiniert ist. In der Literatur ist sie mit der Bezeichnung *Bewertung* belegt worden. Weniger abstrakt gesagt bedeutet das, daß in den Teilsätzen jeweils Eigenschaften benannt sind, die als gegensätzliche Werte auf einer Bewertungsgrund-

lage mit den Polen (+) und (-) gekennzeichnet werden. Auf den russischen Satz (5) angewendet besagt das: der Substanz *чай* werden die Eigenschaften *вкусный* und *горячий* zugeordnet. Diese Eigenschaften werden auf die Weise in einen Kontrast zueinander gebracht, daß sie positiv vs. negativ bewertet werden, wobei *вкусный* das Merkmal positiv (+) und *горячий* das Merkmal (-) zukommt.

Kennzeichnend für Konstruktionen wie (5) ist, daß die Teilsätze sehr häufig das gleiche Subjekt, aber unterschiedliche Prädikate haben. Merkmalhaft ist schließlich auch, daß sie oft als verkürzte Sätze, als adjektivische Attribute vorkommen, vgl. *вкусный, но горячий чай*.

Ein weiterer Konstruktionstyp (IV) soll mit dem Beispiel (6) veranschaulicht werden

(6) Исчезновение этих конструкций есть результат не отдельного для каждого из этих языков чисто внутреннего процесса, а явление конвергенции контактирующих языков

Satzverknüpfungen dieses Typs stehen stellvertretend für eine Unterabteilung, die in der Literatur als Interpretationsgruppe *Korrektur* bekannt ist. Sie ist dadurch ausgezeichnet, daß der erste Teilsatz immer eine syntaktisch separate Negation enthalten muß, d.h. russ. *не*, aber auch *ни... ни*. Der Negationsbereich, der dadurch eröffnet wird, erstreckt sich hinsichtlich seines Fokus auf beide Teilsätze. Mit anderen Worten, die zwei Teilsätze bilden *eine* Aussage und ihr Verhältnis zueinander ist das des Korrigendums *отдельный, чисто внутренний процесс* und des Korrigens *явление конвергенции контактирующих языков*<sup>10</sup>.

Der letzte Typ, der in diesem Zusammenhang besprochen werden soll, ist mit Satz (7) demonstriert:

(7) Он не написал, но всё же позвонил

Er steht gewissermaßen zwischen Verknüpfungen der Art von (5) und (6). Was auf den ersten Blick ins Auge fällt, ist, daß wie in (6) eine Negation vorliegt. Daraus könnte der Schluß gezogen werden, daß (7) wie (6) zu behandeln ist. Das ist aber deshalb nicht der Fall, weil das Merkmal Negation diese Konstruktion nicht in gleicher Weise wie in (6) determiniert. Genauer gesagt, in (7) wird die Negation mit dem Fokus im ersten Teilsatz abgeschlossen, so daß die beiden Teilsätze nicht eine Aussage bilden, sondern zwei. Dadurch kommt ein Verhältnis Korrigendum : Korrigens wie in (6) nicht zustande. Hinzuzufügen ist schließlich noch, daß es, im Unterschied zu Sätzen nach der Art von (6) für diesen Typ auch Konstruktionen ohne Negation im ersten Teilsatz gibt. Die Interpretation dieser

Verknüpfungen verläuft, ähnlich wie in (5) bzw. (4), d.h. auf der Basis von unterschiedlich fundierten Operationen über den Teilsatzbedeutungen.

Mit den russischen Sätzen (3) - (7) sind fünf wichtige Typen von Adversativkonstruktionen erläutert und mit Beispielen vorgestellt worden. Daß die gen. fünf Typen eigentlich wiederum nur einen Ausgangspunkt für eine weitere und mehr ins Detail gehende Untergliederung darstellen, soll mit den nachfolgenden Beispielen angedeutet sein:

- (8) Одни только что пришли, а другие уже собираются уходить  
 (9) Сегодня здесь никого нет, а завтра все присутствуют

Die Sätze (8) und (9) zeigen, daß es offensichtlich eine Anzahl von typischen *Kontrastpaaren* gibt, z.B. Adverbien oder Pronomen, die sich, indem sie räumliche oder temporale Anordnungen charakterisieren, semantisch konträr zueinander verhalten, vgl. *сегодня* vs. *завтра* bzw. *одни* vs. *другие*<sup>11</sup>. Darüber kann in diesem Beitrag ausführlich nicht die Rede sein.

Das Augenmerk soll nunmehr erneut auf die Beispielsätze (3) bis (7) gelenkt werden, insbesondere mit Blick auf die sie markierenden russischen Konjunktionen *а* und *но*. Es ist offensichtlich, daß ihre Distribution auf die erläuterten fünf Typen nicht willkürlich ist, sondern daß sich eine bestimmte reguläre Verteilung erkennen läßt. Die Konjunktion *а* kennzeichnet Konstruktionen, in denen der Gegensatz direkt, d.h. in den Teilsatzbedeutungen, realisiert ist; die Konjunktion *но* hingegen verknüpft Teilsätze, in denen der *Kontrast* indirekt involviert ist und daher über eine Reihe von unterschiedlich determinierten Kenntnisoperationen hergeleitet werden muß.

In dem folg. Abschnitt soll angedeutet werden, wie sich die anderen og. russischen Verknüpfungszeichen auf die diskutierten Konstruktionstypen verteilen. Dazu wird die Ersetzungsprobe angewandt. Das Ergebnis sind die Sätze (3a) bis (7a):

- (3a) Мы работаем, а ты сидишь сложа руки  
       ты же сидишь сложа руки  
       тогда как ты сидишь сложа руки  
       в то время как ты сидишь сложа руки  
       между тем ты сидишь сложа руки  
 (4a) Он постучал, но никто ему не открыл  
       никто однако ему не открыл  
 (5a) Чай вкусный, но горячий  
       однако горячий

(6a) Исчезновение этих конструкций есть результат не отдельного для каждого из этих языков чисто внутреннего процесса, а явление конвергенции контактирующих языков

(7a) Он не написал, но зато позвонил

однако позвонил

но всё же позвонил

Unter Bezug auf die Inventarliste oben zeigen die Beispiele (3a) bis (7a), daß in den betrachteten Konstruktionstypen neben den Konjunktionen *a* und *но* auch Konjunkionaladverbien und Partikeln wie *однако*, *всё же*, *зато* sowie *же* bzw. die subordinativen Konjunktionen *тогда как*, *в то время как*, *между тем* auftreten. Sie haben wiederum eine spezifische Distribution, z.B. tritt *же* in Sätzen vom Typ (I) auf, während *однако*, *всё же* und *зато* in Konstruktionen verwendet werden, in denen der *Kontrast* nicht aus der sprachlichen Form der Teilsätze interpretiert werden kann, d.h. in Konstruktionen von der Art der Beispiele (4), (5) und (7). Festzuhalten ist ferner, daß im Russischen Konstruktionen, die eine Korrekturinterpretation im Sinne von Beispielsatz (6) haben, immer mit *a* gekennzeichnet werden.

Soweit die Erläuterungen zu den Merkmalen von Konstruktionen, die die Gebrauchsbedingungen von adversativen Konjunktionen entscheidend mitdeterminieren, und zu ihrer Spezifizierung für das Russische. Es soll nunmehr die angekündigte Erweiterung vorgenommen werden, d.h. das Kroatische bzw. Serbische wird in die Erörterung einbezogen. Das ist verhältnismäßig problemlos möglich, weil das grammatiktheoretische Modell, das hier für die Beschreibung der adversativen Konjunktionen des Russischen angewendet worden ist, den Vorzug hat, daß seine Merkmale sehr allgemein, d.h. übereinzelsprachlich, determiniert sind.

Unter Rückgriff auf die fünf Konstruktionstypen und die dazu passenden russischen Sätze (3) bis (7) werden zunächst die kroatischen bzw. serbischen Entsprechungen angeführt:

3b) *Mi radimo, a ti si prekrstio ruke*  
*ti, međutim, prekrstio si ruke*

*Dok mi radimo, ti si prekrstio ruke*

4b) *Pokucao je, ali nitko mu nije otvorio*  
*no nitko mu nije otvorio*

(5b) *Čaj je ukusan, ali vruć*  
*no vruć*

(6b) *Gubitak ovih konstrukcija nije rezultat pojedinačnog za svaki od ovih jezika cisto unutrasnjeg procesa, nego pojava konvergencije jezika u kontaktu već pojava konvergencije jezika u kontaktu*

(7b) *Nije napisao, ali je (ipak) nazvao*  
*no je (ipak) nazvao*

Aus diesen Beispielsätzen lassen sich die Fakten, die für das Kroatische bzw. Serbische maßgeblich sind, leicht ablesen. Ganz allgemein ausgedrückt ergibt sich für die Verteilung der adversativen Konjunktionen auf die erörterten Konstruktionstypen, wie man sieht, ein mit dem Russischen höchstens punktuell übereinstimmendes, in den Einzelheiten aber ebenfalls einzelsprachlich geprägtes Bild. Es soll im folg. etwas detaillierter kommentiert werden.

Was zuerst ins Auge fällt, ist das teilweise andere Inventar an adversativen Verknüpfungszeichen. Das ist zunächst wiederum ein sehr abstrakter Befund. Der interessantere Punkt sind die damit erwartungsgemäß einhergehenden Spezifizierungen für die Markierung der oben erläuterten adversativen Konstruktionstypen bzw. bezogen auf die gleichlautenden Konjunktionen die Spezifizierung der Gebrauchsbedingungen. Diesbezüglich ergibt sich folg. Bild: kroatisch-serbisch *a* charakterisiert den Typ, für den das Vorhandensein von Kontrastpaaren als konstitutiv genannt worden war und der mit Sätzen wie (3) bzw. (3b) demonstriert wurde. Hinzugefügt sei, daß *a* unter bestimmten Bedingungen auch Verknüpfungen der Art (4) bzw. (4b) abdecken kann. Grundsätzlich anders als im Russischen hingegen ist die Verwendung von *a* in Beispielen von der Art (6) ungrammatisch. Das Kroatische und Serbische hat, z.B. im Unterschied zum Russischen, als idiosynkratisch fixierte adversative Konjunktion *ali*, das in den Gebrauchsbedingungen deutlich distinkt von *a* ist. Es kennzeichnet Konstruktionen vom Typ (4) bzw. (4b), (5) und (5b) sowie (7) bzw. (7b), d.h. Verknüpfungen, in denen die Interpretation die Inanspruchnahme von nicht sprachlich fixierten, d.h. nicht lexikalisch-semantischen, Instanzen erforderlich macht. Ähnlich verhält sich *no*, das aber andere Restriktionen hat. Was für das Kroatische bzw. Serbische als Spezifizierung insbesondere festgehalten werden muß, ist, daß es mit *već* und *nego* über auf den Korrekturtyp spezialisierte Verknüpfungszeichen verfügt<sup>12</sup>.

Die Ergebnisse für das Russische einerseits und das Kroatische bzw. Serbische andererseits lassen sich in einer Übersicht so veranschaulichen:

	russisch	kroatisch-serbisch
(I)	а; же; тогда как, в то время как, между тем	a; međutim; dok
(II)	но; однако	ali, no; a ipak, ipak
(III)	но; однако	ali, no
(IV)	а	već, nego
(V)	но; но зато, но всё же; однако	ali, no; ali ipak, no ipak

Aus dieser Übersicht geht, bezogen auf die in beiden Sprachen gleichlautende Konjunktion *a* hervor, daß sie im Russischen und Kroatischen bzw. Serbischen sowohl ähnliche als auch deutlich distinkte Verwendungsbedingungen aufweist.

Die russische Konjunktion *но* bzw. kroatisch und serbisch *ali* (und eingeschränkt *no*) sind, wie in diesen Überlegungen zu zeigen versucht worden ist, Indikatoren von Adversativität vergleichbaren Ranges. Ein besonders hervorhebenswerter Befund aus diesem Vergleich ist zweifellos, daß für das Kroatische und Serbische mit *već* bzw. *nego* auf den Korrekturtyp zugeschnittene, d. h. spezifizierte konjunktionale Verknüpfungszeichen existieren; im Russischen gibt es eine so spezielle Konjunktion nicht, diese Funktion wird von *a* übernommen.

Die bisher dargelegten Befunde repräsentieren den Stand des Russischen sowie des Kroatischen und Serbischen der Gegenwart. Sie sind gleichermaßen natürlich als das Resultat der Entwicklung dieser Sprachen über einige Jahrhunderte zu verstehen. Eine Frage, die insbesondere unter diesem Blickwinkel und in Hinblick auf das eingangs gen. Merkmal Stabilität der Funktionswortklassen ein besonderes Interesse darstellt, ist, welche Daten in diesem Bereich im älteren Schrifttum der slavischen Sprachen angetroffen werden und in welchem Verhältnis sie zu den oben ausgebreiteten Fakten stehen. Die Beantwortung dieser Frage im Detail muß auf umfänglichen Erkundungen basieren, in diesem Rahmen kann vorerst nur auf Tendenzen aufmerksam gemacht werden. Das soll mit einigen ausgewählten Beispielen aus dem *Codex Suprasliensis*<sup>13</sup> geschehen:

(10) воды на нозѣ ми не пода, а си слъзами намочи нозѣ и власы главы си отъре – Du hast mir kein Wasser auf meine Füße getan, aber diese hat mit Tränen die Füße benetzt und sie mit den Haaren des Hauptes abgetrocknet.

(11) зъвавъ ны на объдѣ, прѣжде излѣсти ти цѣловати ма и чѣсть въ вѣсѣхъ сѣтворити, нѣ ты сего не сѣтвори – Da Du uns zum Mahle geladen hattest, hättest Du herauskommen und mich küssen müssen, aber Du hast das nicht getan.

(12) помилоуи ма, господи, сыноу давидовъ, якоже помилова онж хананеѣ не того родоу сжштж нѣ вѣрьж – Erbarme Dich über mich, Herr, Sohn Davids, wie Du Dich über jene Kananäerin erbarmt hast, die nicht dieses Stammes war, aber gläubig.

(13) сжштжж блждьницж не възва блждьницеѣж нѣ женоѣж – die, die eine Buhlerin ist, nannte er nicht Buhlerin, sondern Weib.

Die Sätze (10) bis (13) weisen als adversative Konjunktionen für das Altslavische *a* und *но* aus. Sie gehören als adversative Konjunktionen bekanntermaßen zum Primärinventar des Slavischen<sup>14</sup>. Auf weitere adversative Verknüpfungszeichen für diese sprachgeschichtliche Periode kann in diesem Zusammenhang nicht eingegangen werden.

Die Demonstrationsbeispiele für das Altslavische sind wiederum exemplarisch und korrespondieren mit den erörterten fünf Konstruktionstypen. Mit anderen Worten, Beispiel (10) repräsentiert demgemäß mit dem Kontrastpaar phonetisch

nicht realisiertes *ты* und *воды не подати* vs. *си* und *слъзами намочити* sowie *власы главы отръти* den als semantische Opposition charakterisierten ersten Typ. In Beispiel (11) sind die Sachverhaltskennzeichnungen *излъсти цѣловати и чсть сътворити* und *сего не сътворити* miteinander auf der Basis von Schlußfolgerungen aus dem Situationswissen kontrastiert. Korrespondenz besteht demzufolge zu dem eingangs mit der Verknüpfung (4) charakterisierten Typ. In (12) schließlich ist, wie für den Konstruktionstyp anhand des russischen Beispiels (5) erläutert, die gemeinsame Instanz, über der der Kontrast errichtet wird, die gegensätzliche Bewertung der Eigenschaften *не того родоу* und *върънь* bezogen auf хананеа. In der Verknüpfung (13) stehen die Komponenten *блждъница* und *жена* in dem diesen Typ kennzeichnenden Verhältnis Korrigendum : Korrigens zueinander.

Für die Verteilung der altslavischen adversativen Konjunktionen auf die vier hier illustrierten Konstruktionstypen läßt sich, zusammenfassend betrachtet, eine starke Präferenz von *но* erkennen; es ist die für insgesamt drei der erörterten Verknüpfungstypen zuständige Konjunktion, lediglich der erste Typ, d.h. die sog. semantische Opposition wird mit *а* markiert.

Der Schritt, der nun noch zu tun bleibt, ist, diese Ergebnisse zu den durch den Vergleich oben gewonnenen Fakten in Beziehung zu setzen. Diese Gegenüberstellung macht zunächst offensichtlich, daß sich im Bereich der adversativen Konjunktionen in den slavischen Einzelsprachen Sprachwandelprozesse vollzogen haben. Sie können, einzelsprachlich jeweils unterschiedlich ausgeprägt, sowohl das Inventar als auch die Gebrauchsbedingungen betreffen. Dieser Befund ist insbesondere auch auf dem Hintergrund des eingangs gen. Kriteriums von der Stabilität der Funktionswortklassen von Belang.

Bezogen auf das Inventar muß zunächst festgehalten werden, daß es im Russischen unverändert geblieben ist, d.h. daß sich die primären slavischen adversativen Konjunktionen *а* und *но* gut bewahrt haben. Hier liegen die Veränderungen, wie sich zeigt, in den Gebrauchsbedingungen dieser Verknüpfungszeichen. Für das Kroatische bzw. Serbische hingegen gilt die Feststellung in der Weise nicht. Charakteristisch ist hier die Erweiterung des Inventars durch die Konjunktionen *nego* und *već* als auch die damit einhergehende Spezifizierung der Anwendungsbedingungen. Die Einordnung von *ali* nach diesem Kriterium ist komplizierter, weil es ebenfalls alt bezeugt ist<sup>15</sup>.

Der Blick auf die Gebrauchsbedingungen der Primärkonjunktionen ist ebenfalls aufschlußreich. Die Entwicklung im Russischen verlief in eine Richtung, gemäß der die Anwendungsdomäne der Konjunktion *но* zugunsten von *а* eingeschränkt wurde. Die Erweiterung des Wirkungsbereichs von *а* zeigt sich am deutlichsten in der Markierung des sog. Korrekturtyps.

Von anderer Spezifik sind auch hier die Dinge für das Kroatische und Serbische. Die Konjunktion *а* hat die mit Beispiel (3b) gezeigten Anwendungsbedin-

gungen wie altslavisch *a* in Verknüpfungen vom Typ (10), nicht so *no*. An seine Stelle ist, ausgenommen zur Kennzeichnung der Korrekturkonstruktion, *ali*, z.T. konkurrierend mit *no*, getreten. Das wird deutlich, wenn man die Konstruktionen (4b) und (5b) den Sätzen (11) und (12) gegenüberstellt. Für die Kennzeichnung des Konstruktionstyps *Korrektur* haben sich mit *nego* und *več* Konjunktionen entwickelt, die nur für diesen Typ reserviert sind, das illustriert der Vergleich von (6b) und (13).

Die hier vorgelegten Überlegungen zu den Gebrauchsbedingungen einiger adversativer Konjunktionen in slavischen Sprachen und der Versuch, Wegen ihrer Entwicklung nachzugehen, ergeben für die Slavia vorerst nur die Konturen eines Gesamtbildes. Um hier umfassende und mehr ins Detail gehende Ergebnisse zu erhalten, wird es notwendig sein, weitere slavische Sprachen in die Überlegungen einzubeziehen sowie ihre sprachgeschichtlichen Entwicklungsetappen ausgiebig zu berücksichtigen. Auf der Basis dieser Befunde wird es möglich sein, weitere Fragen zu beantworten, die in diesem Zusammenhang zur Klärung anstehen. Eine Fragestellung dieser Art ist beispielsweise die nach den Ursachen, die für die gezeigten Wandelerscheinungen verantwortlich sind. Die Ergebnisse dürften für die Sprachgeschichte der jeweiligen slavischen Einzelsprachen bedeutsam sein, sie versprechen aber mit großer Wahrscheinlichkeit auch im Rahmen der Forschungen zum Sprachwandel einen theoretischen Ertrag, da für die Slavia im Prinzip sowohl der natürliche Sprachwandel als auch der Wandel auf der Basis von sozial-kommunikativen Kontakten in Betracht kommt<sup>16</sup>.

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

- 1 Hentschel, E., Weydt, H. (1989): Wortartenprobleme bei Partikeln. In: Sprechen mit Partikeln, hrg. von H. Weydt, Berlin - New York, S. 4.
- 2 Vgl. u.a. Hentschel, E., Weydt, H. (1989): o.c., S. 16.
- 3 Vgl. Lang, E. (1977): Semantik der koordinativen Verknüpfung (= *studia grammatica XIV*), Berlin, S. 159.
- 4 Vgl. Hentschel, E., Weydt, H. (1989): o.c., S. 8.
- 5 Vgl. ausführlich dazu Kunzmann-Müller, B. (1989): Adversative Konnektive im Serbokroatischen, Slowenischen und im Deutschen. Eine konfrontative Studie. In: *Linguistische Studien A /ZISW/ 183*, Berlin, S. 1 - 106.
- 6 Vgl. Lang, E. (1977): o.c., S. 166.



- 7 Vgl. Lakoff, R. (1971): If's, And's and But's about conjunction. In: *Studies in Linguistic Semantics*, hg. von C. J. Fillmore, G. T. Langendoen, New York, S. 131ff.
- 8 Vgl. Lang, E. (1984): *The Semantics of Coordination* (= *Studies in Language Companions Series*, Bd. 9), Amsterdam, S. 172.
- 9 Vgl. Lang, E. (1977): o.c., S. 168.
- 10 Vgl. dazu ausführlich Asbach-Schnitker, B. (1977): Die adversativen Konnektoren **aber**, **sondern** und **but** nach negierten Sätzen. In: *Die Partikeln der deutschen Sprache*, hg. von H. Weydt, Berlin, S. 457 - 468; Pusch, L. F. (1975): Über den Unterschied von **aber** und **sondern** oder die Kunst des Widersprechens. In: *Syntaktische und semantische Studien zur Koordination*, Tübingen (= *Studien zur deutschen Grammatik*, Bd. 2), S. 45 - 62; Lang, E. (1984): o.c., S. 238.
- 11 Auf die russische Konjunktion *a* und die Komplexheit ihrer Anwendungsbedingungen hat u.a. V. V. Vinogradov (1947) hingewiesen, vgl. *Russkij jazyk*, Moskau, S. 558. Detaillierter dazu auch Kunzmann-Müller, B. (1990): Beschreibungskonzepte für Konjunktionen und Sprachkonfrontation. Eine Fallstudie. In: *ZfSl* 35, Berlin, S. 529-534.
- 12 Vgl. dazu ausführlich B. Kunzmann-Müller (1989): Adversative Konnektive in slawischen Sprachen und im Deutschen. In: *Sprechen mit Partikeln*, hg. von H. Weydt, Berlin - New York, S. 219-227.
- 13 Die Textfragmente sind entnommen aus Diels, P. (1934): *Altkirchenslawische Grammatik*, Teil II: *Ausgewählte Texte und Wörterbuch*, Heidelberg, S. 49, 50; die jeweiligen deutschen Übersetzungen wurden übernommen aus H. H. Biefeldt (1961): *Altslawische Grammatik*, Halle, S. 264 - 267.
- 14 Vgl. zu Konjunktionen in den slawischen Sprachen die umfassende Arbeit von T. Maretić (1888): *Veznici u slovenskijem jezicima*. In: *Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*, Zagreb, Bd. 86, S. 84 ff., Bd. 89, S. 81, 84 ff., 116 ff.; Sadnik, L., Aitzetmüller, R. (1975): *Vergleichendes Wörterbuch der slawischen Sprachen*, Bd. 1, Wiesbaden, S. 6.
- 15 Vgl. z.B. Sadnik, L., Aitzetmüller, R. (1955): *Handwörterbuch zu den altkirchenslawischen Texten*, Heidelberg, S. 4.
- 16 Vgl. dazu Wurzel, W. U. (1988): Zur Erklärbarkeit sprachlichen Wandels. In: *Zeitschrift für Phonetik, Sprachwissenschaft und Kommunikationsforschung* 41, Berlin, S. 488-510.



Е.В. Падучева

## О ТАК НАЗЫВАЕМОЙ КОНКУРЕНЦИИ СОВЕРШЕННОГО И НЕСОВЕРШЕННОГО ВИДА В РУССКОМ ЯЗЫКЕ

### § 1. Постановка задачи.

Действия, достигшие своего внутреннего предела (завершенные действия), нормально описываются в русском языке с помощью глагола в совершенном виде (СВ):

(1) Ты *показал* ей это письмо?

В то же время достаточно часто в этой ситуации используется и глагол несовершенного вида (НСВ) – НСВ *результативное*:

(2) Ты *показывал* ей это письмо?

В этом случае говорят о конкуренции видов (ср. Boguslawsky 1972), т.е. о сближении их значений.

Однако НСВ результативное не полностью синонимично СВ: (2) отличается по смыслу от (1). В данной работе ставится задача описать смысловые противопоставления между НСВ результативным и СВ.

Семантический анализ общефактического значения НСВ обычно направлен прежде всего на выяснение источников результативной интерпретации НСВ. Между тем, остается вопрос, почему говорящий, имея возможность употребить глагол СВ, который обозначает достижение предела однозначно, иногда предпочитает ему глагол НСВ, нормально вообще лишенный этого значения:

(3) Я на прошлой неделе у вас деньги *брала*<sup>1</sup>.

Почему не *взяла*?

Решение проблемы конкуренции видов важно как в практическом плане (для изучающих русский язык как иностранный), так и в теоретическом. Мы постараемся показать, что решение этой задачи способствует оттачиванию лингвистических инструментов описания значения таких сложных языковых единиц, как граммема вида.

---

<sup>1</sup> Здесь и далее знаки / и \ обозначают фразовые ударения, соответственно, - восходящее и нисходящее.

## § 2. Общефактическое и акциональное значение НСВ.

Сопоставление НСВ результативного с СВ осложняется тем, что имеется по крайней мере три различных результативных значения НСВ – общефактическое экзистенциальное, общефактическое конкретное и акциональное, см. Падучева 1991.

Примеры экзистенциального значения:

- (1) *Мой дядя восходил на Эверест.*
- (2) *Вы мне писали. Не отпирайтесь.* ("Евгений Онегин").

Примеры общефактического конкретного:

- (3) *Ты вещь ал / тогда карту?*
- (4) *Ты сегодня обедал /?*

Примеры НСВ акционального:

- (5) *Где апельсины купали?*
- (6) *Зимний дворец строил Растрелли.*

Главный признак экзистенциального значения – контрастное ударение на глаголе, ср. (2), или по крайней мере возможность такого ударения; так, в (1) можно сказать *Мой дядя восходил на Эверест*. При акциональном значении глагол безударный, ср. (5), (6). Подробнее об акциональном значении НСВ см. Падучева 1991.

НСВ экзистенциальное служит:

- для утверждения факта, т.е. того, что данная ситуация имела место (если это утвердительное высказывание);
- для выяснения факта, т.е. того, имела ли место данная ситуация (если это общевопросительное высказывание);
- для отрицания факта, т.е. того, что данная ситуация имела место (если это отрицательное высказывание).

Чтобы сопоставить НСВ результативное с СВ, полезно иметь толкование для СВ, а также толкования для НСВ во всех его результативных значениях.

Толкование глагола в СВ включает шесть семантических компонентов<sup>2</sup>, которые мы продемонстрируем на примере толкования предложения *Я открыл окно* (каждый компонент имеет название – "ярлык" – и экспликацию).

<sup>2</sup> В нижеследующем толковании использованы идеи, содержащиеся в работах: Wierzbicka 1967, Апресян 1980, Гловинская 1982, Падучева 1990.

1. "процесс": 'В некоторый момент  $t_j$  я открывал окно (поскольку решил его открыть или должен был открыть или ожидалось, что буду открывать и т.п.)' <презумпция>.

Компонент 1 имеет предварительное условие, которое, впрочем, в дальнейшем не эксплуатируется:

'В какой-то момент  $t_j < t_j$  окно не было открыто' <предварительное условие компонента 1>).

У моментальных (т.е. непредельных) глаголов, типа *упасть*, *ошибиться*, *рухнуть*, компонент 1, естественно, отсутствует: предпосылкой для возникновения компонента 1 является принадлежность глагола к классу предельных.

2. "достижение предела": 'В некоторый момент  $t_j > t_j$  наступила ситуация "Окно открыто"' <ассерция><sup>3</sup>.

3. "перфектность": 'Эта ситуация – итоговое состояние – сохраняется в момент речи' <неустойчивый компонент>.

4. "временная определенность": 'Момент наступления итогового состояния  $t_j$  является определенным – он фиксирован в контексте высказывания' <неустойчивый компонент>.

5. "единичность": 'Ситуация имела место один раз' <следствие компонента 1>.

6. "ретроспективная точка отсчета" <следствие компонентов 1 и 2>.

Обратимся теперь к толкованию результативных значений НСВ. Толкование экзистенциального значения – на примере предложения *Я открывал\ окно*:

1. "процесс": 'Ситуация "Я открываю окно" в некоторый момент  $t_j$  имела место' <ассерция>.

Комментарий к компоненту 1, который необходим и который не удается сформулировать на общепринятом "языке толкований" (в духе Wierzbicka 1967 или Апресян 1980), состоит в том, что в компоненте 1 оператор ИМЕЕТ МЕСТО несет на себе р е м а т и ч е с к и й а к ц е н т; тем самым, именно он является сферой ассерции в собственном смысле слова. Иначе говоря, роль компонента 1 в толковании НСВ состоит в том, чтобы задать определенное коммуникативное членение лексического значения глагола; мы называем это членение э к з и с т е н ц и а л ь н ы м. Соответствующий тип коммуникативных структур рассматривается, в связи с анализом

<sup>3</sup> Компоненты 1 и 2 в своей совокупности, очевидно, соответствуют тому, что в Бондарко 1971 называется "неделимая целостность" действия.

общефактического значения НСВ, в Mehlig 1989, где он называется экзистенциально-верификативным.

2. "результативность" (= "достижение предела"): 'Окно было открыто' <следствие, вытекающее из лексического значения глагола в контексте потенциальной кратности ситуации>, см. комментариев к компоненту 5. Впрочем, результативность может быть всего лишь коммуникативной импликатурой, а не компонентом значения, см. Падучева 1986.

3. "разобшенность действия с моментом речи": 'Итоговое состояние ситуации не сохранилось в момент речи или в другой точке отсчета'.

4. "временная неопределенность": 'Время наступления итогового состояния не фиксировано'<sup>4</sup>.

5. "кратность": 'Ситуация "Я открываю окно" имела место по крайней мере один раз, т.е. один раз или больше'.

Компонент 5 имеет следующее предварительное условие: 'Ситуация по своей природе такова, что она, в принципе, может наступать много раз'. Тем самым экзистенциальное значение возможно для всех глаголов НСВ, допускающих многократную интерпретацию, и только для них.

6. "ретроспективность": 'Временная позиция наблюдателя ретроспективная' (в противоположность НСВ актуально-длительному с синхронной позицией наблюдателя).

НСВ общефактическое конкретное отличается от НСВ экзистенциального только в пункте 5: компоненту "кратность" соответствует в толковании НСВ конкретное компонент "единичность": 'ситуация имела место один раз'; компонент "единичность" в толковании НСВ конкретного сохраняет, однако, ту же презумпцию потенциальной кратности ситуации, которая характеризует НСВ экзистенциальное, ср. *Вам уже выдавали зарплату?* (обычно имеется в виду 'в этом месяце', так что ситуация хотя и единичная, но потенциально кратная).

Толкование глагола в НСВ акциональном совпадает с толкованием экзистенциального значения только по признаку 4 "временная неопределенность" и 6 "ретроспективность". По всем остальным они различны: в компоненте 1 отсутствует экзистенциальное расчленение; компонент 3 "разобшенность" не входит в толкование НСВ акционального; напротив, компонент 2 "результативность" в акциональном

<sup>4</sup> Этот компонент толкования НСВ общефактического обоснован в работе Гловинская 1982: 118.

значении обычно является следствием сохранения итогового состояния, т.е. "перфектности"; компонент 5 "кратность" и его предпосылка – потенциальная кратность ситуации – в толкование акционального значения не входят. Единственным условием допустимости акционального значения у данного глагола НСВ является то, что глагол должен обозначать д е й с т в и е, т.е. намеренную, целенаправленную деятельность субъекта.

Теперь можно перейти к сопоставлению НСВ результативного с СВ.

### § 3. НСВ результативное vs. СВ.

Имеется несколько параметров, по которым НСВ результативное отличается от СВ. Каждый из них соответствует какому-то из компонентов значения СВ, либо вытекает как следствие одного или нескольких компонентов.

#### 3.1. Членение на презумпции и ассерции.

У НСВ результативного ассертивным является компонент 1 "процесс", с экзистенциальным членением. Соответственно, сферу действия отрицания в предложении с НСВ результативным составляет оператор 'имеет место', так что отрицанию подвергается вся пропозиция в целом. Общий вопрос воздействует на смысл пропозиции так же, как отрицание – в самом деле,  $P? = (P \vee \neg P)?$  – так что общему вопросу тоже подвергается целиком вся пропозиция.

У глагола СВ сферой действия отрицания является только компонент 2 "достижение предела" (ассертивный): компонент 1 "процесс" составляет презумпцию, которая не подвергается отрицанию, а следовательно, и общему вопросу. А между тем, именно процесс – прежде всего, его начало – связан с презумпциями о намерениях субъекта, ожиданиях, долженствованиях и со всеми прочими подготовительными фазами ситуации. Все эти презумпции остаются при отрицании глагола СВ в неотрицаемом виде. При глаголе НСВ этих неотрицаемых презумпций и предпосылок не остается: у глагола НСВ сферу действия отрицания и общего вопроса составляет оператор ИМЕЕТ МЕСТО, который обеспечивает отрицание всей ситуации в целом. Это дает объяснение примерам с (1) по (11).

(1) а. *Такси вызвали / ?*

б. *Вы вызвали / такси?*

Вопрос (1а) означает: 'Имело или не имело место действие?' А (1б) подразумевает 'Ожидалось, что вы вызовете такси'; т.е. в (1б) под-

вергается вопросу только достижение предела: должествование (или ожидание) остается вне сферы действия вопроса. Вопрос в СВ уместен, например, со стороны родственника; а вопрос в НСВ задает бюро заказов. Ср. *Новгород заказывали?* и *Вы заказали разговор с Новгородом?*

Аналогично с отрицанием:

(2) а. *Я не вызывал такси*; б. *Я не вызвал такси.*

(3) а. *Он не кричал*; б. *Он не крикнул.*

Другие примеры:

(4) а. *Этот фильм показывали по телевизору?*

б. *Этот фильм показали по телевизору?*

В (4а) чистый вопрос 'показывали или не показывали?'; между тем (4б) предполагает какую-то напряженность, предшествующую показу; например, вопрос (4б) уместен, если этот фильм вот уже в течение какого-то времени должны показать и почему-то не показывают.

(5) а. *Ты ей писал?* б. *Ты ей написал?*

(5б) содержит идею 'ожидалось, что напишешь', которой нет в (5а).

Интересный параметр контекста, релевантный для НСВ общефактического, рассматривается в Charut 1990; у действия может быть естественный предельный срок исполнения (deadline), после которого оно теряет смысл. Например, посылать приглашение на свадьбу не имеет смысла после свадьбы; таким образом, вопрос (6б), с глаголом СВ, уместен до свадьбы, когда еще не поздно выполнить это действие, тогда как (6а) не зависит от времени:

(6) а. *Ты посылал ей приглашение на свадьбу?*

б. *Ты послал ей приглашение на свадьбу?*

Из различий в членении лексического значения СВ и НСВ с обстоятельством возникает различное взаимодействие СВ и НСВ с обстоятельством времени. В контексте глагола НСВ обстоятельство времени указывает время, когда происходил процесс; а в контексте глагола СВ – время, когда был достигнут результат:

(7) а. *Мы обедали в два часа* (либо 'начали в два часа', либо два часа приходится, грубо говоря, на середину обеда).

б. *Мы пообедали в два часа* (= 'кончили').

Обстоятельство времени взаимодействует с ассертивным компонентом значения СВ и потому указывает время завершения действия. Аналогично:

(8) а. *Они спускались с горы в полночь.*

б. *Они спустились с горы в полночь.*

Различным актуальным членением лексического значения можно объяснить и пример (9):



(9) а. *Университета Бернард Шоу не кончал* (= 'не учился вообще').

б. *Университета Бернард Шоу не кончил* (= 'не кончил, поступив').

Откуда же берется компонент 'ожидалось', 'собирался' в значении СВ под отрицанием? Дело в том, что действие делится на фазы, причем намерение – это одна из фаз действия, наряду с началом, продолжением, завершением и итоговым состоянием. В СВ акцент на завершении действия. Тем самым, намерение, как и начальная фаза действия, остаются вне действия отрицания, а также и вопроса (ср. замечания по этому поводу в Leinonen 1982).

Следует подчеркнуть, что значение ожидания возникает у СВ только в контексте отрицания или общего вопроса (причем в общем вопросе – как следствие имплицитно содержащегося в нем отрицания). В утвердительном контексте компонент ожидания в семантике СВ не выделяется, ср. *Я вызвал такси* и *Я вызывал такси*. Компонент ожидания может подавляться контекстом. Так, нет различий по ожиданию в примере

(10) а. *Интересно, директор выступал?*

б. *Интересно, директор выступил?*

В примере (11), НСВ акциональное, противопоставление тоже обусловлено контекстом отрицания – скрытого. А, именно, (11а) = 'Я же тебя не перебивал!', а (11б) = 'Я тебя не перебил?':

(11) а. *Я тебя перебивал?* (нарочно);

б. *Я тебя перебил?* (нечаянно).

Возникает противопоставление контролируемого и неконтролируемого действия, которое описано в Булыгина 1980 для императивов: НСВ обозначает контролируемое действие (ср. *Не перебивай!*), а СВ – неконтролируемое (*Не перебей!*). Отрицание намерения требует глагола НСВ: отрицание СВ может касаться только результата, быть может, не имевшегося в виду субъектом; ср. об этом также Зализняк 1985.

Итак, семантическое противопоставление во всех рассматривавшихся примерах сводится к тому, что в контексте отрицания и общего вопроса глагол в НСВ общефактическом не несет никаких презумпций и предпосылок, связанных с совершением данного действия; между тем, глагол СВ может иметь коннотацию 'X должен был совершить данное действие' или 'Ожидалось, что X совершит данное действие' или 'X начал его совершать'.

О том, что СВ, в противоположность НСВ, может выражать ожидаемое действие, см. Рассудова 1968, Chaput 1990.

### 3.2. Текстовые последствия различий в коммуникативном членении лексического значения.

Имеются следующие коммуникативные противопоставления:

1) НСВ общефактическое выражает факт, т.е. имеет акцент на операторе **ИМЕЕТ МЕСТО** (о том, что понятие факта связано с акцентом на **ИМЕЕТ МЕСТО**, см. Падучева 1992);

2) НСВ акциональное "переключает внимание на процесс" (Расудова 1968), выясняются его обстоятельства, субъект и пр.;

3) СВ обозначает событие, внимание направлено на его результат (итоговое состояние). Примеры:

(1) а. *Ты в этом месяце п о л у ч а л зарплату?* (НСВ общефактическое);

б. *Ты п о л у ч а л зарплату? Там большая очередь?* (НСВ акциональное; внимание переключено на обстоятельства процесса);

в. *Ты п о л у ч и л зарплату? Одолжи мне десятку!* (СВ; внимание направлено на итоговое состояние события).

(2) а. *Должна быть моя карточка. Я з а п и с ы в а л с я* (НСВ общефактическое);

б. *Я з а п и с ы в а л с я в прошлом году. Может быть, потерялась моя карточка?* (НСВ акциональное; внимание переключено на процесс), пример из Leinonen 1982;

в. *Я з а п и с а л с я в поликлинику. Завтра пойду к хирургу.* (СВ, внимание направлено на итоговое состояние действия).

Есть глаголы с таким лексическим значением, которое естественно направляет внимание на результат. Нормально такой глагол употребляется в СВ, и не может быть употреблен в НСВ акциональном, ср. (3а). Чтобы при таком глаголе "переключить внимание на процесс", требуется специальный контекст; например, диалог (3б) возможен, если допустить, что он, например, происходит в воровской шайке:

(3) а. *Самовар\ украли. — Кто же, интересно, его у к р а л ?* (СВ; внимание направлено на итоговое состояние события);

б. — *Самовар украли\.* — *Кто к р а л ?* (НСВ акциональное; внимание переключено на процесс).

(4) а. *Я только что м ы л а пол. Не надо мыть.* (НСВ общефактическое; вторая фраза — следствие факта, устанавливаемого в первой);

б. *Я только что в ы м ы л а пол. Не сори!* (итоговое состояние события).

(5) а. *Я недавно у б и р а л а \ квартиру. Теперь твоя очередь* (НСВ общефактическое конкретное; вторая фраза – логическое следствие факта: в значении первой важно только, было или не было).

б. *Я недавно \ у б р а л а квартиру. Пока не надо убирать* (СВ; длится итоговое состояние события).

Т.е. при СВ отношения между предложениями в тексте временные, а при НСВ общефактическом – причинно-следственные:

(6) а. *Мой дядя в о с х о д и л на Эверест, так что может и на эту гору взойти.*

б. *Мой дядя в з о ш е л на гору и не может <в данный момент> с нее сойти.*

В значении НСВ общефактического иногда усматривают компонент "перфектность" там, где на самом деле следует говорить об "отдаленных последствиях" (environmental effects по Leinonen 1982, с. 239) самого факта совершения действия.

### 3.3. Источник резульативной интерпретации.

Компонент "результативность" ("достижение предела") имеет в семантике НСВ резульативного и СВ разное происхождение. У глагола СВ это главный – ассертивный – компонент в толковании его грамматической формы. У НСВ это может быть импликатура или следствие, вытекающее, в определенном контексте, из лексического значения глагола. Поэтому глагол СВ однозначно понимается в резульативном значении, а для глагола НСВ (во многих случаях) резульативное понимание – лишь одно из возможных:

(1) а. *Кто с т р о и л этот завод?* (результативность зависит от контекста);

б. *Кто п о с т р о и л этот завод?* (= 'завод построен или был построен', резульативность входит в значение видовой формы).

Наконец, остаются противопоставления, касающиеся компонентов 3, 4 и 5.

3.4. СВ выражает перфектность: 'итоговое состояние длится в момент речи'; НСВ (общефактическое) выражает "разобщенность": 'итоговое состояние не сохранилось в момент речи'. Разобщенность – это отсутствие перфектности. Примеры:

(1) а. *Мне п р е д л а г а л и написать на нее рецензию* (скорее всего, в настоящий момент я уже отказался);

б. *Мне предложили написать на нее рецензию (сейчас я обдумываю предложение).*

В самом деле, тот, кто мне что-то предлагает, тем самым погружает меня в состояние, когда я думаю, согласиться или отказаться; т.е. состояние выбора является итоговым для ситуации предложения.

Перфектность, входящая в семантику СВ, и следствие факта, выражаемого глаголом НСВ, могут быть эквивалентны, как в (2а), где речь идет о прошлом; но это не всегда так, ср. (2б), где речь идет о будущем:

(2) а. *– Почему ты вчера не пришел?> – А разве мы с тобой улаживались (или: условились)?*

б. *< – Давай завтра в три.> – Хорошо. Значит, мы с тобой условились (относительно завтрашней встречи)?*

Нельзя сказать:

*\*Значит, мы с тобой улаживались?*

(3) а. *Ты брал / ключи? <Почему их нет на месте?>*

б. *Ты взял / ключи? (т.е. 'они у тебя есть?')*

(4) а. *Я открыл \ окно. ('окно сейчас закрыто')*

б. *Я открыл окно. ('окно сейчас открыто')*

"Разобщенность" особенно ясно выражена у двунаправленных глаголов, ср. *В гастроном, говорят, утром молоко завозили* (очевидно, что сейчас молоко кончилось).

3.5. СВ выражает определенность времени завершения процесса и наступления итогового состояния; НСВ – неопределенность.

Компонент "определенность" в толковании СВ связан с компонентами 3 "перфектность" и 5 "единичность"; компонент "неопределенность" в толковании НСВ – с тем, что само завершение процесса находится в семантике НСВ "не в фокусе". Примеры:

(1) а. *Вы читали "Капитанскую дочку"? ('когда-нибудь')*

б. *Вы прочли "Капитанскую дочку"? ('к сегодняшнему дню')*

В примере (2) предпочтителен СВ, поскольку 2-я фраза содержит скрытую отсылку к моменту завершения действия, упомянутому в 1-й, и следовательно, определенному; так что *теперь* = 'после того как попробовал':

(2) *Я один раз попробовал китайскую водку и теперь никогда ее не пью.*

В контексте (2) НСВ *пробовал* неуместно, хотя вне этого контекста *Я один раз пробовал китайскую водку* более чем нормально.

## 3.6. НСВ выражает кратность, СВ – единичность.

- (1) а. *Я попробовал спаржу.* ('по крайней мере один раз')  
 б. *Я попробовал спаржу.* ('один раз')
- (2) а. *Я ему об этом писал.*  
 б. *Я ему об этом написал.*
- (3) а. *В понедельник он не приезжал.*  
 б. *В понедельник он не приехал.*

В примере (3а) глагол НСВ обозначает единичное событие; но оно рассматривается на фоне возможного повторения: речь идет о человеке, который с достаточной регулярностью приезжает и уезжает, а не, скажем, о человеке, который возвращается из дальних мест; так (4а) может быть понято разве что в значении 'никогда не возвращался'):

- (4) а. *\*В понедельник он не возвращался из отпуска.*  
 б. *В понедельник он не вернулся из отпуска.*

## §4. НСВ результативное и частицы.

Пробным камнем для толкования служит семантическое взаимодействие описываемой языковой единицы с частицами.

НСВ результативное и СВ различаются по тому, как они осуществляют коммуникативное членение лексического значения глагола: у СВ ассертивным является только компонент достижения предела, тогда как у НСВ в фокусе находится оператор ИМЕЕТ МЕСТО и процессный фрагмент ситуации. Поэтому НСВ результативное и СВ по-разному взаимодействуют со многими операторами, чувствительными к противопоставлению ассерция/презумпция. Это было очевидно в разделе 3.1 при рассмотрении СВ в контексте вопроса и отрицания. Теперь мы обратимся к частицам.

Из коммуникативного различия между НСВ результативным и СВ вытекают многочисленные семантические следствия, поскольку формы СВ и НСВ, попадая в сферу действия тех или иных операторов, взаимодействуют с ними по-разному. При этом общие законы взаимодействия семантических операторов с ассертивными и презумптивными компонентами толкования полностью сохраняют свою силу. Мы рассмотрим взаимодействие НСВ общефактического с частицей УЖЕ.

В контексте СВ частица УЖЕ либо имеет временное значение и взаимодействует с моментом наступления итогового состояния, как в (1а), – либо значение долженствования (ср. Падучева 1977. с.109), как в (1б):

- (1) а. *Так ты уже пришел?* – (уже Р = ‘Р наступило раньше, чем ожидалось’);  
 б. *Ребенок уже уснул?* – (уже Р = ‘Р должно было наступить и наступило’)⁵.

В контексте НСВ общефактического УЖЕ взаимодействует с числовым компонентом толкования НСВ – ‘имело место <по крайней мере один раз>’ и выражает (или дублирует выраженную контекстом) идею о том, что сейчас данная ситуация возникла или может возникнуть еще раз (поэтому существенно, чтобы глагол НСВ обозначал событие, которое может повторяться – потенциально кратное):

(2) *уже* Р = ‘ситуация Р наступила в какой-то предшествующий момент <смысл предложения без УЖЕ>, а сейчас наступила – или может наступить – еще раз’ <собственный смысл УЖЕ>.

Отсюда осмысленность диалога (3а), в противоположность (3б):

- (3) а. – *Купи ребенку заводную машину!*  
 – *Машину я ему уже покупал.*  
 б. – *Купи эту книгу!*  
 – \**Эту книгу я уже покупал.*

Допустимость ответа в НСВ на вопрос (3а) объясняется тем, что ситуация покупки заводной машины мыслится как потенциально кратная. Между тем одну и ту же книгу покупать несколько раз противоестественно. Ответ с глаголом НСВ на вопрос (3б) допустим ровно в той мере, в какой говорящий в принципе допускает возможность многократной покупки одной и той же книги. Пример того же типа (из Forsyth 1970, с другой интерпретацией):

- (4) – *Напишите о староверах.*  
 – *О староверах я уже писал.*

Если сказать *написал*, получится, что написать во второй раз нельзя; возникает идея единственной возможности. Между тем *писал* этой идеи не содержит, и, выступая в качестве возражения, является более слабым аргументом: отказ написать мотивируется тем, что ‘не хочу писать еще раз’, а не тем, что ‘еще раз – невозможно’. В диалоге (5) (тоже пример из Forsyth 1970, с другой интерпретацией) ответ в НСВ уместен и означает ‘Вы отсылаете меня во второй раз’, т.е. ‘Ваше сообщение не информативно’; а ответ в СВ неуместен, поскольку не содержит разумной реакции на сказанное:

- (5) – *Обратитесь к Пантюхиной!*  
 – *Меня к ней уже отсылали!* (ср. \**отослали*).

⁵ Отметим аналогичную комбинацию значений у глагола *ждать*:  
 1) ‘дождаться момента’ и 2) ‘ожидать – считать’ = to expect.

Смысл 'ситуация сейчас наступила (или может наступить) еще раз' либо выражен в контексте и дублируется частицей, как в (3) - (5), либо выражен только частицей, как в (6):

(6) а. *Этот тип уже п р и х о д и л* (уместно в том случае, если сейчас он снова пришел; УЖЕ означает, что он сейчас пришел не в первый раз);

б. *Этот тип уже п р и ш е л* (либо 'пришел раньше, чем ожидалось', либо 'ожидалось, что он придет, и он пришел').

Таким образом, УЖЕ + НСВ общефактическое означает 'уже один раз было, а сейчас – еще раз', в контексте, когда речь идет о потенциально кратном действии. Впрочем, УЖЕ в (6а) допускает и обычное временное понимание – 'приходил раньше, чем предполагалось'.

По общим правилам, УЖЕ взаимодействует с ассертивным компонентом значения: 'имело место по крайней мере один раз'. Импликатура 'сейчас – еще раз' возникает из контекста.

Ср. еще пример.

(7) *Деда этого р а з б и в а л уже паралич. Моргает он теперь неровно.* (Ю.Казаков).

Первая фраза этого текста, взятая вне контекста второй, допускает понимание 'когда-то раньше, а теперь еще раз' (и тогда фразовое ударение должно быть на *разбивал*). Однако в контексте второй фразы такое понимание затруднено: если деда в момент речи снова разбил паралич, то нелепо говорить о том, как он моргает. Надо было бы сказать: *Моргал он после этого неровно*. Остается понимание с обычным УЖЕ должностования – 'дед такой старый, что его уже разбивал паралич – как и должно быть в глубокой старости'.

В контексте реакции на предложение что-либо сделать обнаруживается следующее коммуникативное различие между СВ и НСВ: УЖЕ в контексте СВ выражает реакцию согласия, а УЖЕ + НСВ воспринимается, скорее, как возражение:

(8) – *Надо проверить!*

– *Я уже п р о в е р и л* (= 'сделал действие, которое и Вы считаете нужным сделать, причем еще раньше; следовательно, согласен, что его нужно сделать');

б. – *Я уже п р о в е р я л* (= 'То, что Вы считаете нужным сделать, я сделал еще раньше, причем без желаемого эффекта; поэтому Ваш совет бьет мимо цели').

Дело в том, что при СВ намерение не попадает в сферу действия УЖЕ (так же как в сферу действия отрицания). Поэтому в ответной реплике остается компонент 'Я хотел проверить', т.е. 'Я т о ж е хотел проверить'. Аналогично:

(9) – Прочти "Тома Сойера".

а. – Я уже прочел. (реакция согласия: 'согласен с Вами, что надо прочесть')

б. – Я уже читал. (реакция возражения, не надо читать: 'Я один раз прочел, а Вы мне предлагаете прочесть еще раз').

Видимо, этот намек на предполагающееся повторение ситуации и порождает эффект невежливости, связанный с употреблением НСВ.

В контексте, где НСВ общефактическое обозначает единичное действие, УЖЕ почти ничего не значит:

(10) а. – Садитесь с нами обедать! – Спасибо, я уже обедал (= 'Спасибо, я обедал');

б. – Я еще успею пообедать с тобой вместе? – Нет, я уже пообедал (= 'уже кончил').

Здесь различие по значению между (а) и (б) – в том, что в (б), с СВ, частица УЖЕ имеет временное значение 'раньше, чем ожидалось', а в (а), с НСВ, временного значения не возникает, а значение краткости в данном контексте тоже невозможно.

**З а м е ч а н и е.** В контексте ожидаемого события наряду с СВ иногда возможно и НСВ акциональное, ср. пример из Mehlig 1989: *Ты говорил, что должен позвонить матери. Ты уже позвонил? или Ты уже звонил?* Однако НСВ в таком контексте возможен не всегда, ср.:

(а) *Вы уже читали эту статью?* (= 'уже прочитали'; ожидалось, что прочтете);

(б) \**Вы уже отправляли / мое письмо?* (надо: уже отправили?).

Подведем итоги. Компонентный анализ семантики НСВ общефактического в его противопоставлении СВ показывает, что глагол НСВ, употребляясь в "результативном" значении, вовсе не совпадает по смыслу с глаголом СВ: семантическая противопоставленность СВ и НСВ определяется не только результативностью, но и многими другими компонентами, роль которых может усиливаться или ослабляться прагматическим контекстом.

### Л и т е р а т у р а.

Апресян Ю.Л. 1980. *Типы информации для поверхностно-семантического компонента модели "смысл-текст"*. Wiener Slaw. Almanach, Sbd. 1.

Бондарко А.В. 1971. *Вид и время русского глагола*. М.

Булыгина Т.В. 1980. "Грамматические и семантические категории и их связи". *Аспекты семантических исследований*. М.: Наука.



- Гловинская М.Я. 1982. *Семантические типы видовых противопоставлений русского глагола*. М.: Наука.
- Зализняк А.А. 1985. *К функциональной семантике предикатов внутреннего состояния*. М.: АКЦ.
- Падучева Е.В. 1977. "Понятие презумпции в лингвистической семантике" *Семиотика и информатика*. М.: ВИНТИ.
- Падучева Е.В. 1986. "Семантика вида и точка отсчета". *Известия АН СССР, ОЛЯ*, т. 45, № 5.
- Падучева Е.В. 1990. "Вид и лексическое значение глагола (от лексического значения глагола к его аспектуальной характеристике)". *Russian Linguistics*, v. 14, 1-18.
- Падучева Е.В. 1991. "К семантике несовершенного вида в русском языке: общефактическое и акциональное значение". *ВЯ*, № 6.
- Падучева Е.В. 1992. "Факт и общефактическое значение несовершенного вида". Reuther, T. (Hg.), *Festschrift für V. Ju. Rozencvejg zum 80. Geburtstag*. Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 33.
- Рассудова О.П. 1968. *Употребление видов глагола в русском языке*. М.: Изд-во МГУ.
- Bogusławski A. 1972. "К вопросу о семантической стороне глагольных видов". *Z polskich studiów slawistycznych. Ser. 4, Językoznawstwo. Prace na VII Międzynarodowy Kongres slawistów*, Warszawa.
- Chaput P.R. 1990. "Temporal and semantic factors affecting aspect choice in questions". Thelin N. (ed.), *Slavic aspect*. John Benjamins Publ.
- Forsyth J. 1970. *A grammar of aspect*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Leinonen M. 1982. *Russian aspect. "Temporal'naja lokalizacija" and definite/indefinite*. Helsinki: Neuvostoliitto – Instituutin vuosikirja, v.27.
- Mehlig H.R. 1989. "Eine Variante der sog. allgemeinfaktischen Verwendung des ipf. Aspekts im Russischen und ihre Entsprechung im Deutschen". *Linguistische Arbeitsberichte*, Bd. 70. Leipzig: Karl-Marx-Universität.
- Wierzbicka A. 1967. "On the semantics of the verbal aspect in Polish". *To honor Roman Jakobson*, The Hague-Paris.



В.М. Труб

## К ПРОБЛЕМЕ СЕМАНТИЧЕСКОГО ОПИСАНИЯ ЖЕЛАНИЙ

### 1. Постановка задачи.

Одной из важных задач, стоящих перед современными исследованиями в области семантики, следует признать детальное изучение и описание категории желания. Необходимо подчеркнуть, что данная проблема, представляя самостоятельный интерес, является очень актуальной и для описания целесообразной деятельности. Как справедливо отмечается, например, в Х.Бйм 1978, "источником деятельности всегда является определенное желание субъекта... Желание не обязательно ведет всегда к какой-нибудь деятельности... Но если известно, что человек совершил, совершает, намеревается совершить какую-нибудь деятельность, то можно заключить, что ее источником было определенное желание, которое человек намеревается удовлетворить через данную деятельность".

В то же время очевидно, что выражения типа *x хочет А*, в которых, помимо глагола *хотеть*, могут фигурировать предикаты *желать*, *испытывать потребность*, *жаждать*, *необходимо*, *нужно* и т.д., не являются элементарными и нуждаются в дополнительном семантическом истолковании. При этом оказывается, что существенным компонентом, эксплицируемым в результате такого истолкования, является оценка (ср. Чумаков 1978, Вольф 1979, Арутюнова 1983).

В нашу задачу ни в коей мере не входит исчерпывающее семантическое описание всех предикатов, выражающих желание, тем более что огромное количество слов, имеющих смысловой компонент 'хотеть', заведомо этим компонентом не исчерпывается. Наша цель состоит в том, чтобы выделить некий семантический инвариант, являющийся общим для всех этих слов.

Следует иметь в виду, что любое желание естественно рассматривать как единство двух одновременных явлений:

1) выведение субъекта из равновесия (Дорофеев и Мартемьянов 1969) – возбуждение, характеризующееся определенными физическими и

(или) эмоциональными проявлениями ("чувственный" компонент желания);

2) некоторое оценочное суждение имплицативного типа – мнение о возможном способе возвращения утраченного равновесия или же о причинах, вызвавших нарушение ("мыслительный" компонент желания).

Как отмечает Анна А.Зализняк (Зализняк 1983), опираясь при этом на мнение Л.И.Иорданской (Иорданская 1971), "толкование слов, обозначающих эмоции, представляет собой специфическую проблему семантики, потому что внеязыковая действительность, с которой соотносятся названия эмоций, такова, что она не может быть передана словесно". Следуя подобной методологической традиции, мы не ставим перед собой задачи специального описания "чувственного" компонента, ограничиваясь там, где это необходимо, использованием стандартной формулировки типа 'х выведен из равновесия...' и указывая, по мере надобности, связано или не связано это с нарушением определенной нормы. Свою задачу мы видим прежде всего в том, чтобы выделить ряд инвариантных шаблонов для описания соответствующих оценочных суждений, которые в перспективе могли бы быть использованы для разнообразных операциональных лингвистических описаний.

## 2. О "параметрах" личности.

Один из центральных аспектов описания семантики желаний связан с выработкой представлений о человеке как о носителе очень сложной системы взаимосвязанных и упорядоченных шкал – "параметров" личности (ПЛ), отражающих самые разные стороны функционирования индивида – его организма, его многосторонних интересов (текущих и постоянных) как личности и как члена общества. Приведем некоторые примеры ПЛ: "самочувствие", "степень сытости", "водный баланс организма", "температурный режим", "энергетический запас", "степень душевного равновесия", "информационная обеспеченность", "уровень материального благополучия", "социальный статус", "престижность" и т.д. Выявление и уточнение ПЛ в их реальном многообразии, установление их взаимосвязей и иерархии представляет собой отдельную задачу, еще далекую от приемлемого решения. В этом плане немалую роль может сыграть привлечение данных медицины, психологии, этики, правоведения и т.д.

Важно подчеркнуть, что разным ПЛ могут соответствовать и разные типы шкал:

1) ПЛ, у которых значение некоторой величины, соотносимое с нормой, соответствует точке или определенной области в центре шкалы, а отклонение от нормы в сторону уменьшения (дефицита) или увеличения (избытка) квалифицируется как ее нарушение. Так устроены многие гомеостазные ПЛ – "уровень кровяного давления", "степень сытости", "температурный режим", "водный баланс" и т.д. Например, состояние, вызванное длительным голоданием, в этих терминах может быть квалифицировано как нарушение нормы по ПЛ "степень сытости" в сторону дефицита, а негативные последствия, связанные с переизбытком – как нарушение ПЛ "степень сытости" в сторону избытка.

2) ПЛ, для которых является нежелательным отклонение от нормы только в одну сторону, а отклонение в противоположную сторону ни в коей мере не является нарушением и рассматривается как желательное. Таков, например, ПЛ "уровень материального благополучия", в рамках которого любое отклонение от значения "средний прожиточный минимум" в сторону увеличения считается положительным, причем степень желательности пропорциональна росту соответствующей величины. Аналогично устроен и ПЛ "степень душевного равновесия", который, как кажется, не предполагает какого-либо предела для душевного подъема.

3) ПЛ, для которых нормой считается нулевое значение некоторой негативной величины, а отклонение от нулевой отметки рассматривается как нарушение, пропорциональное росту соответствующей величины (чем меньше камней в почках, тем лучше, а оптимально, когда их вообще нет).

4) Наконец, возможны и такие ПЛ, функционирование которых характеризуется не шкальностью, а некоторым бинарным признаком типа 1 / 0 (норма / нарушение нормы) – ср. исправность / неисправность бытового прибора.

По-видимому, целесообразно также различать импульсные и стабильные изменения ПЛ. Например, получение гонорара естественно рассматривать как импульсное улучшение ПЛ "уровень материального благополучия", а повышение в зарплате – как стабильное улучшение данного ПЛ. Ясно, что стабильное улучшение следует предпочесть импульсному, а импульсное ухудшение – стабильному.

Подчеркнем, что разнообразные ПЛ ранжируются по степени важности, базисности. Иными словами, неудовлетворенность субъекта текущим состоянием некоторого ПЛ возможна лишь тогда, когда соответствует объективной норме (или субъективным представлениям об этом данного лица) состояния по всем тем ПЛ, которые по отношению к данному являются более базисными. Всякое нарушение

нормы более базисного ПЛ заставляет субъекта забыть или по крайней мере на время отвлечься от текущей потребности как ставшей менее существенной, в лучшем случае значительно осложнить достижение текущих целей. А при соответствии норме многие базисные ПЛ вообще не ощущаются и обращают на себя внимание лишь при ее нарушении. В самом деле, лучшее, что мы можем требовать от нашего сердца, печени, почек – это не ощущать их. От текущих дел нас отвлекает неисправный замок, перегоревшая лампа, остановившиеся часы, отрывающаяся ручка портфеля и т.д. Когда же наше здоровье, повседневные нужные бытовые предметы находятся в порядке, они, исправно выполняя свои функции, как бы выпадают из поля зрения, тем самым предоставляя или облегчая возможность сосредоточиться на текущей, менее базисной потребности – той, которой мы озабочены в данный момент. Таким образом, функционирование многих базисных ПЛ оптимально тогда, когда они становятся похожи на "клетки в тканях нашего тела, необходимые, но, покуда они здоровы, не замечаемые нами" (С.Мозм). Подобные расхожие истины часто находят отражение в разнообразных клишированных репликах типа "Ты даже не знаешь, как тебе хорошо!" (нормальное состояние определенного базисного ПЛ слушающего, ввиду чего он им не ощущается и не принимается во внимание и, с другой стороны, "Что имеем не храним, потерявши плачем", "Все познается в сравнении..." (выведение из равновесия по некоторому базисному, ранее не ощущавшемуся ПЛ). Даже нарушение нормы по ПЛ "душевное равновесие" может как бы отходить на второй план при ухудшении важных гомеостазных-ПЛ, например, при остром дефиците "водного баланса" (жажда) или "энергетического запаса" (усталость). Ср. в связи с этим мысль А.Камю: "Усталость, подтачивающая тело, тупит многие шипы, раздирающие душу. Всякое излишество уменьшает жизненную силу, а значит, ослабляет и страдание".

Базисные ПЛ, функционирование которых оптимально при сохранении неощутимой нормы, очевидно, соотносятся с ПЛ первого, третьего и четвертого типов. Поскольку такие положительные эмоции как удовлетворение, радость, удовольствие и т.д. (т.е. то, что не может не ощущаться) обычно связаны с улучшением нормы, то они характерны для ПЛ второго типа. Для остальных ПЛ подобные эмоции возможны только в момент возвращения к утраченной норме (впрочем, в подобных случаях естественнее говорить об облегчении).

Как кажется, представление о совокупности ПЛ, их иерархии и взаимосвязях должно пополнить общий фонд "наивной картины мира", имеющей столь важное значение для лингвистической семантики.

### 3. Оценочные шаблоны.

Для описания типов желаний нами выделено пять структурно-семантических моделей (шаблонов) – ХОТЕТЬ (1), ХОТЕТЬ (2), НЕ ХОТЕТЬ (1), ХОТЕТЬ (3) и НЕ ХОТЕТЬ (2). Каждый шаблон задает определенный тип оценочного суждения, лежащего в основе соответствующего желания или целенаправленной деятельности, вызванной данным желанием. Следует сразу подчеркнуть, что приведенные наименования шаблонов носят чисто условный характер и какой-нибудь четкой корреляции между заданными типами оценочных мнений и семантикой предиката *хотеть* (*не хотеть*) не имеется.

Во-первых, дело в том, что *хотеть* (как и другие волитивные предикаты) в своем лексическом значении не соотносятся с каким-то одним определенным оценочным суждением. Последнее может быть иногда вычленено только из конкретного употребления данного глагола с учетом взаимодействия значения *хотеть* с тем или иным подчиненным предикатом. Во-вторых, как справедливо отмечается в Шатуновский 1989, *хотеть* может обозначать не только "чистое" желание, но и более поздние фазы целеполагания, что часто выражается противопоставлением видовых форм подчиненного предиката – ср. (1) *Он хочет есть* (желание) и (2) *Он хочет поехать* (намерение). Кроме того, *хотеть* может употребляться и для обозначения самого целевого действия: (3) *Что ты делаешь?* – *Да вот хочу перевернуть лодку (починить утюг)*, а в прошедшем времени оно может приобретать и значение неудавшейся попытки: *Вот, хотел перевернуть лодку (починить утюг)* (Шатуновский 1989). При этом результат данного действия может не обязательно соотноситься с исходным желанием, а соответствовать некоторой промежуточной цели на пути к его достижению.

Таким образом, при конкретном употреблении предикатов желания, в их ближайшем текстовом окружении иногда синкретично передается информация о контролируемости<sup>1</sup> пути к удовлетворению возникшей потребности. В шаблонах же ХОТЕТЬ (1), ХОТЕТЬ (2), НЕ ХОТЕТЬ (1) эта информация вообще не сообщается. Их главная функция состоит только в фиксации типа оценочного суждения, характеризующего

---

<sup>1</sup> Естественно, для нас здесь существенны те аспекты категории контролируемости, которые связаны со способностью или неспособностью субъекта достичь желаемого. Учет сопряженного аспекта контролируемости (намеренность / ненамеренность действия - ср. Анна А.Зализняк 1985) в рамках проблематики желания и целеполагания теряет смысл.

желание. Они не содержат указаний о том, приведет или не приведет данная потребность к какой-либо деятельности. В частности, они пригодны и для описания заведомо несбыточных желаний. Шаблон ХОТЕТЬ (3), напротив, ориентирован на описание потребностей, которые обычно приводят субъекта к деятельности, а шаблон НЕ ХОТЕТЬ (2) эксплицирует мнение, приводящее к решению об отказе от участия в том или ином акте. Все типы оценочных суждений отражают тот начальный этап, когда субъект испытывает воздействие, "нажим" того или иного желания (Х.Бйм, 1978). В качестве средства представления четырех шаблонов используется импликация, в следствии которой дается оценка состояния, к которому, по мнению субъекта, должно его привести событие, оговариваемое в посылке. Перейдем к рассмотрению каждого из шаблонов.

### 3.1. Шаблон ХОТЕТЬ (1).

Одним из важных компонентов семантики желаний, для описания которых может использоваться данный шаблон, является указание о том, что субъект выведен из равновесия по определенному ПЛ. Подобные нарушения проявляются в озабоченности несоответствием текущего состояния ПЛ его норме или собственным представлениям субъекта об оптимальном уровне данного ПЛ. В качестве причины концентрации внимания на этом несоответствии выступает сложный комплекс физических и (или) эмоциональных реакций, во многом индивидуальных для каждого конкретного ПЛ, причем их интенсивность зависит от степени нарушения равновесия. Так, сильный голод заявляет о себе "сосанием под ложечкой", сильная жажда — "пересыханием в горле" и т.д. Нарушение других ПЛ сопровождается различными видами отрицательных эмоций разной интенсивности<sup>2</sup>. При этом переживание некоторых эмоций может сопровождаться целым рядом характерных физических ощущений — физических изменений, которые в Иорданская 1972 квалифицируются как "затруднение в функционировании некоторого органа" / "кратковременная остановка в функции" / "экстраординарное функционирование" и служат симптомами испытываемого чувства. Наконец, выведение из равновесия может проявляться в возбужденном состоянии мозга, которое сопровождается или не сопровождается эмоциональным возбуждением.

<sup>2</sup> В качестве средств описания соответствующих эмоциональных проявлений в Иорданская 1971 предлагается использовать семантические признаки "пассивно-отрицательное эмоциональное состояние" / "активно-отрицательное эмоциональное состояние".



При всей пестроте возможных "чувственных" проявлений "мыслительный" компонент желаний данного вида, тем не менее, может быть описан универсальным шаблоном вида:

1. ХОТЕТЬ (1) = 'X выведен из равновесия по ПЛ  $\alpha$ . X считает, что ему станет лучше по ПЛ  $\alpha$  (т.е. он вернется к равновесию данного ПЛ), если произойдет А. Ср.: (4) *Он хочет есть*  $\approx$  'Он выведен из равновесия ввиду дефицита ПЛ "степень сытости" и считает, что ему станет лучше по данному ПЛ, если он поест'.

Приведенный шаблон нуждается в ряде пояснений (существенно, что большинство пояснений справедливы и для других шаблонов).

1. Необходимо сразу оговориться, что подобная имплицативная трактовка правомерна только в случаях альтернативной реализации ситуации А – т.е. когда А наступает или не наступает с определенной вероятностью. В тех случаях, когда А наступает неизбежно, должна использоваться перифразировка с конструкцией типа "когда А...", имеющей презумпцию неизбежности осуществления данной ситуации.

2. Одна из отличительных особенностей предлагаемых шаблонов состоит в том, что субъект оценки совпадает с лицом, относительно которого некоторой ситуации приписывается положительная или отрицательная ценность.

3. Важно подчеркнуть, что в качестве инструмента оценки используется не абсолютная ("хорошо" / "плохо"), а относительная ("лучше" / "хуже") оценка. Такой подход позволяет эксплицитировать сопоставление некоторого возможного состояния субъекта с его текущим состоянием, т.е. с тем, которое имеет место в момент испытывания потребности. При этом сопоставляемые ситуации характеризуются разными денотативными статусами. В терминах Крейдлин и Рахилина 1981, Палучева 1986 текущее состояние обеспокоенного ПЛ может быть квалифицировано как конкретно-референтное, тогда как возможному состоянию соответствует гипотетический статус.

4. Используемые нами наречия *лучше*, *хуже* выступают как оценочные предикаты, имеющие по крайней мере 4 валентности:

В ЛУЧШЕ (ХУЖЕ) С для X-а по ПЛ  $\alpha$ , где:

- 1) В - состояние, испытываемое X-ом в текущий момент;
- 2) С - некоторое возможное состояние X-а в будущем;
- 3)  $\alpha$  - ПЛ, разные состояния которого сопоставляются;
- 4) X - лицо, которому принадлежит данный ПЛ, совпадающее с субъектом оценки.

Естественно, что на поверхностном уровне не все эти валентности реализуются обязательно. Наибольшей степенью факультативности характеризуется валентность ПЛ. Действительно, в высказываниях, описывающих то или иное желание, параметр, по которому субъект выведен из состояния равновесия, обычно "остается в тени", иногда "открываясь" лишь через вид события, посредством которого субъект надеется улучшить свое состояние по данному ПЛ: *он хочет пить* (употребление жидкости воздействует на ПЛ "водный баланс"); *он хочет есть* (употребление пищи воздействует на ПЛ "степень сытости") и т.д. С учетом данного пояснения шаблон ХОТЕТЬ (1) будет переформулирован следующим образом:

ХОТЕТЬ (1) = 'X выведен из равновесия по ПЛ  $\alpha$ , испытывая состояние В. X считает, что будет каузировано состояние ПЛ  $\alpha$  С, лучше, чем текущее состояние В, если реализуется ситуация А'.

5. Как известно, аксиологическая оценка может иметь рациональный и чувственно-сенсорный характер (Аругюнова 1984, Шатуновский 1989). В Аругюнова 1984 дана развернутая характеристика сенсорных оценок, включающая сенсорно-вкусовые, физиологические, эмоциональные, "душевные" и прочие специфические чувственные оценки. Действительно, констатация субъектом улучшения (или ухудшения) своего состояния по тому или иному аспекту всегда является прерогативой эмоционально-чувственного восприятия. В связи с этим особо важно подчеркнуть, что рассматриваемый шаблон фиксирует чисто **рациональное** оценочное мнение – представление о ситуации, которая должна вызвать последующее, в данный момент нересферентное, сенсорно-специфическое улучшение текущего состояния В. В то же время негативная оценка текущего состояния В имеет, несомненно, сенсорно-специфическое происхождение, обусловленное типом и интенсивностью нарушения равновесия.

6. В предлагаемых шаблонах в качестве текущего состояния может рассматриваться любое значение шкалы того или иного ПЛ:

- а) значение, указывающее на нарушение нормы;
- б) значение, соответствующее норме;
- в) значение, соответствующее положению дел лучше нормы (для ПЛ второго типа – как бы ни было хорошо, мы можем хотеть еще лучшего).

Естественно, что в случаях (б) и особенно (в) выведение субъекта из равновесия характеризуется существенно меньшей интенсивностью или проявляется иначе, чем в случаях (а). Типичными, хотя и не обязательными, условиями возникновения подобных потребностей являются

ситуации, когда перед субъектом (иногда случайно) открывается возможность улучшить свое состояние по тому или иному ПЛ, тогда как в обстоятельствах (а) он сам целенаправленно ищет такую возможность.

Для обозначения ситуаций типа (а) может использоваться сочетание предиката желания или его возвратной формы с интенсификатором – ср. (5) *Он очень хочет есть (пить...)*, (6) *Очень хочется есть (пить...)*, а также употребления лексем, прямо обозначающих нарушение равновесия ПЛ в сочетании с идиоматическим интенсификатором типа *Гипс<sub>(1)</sub>Магн* (ср. Жолковский и Мельчук 1967) – (7) *Его мучит голод (жажда)* и т.д. Кроме того, для описания подобных состояний могут привлекаться модальные предикаты типа *нужно, следует, необходимо* в сочетании с подчиненными предикатами определенного типа. Под последними имеются в виду такие глаголы, семантика которых указывает на действие, нацеленное на коррекцию некоторого исходного состояния: (8) *Нужно (необходимо, следует) подлечиться (отдохнуть, отоспаться...)*.

Для описания ситуаций типа (б)-(в) может употребляться волитивный предикат *желательно*: (9) *Желательно подлечиться (отдохнуть...)*. В (9) имеется в виду, что текущее состояние здоровья субъекта не характеризуется нарушением нормы (не внушает опасений), а достижение улучшения или оптимума, будучи в принципе полезным, не является в то же время абсолютно необходимым. Это то, чем в сложных обстоятельствах можно в принципе пренебречь ради чего-то более важного. Ср. в связи с этим неспособность сочетания данных лексем с обозначением акций, направленных на поддержание гомеостаза, на вывод из какого-либо критического состояния: (10) *\*Желательно утолить мучительную жажду (зверский голод)*; (11) *\*Желательно применить искусственное дыхание (прямой массаж сердца)*. Важно подчеркнуть, что, в отличие от предикатов "чистого" желания (ср. примеры (5-7)), которые адекватно отражают мнение субъекта о путях регуляции его текущего состояния, перечисленные лексические средства таким свойством не обладают. Действительно, использование этих предикатов для цитации соответствующего мнения субъекта ограничивается, строго говоря, высказываниями от первого лица: (12) *Мне необходимо (нужно, желательно) подлечиться*. Из фразы (13) *Иванову нужно (желательно, необходимо) подлечиться*, вообще говоря, не следует, что он и сам так думает. Фразы же типа (14) *\*Мне необходимо, нужно сделать искусственное дыхание (прямой массаж сердца...)* не могут описывать мнение субъекта, поскольку аномальны или содержат юмористический эффект по другой, само собой очевидной причине.

7. Естественно, что круг употребления предикатов относительной оценки *лучше*, *хуже* достаточно широк и разнообразен, и их использование в качестве средства толкования предикатов желания / нежелания — это только одна из многочисленных функций, которые они способны выполнять. В толкованиях воликативных предикатов, как мы видели, одним объектом сопоставления является референтное, а другим — возможное нереферентное состояние того же субъекта. В огромном числе других случаев употребление лексем *лучше*, *хуже* не накладывает каких-либо ограничений на референциальные и прочие аспекты объектов сопоставления или же эти ограничения могут произвольно изменяться. Например, могут сравниваться разные состояния разных нереферентных субъектов, к тому же не тождественных субъекту оценки — ср. библ.: (15) *"И псу живому лучше, нежели мертвому льву"* (Еккл.).

Многие случаи т.н. "диалогического" употребления наречия *лучше* привязаны к более поздним по сравнению с желанием этапам целесообразной деятельности. — например, к этапу "взвешивания", когда говорящий "подталкивает" колеблющегося субъекта целеполагания к принятию положительного решения относительно целесообразности задуманной акции. При этом в качестве объектов сопоставления выступают две нереферентные альтернативы — предпринимать или не предпринимать соответствующее действие. Реплика типа *лучше Р* указывает на большую предпочтительность акции в сравнении с воздержанием от нее: (16) *Лучше пойти* = 'Лучше пойти, чем не пойти'. Конструкции с инфинитивной подчиненной предикацией указывают на однозначное преимущество предлагаемой альтернативы в сравнении с отвергаемой. Конструкция же с подчиненным императивом предполагает такое преимущество более вероятным: (17) *Лучше пойд* = 'Наверное (скорее всего) будет лучше тебе пойти, чем не пойти'.

В других случаях диалогические конструкции с *лучше* соотносятся с иным этапом целеполагания — практическим рассуждением. Здесь встает вопрос не о том, предпринимать или не предпринимать задуманное действие, а о выборе наилучшего способа его выполнения. Говорящий предоставляет субъекту целеполагания информацию о таком пути достижения преследуемой цели, который является наиболее оптимальным из всех прочих альтернативных путей: (18) *Вам лучше сест* на метро (в сравнении с другим возможным способом добраться до нужного места); (19) *Книги лучше хранить за стеклом* (в сравнении с другими способами хранения книг).

### 3.2. Шаблон ХОТЕТЬ (2).

II. ХОТЕТЬ (2) = 'Имеет место А, являющееся причиной выведения Х-а из равновесия по ПЛ  $\alpha$ . Х считает, что ему станет лучше по ПЛ  $\alpha$ , если А перестанет иметь место', – ср. (20) *Я больше не хочу тебя видеть*.

В сущности этот шаблон соответствует некоторому конверсивному подклассу тех ситуаций, которые описываются шаблоном ХОТЕТЬ (1). Имеются в виду те случаи, когда нарушение равновесия по ПЛ  $\alpha$  проявляется в негативном (хуже нормы) текущем состоянии данного ПЛ. При этом в шаблоне ХОТЕТЬ (1) никак не выражается причина выведения субъекта из равновесия и его внимание направлено на ситуацию, которая, по его мнению, могла бы улучшить текущее состояние. А в ХОТЕТЬ (2), наоборот, в поле зрения субъекта находится причина выведения из равновесия (А) и для него важно прекращение ее существования безотносительно к тому, в какой форме будет "материализована" противоположная альтернатива (т.е. ее несуществование). Таким образом, в ХОТЕТЬ (1) в фокусе внимания находится то положение вещей, от реализации которого должно улучшиться текущее состояние, а в ХОТЕТЬ (2), наоборот, то имеющее место, от прекращения чего должно наступить улучшение.

ХОТЕТЬ (2), как и ХОТЕТЬ (1), характеризуется сенсорно-специфичной абсолютной негативной оценкой текущего состояния и рациональной относительной положительной оценкой возможного нерезультативного состояния, условием которой является прекращение существования ситуации А.

При этом причиной нарушения равновесия является некоторая ситуация, длящаяся во времени – процесс или состояние, имеющий место синхронно с негативным состоянием субъекта. Оно длится до тех пор, пока не будет устранена его причина. В то же время шаблон ХОТЕТЬ (1) не накладывает каких-либо ограничений на природу фактора А, реализация которого должна принести облегчение или улучшить положение субъекта. Данный фактор может воплощаться не только длящимся процессом, состоянием, но и "точечным" событием.

Рассмотрим некоторые типичные способы выражения данной семантической модели. Универсальным лексическим средством обозначения желаний такого типа являются глаголы *надоедать* и *уставать*, подчиняющие предикаты, которые однозначно указывают на ситуацию или явление, послужившие причиной негативного состояния субъекта: (21) *Ему надоело работать (гулять, быть одному...)*, (22) *Он устал от работы (от одиночества, от нее...)*

Другим регулярным средством выражения данного оценочного суждения служат конструкции с утвердительными формами глагола *хотеть*, в которых подчиненный предикат обозначает прекращение той или иной ситуации и тем самым ее уход из фокуса внимания: (23) *Он хочет, чтобы ты ушел* (т.е. перестал здесь находиться); (24) *Он хочет уйти на пенсию* (т.е. перестать работать) и т.д.

Кроме того, с той же целью широко используются конструкции с оборотом *больше не*, в сфере действия которого находятся глаголы *хотеть* и *мочь* с разными типами подчиненных предикатов. Конструкции с глаголом *мочь* указывают на большее выведение из равновесия, которое связано с сильным нарушением нормы определенного ПЛ – ср. соответственно: (25) *Я так больше не хочу* и (26) *Я так больше не могу*. При этом *хотеть* имеет презумпцию о том, что субъект желания полностью контролирует возможность прекращения негативного положения вещей. Глагол же *мочь* в этом контексте не имеет такой презумпции. Данная конструкция регулярно выражает шаблон ХОТЕТЬ (2), когда в качестве подчиненных предикатов при глаголах *хотеть* и *мочь* выступают:

а) обозначения действий, связанных с затратой усилий, расходом энергии: (27) *Я больше не хочу работать (копать, пилить...)*; (28) *Я больше не могу работать (копать, пилить...)*.

б) глаголы восприятия (имеется в виду, что объектом восприятия является негативная ситуация, вызывающая соответствующее отношение субъекта: (29) *Я больше не хочу этого видеть (слышать...)*; (30) *Я больше не могу этого видеть (слышать...)*

В то же время сочетание этих конструкций с некоторыми глаголами поддержания гомеостаза, коррекции маркируют разные типы оценочных суждений для *хотеть* и *мочь*. Так, (31) *Я больше не могу есть (пить)* констатирует, что субъект негативно оценивает свое текущее состояние (нарушение равновесия ввиду избытка ПЛ "степень сытости" / "водный баланс"), в связи с чем считает недопустимым продолжение процесса, который привел его к такому состоянию. А (32) *Я больше не хочу есть (пить)*, наоборот, констатирует удовлетворенность субъекта своим состоянием (достигнутым равновесием), в связи с чем он и прекращает процесс коррекции, выход из которого им полностью контролируется. Таким образом, в (32) выражен другой тип оценочного суждения (НЕ ХОТЕТЬ (2)), который будет рассмотрен в разделе 3.5.

Оценочное мнение ХОТЕТЬ (2) может также выражаться сочетанием конструкции *X больше не может А* с глаголами, констатирующими сохранение чьей-либо устойчивости или продолжение функционирования вопреки длительным напряжениям или сильным нагрузкам:

(терпеть, выносить, выдерживать): (33) Он больше не может этого терпеть (выносить, выдерживать).

### 3.3. Шаблон НЕ ХОТЕТЬ (1).

III. НЕ ХОТЕТЬ (1) = 'Презумпция: Возможно (или предстоит) А. Утверждение: X считает, что если А произойдет, то для X-а станет хуже по ПЛ  $\alpha$ , чем в текущий момент. Поэтому X считает, что если будет продолжаться А', то для X-а и далее будет по ПЛ  $\alpha$  так же, как в текущий момент (т.е. лучше, чем "хуже, чем в текущий момент")'. Ср. (34) Она не хочет, чтобы он уезжал = 'Она считает, что если он уедет, то ей станет хуже по важному ПЛ'.

#### Пояснения.

1. Имеется в виду, что текущее состояние X-а по определенному ПЛ обусловлено действием некоторого фактора А' и приобретает меньшую ценность для X-а, как только действие фактора А' прекратится ввиду наступления А. На поверхностном уровне в высказываниях фигурируют обозначения либо ситуации А, либо фактора А'. Ср. (34), где А соответствует 'его отъезд' и (35) Я хочу, чтобы лето не кончалось, где 'продолжение лета' соответствует фактору А'.

2. Шаблоны ХОТЕТЬ (1) и ХОТЕТЬ (2) предусматривают, что текущее состояние субъекта может характеризоваться нарушением самых разных ПЛ и поэтому проявляется сколь угодно специфично. Шаблон НЕ ХОТЕТЬ (1), напротив, констатирует, что текущее состояние обусловлено мнением о перспективе некоторого специфичного нарушения и содержит рациональную относительную негативную оценку возможного последующего состояния ПЛ (относительно которого текущее положение оценивается по крайней мере удовлетворительно). Кроме того текущее состояние характеризуется референтным нарушением ПЛ "степень душевного равновесия", которое может варьироваться по интенсивности – ср. озабоченность, опасение, беспокойность, тревога, страх... Таким образом, в данном случае имеет место единоеобразное сенсорное нарушение, связанное с ожиданием (предвкушением) специфичного ухудшения. Разумеется, в частном случае характер ожидаемого нарушения может совпадать с текущим, т.е. также затрагивать только ПЛ "степень душевного равновесия", причем оно уже не будет связано с ожиданием и будет отличаться большей интенсивностью.

3. Между рассматриваемыми шаблонами существуют и коммуникативные различия. Модели ХОТЕТЬ (1) и ХОТЕТЬ (2) содержат указания

на существующее нарушение равновесия и поэтому внимание субъекта направлено на его улучшение. Поскольку об этом улучшении речь идет в имплицативном следствии, то коммуникативно адекватной подачей моделей является их изложение от следствия к посылке – ср. I и II. В презумпции же шаблона НЕ ХОТЕТЬ (1) говорится о высокой вероятности негативного события. Поскольку о его реализации речь идет в имплицативной посылке, то изложение импликации естественно вести от посылки к следствию – ср. III.

4. Приведем ряд примеров языковых средств, в значениях которых так или иначе задействован рассматриваемый тип оценочного суждения.

Важно отметить, что шаблон НЕ ХОТЕТЬ (1) может в одних случаях использоваться для описания утверждения, а в других – для описания презумпции. В этом отношении представляют интерес предикаты внутреннего состояния. Как показано в работе Анна А.Зализняк 1983, следует различать по крайней мере два значения глагола *бояться*: *Бояться 1* и *бояться 2*, отличающихся друг от друга перераспределением одних и тех же семантических элементов. У *бояться 1* в презумпции указывается, что субъект считает высоковероятным некоторое событие, а в утверждении – то, что это событие является для него негативным – ср. (36) *Он боится идти к зубному врачу* – здесь в презумпцию входит мнение субъекта о его высоковероятном визите к зубному врачу, а в утверждение – то, что он считает это событие для себя негативным. У *бояться 2*, наоборот, в презумпцию входит указание на негативность события, а в утверждение – мнение субъекта о его высокой вероятности: (37) *Иван боится, что Вася опоздает* (презумпция – негативность опоздания Васи, утверждение – мнение о высокой вероятности опоздания).

Очевидно, что если субъект считает некоторое предстоящее событие негативным, то он не хочет, чтобы оно произошло. Но тогда возникает вопрос, как может быть использован шаблон НЕ ХОТЕТЬ (1) для представления выделенных значений *бояться* в качестве средства выражения семы 'негативность'. При таком подходе оказывается, что компоненты 'негативность' и 'высокая вероятность' не являются независимыми. Действительно, в качестве презумпции импликации естественно рассматривать возможность реализации ситуации, оговариваемой в посылке. Так, для *бояться 1* этой возможности соответствует та самая высокая вероятность ситуации А, (в данном случае – визита к зубному врачу), которая фигурирует в презумптивной части толкования. Тогда (36) может быть интерпретировано следующим образом: (36) = 'Презумпция: Он считает высоковероятным (ему предстоит) визит к



зубному врачу. Утверждение: Он считает, что если это произойдет, то ему, возможно, станет (еще) хуже по ПЛ "самочувствие", что в свою очередь вызывает его колебания (идти или не идти)'. Заметим, что в рамках значения *бояться 1* шаблон НЕ ХОТЕТЬ (1) несколько модифицируется, допуская, во-первых, не безусловное, а вероятное ухудшение от реализации фактора А, и, во-вторых, сама реализация этого фактора контролируется субъектом (он сам должен в конце концов принять решение об осуществлении соответствующей акции).

Значение *бояться 2*, в котором сема 'негативность' попадает в презумптивную часть толкования – ср. (37), предусматривает очевидность негативности ситуации А для слушающего, т.е. входит в состав прагматической презумпции (37) (Падучева 1977, Труб 1978). Имеется в виду, что соответствующая оценочная информация типа (38) 'если бы случилось так, что Вася опоздал, то Ивану стало бы хуже по важному ПЛ' среди огромного количества других неактуализованных сведений находится в "долговременной памяти" слушающего. Функция высказываний с глаголами типа *бояться 2* состоит в том, что сообщая о высокой вероятности ситуации А, они тем самым актуализуют (вызывают из долговременной памяти в поле зрения слушающего) оценочное суждение, связанное с данной ситуацией, которое теперь естественно вводится посредством модальной рамки "как ты понимаешь...": (37) ≈ 'Иван считает высоковероятным, что Вася опоздает. Как ты понимаешь, если это произойдет, то Ивану станет хуже по важному ПЛ'. При этом оценочная импликация в семантическом представлении (37), в отличие от (38), уже опирается на презумпцию той самой высокой вероятности опоздания Васи, о которой сообщается в первой части СемП (37). Как видим, значение *бояться 2*, в отличие от *бояться 1*, предусматривает безусловное (а не вероятное) ухудшение от реализации фактора А (в данном случае – опоздания Васи), а также то, что реализация этого фактора никак не контролируется субъектом оценки.

Отметим, что аналогичная семантическая функция актуализации оценочной прагматической презумпции о негативности некоторой ситуации закреплена также за глаголами *опасаться*, *угрожать*, *грозить*, предикатами *опасность*, *угроза* в параметрических (Жолковский и Мельчук 1967) высказываниях типа (39) *Возникла (нависла) угроза ареста*, (40) *Ему угрожает опасность* и многими другими.

Примерами лексем, описывающих целевые действия, толчком к которым послужило оценочное мнение типа НЕ ХОТЕТЬ (1), служат предикаты *избегать А*, *предотвращать А*, *спасать от А*, *защищать*, *хранить* и т.д., описывающие определенные меры, направленные на сохранение

исходного, положительно оцениваемого состояния А', которое могло прекратиться ввиду угрозы А.

Тот же тип оценочного суждения инициирует действия, описываемые адвербиальными предикативами *во избежание* (А, В), *опасаясь* (А, В), *предусмотрительно* (А, В), где переменной В соответствует способ предотвращения негативного фактора А.

Данная семантическая модель нежелания может отражаться и на более ранних этапах целеполагания, источником которого она явилась. В частности, она может проявляться в репликах-указаниях, соотносящихся с этапом практического рассуждения – предоставлением информации о пути предотвращения той или иной угрозы. Примерами могут служить конструкции, образуемые глаголами типа *нужно, необходимо* в сочетании с подчиненными предикатами, обозначающими определенный радикальный способ предупреждения ухудшения текущего состояния. Ср. (41) *Необходима (срочная) эвакуация (ампутация...)*, где подчиненные предикаты конкретизируют такие радикальные акции (уход из сферы вредного воздействия, ликвидация дальнейшего недопустимого воздействия), которые должны обеспечить неухудшение (или минимизировать ухудшение) жизненно важного ПЛ субъекта.

Реплики-советы, содержащие диалогические формы наречия *лучше* в сочетании с отрицательной формой семантически подчиненного предиката, соотносятся с другим этапом целеполагания – взвешиванием. При этом говорящий советует субъекту отказаться от задуманной акции ввиду возможного побочного эффекта, который перечеркнет ее целесообразность. Ср. (42) *Лучше не надо*, (43) *Лучше не ходи, (не звони)*, в состав интерпретации которых входит рассматриваемая семантическая модель: (43) ≈ 'Если пойдешь (позвонишь), то, возможно, станет хуже, чем есть. Поэтому советую тебе не ходить (не звонить)'. При этом, во-первых, перспектива ухудшения носит не абсолютный, а вероятностный характер, и, во-вторых, реализация фактора А контролируется субъектом.

### 3.4. Шаблон ХОТЕТЬ (3).

IV. ХОТЕТЬ (3) = 'X считает, что если X не выполнит А, то ему станет хуже по ПЛ α, чем в текущий момент'. Ср.: (44) *Надо идти на работу*; (45) *Нужно купить жене подарок ко дню рождения*.

Данный шаблон используется для описания таких ситуаций, когда условием неухудшения текущего состояния X-а по важному ПЛ являет-

ся определенная деятельность X-а, выполнение которой контролируется разнообразными общественными институтами – законодательными органами, правопорядком, моралью, нормами общественного поведения, совестью и т.д. Имеется в виду, что невыполнение соответствующей деятельности должно повлечь с их стороны ту или иную санкцию, ведущую к ухудшению важного ПЛ X-а – ср. Чумаков 1978. Высказывания, которым может соответствовать данный шаблон, обычно содержат предикаты типа *надо, нужно, необходимо* – ср. (44–45).

Ситуации, соотносящиеся с рассматриваемым оценочным суждением, характеризуются единообразным нарушением душевного равновесия, которое связано с обеспокоенностью возможностью социально обусловленного специфичного ухудшения – обеспокоенностью сродни "чувству долга". Таким образом, сама возможность соответствующего ухудшения имеет ритуально-закономерный, конвенциональный характер. Эта особенность кардинально отличает подобные ситуации от тех, которые описываются шаблоном НЕ ХОТЕТЬ (1), где перспектива того или иного ухудшения является по большей части незакономерной, неконвенциональной, эпизодической (за исключением случаев, когда ту или иную санкцию влечет за собой совершение акций, неугодных обществу). НЕ ХОТЕТЬ (1) допускает, что осознание описываемой им опасности (которая возникает сама по себе) может стать причиной принятия субъектом каких-либо превентивных мер, направленных на ее предупреждение. При этом далеко не всегда подобные меры оказываются результативными – субъект может оказаться и беспомощным перед лицом той или иной угрозы. А для ХОТЕТЬ (3) источником опасности по тому или иному аспекту, наоборот, является неосуществление некоторой социально регламентированной акции, которая в данном случае выступает как гарантированная мера защиты от принятия соответствующей санкции.

### 3.5. Шаблон НЕ ХОТЕТЬ (2).

IV. НЕ ХОТЕТЬ(2) = 'Когда в сознании xX-а так или иначе возникает представление о возможной ситуации А с его участием, X констатирует, что сохраняет равновесие по ПЛ  $\alpha$ , регулирование которого обычно достигается участием в ситуациях типа А. Это мнение каузирует X-а принять решение об отказе от участия в А'. Ср.: (46) *Выпьешь чай? - Спасибо, не хочется* – до момента речевого акта X не обращал внимания на состояние ПЛ "водный баланс" или ПЛ "температурный режим" ввиду их нормы. Примечательно, что на глубинном уровне данное оценочное мнение, предопределяющее ответную реплику в (46),

представляет собой не имплицативное утверждение (как прочие рассмотренные шаблоны), а негативную оценку истинности мнения о возможном нарушении равновесия: 'То, что X выведен из равновесия ввиду дефицита ПЛ "водный баланс" ("температурный режим"), неверно'.

Таким образом, данный шаблон отражает сенсорно-специфичную абсолютную положительную оценку текущего положения дел некоторого ПЛ. Это оценочное мнение является причиной принятия решения об отказе от каких-либо акций по регулированию соответствующего ПЛ, поскольку в нем нет никакой необходимости. При этом сохранение текущего положения не требует каких-либо превентивных мер со стороны субъекта и полностью им контролируется.

### 3.6. Общее суммарное состояние.

Помимо перечисленных шаблонов мы будем пользоваться понятием "общего суммарного состояния" (ОСС) субъекта, которое суммирует текущие или возможные показатели разных ПЛ с учетом их иерархии и субъективной важности для X-а. ОСС выполняет роль общей, "холистической" (Арутюнова 1983, фон Вригт 1986) оценки текущего или возможного состояния субъекта. Использование ОСС играет важную роль при моделировании критериев, которыми некто руководствуется при обдумывании, "взвешивании" (Бйм 1978), долженствующему привести к принятию определенных решений (см. раздел 4). Для описания этапа взвешивания используются шаблоны ХОТЕТЬ (1), НЕ ХОТЕТЬ (1), с той лишь разницей, что в следствии имплицации дается относительная оценка некоторого возможного ОСС субъекта в сопоставлении с его текущим ОСС.

### 4. Желание как первоначальный этап целесообразной деятельности.

Подводя краткий итог предмету обсуждения предшествующего раздела, можно резюмировать, что в основе разных желаний лежат оценочные суждения, которые по-разному оценивают перспективу изменения текущего состояния субъекта. Одни шаблоны (ХОТЕТЬ (1), ХОТЕТЬ (2)) положительно оценивают такую перспективу. Другие шаблоны (НЕ ХОТЕТЬ (1), НЕ ХОТЕТЬ (2)) оценивают ее негативно. Наконец, ХОТЕТЬ (3) положительно оценивает изменение некоторого ПЛ ради сохранения другого, более важного.

Как представляется, рассмотренные шаблоны отражают типы оценочных суждений, лежащие в основе всего спектра человеческих желаний. На его полюсах находятся, с одной стороны, разнообразные потребности гомеостаза (жажда, голод, температурный режим, самочувствие и т.д.) и, с другой стороны, – такие значимые аспекты бытия, которые, будучи однажды достигнуты, характеризуются большой стабильностью, не требуя столь частых забот и тревог об их урегулировании. Если потребности первого типа требуют многократной регуляции в течение одного дня, то на удовлетворение вторых могут уходить месяцы, годы а подчас не хватит и целой жизни... Специфика, неповторимость каждого индивида в большей мере выявляется в желаниях второго вида, которые, в отличие от "обезличивающих" потребностей гомеостаза, во многом глубоко индивидуальны. Разных людей выводят из равновесия разные вещи, причем представления о путях возвращения к равновесию у разных индивидов могут существенно варьироваться.

Предложенные шаблоны могут быть альтернативно использованы для операционального описания желаний как начального этапа целенаправленной деятельности. При этом в каждом шаблоне прямо или косвенно отражено представление о такой ситуации А, реализация, нереализация или прекращение которой является условием урегулирования (улучшения, ухудшения) текущего состояния субъекта. Важно подчеркнуть, что при отсутствии такого представления об А говорить о желании неправомерно – тогда человек просто не знает, чего он хочет. Так, при нарушении нормы по тому или иному виду шкалы "самочувствие" он обычно хочет того, что, по его мнению, может вернуть или приблизить его к норме данного параметра" (47) *Он хочет принять таблетку (полежать, поставить грелку...)*. Подобные высказывания всегда опираются на одну из аксиом действительности: при ощущаемом (например, сопровождаемом болью) нарушении нормы живое существо всегда стремится эту норму обрести. Поэтому высказывания типа (48) *Он хочет, чтобы зуб (голова, живот...) перестал болеть* сомнительны в силу своей тривиальности и тем самым нарушения постулата информативности. В подобных случаях уместны высказывания, констатирующие факт выведения из равновесия – ср. (49) *У него болит зуб (голова, живот...)*, из которых с необходимостью следует вывод о стремлении субъекта вернуться к норме соответствующего ПЛ.

При наличии у субъекта представления о регулирующей ситуации он в принципе способен оценить и другие последствия, к которым может привести ее реализация (или, наоборот, устранение какой-либо пред-

стоящей неприятности или опасности). В этом случае он поступает согласно правилу: "Прежде, чем загадать желание, подумайте, что будет, если оно осуществится". Подобная оценка, как один из важнейших компонентов первого этапа целеполагания, не может быть адекватно описана только с учетом оценочных шаблонов, без подключения представления о холистической оценке (ОСС), активное оперирование которой ранжирует разные желания по степени актуальности и во многом определяет текущее поведение субъекта. Именно от результата воздействия исходного оценочного суждения на ОСС, учета того, как отразится на нем регуляция того или иного ПЛ, зависит активизация соответствующего желания, переход к последующим этапам целеполагания, ведущим к его удовлетворению. В других случаях результат соответствующей проверки может оказаться отрицательным, что вынуждает субъекта отказаться от удовлетворения желания или по крайней мере перевести его в разряд "отложенных" потребностей.

Механизмом такой оценки является взвешивание, жестко регламентированное следующим правилом: субъект может считать для себя приемлемым лишь то, что способствует улучшению ОСС или позволяет избежать его ухудшения. Заметим, что эту процедуру следует четко отличать от взвешивания на последующих стадиях целеполагания: на данном этапе рассматриваются возможные побочные эффекты от реализации предмета желания, от самого факта урегулирования текущего состояния. А на последующих этапах целевого акта "взвешиваются" побочные эффекты от деятельности по достижению желанного положения вещей. Критерии, прогнозирующие возможность последующего улучшения или ухудшения ОСС, могут носить глубоко индивидуальный характер для разных субъектов.

Показательно, что многие высказывания о желаниях не могут быть адекватно проинтерпретированы без привлечения представления об ОСС. Так, в примерах (50) *Он очень хочет выпить пепси-колы*, (51) *Ему очень захотелось шашлыка* имеется в виду, что необходимым условием улучшения ОСС является одновременное урегулирование состояния по крайней мере двух ПЛ: с одной стороны для этого требуется урегулирование некоторого дефицита "водного баланса" – для (50) и "степени сытости" – для (51), а с другой – достижение максимального удовольствия, связанного с потреблением жидкости или пищи. В (50) такой эффект субъект ожидает именно от пепси-колы, а не от какого-либо другого из известных ему напитков, а в (51) – от шашлыка (в противоположность другим возможным блюдам). Подобные достаточно изоэстренные потребности возможны лишь при умеренном

дефиците водного баланса или степени сытости. Ср. в связи с этим (52) *Его мучит голод (жажда)*, где улучшение ОСС зависит только от урегулирования острого дефицита этих параметров, безотносительно к тому, каким конкретным способом оно будет достигнуто.

В оптимальных случаях улучшение ОСС имеет место тогда, когда реализация ситуации А, ценой которой достигается улучшение обеспокоенного ПЛ, не приводит к ухудшению никакого другого ПЛ, т.е. никак не препятствует сохранению текущего состояния всех остальных ПЛ. Таким образом, в подобных обстоятельствах улучшение ОСС зависит от соблюдения принципа "ceteris paribus" ("при прочих равных условиях") (фон Вригт 1986). Подобное отношение, например, возникает у субъекта тогда, когда перед ним случайно открывается возможность улучшения такого ПЛ, текущее состояние которого до появления этой возможности не характеризуется сильным нарушением равновесия. Именно такая оценка содержится в значении адverbального предикатива *охотно* (х, А): (53) *Он охотно прогулялся с товарищем (выпил предложенную рюмку, пообедал...)*. При этом обычно подразумевается, что ОСС в принципе может улучшиться не только от улучшения актуализированного ПЛ, но и от улучшения других ПЛ субъекта, состояние которых в настоящий момент для него не актуализовано. Тем самым улучшение каждого ПЛ как бы вносит свою лепту в "общее дело" – в улучшение ОСС.

Однако совершенно иначе обстоит дело в ситуации острой, доминирующей потребности. В таких обстоятельствах перспектива возможного улучшения других, неактуализованных ПЛ, никак не влияет, с точки зрения субъекта, на состояние его ОСС, а единственным условием его регуляции является урегулирование обеспокоенного ПЛ – то ли улучшение текущего критического состояния (в соответствии с шаблонами ХОТЕТЬ (1), ХОТЕТЬ (2), то ли сохранение существующего положения перед лицом угрозы его значительного (недопустимого) ухудшения (НЕ ХОТЕТЬ (1), ХОТЕТЬ (3)). Именно такая холистическая оценка (независимо от типа оценочного суждения, описывающего исходное желание), содержится в высказываниях, образуемых оборотом *любой ценой*: *Необходимо (нужно) любой ценой А*, где имеется в виду, что урегулирование текущего (или предотвращение будущего нарушения) является единственным условием улучшения или сохранения ОСС, за что субъект и готов уплатить любую цену. Ср. также примеры типа (54) *Ему сейчас не до того (не до прогулок, не до театров)*, где утверждается, что возможность воспользоваться тем или иным благом не представляет для него никакой ценности на фоне неудовлетворенного состояния более важного, базисного ПЛ.

Достижение желаемого, помимо регуляции обеспокоенного ПЛ, может иногда вызывать ухудшение одного или нескольких других ПЛ. Однако, с точки зрения субъекта, такие ухудшения могут считаться допустимыми и не препятствовать регуляции ОСС. В более формальном изложении подобные рассуждения могут быть представлены следующим образом:

(а) 'X считает, что если улучшится ПЛ  $\alpha$  и если ухудшится ПЛ  $\beta$ , то ОСС улучшится';

(б) 'X считает, что если не ухудшится ПЛ  $\alpha$  и если ухудшится ПЛ  $\beta$ , то ОСС не ухудшится'.

В то же время субъект не может допустить, чтобы регуляция нарушенного ПЛ была достигнута ценой ухудшения ОСС. Рассуждения типа

(в) 'X считает, что если улучшится ПЛ  $\alpha$  и если ухудшится ПЛ  $\beta$ , то ОСС ухудшится;

(г) 'X считает, что если не ухудшится ПЛ  $\alpha$  и если ухудшится ПЛ  $\beta$ , то ОСС ухудшится'

должны послужить указанием к отказу от удовлетворения соответствующих потребностей ПЛ  $\alpha$ , поскольку приводят к естественному выводу: "ОСС сохранится (т.е. не ухудшится), если будет сохраняться текущее, пусть и неудовлетворительное, состояние ПЛ  $\alpha$ ", или "ОСС сохранится вопреки последующему ухудшению ПЛ  $\alpha$ ". Это мнение и определяет последующее поведение субъекта. Похожая ситуация отражена, например, в (55) *Она втайне желала этого, хотя и боялась себе признаться в этом*. Заметим, что если текущее состояние ПЛ характеризуется как сильное нарушение его нормы, приведенная схема рассуждения (апеллирующая к шаблону ХОТЕТЬ (2)) может быть задействована для описания значения *X терпит A*.

Важно подчеркнуть, что на рассмотренном этапе субъект оценивает, как отразилось бы на ОСС достижение желаемого, если бы ему пришлось тратить для этого никаких усилий (как если бы оно реализовалось само по себе или чужими усилиями). Таким образом, на данном этапе желание как бы ограничивается уровнем "пожеланий" самому себе. Субъект может так и остаться на этой стадии. Переход к последующим этапам целеполагания осуществляется в том случае, если, по его мнению, желанное положение вещей не может быть реализовано без приложения его усилий. Но это уже тема другого исследования.



## Л и т е р а т у р а .

- Арутюнова Н.Д. 1983. "Сравнительная оценка ситуаций." *Изв. АН СССР, сер. лит. и языка*, 1983, т. 42, No 4.
- Арутюнова Н.Д. 1984. "Аксиология в механизмах жизни и языка." *Проблемы структурной лингвистики 1982*. М., 1984.
- Вольф Е.М. 1979. "Варьирование в оценочных структурах." *Семантическое и формальное варьирование*, М.
- фон Вригт Г.Х. 1986. "Новый подход к логике предпочтений." В: Г.Х. фон Вригт. *Логико-философские исследования: Избр. труды*. М.
- Дорофеев Г.В., Мартемьянов Ю.С. 1969. "Логический вывод и выявление связей между предложениями в тексте." *Машинный перевод и прикладная лингвистика*, вып. 12, М.
- Жолковский А.К., Мельчук И.А. 1967. "О семантическом синтезе." *Проблемы кибернетики*, вып. 19.
- Зализняк Анна А. 1983. "Семантика глагола бояться в русском языке." *Изв. АН СССР, сер. лит. и языка*, 1983, т. 42, No 1.
- Зализняк Анна А. 1985. *Функциональная семантика предикатов внутреннего состояния (на материале французского языка)* Автореф. дис. на соиск. уч. степени канд. филол. наук, М.
- Иорданская Л.Н. 1971. "Попытка лексикографического толкования группы русских слов со значением чувства." *Машинный перевод и прикладная лингвистика*, вып. 13, М.
- Иорданская Л.Н. 1972. "Лексикографическое описание русских выражений, обозначающих физические симптомы чувств." *Машинный перевод и прикладная лингвистика*, вып. 16, М.
- Крейдлин Г.Е., Рахилина Е.В. 1981. "Депотативный статус отглагольных имен." *НТИ*, 1981, No 12.
- Падучева Е.В. 1977. "Понятие презумпции в лингвистической семантике." *Семиотика и информатика*, М.
- Падучева Е.В. 1986. "О референции языковых выражений с непредметным значением." *НТИ*, 1986, No 1.
- Труб В.М. 1978. "К проблеме заполнения пресуппозиционных валентностей в связном тексте." *Лингвистические проблемы проектирования информационных систем*, Киев, ИК АН УССР.

- Чумаков В.И. 1978. "Оценка и семантика понятий практической необходимости." *Проблемы моделирования языковой интеракции. Уч. зап. Тартуского гос. ун-та*, вып. 472, Тарту.
- Шатуновский И.Б. 1989. "Пропозициональные установки: воля и желание." *Логический анализ языка: Проблемы интенциональных и прагматических контекстов*, М.
- Бйм Х. 1978. "Решения, действия и язык." *Проблемы моделирования языковой интеракции. Уч. зап. Тартуского гос. ун-та*, вып. 472, Тарту.

*Wiener Slawistischer Almanach 31 (1993) 299–311*

**Ewa M. Thompson** (Hg.) *The Search for Self-Definition in Russian Literature.* (=Utrecht Publications in General and Comparative Literature 27). Amsterdam/Philadelphia (John Benjamins) 1991.

Der Zusammenbruch der ‚realsozialistischen‘ Ideologie und der Zerfall des sowjetischen Imperiums verleihen der Frage nach der kulturellen Identität der Nationen Osteuropas neue, ja, angesichts des Kriegs auf dem Balkan und der kriegerischen Auseinandersetzungen in den südlichen Republiken der ehemaligen Sowjetunion sowie in Moldawien, brennende Aktualität.<sup>1</sup> Russische Soldaten scheinen in mehr oder weniger offizieller Mission an allen genannten Konflikten beteiligt zu sein. Dies ist, da sich die Sowjetunion selbst bis vor drei Jahren in diesem geographischen Raum (für Jugoslawien bis 1949) als Ordnungsmacht verstand und auch weitgehend unangefochten galt, besonders schwerwiegend.

Für die äußere und innere Stabilität im Eurasischen Raum scheint von erstrangiger Bedeutung zu sein, wie es den Serben und Russen gelingt, von den Träumen ihrer Vormachtstellung auf dem mittleren Balkan bzw. in der ehemaligen Sowjetunion Abstand zu nehmen. Die Leichtigkeit, mit der sich die ehemals ‚internationalistischen‘ kommunistischen Ideologen und Technokraten der Gewalt nunmehr nationalistischer Parolen bedienen, belegt aufs Neue die schon in Grossmans Prosa exponierte Verknüpfbarkeit, Vergleichbarkeit<sup>2</sup> oder gar Austauschbarkeit von Nationalismus und Sozialismus.<sup>3</sup>

Gerade die Kluft zwischen der schwer gegeneinander abgrenzbaren "nationalen" und "imperialen Identität" (XI)<sup>4</sup> der Russen ist von der Slavistin Ewa M. Thompson, Professorin an der Rice-University und Herausgeberin des zwölf Beiträge versammelnden Bandes, in ihrem Vorwort als Auslöser für Konfusion und Angst im Rußland der späten 80er und beginnenden 90er Jahre erhoben worden. Zugleich beobachtet sie bei den Russen ein "reawakening of their national consciousness". Worauf kann sich nach der siebzugjährigen Propagierung eines marxistisch-leninistischen Klassenbewußtseins dieses Erstarken des Nationalbewußtseins stützen, von dem Ewa Thompson zu Recht bemerkt, daß es trotz unübersehbarer Erscheinungsformen in der Sowjetkultur die Aufmerksamkeit der westlichen Osteuropakenner bislang zu wenig auf sich gezogen hat?<sup>5</sup>

Die Rolle, welche in dieser neuen kulturellen Selbstfindung die orthodoxe Kirche spielen wird,<sup>6</sup> ist trotz zahlreicher und mancher profunden Festbeiträge zur Tausendjahrfeier der Taufe der Russen noch unabsehbar; im vorliegenden Band wird sie leider nur von Fall zu Fall erwogen.<sup>7</sup> In der byzantinischen Tradition nach innen ganz entschieden auf die Feier der Liturgie eingestellt und nach außen stets eng auf die staatliche Macht verpflichtet, hat die Ecclesia orthodoxa trotz mutiger Verweigerung von Seiten einzelner Geistliche und Laien gleichsam von innen her ihre Korruption durch die Organe der Staatsmacht erleichtert.<sup>8</sup> Da den slawisch-orthodoxen Kulturen der für westliche Gesellschaften grundsätzliche Gedanke staatlicher Gewaltenteilung und geistiger Scheidung von Glauben und Wissen, von Religion auf der einen Seite und Schule, Wissenschaft oder Philosophie auf der anderen, kaum vertraut ist und in ihnen noch stets skeptisch beurteilt wird, haben der weltlichen Macht und Ideologie – von Häresien abgesehen – we-

niger die Geistlichen als die auf europäische ästhetische Werte verpflichteten Künstler und unter ihnen vor allem die Schriftsteller widerstanden.

Aus diesem Grunde ist es völlig legitim und auch vielversprechend, die Entstehung eines neuen russischen Selbstbildes in der Kunst und insbesondere in der Literatur zu erwarten. Und so ist der Erfolg der Herausgeberin zu würdigen, neun in den Vereinigten Staaten von Amerika wirkende Russisten und Osteuropahistoriker mit dem in Kanada Russische Literatur lehrenden Yuri Glazov<sup>9</sup> sowie dem französischen Literaturwissenschaftler Louis Allain und dem Belfaster Slavisten Marcus Wheeler zum Dialog über die Frage literarisch gestalteter kollektiver Identität in der russischen Kultur zusammengeführt zu haben.<sup>10</sup>

Vom Gegenstandsbereich her bildet der Band einen Sonderfall der Mentalitätsgeschichte, bei dem es nicht um ein Fremdbild, sondern um das russische "Selbstbild" ("self-image", XII) geht, soweit es einen literarischen Ausdruck gefunden hat. Dieses Selbstbild wird allerdings geisteswissenschaftlich überwiegend von außen, als Fremdbild des Selbstbildes, also, erhoben.<sup>11</sup> Da die Beiträger Yuri Glazov und Dmitry V. Shlapentokh Absolventen der MGU in Moskau sind und die Musikologin Milojkovic-Djuric in Belgrad promoviert wurde, ist jedoch neben der Außensicht auch die zeitgenössische osteuropäische Binnenwahrnehmung der betrachteten mentalen Prozesse berücksichtigt.

Die Herausgeberin und McMillin, der Autor des Vorworts (VII), räumen ein, daß die Verfasser der einzelnen Beiträge, die im Buch selbst (Einheitlichkeit suggerierend) „chapter“ genannt werden, doch sehr unterschiedlich an ihre Gegenstände herangehen. Diese methodische Verschiedenartigkeit ist wohl weniger Folge eines "lack of theoretical base in western discourse on Russian national identity" (XII) denn der Komplexität und Vielfalt der behandelten Themen. Sie erfordern theologische und ethnologische, historische und soziologische, kulturhistorische und literaturwissenschaftliche Methoden. Das literarisch artikuliert russische Selbstbild läßt sich in eine ganze Reihe von Bestandteilen zerlegen: ein religiöses (Welche Rolle hat Rußland in der Heilsgeschichte?), ein ethnisches (Was ist die nationale Besonderheit der Russen?), ein historisches (Welche Rolle hat Rußland in der Geschichte?), ein soziologisches (Welche Bedeutung kommt den einzelnen Schichten, z.B. den Bauern bei der Begründung der Identität Rußlands zu?), ein kulturhistorisches (Wodurch hebt sich die russische Kultur gegen andere Kulturen ab?) und ein künstlerisches (Welches ist das Spezifikum der russischen Literatur?).<sup>12</sup> Diese Komponenten werden – leider auch im vorliegenden Band – nicht immer auseinandergehalten, vor allem wohl deshalb, weil sich die literarischen Selbstbilder zumeist in synkretistischer Erscheinungsform darbieten. Der Begriff der literarisch geformten (nationalen) Selbstdefinition weist über die Literatursoziologie auf die Sozialpsychologie, in der Terme wie "Kollektivbewußtsein" und "Massenpsychologie" ein zwielichtiges Dasein führen.<sup>13</sup>

Die Überschrift von Gibians anregendem, den Horizont der Formulierung eines nationalen Selbstbildes systematisch absteckendem und den Band daher zu recht eröffnendem Essay – "The Quest for Russian National Identity in Soviet Culture Today" (1–20) – faßt den Rahmen des Buches übrigens enger und präziser als der Bandtitel, dem auch die Begrenzung auf das 19. und 20. Jahrhundert nicht abzulesen ist.<sup>14</sup> Der Komparatist und Russist der Cornell-University gliedert die russischen Bemühungen um ein (neues) nationales Selbstbewußtsein heuristisch: 1. Rückbezug auf eine nutzbare (vorsowjetische) Vergangenheit, 2.

Sorge um die Ökologie von Natur, Gesellschaft und Kultur, 3. Respektierung der russischen orthodoxen Kirche, 4. die Reintegration der Emigrantenkultur, 5. Aufarbeitung von Gewalt und Vernichtung in der sowjetischen Geschichte, 6. Rekonstruktion von kulturellen Selbst- und Fremdbildern,<sup>15</sup> 7. Neuentwürfe solcher Selbstbilder und 8. die Planung einer "Russischen Enzyklopädie". Lassen sich die Punkte 1–5 als das rückwärtsgewandte Bemühen zusammenfassen, die Schäden zu mindern, welche der russischen Kultur in der Sowjetperiode zuteil wurden, so ist der zukunftsweisende siebte Punkt unter dem Gesichtspunkt der Reichweite in drei Richtungen (mit politischen Präferenzen) gegliedert: a) eine von Lichačev vertretene möglichst umfassende Einbeziehung von historischen und ethnischen Erscheinungen bzw. Gruppen, b) eine "zentristisch" genannte, dem Bachtin-Adepten Vadim Kožinov zugeordnete Richtung, welche den Bolševismus schon in der Form des Leninismus verwirft und nach der Wiedereinsetzung historischer ‚russischer‘ Werte trachtet und c) eine fremdenfeindliche z.T. ausdrücklich antisemitische Richtung, für welche der Schriftsteller Astaf'ev das Beispiel abgibt. Auch das Vorhaben einer "Russischen Enzyklopädie" (8. Punkt), für das es mittlerweile einen eigenen Verlag gibt, arbeitet an der künftigen Selbstbestimmung Rußlands.

Als gegensätzliche Fälle literarischer Gestaltung der Bilder von "Russia's national destiny" führt Gibian П'есучьс Novelle *Новая московская философия* und Belovs Chronik *Год великого перелома* (die Fortführung des Buches *Кануны*) an.<sup>16</sup> Wo die erste die Kenntnis der Literatur selbst zum unverzichtbaren Bestandteil einer moralischen Neuorientierung erhebt, wird die zweite als Lamento auf die Massenvernichtung im Rahmen der Zwangskollektivierung gewürdigt. Anregend ist der Hinweis auf die Gattungen (hier: die Chronik und den плач), in denen sich Selbstmitleid und Selbstüberhebung Ausdruck verschaffen.

Zielt Gibian auf eine systematische Übersicht der zeitgenössischen Selbstcharakteristik der Russen, so legt Herman Ermolaev, Professor für russische Literatur an der Princeton-University, einen verdienstvollen historischen Längsschnitt durch die Porträts der Nationalitäten in der Literatur Sowjet-Rußlands nach der Oktoberrevolution. Er unterscheidet sieben Abschnitte mit den Jahren 1934, 1941, 1945, 1953, 1964 und 1985 als Grenzmarken. Diese Periodisierung ist sicherlich einleuchtend, doch läßt die Durchsetzung von Stalins Slogan über den 'Sozialismus in einem Lande' gegen Trockijs These von der Weltrevolution einen weiteren Einschnitt um das Jahr 1927 sinnvoll erscheinen.<sup>17</sup> Zunehmend rückt an die Stelle des Internationalismus ein quasinationales sowjetisches Selbstbewußtsein,<sup>18</sup> das auch seinen literarischen Niederschlag fand und Majakovskij 1928 dichten ließ "Смотри /и радуйся, простоилица [Москва]: | выплупиваются, /во все Советские Штаты, | новорожденные столицы!"<sup>19</sup>

Anregend ist die Studie des Kenners der russischen Sowjetliteratur in ihrer Vorgehensweise durch den Rekurs auf Zensurbrüche, die Umschwinge in der Tabuisierung von Themen und Erscheinungen belegen. So werden nach Ermolaevs Befund die illegale Deportation von Nationen im Zweiten Weltkrieg und der seit den späten 20er Jahren aufkeimende russisch-sowjetische Antisemitismus erst in der letzten Periode öffentlich besprechbar. Freilich sind gegenwärtig bereits wieder Neigungen zur Tabuisierung negativer Themen zu erkennen, die mit dem

verbreiteten deutschen Schweigen über nationalsozialistische Verbrechen nach dem Zweiten Weltkrieg zu vergleichen sind.<sup>20</sup>

Mit der Gorbachev-Zeit hat sich Dmitry Shlapentokh gerade diesen engeren Zeitraum der letzten sowjetischen Phase zur Darstellung des Nationalismus russischer Intellektueller ausgesucht. Zu Recht nennt er die Sowjetunion (121) "the last multinational empire of the world" und mahnt zur Vorsicht angesichts der Sprengkraft des zerfallenden Großreichs. Im wesentlichen unterscheidet der am Russischen Forschungszentrum der Harvard-Universität wirkende Gelehrte zwei, ihren Mentalitäten nach auseinanderstrebende Gruppen national denkender russischer Intellektueller. Die eine steht in der Tradition der 'Westler', ist liberal gesinnt und sucht für Rußland die Verbindung der Errungenschaften beider Kulturen. Als Beispiel für sie stellt Shlapentokh neben den Philosophen Arsenij Gulyga den führenden russischen Mediävisten Dmitrij Lichačev, der am 12.10. 1988 in einem *Rußland* überschriebenen Essay der *Literaturnaja gazeta* Liebe, Sanftmut<sup>21</sup> und geistliche Einstellung als besondere Kennzeichen der Russen herausgestellt hat. An Dostoevskij anschließend kehrt Lichačev überdies die besondere russische Empfänglichkeit für fremde Kulturen heraus. Grausamkeit figuriert demnach in der russischen Geschichte lediglich als Anlaß zur Selbstkasteiung im Prozeß einer kollektiven Imitatio Christi.<sup>22</sup> Gulyga betont die kulturelle – nicht ethnische – Grundlage des Russentums: Wer die russische Kultur und ihre Werte übernehme, werde zum Russen.

Beachtenswert ist der Hinweis (102) auf den Denker Fedorov und den Eurasianismus als Quellen der zweiten, "parochial" nationalism" (127) genannten Richtung der russischen Intellektuellen; in Valentin Rasputin verkörpert, verzichtet sie auf die Idee eines russischen Imperiums, reserviert die russische Kultur aber zugleich für die ethnisch bestimmten Russen.

Für den "rechten Flügel der russischen nationalistischen Bewegung", der aggressiven russischen Nationalismus mit offenem Antisemitismus verbindet, nennt Shlapentokh den Maler Il'ja Glazunov als prominenten Vertreter. Die 1985 entstandene Bewegung "Память", zu der sich weder Rasputin noch Glazunov offen bekannten, sei das rechte Sammelbecken der russischen Nationalisten. Sie setzt gewisse Traditionen der Slavophilen fort, die z.T. auch von Solženicyn geteilt werden,<sup>23</sup> und strebe die Vertreibung der russischen Juden an.

Kaum zuzustimmen ist dagegen der These, daß Stalin tatsächlich gleichmütig über allen Nationalitäten gestanden habe. Sie muß in den Ohren der zwangsdeportierten Nationen wie der Krimtataren oder auch der systematisch ihrer Gebildeten und ihrer Kultur beraubten Völker, wie der Usbeken und schließlich jener ehemals sowjetischen Minderheiten zynisch klingen, die ihre kulturelle und sprachliche Identität bereits verloren haben oder einzubüßen im Begriffe sind – wie die sibirischen Burjäten.<sup>24</sup> Ungeachtet des Umstandes, daß die Zeit die Überlegungen Shlapentokhs über eine zögerliche Desintegration der UdSSR längst überholt hat, bleibt seine Warnung vor einem russophile Nationalismus in einem "empire in decline" (136) auch in der Gemeinschaft Unabhängiger Staaten gültig.

Schon der Titel "'Self' and 'Other' in Russian Literature" verrät, daß Sidney Monas eine literaturpsychologische Bestimmung des russischen Selbstbildes anstrebt. Ausgehend von Jamesons sozialpsychologischer Reduktion der Literatur auf das 'Politisch Unbewußte'<sup>25</sup> wird sie hier zum 'Bewußtwerden des Politisch Unbewußten' (76) erklärt. Auch wenn man weder mit Blick auf Homer noch auf

Dante, weder auf Gogol<sup>1</sup> noch auf Chlebnikov seiner These folgen mag "Literature does not create these signposts of the self. It finds and arranges, presents and represents them", so ist seine theoretisch orientierte Untersuchung der Bestimmung des Verhältnisses von Ich und Anderem in der russischen Literatur seit Peter dem Großen außerordentlich zu begrüßen.<sup>26</sup> Es ist hier zwar nicht der Ort, gegen Monas' "belief" (78) ausführlich zu argumentieren, doch sei ihm zumindest die These entgegengehalten, das Selbst entstehe erst in der (z.B. literarischen) sprachlichen Ver(selbst)ständigung.<sup>27</sup>

Allerdings rekonstruiert Monas vor allem das Bild der Bauern als "Russian self" (91) in der russischen Prosa des 19. Jahrhunderts; und hier spielt die schriftsprachliche Kunst in der Tat eine viel geringere Rolle als etwa bei der Herausbildung der russischen Intelligenz. Doch wäre an dieser Stelle die (in diesem Beitrag leider nicht behandelte) Frage nach der Funktion der russischen Folklore für die Bildung und Tradierung der bäuerlichen Kultur und des (Selbst-) Bildes vom Bauern von der russischen Romantik über Kljuev und Esenin, die Bauernschriftsteller der 20er Jahre bis hinein in die sowjetische Dorfprosa zu stellen gewesen.

Die Untersuchung Harry Welshs gilt insgesamt der russischen ‚Dorfprosa‘, die sich in den späten 70er und frühen 80er Jahren auch in den deutschsprachigen Kulturen einer geradezu erstaunlichen Beliebtheit erfreute. Der Leiter des Programms Russischer Studien an der University of Houston verknüpft die regressive Orientierung auf eine vermeintlich ‚heile‘ Kultur, einen positiven Helden<sup>28</sup> und eine unreflektierte ‚народность‘ mit der These vom ‚einheitlichen Strom‘ (‘единый поток‘), der zuvor metaphorisch für den von der Partei kontrollierten kulturellen Zentralismus stand. In dieser Hinsicht bildet die Dorfprosa eine in Wendung gegen die Moderne strukturell kaum zu unterscheidende Variante des ‚sozialistischen Realismus‘. Beachtung verdient Welshs Hinweis auf die gegensätzliche Fundierung der Dorfkultur in der vorchristlichen heidnischen Archaik bei Gennadij Osetrov und Sergej Alekseev (43f.), in der christlichen Orthodoxie bei Možaev (41) oder gar im ‚двоеверие‘ bei Rasputin (42).<sup>29</sup>

Der Einheitsstrom wird mit Blick auf eine Verbindung von Nationalismus und Realismus rekonstruiert, die sich in Arbeiten von A. Chvatov auf Dostoevskij und Saltykov-Ščedrin beruft. Ähnlich haben Lykošin Kireevskij sowie Belinskij und Lobanov A. Ostrovskij zu ihren Gewährsmännern berufen (45). Rasputin wiederum gründet sich auf die großen Realisten Dostoevskij und Tolstoj sowie auf den Denker Fedorov, den wir als den Stammvater des russischen Totalitarismus bezeichnen dürfen.<sup>30</sup> Wenn I. Kljamkin die Zwangskollektivierung mit ihren noch immer ungezählten Opfern als unausweichliche Folge des Zusammenstoßes zweier miteinander nicht zu vereinbarenden ökonomischer Theorien historisch legitimiert,<sup>31</sup> erhebt sich in der Tat die Frage, ob nicht auch die Verantwortung für den zweiten Gipfel der Repressionen im Jahr 1937 (nun mit Opfern vor allem auch unter den Intellektuellen) auf eine die Freiheit der Person leugnende ‚historische Notwendigkeit‘ abgeschoben werden kann.<sup>32</sup>

Anregend ist Welshs Hinweis auf den Unterschied russischer Umweltpolitik, die den Menschen einbezieht, gegenüber der westlichen, welche den Menschen eher als Gegner der Natur behandelt (54). Es ist schade, daß der regressive Charakter der ‚деревенская проза‘, die ja doch als Belletristik daherkommt, nicht auch an Hand einer Analyse ihrer Erzählform vorangetrieben wird. Das bedenkenlose Hantieren mit dem allwissenden, ja besserwisserischen Erzähler, die

kleinbürgerliche, Bauern in den Mund gelegte Personenrede, der Rückfall hinter die bei Leskov, Platonov und Zoščenko erreichte Kunst des Skaz und die triviale Komposition dieser Prosa lassen den unzeitgemäßen Charakter dieser Texte mindestens ebenso klar erkennen wie die nostalgischen Motive in der Inhaltsanalyse.<sup>33</sup>

Eine bedeutsame Korrektur des herrschenden Bildes von der Entwicklung der russischen Literatur an der Wende vom dritten zum vierten Jahrzehnt dieses grausamen Jahrhunderts zieht Ewa Thompsons Beitrag über den literarischen Niederschlag des im Pakt mit Hitlerdeutschland ausgeführten sowjetischen Überfalls auf Polen nach sich.<sup>34</sup> Die Professorin an der Rice-University widerspricht der verbreiteten Auffassung, es sei der russische Nationalismus erst mit dem Überfall der deutschen Wehrmacht auf Rußland angefacht worden. An Hand von zeitgenössischem Zeitungs- und Zeitschriftenmaterial weist sie den Gipfel des Nationalismus in der russischen Literatur vom September 1939 bis zum August 1941 nach. Mit einer klassenkämpferisch kaum kaschierten antipolnischen Haltung verknüpfte sich in Gedichten und Feuilletons dieser Zeit nicht selten die deklamatorische Einverleibung auch von Weißrußland und der Ukraine in die 'russische Heimat'.<sup>35</sup> Von dieser chauvinistischen Welle, die von der Bandherausgeberin zu Recht mit der nationalsozialistischen Kriegsdichtung verglichen wird, haben sich so bekannte russische Autoren wie Aliger, Aseev, Gladkov, Kataev, Maršak, Percov, Sel'vinskij und sogar Tvardovskij ergreifen lassen (von den ukrainischen Dichtern ist Ryl'skij, von den weißrussischen Kupala genannt).<sup>36</sup> Die von Ewa Thompson abschließend vermutete Wirkung dieser Erscheinungen auf die russische Literatur und die Denkweise der Russen unserer Gegenwart (166) ist zwar nicht auszuschließen, wäre allerdings noch nachzuweisen.

John Garrard, Professor für Russische Literatur an der University of Arizona, entfaltet den Entwurf russischer Identität am Beispiel von Vasilij Grossmans Spätwerk. Auf überzeugende Weise zeigt er, wie der assimilierte Jude Grossman, der schon im Jahr 1944 (in *Энамя*) aufgrund von Augenzeugenaussagen über Treblinka den frühesten authentischen Bericht über ein deutsches Konzentrationslager veröffentlicht hat, nun auch den russischen Antisemitismus geißelt. Hier kommt ein Grundzug jener durch negativwertige Bestimmung des Fremden ermöglichten Selbstdefinition zum Vorschein, die nicht den Blick des Anderen auf sich selbst (hier das Rußlandbild der Juden, des Westens usw.) in die Selbstfindung einbezieht.

Bedeutsam für die Traditionsbindung der ethisch argumentierenden Prosa Grossmans ist die Berufung auf Čechov, dessen Erzählkunst ja oft als unmoralisch oder gar 'dekadent' verworfen worden ist.<sup>37</sup> Garrard zeichnet in den Worten Mad'jarovs<sup>38</sup> aus *Жизнь и судьба* Grossmans Bild von Čechov als dem ersten russischen Schriftsteller nach, in dessen Werk die Protagonisten nicht nach Nationalität und Stand, also einem Vorurteil gemäß, sondern nach ihrer individuellen Eigenart beurteilt würden (69). In künftigen Studien weiter zu verfolgen wäre der Hinweis auf die nationalistische Neigung zur Bedeutungsverengung des Ethnonyms "русский" in der russischen Gegenwartssprache, da nun Werke in russischer Sprache aus der Feder von Autoren nichtrussischer Abstammung zunehmend als nur 'russischsprachig' ("российскоязычный") aus der ethnisch gefaßten 'russischen Literatur' ausgeschlossen werden.

Die in der Tat für die Sowjetkultur zentrale und problematische Kategorie der



"народность" wird in Jurij Glazovs stimulierender Untersuchung als Beitrag Stalins zur Sowjetkultur gekennzeichnet und einer scharfsichtigen Kritik unterzogen. Für eine vergleichende Totalitarismusforschung aufregend ist die Feststellung, die stalinistische "народность" sei an dem nationalsozialistischen Slogan "Die Kunst dem Volk" (95) orientiert, sie bleibt aufgrund des Mangels an (vielleicht erst noch in russischen Archiven aufzuspürenden?) Belegen freilich vorerst weitgehend Hypothese. Eine zweite, autochthone Quelle macht Glazov in Sergej Uvarovs berühmter Triade von "Orthodoxie, Autokratie und Volkstümlichkeit" zur Zeit Nikolajs I. dingfest. Am Beispiel von Avdeenko und Simonov legt Glazov eindringlich dar, wie es Stalin gelang, selbst seine Opfer für sich einzunehmen. Die sicherlich zutreffende These, Stalins Aufforderung, volkstümlich zu schreiben, sei so wenig ernsthaft gewesen wie seine Anweisung, die Wahrheit zu schreiben, wäre noch überzeugender geraten, wenn die aufgrund von Stalins kleinbürgerlichem Geschmack wegen ihrer Mittelmäßigkeit, offiziell aber für ihre "народность" mit dem Stalinpreis ausgezeichneten Werke in einer Strukturanalyse authentischer russischer Folklore gegenübergestellt worden wären.

Russisches Nationalbewußtsein und russischer (imperialer) Nationalismus suchen und finden ihre Quellen auch in der Geschichte der russischen Literatur. Marcus Wheeler rekonstruiert Puškins Rußlandbild mit Blick vor allem auf Identifikationen und Affinitäten des Dichters zu Peter dem Großen und auf das Polenbild des Dichters. Dabei kommt neben den historischen Entwürfen und der Korrespondenz auch Puškins Dichtung zu ihrem Recht. Wheeler erkennt in diesem Denken das Bestreben, (russischen) Patriotismus und europäische Orientierung ("europeanism", 157), die monarchische Ordnung und den Volkswillen, den Einfluß von Byron und Napoleon, schließlich aber Freiheit und Gesetz zum Ausgleich zu bringen. Die abschließende Bemerkung, der Dichter sei Fürsprecher eines Rechtsstaates gewesen, den viele Russen heutzutage anstrebten, sollte weiterführende Untersuchungen über den Ertrag des Puškinbildes für die russische (literarische) Selbstdefinition anregen.<sup>39</sup>

Der französische Dostoevskij-Spezialist Louis Allain weist sehr sachkundig nationalistische Neigungen in Dostoevskijs frühen Poemen, in seiner Korrespondenz und in seinen journalistischen Arbeiten nach, und er charakterisiert sie in ihrer Entwicklung durchaus kenntnisreich und zutreffend. Sein vor allem moralischer Ausgangspunkt verwehrt es ihm jedoch, einer Trennung des zunächst ästhetischen Kriterien unterliegenden Erzählwerks von den politisch orientierten (vor allem journalistischen) Äußerungen des Schriftstellers als eines "unglücklichen Nationalisten" (und man sollte hinzufügen: Antisemiten) zuzustimmen (147). Auch in diesem Fall könnten weiterführende Untersuchungen die Rolle der Rezeption von Dostoevskijs Œuvre (etwa der der *Бесы*) bei der Ausbildung eines neuen russischen Nationalbewußtseins klären.

Libor Broms Nachbild von Zinov'evs Analyse der Sowjetideologie nimmt einen Sonderplatz in dem Sammelband ein, da es nur indirekt der 'Selbstdefinition in der russischen Literatur' gewidmet ist. Brom kritisiert an Zinov'evs Darstellung der Ideologie des homo sovieticus mit Grund das Verkennen der Unvereinbarkeit von russischem Nationalismus und den Interessen der unterdrückten sowjetischen Minderheiten. Trotz aller hellsichtigen Hinweise auf den Gegensatz der offiziellen – von der Nomenklatura getragenen und von großen Teilen der westlichen Linken lange mit Sympathie unterstützten – Ideologie zur inoffiziellen, die

von der uninformierten Bevölkerungsmehrheit vertreten wurde, ungeachtet auch der scharfen Kritik an den Widersprüchen zwischen sowjetischer Ideologie und realer Situation hat der Schriftsteller und Logiker auch in seinen Satiren ein durchaus russozentrisches Bild dieser Ideologie gezeichnet und ist ihr für diesen Teil selbst auf den Leim gegangen.<sup>40</sup>

Auch Jelena Milojkovic-Djurics Darstellung der Neubewertung von Stravinskis neoklassischer Phase steht eher an der Peripherie eines Bandes über das nationale Selbstbild in der Literatur und ist wohl deshalb an sein Ende gesetzt. Die Rücksicht auf die stilistische Eigenart, die hier der Musik gilt, hätte man sich allerdings auch bei manchen der literarhistorischen Beiträge gewünscht. Die serbische (?) Autorin geht in ihrer musikhistorischen Analyse den Brüchen in der Deutung und Wertung von Stravinskis Œuvre nach und verknüpft sie mit Veränderungen im Selbstverständnis der russischen "nationalen Identität" (107).

Das Jahr 1929 ist ein solches Schwellenjahr, das der vormaligen Wertschätzung von Stravinskis Musik unter der furiosen Kritik der proletarischen Künstlervereinigungen ein Ende bereitere. Ein weiteres Jahr des Umbruchs wird mit dem Beginn der 60er Jahre (wohl als verzögertes 'Tauwetter') in der neuen Hochschätzung für Stravinskis Werk erhoben. Jelena Milojkovic-Djuric würdigt das neoklassizistische Werk Stravinskis, das zunehmend auch in Rußland als genuin russisch begriffen werde, durch seine Verbindung mit dem westeuropäischen musikalischen Neoklassizismus (z.B. eines Hindemith)<sup>41</sup> als Brücke der russischen zur (west-)europäischen Kultur. Ob es freilich die gegenwärtigen Angriffe gegen die avantgardistische Kultur – sie ist ja die andere Seite der stravinskischen Musik – überstehen wird, bleibt abzuwarten.

Das verlegerisch gut ausgestattete und mit biographischen Hinweisen zu den Beiträgern (183–185) versehene Buch wird durch ein vollständiges Namenregister erschlossen (210–216), in das auch einige Begriffe eingefügt sind.<sup>42</sup> Wenngleich die Zeit durch den gescheiterten Putsch im August 1990 rasch vorangeschritten ist, bietet es dem interessierten Laien noch immer vielerlei Aufschluß über die verschlungenen Pfade russischer Selbstsuche und Selbstfindung, über die Chancen einer nationalen Selbstbestimmung wie auch die Gefahren einer imperialen oder messianistischen Selbstüberhebung. Den Fachleuten, vor allem Osteuropahistorikern, Slavisten und Russisten wird es manche Anregung für weitere Forschungen geben. Man wünschte sich, daß es ungeachtet des hohen Preises auch in Rußland gelesen und mit Antwort bedacht würde.

Rainer Grübel

### Anmerkungen

<sup>1</sup> Der Nationalitätenkonflikt in der (ehemaligen) Sowjetunion ist ein Thema, das sich auch unter deutschsprachigen Osteuropakennern wachsender Beliebtheit erfreut. Vgl. den von G. Meyer herausgegebenen Sammelband: *Nationalitätenkonflikt in der Sowjetunion*. Köln 1990, die Monographien von E. Beckherm, *Pulverfaß Sowjetunion. Der Nationalitätenkonflikt und seine Ursachen*. München 1990 und K. Grobe-Hagel, *Rußlands 'Dritte Welt'. Nationalitätenkonflikte in der Sowjetunion*. Frankfurt (M.) 1992.

- <sup>2</sup> In Mittel- und Westeuropa ist bei vielen der Vergleich von Kommunismus und Nationalsozialismus (wobei man der irreführenden Selbstbezeichnung als ‚Faschismus‘ folgt!) ungeachtet aller Gemeinsamkeit in der Neigung zum Totalitären noch immer verpönt.
- <sup>3</sup> Vgl. 1989. Russian Nationalism Today, *Russian Nationality Survey*, Vol. VI, 2.
- <sup>4</sup> Die von Uri Ra'anán (Hrg., *The Soviet Empire: The Challenge of National and Democratic Movements*. Lexington, 1990, X) übernommene Unterscheidung zwischen nationaler und imperialer Identität erscheint mir vorteilhaft, weil sie die unterschiedslos abwertende Charakteristik des Selbstbildes als "nationalistic ideology" vermeidet, wie sie McMillin (VII) im Vorwort vornimmt.
- <sup>5</sup> Vgl. aber schon Simon, G. 1986. *Nationalismus und Nationalitätenpolitik in der Sowjetunion. Von der totalitären Diktatur zur nachstalinistischen Gesellschaft*. Baden-Baden
- <sup>6</sup> Nach Richter (59) sprechen 55,9% der russischen Studenten der Religion in ihrem eine "größere Bedeutung" zu.
- <sup>7</sup> Ausnahmen bilden Gibians Beitrag, der (3f., 14) im Zusammenhang von Glazunovs skandalösen Monumentalbildern und Belovs Chronik die problematische Rolle der russischen Kirche und Religion anführt sowie Washs Hinweis vor allem auf Možaevs Plädoyer für die moralische Kraft der orthodoxen Religion (40f.). Man hätte sich einen gesonderten Aufsatz zur Bedeutung von Religion und двоеверие für die Ausbildung des russischen Selbstbildes gewünscht. Hier wären die Neubewertung des messianistischen Topos von Moskau als 'Drittem Rom' wie auch die schon 1976 angestellten Überlegungen von Averincev (1976, Slavjanskoe slovo i tradicija éllenizma, *Voprosy literatury*, 11, 162–162) zur besonders engen, da nicht über Rom vermittelten, Verbindung der russischen Kultur mit der griechischen Antike zu würdigen gewesen.
- <sup>8</sup> Auf der anderen Seite scheint die protestantische Vorstellung einer säkularisierten ‚Kirche in der Welt‘ die Anfälligkeit für eine offensive Friedenspflicht mit sozialistischer Ideologie wie mit realsozialistischen Gewaltorganen der DDR befördert zu haben.
- <sup>9</sup> Die Schreibung der Verfassernamen übernehme ich aus dem besprochenen Band. Die Entscheidung der Herausgeberin, russische Wörter nach dem System des Library of Congress zu transliterieren und dabei (satzbedingt?) auf die meisten diakritischen Zeichen zu verzichten, erleichtert wohl manchem slavistisch nicht gebildeten amerikanischen Adressaten die Lektüre, irritiert dagegen den europäischen Leser. Zumindest in den Fußnoten, die erfahrungsgemäß nur den wissenschaftlichen Leser interessieren, hätten m.E. konsequenter kyrillischer Satz (wie 203f.) oder auch die international wissenschaftlich übliche Transliteration Vorzug verdient.

- <sup>10</sup> Zum Vergleich sind allerdings Rekonstruktionen nichtliterarischer russischer Selbstbilder heranzuziehen, wie sie z.B. durch (vergleichende) Meinungsforschung erhoben und ausgewertet worden sind in: H.E. Richter, 1990. *Russen und Deutsche. Alte Feindbilder weichen neuen Hoffnungen*, Hamburg. Diese Untersuchung, die sich übrigens nur auf die Befragung von sowjetischen und deutschen Studenten stützt, ist in der Analyse übrigens stärker als in der Auswertung. So sind die Antworten der im Herbst 1989 befragten 1000 Moskauer sowjetischen Studenten (35ff.) als die Meinung der Russen dargeboten, oder es wird etwa ohne Blick auf das beträchtlich geringere, durch kürzere Schul- und Studienzeite bedingte Durchschnittsalter von Studenten in der damaligen UdSSR konstatiert, die "russischen" Studenten seien psychologisch "jugendlicher" (51).
- <sup>11</sup> Vgl. den Versuch der tiefenpsychologischen Bestimmung eines kollektiven literarischen Selbst von G. Cox: Can literature be neurotic? or literary self and authority structures in Russian cultural development (Daniel Rancour-Laferriere (Hrg.) *Russian Literature and Psychoanalysis*. (=Linguistic and Literary Studies in Eastern Europe 31). Amsterdam/Philadelphia (Benjamins) 1989, 451–470).
- <sup>12</sup> Die Methodik der Untersuchungen des Bandes ist – innerhalb der gegebenen Einzelwissenschaften – eher traditionell; auf die denkbare postmodernistische Charakteristik des Selbstbildes als 'Simulacrum' ist völlig verzichtet worden.
- <sup>13</sup> Keine Rücksicht nimmt die von einer Frau herausgegebene Darstellung auf mögliche Unterschiede in den kollektiven Selbstbildern der Geschlechter, und so vermißt man etwa eine Studie über das wirkungsvolle Rußlandbild von Anna Achmatowa oder auch der jüngeren russischen Frauenrechtlerinnen. Richters Studie weist jedenfalls erhebliche geschlechtsspezifische Differenzen in der Selbsteinschätzung nach (39–59).
- <sup>14</sup> Eine erste säkularisierte Selbstbestimmung des russischen Standortes darf man nach den von eschatologischem Zeitbewußtsein getragenen Chroniken in den historischen Epen des 18. Jahrhunderts erblicken. Beide Modellierungsformen sind in unserem Jahrhundert aufgegriffen worden – die religiöse in Belovs *Кануны* (1972–1988) mit dem Untertitel *Хроника конца 20-х годов*, die säkulare etwa in Tvardovskijs *Василий Теркин* (1941–1945).
- <sup>15</sup> Das von Gibian mit Grund herausgestellte Buch von G. Gačev *Национальные образы мира* (M. 1988) wird soeben in *Новые книги* (1993, 1) in zweiter Auflage unter dem Titel *Национальный космос* angekündigt.
- <sup>16</sup> Der Ausdruck "великий перелом" zitiert übrigens Stalins Einschätzung der Kollektivierung aus dem Jahr 1929; vgl. dazu auch Welsh, 47.
- <sup>17</sup> So weist I.N. Rozanov (*Putevoditel' po sovremennoj russkoj literature*. M. 1929, 18) darauf hin, daß Trockijs Buch *Литература и революция* von 1923, das sich nicht auf die russischsprachige Literatur beschränkte, seine

"Aktualität eingebüßt" habe und zu einem "klaren Denkmal eines überlebten Moments geworden" sei.

- <sup>18</sup> Vgl. auch die Hinweise von Glazov auf Erdmans *Самоубийца* von 1928 und Gellers These über die Nationalisierung der russischen Kultur in den frühen 30er Jahren (97).
- <sup>19</sup> Majakovskij, V.V. PSS. Bd. IX. M. 1941, 19. Hier ist übrigens das Vorbild 'Соединенные' für "Советские Штаты" unverkennbar.
- <sup>20</sup> Dies wirft die Frage auf, ob sich kollektive Identität überhaupt auf negative Bestimmung des Selbst gründen kann.
- <sup>21</sup> Hierin ist ihm S. Averincev ("Vizantija i Rus', Dva tipa duchovnosti", *Novyj mir*. 1988, 7, 210–239) nachgefolgt, der die Unfähigkeit zur Grausamkeit als Unterscheidungsmerkmal der Russen gegen Byzanz herausgestrichen hat. Die von Richter edierte Studie schlußfolgert für das Selbstbild sowjetischer und deutschen Studenten (54): "Auf der deutschen Seite sieht man mehr Aktivität, mehr 'Kampfgeist', mehr Selbstbeherrschung – auf der russischen mehr Passivität, mehr Nachgiebigkeit und Sichgehenlassen."
- <sup>22</sup> Es fällt schwer, hier nicht an I. Smirnovs (Scriptum sub specie sovietica. In: *Russian Language Journal*. Bd. XLI, 1987, 115–138 und Scriptum sub specie sovietica II. In: R. Freeborn/J. Grayson (Hg.) 1990, *Ideology in Russian Literature*. London, 157–173) Charakteristik des russischen Stalinismus als Masochismus zu denken. Auch die Richter-Studie (57f.) beobachtet "eine gewisse masochistische Tendenz der Russen".
- <sup>23</sup> Da der noch immer in den USA lebende Schriftsteller sich in seiner Heimat sicherlich größerer Wirkung erfreut als etwa Zinov'ev, wäre es gerechtfertigt gewesen, ihm einen eigenen Beitrag zu widmen.
- <sup>24</sup> Vgl. Lewyztikyj, B. 1983. *Das Sowjetvolk. Nationalitätenpolitik als Instrument des Sowjetimperialismus*, Hamburg.
- <sup>25</sup> Jameson, F. 1981. *The Political Unconscious*, Ithaka/New York.
- <sup>26</sup> Monas (78) Behauptung, vor der Integration Rußlands ins europäische Staatensystem habe es keine russische Literatur gegeben, ist in dieser Allgemeinheit gewiß strittig. Hier folgt Monas – wie die westliche Russistik so oft – Puškins Topos, Peter habe das Fenster nach Europa aufgestoßen ("в Европу прорубить окно") und übersieht sowohl die europäische Orientierung Rußlands seit Aleksej Michajlovič als auch das bedeutsame literarische Werk etwa von Avvakum und Simeon Polockij. Die These (78), die russische Literatur sei im 18. Jahrhundert eine reine Klassenliteratur, womöglich sogar eine rein höfische Literatur gewesen, reduziert die Spannweite zwischen 'hohen' und 'niederen' Gattungen, zwischen Volks- und Adelskultur. Wie fügt sich das Werk Čulkovs in diese 'Klassenliteratur' ein?).

- 27 Vgl. dazu z.B. Bachtins Überlegungen in "Автор и герой в эстетической деятельности", Ders. *Ėstetika slovesnogo tvorčestva*. 2М.1986, 9–190, besonders 35ff.
- 28 Dabei beruft er sich auf die relativ frühe Untersuchung von Ph. Lewis (Peasant Nostalgia in Contemporary Soviet Russian Literature, *Soviet Studies*, XXXIII, 4, 1976).
- 29 Hier ist zum einen das Anknüpfen an die Religion der Altgläubigen in S. Lariovovs Roman *Лидина гарь* (М. 1986ff.), zum anderen aber der in Alekseevs Roman *Крамoла* (1989) dargestellte Zwiespalt Igor' Svjatoslavs zwischen Russischem Heiden- und byzantinischem Christentum von besonderem Interesse.
- 30 Vgl. zur russischen Fedorov-Rezeption M. Hagemester, *Nikolaj Fedorov. Studien zu Leben, Werk und Wirkung*. (=Marburger Abhandlungen zur Geschichte und Kultur Osteuropas. Bd. 28) München 1989.
- 31 *Novyj mir* 1987, 11, 150–188.
- 32 Als Rechtfertigungsgrund diente oft der deutsche Nationalsozialismus, der seine eigenen Zwangsmaßnahmen wiederholt mit dem Kampf gegen Zionismus und Bol'shevismus legitimierte.
- 33 Zwar hat Tolstoj tatsächlich – wie Welsh (51) feststellt – geschrieben, große Kunst sei einfach, doch ist seine hohe Kunst des Erzählens hochkomplex, und so sei der Zweifel gestattet, ob Rasputins Prose "is endowed with literary gifts enjoyed by few living Russian writers".
- 34 Noch in der 1983 von der Leningrader Abteilung der Akademie der Wissenschaften herausgegebenen *Istorija russkoj sovetskoj poëzii, 1917–1941*, werden der sowjetische Überfall auf Polen und der Krieg gegen Finnland verschwiegen, ja, es ist (370: "Накануне войны, уже в 1941 году [...]") der Eindruck erweckt, als habe es vor 1941 keinen Krieg gegeben, an dem die UdSSR beteiligt war! Auch die gerade erschienene, so kenntnisreich wie kritisch vorgetragene Darstellung der Sowjetliteratur von Eckehard Thiele (In: *Kritisches Lexikon der fremdsprachigen Gegenwartsliteratur*. Hg. von H.-L. Arnold, 30. Nachlieferung) läßt einen Hinweis auf die sowjetische Kriegsliteratur der Jahre 1939 bis 1940 vermissen.
- 35 Allein schon diese üble Tradition sollte Solženicyn davon abhalten, einen neuen ostslavischen Bund unter der Führung Rußlands zu fordern.
- 36 Leider wird zur formalen Tradition dieser Kriegshymnik, die bei Aseev in die Bürgerkriegsdichtung Majakovskijs, bei anderen wohl bis in die Kriegsdichtung des Ersten Weltkrieges zurückreicht, nichts gesagt.

- <sup>37</sup> Zuletzt: Rothe, H. (*Anton Tschechov oder Die Entartung der Kunst*. (=Rheinisch-Westfälische Akademie der Wissenschaften. Vorträge G 306) Opladen 1990. Vgl. dagegen die Hamburger Dissertation von Th. Wächter, *Die künstlerische Welt in den späten Erzählungen Čechovs*. (=Slavische Literaturen IV). Frankfurt (M.) usw. 1992.
- <sup>38</sup> Grossman, V. 1988. *Žizn' i sud'ba*. M., 264f.
- <sup>39</sup> Hier wäre im englischen Sprachraum anzuschließen an: D.J. Richards/C.R. Cockrell, *Russian Views on Pushkin*. Oxford 1979. Vgl. auch R. Grübel, *Convention and innovation of aesthetic value. The Russian reception of Aleksandr Puškin*, Theo D'Haen u.a. (Hrg.) *Convention and Innovation in Literature*. Amsterdam 1989, 181–223.
- <sup>40</sup> Der Slavist bedauert das Übergehen der recht umfangreichen Zinov'ev-Literatur sowie die geringe Aufmerksamkeit für die Gattungen und Schreibweisen Zinov'evs, durch deren Analyse sich der spezifische zinov'evsche Russozentrismus hätte verständlich machen lassen.
- <sup>41</sup> Hier wäre es von Interesse, einen Bezug herzustellen zum literarischen Neoklassizismus in der Dichtung der russischen Akmeisten oder im Werk von Stefan George und Rudolf Alexander Schröder. Vgl. dazu die im Druck Arbeiten von Raoul Eshelman über den Akmeismus als Neoklassizismus.
- <sup>42</sup> Die Orientierung im Band fiel leichter, wenn die Kopfzeile nicht stets den Buchtitel, sondern als lebende Kolumne links den Verfassernamen und rechts die jeweilige Überschrift des einzelnen Beitrags ("chapter") aufführte.





Wiener Slavistischer Almanach 31 (1993) 313–315

**Birgit Menzel, V.V. Majakovskij und seine Rezeption in der Sowjetunion 1930-1954**, Berlin 1992 (Osteuropa-Institut der Freien Universität Berlin. Slavistische Veröffentlichungen, Bd. 76).

Die Veröffentlichung der Mitte der 80er Jahre begonnenen Dissertation von Birgit Menzel erfolgt nicht nur rechtzeitig zum 100. Geburtstag Majakovskijs, sondern fällt auch in eine Zeit, in der die Umwertung aller Werte auch den "besten, talentiertesten Dichter unserer sowjetischen Epoche" (J. Stalin) erreicht hat. Sie erreichte den Dichter in Gestalt von Jurij Karabčievskijs "cum ira et studio" verfaßten Schrift *Voskresenie Majakovskogo* (München 1985, Moskau 1989 bzw. 1990), welche den Vorbehalten der russischen Intelligenz gegenüber der gesamten linken Avantgarde und ihrer Rolle in der Sowjetkultur Ausdruck verlieh. Birgit Menzel greift in ihrer Studie zwar die lebendigen Impulse der gegenwärtig zu beobachtenden Vertauschung der Wertvorzeichen auf, setzt sie jedoch in eine distanziertere Einstellung zum Gegenstand um. Ihre Arbeit wirft ein Licht auf Entwicklungsprozesse in der totalitären Kultur, indem sie einen besonders interessanten Fall präsentiert, bei dem das Objekt der Kanonisierung und das kanonisierte Bild nicht zur Deckung kommen, sondern auf immer neue und überraschende Weise auseinanderfallen.

Bei Majakovskij kommt man natürlich nicht umhin, neben dem Werk der Rezeption der Dichterpersönlichkeit besondere Aufmerksamkeit zu schenken. Die Verfasserin unterscheidet hier zwischen verschiedenen Aspekten; den im engeren Sinn biographischen Fakten, dem sein eigenes Leben inszenierenden "literarischen Autor" und dem textinternen lyrischen Subjekt. Sie kommt – sicher nicht ohne Zutun Karabčievskijs – zu dem Resultat, daß Majakovskijs "extrem unausgeglichene Sensibilität, Maßlosigkeit und Kult von Macht und Stärke" (S. 41) je nach gewähltem Bezugsrahmen als Attribute des Dichtergenies, des unangepaßten Rebellen oder des militanten Repräsentanten der politischen Macht angesehen werden können.

Im Anschluß werden Majakovskijs poetologische Aussagen, das von ihm entworfene Bild des Dichters und der Dichtung skizziert. Die Beschränkung auf die nachrevolutionäre Phase des "Zweiten Futurismus" zeigt hier manchmal gewisse Nachteile. Denn Majakovskijs Äußerung z.B., er habe sich nach der Elektrizität nicht mehr für die Natur interessiert, ist ein direkter Ausfluß des futuristischen Credos (bereits bei Marinetti). Auch bei dem wichtigen Themenbereich Liebe-Sexualität wäre es nicht uninteressant zu verfolgen, inwieweit Majakovskijs Haltung gegenüber Frauen zwischen einer originär futuristischen Männlichkeits-Pose und seiner individuell bedingten Verletzbarkeit schwankt.

Bei der Untersuchung der Rezeption Majakovskijs werden vier synchrone Schnitte angesetzt, bezeichnet durch die Jahre 1935, 1940, 1945 und 1954. Spannend sind besonders die der posthumen Kanonisierung des Dichters durch Stalin vorangehenden Jahre. Hier werden unterschiedliche Richtungen der Lyrik beschrieben, die um die Hegemonie, also um das Prädikat "sozialistisch-

realistisch" wetteifern. Wenn hier die Konkurrenzsituation zwischen Majakovskij und Pasternak thematisiert wird, dann hätte man sich allerdings etwas mehr Reflexion darüber gewünscht, was eigentlich Kriterien des sozialistischen Realismus in der Lyrik sein könnten. Zwar findet neben der Majakovskij- und Pasternak-Linie noch die der liedhaften Dichtung Erwähnung, doch wird die Frage der Funktionalität bestimmter Normen für die sowjetische Kultur der 30er Jahre nicht diskutiert. Hätte denn ein Pasternak mit seiner im Kammerton gehaltenen Lyrik im Ernst diesen Platz einnehmen können? Sehr ausführlich dargestellt werden dagegen die Gruppenkämpfe und widerstreitenden Einschätzungen Majakovskijs, vor allem auch die engagierten Aktivitäten der ehemaligen LEF-Freunde, die, wie gezeigt wird, z.T. selber nicht wenig zur Propagierung eines verengten Majakovskij-Bildes beitrugen. Eine zentrale Rolle kommt natürlich den divergierenden Deutungen des Selbstmordes zu, um den sich bis heute verschiedene Rätsel und unterschiedliche Deutungen ranken.

Der Versuch, aus Majakovskij ein ehernes "Monument ohne anstößige Kanten und Widersprüche" (S.144) zu machen, wird in der zweiten Hälfte der 30er Jahre unternommen. Er ist aber im Grunde nicht realisierbar: Dem toten Dichter wird nämlich eine Monopolstellung im Pantheon der sowjetischen Dichtung eingeräumt, während man zugleich die Avantgardekunst als formalistisch und dekadent bekämpft und die "volkstümliche" Lied-Richtung aufwertet. Durch Isolierung und Entindividualisierung wird Majakovskij aus seinem biographischen und künstlerischen Milieu herausgeholt, zu einer vorbildlichen sozialistischen Persönlichkeit präpariert, wobei man alles Anstößige eliminiert. Es handelt sich dabei um typische Verfahren der Heroisierung von Individuen. Während aber historische Heroisierungsprozesse normalerweise auf dem langfristigen Vergessen von Fakten beruhen, greift die Stalinperiode unter Zeitdruck zu offensichtlichen und gewaltsamen Verzerrungen. Um aus dem Futuristen einen volkstümlichen Dichter klassischen Zuschnitts zu machen, müssen immer wieder erhebliche Manipulationen am Dichterbild vorgenommen werden. V. Šklovskijs Erinnerungen *O Majakovskom* (1940) wirft man allzu großen Privatheit und Alltagsnähe vor, und das Poem *Pro éto* wie überhaupt das Liebesthema wird tabuisiert ebenso wie die tragischen Aspekte seiner Dichtereexistenz. Bei F. Čelovekov, dem Autor der *Razmyslenija o Majakovskom* (1940), die die Verletzbarkeit und tragische Existenz Majakovskijs akzentuieren, handelt es sich übrigens um keinen anderen als Andrej Platonov. Es versteht sich, daß in der offiziellen Lesart auch die Sprachproblematik bei Majakovskij extrem "geglättet" wird. Zur gleichen Zeit können aber – auch das gehört zu den Merkwürdigkeiten der Stalinära – in einer durch die Kanonisierung Majakovskijs eröffneten Nische die differenzierten wissenschaftlichen Analysen von Trenin, Chardžiev oder Vinokur erscheinen.

Das bereits während der Kriegsjahre in der sowjetischen Literatur angewachsene Bedürfnis nach authentischer Erfahrung mündete, nach einigen Jahren der Unterdrückung durch das Ždanovsche Regime, nach Stalins Tod in eine partielle Erweiterung der Majakovskij-Rezeption. Wenn auch in den ersten Tauwetterjahren eher subjektive Aufrichtigkeit und Naturlyrik gefragt waren, konnte Majakovskijs Gestalt und Werk doch zunehmend als Kristallisationspunkt für aufbegehrende junge Dichter dienen, am deutlichsten bei Lyrikern wie Evtušenko oder Voznesenskij seit Mitte der 50er Jahre. Die allmähliche

Erweiterung des Majakovskij-Bildes, die auch durch die Kritik an dem Band *Novoe o Majakovskom* (1958) aus der Serie "Literaturnoe nasledstvo" nicht aufgehalten werden konnte, schritt weiter fort.

Resümierend unterstreicht die Verfasserin die unaufhebbare Zwiespältigkeit, die als Haupteindruck nach der Untersuchung von Majakovskijs sowjetischer Wirkungsgeschichte haften bleibt. Hart nebeneinander steht der sprachliche Neuerer und der politisierende Dichtertribun; der jugendliche Rebell und der Staatsdichter, der sich den "sozialen Auftrag" herbeiwünscht; der leidende, liebeswunde Dichter und der seine "bourgeoisien" Feinde dogmatisch verfolgende Eiferer. All diese Züge werden in der Rezeptionsgeschichte bei Bedarf aktualisiert und gegeneinander ausgespielt. Selbst die Kanonisierung von oben kann diese Zwiespältigkeit keineswegs beseitigen, sondern treibt sie auf Umwegen sogar noch deutlicher hervor.

Betrachtet man die in der Arbeit gewählten Querschnitte der Majakovskij-Rezeption (1935, 1940, 1945 und 1954) dann wird deutlich, daß es in der totalitären Gesellschaft keine Eigenentwicklung der Literatur gibt, daß die Kultur vielmehr den Spasmen globaler ideologisch-politischer Konstellationswechsel unterworfen ist. Ungeachtet dieser Tatsache kommt aber eine Unifizierung der Kultur nur scheinbar zustande, da jede neue Konstellation auch wieder unvorhergesehene Spielräume oder zumindest Nischen eröffnet. Gerade die untilgbare Vielgesichtigkeit Majakovskijs ist ein beredter Beleg dafür.

Aufschlußreich ist die Arbeit auch im Hinblick auf die Frage nach der Rolle der Avantgarde in der Sowjetkultur. Als kompromittierend an der linken Kunst wird heute weniger das eigentlich Ästhetisch-Avantgardistische (wenn es auch vielen Lesern, darunter z.B. Karabčievskij, fremd ist) empfunden, sondern die masochistisch-dogmatische Haltung, die die Anhänger des "Zweiten Futurismus" so selbstmörderisch zunächst in die revolutionäre, später in die totalitäre Kultur laufen ließ. Zu klären wäre, ob diese Blindheit ein Wesenszug der Avantgarde ist oder ob es sich nicht auch um eine Form der Mimikry handelt, die dazu diene, die Position der Moderne in der Literatur zu legitimieren und so lange wie nur möglich – wenn auch unter Abstrichen und Kompromissen – aufrechtzuerhalten.

Die Verfasserin der Arbeit tut recht daran, die Vorbehalte gegen den Dichter, der erst im Namen des Futurismus, dann der Sowjetmacht gegen die kulturelle Tradition anrannte, ernst zu nehmen, ohne dabei in Ressentiments zu verfallen. "An dessen Zerstörung / Du gingst, zerstört liegst", schrieb Anna Achmatova 1940 ohne Anklage, aber auch ohne Beschönigung in ihrem Gedicht "Majakovskij im Jahr 1913". Der Anteil der linken Künstler an der Entstehung der Sowjetkultur muß erst geklärt werden, bevor der Dichter Majakovskij wieder eines Tages – in welcher Gestalt auch immer – auferstehen kann.

Hans Günther



*Wiener Slawistischer Almanach 31 (1993) 317–320*

**Eine neue Zeitschrift zur russischen Literatur des "silbernen Zeitalters": De Visu.<sup>1</sup> Heft 0–2 (1992/93)**

In einer Zeit, in der die russischen wissenschaftlichen Zeitschriften mit sinkenden Auflagenzahlen, finanziellen Schwierigkeiten und Herrstellungs- wie Absatzproblemen zu kämpfen haben, erscheint es fast als heroisch riskantes Unterfangen, ein neues Periodikum auf den ohnehin schon unübersichtlichen Markt bringen zu wollen. Seit der Jahreswende 1992/93 erscheint mit der Zeitschrift *De Visu* in dem jungen Moskauer Verlag "Alfavit" ein vielversprechender Versuch eines "istoriko-literaturnyj i bibliografičeskij žurnal", dessen erste drei Hefte (die Ende 1992 erschienene Nullnummer und die ersten beiden Hefte für 1993) Gegenstand der folgenden Besprechung sind.

Die neue Zeitschrift, die von Alexander Galuškina und Aleksandr Rozenštröm redigiert wird, ist nicht nur ein weiterer Titel in der Reihe der bestehenden russischen literaturwissenschaftlichen bzw. literaturkritischen Periodika, wie etwa "Russkaja literatura", "Literaturnoe obozrenie" (mit seinem neuen 'Ableger' "Novoe literaturnoe obozrenie") oder "Voprosy literatury"; mit der thematischen Beschränkung auf die russische Literatur "vom Ende des 19. bis in die dreißiger Jahre des 20. Jahrhunderts"<sup>2</sup>, also auf die Literatur des "silbernen Zeitalters" (eingeschlossen die Literaturtheorie dieser Epoche), ist eine Spezialisierung auf einen Schwerpunktbereich der gegenwärtigen russischen Literaturwissenschaft gegeben. Ein weiteres Novum bietet *De Visu* durch seinen bereits im Namen angedeuteten Akzent auf der bibliographischen Informationsvermittlung, der sich quantitativ in den ca. 40% des Gesamtumfangs umfassenden ständigen Rubriken Bibliographie, Bücher-, Zeitschriften- und Zeitungsschau ("Obzory"), Rezensionen und Chronik ausdrückt. In Anbetracht der Unübersichtlichkeit des postsowjetischen Buch- und Pressemarkts in Rußland füllt *De Visu* damit eine Lücke, die besonders von Lesern empfunden wird, die diesen Markt nicht ständig vor Ort verfolgen können. Die außerordentliche Fülle von Informationen über bisweilen recht abgelegene Publikationen macht *De Visu* aber sicherlich auch für die Moskauer und Petersburger Forscher zu einer wichtigen bibliographischen Informationsquelle. Mit einem enthusiastischen Bienenfleiß werden in diesem redaktionellen Teil der Zeitschrift viele nicht nur dem westlichen Leser schwer zugängliche Quellen erfaßt. Dem Nachweis von Neuerscheinungen zum "silbernen Zeitalter" sind kurze, lakonische Annotationen beigegeben, in denen dezidierte Einschätzungen des Inhalts von Textausgaben und Sekundärliteratur gegeben werden (gegebenenfalls unter Erwähnung paralleler Editionen). Zusätzlich finden sich auch namentlich gezeichnete ausführlichere Rezensionen zu einzelnen Monographien. Von unschätzbarem Wert ist die Zeitungs- und Zeitschriftenschau, in der einschlägige Publikationen auch in sehr abgelegenen Periodika nachgewiesen und annotiert werden. Damit wird dem Phänomen Rechnung getragen, daß bei mangelnden Publikationsmöglichkeiten und gleichzeitiger Öffnung der Archive

zahlreiche wesentliche Materialien in kaum bekannten, jedenfalls schwer zu überschauenden Zeitschriften und Zeitungen erscheinen. Unter der großen Zahl von durchgesehenen Periodika finden sich neben den bekannten auch solche 'Exoten' wie "Artfonar", "Čas pik", "Chronotop", "Daugava", "Dal'nij vostok", "Karnaval", "Patriot", "Socium", "Tret'e soslovie", "Učitel'skaja gazeta", "Vostočnyj ékspres", um nur einige wenige zu nennen. Daneben soll nach und nach retrospektiv die bibliographische Erfassung auch von Zeitschriften- und Zeitungspublicationen der Perestrojka-Jahre nachgeliefert werden, um so eine Datenbank zu erhalten, die die Literatur von 1985 an erfaßt und damit auch jene Periode des "Bücher-Zeitschriften-Zeitungsfiebers"<sup>3</sup> in Rußland einbezieht. So stellt in der Nullnummer A.B. Rogačevskij die mittlerweile eingegangene Tartuer Studentenzeitung (studentčeskaja gazeta) "Alma mater" vor, deren sieben erschienene Ausgaben (1900/91) ein Sprachrohr der jüngeren Generation der Tartuer Schule waren. Die 1990/91 erschienenen 14 Nummern der Zeitung "Severnaja Gileja" (Archan-gel'sk) werden in Nr. 2 von A.T. Nikitaev besprochen. In den nächsten Heften von De Visu sollen unter anderem die Zeitungen "Mir Esenina" (Taškent) und "Vest-nik gumanitarnej nauki" (Samara) vorgestellt werden.

Die Rubrik "Manuskripte und Korrekturfahnen" (Rukopisi i korrekturny) trägt dem Problem Rechnung, daß in der letzten Zeit zahlreiche bereits fertige Bücher als Manuskripte oder auch schon gesetzt in den Verlagen 'liegenbleiben', da die Verlage das Risiko der Herausgabe dieser Bücher nicht mehr tragen wollen bzw. können. De Visu gibt den Autoren und Herausgebern solcher nicht erschienenen Bücher die Möglichkeit, ihre Arbeiten vorzustellen und so möglicherweise einen Verleger zu finden. Unter den hier annotierten Arbeiten finden sich Ausgaben von Werken V.I. Chodasevič, V.G. Korolenko, M.A. Kuzmin sowie Bücher über V.I. Solov'ev und A. Platonov.

Zusätzlich zu diesem bibliographischen Dienst führt die Zeitschrift auch eine eigene Rubrik "Bibliografija": In der Nullnummer findet sich eine Bibliographie von A.T. Nikitaev über die Gruppe der "Ničevoki"; äußerst umfangreiche und wesentliche Ergänzungen zur Personalbibliographie Viktor Šklovskijs bietet A.Ju. Galuškin in Heft 1. Nr. 2 enthält eine Bibliographie zu Igor' Severjanin (O. S. Figurnova) und eine Inhaltsübersicht über die einzigen zwei Nummern der von Merežkovskij und Gippius in Kislovodsk im August/September 1917 herausgegebenen Zeitung "Grjaduščee". Vorgesehen für Nr. 3 ist eine Bibliographie von V. Sukač, die V.V. Rozanovs Publikationen verzeichnet. Die Rubrik "Chronika" bietet einlässige Berichte über wichtige Konferenzen, so in der Nullnummer über die Cvetaeva-Konferenz "Poët i vremja", die im Oktober 1992 im Moskauer Cvetaeva-Museum stattfand (A.B. Rogačevskij); in Nr. 1 über die Konferenz "Kultura v period krizisa i aktual'nye problemy gumanitarnykh nauk", die im Oktober 1992 von der RGGU (Rossijskij gos. gumanitarnyj universitet) veranstaltet wurde (D.S. Moskovskaja), über die Petersburger Remizov-Konferenz im November 1992 (A.A. Danilevskij) u.a.; in Nr. 3 über die Paustovskij-Konferenz im Moskauer IMLI vom November 1992 (A.B. Rogačevskij), über die Konferenz "Iskusstvo avangarda" in Ufa (L.F. Kacis) u.a.

Ist bereits dieser bibliographische (im weiteren Sinne) Teil von *De Visu* zweifellos eine Bereicherung, die eine erstrangige Informationsquelle für den russistisch-kulturwissenschaftlichen Diskurs darstellt, so dokumentieren auch die Publikationen und Artikel der vorliegenden Hefte das durchgehend hohe Niveau dieser Zeitschrift.

Die Rubrik "Publikationen und Republikationen" bietet Veröffentlichungen, die bisweilen die Form von regelrechten Artikeln annehmen; so verbirgt sich unter der bescheidenen Überschrift "E.I. Zamjatin. Pis'mo A.K. Vorovskomu" (Nullnummer) eine umfassende Darstellung der Geschichte der Verhaftung und geplanten (jedoch nicht verwirklichten) Landesverweisung Zamjatin in den Jahren 1922–1923 von A. Ju. Galuškin. Unveröffentlichte Materialien (Briefe, Aufzeichnungen Brjusovs) zum skandalumwitterten Tod der Nadežda L'vova (1913) geben das Material zu A. V. Lavrovs ausführlicher Arbeit "Vokrug gibeli Nadeždy L'vovoj" (Heft 2). Heft 1 bietet anlässlich des hundertsten Geburtstags von Viktor Šklovskij einen Schwerpunkt auf der Geschichte der russischen literaturwissenschaftlichen Diskussion im "silbernen Zeitalter": Hier finden sich frühe Arbeiten G.O. Vinokurs (publ. K.Ju. Postoutenko), ein Brief (1929) Roman Jakobsons an G.G. Špet (publ. K.M. Polivanov), Boris Ėjchenbaums Tagebuch 1917–1918 (publ. O.B. Ėjchenbaum, V.V. Nechotin) sowie Briefe Viktor Šklovskijs an Maksim Gor'kij 1917–1923 (publ. A.Ju. Galuškin). Weitere Publikationen machen Il'ja Erenburgs Artikel von 1919 (publ. D.M. Fel'dman, Nullnummer) und Briefe Berdjaevs und A. Belyj (1906–1917) (publ. A.G. Bojčuk, Heft 2) zugänglich. Das kulturpolitische Klima der 30er Jahre beleuchten zwei Publikationen der Nullnummer: K.M. Polivanov macht die bereits in der Zeitung "Rossijskie vesti" (1992, Nr. 29) veröffentlichte "Specspravka o nastroenijach pisatelej" vom Anfang 1937 einem größeren Leserkreis bekannt und stellt sie in detaillierten Anmerkungen in den historischen Kontext. Eine Sensation stellt der "Sbornik kontrevoljucionnych proizvedenij" dar, der von A.G. Gerasimova und I.S. Maľ'skij veröffentlicht wurde. Es handelt sich um einen von der OGPU 1932 zu Ermittlungszwecken zusammengestellten Sammelband von Werken der zuvor verhafteten Dichter der "konterrevolutionären Gruppe von Kinder-schriftstellern", zu denen die Teilnehmer der Gruppe OBERIU gehören. Für die nächsten Hefte sind vorgesehen: Material aus dem kürzlich in Samara entdeckten Archiv von A. Širjaevce (Briefe von Kljuev, Chodasevič, Zinaida Gippius, Gor'kij u.a. aus den Jahren 1912–1917), Gor'kijs Briefwechsel mit Fedor Stepun und den jungen Prosaikern der Emigration G. Gazdanov und V. Janovskij, antibolschewistische Gedichte Brjusovs von 1918, eine unbekannte Erzählung von B. Sadovskoj von 1919, M. Geršenzons Briefwechsel mit I. Žilkina von 1917, Briefe Leonid Andreevs an N. Rerich (1918–1919), Briefwechsel B. Savinkovs mit russischen Schriftstellern.

Schließlich bieten die vorliegenden Hefte eine Reihe von wichtigen Artikeln zur russischen Literatur des "silbernen Zeitalters". In der Nullnummer sind dies A.E. Parnis' Arbeit "Vjačeslav Ivanov i Chlebnikov", die Ausarbeitung seines Vortrags auf dem Heidelberger Ivanov-Symposium (1989); "Okkulte Motive im Werk Gumilevs" weist N.A. Bogomolov in seiner Studie auf. K.M. Polivanov

(Marina Cvetaeva in Pasternaks "Doktor Živago") begründet überzeugend seine auf der Moskauer Cvetaeva-Konferenz (1992) vorgetragene These, nach der Marina Cvetaeva als einer der Prototypen für die Gestalt der Lara im "Doktor Živago" anzusehen ist. In den anderen Heften ist jeweils ein Artikel enthalten: In Heft 1 legt I. Ju. Podgajekaja die Parallelen zwischen Pasternak und Verlaine anhand der Beziehung der Gedichte "C'est l'extase langoureuse" und "Opređenje poézii" (aus "Sestra moja – žizn") dar. I. Andreevs Arbeit "Chodasevič und Muni" enthält neben der Darstellung der Freundschaft Chodasevičs mit Muni (S.A. Kissin) auch eine Bibliographie Munis sowie einige seiner Gedichte.

Die neue Zeitschrift hat vielversprechend mit einer Fülle von inhaltvollen und lesenswerten Materialien begonnen. Als bibliographisches ebenso wie als inhaltliches Informationsorgan verspricht *De Visu* ein besonders profiliertes Forum der neueren russistischen Kulturwissenschaft zu werden. Es bleibt zu hoffen, daß dazu die technischen und finanziellen Reserven ausreichen. Das regelmäßige Erscheinen scheint, nicht zuletzt dank der Unterstützung durch den Essener "Stifterverband der deutschen Wissenschaft", zumindest für die nächsten zwei Jahre gesichert zu sein. Das weitere Schicksal wird, wie auch bei manchen anderen russischen Zeitschriften, von den Deviseneinnahmen, also von der Anzahl der Abonnements aus dem Ausland abhängen.

Klaus Harer

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

- 1 De Visu. Bžemesjačnyj istoriko-literaturnyj i bibliografičeskij žurnal. Redaktionsadresse: Rossija, 117437 Moskva, ul. Ostrovitjanova 19/139. Die Zeitschrift kann außerhalb Rußlands über Galina Zlotnikova, PO Box 1641, Madison Square Station, New York, NY 10159-1641, USA, bezogen werden. Das Jahresabonnement kostet \$ 48. – (für Bibliotheken \$ 72.-) incl. Versandkosten.
- 2 "Ot redakcii". *De Visu* 1992. O., S. 3.
- 3 Ebda.



**Ingrid Maier, Verben mit der Bedeutung "benutzen" im Russischen. Untersuchung einer lexikalisch-semanticen Gruppe.** Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis. 1991. 185 pp. (Studia Slavica Upsaliensia 29).

Книга И.Майер посвящена семантическому описанию относительно небольшой группы слов русского языка - глаголов со значением употребления (*пользоваться, использовать, употреблять, применять, эксплуатировать, тратить, прибегать, потреблять, расходовать, утилизировать*). Это не самая большая лексико-семантическая группа (ее не сравнить, например, с глаголами движения или речемыслительной деятельности, которые уже не раз становились объектами семантического исследования). И в то же время книга получилась значительной и по объему (185 стр.), и по тому месту, которое она, по нашему мнению, должна занять в ряду исследований лексики. Мы видим две причины этого: во-первых, метод описания, во-вторых, его объект.

Если говорить об объекте, то глаголы данного типа интересны, как показывает И.Майер со ссылкой на Дж.Лакоффа (с.46), тем, что они имеют значение, которое может быть выражено грамматическими средствами, в частности, инструменталисом. Иными словами, глаголы "подчеркивают", или как иногда говорится, "выносят в светлую зону сознания" (выражение В.В.Морковкина) то, что может передаваться имплицитно. В этой связи приведенный в книге сравнительный анализ аналогичных групп в русском и шведском языках (5 часть книги) представляется интересной, т.к. позволяет отличить общеязыковые закономерности от специфики собственно русских глаголов (что в семантическом исследовании внутриязыковой направленности осуществляется крайне редко).

Исследуемые глаголы уже давно привлекали внимание лингвистов, причем не столько теоретиков, сколько практиков: преподавателей русского языка как неродного. Различие между глаголами *пользоваться, воспользоваться, использовать* и, в какой-то степени, *применять* относится к числу тех нюансов, которые представляют наибольшую трудность при изучении русского языка. В многочисленных учебниках и пособиях отмечались различные особенности значения этих лексем (что, кстати, отражено и в рецензируемой книге). Например, отмечается, что *пользоваться* можно употребить тогда, когда предмет "используется по назначению", например, *пользоваться телефоном* значит, 'говорить по нему' и т.п.

Тем не менее, ни одно описание не выделяло в явном виде признаки, наличие или отсутствие которых однозначно позволяло бы предсказать реально наблюдаемые случаи употребления этих лексем.

В связи с этим особое внимание привлекает метод, который избрал автор: лексемы описываются по методике, разработанной в рамках модели "Смысл-Текст", которая была продемонстрирована в толково-комбинаторных словарях нескольких языков. Во 2 главе автор рассматривает (наряду с другими направлениями) особенности данной методики, отмечая, что для этой методики характерно достаточно подробное членение на значения (лексико-семантические варианты), описание на относительно непротиворечивом и однозначном метаязыке, особый инструментарий для описания несвободной сочетаемости (лексические функции), а также внимание к синтагматическим свойствам слова (выделение семантических и синтаксических валентностей каждого значения).

Внимание к синтагматике вызвано, по нашему мнению тем, что различия в сочетаемости слов, как правило, объясняются особенностями семантики каждого из них. При этом И. Майер идет дальше, например, Ю. Апресяна, который допускает в некоторых случаях немотивированные ограничения на сочетаемость (т. н. лексическая сочетаемость). На стр. 41 автор демонстрирует возможность семантической мотивации одного из ограничений на сочетаемость, которое Ю. Апресян считал немотивированным. Речь идет о глаголе *ошибиться*, который нормально сочетается со словами *адрес, дом, дверь*, но не *зонтик, ключ, название* (здесь нужно *перепутать*). И. Майер предполагает, что употребление глагола *ошибиться* определяется входящим в его семантику компонентом "неменяемый порядок". (Нам кажется, что важнеей другой компонент - "оказаться не там, где надо, в результате ошибки", но это не меняет существа рассуждений).

При таком понимании сочетаемости открываются большие возможности для проверки правильности семантического описания слова: тот или иной компонент должен объяснять все случаи как допустимых, так и запрещенных в данном языке сочетаний.

Выполненные в рамках этой методики описания отличаются большой глубиной проникновения в семантические различия, высокой степенью верифицируемости и полноты. Поэтому описание при помощи названных средств одной из наиболее "трудных" групп слов позволяет ожидать выводов, интересных не только в теоретическом, но и в практическом планах.

Это описание составляет содержание 4 главы книги. В ней автор приводит толкования "центральных" глаголов лексико-семантической

группы: 5 значений глагола *использовать*, 7 значений глагола *пользоваться*, 5 значений глагола *употреблять* и 2 значения глагола *применять*, а затем, после их общего сравнения, периферийные глаголы *потреблять*, *расходовать*, *тратить*, *утилизировать*, *эксплуатировать*, *прибегать*.

Естественно, наибольшее внимание читателя привлекают "центральные" глаголы, в первую очередь, потому, что число значений этих глаголов заметно превосходит то, какое дают нам академические толковые словари. Частично увеличение значений (лексико-семантических вариантов) вызвано включением в рассмотрение периферийных, может быть, даже табуированных употреблений; в частности *использовать* толкуется как "принудить к половым сношениям". Однако в основном дробность членений определяется задачей, стоящей перед автором: дать такой набор толкований, который можно приложить к каждому употреблению слова так, чтобы носитель языка признал, что толкование является точной синонимической перифразой этой лексемы (см. формулировку задачи лексикографа в Апресян Ю.Д., *Лексическая семантика*. М., 1974).

Можно признать, что автор со своей задачей справился. Все приводимые в работе толкования интуитивно соответствуют приведенным там примерам. Более того, описания значений позволяют объяснить невозможность или, по крайней мере, нежелательность некоторых словосочетаний с указанными словами, например, *\*эффективно пользоваться (ситуацией)* при возможности *эффективно использовать ситуацию*. Автор (см. стр. 125) объясняет это тем, что в значение *пользоваться* не входит компонент 'каузировать принесение пользы', тогда как в значение *использовать* он входит. Замеченное различие в степени активности использования какой-либо ситуации, свойства и т.п. при употреблении этих двух глаголов представляются точными и интересными.

Особо мы хотим отметить, что из семи значений глагола *пользоваться* три оказываются значениями этого глагола, встречающимися в несвободных словосочетаниях. Автор использует для этого аппарат лексических функций.

Таким образом, можно признать, что работа в целом решает те задачи, которые ставит перед собой автор, что она представляет несомненный интерес для всех специалистов по лексикографии и лексической семантике. Однако, как обычно говорится в рецензиях, "остается ряд сомнений".

Например, не совсем убедительно выглядит разделение первого и второго значения глагола *пользоваться*. Для первого отмечается

компонент "делать обычно то, для чего он предназначен": *пользоваться телефоном*. Именно этот компонент, как отмечает автор, вызывает невозможность актуального употребления слова *пользоваться* в данном значении. Однако представляется, что ко всем приводимым случаям вполне приложимо толкование, даваемое второму значению: "X, цель которого Z, делает что-то с Y таким образом, что достижение цели становится возможным или облегчается". Отметим, что невозможность актуального употребления *пользоваться* (в несовершенном виде) сохраняется и для этого случая и даже приводится автором как отличие от практически синонимичного первого значения глагола *использовать*. Однако компонент, объяснявший это свойство для *пользоваться*!, в данном толковании уже не присутствует.

Нам кажется более убедительным считать, что различия между первым и вторым значениями глагола *пользоваться*, а также между первым, вторым и третьим значениями глагола *использовать* связаны с особенностями контекста. А все случаи допустимости или недопустимости употребления этих глаголов в соответствующих примерах могут объясняться не только наличием каких-то компонентов значения, запрещающих то или иное сочетание слова, но и стратегией говорящего: он выбирает максимально точные и недвусмысленные средства для выражения своего замысла (именно об этом говорят известные принципы Грайса). Например, отмеченная в книге неприемлемость примера \*я *использую карандаш* можно объяснить не отсутствием компонента "обычности", включенного в значение глагола *пользоваться* и отсутствующего у *использовать*, а тем, что глагол *использовать* выражает требуемое значение более сложным образом: *использовать* значит 'включать Y в процесс, результат которого нужен X-у' (этот компонент встречается в толковании нескольких значений слова *использовать* у И.Майер), результат - что-то написанное - может быть достигнут, если этим карандашом писали. Следовательно, *я использовал карандаш* может пониматься как 'я писал карандашом'. Однако употребление глагола *пользоваться* здесь более естественно, т.к. его легче понять в нужном смысле: если *пользоваться* это 'обращаться к Y, когда есть необходимость, для достижения нужного результата' (а именно это толкование, с нашей точки зрения, наиболее точно отражает все употребления первого и второго значений этого глагола), то обращение к карандашу автоматически (если не сказано иного!) означает писание им. Говорящий должен употребить вариант, более легкий для понимания, чтобы не противоречить принципу дружеской любви.

Отметим, что учет стратегии говорящего позволяет объяснить и то, что неприемлемые в обычных случаях примеры оказываются допустимыми в определенном контексте (так можно сказать *Я использовал карандаш*, если до этого обсуждались инструменты, которые были выбраны разными людьми для достижения своей цели): контекст существенно влияет на понимание, и то, что было труднопонимаемо (и потому не подходило для употребления), в каком-то определенном контексте может пониматься легче, чем другие слова. Кроме того, подобная модель позволяет объяснить такую вещь как различные степени допустимости примера - то, что обозначается у И.Майер, как это и принято, вопросительным знаком (а также двумя или тремя) перед сомнительной фразой: можно считать, что в таких случаях менее удачный вариант не настолько отличается от более удачного по степени понятности и недвусмысленности, чтобы быть признанным полностью запрещенным. Исследование И.Майер не содержит каких-либо попыток объяснения этого явления.

Однако известно, что каждая модель имеет свои достоинства и недостатки. Автор действовал в рамках модели, которая и не ставит себе задачей объяснение, например, разной степени допустимости фраз. Не стоит ставить отсутствие этого в упрек автору. Напротив, очевидно, что такая подробная и обстоятельная работа в рамках определенной модели, какую мы видим в книге И.Майер, может быть заметным вкладом в развитие лексической семантики, а также полезна для русистов-практиков - лексикографов, преподавателей, методистов.

Елена Борисова (Клагенфурт)



**Vladimir Brodnjak**, Razlikovni rječnik srpskog i hrvatskog jezika. II. nepromijenjeno izdanje. Zagreb 1992. XV + 632 S.

1. Die Unterschiede zwischen der serbischen und der kroatischen Sprache (früher: zwischen dem östlichen und dem westlichen Teil des serbokroatischen Sprachgebiets) beschäftigen seit langem sowohl die Politiker als auch die öffentliche Meinung und - natürlich - auch die Sprachwissenschaft. Selbst der wissenschaftliche Terminus "serbokroatisch" ("kroatisch-serbisch") ist fast anderthalb Jahrhunderte alt. Er wurde zur Zeit der nationalen Wiedergeburt geprägt. Die Politiker und manche Literaten der illyrischen Bewegung hegten die Illusion, eine einheitliche Schriftsprache für alle südslavischen Völker "vom Triglav bis zum Schwarzen Meer" zu schaffen. Die realistischer denkenden serbischen Spracherneuerer, an der Spitze mit Vuk Stefanović Karadžić sahen jedoch ein, daß diese Absicht unreal war, darum wollten sie eine einheitliche Schriftsprache nur für die Serben und Kroaten kodifizieren. Dies wurde durch jene Vereinbarung eingeleitet, welche die führenden serbischen und kroatischen Literaten im Jahre 1850 in Wien unterzeichnet haben. Später tauchten aber zahlreiche Probleme im Zusammenhang mit dieser Vereinbarung auf. Die Wurzeln dieser fast unlösbaren Probleme sind in der Sonderentwicklung zu suchen, die das Serbische und Kroatische in der Periode vor den Einheitsbestrebungen durchmachten. Diese Rezension hat nicht das Ziel, den ohnehin bekannten Entwicklungsprozeß der beiden Schriftsprachen nachzuzeichnen, es genügt, festzustellen, daß sich sowohl die Kroaten als auch die Serben an die Vereinbarung kaum gehalten haben. Der Illyrismus wurde aufgegeben, die Philologie, die sich mit dem Serbischen und Kroatischen beschäftigte, wurde Serbokroistik genannt und unter diesem Namen hat sie wissenschaftlichen Rang erlangt. Dieser Terminus wurde von den führenden einheimischen und ausländischen Linguisten gebraucht, höchstens wurde das Bindwort *ili* 'oder' zwischen die beiden Glieder der Zusammensetzung eingeschoben (vgl. u.a. Maretić, T.: Gramatika i stilistika hrvatskoga *ili* srpskoga jezika. 1899).

Die zwischen den beiden Sprachen historisch ausgebildeten Unterschiede (in erster Linie im Wortschatz) wurden kroatischerseits zur Zeit der faschistischen Diktatur durch einen extremen Purismus noch gesteigert und die Bestrebungen der Kroaten zur Herausbildung ihrer eigenständigen Literatursprache ziemlich diskreditiert. Unter ganz anderen Verhältnissen kam es nun schon einige Jahre vor dem Zerfall Jugoslawiens neuerlich zur Wiederbelebung des kroatischen sprachlichen Ideals. Man kann dies auch aus rein linguistischen Gründen

verstehen, da die schöpferischen Tendenzen in der kroatischen Literatur und Lexikographie schon seit der Herausbildung der alten regionalen Schriftsprachen bemerkbar waren, ähnlich wie (unter deutschem Einfluß) auch im Tschechischen und Ungarischen. Auch die ungarische Spracherneuerung zeigt, daß sich nicht alle Schöpfungen bewährten und einige von ihnen heute sogar fast lächerlich wirken. Neben zahlreichen zutreffenden Neologismen hatte auch die kroatische Spracherneuerung Mißgeburten.

2. Der Verfasser der rezensierten Arbeit - obwohl er Philologie studiert hat - ist kein professioneller Linguist. Im Vorwort informiert er, daß ihm die Idee dieses Wörterbuches im Lauf seiner Redakteursarbeit gekommen ist. Der Autor des Nachwortes, Dalibor Brozović, betont, dieses Wörterbuch sei ein persönliches Werk (*individualno djelo*) und widerspiegele das persönliche Sprachgefühl des Verfassers. Das Werk ist umfangreicher als alle vorangehenden Arbeiten. Nach meiner approximativen Schätzung enthält es ca. 30.000 Titelwörter. In vielen Fällen gibt es natürlich zwischen den serbischen und kroatischen Wörtern einen nur minimalen Unterschied. Die serbischen Titelwörter sind im Fettdruck gegeben. Mit seinem Unternehmen führt der Verfasser die lexikographische Arbeit fort, die sich mit diesem Problem zum ersten Male wissenschaftlich beschäftigt hat, nämlich das Werk von Petar Guberina und Kruno Krstić "Razlike između hrvatskoga i srpskoga jezika" (Zagreb 1940). Das Wortmaterial ist bei Brodnjak viel größer als bei Guberina-Krstić. Während jedoch die phonologischen, morphologischen und syntaktischen Unterschiede bei den letzteren wissenschaftlich behandelt sind, ist die vorliegende Arbeit bloß ein Wörterverzeichnis. Im Vorwort erwähnt Brodnjak die unmittelbaren Vorläufer seiner Arbeit. Es ist interessant, daß der Serbe Radosav Bošković als erster über diese Unterschiede im Jahre 1935 in einem Zeitschriftenartikel geschrieben hat ("O jezičnoj i stilskoj diferencijaciji srpskog i hrvatskog jezika"). Laut Bošković sind die Unterschiede im Wortschatz relativ, d.h. viele Beispiele können eher als stilistische Serbismen und Kroatismen, nicht aber als ausschließlich serbische und kroatische Wörter aufgefaßt werden: "Zum Glück zerstört die Zeit das, was die jahrhundertelange politische und kulturelle Isolation der serbischen und kroatischen Hälfte unseres Volkes geschaffen hat." Bošković spricht also von einem Volk und einer Sprache. Fünf Jahre später beschrieben Guberina und Krstić kurz die Geschichte der kroatischen Schriftsprache, sie sprechen schon von zwei Völkern und zwei Sprachen.

Im folgenden möchte ich mich in diese Frage nicht vertiefen, sondern habe nur die Absicht, die von Brodnjak dargelegten Wortschatzunterschiede zu Typen zusammenzufassen. Ein Wörterbuch wird gebraucht, wenn man nach einem Wort oder einem Ausdruck sucht. Dies ist der praktische Zweck jedes Wörterbuches.



Wenn man aber aufgrund eines sogenannten Differentialwörterbuches auch einige theoretische Schlüsse ziehen will, ist es nötig, zumindest die augenfälligsten, wichtigsten Typen zu systematisieren. Im folgenden wird eine solche Systematisierung versucht.

3. Laut Brodnjak beträgt die abweichende Aussprache vom ehemaligen *jat* (ê) nur 5 Prozent der lexikalischen Unterschiede zwischen der heutigen serbischen und kroatischen Schriftsprache. (Diesem, aus dem Indogermanischen stammenden, wahrscheinlich offen artikulierten Laut entspricht im Serbischen *e*, im Kroatischen *ije* oder *je*, z.B. s. *mleko* - kr. *mlijeko* 'Milch', s. *nedelja* - kr. *nedjelja* 'Sonntag').

3.1. Es ist ein augenfälliger, aber das gegenseitige Verstehen nicht hindernder Unterschied in der Adaption der Fremdwörter zu beobachten (ziemlich ausführlich dargestellt von I. Nyomárkay: *Morfološka sintaktička adaptacija stranih riječi u hrvatskosrpskom (srpskohrvatskom) jeziku*. Budapest 1984).

3.1.1. Die fremden (zum Großteil internationalen) Verben erhalten im Kroatischen die Endung *-irati*, im Serbischen *-ovati* oder *-isati*, z.B. *agitirati* - *agitovati*, *analizirati* - *analisati*, *bojkotirati* - *bojkotovati*, *determinirati* - *determinisati*, *karakterizirati* - *karakterisati* usw.

Das Serbische bevorzugt *-ovati* auch bei Verben unmittelbarer deutscher Herkunft, im Kroatischen ist in diesen Fällen *-ati* zu finden: *driblovati* - *driblati* 'dribbeln', *lifrovati* - *lifrati* 'liefern'.

3.1.2. Im Kreis der Substantiva ist eine typische Erscheinung die Bewahrung des lateinischen (neulateinischen) Suffixes *-(i)um* (in der Form *-iljum*) im Serbischen und dessen Weglassen im Kroatischen, z.B.: *akvarijum* - *akvarij*, *atrijum* - *atrij*, *kolokvijum* - *kolokvij*, *feudum* - *feud* usw. Hierher gehören auch jene Benennungen chemischer Elemente, die ins Kroatische nicht übersetzt wurden, z.B. kr. *natrij* - s. *natrijum*. (Über den Wortschatz einiger Fachwissenschaften vgl. Jonke, Lj.: *Češki jezični elementi u hrvatskosrpskom književnom jeziku*. In: *Književni jezik u teoriji i praksi*. Zagreb 1965, 151-165; Šulekova briga o hrvatskoj naučnoj terminologiji. *Zbornik radova Filozofskog fakulteta*, knj. II. Zagreb 1954; Šolc, A. - Božidarević, J.: *Obradba stručnih naziva u Rječniku hrvatskoga književnog jezika*. In: *Hrvatski književni jezik i pitanje varijanata*. Posebno izdanje časopisa *Kritika*. Sv. I. Zagreb 1969).

3.1.3. Die Entsprechung s. *-ista* - kr. *-ist* gehört auch zu dem erwähnten Typ, z.B.: *altruista* - *altruist*, *determinista* - *determinist*, *egoista* - *egoist*, *komunista* - *komunist*.

3.1.4. Gegenüber der Endung *-tija* im Serbischen (mit griechischem *-t-*) tritt im Kroatischen *-cija* auf: *demokratija - demokracija, plutokracija - plutokratija, teokratija - teokracija* usw.

3.1.5. Die Konsonantgruppen *-nt*, *-pt*, *-rt* und *-kt* im Auslaut (im Nsg) werden im Serbischen durch ein sog. *nepostojano a* (durch einen "beweglichen a"-Laut) aufgelöst: *kontinenat - kontinent, kontingenat - kontingent, koncepat - koncept, objekat - objekt, koverat - kovert* und ähnliche.

3.1.6. Einige Substantive neulateinischer Herkunft treten im Serbischen mit *-er*, im Kroatischen mit *-or* oder *-ar* auf: *dekorater - dekorator, funkcioner - funkcionar, reakcioner - reakcionar* usw. Die Anpassung dieses Typs wurde im Serbischen vom Französischen und Russischen beeinflusst.

3.1.7. Der Unterschied zwischen der griechischen und lateinischen Aussprache spiegelt sich im Typ s. *vazilisk - kr. bazilisk*, s. *varvar - kr. barbar*, s. *lavirint - kr. labirint* wider. (Vgl. dagegen s. *simbol* /neben *simvol*/ - kr. *simbol*).

3.1.8. Es ist anzunehmen, daß im Serbischen neben der griechischen Aussprache auch der russische Einfluß in Betracht kommt und darum *-k-* dort erscheint, wo der Kroat *-c-* (=ts) spricht: *okean - ocean, Kipar - Cipar, kimval - cimbal*.

Alle diese Typen können auch aus Fremdwörterbüchern nachgewiesen werden.

4. Den zweiten Teil des Wörterbuches bilden die Unterschiede, die nicht in Fremdwörtern erscheinen, sondern genuin slavische lexikalische Abweichungen sind.

4.1. Im Kroatischen - wie oben schon erwähnt wurde - sind die puristischen Tendenzen sehr stark. Dies ist eine Tradition, die ihre kulturhistorischen und gesellschaftlichen Gründe hat. Während das Serbische Fremdwörter leicht übernimmt und sie an seine Struktur anpaßt, strebt das Kroatische, anstatt der fremden und internationalen Wörter Neologismen zu bilden. Diese neugebildeten kroatischen Ersatzwörter hindern das gegenseitige Verstehen nicht, wenn es um Ausdrücke geht, die auch für die Serben analysierbar sind, z.B.: s. *abonman - kr. pretplata* (vgl. ung. *abonál - előfizet*), s. *advokat - kr. odvjetnik*, s. *banknota - kr. novčanica*, s. *fabrika - kr. tvornica*, s. *geografija - kr. zemljopis*, s. *penzija - kr. mirovina*, s. *personalni - kr. osobni*, s. *univerzitet - kr. sveučilište*, s. *biblioteka - kr. knjižnica* usw. Es sei bemerkt, daß im Gebrauch dieser Varianten der Unterschied nicht stilistischer Natur ist, wie man es etwa im Ungarischen in

zahlreichen Fällen beobachten kann (so z.B. ung. *abonál* etw. archaisch oder *bibliotéka* mit bestimmtem stilistischem Ziel gebraucht werden).

Die Serben verstehen diese Wörter, gebrauchen sie aber nicht. Diese kroatischen Neologismen wurden für Fremdwörter geschaffen, die nicht zur wissenschaftlichen Terminologie im engeren Sinne gehören, und für die in der anspruchsvollen Gemeinsprache muttersprachliche Ausdrücke gebraucht werden.

4.2. Ein bißchen sonderbar wirkt aber der Teil des kroatischen terminologischen Wortschatzes, in dem die im internationalen Sprachgebrauch schon eingewurzelten Termini durch muttersprachliche Wörter ersetzt werden, wie z.B. *sklonidba* - s. *deklinacija*, *sprezanje* - s. *konjugacija*, *glasoslovlje* - s. *fonetika*, *nazivlje* (in einigen neueren Wörterbüchern *izrazoslovlje*) - s. *terminologija*, *zemljioslovlje* - s. *geologija* (vgl. ung. *Földtani Intézet*, aber *geológia*), *skladatelj* - s. *kompozitor*, *polog* - s. *depozit* und ähnliche. Unter diesen und ähnlichen Fachausdrücken gibt es zahlreiche sprachlich regelmäßig geprägte Wörter, die aber wegen der Internationalität der Wissenschaft nur schwer Wurzel fassen können.

4.3. Einen besonderen Typ bilden die Varianten, bei denen sowohl im Serbischen als auch im Kroatischen keine fremden, sondern aus slavischen Wurzeln gebildete Wörter auftreten. Hier soll erwähnt werden, daß die Kroaten im Laufe des 19. Jahrhunderts mehrere tschechische Wörter übernommen hatten, die auch heute lieber als die im Serbischen üblichen Varianten gebraucht werden. Solche sind z.B.: *cesta* - s. *put*, *vlak*, - s. *voz*, *osobni* - s. *lični* usw.

In der Mehrheit der Fälle sind die Gründe der lexikalischen Unterschiede in der Verschiedenheit des fremden Einflusses zu finden, z.B. s. *obrazovan* - kr. *izobražen* 'gebildet - ausgebildet', s. *ljubopitljiv* - kr. *radoznao* 'neugierig', s. *nauka* - kr. *znanost* 'Wissenschaft', s. *naučan*, *naučnik* - kr. *znanstven*, *znanstvenik* 'wissenschaftlich, Wissenschaftler'. An den serbischen Ausdrücken ist russischer Einfluß unverkennbar.

Es kommt oft vor, daß die neuen Wörter aus Synonymen gebildet werden, z.B. s. *beskonačnost* - kr. *beskrajnost* 'Unendlichkeit' (*konac* wie *kraj* bedeuten 'Ende'), s. *bukvalan* - kr. *doslovan* 'buchstäblich' (*bukva* und *slovo* bedeuten 'Buchstabe') usw.

4.4. Zu einem anderen Typ gehören die Wörter, deren Stämme bzw. Wurzeln in beiden Sprachen identisch sind und sich entweder durch die Suffixe und Präfixe oder im Fall der Zusammensetzungen durch die Vordglieder unterscheiden. Einige Beispiele aus dem Kreis der Substantive: kr. *liječnik* - s. *lekar*, kr. *znanac* - s. *poznaničnik*, kr. *poredba* - s. *poređenje*, kr. *slastičarna* - s. *poslastičarna* usw. Hierher gehören auch die Nomina agentis, die im Kr. mit dem Suffix *-telj*, im S.

mit dem Suffix *-ac* gebildet werden: kr. *čitatelj* - s. *čitalac*, kr. *slušatelj* - s. *slušalac*, kr. *prevoditelj* - s. *prevodilac*. Ursache der Unterschiede kann auch der Ablaut sein, z.B.: kr. *tijek* - s. *tok* (zweierlei Ablautstufe vom Verb *teći*). Einige Beispiele aus dem Kreis der Verben: kr. *dohvaćati* - s. *dohvatati*, kr. *promatrati* - s. *posmatrati*, kr. *štovati* - s. *poštovati*, usw.

4.5. In einigen Fällen ist die Entsprechung s. *v* - kr. *h* typisch: kr. *buha* - s. *buva*, kr. *duhan* - s. *duvan*, kr. *gluh* - s. *gluv*, kr. *kuhati* - s. *kuvati*. Anders zu beurteilen sind *snaha* - *snaja*, *promaha* - *promaja*, weil die Formen mit *h* auch von den Serben gebraucht werden.

4.6. Bei den Adjektiven und Adverbien sind die folgenden Entsprechungen typisch:

4.6.1. s. *bez-* (*bes-*) - kr. *ne-*: *bespregledan* - *nepregledan*, *besprekidan* - *neprekidan*, *bespotreban* - *nepotreban*, *bespokretan* - *nepokretan*;

4.6.2 s. *mnogo-* - kr. *više-*: *mnogobojan* - *višebojan*, *mnogougao* - *višekutnik*, *mnogospratnica* - *višekatnica*;

4.6.3. s. *van-* - kr. *izvan-*: *vanplanski* - *izvanplanski*, *vanredni* - *izvanredni*, *vanstranački* - *izvanstranački*, usw.

4.7. Es ist selbstverständlich, daß in der serbischen Gemeinsprache viele türkische Wörter existieren, die in der kroatischen Schriftsprache nicht, wohl aber im Dialekt gebräuchlich sind, z.B.: s. *kajmak* - kr. *vrhnje* 'Rahm, Sahne', s. *kajgana* - kr. *omlet* 'Eierspeise, Omlett', s. *kasapin*, *kasapnica* - kr. *mesar*, *mesnica* 'Fleischer, Metzger; Metzgerei', s. *komšija* - kr. *susjed* 'Nachbar', usw.

5. Aus dem rezensierten Wörterbuch wurden hier nur die wichtigsten Haupttypen hervorgehoben. Mit einer noch nuancierteren Berücksichtigung der einzelnen Untertypen könnte man natürlich diese Gliederung noch genauer gestalten. Die vorliegende, etwas ausführlichere Rezension hatte die Absicht, die latenten Werte dieses Differentialwörterbuches aufzuzeigen, das trotz seines individuellen Charakters als ein nützliches Nachschlagewerk nicht nur den Sprachpflegern, sondern auch allen Schreibern einer anspruchsvollen kroatischen Sprache gute Dienste leisten kann.

Istvan Nyomárkay (Budapest)

Han Steenwijk, *The Slovene Dialect of Resia. San Giorgio*. Amsterdam-Atlanta, GA: Rodopi. 1992, 352 pp. (Studies in Slavic and General Linguistics, 18).

Der slowenische Dialekt des Resiatals ist in der slawischen Dialektologie gut bekannt. Seit Baudouin de Courtenay 1875 (Опыт фонетики резьянских говоров, Varšava-Peterburg) und 1895 (Материалы для южнославянской диалектологии и этнографии I, Резьянские тексты, Sanktpeterburg) verfügen wir über eine ausgezeichnete Beschreibung desselben, aber auch später hat das Resiatal immer wieder die Aufmerksamkeit der Slawisten (z.B. der Slowenen Ramovš, Riegler, Logar, Matičetov, der Niederländer Groen, Gvozdanović, Steenwijk, Vermeer u. a.) auf sich gezogen. Da die einzelnen Dorfmundarten des Resiatals sprachlich nicht ganz einheitlich sind, hat sich der Verf. an die Beschreibung der Mundart von San Giorgio herangewagt, da sie noch am wenigsten untersucht ist (S. 15).

Die resjanischen Mundarten waren nach Ramovš einst Teil des Kärntner-Slowenischen, bis im 15. Jh. der Kontakt zwischen ihnen abgerissen ist. Die Zahl der Sprecher ist klein (ca. 1400 Personen), ihr Dialekt ist gekennzeichnet durch starke äußere Einflüsse (friulanisch, venezianisch, italienisch, in der Vergangenheit auch deutsch).

Steenwijk gibt zunächst eine Beschreibung der Forschungslage, wobei er besonders auf das System der "dumpfen" Vokale (темные, zasopli, im Deutschen oft als "luffterfüllte" Vokale bezeichnet) eingeht. Es handelt sich offenbar um laryngalisierte, zentralisierte Vokale. Phonetische Messungen (S. 24) und Perzeptionstests (25) scheinen dies zu bestätigen. (Meiner Meinung nach ist die Laryngalisierung das primäre Merkmal, die Zentralisierung sekundär, denn diese wird durch Senkung des Larynx erreicht.)

Das Vokalsystem besteht aus 13 betonten Vokalen, die einander nach dem Merkmal "zentralisiert" gegenüber stehen. Der phonetische Gegensatz zwischen den beiden Vokalgruppen ist in San Giorgio weniger ausgeprägt als in den anderen resjanischen Mundarten. Im Gegensatz zu anderen slowenischen Dialekten besitzen die Vokale weder Intonations- noch Quantitätsoppositionen.

Das System der unbetonten Vokale hat sieben Phoneme, darunter nur zwei zentralisierte (e o).

Das Vokalsystem besitzt zahlreiche phonetische Varianten. Der Verf. versucht, alle Arten von Neutralisierungen, alle freien und positionellen Varianten zu beschreiben. Das Konsonantensystem ist wesentlich einfacher. Gegenüber anderen Dialekten fällt die Existenz der Phoneme *č d* auf (2: Phonology, 19-48). Zweck

der detaillierten phonetischen Beschreibung ist es immer, das phonologische System zu erschließen.

Im morphonologischen System (3: Morphonemics, 49-79) spielen zwei Erscheinungen eine wichtige Rolle: die Vokalhebung in gewissen phonetischen und morphologischen Positionen (z.B. *bús* : *bósa*, *kozà* : *kuzf*) und die regressive Vokalassimilation (*sastrá* : *G. pl. sistrf*).

Es folgt die vollständige Beschreibung der Morphologie des Nomens und Verbs (81-158) einschließlich der Beschreibung der Akzentklassen. Das Imperfekt ist nur von ganz wenigen Verben belegt. In der Syntax (159-187) finden wir Kasussyntax, die Funktion der Präpositionen und Konjunktionen.

Eine Reihe von Texten dient zur Illustration der Beschreibung (189-224). Die Texte sind nicht übersetzt, da sich die Vokabeln im Glossar (237-338) finden lassen. Das Glossar ist von großem Wert, spiegelt es doch (mit geschätzten mehr als 4000 Stichwörtern) den Wortschatz eines Dorfdialekts wider. Unter den Elementen, die Resien mit Kärnten verbinden, sind beispielsweise die Formen *bró* 'all right' (in Kärnten *dro*), *dúri/dúre* 'door', *vílažej* 'spring' vertreten. Unter alten, auch in Kärnten bekannten Germanismen habe ich die Formen *čěsplin* 'plum' ("Zwetschke"), *drék* 'shit' ("Dreck"), *Vínahti* 'Christmas' ("Weihnachten"), *wíža* 'song' ("Weise") entdeckt. Der Wortschatz enthält natürlich zahlreiche Elemente aus den genannten romanischen Sprachen. Sie zu differenzieren, wird Aufgabe der Zukunft sein.

Dem Buch fehlt die historische Komponente; so wird nichts über die Entwicklung des Lautsystems gesagt (der Unterschied zwischen normalen und laryngalisierten Vokalen ist historisch erklärbar), ebenso fehlen Angaben über die Entwicklung des Akzentsystems (darüber können wir allerdings bei Baudouin nachlesen). Im Kapitel 1.3 Earlier descriptive linguistic publications (3-7) fehlt die Erwähnung von Baudouins Резья и резьяне (Slavjanskij sbornik, 3, 1876, otd. 1, 223-371). Dort werden S. 366-371 die prä-baudouinschen Forschungen zum Resianischen aufgezählt. Diese umfangreiche Abhandlung enthält auch sonst zahlreiche interessante Daten zum Resianischen und den Resianern, angefangen von topographischen Bezeichnungen, über demographische Angaben, ethnographische Texte in russischer Übersetzung mit Angabe von resianischen Einzelwörtern, bis zu den wichtigsten Daten über die resianischen Dialekte, allerdings ohne ihre innere Differenzierung. Baudouin schreibt dort auch über die Tradition der "russischen" Herkunft der Resianer (die also schon vor seinem Aufenthalt im Resiatal bestanden hat) und über die turanische Herkunftstheorie des resianischen Dialekts, die von ihm wegen der Erscheinung der Vokalharmonie aufgestellt wurde. In Baudouin 1895 finden wir auf fast 30 Seiten Texte aus San Giorgio mit deutscher Übersetzung. Schade, daß Steenwijk überhaupt nicht auf Baudouins Material eingeht. Das einzige, was verglichen wird, ist eigentlich nur die Beschreibung der "dumpfen" Vokale. Baudouins Nachteil ist seine übergroße

Genauigkeit, durch die manchmal – wie er selbst sagt – der Blick auf das Wesentliche verstellt wird.

Vorzüge des vorgelegten Werkes sind die streng synchrone phonetische, phonologische und morphologische Beschreibung, die in sich kohärent ist, und zuverlässig sein dürfte. Daher wollen wir insgesamt die Monographie Steenwijks als wertvollen Beitrag und Bereicherung der slowenischen und slawischen Dialektologie betrachten.

Gerhard Neweklowsky (Klagenfurt)

**WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH  
SONDERBÄNDE**

HERAUSGEGEBEN VON AAGE A. HANSEN-LÖVE UND  
TILMANN REUTHER

14. I.A. MEL'ČUK, A.K. ZHOLKOVSKY, *Tolkovo-kombinatornyj slovar' russkogo jazyka / Explanatory Combinatorial Dictionary of Modern Russian*, 1984, 2. Auflage 1986, 992 S., 6S 630.-, DM 90.-.
16. I.A. MEL'ČUK, *Poverchnostnyj sintaksis russkich čislovyh vyraženij*, 1985, 509 S., 6S 350.-, DM 50.-.
19. G. NEWEKLOWSKY / K. GAÁL, *Totenklage und Erzählkultur in Stinatz*, 1986, XLVII+315 S., 6S 200.-, DM 28,50.
20. *Mythos in der slawischen Moderne*. Hamburger Kolloquium. Herausgegeben von W. Schmid, 1987, 421 S., 6S 300.-, DM 42.- (vergriffen)
21. *Zabytyj avangard*. Rossiya - pervaja tret' XX stoletija. Sbornik teoretičeskich materialov. Hg. von Konstantin Kuz'minskij, Gerald Janeček und Aleksandr Očereťjanskij, 1988, 335 S., 6S 300, DM 42.-
22. J. FARYNO, *Poëtika Pasternaka ("Putevyje zapiski", "Ochrannaja gramota")*, 1989, 316 S., DM 58.-
23. Marina Cvetaeva. Bibliografičeskij ukazatel' literatury o žizni i dejatel'nosti. 1910-1941 gg. i 1942-1962 gg. Sost. L.A.Mnuchin, 1989, 151 S., DM 35.-
24. *Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin*. Edited by John E. Malmstad, 1989, 212 S., DM 35.-
25. G. NEWEKLOWSKY, *Der kroatische Dialekt von Stinatz*. Wörterbuch, 1989, 220 S., DM 42.-
- 26.1. Ju.K. ŠČEGLOV, *Romany LIIf'a i E. Petrova*. Sputnik čitatel'ja, 2 toma, 1-yj tom, Vvedenie, Dvenadcat' stul'ev, 1990, 377 S., DM 48.-
- 26.2. Ju.K. ŠČEGLOV, *Romany LIIf'a i E. Petrova*. Sputnik čitatel'ja, 2 toma, 2-oj tom, Zolotoj telenok, 1991, 336 S., DM 48.-
27. B.M. GASPAROV, *Poëtičeskij jazyk Puškina kak fakt istorii russkogo literaturnogo jazyka*, 1992, 396 S., DM 65.- (erscheint im November 1992)
28. Ī.P. SMIRNOV, *O drevnerusskoj kul'ture, russkoj nacional'noj specifikje i logike istorii*, 1991, 296 S., DM 42.-
29. V.N. TOPOROV, *A.S. Puškin i Goldsmith*, 1992, 222 S., DM 58.-
30. S. EL'NICKAJA, *Poëtičeskij mir Cvetaevoj*, 1991, 396 S., DM 65.-
31. *Psychopoetik*. Tagungsbeiträge München 1991. Hg. A. Hansen-Löve, 1992, 574 S., DM 75.-
32. Marina Cvetaeva. *Stat'i i teksty*. Herausgegeben von L.A. Mnuchin, 1992, 252 S., DM 60.-
33. *Festschrift für V.Ju. Rozencvejj zum 80. Geburtstag*, 1992, 294 S., DM 65.-
34. W. KOSCHMAL, *Vom Dialog in der Epik zum epischen Dialog. Evolution der Redeformen in der russischen Literatur des 11. bis 18. Jahrhunderts*, 1992, 218 S., DM 58.-
35. Andrej NIKOLEV, *Sobranie porizvedenij*, [= Reprint des Romans *Po tu storonu Tuly*, Leningrad 1931 sowie Erstausgabe der gesamten nachgelassenen Lyrik], Herausgegeben von G. Morev und V. Somsikov, 1993, 364 S., DM 60.-

Order from: Kubon & Sagner, Buchexport-Import GmbH, Heßstraße  
39/41, Postfach 34 01 08, D-8000 München