

BAND 27

1991

**WIENER
SLAWISTISCHER
ALMANACH**

HERAUSGEBER

Aage A. Hansen-Löve
Tilman Reuther

REDAKTION

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

REDAKTIONELLE MITARBEIT

Natascha Drubek-Meyer
Anton Sergl

ANFERTIGUNG DER DRUCKVORLAGE

Susanne Desch

REDAKTIONSADRESSE

Institut für Slavische Philologie, Universität München,
Geschwister-Scholl-Platz 1, München (Telefon: 06-089-2180-3781)

EIGENTÜMER UND VERLEGER

Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien)
Lichtensteinstraße 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

- W. Schmid (Hamburg), Andrej Bitov - Master «ostrovidenija» 5
- A. Bitov (Leningrad), Reč', neproiznesennaja na vručenii puškinskoj premii 13
- A. Haardt (Münster), Gustav Špet's *Aesthetic Fragments* and Roman Ingarden's Literary Theory: Two Designs for a Phenomenological Aesthetics 17
- C. Emerson (Princeton, N.J.), Freud and Bakhtin's Dostoevsky: Is there a Bakhtinian Freud without Voloshinov? 33
- T.M. Nikolaeva (Moskva), Semantika ubeždenija: Reč' Marka Antonija nad grobom Julija Cezarja 45
- A. Vishevsky (St. Louis, Missouri), Demonic Games, or the Hidden Plot of Mixail Lermontov's *Knjažna Meri* 55
- R. Fieguth (Fribourg), Spuren von Turgenevs *Rauch* in Dostoevskijs Roman *Idiot*. Zur Verflechtung intertextueller und intratextueller Verweise 73
- S.P. Il'ev (Odessa), Simboličeskie značenija sobstvennyh imen inojazyčnogo proischoždenija v ruskoj proze načala XX veka (na materiale romanov Andreja Belogo) 109
- I.P. Smirnov (Konstanz), Dvojnoj roman (o *Doktore Živago*) 119
- E. Glazov (Saskatchewan), The Status of the Concepts of «Event» and «Action» in Pasternak's *Detstvo Ljuvers* 137

Texte und Materialien

- J. Ph. Jaccard (Genève) - A. Ustinov (Leningrad), Zaumnik Daniil Charms: Načalo puti. Neopublikovannye materialy D. Charmsa 159

J. Ph. Jaccard (Genève), Strašna ja beskončnost' Leonida
Lipavskogo 229

L. Lipavskij, Issledovanie užasa 233

V. Kazakov (Moskva), Don Žuan (drama) 249

Rezensionen

H. Günther (Bielefeld), *M. Hagemeister, Nikolaj Fedorov. Studien
zu Leben, Werk und Wirkung*, München 1989. 265

A. Sergl (München), *Michail Kuzmin i russkaja kul'tura XX veka*,
Leningrad 1990. 269

Wolf Schmid

АНДРЕЙ БИТОВ - МАСТЕР «ОСТРОВИДЕНИЯ»

Речь, произнесенная 22 марта 1990 г. в Союзе писателей СССР по случаю вручения учрежденной Фондом F.V.S. Премии имени А.С. Пушкина Андрею Георгиевичу Битову

1.

Дорогой Андрей Георгиевич,
уважаемый Первый секретарь правления Союза писателей СССР,
дамы и господа,

Премия имени Пушкина, вручаемая сегодня в первый раз, дается не только за роман «Пушкинский дом». Заманчивая мысль о связи между премией и романом, подсказываемая заголовком статьи в «Литературной газете», гласящим «"Пушкинскому дому" – премия имени Пушкина», к сожалению не учитывает своеобразность битовского творчества, которое, решением жюри, удостоено награды во всем объеме, в целом. Ибо Андрей Битов ценится восточными и западными читателями не только как создатель большого романа, но и как мастер малых форм, притом разных жанров, таких как рассказ, повесть, путешествие, критическая статья и полухудожественное литературоведческое эссе. И все эти разнообразные вещи образуют вместе с романом одно целостное, хотя и не в традиционном смысле, произведение. В этом произведении «Пушкинский дом» предстает перед нами как одна глава или, точнее говоря, как одно временное агрегатное состояние разнородных веществ, существовавших частично уже до него. Если определять жанровый характер этого большого произведения, которое Битов пишет уже больше тридцати лет, то можно прибегнуть к понятию «роман-пунктир», понятию, которое встречается в заглавии цикла «Роль». Пунктирность в творчестве Битова имеет принципиальный характер. Не только не заполнены фабульные провалы между сплошными частями романной линии, а нет даже единичного, идентичного героя. Постоянно перевоплощаясь, субъект растворяется в своих ролях до тех пор, пока автор его не заменяет новым персонажем уже с другим именем. Так, например, в «Роли» анонимный «мальчик» первого рассказа, ставший во втором «Алексеем», превра-

шается в «Монахова» в третьем. Характерологическая связь между этими героями есть, но она пунктирная. В таком романе-Протее, разумеется, и конечный пункт фабулы не зафиксирован, здесь не может быть развязки. Герой «Пушкинского дома», которого нашли в исходной ситуации безжизненным, просыпается в конце романа к жизни, но к какой, неизвестно. Такая незавершенность фабулы представляет собой в свернутом виде незавершимость, мало того - неограниченность всего большого битовского романа. И этот роман-пунктир не что иное, как художественная модель той «неограниченности жизни», о которой Битов пишет в эссе «Границы жанра».

2.

Назовем самые важные главы романа-творчества нашего лауреата.

Андрей Георгиевич Битов, родившийся в Ленинграде в 1937-ом году, получивший образование геолога, вошел в литературу в 1959-ом году. Его первая книга рассказов, «Большой шар», появилась в 63-ом году. Год спустя отдельным изданием вышла повесть «Такое долгое детство». Критики относили автора к модной тогда «молодой прозе». В книгах «Дачная местность», «Образ жизни», «Аптекарский остров» и «Путешествие к другу детства» 67-ого, 68-ого и 72-ого годов были собраны в различных конфигурациях ранние и новые рассказы и повести-путешествия. Теперь уже всем стало ясно, что автор с самого начала границы «молодой прозы» далеко превзошел.

В 76-ом году были изданы сборник «Семь путешествий» и собрание фабульных повестей «Дни человека». В последнее вошли наряду с уже известными и новыми вещами, впервые эксплицитно объединенными заглавием «Роль. Роман-пунктир», также куски будущего «Пушкинского дома», тогда еще собранные под названием «Молодой Одоевцев, герой романа». Целиком же «Пушкинский дом», который был готов к печати уже в 71-ом году, вышел только семь лет спустя и то лишь в Америке, в издательстве «Ардис». Вслед за этим изданием появились переводы, между прочим и на немецком языке. Немецкой публике автор уже был знаком по отдельным повестям, которые переводились начиная с 72-ого года. Роман «Роль» существует даже в двух разных немецких переводах. Первый, сделанный в ФРГ, вышел в 80-ом году, второй появился три года спустя в ГДР. С конца 87-ого года «Пушкинский дом» стал доступен и советскому читателю. Недавно издательство «Современник» выпустило отдельное издание этого романа.

3.

Если постараться найти одно общее понятие для характеристики мастерства Андрея Битова, то можно воспользоваться термином, отчеканенным не кем иным, как Юрием Трифоновым. В своей рецензии на «Большой шар» Трифонов уже в 1964-ом году говорит о битовском «островидении». От островидения же недалеко до остранения. И в самом деле, наш автор никогда не скрывал своей симпатии к этому приему и к той школе, которая сделала этот прием центром своей эстетики – эстетики анти-отражения и постоянной инновации. Достаточно напомнить об одном месте в повести «Жизнь в ветреную погоду» 63-ого года: «Само по себе настоящее искусство никогда не только не стремилось к условности, но вечно болело попыткой избежать ее. Освободиться от пут условности, окостенений, как раз того, что можно назвать формализмом, освободиться и приблизиться к живой правде – вот механизм рождения новых форм. Это просто освобождение от прошлых, тесных или неспособных выразить новое форм, раскрепощение, выход на простор, приближение к живому. Назвать это формализмом – все равно что назвать черное белым.»

4.

Островидение обнаруживается наиболее явно в битовских путевых записках и очерках. Недаром слово «остранение» произведено от «странный» и в конце концов от слов «страна»/«сторона».

В «Семи путешествиях» мы обнаруживаем общую структуру: повествователь едет в отдаленное место, в Уфу или в «город 68-и градусов 37-и минут северной широты», или же путешествует по чужой земле, будь это Армения, Грузия, Средняя Азия или Камчатка. У путешественника уже есть свои представления о том, что его ожидает, «романтическая догадка» из времен детства или же общее, стереотипное представление. Действительная встреча с чужим вызывает удивление, опровергает ожидания, исправляет заданные шаблоны, колеблет обычное восприятие и обостряет взгляд и мысль, постигающие то, что казалось давно и бесспорно известным. Таким образом первовидение чужого приводит к новому видению обычного, в пересмотре которого и заключается, по словам Виктора Шкловского, задача искусства. Поэтому смысл путешествия не в освоении экзотики, а, как констатирует уже «молодой человек» из «Одной страны», «в том, что вернешься домой». Итак поездка в даль, очищающая видение и понимание от стереотипов, оказывается

поездкой на родину, домой, к самому себе, как раз к тому, на что обычный взгляд не устремляется.

Все путешествия нашего автора изображают в конечном счете авторефлексивность, путь извне вовнутрь, переход от удивляющего зрелища к самоанализу всматривающегося наблюдателя. Битовский герой, однако, далек от какого бы то ни было надежного, завершающего самоопределения. Ни одна умная заметка, ни одна мудрая мысль не остается неоспариваемой. Важны автору не достижение цели, не постижение непостижимого, а сами попытки узнавания чужого, своего, себя, попытки постоянные, но не удающиеся. Этот процесс мотивирован и тем, что путешествует не опытный профессионал, а «молодой человек», «призывник» или, в общем, «новичок», т.е. человек неуверенный в себе. Неуверенность и нерешительность остаются и в дальнейшем центральными чертами битовской характеристики, которая способствует не поэтике нахождения, а поэтике поиска.

5.

Для такой поэтики характерно, что сюжетные вещи можно почти всегда свести к бесфабульному, казалось бы, путешествию. Путешествие - это глубинная структура битовского творчества. Битов, по определению Владимира Турбина, - «"певец" разного рода странствующих людей, людей, оказавшихся в каких-то промежуточных состояниях, в "вольном положении"».

В фабульных повестях, однако, пространство путешествия, если речь идет вообще о пространственном перемещении, является резко уменьшенным. Так, например, поездка маленькой Тони из «Большого шара» ограничивается улицами вокруг родительской квартиры. И в «Аптекарском острове» повествуется об экспедиции школьника Зайцева по родному району Ленинграда. Как в этих двух повестях, так и во многих других вещах уменьшенный масштаб путешествия мотивирован точкой зрения ребенка.

Ребенок даже в состоянии превратить для взрослого хорошо известные места в чужие земли. Так путешествует повествователь «Жизни в ветреную погоду» вместе с сыном, делающим свои первые шаги, по дачной местности.

Эту повесть можно назвать азбукой островидения. Ибо демонстрируется здесь цепная реакция остранения. Отчужденная точка зрения обнаруживает удивительные зрелища. Удивление же виденному якобы в первый раз приводит к островидению, которое в свою очередь стимулирует иновидение действительности, пересматривание обычного.

Такой пересмотр может влечь за собой новое видение ежедневного мира и переоценку его ценностей.

Новая ценность, которую предмет приобретает в остром восприятии, может быть крайне субъективной. В «Уроках Армении» мы читаем: «Арбуз – это не плод, как все считают, и не ягода, как его объясняли в школе, арбуз – это мера времени, приблизительно полчаса.»

Этический катарсис, однако, активен и там, где первовидением и иновидением приписывается предметам полностью неадекватная им суть и функция. В «Аптекаарском острове» описано странное, маленьким Зайцевым прежде никогда не виденное сооружение: «Непонятные сетчатые высокие загородки были рядом. Они стояли ржавые и рваные, с большими неровными дырками, на которых сетка обвисала вниз, как тряпка. Там, где сетка была целой, в одной из ячеек застряла дохлая ворона. "Клетки", - сказал Зайцев. "Дурак, это корт", - сказали они.» Они, хозяева обычного, конечно, правы. Но симпатия автора и читателя на стороне постороннего человека, «дурака», еще не выучившего уроки условности.

6.

«Жизнь в ветреную погоду» также демонстрирует, как целная реакция островидения расширяет парадигму его объектов. Сначала Сергей воспринимает «сильнее, материальнее чем обычно» природу: лес, сад, лист дерева, щепку в дорожной пыли. Потом он ощущает по-новому время и пространство. «Барахтаясь в море времени [...] [Сергей] постоянно видел рядом сына, существо столь совершенно живое, что становилось стыдно всего неживого в себе». И на своего отца смотрит он как бы впервые. Раздражавшие его до сих пор слова старика вызывают на этот раз реакцию, которая является «абсолютным исключением из правил»: терпение, понимание, прощение. Иновидение путешественником природы, сына и отца переходит в нравственное прозрение и, в конечном счете, в новое самоопределение: «Он убедил себя в том, что никакой исключительностью ни перед кем не обладает». Наконец подвергаются пересмотру и эстетические нормы. Пустошь, растрепанная ветром трава, ржавая в траве лужица, одинокая корявая сосна, медленный переход оттенков зеленого, синего, серого вызывают в герояе неизвестное ему до сих пор ощущение красоты. «Именно эта прохладная красота казалось ему теперь самой подлинной». Резкие цвета юга же, то что обычно подразумевают под красотой, теперь кажутся ему «неживыми, неподлинными, как бумажные цветы».

7.

Сентиментальное путешествие Сергея по дачной местности оказывается воспитательным романом *en miniature*. От таких мастеров остранения, как Юрий Олеся, Битова отличает то, что, не удовлетворяясь нанизыванием зрелищ на слабо развитую нарративную нить, он вплетает этот прием в самую сюжетную канву. Островидение - это у Битова событие. Важен и здесь не столько результат, прекрасный в своей неожиданности, сколько сам процесс. Событийные элементы битовского сюжета - действия сознания. Таким образом снимается противоположность фабульных и бесфабульных вещей. Между тем, как «Дни Человека» запечатлевают жизнь в моментальных снимках, самих по себе мало сюжетных, в путешествиях, на первый взгляд чисто описательных, повествуется о воспитании чувств и понятий, очерчивается ментальное происшествие. Поездка по чужим странам или же по хорошо известным местам становится экспедицией по миру собственных понятий, норм, манер поведения. В такой мере, как эти стереотипы подвергаются пересмотру и корректуре, путешествие равняется жизнеописанию, описанию внутренней жизни. Устремленный как на внешний мир, так и на собственное «я» островидящий взгляд вызывает и в то же время анатомирует созревание души.

8.

Дамы и господа,

жюри дает Премию имени Пушкина не за убеждения, будь они даже самые гуманные. Единственное мерило - это эстетическое достоинство. По мнению жюри из современных, живущих сейчас советских авторов ни один не обогатил русскую литературу созданиями такой чистоты и тонкости как Андрей Битов. За какие бы темы он за протекшие тридцать лет ни брался, всегда его материалом были не идеи, а наблюдения и слова. Всякая публицистика, всяческое ревнительство, социальное или национальное, ему совершенно чужды. Он литератор, а не проповедник. Свою задачу он видит не в том, чтобы отвечать на вопросы, а в том, чтобы ставить их правильно.

Прославленное стилистическое мастерство нашего лауреата точно характеризует строгий Лев Аннинский: «Медленный, западающий в себя взгляд, сама техника письма, доведенная до зазеркального оборачивания, до умения висеть в вакууме, - все это за четверть века сделалось чем-то вроде виртуозности, в которой Битову, кажется, уже нет равных». Но за-

чем нужен прозаику такой сложный стиль? На этот вопрос находит ответ Наталья Иванова: такая техника Битову необходима «именно для переворачивания слов в истинное значение, освобождения от налета, от налета». И так, речь здесь идет, если не побояться модной метафоры, об экологии стиля. Как предмет, так и обозначающее его слово становится объектом очищающего от всей ложной, мусорной условности остранения. Поэтому блестящий стиль Битова не дело внешнего оформления, а воплощения художественной нравственности. В такой этике именованья можно увидеть связь между поэтом, имя которого носит Премия, и первым ее лауреатом.

Андрей Битов

РЕЧЬ, НЕПРОИЗНЕСЕННАЯ НА ВРУЧЕНИИ ПУШКИНСКОЙ ПРЕМИИ

Спрашивают: - Что дала писателю гласность?

Огрызаюсь: - У нас бы ни один журналист не посмел мне задать такого вопроса.

- Почему? - незамедлительно спросит корреспондент западный.

- А вот потому.

Между тем, в этом диалоге и располагается начало ответа на вопрос первый. Почему на пресловутом Западе, опередившем нас по всяческому уровню, от которого вы ждете в связи с этим и большей тонкости, вас озадачат вопросом куда более примитивным, чем на вашей недоразвитой родине? Потому что его интересует не вы (а вы-то надеялись, что это связано с вашей славой ...) и даже не то, что вы ответите, не то, как вы можете блеснуть или загнуть, - его интересует читатель, на которого он работает, он знает его вкусы и потребности, его заботит тираж. Он - профессионал, вы - нет, насколько бы лучше его вы ни писали. Его не колышет, понравится он вам или нет, сочтете ли вы его умным, ему нужен *материал*.

На Западе есть массовый читатель, он выработан так называемой "медией", она же выработана им. Работа на нее приносит максимальный доход. У нас любая работа принесет доход, потому что самой работы не хватает. У нас еще нет медики - у нас читатель лишь *широкий* и *узкий*.

Или уже никакого. Вот это и есть достижение нашей гласности, что от прежней жвачки он отказывается. Читатель начинает требовать того, что сам хочет. С этим приходится считаться. Наша гласность вырождается в публичность. Публичность публику. Публика порождает профессионализм.

Хорошо ли это? Кому как. Мне - НЕ хорошо. Хотя я целиком ЗА. Как такой же гражданин, как все. Но не как писатель (уже не "как все").

Потому что читатель наш растет сейчас и за счет *литературы*. Широкий поглощает в себя узкого. Вырабатывается новая форма, пусть и более цивилизованного, одичания. Кто читает сейчас наших великих классиков?

Скажут: некогда. А я скажу: не по силам.

Впрочем, и раньше признание их лишь объявлялось "признанием масс" с помощью юбилеев и монументов. Если бы такое всеобщее признание (корень - знание) существовало, мы бы давно жили в другой, изумительной России. Мы в ней не живем, мы лишь решили еще раз начать жить по-новому, на этот раз - по-человечески, к чему нас одни лишь классики и призывали. Но от того, что общечеловеческие ценности, в корчах, пытаются появиться не на бумаге, а в жизни, наша духовная культура не станет более массовой. Потому что она никогда таковой не была. Потому что она - для человека (лишь демократически - любого), а не для народа. Культура очеловечивает народ в каждом, а не во всех.

Эта традиция культуры, так полно выразившаяся в русской классике, никогда не была профессиональной, потому что никогда не была массовой.

Русский писатель мог писать, надеясь на деньги, даже ради денег, но за деньги, он ничего путного не написал. Он мог дать недостижимый для профессионала образчик литаретунной продукции, но не мог, не хотел, но и не умел пустить этот образчик в производство. Промышленная литературная продукция всегда находилась у нас на столь же низком уровне, как и сама промышленность.

Поэтому наша литература столь резко делится на великую и плохую.

Это давняя традиция, исторические корни. Профессионализм поэтов XVIII века - это не гонорар, а карьера по службе (Тредьяковский, Ломоносов, Державин). Во всем первый Пушкин стал настаивать на том, что литература может быть единственным занятием человека, много претерпел, внедряя это в сознание общества, но в нашем смысле слова профессионалом не был, ибо не мог обеспечить себя литературой, она всегда была лишь частью его доходов, а долги его покрыла лишь смерть. Однако он ввел в обиход "не продается вдохновенье, но можно рукопись продать". Это и по сию пору остается единственной возможностью русскому литератору слечь профессионалом, не теряя достоинства своего труда.

У нас никто не работал, как Бальзак или Диккенс, тем более, как Дюма. У нас поэты и романы не научились писать.

Скажут: Толстой, Достоевский ... Но Толстой, хоть и написал в длину больше любого профессионала, совсем не ЗА деньги писал. "Я всегда думал, что писатель пишет тогда, когда ему есть, что сказать, когда у него созрело в голове то, что он переносит на бумагу. Но почему я должен писать для журнала непременно в марте или декабре, - этого я никогда не понимал." Это его слова. Достоевский - другое дело, ему были нужны деньги. Долгами он оправдывался перед коллегами за

некоторую небрежность и неотделанность своего письма. Но денежные обстоятельства, столь мучительные для Достоевского-человека, были его способом извлечения сверхмощного, взрывчатого, прямо-таки атомного потенциала творческой энергии для осуществления все-таки замысла, а не заработка. Чтобы написать за месяц "Игрока", надо было сначала проигратъся, а потом заловить себя в невозможность возвращения аванса. Так что и Достоевский не вполне профессионал. Но он, а потом Чехов, - все-таки самые "профессиональные" из наших великих писателей. После них профессия писателя как бы утвердилась, то есть русское общество dorosло до признания насущности этой профессии. Но тут революция еще раз поменяла порядок, и все настолько стало другим, что и профессия писателя, конечно.

Насильное социальное равенство породило профессионализм особого рода, так сказать, профсоюзный. Литература как занятие приравнялась к прочим интеллигентным профессиям, на уровне инженера, даже не артиста или ученого. Различие в зарплатке стало настолько незначительным, что качество или количество сделанного перестало быть рабочим принципом. Советские великие писатели опять перестали быть профессионалами, потому что работали уже не только не ЗА деньги, но даже вопреки им, с угрозой не только нищеты, но и гибели. Таковы были лучшие писатели, как Платонов или Мандельштам. Нарождался "новый" профессионализм - официальный: писать то и так, чтобы понравиться власти. Попытка соблюсти этические и эстетические принципы, преподанные нам классиками, сначала не приводили к добру, а потом и к результату - культура была утрачена.

Идеализм в подходе к задачам литературы однако утрачен не был. Писатели по-прежнему делились на очень хороших и очень плохих, но уже по идеологическому принципу более, чем по-литературному, не как художники, а как люди.

Борьба подменила собою искусство.

Делеемые свободы, демократия и гласность казались счастьем точно так, как любовь, не в практическом, а в недостижимом смысле. Запрет снимает ответственность. Что свобода и демократия оказались не благом, а работой, стало великой фрустрацией для нас, потому что мы обнаружили себя еще более несвободными, уже внутри, а не снаружи. То же и гласность для писателя.

Если все можно, то что же нужно?

Если жизнь с течением времени (безусловно, достаточно долгого) станет более человеческой и нормальной, то окажется что великая русская литература, наконец сыграла свою роль. Какое же место займет наша литература в обновленном обществе? Ведь не исчезнет. Литература

не исчезает, она вечный спутник жизни. Но наша литература настолько привыкла к великой и первой роли (хотя бы в идеале), что занять более спокойное место в ряду нормальных человеческих занятий ей будет нелегко. "Что бы я ни делал, даже если бы я таскал на плечах лошадей, все равно никогда я не был трудящимся!" - восклицал Мандельштам в "Четвертой прозе".

Поэтов с правом Мандельштама - один-два в столетие.

Что же делать остальным? Неужто стать профессионалами, то есть уметь что-то прозвезсти читабельным, удобоваримым, чистого качества, пользующеся успехом и спросом? А мы ведь так и не умеем писать раманы. Детектив наш безнадежен. С ужасом воображано, с развитиес свобод, появление порнографической литературы, не потому, что она развратит народ, а потому что у нее будет чудовищно низкий уровень.

Не знаю, чем мы будем кормить нарождающуюся нашу публику, которую уже "на мякине не проведешь". Печь хлеб или повышать качество мякины? ...

Неужто не продавшись власти, начать продаваться мамоне.

Как сохранить непрофессиональный принципа русской литературы? Я для себя иного уже не помыслю ... Поживем - увидим.

Сказано: Бог даст день, даст и пищу.

22 марта 90

Не знаю, у всех ли так или у некоторых, но я принадлежу к тем из тех и других, кто не замечает собственных страстей, пока они не минут. Я кажусь себе спокойным и равнодушным и даже переживаю то, как мало я переживаю. Позднее оказывается, что все это спокойствие и было крайней степенью потрясения.

Например, я уже достаточно давно знал и привык к мысли, что мне присуждена премия F.V.S. имени Пушкина; она была - моя, никто от меня ее не отнимет, оставалось - лишь получить. Равнодушный к предстоящей официальной процедуре вручения, я не мог, однако, сомкнуть ночью глаз. Я решил воспользоваться бессонницей и исполнить заказ *Süddeutsche Zeitung* - ответить на вопрос, на что нам Гласность. Я не сомкнул глаз и скоротал ночь. Я успел к утру. Каково же было мое удивление (удовольствие, удовлетворение?), когда доклад профессора Вольфа Шмида продолжил для меня ночной текст: премия была присуждена, в моем понимании, за тот самый непрофессионализм, о котором я бессонно рассуждал.

Но и это я осознаю почти два месяца спустя, глядя из окна *Guest-Haus'a Д-ра Тоерфер'a* на проплывающий по Эльбе паракход ...

19 мая 1990 года

Alexander Haardt

**GUSTAV ŠPET'S AESTHETIC FRAGMENTS AND ROMAN
INGARDEN'S LITERARY THEORY: TWO DESIGNS FOR A
PHENOMENOLOGICAL AESTHETICS**

Roman Ingarden, the main representative of a phenomenological school of thought in Poland, and Gustav Špet, the initiator of a "phenomenological movement" in Russia,¹ both attended lectures and seminars given by Edmund Husserl in Goettingen shortly before the First World War.² Both men drafted literary theories which, taking their direction from Husserl's early view of phenomenology and from the semantic differentiations of his *Logical Investigations*, (1900/1901), were to act as theoretical foundations for the structural exeges of literary texts as well as analyses of their interpretational approaches.

The literary and aesthetic theories of the two phenomenologists share both an emphasis upon the platonic elements in Husserl's phenomenology and, in turn, a direct relationship to the tradition of platonic representational aesthetics. Špet and Ingarden also shared along with Husserl's other students in Goettingen (A.Reinach, W.Conrad) an interest in ontological investigations and a critical distance relative to Husserl's transcendental-idealistic course, as is evidenced in the first volume of his *Ideas Concerning a Pure Phenomenological Philosophy* of 1913.

Essential differences between the aesthetics of the Polish and the Russian phenomenologists arise from the fact that, while Ingarden adhered for the most part to the phenomenological course plotted by the early Husserl, Špet concentrated on the phenomenological question of the correlation of art and aesthetic experience within the greater context of a semiotically oriented theory of culture. In his *Ėstetičeskie fragmenty* (1922/1923),³ the phenomenological analysis of the mode in which works of art are experienced as aesthetic objects is presented in the more comprehensive context of a semiotic description of the whole aesthetic system of communication within which a work of art is conceived by the artist as a message (soobščenie) and is understood as such by the recipient. In the following, I shall first outline the manner in which Špet, in keeping with the Russian tradition of thought, assimilated Husserl's *Phenomenology of Reason* and transformed it into a phenomenologically oriented semiotic theory. Then, I shall introduce his semiotically oriented aesthetic theory as it is embodied in the paper written in 1923, *Problemy sovremennoj ėstetiki*,⁴ as well as in the

Ėstetiĉeskie fragmenty. Finally, I shall illustrate what Špet's and Ingarden's aesthetic theories have in common, as well as the ways in which they differ on the basis of the central methodological question concerning the relationship of structural and reception analyses of works of art.

1. The Inception of G.Špet's Phenomenological Approach

At the time of his introduction to Husserl and his phenomenology, during the course of his studies in Goettingen, from Winter Term 1912/13 through Summer Term 1913, Špet was an adherent of the so-called "Moscow School of Metaphysics".⁵ This current in Russian philosophy, which was initiated in Russia's religious academies towards the middle of the last century and was given its most fully developed expression in Vladimir Solov'ev's *Metaphysics of Universal Unity*, was carried on during the 20th Century at Moscow University by Sergej Trubeckoj and Lev Lopatin. The representatives of this "Renaissance of Metaphysics" believed that the origins of European philosophy were to be found primarily in Plato and in the various forms of ancient Platonism.⁶ Thus, they were led to criticize proponents of the schools of philosophy dominating Western European thought in the second half of the 19th Century - in particular, Positivism and Neo-kantianism - for having forgotten this origin of metaphysics.

This search for the origins of European philosophy in ancient Platonism was of decisive importance to the establishment of a "Phenomenological Movement" in Russia. This becomes apparent in Špet's *Javlenie i smysl* (1914)⁷, in which Husserl's phenomenology is interpreted as a temporary peak in the development of a "philosophia perennis" originated by Plato. The question central to the platonic tradition postulated by Špet and exemplified in the philosophies of Descartes, Leibniz and Lotze is the search arising out of the "Interest in Reality" for "the grounds of all beings and for being-in-itself" (JS 17). Husserl's achievement would thus consist in having integrated the modern discovery of subjectivity into his platonically determined ontological thinking by means of his correlative analyses of the forms of consciousness and object (JS 19). From this perspective, Husserl's retreat from the objects to the stream of consciousness which constitutes them appears to be evidence of a sphere of absolute being which forms the basis of the contingent being of objects.

In addition to this platonic ontological orientation, Špet's adoption of Husserl's philosophy was further facilitated by his interest in the theoretical foundation of the humanities. In fact, it was the purpose of his trip abroad to open up this area of inquiry.⁸ The practical course on "Mind and Nature" which Špet and Ingarden attended Winter Term 1912/13,⁹ as well as the lecture on the same subject, which he presumably attended during Summer Term 1913, certainly would have

appealed to his hermeneutic interests. Furthermore, Špet's critique of Husserl's , *Ideas Concerning a Pure Phenomenology* as worked out in *Javlenie i smysl*, implies a demand for a phenomenological hermeneutics. Thus, he tries to bring to light the incompleteness of the analysis of objects in the *Ideas* and to augment them with a concept of his own: the Russian phenomenologist sees as a prerequisite to the "noematic sense" postulated in acts of consciousness and whose complexity was displayed by Husserl,¹⁰ a class of intentional experience which was given very little discussion in the first volume of the *Ideas*. These are, according to Špet, acts of understanding of the consciousness which are instrumental in the constituting of all classes of concrete objects.¹¹ The structure of these "hermeneutic acts" is explained on the basis of a series of phenomena which are given only a peripheral role in the *Ideas*, such as the appearance of utensils, the specific character of historical testimony and the comprehension of linguistic expressions (JS 205-206). In this way, Husserl's "Phenomenology of Reason" - further developed to a ["Phenomenology of Hermeneutic Reason"] - is useful to Špet's endeavor to lay a scientific basis for historical knowledge and, in the end, to prepare a foundation for the humanities.

The work done following *Javlenie i smysl* on the problems of hermeneutics, linguistic philosophy and theory of art, and in particular his manuscript "Germenevtika i ee problemy"¹², written in 1918, and *Ėstetičeskie fragmenty*, can to a great extent be seen as a sketching in and concretion of just such a hermeneutically directed phenomenology, the main thrust of which is the correlation between the sign (as a composite of expression and meaning) and the consciousness which understands the sign.

Špet also characterizes his project as a semiotically oriented "Philosophy and Culture" within which language, art, myths and mores are construed a system of signs. He develops his basic sign-model in a paper written in 1917 concerning the "Object and Talks of Ethnic Psychology".¹³ His starting point here is Husserl's concept of linguistic expression, which functions as a prototype for all other kinds of signs. The idea of a "purely logical grammar" as developed in the *Logical Investigations*, which formulates rules of complexity for the grammatical meanings of natural language, is to be transferred *mutatis mutandis* to all other cultural systems.¹⁴

2. Špet's Phenomenological Aesthetics within the Context of his Semiotic Cultural Theory

The concrete form which Špet lends his *Phenomenology of Hermeneutic Reason* in his linguistic and aesthetic philosophy is directly influenced by his thought in 1918 being caught in the field of tension exerted, on the one side, by

Husserl's *Phenomenology of Reason* and, on the other, by Wilhelm Dilthey's "Philosophie des Lebens". Consequently, the Russian phenomenologist takes the direction for his "hermeneutic philosophy" as drafted in his 1918 manuscript "Germenevtika i ee problemy" from the theories of the understanding of Schleiermacher, Boeckh and Dilthey. In particular, he attempts with the aid of sign-theoretical knowledge to deepen and more precisely define Dilthey's late foundation of the humanities, for Špet the reigning highpoint in the development of hermeneutics as he understood it from Husserl's first Logical Investigation on "Ausdruck und Bedeutung" and in other semantic writings of the Brentano School.¹⁵ As he states at the end of the manuscript, both sides would be enriched by a synthesis of Husserl's semantics and Dilthey's hermeneutics. Interpretation theory would then be in a position to discover a new answer to the question of the reciprocal relationship between the various forms of interpretation, and semantics would be given in this area a "philosophically vivid and concrete embodiment".¹⁶

This enlivenment of Husserl's semantics with hermeneutic intent found its expression in Špet's *Ėstetičeskie fragmenty* (1922/23). This three-part work was the Russian author's contribution to contemporary discussions in literary theory as were common within and in reference to Russian Formalism. Špet's focal point here was upon the determination of the specific character of poetic speech as opposed, for example, to scientific, rhetorical or every-day modes of speech. In the following discussion of Špet's literary and aesthetic theories, I shall refer primarily to an article published in 1923 concerning "The Problems of Contemporary Aesthetics". The latter extends the first three parts of the "Aesthetic Fragments" in two directions: on the one hand, Špet here locates his phenomenologically determined theory of art in relation to other currents in contemporary aesthetics. On the other hand, he drafts a general philosophy of art which makes it possible to extend the path traversed in the first three parts from language to poetry to include the steps taken from art to verbal art.

In this essay, Špet contrasts his own aesthetic theory with the two theories that are in his opinion the most influential of his day: a psychological theory, which takes as the determining aesthetic factor the psychological effect of art upon the viewer, and various neo-kantian theories which are focussed on the concept of aesthetic value (B.Christiansen, J.Cohn, H.Cohen, P.Natorp). As is the case with these neo-kantians, Špet is interested in a foundation of aesthetic experience independent of the individual subject. But, whereas the neo-kantian aesthetics determine the intersubjective referencepoint of the artperceiver as the valid norm", in Špet's view, it is the "ideal being" postulated by Plato (Probl.50). However, Špet takes a position critical of representatives of the platonistic representational aesthetics which was founded by Plato and Plotin, and which, according to Špet, reached its apogee in the aesthetics of German Idealism, particularly in the writings of Schelling and Hegel: "They arbitrarily hypostasized the ideal and the

possible to the realm of the real; then, they created out of this quasi-real an independent second world which, as a more solid and ... genuinely real world" stood in contrast to the reality surrounding us and made that reality appear as illusionary and "merely" phenomenal.¹⁷ Modern philosophical aesthetics must not be allowed to succumb to this "metaphysical temptation". The (neo-)platonist view of the beautiful is subject to the criticism that here the idea as such makes claim to reality completely independently of its sensible/phenomenal representation. In contrast, the Russian philosopher ascribes only possible being to the ideas. They only achieve reality through their sensible/phenomenal embodiment within or outside art.

According to Špet, the meaning of sensible objects in themselves is stressed especially by Gestalt-theory in so far as it ascribes specific forms, the Gestalt-qualities, to sensible objects. Just as important in this regard is Husserl's concept of a "Hyletics" in which the "sensible appearances", the "matter" of sense perception, become the subject of an independent science (Probl.51-52). Thus, Špet's platonically determined art and poetic theory is linked to Husserl's phenomenology, not only by virtue of his interpreting it as the consummation of a tradition of "positive philosophy" inherited from Plato, but equally as much by his adoption of Husserl's "anti-platonist" emphasis upon the meaning of sensible phenomena in themselves.

The central question confronting any platonically directed aesthetics is that of the specific realization of ideal structures for the work of art or aesthetic object in sensible/phenomenal material. Špet develops this question from the points of view of production, reception and representational aesthetics. Thus, he speaks of the necessity of a phenomenology of the fantasizing consciousness, whose subject-matter would be artistic fantasy which, "beginning with the relatively meager pragmatic world, weaves its own infinitely rich, manifold and inexhaustible world of detached works of being".¹⁸ The artist's task is the "imitation of the idea"; art are embodiments and realizations of ideas, their expressions (*vyraženie*) and transmission (*peredacha*) to the recipient (Probl.72).

Špet describes at other points in his essay the aspects of aesthetic experience which the artist and the art-recipient have in common: "We can attain to the aesthetic object just as well starting from the real as from the ideally conceivable object. The significance of this path is not cognitive ... it leads rather away from knowledge ... is entertaining, playful ... By distancing ourselves from the real things and moving into the sphere of the aesthetic object ... we are depriving them of their pragmatic qualities, we are not interested in knowledge of them. Consequently, we do not turn our attention to ideally conceivable relationships. If, on the other hand, we operate with ideally conceivable objects ... and if we wish to lend them aesthetic and vivid tangibility ..., we must turn to the perceivable outward appearance."¹⁹

An empirically giveable object is transformed by its release (*otřešenie*) from the pragmatic and causal contexts of the everyday world into an aesthetic object or a part of one. To this extent, the object earns the designation "removed" and "detached" (*otřešennoe bytie*).

The aesthetic term "*otřešenie*", crucial to the Russian phenomenologist, is intended to replace such concepts of contemporary aesthetics as "conscious illusion" (K.Lange), "abstraction" (W.Worringer) and "isolation" (R.Hamann) (Probl.70). The work of art is itself a detached aesthetic object, to the extent that it - in contrast to the things of everyday life which surround it - is removed from any practical application (Probl.67). Špet ascribes a detached being in a different sense to the objects portrayed in literature, painting and sculpture. Thus, he says of the characters and events within literary reality that they are subject neither to the ontological law of sufficient reason, as is the case for the empirical things of the extra-literary world, nor to the law of non-contradiction which holds for ideal (conceivable) objects (Probl.71).

Špet approaches with this thesis a modern conception of art according to which art objects possess an independent reality which is autonomous in relation to "nature". According to Cézanne, for example, whom Špet mentions as an exemplary representative of modern art (Ae.F.I 22), the artist does not create in imitation of nature, but rather parallel to it. This autonomy of artistically formed reality claimed by Cézanne receives an even more radical formulation in Russian Suprematism and Constructivism, as well as in the poetic theory of Russian Futurism.

Špet perceives the sovereignty of the artist as being limited to the extent that the artistically employed fantasy is held to be mimesis of ideas (Probl.72). In contrast to traditional platonic representational aesthetics, this does not mean that the essence of an object, which is only imperfectly realized within non-aesthetic reality, achieves the perfection of its form in the work of art. The function of the idea or the ideal structure upon which the artist orients himself is actually merely to stake out the creative boundaries of the medium of expression at the artist's disposal. Of course, not every empirically given object, detached from its pragmatic context and transformed into a representation of an ideal structure, leads to the constituting of an aesthetic object. Špet also subsumes individual scientific models, such as the atomic model and the explanatory fantasy images representing geometrical structures, under the concept of detached being (Probl. 72). The further specification of requirements for an object's being experienced as aesthetic Špet sees as being dependent upon a radical change in the starting point of Husserl's own phenomenological position. He believes it is necessary from the outset to describe the "natural world", which is the phenomenological starting point, as a social and cultural reality, and not primarily as an amorphous natural region in which culture and history only belatedly make their appearance: "What,

then, are these 'apples', 'trees', 'inkwells' and 'lamps' against which deep philosophical thought makes such a show of testing its strength as things of the real world ...? It is obvious that these things ... are acquired by the philosopher, that is, bought, exchanged, given to him as presents. Furthermore, someone produced ... cultivated them etc. and distributed them as goods and perishables. Their use is regulated by certain mores and legal norms and not only has work been invested in them, but also artistic fantasy ..."²⁰ It is only possible to view these objects as mere physical things by abstracting them from their socio-cultural reality (Probl.75).

It is Špet's intention to set apart from other objects of the social world the culturally significant objects in general, and specifically, works of art. Cultural objects stand out as being not merely tools and things useful to social life, but rather as having a certain way their own independent significance. A work of art, for example, gives expression to the artist's personality and shares correspondingly in the intrinsic value of his personal being: a work of art is "not only a social object and, as such, a means to something else, it is also a cultural 'value', to the extent that it functions as an index and a component of the fundamental category of culture ... that of the 'end-in-itself' the 'person'."²¹ In its capacity as an index for the artistically or culturally creative person, a cultural object refers beyond itself and is a sign with an expressive function. At the same time, it serves as the representational expression (*vyrazenie*) of the sense which is contained within it: cultural objects are "tools of spiritual creativity" and are thus "mere 'signs', which possess no self-sufficient being, but which refer to such being and thereby obtain their own meaning. The self-sufficient area of 'sense' to which they refer is the sphere of detached cultural being ..."²²

In these passages, the cultural object in general and in particular the work of art are focussed upon as symbolic structures, whereby the distinction between the expressive and the representational functions of signs becomes crucial, as is shown paradigmatically in the second part of the "Aesthetic Fragments" on the basis of the structure of "the word", that is, the verbal sign.

"In order to obtain the last specification of art as a possible object of the aesthetic consciousness, it is necessary to reveal the structure of art as that of an expression (*vyrazenie*)."²³

The aesthetic theory would then have to extract those components within the structure of the artistic expression which can function as bearers of aesthetic effect. Regrettably, the transition from art in general to poetry or literature in particular is only implied: the starting point, according to Špet, is the three sign functions of the "word", which is for these purposes prototypical for the sign structure of works of art. In addition to the expressive and the representational functions mentioned above, there is also the nominative function, as is exemplified in the naming of individual things. Depending upon which of these

functions is predominant, we can differentiate three types of arts: the primarily expressive arts, of which music is representative, poetry or literature, in which mainly the representational function is realized, and finally, the fine arts, which essentially "refer to things" (pokazyvajut veščī) and thus realize the nominative function of signs. Because of the fact that the expressive and nominative functions can each be fulfilled independently of the others, while the verbal portrayal of meaning structures can only be realized in conjunction with the other two functions, literature proves itself to be an excellent realization of the symbolic structure of art (Probl.77). "It is only in the structure of the word that *all* constructive 'parts' of the aesthetic object are present (nalico). The meaning is divided in music. In painting and sculpture, the eidetic object we wish to understand is obscured because the named objects press too far into the foreground."²⁴

Because Špet did not carry out his draft of a semiotic classification of the types of art beyond this point, we shall conclude at this point this portion of the discussion. Despite the fragmentary appearance Špet's aesthetics seem to have on the basis of the article just discussed, I believe that it should be clear from what has been said in just what way Špet intended to introduce the phenomenological analysis of aesthetic experience into the context of a semiotic cultural theory: he extends the previously-existing phenomenological description of the nature of the art-recipients's experience (Geiger 1913; Conrad 1914) with a phenomenology of artistic consciousness and, by revealing the sign-character of works of art, he clears the way for a reciprocally referential relationship between the perspectives of the practicing artist and the aesthetic recipient. The aesthetic experience of art is also placed within the greater context of the cultural consciousness wherein Husserl's early phenomenology, oriented towards natural objects and logical structures, is transformed into a phenomenology of the socio-cultural world of man.

3. Work-oriented and Recipient-oriented Analysis in Ingarden's and Špet's Aesthetics

The first attempts at applying the method of phenomenological description to the phenomena of art and the beautiful are attributable to Waldemar Conrad and Moritz Geiger. They were among those of Husserl's students in Göttingen and Munich who drew support for their positions primarily from the *Logical Investigations* and who were opposed to the explicitly transcendental-idealistic approach to phenomenology.

In his work on the *Aesthetic Object* (1908/09),²⁵ W. Conrad, one of Husserl's earliest students, concentrated on the structures of works belonging to the various

species of art, whereby he attempted to screen out the recipient's aesthetic experience. The Munich phenomenologist, *Moritz Geiger*, on the other hand, restricted his research in his *Beiträge zu einer Phänomenologie des ästhetischen Genusses* (1913) (Contributions to a Phenomenology of Aesthetic Enjoyment)²⁶ on the mode of experience of the percipient without going into detail on the nature of the aesthetic object. As divergent as the emphases of the phenomenological programs of W. Conrad and M. Geiger are, they nevertheless have in common the premiss that the application of the phenomenological method to aesthetics can be instrumented within two relatively autonomous fields of research. The structural description of aesthetic, and in particular artistic, objects is placed in juxtaposition to the manner in which they are perceived.

Ingarden and Špet also see the differentiation of aesthetics into an object-centered and an experience-centered part as central. Consequently, Ingarden's literary theory devolves to an "Ontology of the Literary work"²⁷, in which the mode of being and the structure of literary texts is described, and into an analysis of the relevant modes of knowledge and experience. While his book, published in 1931, *Das literarische Kunstwerk*, is dedicated primarily to the analysis of ontological structures, Ingarden concentrates in his "O poznawaniu dzieła literackiego", first published in 1937²⁸, on the experience and the perception of the literature-recipient.

Much earlier, in his 1923 article *Problemy sovremennoj éstetiki*, G. Špet had cordoned off an "aesthetic ontology", concerned with the formal structures of aesthetic objects, from a "philosophical aesthetics" in a narrower sense, which in turn describes the modes of consciousness of the artist and the art-observer in which the works of art are experienced as aesthetic objects. He refers to the "aesthetic ontology" also as "philosophy of art" to the extent that the structure of the work of art is taken as a starting-point from which to define the aesthetic in general (Probl. 65). This methodological differentiation of an ontological structural analysis from a phenomenological analysis of the act of aesthetic perception is carried over into Špet's poetic theory in that the second part of the "Aesthetic Fragments" leads into a structural analysis of the poetic word, whereas it is not until the third part that he deals with the aesthetic view of literature. At the same time, the poetics, considered as the "Study of the sensual and inner forms of the (poetic) word", are to be included in the philosophy of art as an "ontological discipline" (Ae.F. II 71), while the inquiry into the aesthetically perceivable aspects of language in general and, specifically, artistic literature, is designated as the main area of interest of the "aesthetics of words" (compare Ae.F. II 70). Thus, paradoxical as it may be, Špet does not consider the poetics to belong at all to aesthetics in the strict sense of the word (compare Ae.F. 70).

To be precise, it must also be said that the Russian and the Polish phenomenologists' two-sided program, dividing work-oriented from recipient-oriented

analyses, draws a border that is actually permeable in one direction. Although - according to the program - the essential structures of the literary text can be described without reference to the reader's perception, the description of the reader's attitudes and experiences can only be carried out with reference to the structure of the work. In a phenomenological recipient-oriented analysis, the aesthetic experience is, namely, conceived of as intentional and directed towards the object.

A trait common to both Špet and Ingarden's phenomenological aesthetics is that they, in the course of executing their literary theoretical program for the structural description of texts, are repeatedly compelled to make reference to the possible effects of the texts upon the recipient and thus to trespass their own self-imposed limits.

In Ingarden's case, the drawing of and trespass of these limits occurs in the following manner:

In his ontological analysis of the literary work of art, he describes its many-layered construction: a literary text is viewed as a specific construct of sentences, in which a fictive world, consisting of objects, events and persons, is portrayed. On the basis of the "sentences", one can differentiate between components of expression and content, speech-sound patterns and units of meaning. We can also see that the world portrayed in literature is itself two-dimensional, if we consider that the objects invented in fictional sentences are not only characterized by the traits ascribed to them by the author, but also through the perspectives and points of view by means of which they are portrayed. Thus, literary works can be described as structures consisting of four layers: the speech-sound patterns, the units of meaning and their arrangement, the schematized perspectives designed to present the objects portrayed in the work and the layer of objective realities depicted.

Ingarden then places this four-layered structure as a schematic, that is to say incomplete, framework in juxtaposition to the various ways in which this structure is realized by different readers according to their respective dependence on their culturally and socially pre-conditioned perceptions. The aspects and perspectives suggested in the literary text are more or less fully actualized in the process of reading. The events and persons invented by the author receive a different "painting-in" and completion with every reading. Ingarden refers to this as the filling-in of spaces of indeterminacy.²⁹

In this way, the Polish phenomenologist indirectly admits that essential aspects of the structure of a literary work, which after all was to be considered "purely unto itself", could only be determined with reference to possible actualizations and concretions on the part of the reader. This is because the perspectives within which the author invents literary processes can be defined as merely potential aspects which remain to be actualized by the reader, and the indeterminacy inhe-

rent in the events and portrayal of persons in fictional texts can only be seen as such with reference to the consciousness of the reader that is able to fill out these indeterminacies.

Both at the level of the general theory of art and at that of literary theory, it can be shown that Špet does not carry out a purely ontologically oriented structural analysis of art in his aesthetics.

Thus, as we have seen, when dealing with the question of the specific mode of being of the aesthetic object, which differs equally from real as well as from ideal objects, he falls back upon the aesthetic attitude of the viewer, that is, upon the process of "detachment" (*otrešenje*) of an object from its pragmatic and causal contexts. An art object that was not subjected to this isolating approach focussing primarily on the descriptive understanding of its structure would not even appear as an aesthetic object.

Špet falls back on this aspect even in his theory of poetic speech, in which it is especially important for him to ignore the reader's or listener's perception. The starting-point of his poetics is the hypothesis of three different linguistic functions which must be fulfilled by every type of speech, while, in every case, one of the functions will dominate the other two: the objective-communicative function (*so-obščajuščaja funkcija*), which is characteristic of scientific speech, the expressive function (*ekspresivnaja funkcija*), dominant in rhetorical speech, and the poetic, or in other words, the creative speech-structuring function (*poëtičeskaja funkcija*)³⁰. When the latter dominates, a speech-construct is conceived as an aesthetic object. In this case, speech is composed in a manner which directs the reader's attention to the form of the linguistic communication. Whereas the formation of the expressive level of every-day communicative language serves primarily the structuring of the stated sense and thereby the communication of facts, all the levels of language employed in poetic speech attain a relatively independent meaning: the rhythmic forms and syntactic characteristics of the speech should become evident, as well as the author's newly-formed sense-relationships.

To the extent that Špet falls back in this way upon the author's communicative intent in poetic speech, and that this intent includes a definite influencing of the reader's attitude, he is also compelled to anticipate in his structural description of the poetic word the (possible or desired) mode in which literary texts are perceived.

The fact that both the Russian and the Polish phenomenologist stray from their original program of carrying out ontological structural descriptions independently of a recipient-oriented analysis can be viewed as a fruitful inconsistency within their aesthetic theories in that it represents a transition to a methodologically more advanced concept of phenomenology.

To a certain extent, in removing themselves from their original program by inadvertently conjoining textual and receptive analysis, Ingarden and Špet have

reconstructed Husserl's own transition from the early phenomenological approach of the *Logical Investigations* in 1900/01 to the classical form of the phenomenological method of the *Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology*, in 1913. The early conception of phenomenology, as a description of experiences of consciousness set beside an ontological analysis of the corresponding structures of objects, transforms itself into a correlative description of forms of consciousness and of objects. In this way, both phenomenologists also anticipate the insight of the newer phenomenologically oriented "recipient-oriented aesthetics",³¹ according to which the primary subject of research in literary science was neither the literary text viewed in isolation, nor the reading process as such, but was rather the text as it unfolds in the process of reading, a comprehensive process which encompasses the two poles of the artistic text as created by the author, and at the same time, the act of concretion performed by the reader.

Notes

- 1 The Russian reception of Husserl's work from its inception by Špet in 1914 to 1930 is to a great extent a "phenomenological movement in the strict sense". This expression is used here in the sense given by Herbert Spiegelberg in *The Phenomenological Movement*, The Hague, 1982, pp. 5 - 6. Discussions concerning the nature of language and of art formed the focal point of the Russian phenomenological writings appearing during this period. The most important phenomenologically inspired writings on aesthetics in Russia were Špet's *Ėstetičeskie fragmenty* (Pg. 1922-23) and Aleksej Losev's *Fenomenologija čistoj muzyki*, written in 1920/21 and published in his *Muzyka kak predmet logiki* in 1927. For a detailed analysis of Špet's and Losev's Phenomenology, see: A. Haardt, *Husserl in Rußland*, which will be published in 1991 by the Fink-Verlag in Munich.
- 2 During the academic year 1912/13, Špet was enrolled at the University of Göttingen. From his report on his Göttingen period, it is clear that among other courses, Špet had visited Husserl's class on "Natur und Geist" during the Winter Term of 1912/13 (CGAGM, fd. MGU, f. 418). Roman Ingarden had visited Husserl's lectures and classes in Göttingen from Winter Term 1912/13 until Summer Term 1914. Cf. Kari Schuhmann, *Husserl Chronik*, The Hague 1977, p. 173.
- 3 Gustav Špet, *Ėstetičeskie fragmenty I-III*, Petrograd, 1922-23 (Reprinted in G.G. Špet: *Sočinenija*, M. 1989, p. 343 - 472).
- 4 Gustav Špet, *Problemy sovremennoj ėstetiki*, Iskusstvo, 1923, Nr.1, Moskva, 1923, p. 43 - 78). (Cited in the following as *Probl.*)
- 5 Cf. Semen L. Frank, *Iz istorii russkoj filosofskoj mysli konca 19ogo i načala 20ogo veka*, Antologija, Washington, 1965, p. 6.

- 6 Thus, P.D. Jurkevič, the founder of the "Moscow School of Metaphysics", views the formal object of his metaphysics as a Platonic "idea" (Jurkevič, P. D., *Ideja*. Ž.M.N.P. (1859) 104. Otd. II. p. 1 - 35. See esp. p. 5.) Solov'ev sees the high point of Greek philosophy in Plato's discovery of the "ideal world of true being" (Solov'ev SS II p. 408), S. N. Trubeskoj sees the problem of universals as developed by Aristoteles and Plato as being the fundamental question in philosophy (Trubeskoj SS II, p. 3). Frank employs here the term ("moskovskaja metafizičeskaja škola" and includes in it L. M. Lopatin and S. N. Trubeskoj. Due to the close relationship between their thought and the philosophy of V.I. Solov'ev, and thus also to P. D. Jurkevič's, we can include these thinkers in the abovementioned current in Russian philosophy as well.
- 7 Gustav Špet, *Javlenie i smysl. Fenomenologija kak osnovnaja nauka i ee problema*, Moscow, 1914. An English translation of this work by Thomas Nemeth will be published in 1991 in the series *Phenomenologica* (Špet's book will be cited in the following as "JS".)
- 8 See G.Špet, *Istorija kak problema logiki. Kritičeskie i metodologičeskie issledovanija*. Čast' pervaja: Materialy, Moscow, 1916, p.VII.
- 9 See note 2.
- 10 See E.Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, 1.Buch, Halle a.S., 1913, §§ 129-135.
- 11 However, at some places in JS, it is stated that only certain types of objects - like organism and utensils - are constituted by "hermeneutic acts". (Compare especially JS, p. 207).
- 12 Gustav Špet, *Germenevtika i ee problema*. This text was completed by Špet 6 July 1918. One typewritten copy of the text is kept in the Špet-Archive of the Manuscript Department of the Moscow Lenin Library (Rukopisnyi Otdel' Leninskoj Biblioteki, Fond Nr. 718, G. G. Špet), another typewritten copy, which Špet himself has prepared for print, is kept in the Špet-Archive of Mrs. Elena V.I. Pasternak. A part of the last-named manuscript has been edited recently by A. A. Mitjušin in *Kontekst*, 1989, pp. 231-268. An English translation worked from the manuscript kept in the Špet-Archive of Mrs. Pasternak will be published in 1991 in *Studies in Phenomenology and Existential Philosophy*, ed. G. L. Kline, a German version will appear in the same year, ed. A. Haardt and R. Daube-Schackat and published in Alber-Verlag.
- 13 Gustav Špet, *Predmet i zadači etničeskoj psihologii. Psihologičeskoe obozrenie*, 1917. I. Part One: Nr. 1, p. 27-59. Part Two: Nr. 2, p. 233-263. Part Three: Nr. 3-4, p. 405-420.
- 14 See Špet. op.cit., part Two, p. 243. Špet here hypothetically introduces a discipline, which is to investigate language, myths, mores, and science as

forms of expression of systems of meaning. Špet mentions in this connection A.Marty's *Allgemeine Semasiologie* and makes references to Husserl's *Idee einer allgemeinen apriorischen Grammatik*.

- 15 e.g. A.Marthy's *Untersuchungen zur Grundlegung der allgemeinen Grammatik und Sprachphilosophie*, Halle a.S., 1908, Vol. 1.
- 16 See G.Špet, *Germenevtika i ee problemy*, p. 215.
- 17 See Probl. 57: "Oni proizvol'no gipostazirujut v real'noe to, čto imeet značenie tol'ko ideal'noe, tol'ko vozmožnoe, a zatem iz éтого kvazi-real'nogo sozdajut osobyi vtoroj mir, otličajuščijsja ot dejstvitel'no dannogo, nas okružfjuščego, mir, po predstavlenju metafizikov, bolee pročny i potomu bolee real'ny, čem naš ..."
- 18 See Probl. 71: "Ne kasajas' ... dejstvija fantazii, pozvoljajuščego ej tkat' iz élementov sravnitel'no bednogo pragmatičeskogo mira svoj beskonečno bogatyi, mnogoobrazny, neiščerpaemnyj mir bytija otrešennogo ..."
- 19 See Probl. 69-70: "K éstetičeskomy že predmetu my možem priiti odinakovo udobno i ot dejstvitel'nogo predmeta i ot ideal'nogo myslimogo. Smysl éтого puti otnjud' ne poznavatel'ny, a skoree ... ego možno nazvat' otvlekjuščim ot poznanija ... razvlekajuščim, igrajuščim ... Otchodja ot veščej dejstvitel'nych i perechodja v sferu éstetičeskogo predmeta, my sovlekaem s veščej ich pragmatičeskiju oboločku, lišaem ich pragmatičeskich kačestv, no ne imeem v vidu ich poznanija i ne obraščaemsja sootvetstvenno k ustanovke na ideal'no-myslimye otnošenija. Obratno, operiruja s ideal'no-myslimymi predmetami ..., my operiruem s nimi, kak s predmetami, obnažennymi ot vsjakoj 'éstetičesknoj' vnešnosti, i nam nepremenno nužno obrat'sja k poslednej, čtoby pridat' im éstetičeskiju žiznennuju osjazatel'nost' i dejstvitel'nost'."
- 20 See Probl. 75: "Čto takoe vse te 'jabloki', 'derev'ja', 'černil'nicy', 'lampy' i vsjakogo roda utenzilii, na kotorych izoščrjaetsja filosofskoe glubokomyšlie, kak na 'primerach' veščej dejstvitel'nogo mira ...? Ne trudno videt', čto éti vešči priobreteny filosofom, t.e. kupleny, vymenyeny, polučeny v podarok itd., zatem oni kem-nibud' proizvedeny, sdelany, vraščeny itd., puščeny v oborot, kak tovar, kak predmet potreblenija, pol'zovanie imi opredeljaetsja tem ili inym obučaem i normoju prava, nakonec, v nich vkladyvaetsja ne tol'ko trud, no i tvorčeskaja fantazija ..."
- 21 See Probl. 76: "Ono [iskusstvo] ne tol'ko social'naja vešč i kak takaja, sredstvo, no takže kul'turnaja 'cennost', buduči indeksom i kak by 'sostavnoju čast'ju' osnovnoj kul'turnoj kategorii ... 'samoceli', 'lica', 'ličnost'."
- 22 See Probl. 75: "Kak orudija i sredstva oni sut' tol'ko 'znaki', samodovlejuščego bytija ne imejuščie, no ukazujuščie na takovoe i čerez éto priobretfjuščie sobstvennoe značenie. Ukazyvaemfja imi samodovlejuščaja oblast' 'smysla' i est' oblast' otrešennogo kul'turnogo bytija ..."

- ²³ See Probl. 77: "Čtoby polučit' poslednjuju specifikaciju iskusstva kak vozmožnogo predmeta éstetičeskogo soznanija, neobchodimo raskryt' i analizirovat' strukturu samogo iskusstva, kak vyraženijsja.
- ²⁴ See Ae.F. I 20: "Tol'ko v strukture slova nalico vse konstruktivnye 'časti' éstetičeskogo predmeta. V muzyke otščepłajaetsja smysl, v živopisi, skul'pture, zatemnijaetsja urazumevaemyj predmet (sliškom vystupajut 'nazyvaemye' vešč'i)."
- ²⁵ Conrad Waldemar, "Der ästhetische Gegenstand. Eine phänomenologische Studie", in: *Z. f. Ä. u. Allg. Kunstws.* III 1908, p. 71-118; III 1908, p. 469 - 511; IV 1909, p. 400 - 455.
- ²⁶ Moritz Geiger, "Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses", in: *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung* I. 1913, p. 567-684.
- ²⁷ See Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*. 3. durchgesehene Auflage. Tübingen 1965, p. 18.
- ²⁸ Roman Ingarden, *O poznawaniu dzieła literackiego*. Lwów 1937.
- ²⁹ See Roman Ingarden, *The Literary Work of Art*. Transl. by George G. Grobowicz. Evanston 1973, § 38.
- ³⁰ See Ae.F. II 29 where Špet introduces the objective-communicative function (soobščajuščaja funkcija). The expressive function (ékspressivnaja funkcija) implicates Bühler's appellative function (Ae. F. II 7, Ae. F. II 112). For the poetic function see Ae. F. II 66.
- ³¹ See esp.: Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. München, 1976.

Caryl Emerson

**FREUD AND BAKHTIN'S DOSTOEVSKY:
IS THERE A BAKHTINIAN FREUD WITHOUT VOLOSHINOV?**

Our panel has variously been listed as "Illness and Creativity" and "Dostoevsky and Freud"; the common ground of both seems to be a concern with various models of the psyche and their implications for Dostoevsky as a writer, a philosopher, and an epileptic. One way or the other, as analyst, patient, or victim, Dostoevsky is presumed to have been a "psychologizer" of life. My paper will discuss that claim by considering one aspect of the secondary, or perhaps it is the tertiary, literature on Dostoevsky: what Mikhail Bakhtin did not like about Freud, and how that dislike came to influence his reading of Dostoevsky.

It must be emphasized at the outset that this image of a "Bakhtinian Freud" has nothing to do with the well-known polemic against Freudianism written in 1927 by Bakhtin's friend and associate Valentin Voloshinov (*Frejdzizm: Kritičeskij očerk*). As I and others have argued elsewhere, the so-called "disputed texts", that is, the Marxist and semiotic books authored by members of Bakhtin's circle and frequently attributed to Bakhtin, are, judging by the available evidence, the work of the persons who actually signed them.¹ *Freudianism* is not the sort of book Bakhtin would have written in the mid-1920s. Voloshinov was indisputably a Marxist, and believed in dialectics; Bakhtin was not. Voloshinov was interested above all in achieving some objective explanation of inner experience, and this he hoped to accomplish through the sign (in this sense he was a semiotician); Bakhtin almost never made reference to signs (znaki) in his writings, and was critical of the tendency of signs to come together into codes. Bakhtin had no patience with dialectical reasoning; in fact, he routinely opposed dialictics to dialogue. As he put the case in two of his most celebrated notebook jottings from the early 1970s:

Dialogue and dialectics. Take a dialogue and remove the voices (the partitioning of voices), remove the intonations (emotional and individualizing ones), carve out abstract concepts and judgments from living words and responses, cram everything into one abstract consciousness - and that's how you get dialectics.

Context and code. A context is potentially unfinalized; a code must be finalized. A code is only a technical means of transmitting information, but it does not have cognitive, creative significance. A code is a deliberately established killed context.²

In a recent article on "The Bakhtin Circle's Freud",³ Gerald Pirog contributes to the cause of "deconflating" Bakhtin and Voloshinov by demonstrating - among much else - that Voloshinov's critique of Freudianism is itself very much in the spirit of its discredited target. It is, Pirog claims, much more materialist and "objectively scientific" than anything Bakhtin would have undertaken:

Objectification for Bakhtin results in domination and control [Pirog writes]; For Voloshinov, on the other hand, the issue is precisely one of defining "inner experience" objectively". His goal is to make all inner experience outer experience of better, public experience .. through his equation of the inner psyche with the sign" (596).

Thus, Pirog concludes, "Voloshinov's explicit focus on the *semiotically mediated* institutional settings in which the productive activity of men and women takes place is grounded in a determinism no less inclusive than the biological determinism he accuses Freud of promoting." Laws governing this activity could presumably be discovered "through the 'objective' methods of dialectical materialism" (597).

This struggle for objectivity and the concomitant tolerance for "determinism" has a curious effect on Voloshinov's reading of Freud. Pirog suggests that this attitude might account for Voloshinov's inability to discuss pathology except in terms of "animality" (598) - and, one might add, it also makes difficult any discussion of what for Freud was a "healthful pathology", namely, creativity.

The unwarranted assumption that Bakhtin is the real author of Voloshinov's books has not only resulted in refashioning Bakhtin as a Marxist, which he was not. It has also worked to obscure Bakhtin's own subtler polemic against Freudian-style thought.⁴ In the 1920s, Bakhtin did not engage in direct debate with psychologists and psychoanalysts - as did Voloshinov - because, for him, the problem of the self was not strictly a psychological problem but more broadly a philosophical one. As he wrote in his early essay "Avtor i geroi":

Проблема души ... не может быть проблемой психологии, науки безоценочной и казуальной, ибо душа, хотя развивается и становится во времени, есть индивидуальное, ценностное и свободное целое.⁵

Bakhtin detected something "non-evaluative" and "causal" about psychology - something, as he put it, that was opposed to the "soul", which was "individual and free". In his book on Dostoevsky, Bakhtin cites with approval Dostoevsky's assertion that, in spite of all the psychological insight of his novels, he was *not* a psychologist.⁶ Even Dostoevsky's protagonists are invited to join the attack. Bakhtin mentions, as an example, Stavrogin's outburst in Tikhon's cell:

"Слушайте, я не люблю лигионов и психологов, по крайней мере таких, которые в мою душу лезут." Bakhtin immediately adds that the accusation was unfair; Tikhon in fact was approaching Stavrogin dialogically. Alone among the many who cluster about Stavrogin, the old man is neither frightened nor impressed; he understands the "unfinalizability of his inner personality" [незавершенность его внутренней личности] (70).

In this example from "Бесы", then, Bakhtin opposes "psychology" to one of his key concepts and most precious values, незавершенность. I would suggest that this opposition to psychology that Bakhtin foists so vigorously upon Dostoevsky is more significant and far-ranging than a mere reference to the well-documented aversion that Dostoevsky had for legal investigative psychology, the "палка о двух концах". Rather, it is Bakhtin himself who is against psychology, and this prejudice is reflected in his thinking about the self from his earliest writings to the end of his career. It was this faintly "determinist" approach to the mind that made some Russian thinkers of the 1920s - notably the young Alexander Luria - attempt a synthesis of Freudianism and Marxism, and precisely this factor marked Bakhtin's dislike of both.⁷ The fact that both Freudianism and Marxism presented themselves as scientific *systems* doubtless deepened Bakhtin's suspicions.

We may note another crucial difference between Bakhtin's many approaches to the mind and Freud's. Bakhtin always avoided invoking an unconscious as Freud understood it. To be sure, Bakhtin - like his associate Voloshinov and like their contemporary, the developmental psychologist Lev Vygostky - did not believe (and who ever has?) that we are fully aware of the implications of our actions, and that everything we do emerges in a controlled fashion from the center of our attention. But rather than invoke an unconscious, these Russian thinkers were more likely to turn to the dynamics of memory and habit. Most important, they resisted the notion of a separate and inaccessible structure out of which our impulses, fears, and surprises emerge, and argued instead for a richer and more varied picture of consciousness. As Bakhtin was to write in the early 1960s when revising his book on Dostoevsky: "Сознание гораздо страшнее всяких бессознательных комплексов".⁸

Both Bakhtin and Freud invoke Dostoevsky as an illustration of their very different theories of the mind. This is not surprising: Dostoevsky's novels contain sufficient support for a Freudian theory of the unconscious as well as for a description of the mind in terms of dialogue and inner speech. But in each case, crucial aspects of Dostoevsky are overlooked. Thus Freud can react with bemused dismay to Dostoevsky's invocations of a theologically based human freedom, and Bakhtin offers a rather benign account of all those pathologies and perversities we now call "Dostoevskian".

What, then, is a conscious self as Bakhtin understands it? In his early writings

Bakhtin deals with the self in three related categories.⁹ First there is the "I-for-myself" "я-для-себя": how my self looks and feels to my own consciousness. Then there are two categories of outsideness and otherness, "I-for-others" ("я-для-других", how my self appears to those outside it), and "the-other-for-me" ("другой-для-меня", how outsiders appear to my own self). Working with this triad - so different from the three-part model that Freud had devised - Bakhtin poses a number of questions about selfhood. He asks, first, how a self establishes a relationship to the world.

Bakhtin begins by rejecting the traditional subject-object opposition as fundamentally flawed. It cannot be drawn, he says, because there exists neither a stable self nor a stable "given" world to which that self might be opposed. Rather, the world *becomes* determinate and concrete for us only through our willed relationship with it; in this sense, he writes, "наше отношение определяет предмет и его структуру, но не обратно" (AiG, 8). It follows that our environment seems most arbitrary and alien to us not when we create or perceive the wrong relationship with the world, but when we refuse to have any relationship with the world at all. Bakhtin calls those who refuse to commit to a relationship in the world "pretenders", самозванцы,¹⁰

His use of the word is curious. Normally a самозванец tries to usurp someone else's place; in Bakhtin's usage, a pretender is a person who tries to live in no particular place at all, or from a purely abstract, generalized, pre-scripted place. Dostoevsky, we might note, created several pretenders of this sort: Stavrogin, with his compelling and yet weirdly unreal masks, forever generating ideas that inspire others but leave him cold and uncommitted, is one good example. Such characters are all doomed.

Bakhtin's vigilance against pretendership explains the enormous role he allots to the *body* as a carrier or marker for the self. Since no other self can ever be in my precise time and space, nor see and do what my self can see and do, each relationship and each event is genuinely singular. Thus Bakhtin has little interest in - and perhaps no real knowledge of - those emotions that figure so prominently in most narratives of the psyche: jealousy, nostalgia, anxiety, regret. Only I can do what I can do from where I am, and only I answer for it. For Bakhtin, the primary values are always non-fusion, interaction, and willingness to take responsibility (which is quite independent of the question of blame).

How are these meditations on personal ethics connected to aesthetic creativity, and how does all this measure up against more psychoanalytic methods for reading Dostoevsky? Freudian models of the self also rely on the body, to be sure, but the body in that context is more a source of standardized somatic demands than of "singularities". In Bakhtin's view, the singularities are what matter - that is, the ways in which bodies radically *differ* from each other, not the number of scenarios they can be shown to share. Physical embodiment, and the

unique delimitation of each person vis-a-vis other persons that results from it, are in fact as central to Bakhtin's ideas about the production of art as they are to his thinking about the formation of a self. Bakhtin distinguishes aesthetic creativity from other sorts of human activity (such as the cognitive, the ethical, the religious) in terms of differentiated embodiment, that is, the distribution within that activity of *authors* (creators) and *heroes* (created persons).¹¹ In the pure rationation of cognitive events, Bakhtin claims, there is no hero; in ethical events, author and hero coincide; in religious events, the hero is transcendental; only in the aesthetic event are there two distinct consciousnesses engaged in some sort of dialogue. Ultimately Bakhtin will suggest that successful selves are in fact formed like novels - and that Dostoevsky, perhaps the world's most successful novelist, offers the richest scenarios for self-building. To focus this thesis, I would like to contrast Bakhtin's psychology of the creative act with Freud's more familiar psychoanalytic model.

We recall that Freud distinguishes real, lived experience from three other activities that he groups together in one category: play, daydreams or fantasy, and art.¹² "The opposite of play is not what is serious, but what is real", Freud observes. "The creative writer does the same as the child at play. He creates a world of fantasy which he takes very seriously ... while separating it sharply from reality." The creative impulse in art, Freud surmises, results from a repression of fantasy, and the pleasure we feel in creating or viewing art compensates us for some unrealized desire. In other words, art, play, and fantasy all arise from a *lack*: "We may lay it down," Freud concludes, "that a happy person never fantasizes, only an unsatisfied one."

Bakhtin challenges this approach to the creative process on almost every level. For him, "aesthetic activity" - that is, authoring others and being authored - is utterly routine activity, and thus to live at all is to create. The larger, more noticeable acts we honor with the name "creative" are simply extensions of the sorts of activity we do all the time. Freud, Bakhtin would say, partakes of the romantic tendency to regard creativity and inspiration as exceptional events. And to see creativity as redirected unhappiness or a healthful use of a potential pathology is to misunderstand the very nature of daily human activity. Although some creativity may indeed be "Freudian", as a rule it is positive, conscious, and the result of work undertaken by the whole personality. Furthermore, since personalities develop through interaction with others, creativity, like the formation of an individual unrepeatable self, is a special kind of *social* act.

Not surprisingly, Bakhtin's description of fantasy also differs markedly from Freud's - and this would explain, perhaps, why Bakhtin routinely interprets fantasy in Dostoevsky not "physiologically" or pathologically but, as it were, more the result of social and dialogic deprivation. For Bakhtin, fantasy, although a somewhat astheticized activity, is not only perfectly normal but also an activity

requiring no repression and generating no guilt. In his own early discussions of the relationship between life and art (AiG, 67-68), Bakhtin does *not* oppose real experience to a triumvirate of dreams, fantasy, and art. Rather he classifies real experience, dreams, and fantasy *together*, and distinguishes all three as a group *from art*.

Bakhtin's reasons for calling dreams and fantasies "real life" can be found in his initial three-part model of the self, its mix of *я-для-себя*, *я-для-других*, and *другой-для-меня*. What characterizes *both* life and fantasy, Bakhtin claims, is "inner self-sensation", that is, the absence of an "outward expressed quality" to the self. Neither our life as we live it for ourselves, nor our fantasies as we dream them for ourselves, can finalize or consummate the primary actor, the I-for-myself (AiG, 67). Others I can see, Bakhtin notes, but myself I can only sense as acting. In a dream, too, I can only sense myself acting; only when I *retell* a dream or a fantasy can it become finalized or (in Bakhtin's sense) artistic.

Retelling an inner sensation to another (and outside) party serves to invest the hero of the experience with a real body, and the body with "surroundings" (AiG, 28). Once something has a body, Bakhtin argues, the artist can be "outside" it and the aesthetic act is born. Alone, fantasy cannot give rise to art. It remains an "inner imitation", able to "imagine" but not to "impart an image" to anything - because it allows for no genuinely embodied other consciousness (AiG, 67).

Bakhtin does not illustrate this point, but he seems to have in mind the sort of dilemma Dostoevsky explores in his early portraits of "doubles" and "dreamers". The *мечтатель* from "Белые ночи" is an excellent example of the paradoxes, dangers, and dynamics of fantasy without consummation. Far from being a mawkish sentimental tale, or even the parody of such a tale, it is a case study in "psychological otherlessness", in the refusal to risk genuine encounters with the other's finalizing power. The Underground Man, of course, is the pathological culmination of this type.

Bakhtin's passion for exposing doubles and dreamers gives us a clue to his preference for the *early* rather than the late Dostoevsky. It has often been pointed out that *Problems of Dostoevsky's Poetics* devotes an extraordinary amount of space to themes and texts from Dostoevsky's preexile and middle periods, and deals rather cursorily with the long mature novels. The late Dostoevsky, after all, was receptive to the cosmic mysticism of Soloviev and Fyodorov, and several entries in *Diary of a Writer* profess sympathy not only for an unconscious but also a "collective national unconscious" that appears to unfold in history.¹³ In short, it appears to have been important to Bakhtin's own concept of what art should do that both he and Dostoevsky were "not psychologists", that is, not willing to approach the soul dialectically, causally, and from within. Both had to be "realists in the higher sense", that is, willing to approach the self dialogically, to recognize its unfinalizability, and to confirm that selves can be creative only in

response to images of themselves given by others.

This model of the self is, of course, a sort of rough draft for the polyphonic word. Like its verbal counterpart, it has no special interest - and certainly no exclusive interest - in replication or annihilation, that is, in sex and death. It is interested solely in learning and creating. From this fact, perhaps, stems Bakhtin's remarkable inability to appreciate texts of true rage or psychological paralysis. Dostoevsky's vision of the world, in contrast to Bakhtin's domestication of him, is a more radically divided and radically unresolvable one - and not in the benignly dialogic or estatically carnivalesque sense of the word. By all indications, the mature Dostoevsky really believed in the ultimate innerness of guilt, just as he believed in ultimate closure, the Apocalypse.

To close, then, by bringing Dostoevsky, Freud and Bakhtin together on the question of creating and created selves. For Bakhtin, the self is not divided into a conscious and an unconscious, nor is it shaped by the "socialization" of an originally "individual" self. The whole idea of an initial self forced to accommodate its fantasies and desires to the realities of social pressure was for Bakhtin a typical product of Western psychological thought, Freudian and other. And the related idea that aesthetic activity is a sort of byproduct, a compensatory distraction that helps reconcile us to the collapse of our fantasies, seemed to Bakhtin cynically dismissive of the active, socially responsible role that art is destined to play in life. But if it is not repression, sublimation, non-negotiable biological drives and the considerations of reality versus pleasure that generate and organize art, then what does?

Bakhtin does not provide a neat programmatic statement beyond the general comments on aesthetic activity already discussed. But I suggest that one can find a clue to Bakhtin's thinking on the subject in the concept of the *dominant*, the доминанта, that he invokes at several points in his book on Dostoevsky. This is not the "dominant" as appropriated from German aestheticians by the Russian Formalists, who used it to measure degrees of language deformation in poetry. It is, rather, a more "organic" and biological concept - here the parallel with Freudian models is intriguing - developed by the great Russian physiologist, religious thinker and Dostoevsky enthusiast, the same man who gave Bakhtin the idea of the chronotope: Alexei Ukhtomsky.¹⁴

The case cannot be developed here in detail (it is, in any event, being pursued by others¹⁵), but one should note that Ukhtomsky's "dominant" is an organizing principle for the relationships of both body and soul - in fact, it might be said that the dominant is what keeps bodies and souls together. Although Ukhtomsky originally developed the idea to explain the lability, or instability, of cortical excitation and inhibition,¹⁶ he himself extended the idea to interpersonal relations and then to literature, where he invoked Dostoevsky as key exemplar.

What did the concept of a "dominant" mean, then, when employed by a

physiologist? Ukhtomsky asked himself that question in his 1927 essay "The Dominant as a Factor in Behavior", and traced his use of it to Richard Avenarius, founder of empiriocriticism and advocate of a biological approach to cognition. In Ukhtomsky's paraphrase of Avenarius, the dominant in any organism is the "transformer of an ongoing reaction, the factor directing the behavior of an animal under given conditions ... the one who detachedly lies in wait and watches out for [new] impulses and irritants" that might help in resolving a given problem.¹⁷ For Avenarius, the dominant functions as an exception in the reflexes of an organism, which was properly governed by the principle of economy of effort.

Ukhtomsky takes the concept further. First he sharply distinguishes the dominant from "instinct" (88). Then he insists that the law of economy of effort does *not* apply (because the most powerful drives of an organism are toward nourishment and work). Finally, he defines the activity of the dominant as the norm, not the exception, in healthy organisms.

Central to Ukhtomsky's reasoning is his definition of an "organ", which, he argues, is not something "morphologically cast, constant, with fixed static signs" (79). Rather an organ is more like a process, a dynamic mechanism with a certain specific activity to perform in an ever-changing environment. Organs are in best working order when they are maximally receptive to a creative interruption of their established and successful reflexes.

Our dominant, then, is our insurance that our problems can be resolved flexibly with the help of resources from within our own organism. But how does our dominant, this "transformer" ever on the alert, interact with the dominants of other living things? At the end of his essay Ukhtomsky ponders the social implications:

Каждую минуту нашей деятельности огромные области живой и неповторимой реальности проскакивают мимо нас только потому, что доминанты наши направлены в другую сторону. В этом смысле наши доминанты стоят между нами и реальностью. (90)

As an example of those defeated by their own dominants, Ukhtomsky considers the "poet, scholar and thinker" who tend toward a self-enclosed life, who move through the world "defeated by their own theory" with "one and the same stationary, monotonously governing orientation" (91). Their creative activity does indeed proceed with an economy of effort. But the "chronotope of genius" works in another way, he claims (87). It seeks precisely the path of greatest resistance, response, interruption: "the more powerful the dominant that governs behavior, the more it will prevail over the negative tendency to rest, self-satisfaction, to a breathing spell" (87). For, Ukhtomsky concludes, "we have absolutely no grounds for concluding that reality and truth will become at some

time a cushion of tranquility ... Our [neurological] organization is designed in principle for constant movement, dynamics, constant tries and construction of projects, and also for continual verification, disappointment, and mistakes" (93). And this is because "the givens [of the world] expect from us not passive perception but a passionate search for what should be. *We are not observers but participants in existence.* Our behavior is work" (94).

Ukhtomsky concludes his essay with a meditation on happiness. If human happiness is to exist at all,

... оно будет возможно в самом деле только после того, как будущий человек сможет воспитать в себе эту способность переключения в жизнь другого человека... когда воспитается в каждом из нас доминанта *на лицо другого.* (95)

It should come as no surprise that Ukhtomsky sought illustration of these "physiological" laws in the works of Dostoevsky.

In an entry in his personal notebooks from the late 1920s on the topic of *The Brothers Karamazov*, Ukhtomsky defined a person's "dominant" as his "integral image of the world", "его образ мира ... и лицо для других".¹⁸ If allowed to function undisturbed, a person's dominant - the product of habit and accumulated behavior patterns - could only generate its own double. Apparently this prospect haunted Ukhtomsky as much as it haunted Bakhtin. In a letter to a friend in 1918 Ukhtomsky wrote, apropos of Dostoevsky's short novel "Двойник":

"Знаете ли, что, может быть, труднее всего для человека освободиться от Двойника, от автоматической наклонности видеть в каждом встречном самого себя, свои пороки, свои недостатки, свое тайное уродство ... только с этого момента, как преодолен будет Двойник, открывается свободный путь к собеседнику!" (117)

As a 'sobesednik', the primary obligation we have to others is to deliver them from their own dominants. The dominant here has little to do with its Formalist counterpart, which is a willed hierarchy of devices or forms that an author structures, defends, and imposes intact on readers. Ukhtomsky's charge - to the non-literary real world and to authors and readers alike - is that they construct dominants designed to be *challenged* and undermined. As Ukhtomsky puts it, our task is to "переменить в человеке его физиологическое восприятие, физиологическую привычность, непрерывность его жизни" (119). To do so requires above all слух, an acute sense of hearing or of listening, which Ukhtomsky considered the most crucial human sense.

In 1924, Ukhtomsky summed up Dostoevsky's contributions to art in three

"laws". These were the laws of the dominant, of the *заслуженный собеседник* or interlocutor who fulfils his duty by interrupting and changing the other, and the law of compassion, *милосердие* (119). Such are the psychological "laws" that Bakhtin also values, and that he also sees illustrated in Dostoevsky.

Here, then, in collaboration with Ukhtomsky, might we find Bakhtin's "negative image of Freud". It is certainly not to be sought in the crude and politically opportunistic polemic against psychoanalysis that Voloshinov penned in 1927.¹⁹ Nor should it be sought in an attack on Freud's "somaticization of the psyche", for as we have seen, Bakhtin also "somaticizes" the inner world, although in a different way. Resistance to Freud is, rather, an organic part of Bakhtin's larger worldview, in which pride of place is given to open-ended dialogue, long messy novels, and centrifugal rather than centripetal forces. The particular doctrines of psychoanalysis mattered less to Bakhtin, it seems, than Freud's very style of thought.

At the base of that thought is the assumption that the self and the psyche is a riddle. Riddles, of course, depend for their effectiveness on the belief that the world is a system, that everything in it has a meaning that can be related to some "whole" if only we could remember all the parts, or trick the censor, or uncover the code. That style of thought, with its repressions, suppressions, and Freudian slips, rules out the very possibility that mental events could simply be a mess, that is, truly accidental, menaingless, and unrelated. For unless there is a pretty good chance of things not fitting together, and a pretty good chance that important aspects of the self are routinely available for change, there is nothing for the outside person or *собеседник* "interrupting" us to contribute that is genuinely new. The emphasis is rather on a backward process, a return to fixed scenarios in which we were merely observers or helpless witnesses. To the extent that our behavior in these scenarios is prescribed and predetermined, it cannot be creatively addressed in Bakhtin's sense of the term; it can only be decoded and diagnosed. Much as Dostoevsky had faulted Tolstoy (rightly or wrongly) for approaching all events, even current ones, as an "historian" rather than a novelist, so Bakhtin might be said to fault Freud for placing all the important events of the psyche in a prefigured past.

Bakhtin's response to "the self according to Freud", we might say, is the entire edifice of polyphony. For polyphony guarantees two values that Bakhtin felt were always threatened by "psychologism": the radical *singularity* of the person, and maximum, non-clinical, everyday *access* to that person's world. To the extent that Dostoevsky's heroes reflected those values, Bakhtin could celebrate them.

Notes

- 1 See Gary Saul Morson and Caryl Emerson, eds., "Introduction" to *Rethinking Bakhtin* (Evanston: Northwestern UP, 1989), Part Two, "The Disputed Texts", 31-49. The pioneers in this project to deconflate Bakhtin and his associates were I.R.Titunik and Nina Perlina.
- 2 "From Notes Made in 1970-71", in M.M.Bakhtin, *Speech Genres and Other Late Essays* (Austin: Univ. of Texas Press, 1986), 147.
- 3 Gerald Pirog, "The Bakhtin Circle's Freud: From Positivism to Hermeneutics", *Poetics Today*, vol.8, #3-4 (1987): 591-610.
- 4 This discussion of Bakhtin's difficulties with "Freudian-style" thought is adapted from Gary Saul Morson and Caryl Emerson, *Bakhtin: Creation of a Poetics* (Stanford UP, forthcoming 1990), ch.5: "Psychology: Authoring a Self".
- 5 "Avtor i geroi v esteticheskoi deiatel'nosti", M.Bakhtin, *Ėstetika slovesnogo tvorchestva* (Moscow: Iskusstvo, 1979), 89. In Bakhtin's view, neither could the soul be a problem of ethics; as he goes on to explain, "methodologically" the soul could only be a problem of aesthetics (an interaction between "given" and "posited" components).
- 6 "Menya zovut psikhologom: ne pravda, ya lish' realist v vysshem smysle". Cited in M.Bakhtin, *Problemy poetiki Dostoevskogo* (Moscow: Sovetskaia Rossiia, 1979), 70-71; trans. in Mikhail Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics* [henceforth PDP] (Minneapolis: U of Minnesota Press, 1984) 60-61.
- 7 In *Psychology and Marxism* (1925), for example, Luria stressed the compatibility of the two systems: both were monist, materialist, anti-behavioralist, hospitable to clinical experiment, and reassuringly "scientific" rather than speculative or mystical.
- 8 Bakhtin, *Problemy poetiki Dostoevskogo*, 313; trans. PDP, 288.
- 9 Bakhtin, "Avtor i geroi" [fn.5], 23-25.
- 10 M.Bakhtin, "K filosofii postupka", in *Filosofia i sotsiologiya nauki i tekhniki* (Moscow: Nauka, 1986), 95, 121. Bakhtin most likely wrote this 80-page segment on ethical responsibility before "Avtor i geroi" (i.e. 1919-22).
- 11 Bakhtin, "Avtor i geroi" [fn.5], 22.
- 12 Sigmund Freud. "Creative Writers and Daydreaming", in Hazard Adams, ed. *Critical Theory Since Plato* (New York: Harcourt Brace, 1971), 749.
- 13 See, for example, the January 1877 entry in *Diary of a Writer*, "Three Ideas".

- ¹⁴ For a short biography in English, see the entry on Ukhtomsky [1875-1942] in *Dictionary of Scientific Biography*, ed. Charles Gillispie (New York, Scribner's, vol. XIII, 529-30).
- ¹⁵ Simonetta Salvestroni (Universita di Cagliari) noted the Ukhtomsky connection in a paper delivered at the International Bakhtin Conference at Queen's University, Ontario, October 7-9, 1983: "Bachtin in Soviet and West European Semiotic Research" (Conference Proceedings, pp.199-201); Michael Holquist is currently at work on a study of Russian science and the creative process, where Ukhtomsky is apparently discussed in detail.
- ¹⁶ The clinical experiment that prompted Ukhtomsky to his insight (1904) involved a dog who unexpectedly failed to respond to routine electrical stimulation of the motor cortex; suddenly, just as unexpectedly, the dog defecated, after which the stimulus-response pattern was restored. Ukhtomsky pondered this lesson in "creative interruption" all his life. For one description of the experiment and its significance in his later thought, see Ukhtomsky's "Dominanta kak faktor povedeniia" (1927) in the anthology: A.A.Ukhtomskii, *Dominanta* (M-L: Nauka, 1966), esp. 75-76.
- ¹⁷ Ukhtomsky, "Dominanta kak faktor povedeniia", 80-81. Further consecutive references to this essay given in the text.
- ¹⁸ Cited in V.L.Merkulov, "O vlianii F.M.Dostoevskogo na tvorcheskie iskaniiia A.A.Ukhtomskogo" (*Voprosy filosofii* 11, 1971), 119. further references to this article included in text.
- ¹⁹ This responds in some degree to the legitimate query by James Rice, who along with many others assumed (t least in 1985) the majority conflationist position on the "disputed text" question: "What Bakhtin's admirers have yet to explain is why the esteemed critic of Dostoevsky condoned the publication of his own private papers on Freud in this shabby paste-up format..." James L.Rice, *Dostoevsky and the Healing Art* (Ann Arbor: Ardis, 1985), 221-22.

Т.М. Николаева

СЕМАНТИКА УБЕЖДЕНИЯ: РЕЧЬ МАРКА АНТОНИЯ НАД ГРОБОМ ЮЛИЯ ЦЕЗАРЯ

1. Нередки ситуации, когда один человек умеет полностью переубедить другого; нередки и ситуации, когда и один человек может повлечь за собой толпу, переубедить ее, если мнение толпы сформировано, или просто убедить - если перед ним *tabula rasa*. Даже наш "нейтральный неформальный разговор предполагает осуществление власти, т.е. воздействие на восприятие и структурирование мира другим человеком".¹

Каковы же движущие силы механизма убеждения? По сути этим занимаются еще с античных теорий красноречия. Однако сейчас, как представляется, человечество располагает суммой знаний о четырех факторах, способствующих убеждению (переубеждению) социума. Правда, эти факторы гетерогенны. Итак, это - 1) новые данные об обсуждаемой ситуации. В детективных сочинениях много различных "а вдруг" - новых неожиданных данных, сенсационных фактов, доказательств, они создают истину, истина "в последней инстанции" убеждает. Однако и с истиной дело обстоит не так просто: оказывается, что наше намерение убедить входит в систему подачи истины говорящим,² наконец, как это ни парадоксально, одно и то же может быть истинным или ложным в зависимости от говорящего.³

2) Это прямое обращение к собеседнику (собеседникам) с различными их именованьями. Тут возникают два возможных для говорящего полюса: лесть или оскорбление; человечество пока еще не научилось игнорировать и то, и другое.

Оба фактора - новые данные и номинации - связаны с депотативной стороной сообщения, с истиной, выявляемой или подтасовываемой. Следующие два фактора связаны с формой. Это: 3) Риторика и ее компоненты; 4) Стиль говорящего, некий неуловимый X, *ton qui fait la musique*. Эти факторы обусловлены социально и социально же понимаются. Нередко приходится слышать оправдательные слова какой-нибудь грубой женщины: "А это я сказала? Что я, обозвала ее как-

нибудь? Или неправду сказала?" Грубость, как это ни странно, часто связывается не с сигнификативной стороной, а с денотативной.

Как представляется, существует еще и пятый путь убеждения и воздействия: он связан с формированием / деструкцией социального общего мнения. Страх социального одиночества оказывается часто большей опасностью для индивида, чем стихийное бедствие: человек боится не только поступать иначе, но и думать иначе. Мощный аппарат лингвистических конструкций, опирающихся на ось: социум - оценка - норма - служит и выражению общественного мнения (а чаще гримирующемуся под него квазивыражению) и индивидуальному самовыражению: я думаю, как все, или, что важнее и что нужно внушить, все думают, как я. Как пишет Г.Вайнрих, "3-й закон семантики: всякое значение слова социально".⁴ Эта установка на мнение, социальное или индивидуальное, уводит все дальше от ситуационной оси: истина / ложь и создает основу для множества языковых манипуляций. Например, если в вазе пропало печенье и говорится, что Дэвид взял его, Дэвид украл, Дэвид стибрил, то "не существует такого критерия, который позволил бы проверить, было ли печенье взято, стибрено или украдено. Тем не менее для Дэвида и его матери небезразлично, какое из этих выражений выбрано".⁵

Поэтому лингвистику можно по праву считать "королевой наук", учитывая и ее задачи, и ее достижения. А именно. Как и науки описательные типа геологии или химии, она занимается тем - в отношении своего объекта - "как это устроено"? Науки естественного склада занимаются не только структурой компонентов, но и их функцией, т.е. "зачем это нужно и как это функционирует?" Этим же занимается и лингвистика. Но объект лингвистики - языковая действительность - обладает свойством самоманипулирования: высказывание может лгать, не сообщая неверных фактов, может убеждать, не сообщая никаких фактов, может вести за собой или оскорблять. Т.е. речь идет не о прямом воздействии, а о воздействии через языковое манипулирование. Тем самым Язык отражает возможности Человека, недаром прозванного "венцом творения". "Мы не рабы слов, потому что мы хозяева текста".⁶

2. Речь Марка Антония, бывшего консулом вместе с Цезарем в год его трагического убийства, была во всех смыслах исторической: она переломила историю Рима. Антоний предложил забвению вражду и дружбу заговорщикам Бруту и Кассию. С их ведома и согласия он должен был сказать надгробное похвальное слово на похоронах Юлия Цезаря. В результате этой речи заговорщикам пришлось бежать, народ, клявшийся именем Цезаря, которого только что проклинал, с факелями

бросился к их домам. В Рим срочно прибыл внучатный племянник погибшего и его наследник Октавиан, ход римской истории переменялся.

Что же важно понять исследователю лингвистики текста? Это то, что же такое мог сказать консул Марк Антоний, что перевернуло ориентацию многоликой и переменчивой римской толпы? Вот свидетельство Светония: "Вместо похвальной речи, консул Антоний объявил через глашатая постановление сената, в котором Цезарю воздавались все человеческие и божеские почести, затем клятву, которой сенаторы клялись все блюсти жизнь одного и к этому прибавил несколько слов от себя".⁷ Таким образом, здесь мы видим речь Антония ориентированной на пункт 2 из указанных нами выше: установка взята на прямое хвалебное обращение, на депотативную сторону, с креном в ось похвалы. Вот описание той же речи у Плутарха: "Антоний, в согласии с обычаем, сказал похвальную речь умершему. Видя, что народ до крайности взволнован и увлечен его словами, он к похвалам примешал горестные возгласы, выражал негодование происшедшим, а под конец, потрясая одеждой Цезаря, залитою кровью и изодранной мечами, назвал тех, кто это сделал, душегубами и подлыми убийцами".⁸ И здесь мы видим тот же метод прямых номинаций: к похвале покойному присоединяются негодование и прямое оскорбление убийц-заговорщиков.

Настоящая статья посвящена речи Марка Антония у Шекспира.⁹ Чем же отличается именно эта речь? В пьесе есть увлекательная для лингвиста деталь. Брут и Кассий боятся красноречивого (как сообщает Плутарх, он прошел специальную школу азиатического красноречия) Антония. Они налагают путы на его элоквенцию: "Mark Anthony, here, take you Caesar's body. You shall not in your funeral speech blame us. But speak all good you can devise of Caesar. And say you do 't by our permission. " Т.е. он может только хвалить Цезаря, по ему запрещено критиковать заговорщиков.

Дальнейший анализ есть наша попытка понять "функциональную морфологию" речи Антония, разложив ее на несколько линий - с тем, чтобы эффект целого был более явным.

3. Речь Марка Антония предваряется речью Брута, где он перечисляет проступки Цезаря перед римской республикой и говорит о своей личной любви к Цезарю. Толпа полностью убеждена Брутом. Речь Марка Антония кажется уже почти формальным ритуалом, который все же соблюдается. Приводим ее текст до переломного отношения толпы, поскольку дальнейшие слова (о завещании Цезаря), несмотря на свою важность, уже практически ничего не меняют:

Friends, Romans, countrymen, lend me your ears;
I come to bury Caesar, not to praise him.
The evil that men do lives after them;
The good is oft interred with their bones;
So let it be with Caesar. The noble Brutus
Hath told you Caesar was ambitious;
If it were so, it was a grievous fault,
And grievously hath Caesar answered it
Here, under leave of Brutus and the rest -
For Brutus is an honourable man;
So are they all; all honourable men -
Come I to speak in Caesar's funeral.
He was my friend, faithful and just to me;
But Brutus says he was ambitious;
And Brutus is an honourable man.
He hath brought many captives home to Rome;
Whose ransoms did the general coffers fill.
Did this in Caesar seem ambitious?
When that the poor have cried, Caesar hath wept:
Ambition should be made of sterner stuff;
Yet Brutus says he was ambitious;
And Brutus is an honourable man.
You all did see that on the Lupercal,
I thrice presented him a kingly crown,
which he did thrice refuse: was this ambition?
Yet Brutus says he was ambitious;
And, sure, he is an honourable man.
I speak not to disprove what Brutus spoke
But here I am to speak what I do know
You all did love him once, not without cause:
What cause withholds you then, to mourn for him?
O judgement! Thou art fled to brutish beasts,
And men have lost their reason. Bear with me;
My heart is in the coffin there with Caesar,
And I must pause till it come back to me.

Речь Марка Антония, по нашему мнению, опирается на три базовых понятия: Оценка - Речь - Факт. Компоненты эти сплетаются сложным образом: например, существуют две оценки Цезаря (по Фактам - оценка Антония) и по Речи (оценка Брута, т.е. оценка Брута дана только через

его речь). Речь самого Марка Антония есть конфронтация этих двух оценок.

В речи Марка Антония есть и Ключи: фрагменты, вызывающие к понимающему и готовому воспринять слушателю. Таким образом, в речи Марка Антония есть Ключи, Базовые понятия и Движущие текст линии.

Предлагаемый ниже анализ строится по следующей программе.

- I. Сообщение ключевых фрагментов.
- II. Самооценка Марком Антонием своей собственной речи как некоторой сознательной функциональной акции.
- III. Характеризация Брута и заговорщиков.
- IV. Характеристика Юлия Цезаря: а/ обсуждение понятия *ambitious*, т.е. оценки, данной Брутом в качестве непреложной, аксиоматичной.
- V. Описание отношения Марка Антония и Цезаря.
- VI. Описание отношений толпы и Цезаря.

I. По нашему мнению, ключевых фрагмента в речи два.

- 1) Намек на то добро, которое свершил Цезарь и которое уйдет с ним ("The good is oft interred with their bones; So let it be with Caesar").¹⁰
- 2) Изначальное сомнение в том, был ли Цезарь честолюбцем и заслужил ли столь суровую кару: "If it were so, it was a grievous fault, And grievously hath Caesar answered it."¹¹

II. Существенно, что сам Марк Антоний все время оценивает свои цели и свою речь, т.е. в его речь сознательно вводится метатекстовое начало. Речь свою Антоний определяет по отношению к указанной нами системе базовых отношений: Факт - Речь. Приводим в виде цепочки все метатекстовые определения Антония: Цель его - Факт:

I come to bury Caesar, not to praise him (т.е. не - Речь) -
Come I to speak in Caesar's funeral - (Цель - все-таки Речь) -
I speak (Речь) - *not to disprove* (Речь) - *What Brutus spoke* (Речь) - *But here I am to speak* - (Цель - Речь) -
what I do know (Главное - Факт).

Таким образом метатекстовая нить речи Антония есть как бы сообщение о фактивности его собственной речи, тем самым она приобретает перформативное значение. Этим речь Антония отличается от речи Брута, представляющей лишь реестр проступков Цезаря.

III. Плутарх сообщает о жестокой критике Антонием заговорщиков,¹² о посылаемых в их адрес проклятиях. Вспомним заданные ограничения у Шекспира: он не может бранить Брута и Кассия, но "Цезаря хвали ты сколько хочешь". И здесь Марк Антоний выходит из положения виртуозно: он не привлекает прямых номинаций, а

использует два приема: иерархии служебных слов-синонимов и их семантики, с одной стороны, и аллюзии, "игры слов" - названия без названия. Оппозиция двух основных характеристик, закрепленных за Брутом и Цезарем: *honourable / ambitious* может быть передана как "честоимец" и "честоищец". Марк Антоний вводит все тот же постоянный эпитет по отношению к Бруту (*honourable*), но он сопровождается все более снижающими этот образ союзами.¹³ Это Союзы: *For - But - And-Yet - Yet+sure*.

См.: "*For Brutus is an honourable man; so are they all, all honourable men - /But .../ - And Brutus is an honourable man - /Yet.../ - And Brutus is an honourable man - /Yet.../ - And, sure, he is an honourable man.*"

Название без прямой номинации не передано в русских переводах, оно относится к имени Брута и английскому *brutish* (жестокий, беспощадный): "*O judgement! Thou art fled to brutish beasts.*"

(см. разные варианты: "О здравый смысл! К зверям ты, верно, скрылся - перевод П.Козлова; О разуменье, ты к зверям бежало" - перевод М.П.Столярова).

IV. Многокомпонентной является характеристика самого Цезаря. Она строится на сложном отношении Фактов, сообщаемых Антонием, к Оценке, данной ему Брутом, которая в свою очередь есть как бы оценка толпы. Т.е. именно в этой части Марк Антоний по сути совершает ораторский подвиг: он переламявает общественное мнение, борется с толпой, уже успевшей воспринять некую оценку как данность.¹⁴

Последовательность Фактов, сообщаемых Антонием, значима и явно продумана.¹⁵

Факт 1: Цезарь - как друг, верный и преданный; сфера личных отношений: "*He was my friend, faithful and just to me.*"

Факт 2: Цезарь - победитель-воин, обогативший Рим; военная сфера: "*He hath brought many captives home to Rome, whose ransoms did the general coffers fill.*"

Факт 3: Цезарь - добрый и чувствительный ко всем страданиям человек; личная общественная сфера:

When that the poor have cried, Caesar hath wept.

Факт 4: Цезарь - не-честолюбец! Это доказывается очевидными свидетельствами: "*You all did see that on the Lupercal I thrice presented him a kingly crown, which he did thrice refuse.*"

По нашему мнению, вся эффектность этого последнего, по сути убийственного для Брута, фактивного сообщения, в том, что он - это подготовленный заключающий аккорд.

Все указанные факты перемежаются апелляцией к Оценке (Брута) через его Речь (*ambitious*). Марк Антоний параллельно обсуждает поступки Цезаря как честолюбивые или нет, но делает это тоже на метауровне, обсуждая само понятие "честолюбие". См. схему:

Факт 1-/ "But Brutus says he was ambitious;"

Факт 2-/ "Did this in Caesar seem ambitious?"

Факт 3-/ "Ambition should be made of sterner stuff."

Факт 4-/ соединение факта и комментария, Синтез/ "crown ... which he did thrice refuse: was this ambition?"

Но структура этой части речи Марка Антония не только двухуровневая. Напоминаем, что параллельно, через частицы, вводящие рефрен о достойном Бруте, идет снижение образа Брута. Таким образом схема в целом выглядит следующим образом:

For Brutus / /

Факт 1

But Brutus / /

Факт 2

Did this in Caesar seem ambitious?

Факт 3

Ambition should be made of sterner stuff.

Yet Brutus / /

Факт 4

Was this ambition?

Yet Brutus / / And, sure, ...

V-VI. Если в своей разоблачительной речи Брут говорит отдельно о своей личной любви к Цезарю и его преступлениях против республики, то Антоний постепенно объединяет Я и Вы/Мы/, т.е. строит свою речь так, что его дружба с Цезарем и его любовь к нему становится чем-то, что он разделяет со всей римской толпой. В конце, как и в случае Факта 4, следует обобщающий синтез, объединяются "Я" и "Все Вы".

He was *my* friend, faithful and just to *me* - *I* thrice presented him a kingly crown - *My* heart is in the coffin there with Caesar and *I* must pause till it come back to *me*. The noble Brutus hath told you - *You all* did see - *You all* did love him once, not without cause - What cause withholds *you* then to mourn for him - *Bear with me!*

Принято считать, что существует пять и только пять иллокутивных целей.¹⁶

Ассертивная - рассказ о том, как обстоят дела.

Комиссивная - состоит в том, чтобы обязать говорящего сделать нечто.

Директивная - попытаться заставить других сделать нечто.

Декларативная - изменить внешний мир посредством данного произнесения.

Экспрессивная - выразить чувства или установки.

Представляется, что выполнить все пять целей столь совершенно и столь кратко и красноречиво, удалось, видимо, только шекспировскому Марку Антонию.

П р и м е ч а н и я

- 1 Р. М. Блакар, *Язык как инструмент социальной власти, Язык и моделирование социального взаимодействия*. М. 1987, стр. 91.
- 2 Д. Болинджер, *Истина - проблема лингвистическая*. Там же, стр. 30.
- 3 Д. Дэвидсон, "Истина и значение", *Новое в зарубежной лингвистике*, выпуск XVIII: Логический анализ естественного языка. М. 1986, стр. 115.
- 4 Х. Вайнрих, *Лингвистика лжи, Язык и моделирование ...* стр. 49.
- 5 Р.М. Блакар, *Язык как инструмент социальной власти*. Там же, стр. 95.
- 6 Х. Вайнрих, *Лингвистика лжи*. стр. 54.
- 7 Гай Светоний Транквилл, *Жизнь двенадцати цезарей*. М. 1966, стр. 33.
- 8 Плутарх, *Сравнительные жизнеописания*. т. III. М. 1964, стр. 235.
- 9 Текст приводится по изданию: W. Shakespeare. *Julius Caesar*. Cambridge 1949.
- 10 "Переживает нас то зло, что мы свершили, а добро
Нередко погребают с пеплом нашим.
Пусть будет так и с Цезарем"
(Перевод М.П.Столярова)

- 11 "Что ж! Если так, виной то было тяжкой
И тяжело за нее он поплатился" (Перевод М.П. Столярова)
- 12 Плутарх, *Сравнительные жизнеописания*. т. III, стр. 235.
- 13 О разных вариантах смысла английского BUT, от возвышающего до снижающего, см: Л. Карлсон, "Соединительный союз BUT", *Новое в зарубежной лингвистике*, выпуск XVIII: Логический анализ естественного языка. М. 1986.
- 14 Недаром во вступительной статье к пьесе Л.Шестов называет ее героем именно римскую толпу (Л. Шестов, "В. Шекспир", *Полн. собр. соч.*, т. III. СПб [Брокгауз - Ефрон, 1903 г.])
- 15 "При перечислении не все частные случаи, призванные подкрепить правило, играют одну и ту же роль ... порядок их предъявления значим (Х. Перельман, Л. Олбрехт-Тытека "Из книги «Новая риторика»: Трактат об аргументации". *Язык и моделирование социального взаимодействия*, стр. 216).
- 16 Дж. Сёрль, Д. Вандервекен. "Основные понятия исчисления речевых актов", *Новое в зарубежной лингвистике*, выпуск XVIII: Логический анализ естественного языка. М. 1986.

Anatoly Vishevsky

DEMÖNIC GAMES, OR THE HIDDEN PLOT OF MIXAIL
LERMONTOV'S *KNJAŽNA MERI*

— Эх, братец! на все есть мапера; многое
не говорится, а отгадывается...

— Я никогда сам не открываю моих тайн, я ужасно
люблю, чтоб их отгадывали...

The hidden plot in "Knjažna Meri" is a diabolical game that the Devil himself plays with the unsuspecting hero. The prize in this game is Pečorin's soul. The Devil sets Pečorin up for the temptations, springs his traps, and successfully brings the hero to his downfall. There are three temptations that the hero fails to overcome: killing Grušnickij, seducing Vera and deceiving Meri in her innocent love. The Devil's game with Pečorin is played against the background of the games that the hero, who sees himself as a demonic figure, plays with his unsuspecting victims Grušnickij and Meri.

The concept of "*igra*" appears early in the story. The English word "game" does not completely bring out the double meaning of the Russian word. It means "a game" (and, as a verb "*igrat'*," "to play a game," "to gamble") and "acting, performing" (as a verb, "to act, to perform"). Both of these meanings find realization in "Knjažna Meri." Pečorin engages himself in manipulative games in which pawns (or cards) are people, and he acts as an omnipotent master of the game, setting its rules and directing the moves. At the same time, he is an actor in the comedy that he thinks he is staging, an acting director of sorts. At this plot level the situation can also be viewed as a puppet show,¹ where the fake puppet master Pečorin believes he holds all the strings, including those of a puppet with his own face on it. Yet on the fantastic level, the moves that Pečorin makes in his societal games are instigated by a greater master.² As far as role-playing is concerned, Pečorin, who believes himself to be directing the show, appears on the fantastic level merely as a character in someone else's comedy. This interpretation of the realistic and fantastic plots through game- and role-playing adds a new and deeper perspective to the story.

The Devil in the story is Vera's husband, a lame old man. Limping has always been a feature of the devil, and he is often called, among other names, "The Croo-

ked Serpent" (Rudwin, 29) or "Old Serpent" (Rudwin, 32). A Russian popular name for the devil is "xromoj čert." As part of the game, the real Devil has a decoy — Doctor Verner. The doctor has all the prerequisites for being the devil: the title, the German name, and a limp. He is even called Mephistopheles. Yet with the doctor its all a Byronic romantic pose. He is a person of morals, and when Pečorin kills Grušnickij, Doctor Verner does not want to shake his hand. Grušnickij's limp is caused by the wound as well as his romantic ideal and looks more like a caricature. It is yet another decoy for the real Devil.

Ėjxenbaum also mentions a popular novel of the time — Alain René Lesage's *Le Diable boiteux* (known in Russia as "Xromoj bes") — as a possible source for Lermontov's "new devil" (Lermontov, vol. 4, 618-19). The mention of this "new devil" first appears in Lermontov's unfinished poem "Skazka dlja detej," where the poet turns to "čert" (devil) rather than the familiar Demon: "No étot čert sovsem inogo sorta:/ Aristokrat i ne poxož na čorta" (Lermontov, vol. 3, 420). Lermontov never finished the poem — his "new" devil was becoming nothing more than a parody of Demon (Durylin, *Kak rabotal Lermontov*, 98). This devil, who "never made it" in "Skazka", appears in an unfinished story "U graf. V... byl muzykal'nyj večer" (also known from the memoirs of E. P. Rostopčina as "Štoss" [*M. Ju. Lermontov v vospominanijax sovremennikov*, 285]). Structurally, the plots of "Knjažna Meri" and "Štoss" are similar: both of the old men are lame (in "Štoss": "...to byl sedoj sgorblennyj staričok; on medlenno prodvigalsja prisedaja..." [Lermontov, vol. 5, 336]), both try to win the hero's soul, and both employ love of a woman as a device to cause the hero's downfall. In "Štoss," as well as in "Knjažna Meri," such downfall was to be realized in the literal meaning of the word: at the end of the story Lugin was going to throw himself out of the window (Udodov, 652; I. M. Boldakov's view is presented by Ėjxenbaum in his commentaries: Lermontov, vol. 5, 496). In "Knjažna Meri," the fall from a window remains as a component of a plot (the scene in Vera's garden), but it does not acquire the crucial importance that it bears in "Štoss." The downfall of Pečorin is realized in the story through the actual fall of Grušnickij from the cliff, and, finally, Pečorin's fall from his horse, which will be discussed later. Pečorin's demonic mask is that of the old Demon, a rebellious spirit and a lonely and disillusioned Romantic hero. In this connection Pečorin's confrontation with "the catcher of human souls" can also be viewed as the author's way of dethroning the old idol (the Demon), cutting the umbilical cord that for so many years tied him to his favorite hero.

The demonic drama where the hero is just another puppet in the skillful hands of a greater Master starts long before Pečorin decides to play his games with Grušnickij and Meri, and does not end with the death of Grušnickij and the hero's words: "*Finita la comedia*." Fate, which for Pečorin is just a part of his romantic Weltanschauung and a means to provide an excuse for his immoral actions,

becomes a material entity in the story in the form of the Devil. Pečorin never realizes that someone is playing a game with him, yet in his diary he unknowingly drops some clues that allow the reader to follow this new game and discover the hidden plot of "Knjažna Meri." The Devil gets involved in person in the events only at the end, when Pečorin is put to his decisive final tests. Yet throughout the story the Devil's presence is felt through the actions of his numerous agents who steer the plot in the direction desired by their master³ and through the landscape which becomes a gigantic stage set for the unfolding demonic game-drama.

The demonic background that mountains, depths, and the extinct volcano craters create in the story has already been noted (Faletti, 369-70). Their role in the story is to project and eventually to show the downfall of the hero. It is a "realization of a metaphor," since the second meaning of the phrase "*padenie geroja*" is reinforced by constantly "setting up" Pečorin, figuratively as well as literally making him balance on the edge of an abyss. In all the key events of the story such dangerous or high places are mentioned. On his arrival to Pjatigorsk, Pečorin finds an apartment in the highest place in town ("na samom vysokom meste").⁴ He sees Grušnickij for the first time, standing on the edge of a mountain: "Ja ostanovilsja, zapyxavšis', na kraju gory..." (Lermontov, vol. 5, 242. In future references only the page will be given). At this time Grušnickij shows him Princess Meri, and then the hero suddenly leaves and takes a walk among the dangerous cliffs: "Ja povernulsja i pošel ot nego proč'. S polčasa guljal ja po vinogradnym allejam, po izvestčatym skalam i visjaščim meždu nix kustarnikam" (245). Most likely, it is during this walk, and especially at the end of it, seeing Grušnickij at the well, that Pečorin for the first time thinks of playing a joke on Grušnickij. After an incident at the ball, Pečorin and Meri go to the hollow ("*proval*"), and it is here, that Meri's love for Pečorin becomes apparent both to him and to the reader: "K nemu [provalu] vedet uzkaja tropinka meždu kustarnikov i skal; vzbirajas' na goru, ja podal ruku knjažne, i ona ee ne pokidala v prodolženie celoj proguški" (273); and later: "My prišli k provalu; damy ostavili svoix kavalerov, no ona ne pokidala ruki moej. Ostroty zdešnix dendi ee ne smešili; krutizna obryva, u kotorogo ona stojala, ee ne pugala..." (274). The hero does not understand that it is he who should be afraid of the precipice.

Another key episode in the development of Pečorin's game with Princess Meri, is their trip to the cliff called The Ring. The cliff is in a canyon, and in order to get there, the heroes have to cross a treacherous mountain river ("Gornye rečki samye melkie opasny...[285]). Crossing the stream, Pečorin takes advantage of Meri's dizziness and kisses her. Meri confesses her love just to find a cold indifference on the part of the hero. And again, the fact that the action shifts to a dangerous mountainous road, is stressed: "Ona udarila xlystom svoju lošad' i pustilas' vo ves' dux po uzkoj, opasnoj doroge..." (286). Pečorin follows Meri on this dangerous path...

When Pečorin arrives in Kislovodsk, he rents an apartment on the hill. Vera's mezzanine apartment is conveniently located in the house next to Pečorin's. The restaurant, situated on a hill ("... v restoracii, postroennoj na kolme, v neskol'kix šagax ot moej kvartiry, načinajut mel'kať večerom ogni..." [283]), is also an important site: it is here that Pečorin overhears the plot to substitute blanks for bullets in both his and Grušnickij's guns. The hero's stopping at the window is part of the game in which he is being set up by the Devil. Lermontov stresses the location of the house on the edge of a ravine: "V odnom iz domov slobodki, postroennom na kraju ovraga (A. V.), zametil ja črezvyčajnoe osveščenie; po vremenam razdavalsja nestrojnyj govor i kriki, izobličavšie voennuju pirušku" (286).⁵

The place for the duel with Grušnickij is chosen in the mountains, on a high and inaccessible cliff which overlooks a precipice ("Uzkaja tropinka vela meždu kustami na krutiznu..." [301]). The terms of the duel specifically state that the participants are to stand at the edge of the abyss. Thus, the one who loses the duel will fall down on sharp rocks which will cover up any traces of illegal activity. And while Grušnickij finds his death at the bottom of the canyon, his literal fall marks another step to the final downfall of Pečorin, who has been set up from the very beginning to kill this simple and naive victim of the double play.

At the end of the story, when Pečorin tries to catch up with Vera, a ravine blocks his path: "Vse bylo by spaseno, esli b u moego konja dostalo sil ešče na desjat' minut. No vdrug podnimajas' iz nebol'sogo ovraga pri vyezde iz gor, na krutom povorote, on grjanulsja o zemlju" (308). In this way both the direct meaning of the word "*padenie*" and its figurative meaning are realized in this episode where the hero, who has killed his friend, seduced someone else's wife and broken the heart of an innocent young girl, falls in frustration off his horse to the ground. As much as cliffs, rocks, canyons, ravines and dangerous mountainous streams and paths are important in the Devil's scheme to cause the hero's downfall, it seems that the springs, as shall be demonstrated, bear even more importance. Springs are central in the story both in terms of location and plot development. It will not seem strange, though, if we consider the fact that these springs are sulphurous ("*kislosernaja voda*"), sulphur being the element universally connected with the Devil.⁶ The odor of sulphur was constantly present in the air of Pjatigorsk,⁷ and Lermontov (who was so much interested in and aware of the demonic) certainly intended significance for this element in the story. The connection between the springs, the mountains and hell becomes clear from F. A. Batalin's (Lermontov's contemporary) description of the Hollow — an extinguished crater of a volcano and, therefore, a gate to hell (Rudwin, 58):

Эта геологическая достопримечательность Пятигорска (находится почти в 2 км от города) представляет собою расселину с отвесными стенами высотой около 30м, на дне

которой бассейн глубиной в 13 м, наполненный теплой мутно-голубой водой, пропитанной сероводородом. (quoted in Manujlov, 218)

It is by the springs that Pečorin sees Meri for the first time (" V étu minutu prošli k kolodcu mimo nas dve dame: odna požilaja, drugaja moloden'kaja, strojnaja" [243]). It is here, that Pečorin decides to start his game with Grušnickij and Meri. He is returning from a walk in the mountains and stops at the well to rest. "Incidentally" the hero becomes a witness to the scene with the glass. When Verner mentions for the first time a woman with a birthmark (Vera, who is about to play such an important role in the hero's downfall), the well also appears: " Ne vstretili l' vy ee u kolodca? (251). When, following Vera, Pečorin moves to Kislovodsk, he finds an apartment next to Vera's and also next to the spring ("bliz istočnika"). Pečorin and Vera have their secret meetings in the garden by the well ("...my vstrečаемcja, budto nečajanno, v sadu, kotoryj ot našix domov spuskaetsja k kolodcu" [282]). It is by the well that Meri confesses to Pečorin her love for him and is rejected. The last time the sulphurous springs are mentioned in the story, they acquire a symbolic and ominous meaning. Before going to the duel, Pečorin takes a bath:

Велев седлать лошадей, я оделся и сбежал к купальне. Погружаясь в холодный кипяток Нарзана, я чувствовал, как телесные и душевные силы мои возвращались. Я выпел из ванны свеж и бодр, как будто собирался на бал. После этого говорите, что душа не зависит от тела!.. (297)

This sulphurous bath, that Pečorin takes immediately before killing Grušnickij, for the first time directly connects the hero with the diabolical element. It is an anti-baptism of the hero,⁸ the moment when he, without realizing it, consigns his soul to the Devil. Ironically, the compact is about to be sealed with Grušnickij's blood.

The Devil is also connected with the natural electricity, he is known to appear accompanied by thunder and lightning. Electricity plays an important role in the scene, where Meri falls in love with Pečorin: "...kisejnij rukav slabaja zaščita, i električeskaja iskra probežala iz moej ruki v ee ruku; vse počti strasti načinajutsja tak..." (274). Electricity also "fills the air" when Vera is introduced into the story (255-6). Pečorin's seemingly incidental encounter with Vera would not have any consequences if it were not for a thunderstorm: "Groza zastala nas v grote i uderžala lišnie polčasa" (258).⁹

The Devil that Pečorin faces is the Biblical Serpent, the Tempter. Allusions to the snake are quite frequent in the story. One of the mountains is named Zmeinaja (259) and looks like a group of snakes (Manujlov, 209). Other two — Beštu and

and Èl'brus — appear as five- and two-headed infernal monsters ("pjatiglavij Beštu," "okančivajas' dvuglavym Èl'borusom" [240]). In another description of the Mašuk mountain, clouds that gather around the peak of the mountain, are seen as snakes: "...krugom ego vilis' i polzali, kak zmei, serye cločki oblakov..." (255). Pečorin kisses Meri in view of the cliff named The Ring (*Koľco*). The secondary meaning of the word ("a coil"), as well as its connection with the episode of Meri's seduction, brings to mind the biblical Serpent. It is as if the Serpent is constantly present in the story, assuming one or another form. He is present in the magician's show in the same form of a ring (a coil): "Fokusnik obraščalsja k nemu [Grušnickomu] vsjakij raz, kak emu nužen byl nosovoy platok, časy, *koľco* (A. V.) i proč." (290). His presence is signalled when Pečorin for the first time sees Meri, in the form of kerchief that "coils" around her neck: "...legkaja šelkovaja kosynka vilas' vokrug ee gibkoj šei" (243). He shows himself in the gold chain that coils on the vest ("izvivaetsja po ... žiletu" [244] of one of his agents — the gambler Raevič.

The demonic game is introduced by Raevič, an infernal gambler and the Devil's agent, who otherwise does not serve any purpose in the story and does not appear after a short episode at the beginning. Yet Lermontov makes sure that Raevič's presence is registered by the reader:

О! это московский франт Раевич! Он игрок: это видно тотчас по золотой огромной цепи, которая извивается по его голубому жилету. А что за толстая трость -- точно у Робинзона Крузо! Да и борода кстати, и прическа а *la moujik*. (244)¹⁰

Raevič's presence in the story entails the same dropping of clues that we saw in the instance with Pečorin and Grušnickij: it is a part of the game that the Devil is playing with the hero.

After the stage for the demonic drama has been set with its serpent-like mountains and sulphurous springs, the performance starts. Pečorin's downfall is conceived as a combination of the killing of Grušnickij, the betrayal of Meri's love and the seduction of Vera. The connection of Meri with the biblical Mary is present in the story in the words of Princess Ligojskaja, rendered by Doctor Verner: "Ona mne ob'javila, čto doč' ee nevinna kak golub'" (251). Vera, on the other hand, has sold herself to the Devil for her son (257), because she is sick and does not have much longer to live. She even has a mole, which in the middle ages was considered to be a Devil's mark (Robbins, 135-36). It is by this mole that Pečorin recognizes her from Verner's discription. The first meeting between Pečorin and Vera takes place in a grotto. The air is full of electricity, and all the hero can think about is the woman with a mole. He finally sees Vera, who is dressed in black as if in mourning for someone. They have a short talk, and

when the hero is about to leave, the thunderstorm starts and detains Pečorin and Vera in the grotto, thus giving them an opportunity to become closer again. Next time Pečorin sees Vera by the well. When Vera asks Pečorin to get acquainted with the Ligovskie so that she can see him more often, the heroes are dipping their glasses into sulphurous water.

It is no accident that Pečorin oversees the scene between Grušnickij and Meri. It takes place at the well, and the object around which the scene is centered is a glass of sulphurous water. Pečorin is being set up by the Devil in the same way he sets up his victims. Pečorin's manipulative games are part of a greater plan, and what the hero considers to be his own device is but a plot prompted by an experienced and ingenious prompter — the Devil. When Meri sees Pečorin for the first time, Vera's husband is there too, following Meri and her mother on their walk. During the following days Pečorin meets Meri at the well and successfully tries to deprive her of her crowd of admirers. But in order for Meri to fall in love with Pečorin, he should appear as a hero. The opportunity for this is provided at the ball. The conversation that Pečorin overhears between the stout lady and the Dragoon Captain is another "set up" of the Devil. Like Raevič previously, the stout lady at the ball is described in every detail, yet does not appear later in the story:

Я стоял сзади одной толстой дамы, осененной розовыми перьями; пышность ее платья напоминала времена фижм, а пестрота ее негладкой кожи — счастливую эпоху мушек из черной тафты. Самая большая бородавка на ее шее прикрыта была фермуаром. (262)

The description of the lady suggests a description of a witch. Her warts — witch's marks¹¹ — as well as the name of one of the nearby mountains — *Lysaja* (259),¹² — connect the character to the infernal forces of the story. Another agent of the devil is the lady's escort, the Dragoon Captain,¹³ one of the most important instruments in the development of the story. The plot of the two infernal agents against Meri gives Pečorin the opportunity to save the girl from sure shame and win her gratitude. It is because of this incident at the ball that Meri imagines Pečorin as a Romantic savior with whom she eventually falls in love. This seemingly fortunate turn of events in the long run brings Meri nothing but misfortune.

When Pečorin moves to Kислоvodsk, he rents an apartment on the hill, next to the house where Vera and the Ligovskie live. It is on Vera's advice that the hero rents this place: "Najmi kvartiru rjedom; my budem žit' v bol'som dome bliz istočnika, v mezonine; vnuzu knjaginja Ligovskaia, a rjedom est' dom togo že xozjaina, kotoryj ešče ne zanjat ..." (275). The lucky coincidence of the vacant apartment right next to Vera's house is set up by her husband.

The campaign against Pečorin and Meri is led by the Dragoon Captain. When Pečorin learns that the rumors about him and Meri are circulating around town, he attributes this mainly to Grušnickij: "Iz slov ego [Venera] ja zametil, čto pro menja i knjažnu už raspuščeny v gorode durnye sluxi: čto Grušnickomu darom ne projdet!" (282). Pečorin is mistaken when he says: "...teper', kažetsja, rešitel'no sostavljaetsja protiv menja vraždebnaja šajka pod komandoj Grušnickogo. U nego takoj gordyj i xrabryj vid..." (279-80). Grušnickij is a victim rather than a conniving head of a gang ("komandir šajki"). It is the Dragoon Captain who spreads the rumours about Pečorin and Meri; he also engineers the plot to substitute blanks for the bullets in the first duel-plot. Grušnickij here is obviously drunk, and the Dragoon Captain uses this, as well as the fact that the young man is hurt by the betrayal of his supposed friend. The hurt and drunk young man is an easy victim to manipulate, and the captain very artfully does so by praising Grušnickij's courage and, at the same time, presenting Pečorin as a coward. The Dragoon Captain who 'directs' this 'scene', offers the main part to Grušnickij: "A vot slušajte: Grušnickij na nego osobenno serdit — emu pervaja rol!" (287). The second part naturally goes to Pečorin, who is meant by the Devil to overhear the conversation standing on the edge of the ravine, at the window of the tavern. Hearing the plot Pečorin reacts: "Beregites', gospodin Grušnickij! govoril ja, proxaživajas' vzad i vpered po komnate: so mnoj étak ne šutjat. Vy dorogo možete zaplatit' za odobrenie vašix glupyx tovariščej. Ja vam ne igruška!" (288). Yet Pečorin is a toy, a puppet in the hands of a greater master,¹⁴ and his fury and anger at Grušnickij are part of a plan that will eventually bring his own downfall.

At the well ("Poutru ja vstretil knjažnu u kolodca" [288]) in the presence of Vera's husband ("Knjaginja šla vpered i nas s mužem Very..." [288]) Pečorin tells Meri that he is not in love with her. As few times as Vera's husband appears in the story, he manages to be present both during the first and the last meetings between Pečorin and Meri. At the time events begin to develop in the subplot concerning Vera. Vera's husband very conveniently leaves for a day for Pjatigorsk, and on the same day a magician comes to town. This "udivitel'nyj fokusnik, akrobat, ximik i optik" (289) — in a word, a quite shady character of questionable origin appears in town for just one night. He has a specific function in the Devil's game: as a Devil's agent, he is there to provide an opportunity for Pečorin and Vera to be together. Vera sends Pečorin a note asking him to visit her:

«Сегодня в десятом часу вечера приходи ко мне по большой лестнице; муж мой уехал в Пятигорск и завтра утром только вернется. Моих людей и горничных не будет в доме: я им всем раздала билеты, также и людям княгини. — Я жду тебя; приходи непременно». (289)

The magician's name is Apfelbaum, which is German for "apple tree." Vera's husband, the Biblical Tempter, the Serpent, is offering his victims this forbidden fruit in the hope of bringing about Pečorin's downfall. Again, the author stresses the fact that Vera's room is on the top floor.

Grušnickij learns of Pečorin's visit from an anonymous friend: "...včera odin čelovek, kotorogo ja vam ne nazovu, prihodit ko mne i rasskazyvaet, čto videl v desjatom času večera, kak kto-to prokralsja v dom k Ligovskim" (292). This 'someone' is, no doubt, the Dragoon Captain, who was following Pečorin from the show: "Vdrug mne pokazalos', čto kto-to idet za mnoju. ... Proxodja mimo okon knjažny, ja uslyšal snova šagi za soboju; čelovek, zavernutyi v šinel', probežal mimo menja" (290). The captain then brings Grušnickij to the garden (of Eden), and both try to catch Pečorin. Yet the hero gets away. Chasing Pečorin and letting him go are nothing else than moves in the game that are essential for the next morning's key scene.

In the morning Vera's husband comes back. He meets Pečorin at the well and takes him to breakfast: "...ja vstrelil muža Very, kotoryj tol'ko čto priexal iz Pjatigorska. On vzjal menja pod ruku, i my pošli v restoraciju zavtrakat'" (292). It seems quite strange that a man who is hardly mentioned in the story before, and with whom Pečorin never seems to communicate, takes the latter by the hand, and leads him to the restaurant. Presumably, there must be another reason for this:

Мы уселись завтракать возле двери, ведущей в угловую комнату, где находилось человек десять молодежи, в числе которой был и Грушницкий. Судьба вторично доставила мне случай подслушать разговор, который должен был решить его участь. Он меня не видал, и следовательно я не мог подозревать умысла; но это только увеличивало его вину в моих глазах. (292)

Pečorin stresses the fact that everything that happens is incidental, which makes Grušnickij's fault even greater. He does not see anything ill-intentioned in the situation ("ja ne mog podozrevat' umysla"). Yet the intention here is obvious: Vera's husband chooses the table, and the Dragoon Captain chooses the topic of conversation. Ironically, all Pečorin worries about is that Vera's husband might hear this conversation and suspect the truth. Pečorin confronts Grušnickij, claiming that the latter is lying. Grušnickij, who is right, is ready to take his words back for the sake of Meri, and would do so if it were not for the Dragoon Captain: "Dragunskij kapitan, sidevšij vozle nego, tolknul ego loktem; on vzdrognul i bystro otvečal mne, ne podymaja glaz..." (293).

Later Verner goes to arrange the details for the duel, and overhears another plot, where Pečorin is supposed to get a pistol without a bullet. There are three

men in the room: Grušnickij, the Dragoon captain and someone else, whose name Verner does not remember ("kotorogo familii ne pomnju" [294]). There are only two instances in the story when Verner does not remember someone's name. In the second case, he is talking about Vera's husband: "Knjaginja mne govorila nynče, čto vy streljalis' za ee doč'. Ej vse etot staričok rasskazal... kak biš' ego? — On byl svidetelem vašej styčki s Grušnickim v restoracii" (309). One of the major qualities of the devil is his ability to deceive, and it seems reasonable to assume that the first time Verner does not remember the name of the man, it is also Vera's husband.¹⁵ There is another episode in the story where the Devil could have made an appearance. At one soirèe at the Ligovskie house there are no guests except for Pečorin, Vera and a funny old man ("prezabavnyj staričok" [275]). It could have been Vera's husband, especially since she left the party only at two in the morning. In the draft of the story, Vera's husband is present at the party together with the "funny old man" (Lermontov, v.5, 472). By removing Vera's husband, the author seems to merge these two into one. If so, Pečorin's loss of memory, like Verner's, could also be caused by the Devil. This also seems to be the only chance for Pečorin to be formally introduced to Vera's husband,¹⁶ as he would have to have been in order for them to have breakfast together later.

The description of Pečorin's bath is important also in another way:

Велев седлать лошадей, я оделся и сбежал к купальне. Погружаясь в холодный кипяток Нарзана, я чувствовал, как телесные и душевные силы мои возвращались. Я вышел из ванны свеж и бодр, как будто собирался на бал. После этого говорите, что душа не зависит от тела!.. (297)

It is ironic that the hero here makes a connection between the body and the soul. His bathing reminds one both of boiling sinners in the infernal pots¹⁷ and the folkloric descriptions of reviving the dead in *živaja voda*: "Nedarom Narzan nazývajúť bogatyrskim kľučom" (282). After taking his bath the hero feels fit for a ball — a worldly and vain enterprise. Lermontov's attitude to such social functions as a source of evil can be well illustrated by the poem "Kak často pestroju tolpoju okružen..." and by the ominous role that the ball plays in the poet's drama *Maskarad*. According to È. A. Šan-Girej, balls in Pjatigorsk were organized in the restaurant or right above the abyss of the hollow (covering it with boards) with its sulphurous pond (quoted in Manujlov, 218).¹⁸

The duel between Pečorin and Grušnickij takes place on top of a cliff above the precipice: "Vidite, na veršine etoj otvesnoj skaly, napravo, uzen'kuju ploščadku?" (300). The space looks like a circus arena, set for a fight before an infernal audience — "a herd of mountains" with the two-headed Èl'brus domineering the horizon:

Вот мы взобрались на вершину выдавшейся скалы; площадка была покрыта мелким песком, будто нарочно для поединка. Кругом, теряясь в золотом тумане утра, теснились вершины гор, как бесчисленное стадо, и Ельборус на юге вставал белой громадой, замыкая цепь льдистых вершин, между которых уж бродили волокнистые облака, набежавшие с востока. (301)

Throughout the duel Grušnickij has doubts about going through with it. It is only because of the Dragoon Captain that the killing finally takes place. He pushes Grušnickij into the duel naming him a fool and a coward. The phraseology that the captain uses is an ordinary and banal idiom of a semiliterate brute-officer, yet it has an additional connotation if we keep in mind that the captain really is an agent of the Devil. Thus, a cliché idiom, "Natura — dura, sud'ba — indejka, a žizn' — kopejka!" (303), acquires an ominous overtone; and the phrase addressed to Grušnickij right before the shooting, "Podelom že tebe! okolevaj sebe kak muha..." (304-5), becomes the verdict of Fate and the projection of the young officer's death.

Vladimir Turbin has noticed the demonic connection in the physical setting of the duel:

В культуре, язык которой сейчас частично утрачен, смысл содержался и в графической линий, в сочетаниях линий — в геометрических фигурах. Геометрическая фигура означала и слово, и ни целую фразу, и философское утверждение. Бог эмблематически изображался как равносторонний треугольник, обращенный вершиной вверх; в трехмерном пространстве — пирамида. Демон, дьявол — треугольник, обращенный вершиной вниз. 6 — двукратно повторенное 3; 3+3 — кощунственная мысль о равноправии бога и демона. «Площадка, на которой мы должны были драться, изображала почти правильный треугольник. От выдавшегося угла отмерили 6 шагов в...» Печорин нашел ровную площадку — треугольник, лежащий горизонтально. Ни к небу не ведущий, ни в бездну. А — в тупик: в никуда. Жребий ставит Печорина на краю ее: на вершине треугольника. Но пуля не берет его; и на обрыве тернера ставят Грушницкого. А Печорин вразумляет его: «Я вам советую перед смертью помолиться богу...» (147)

Later after the death of Béla, Pečorin draws something with a rod in the sand: "Čto on čertil? Už ne 'tot' li, ne nedavnij treugol'nik: veršinoju vverx? Ili vniz? No čert-il da čert-il" (148). At this point the hero, who has lost the game with the Devil, is completely in his power. And it is only natural that he draws the demonic triangle and laughs with demonic laughter in Maksim Maksimyč's face.

The compact between the hero and the Devil is now sealed in blood, yet the test is not over.¹⁹ Neither the anti-baptismal water of the sulphurous bath nor the killing of Grušnickij, neither the seduction of Vera nor the deception of Meri's love make Pečorin the prey of the Devil. There is an ultimate aspect of the test that the hero has no face — the test of faith.²⁰ Vera's husband suddenly and without any good reason becomes jealous of his wife and takes her away. In Vera's own words, the reason for his jealous rage was the fact that she became pale and almost fainted at his mention of the duel. Yet it would seem quite natural for a frail society woman in a poor health to react in this way even if she were not in love with Pečorin, especially when the duel concerns the young men she knows and the good name of her relative and friend — Princess Meri. Also, in the first draft of the novel Vera's husband is never mentioned in the letter. It is Vera, jealous of Pečorin and Meri, who decides to leave (Lermontov, vol.5, 477-8). Obviously, it was important for Lermontov to make Vera's husband the active force and Vera a mere victim. From the only speech description of Vera's husband in Pečorin's journal, the former seems more like a grotesque old man than a shrewd psychologist who reads in his wife's eyes:

— Благородный молодой человек! — сказал он, с слезами на глазах. — Я все слышал. Какой мерзавец! неблагодарный!.. Принимай их после этого в порядочный дом! Слава богу, у меня нет дочерей! Но вас наградит та, для которой вы рискуете жизнью. Будьте уверены в моей скромности до поры до времени, — продолжал он. — Я сам был молод и служил в военной службе; знаю, что в эти дела не должно вмешиваться. Прощайте. (294)

In this monologue the Devil is playing the fool. The old man also does not keep his word, and the same morning that Pečorin goes to the duel, he tells Meri's mother and Vera about it. This further complicates the situation with Meri and leads to Vera's departure — final and most important part of the Devil's game.

After receiving Vera's letter, the hero sets out in hot pursuit. The nature description seems to indicate that the infernal forces have prepared for this final battle: "Solnce uže sprjatalos' v černoj tuče, otdyxavšej na xrebtě zapadnyx gor; v uščel'e bylo temno i syro. Podkumok, probirajas' po kamnjam, revel gluxo i odnoobrazno" (307). In this crucial moment of his life, Pečorin resorts to a prayer. For Pečorin Vera is not just a woman, but an embodiment of love that he is afraid to face. Only this love could save the hero, redeem his sins. In this connection, his fear of losing Vera can be understood as his fear of losing faith (*vera*).²¹ For the first time in the story the hero does not rationalize, but acts on a true instinct. Pečorin almost reaches his destination, but his horse suddenly stumbles and falls on its way up from a ravine. This last fall becomes the final

downfall of the hero. It brings Pečorin to his "senses," and he makes his final choice: "Kogda noćnaja rosa i gornji veter osvežili moju gorjaščuju golovu, i mysli prišli v obyčnyi porjadok, to ja ponjal, što gnat'sja za pogibšim sčastiem bespolezno i bezrassudno" (308). The hero's soul has become impotent ("duša obessilela" [308]). Vera is lost forever, and together with her Pečorin loses his faith and hope ("poterjav poslednjuju nađeždu" [308]). The game, the demonic drama, came to its end. Before the curtain is drawn, in the manner of the ancient Greek theatre, *deus ex machina* appears. Only in this case it is *diabolus ex machina* — the two ravens that descend on the corpse of Pečorin's horse, as if claiming the dead soul of the defeated victim. This final scene of the story can be viewed as Lermontov's interpretation of Alexander Puškin's well-known poem "Voron k vorony letit": it also has two ravens, a defeated *bogatyř*, and his horse, taken over by the enemy. This brings to mind an earlier established parallel between Pečorin and the *bogatyř* from the medieval Russian *bylina*. This parallel can be drawn further to the real *bogatyř*, St. George, who defeated the Serpent. But in case of "Knjažna Meri" the *bogatyř* is bogus, and it is the Serpent who gains victory.

Notes

- 1 Ju. M. Lotman finds that the interpretation of the laws of the life of gentry society through the prism of such conventional forms of theatrical spectacle as masquerade, puppet comedy, and *balagan* could be quite revealing (Lotman, "Theater," 169). In general, the theatricality of *Geroj našego vremeni* has been noticed by a number of critics and is not going to be considered here.
- 2 An unsuccessful attempt to show a demonic figure steering the fate of his unsuspecting victims was made by Lermontov in his drama *Maskarad* (Karlinsky, 169).
- 3 My approach to the story of "Knjažna Meri" will explain the seeming inconsistencies and coincidences that were noticed by Ėjxenbaum (*Lermontov*, 153) and later drawn by Nabokov into an impressive list that culminates with eight examples of eavesdropping (IX, XI-XII).
- 4 Freeborn thinks that Pečorin's reason for getting this house is that "[h]e assumes at once an attitude of superiority towards the provincials of the spa" (64). It is true and in character with the hero's romantic mask, yet on another plot level it works as a trap set for Pečorin by his invisible partner in the game (30).
- 5 In connection with Kislovodsk Pečorin uses the word "*traktir*" as a substitute for the word "*restoratsija*." Immediately after describing his apartment and the adjacent restaurant, he says: "Grušnickij s svoej šajkoj bušuet každyj den' v

traktire i so mnoj počti ne klanjaetsja" (283). The infernal nature of this place, besides the direct association with wine, is also stressed by the persistent description of it as being well-lighted ("načinajut mel'kat' ogni," "črezvyčajnoe osvešćenie"), which brings the connection with the infernal fire.

- 6 When Grušnickij complains to Pečorin that Meri has become indifferent to him, the latter replies with a joke: "Ėto, možet byt', sledstvie dejstvija vod..." (266). The irony lies in the fact that the water, being an agent of the Devil, does have to do with the sequence of the events in the story.
- 7 S. I. Durylin quotes from the notes of a Decembrist A. E. Rozen: "Pri tixoj pogode letom, pri tumane zimoju, po vsemu gorodu rasprostranjaetsja sil'nyj sernyj zapax" (Durylin, "*Geroj našego vremeni*," 211).
- 8 "The Devil was particularly anxious about his partner's repudiation of his baptism, the first sacrament which wipes away the original stain, which sacrament is man's safeguard against Satan. The man not only was expected to deny his baptism, but he had to accept another sacrament of baptism from hell" (Rudwin, 175-6).
- 9 Ju. K. Ščeglov notices a connection between the grotto scene in "Knjažna Meri" and that in Virgil's *Aeneid* (220). This comparison can be extended: in the same way that Juno brought the storm to provide the opportunity for Aeneas's and Dido's intimacy, the Devil brings the thunderstorm that detained the characters in the grotto. It is also interesting to note that all the pagan deities are considered demons in the Christian faith.
- 10 In Russian folklore the Devil is often portrayed with a cane (P.V. Štejn. *Materialy dlja izučenija byta i jazyka russkogo naselenija Severo-Zapadnogo kraja*. St. Petersburg, vol. III, quoted in E. V. Pomeranceva, 92).
- 11 There is a difference between the witch's mark of the lady at the ball and Vera's devil's mark —her birthmark: "...the devil's mark resembled a scar, birthmark, or tattooing, whereas the witch's mark was a protuberance on the body at which the familiars were supposed to suck..." (Robbins, 135). The lady's wart could be such a protuberance.
- 12 *Lysaja* is a famous name of a mountain near Kiev known in folklore as a place for the witches' sabbaths (Dal', vol. 2, 276).
- 13 The fact that the captain is a cavalry officer, and consequently, wears spurs, could possibly connect him to the demon Asmodeus, whose one limb is believed to be a cock's foot (Rudwin, 93). The mentions of Asmodeus in Lermontov's poetry (Lermontov, vol. 1, 269; Lermontov, vol. 3, 415) show that the poet knew the conventional beliefs connected with this demon. The demon Asmodeus is also one of the main characters of the already mentioned Lesage's novel.

- ¹⁴ Lotman, examining a parallel structure in Puškin's "Pikovaja dama," refers to Germann in the same way. In the episode before the death of the old countess, she, meaninglessly swinging right and left, appears not as much a person, but rather a card in the game that is being played with Germann: "... karta, orudje, no ne v igre Germanna, a v č'ej-to drugoj, v kotoroj sam Germann okažešja igruškoj" (Lotman, "Tema," 135).
- ¹⁵ It is interesting to note a similar kind of forgetfulness on the part of the critics who mention only Grušnickij and the Dragoon Captain in connection with this episode (Belinskij, 177; Nabokov, XII).
- ¹⁶ Vera was strongly opposed to Pečorin's meeting her husband. She stressed it at their first meeting in the grotto (252) and also repeated it later, at the Ligovskie house (267).
- ¹⁷ The metaphor "*xolodnyj kipjatok*" could also carry a connection to hell: "What is not generally known is the fact that, in addition to its pools of fire, the infernal realm also boasts of plains covered with ice" (Rudwin, 59).
- ¹⁸ Manjulov also quotes S. Šuvalov who associates Pečorin's words about a ball with death (237). Such parallel further enhances the demonic significance of the sulphurous bath.
- ¹⁹ The compact with the devil is also found in *Maskarad* in the character of The Unknown: "Ja zaključil s sud'boj poslednee uslov'e" (Lermontov, vol. 4, 357). It was, most likely, going to be a part of the unfinished story "Štoss."
- ²⁰ "The Devil, notwithstanding the great power he possesses over the bodies and minds of mortals, is, however, not potent enough to put a man to death, unless his victim has blasphemed or renounced the Lord. ... In view of this limitation of his power over the body of man, Diabolus exacted from his partner in the bond, which assigned the victim's soul to hell, a formal denial of the Christian faith..." (Rudwin, 175).
- ²¹ P. N. Paganucci identifies the loss of Vera with the loss of faith in which he sees the hero's tragedy: "No ne bylo v nem [Pečorine] very i Vera uxodit ot nego navsegda" (88). Faletti also identifies faith with Vera who represents possible redemption of the hero (374). Such play on words seems in order since the poet himself used it in connection with the name Vera. In a New Year epigram to Vera Buxarina he jokingly warns his friends against trusting Vera, which can only make them sorry: "Zakona very ne zabudeš' / I staroverom proslyveš'!" (Lermontov, vol. 1, 250).

Bibliography

- Belinskij, V.G., "Geroj našego vremeni.", in: *Izbrannye sočinenija*, Moscow-Leningrad 1949.
- Dal', Vladimir, *Tolkovyj slovar' živogo velikoruskogo jazyka*, Moscow 1977 (Reprint 1881).
- Durylin, S. I., *Kak rabotal Lermontov*, Moscow 1934.
- Durylin, S., «*Geroj našego vremeni*» M. Ju. Lermontova., Moscow 1940.
- Ėjxenbaum, Boris M., *Lermontov. Opyt ictoriko-literaturnoj ocenki*, München 1967 (Reprint 1924).
- Ėjxenbaum, B.M., "Geroj našego vremeni.", in *Stat'i o Lermontove*, ed. B. Ja. Buxštab, 221-285, Moscow-Leningrad 1961.
- Faletti, Heidi E., "Elements of the Demonic in the Character of Pečorin in Lermontov's «Hero of Our Time»"; *Forum for Modern Language Studies* XIV, No. 4 (1978): 365-377.
- Freeborn, Richard, *The Rise of the Russian Novel. Studies in the Russian Novel from Eugene Onegin to War and Peace*, Cambridge 1973.
- Karlinsky, Simon, "Misanthropy and Sadism in Lermontov's Plays", in: *Studies in Russian Literature in Honor of Vsevolod Setchkaev*, ed. Julian W. Connolly and Sonia I. Ketchian, 166-174. Columbus 1986.
- Lermontov, M. Ju., *Polnoe sobranie sočinenij v pjati tomach*, Moscow-Leningrad 1936.
- Lotman, Ju. M., "Tema kart i kartočnoj igry v rusškoj literaturne načala XIX veka." *Učenyje zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta*, Vyp. 365: *Trudy po znakovym sistemam* VII (1975): 120-142.
- Lotman, Ju. M., "Theater and Theatricality in the Order of Early Nineteenth Century Culture". *Soviet Studies in Literature* XI, no. 2-3 (1975): 155-185 (Translated from: *Stat'i po tipologii kul'tury II*. Tartu, 1974).
- M. Ju. Lermontov v vospominanijax sovremennikov*. Ed. V. V. Grigorenko et al. Moscow, 1972.
- Manujlov, V. A., *Roman M. Ju. Lermontova «Geroj našego vremeni.»*, *Kommentarij*, Leningrad 1975.

- Nabokov, Vladimir, "Translator's Foreword", in: Mikhail Lermontov. *A Hero of Our Time*, Garden City, New York: Doubleday Anchor Books, 1958.
- Paganucci, P. N., *Lermontov. (Avtobiografičeskie čerty v tvorčestve poëta)*. Montreal: Monastery Press, 1967.
- Pomeranceva, È. V. "Rasskazy o koldunax i koldovstve." *Učenyje zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta, Vyp. 365: Trudy po znakovym sistemam*, VII (1975): 88-95.
- Robbins, Rossell Hope, *The Encyclopedia of Witchcraft and Demonology*, New York 1981.
- Rudwin, Maximilian, *The Devil in Legend and Literature*, La Salle, Illinois 1973.
- Ščeglov, Ju. K., "Iz poëtiki Čexova: Ionyč", *Russian Literature* XX, no. 3 (1986): 179-237.
- Turbin, Vladimir, *Puškin. Gogol'. Lermontov. Ob izučении literaturnyx žanrov*, Moscow 1978.
- Udodov, B. T., *M. Ju. Lermontov. Xudožestvennaja individual'nost' i tvorčeskie processy*, Voronež 1973.

Rolf Fieguth

**SPUREN VON TURGENEVS *RAUCH* IN DOSTOEVSKIJS
ROMAN *IDIOT*.
ZUR VERFLECHUNG INTERTEXTUELLER UND
INTRATEXTUELLER VERWEISE**

Seit längerer Zeit hat in der sowjetischen Forschung eine neue Sichtung des literarischen Verhältnisses zwischen Dostoevskij und Turgenev eingesetzt. Den gegenwärtigen Forschungsstand repräsentiert die 1987 erschienene Monographie von N.F. Budanova über den schöpferischen Dialog der beiden Autoren¹. Anknüpfend an diese Arbeit und an die ihr vorausgehenden Diskussionen wird in vorliegendem Beitrag untersucht, inwieweit Dostoevskij in seinem Roman *Idiot* durch mehr oder weniger explizite Anspielungen auf Turgenevs Roman *Rauch* reagiert hat, und welche Funktionen diese Anspielungen haben.

Die *Rauch*-Reminiszenzen (Anspielungen, Anklänge, typologische Gemeinsamkeiten) in *Idiot* sind nur eine Komponente unter zahlreichen weiteren literarischen Anspielungen. Zwischen den verschiedenen intertextuellen Verweisen werden überdies bestimmte Beziehungen gestiftet. So verquicken sich nicht erst in den *Dämonen*, sondern bereits in *Idiot* Anspielungen auf Turgenev mit solchen auf Černyševskij, um nur dies eine von vielen anderen Beispielen zu erwähnen. Dieser Frage können wir hier freilich nicht ausführlich nachgehen.

1. Einige Funktionen literarischer Reminiszenzen²

Die Frage nach den intertextuellen Beziehungen zwischen zwei Romanen des Realismus und nach deren Funktionen ist in verschiedenen Kontexten von Interesse. Sie betrifft (1) Themen der Literatursoziologie und der Schaffenspsychologie (hier "Feindschaft" und "schöpferischer Dialog" zwischen Turgenev und Dostoevskij). Sie berührt (2) die Art und Weise, wie ein Roman über seine eigenen Grenzen hinausverweist, im Medium der Erzählkunst eine ebenso spezifische wie vieldeutige Perspektive auf die Welt, die geistigen Auseinandersetzungen und die Literatur der Zeit (einschließlich der in der Epoche aktuel-

len älteren Literatur) schafft und sich zugleich aktiv in die literarische Situation seiner Entstehungszeit eingliedert.

Schließlich tangiert sie (3) die Verflechtungen zwischen den nach außen verweisenden literarischen Reminiszenzen (intertextuelle Beziehungen) und den Mitteln zur Herstellung werkimmanenter Textkohärenz im untersuchten Roman (intratextuelle Beziehungen). Der Aufweis literarischer Anspielungen aller Art gewinnt einen Gutteil seines literaturwissenschaftlichen Sinns überhaupt erst durch die enge Verbindung mit Einsichten und Problemen, auf die bereits eine literarhistorisch instruierte werkimmanente Interpretation stößt. Alle möglichen kompositorischen Verhältnisse innerhalb des Werks können im Licht seiner intertextuellen Beziehungen gewisse Verstärkungen, Profilierungen und Modifikationen erfahren. Speziell gilt dies auch für die Frage der hierarchischen Beziehungen zwischen seinem impliziten Autor, seinem fiktionalen Erzähler und seinen dargestellten Figuren.

Den Verflechtungen zwischen den *Rauch*-Reminiszenzen und bestimmten intratextuellen Beziehungen im Bereich der Figurendarstellung und Personenkonstellation, der Komposition und der spezifischen Beziehungen zwischen Figur, Erzähler und implizitem Autor des *Idiot* wird der vorliegende Beitrag in besonderer Weise nachgehen.

2. Zur Forschungslage

2.1. "Literarische Feindschaft" und "schöpferischer Dialog"?

Turgenevs *Rauch* hat bei der Erforschung der Beziehungen zwischen beiden Autoren von jeher eine besonders wichtige Rolle gespielt³, und auch Budanova geht ausführlich darauf ein. Bekanntlich führte Dostoevskijs zornige mündliche Kritik an diesem Roman am 10. Juli 1867 in Baden-Baden zu einem langjährigen persönlichen Zerwürfnis mit Turgenev, und die Russistik ließ sich lange Zeit von diesem biographischen Faktum den Blick auf die literarischen Beziehungen zwischen ihnen verdecken. Das gilt in besonderer Weise für die Beziehungen zwischen *Idiot* und *Rauch*. Soweit mir bekannt geworden ist, sind diese beiden Romane nie systematisch auf ihre möglichen intertextuellen Beziehungen hin untersucht worden⁴.

A.I. Batjuto 1979 hatte versucht, das Bild von der seit *Rauch* akuten "literarischen Feindschaft" beider Autoren zu relativieren, indem er mancherlei ideologische und literarische Gemeinsamkeiten zwischen Dostoevskij und Turgenev im Kontext der damaligen russischen Debatten vor und nach der Publikation von *Rauch* hervorhob. Dabei wies er zahlreiche Passagen in literarischen und anderen Texten beider Autoren nach, die ihren teils polemischen, teils aber auch solidarischen Dialog bezeugen. Ob hieran auch Dostoevskijs *Idiot* sei-

nen Anteil haben könnte, wird von Batjuto allerdings nicht einmal in Erwägung gezogen. Budanova wendet gegen Batjutos "versöhnlerische" Darstellung der Dinge ein, daß es zwischen beiden Autoren Anfang der 60er Jahre zwar Gemeinsamkeiten gegeben habe, dann aber ihre Positionen immer stärker divergierten. Aus Turgenevs Sicht habe Dostoevskij sich immer mehr "slavophilen" Positionen genähert. Das Erscheinen von *Rauch* (März 1867) habe schließlich mit einer gewissen Gesetzmäßigkeit zum offenen Zerwürfnis geführt. Sie stützt sich dabei u.a. auf die auch bereits von Batjuto angeführte Tatsache, daß Turgenevs *Rauch* "polemische Analogien" mit Dostoevskijs *Winterbemerkungen über Sommereindrücke* enthält; Turgenev verhöhnt an einer Stelle geradezu Dostoevskijs "slavophile" Sicht des Verhältnisses zwischen dem Volk und dem russischen Intellektuellen (Budanova 1987, 117). Dostoevskij habe sich nach dem Zerwürfnis erst "mit bemerkenswerter Verspätung" wieder zu *Rauch* geäußert, nämlich in seinen Notizen zum *Tagebuch eines Schriftstellers 1876-77*, wo er polemisch auf diesen Turgenevschen Roman eingeht, insbesondere auf die Gestalt des Potugin. Im Zuge dieser späten Auseinandersetzung sei Dostoevskij dann wieder zu einer konstruktiveren Gesamteinschätzung seines Kollegen gelangt, freilich ohne sein negatives Urteil über *Rauch* zu revidieren⁵.

Budanova gibt damit zu verstehen, daß Dostoevskijs Zorn über Turgenevs *Rauch* den "schöpferischen Dialog" eine Zeitlang versiegen ließ. Nur so wird es verständlich, daß auch sie die Frage möglicher Beziehungen zwischen Turgenevs *Rauch* und Dostoevskijs *Idiot* gar nicht erst stellt. Dem sei hinzugefügt, daß sie durch ihre sorgfältige Untersuchung von Dostoevskijs späteren Reaktionen auf Turgenevs *Rauch* in den Notizen zum *Tagebuch eines Schriftstellers 1876-77* wertvolles Indizienmaterial für unsere Frage zur Verfügung stellt. Es ist nämlich anzunehmen, daß Dostoevskijs Reaktionen auf Turgenevs *Rauch* bei seiner als Faktum nachgewiesenen, aber nur durch seinen Brief an A. N. Majkov (16.[28.] April 1868) dokumentierten ersten Lektüre denen bei der zweiten Lektüre in ihren Grundzügen geähnelt haben werden, und diese Vermutung läßt sich im einzelnen Fall auch durchaus belegen.

2.2. Altbekannte Turgenev-Reminiszenzen in *Idiot*

Es ist nun auffallend, daß Budanova bei ihrer Darstellung des "schöpferischen Dialogs" zwischen beiden Autoren nicht wenigstens die expliziten allgemeinen Turgenev-Reminiszenzen in Dostoevskijs *Idiot* einer neuen Betrachtung unterzieht, die der Literaturkritik und der Forschung seit langem bekannt sind. Dostoevskij hat nämlich auch in *Idiot* seinen "schöpferischen Dialog" mit Turgenev durchaus nicht abgebrochen. Es wird dort explizit "Herr Turgenev" als "Entdecker des modernen Nihilismus" (PSS 8, IV,9, 476 f.) genannt;

Dostoevskijs Aglaja, die zeitweilige Verlobte von Myškin, ist assoziativ mit Turgenevs Revolutionsromantikerinnen verbunden (Elena aus *Vorabend*) - was übrigens bereits N.A. Dobroljubov gesehen hat⁶. Aglaja endet nach der Katastrophe Myškins als Ehefrau und Mitstreiterin eines polnischen nationalistischen Revolutionärs. Dies ist als Anspielung auf den Epilog zu Turgenevs *Rudin* verstanden worden - Rudin fällt in Paris bei den Barrikadenkämpfen von 1848, wobei seine französischen Kameraden ihn irrtümlich als polnischen Grafen bezeichnen.

Diesen bekannten Turgenev-Reminiszenzen in *Idiot* könnten mancherlei weitere Anspielungen auf frühere Werke dieses Autors hinzugefügt werden⁷. Ist es vorstellbar, daß Dostoevskij jeden Bezug gerade auf *Rauch* vermieden haben soll?

Man bedenke, daß seine temperamentvolle Reaktion auf *Rauch* in die frühe Planungsphase des Romans *Idiot* fällt⁸. Es ist wenig wahrscheinlich, daß Dostoevskijs Irritation über Turgenevs Roman erst in den Notizen zum *Tagebuch eines Schriftstellers* zum Ausdruck gekommen sein und nicht bereits in *Idiot* ihren zumindest versteckten Niederschlag gefunden haben soll.

2.3. Unspezifische Gemeinsamkeiten zwischen beiden Romanen

Es spricht zumindest nicht gegen das vermutete Vorhandensein spezifischerer *Rauch*-Reminiszenzen in *Idiot*, daß die Romane ohnehin einige generelle Gemeinsamkeiten aufweisen: Sie stellen beide die Stimmungen der russischen Jugend und der russischen Gesellschaft in der Reformphase der 1860er Jahre literarisch dar. Schon deshalb ist es nahezu unausweichlich, daß Dostoevskij in *Idiot* auf Themen, Motive und Verfahrensweisen zurückgreift, die sich *mutatis mutandis* auch in Turgenevs *Rauch* vorfinden.

Zu solchen unspezifischen Gemeinsamkeiten gehört es, daß in beiden Werken die jeweilige Zentralfigur an die zeitgenössische russische Wirklichkeit von außen herangeführt wird: Litvinov ist durch sein jahrelanges Studium in England und Deutschland den russischen Dingen entfremdet, Myškin durch seine vierjährige irenärztliche Behandlung und Erziehung in einem Walliser Bergdorf. Beiden wird exemplarisch die ideologische und moralische Ambivalenz russischer oppositioneller Jugendzirkel und die Hohlheit der staatstragenden Aristokratie vorgeführt (in *Rauch* einerseits der ideologisch völlig labile Gubarev-Kreis, andererseits die Militärgesellschaft, in der Irinas Gatte sich bewegt, in *Idiot* einerseits die zwiespältige, politisch motivierte Gruppe um den falschen Sohn Pavliščševs, andererseits die aristokratische Abendgesellschaft im Hause Epančĭn). Für beide verknüpft sich auch ihre jeweilige Wiederannäherung an Rußland mit dramatischen Liebeskonflikten: Litvinov steht zwischen der *femme fatale* Irina

und dem blonden Provinzfräulein Tat'jana, Myškin zwischen der hochproblematischen Schönheit Nastas'ja Filippovna und der aus wohlbehütetem Hause stammenden Aglaja Epančšina.

Als "kontrastive Gemeinsamkeit" kann übrigens auch gelten, daß beide Autoren bei der Konzipierung ihrer jeweiligen Hauptgestalt sich vom Typus des Überflüssigen absetzen und, jeder auf seine ganz eigene Weise, eine positive Gestalt schaffen wollten. Turgenev stellt in seinem Litvinov einen realistischen positiven Durchschnittsmenschen ohne Bindung an eine der russischen "Richtungen" der Zeit dar, Dostoevskij in seinem Myškin eine "positiv schöne" Ausnahmestalt, die nicht ganz von dieser realen Welt ist. Nicht ohne Bedeutung ist in unserem Zusammenhang, daß beide Gestalten auf unterschiedliche Weise mit dem Don-Quijote-Thema in Verbindung stehen. Litvinov ist letztlich aus dem positiven Don-Quijote-Typus entwickelt, den sein Autor in dem bekannten Aufsatz "Hamlet und Don Quijote" (1860) skizziert hatte, freilich fehlt ihm alle manifeste Komik⁹. Fürst Myškin wird im Romantext und in den Notizen des Autors mehrfach explizit mit der Figur des Cervantes (und ihrer poetischen Bearbeitung bei Puškin) in Zusammenhang gebracht.

Die Romane enthalten schließlich auch in reicher Fülle direkte und indirekte Anspielungen auf fremde Stimmen und Texte. In beiden Werken sind dies publizistische Texte aller Art, weiter unterschiedlichste russische und europäische literarische Werke verschiedener Epochen, ferner biblische Texte¹⁰, und nicht zuletzt Werke der bildenden Kunst, die freilich in *Idiot* eine besonders hervorgehobene Rolle spielen.

All diese Gemeinsamkeiten sind, wie gesagt, meist sehr generell und oftmals auch ganz oberflächlich. Studiert man die aufgezählten Motive, Themen, Konstellationen und Verfahrensweisen in ihrem jeweiligen angestammten Werkzusammenhang, so erweisen sie sich in ihrer konkreten Realisierung und Funktionsweise mitunter als sehr verschieden. Als spezifische intertextuelle Anknüpfungen von *Idiot* an *Rauch* können sie nicht ohne weiteres in Anspruch genommen werden, doch lassen sie die Suche nach derartigen Anknüpfungen im Text des *Idiot* als aussichtsreich erscheinen.

3. *Rauch*-Reminiszenzen im Romantext des *Idiot*

3.1. Zwei symbolische Eisenbahnszenen

Turgenevs Roman heißt "Rauch". Das Wort *dym* (Rauch) ist hier ein Symbol, das im Text mehrfach vorkommt und das Leben, Treiben und Wirken der zeitgenössischen russischen Gesellschaft in der Reformära als "Schall und Rauch" hinstellt, zugleich aber auch den "Rauch" der endlosen politischen Diskussionen und der dabei gerauchten Zigarren, sowie den Rauch aus der Lokomotive

bezeichnet - und einmal offenbar sogar das Geräusch der Eisenbahnwaggons nachahmt, die "dym, dym" über die Schienenschwellen fahren.

Am ausgeprägtesten wird das Motiv in Kap. 26 von *Rauch* eingesetzt. Der Held Litvinov fährt in der Eisenbahn von Deutschland heim nach Rußland. Er befindet sich in sehr niedergeschlagener Stimmung. Seine beiden Liebesbeziehungen sind gescheitert; überdies haben die zahlreichen Begegnungen mit russischen Landsleuten in den letzten beiden Wochen einen schalen Geschmack in ihm hinterlassen. Weder von den staatstragenden aristokratischen Hohlköpfen noch von den pseudo-oppositionellen gleichaltrigen Phrasendreschern mag er sich Fortschritte im Rußland der Reformära erhoffen. Während der Fahrt schaut er zum Eisenbahnfenster hinaus. Man beachte, daß Rauch (dym), Dampf (par), Wolken (oblako) und Nebel (tuman) verwandte Begriffe sind:

День стоял серый и сырой; дождя не было, но туман еще держался, и низкие облака заволокли все небо. Ветер дул навстречу поезду; беловатые клубы пара то одни, то смешанные с другими, более темными клубами дыма, мчались бесконечною вереницей мимо окна, под которым сидел Литвинов. Он стал следить за этим паром, за этим дымом. [...] Он глядел, глядел, и странное напало на него размышление... [...] "Дым, дым", - повторил он несколько раз; и всё вдруг показалось ему дымом, всё, собственная жизнь, русская жизнь - всё людское, особенно всё русское. Всё дым и пар, думал он; всё как будто беспрестанно меняется, всюду новые образы, явления бегут за явлениями, а в сущности всё то же да то же; всё торопится, спешит куда-то - и всё исчезает бесследно, ничего не достигая [...] (*Дум XXVI, 135*)

Der Tag war grau und feucht; es regnete nicht, aber der Nebel hielt sich noch, und niedrige Wolken bedeckten den ganzen Himmel. Der Wind blies gegen den Zug; weißliche Dampf wolken, bald allein, bald vermischt mit den dunkleren Rauchwolken, jagten in endloser Reihe an Litvinovs Fenster vorbei. Er begann, auf diesen Dampf, diesen Rauch zu achten. [...] Er schaute und schaute, und ein seltsamer Gedanke ließ nicht von ihm ab. [...] "Rauch, Rauch", sagte er sich mehrmals vor; und alles erschien ihm plötzlich als Rauch, alles, das eigene Leben, das russische Leben - alles Menschliche, besonders alles Russische. Alles ist Rauch und Dampf, dachte er; alles verändert sich anscheinend unaufhörlich, überall jagen neue Bilder und Phänomene einander nach, aber eigentlich bleibt es immer dasselbe und dasselbe. Alles jagt und eilt irgendwo hin - und alles verschwindet spurlos und wirkungslos wieder [...]

Aus diesem stark vom alttestamentlichen "Prediger Salomon" angewekten Turgenewschen Bild spricht Hoffnungslosigkeit und Niedergeschlagenheit beim

Gedanken an die russische Zukunft: alle scheinbare gesellschaftliche Bewegung ist dort nichts als Rauch und Dampf aus einer sinnlos auf ihrem Gleis dahineilenden Lokomotive. Die in diesem Bild vermeintlich enthaltene auktoriale Diagnose irritierte viele Menschen in Rußland, darunter auch Dostoevskij. Dieser Irritation liegt freilich eine letztlich einseitige und falsche Interpretation von Turgenevs *Rauch* zugrunde - die schlechte Stimmung Litvinovs in diesem Augenblick muß ja nicht identisch sein mit der Stimmung und der Diagnose des Romanautors selbst. Immerhin gelingt Litvinov später die persönliche Versöhnung mit der russischen Wirklichkeit durch die Arbeit auf seinem Gut und die Wiederannäherung an die frühere Braut Tatjana.

Der Anfang von Dostoevskijs *Idiot* kann nun als recht hintersinnige Anknüpfung an die zitierte Turgenevsche Stelle gelesen werden:

В конце ноября, в оттепель, часов в девять утра, поезд Петербургско-Варшавской железной дороги **на всех парах** подходил к Петербургу. Было так **сыро и туманно**, что насилу рассвело; в десяти шагах, вправо и влево от дороги, трудно было разглядеть хоть что-нибудь из окон вагона. Из пассажиров были и возвращавшиеся из-за границы; но более были наполнены отделения для третьего класса, и всё людом мелким и деловым, не из очень далека. Все, как водится, устали, у всех отяжелели за ночь глаза, все назяблись, все лица были бледно-желтые, под цвет **тумана**. (PSS 8, I, 1, 5)

Ende November, gegen neun Uhr morgens - es war Tauwetter - fuhr ein Zug der Petersburg-Warschauer Eisenbahn **mit Volldampf** auf Petersburg zu. Es war so **feucht und neblig**, daß es kaum hell geworden war; auf zehn Schritt war links und rechts vom Schienenweg aus den Waggonfenstern **kaum etwas zu unterscheiden**. Unter den Passagieren waren auch Rückreisende aus dem Ausland; aber noch voller waren die Abteile der dritten Klasse, und zwar mit kleinem Gewerbevolk, das von nicht sehr weit her unterwegs war. Alle waren gehörig müde, alle hatten in der Nacht schwere Augen bekommen, alle froren, alle Gesichter waren bleich und gelb, wie die Farbe des Nebels.

Den melancholischen Turgenevschen Dampf- und Rauchwolken steht hier zunächst der **Volldampf** der Warschau-Petersburger Eisenbahn gegenüber. Das "Volldampf"-Motiv am Eingang des Romans kann als Symbol für Dostoevskijs Absicht verstanden werden, die ziellose Energie und Vitalität der jüngeren russischen Menschen literarisch darzustellen, wie sie von der Reformära der 1860er Jahre freigesetzt worden war¹¹. Andererseits ist Rußland, in dem wir Leser hier zusammen mit den Passagieren dahinbrausen, von der frühwinterlichen russischen Natur in bleichgelben **Nebel** gehüllt, während die wesenlosen Rauch- und Dampfgebilde bei Turgenev aus der Lokomotive stammten, dem Symbol für die

gesellschaftliche Bewegung in Rußland¹². Die bleichgelbe Farbe des Nebels liegt auch auf den Gesichtern der Reisenden; der symbolische Gehalt des Nebelmotivs wird auf diese Weise hervorgehoben. Bei Dostoevskij können sich hinter dem Nebel Chaos und Wesenlosigkeit verbergen, aber auch feste Formen und Figuren. Was sich etwa hinter dem russischen Nebel verbirgt - das ist eines der Themen von Dostoevskijs Roman. Daß sich auch für Turgenevs Litvinov zumindest im Bereich seiner persönlichen Arbeit und seines Privatlebens am Ende die wesenlosen russischen Rauch- und Dampfwolken lichten, daran sei der Vollständigkeit halber neuerlich erinnert.

Die beiden Eisenbahnpassagen bei Turgenev und Dostoevskij lassen sich zumindest aneinander anschließen und aufeinander beziehen, und das gilt auch noch für weitere Partien beider Romane. Ob Dostoevskij mit diesem Roman-
eingang gezielt auf Turgenevs *Rauch* anspielen wollte, oder ob es sich nur um einen eher unbewußten Anklang an diesen Roman handelt, kann freilich nicht entschieden werden.

Ganz anders steht es dagegen mit dem "Rauch"-Motiv gegen Ende des *Idiot* (IV,9). Versteckt, und dennoch eindeutig wird hier auf Turgenevs Roman ange-
spielt. Die Anspielung findet sich in den dargestellten Reden und Kommentaren des Ex-Offiziers Evgenij Pavlovič Radomskij. In einem spannungsvollen Gespräch wirft er Myškin wegen dessen Liebe zu Nastas'ja Filippovna vor:

[...] всё это было несерьезно! Всё это было одно только
головное увлечение, картина, фантазия, дым [...] (ПСС
8, ИВ,9, 481)

[...] das war doch alles nicht ernst! Das war doch alles nur
kopfmäßige Leidenschaft, ein Bild, Phantasie, Rauch [...]

Die Erläuterung dieser Anspielung erfordert freilich einen ausführlicheren
Kommentar.

3.2. Evgenij Pavlovič Radomskij in der Personenkonstellation des *Idiot*

Innerhalb des Personals und des Bedeutungsaufbau des Romans spielt Radomskij keine ganz unwichtige Rolle. Die Figurenkonstellation des *Idiot* ist, wie auch sonst bei diesem Autor, von spezifischer Komplexität und Vieldeu-
tigkeit. Was die Hierarchie des dargestellten Personals betrifft, so zeichnet sie sich durch einen besonders großen Reichtum von Stufen und Zwischenstufen zwi-
schen eindeutigen Hauptfiguren und bloßen erzählten Komparsen aus. Es wird beträchtliche ästhetische Dynamik durch die offene Frage geschaffen, ob etwa Radomskij in der genannten Hierarchie eher auf der Ebene der Ganja, Varvara und Kolja, oder eher auf der Stufe der Epančin und Tockij steht. Andererseits

wird er systematisch in die Nähe ausgesprochener Komparsen wie des Fürsten Šč. (Radomskijs Verwandter; als Bräutigam Adelaidas ebenfalls ständiger Gast im Hause Epančin) oder des Offiziers namens Molovcov¹ oder Kurmyšev gebracht, der mit Nastas'ja Filippovna und mit Myškin handgreiflich wird¹³. Zusätzliche ästhetisch relevante Dynamik wird durch die zahlreichen ambivalenten Parallel-, Kontrast- und Spiegelungsbeziehungen zwischen den Figuren geschaffen. In Radomskij spiegeln sich mehrere Umstände "wichtigerer" Personen. Mit Rogožin und Myškin verbindet ihn die Situation des Erben eines großen Vermögens. Zusammen mit Ganja Ivolgin, dem Fürsten Myškin, Ippolit und schließlich dem polnischen "Grafen" gehört er zu den Anbetern bzw. Freiern Aglajas. Mit Ganja verknüpft ihn der zeitweilige Verdacht, er suche die Gunst der reichen Aglaja aus Vermögensgründen, solange seine Erbschaftssache nicht geklärt ist. Mit dem Fürsten verbindet ihn am Ende die uneigennützig Zuneigung zu Aglaja, die Freundschaft zur Familie Epanin und die treusorgende Hilfe, die er dem wieder erkrankten Myškin zukommen läßt. Der ausgesprochen polnische Familienname des zeitweiligen Bewerbers um Aglajas Hand deutet assoziativ ihre Ehe mit einem Polen voraus. Überdies wird Radomskij in eine mysteriöse Beziehung zu Nastas'ja Filippovna gebracht (II, 10-11).

Wie man sieht, ist Radomskij also in das vieldeutige Geflecht der Personenbeziehungen integriert. Bei alledem erweist sich seine Gemütslage, seine Moral und seine Mentalität rechtzeitig genug als bemerkenswert stabil und eindeutig. Im Vergleich zu den meisten anderen Figuren des Romans zeichnet Radomskij sich durch eine "Normalität" aus, die er allenfalls noch mit dem jungen Kolja Ivolgin sowie den Epančin-Töchtern Aleksandra und Adelaida teilt. Seine "Normalität" ist wohl nicht deckungsgleich mit der ordinären Durchschnittlichkeit der Ganja, Varja und Pucyn, zu der der auktoriale Erzähler sich am Beginn des 4. Teils theoretisch-literaturkritisch äußert; eine prekäre Nähe zwischen beiden kann aber nicht ausgeschlossen werden. Jedenfalls erinnert die ganze Figur an den Turgenevschen Stil der psychologischen Personendarstellung, wie Bjalyj 1968 ihn herausarbeitet. Man hat den Eindruck eines Strukturzitats aus einer "fremden", in diesem Fall offenbar Turgenev imitierenden Darstellungsweise. Dieser Eindruck wird dadurch erhärtet, daß gerade Radomskij im Bedeutungsaufbau des Romans als Träger expliziter und impliziter Turgenev-Anspielungen fungiert¹⁴.

Die Relevanz der Figur Radomskijs geht allein schon darum über den unmittelbaren Kontext der Personenkonstellation und der Handlung hinaus. Radomskijs "Normalität" qualifiziert ihn für die Funktionen des Räsoneurs und Kommentators. Dies sind Funktionen, die im herkömmlichen realistischen Roman dem fiktionalen auktorialen Erzähler zukommen, wenngleich es auch dort nicht an Figurenäußerungen fehlt, die den Charakter eines auktorialen Räsonnements annehmen (vgl. Turgenevs Figur des Potugin in *Rauch*). Gerade die Autorität des auktorialen Erzählers im Roman wird bei Dostoevskij aber bekanntlich ständig in

Frage gestellt. Im Stil des auktorialen Erzählers erzählte Passagen werden u.a. dadurch relativiert, daß sie in einen Widerspruch zu Figurenäußerungen gebracht werden, die dem Stil und dem Anspruch des auktorialen Erzählers zumindest nahestehen. Eben dies gilt u.a. für mancherlei Äußerungen des Radomskij.

3.3. Radomskijs Belehrung Myškins

Die erwähnte versteckte und doch explizite Anspielung auf Turgenevs Roman *Rauch* ist in einem Gespräch enthalten, das Radomskij mit Myškin führt. Der Fürst hat soeben seine aus angesehener Familie stammende Braut Aglaja verlassen, obwohl er sie liebt. Er bereitet nun seine Eheschließung mit der "Kameliendame" Nastas'ja Filippovna vor, deren Jugend durch die erotischen Ansprüche ihres Vormunds Tockij verdorben wurde; sie liebt er ebenfalls, aber auf andere Weise. In dieser Situation wäscht Radomskij dem Fürsten den Kopf. Der schicke frühere Flügeladjutant wäre gern selbst einmal Bräutigam Aglajas geworden und ist ihr nach wie vor liebend zugetan. Er will ihr helfen und den Fürsten zur Revision seines Entschlusses bewegen. Zu diesem Behuf macht er sich zum Richter über Myškins allerdings ziemlich verworrene Liebesgeschichte mit Nastas'ja Filippovna. Er wirft ihm unter anderem folgendes vor:

Согласитесь сами, князь, что в ваши отношения к Настасье Филипповне с самого начала легло нечто *условно-демократическое* (...), так сказать, обаяние "женского вопроса" (...).[...] вы [...] набросились на возможность заявить публично великодушную мысль, что вы, родовый князь и чистый человек, не считаете бесчестною женщину, опозоренную не по ее вине, а по вине отвратительного великосветского развратника.(PSS 8, IV,9, 481 f.)

Geben Sie zu, Fürst, auf Ihren Beziehungen zu Nastas'ja Filippovna lag von Anfang an etwas *Gewollt-Demokratisches* (...), sozusagen der Reiz der "Frauenfrage" (...). [...] Sie [...] ergriffen heftig die Gelegenheit, öffentlich den großmütigen Gedanken zu verkünden, Sie, der Fürst aus altem Stamm und reine Mensch, hielten eine Frau nicht für ehrlos, die in Schande geraten ist nicht durch eigene Schuld, sondern durch die Schuld eines widerwärtigen vornehmen Verführers.

Diesen ganzen Gedanken faßt Radomskij in der Formulierung zusammen:

[...] всё это было несерьезно! Всё это было одно только головное увлечение, картина, фантазия, дым [...] (PSS 8, IV,9, 481)

[...] das war doch alles nicht ernst! Das war doch alles nur kopfmäßige Leidenschaft, ein Bild, Phantasie, Rauch [...]

Dostoevskij war bekanntlich ein Autor, der seine Formulierungen mit größter Geschwindigkeit zu Papier bringen oder seiner stenographiekundigen Frau Anna Grigor'evna diktieren konnte. Das hinderte ihn aber nicht daran, seine Worte sorgfältig zu wählen, mit dem Klangkörper, der Bedeutung und der intertextuellen Verweisungskraft des einzelnen Wortes zu spielen¹⁵. Das Wort "Rauch" legt er hier sicherlich nicht von ungefähr einer Figur in den Mund, die sich etwas später nach dem von Turgenev erfundenen Ausdruck als "ganz überflüssigen Menschen in Rußland" (PSS 8, IV,12, 508) bezeichnen wird.

Dazu kommt, daß der gesamte Gesprächszusammenhang gewisse Analogien zu einer Situation in Turgenevs *Rauch* aufweist. Radomskij begibt sich hier gegenüber Myškin in eine ähnliche Lage wie bei Turgenev Potugin gegenüber Litvinov (*Rauch*, Kap. 25): Als der alternde "überflüssige Mensch" Potugin merkt, daß Litvinov im Begriff ist, sein Verlöbniß mit der sympathischen blonden Tat'jana aufzulösen, weil er sich neu in die *femme fatale* Irina verliebt hat, versucht er, Litvinov davon abzubringen und ihn an seine Verantwortung für das Glück Tat'janas zu erinnern¹⁶. Dies alles bekräftigt die Vermutung, daß in der zitierten Äußerung Radomskijs eine zwar verborgene, aber doch recht eindeutige Anspielung auf Turgenevs Roman *Rauch* vorliegt¹⁷.

Radomskijs "Belehrung" des Fürsten steht nun in etlichen werkimmanenten Kontexten, die die Tragweite der Anspielung weiter beleuchten und darum hier skizziert werden sollen.

Ganz allgemein ist Radomskijs Kommentar zu Myškins Verhalten eines von vielen Beispielen für Dostoevskijs Verfahren, bereits einmal erzählte Sachverhalte in verschiedenen Ausschnitten, Versionen und Bewertungen wiederholt zur Sprache zu bringen. Dieses Verfahren steht im Zusammenhang mit den erwähnten Methoden, die Autorität des auktorialen Erzählers zu beschneiden. Nicht von ungefähr setzt der Roman damit ein, daß Myškin in zahlreichen Wiederholungen seine Geschichte unterschiedlichen Gesprächspartnern immer wieder und mit immer neuen Einzelheiten erzählt. Die kurioseste Version von Myškins Vorgeschichte findet sich schließlich in Kellers Zeitungspamphlet (II, 8), das Myškins angeblich illegitime Erbschaft vor dem "Gericht der Öffentlichkeit" (glasnost') anprangern und den Fürsten zugunsten von "Pavliščevs Sohn" Burdovskij erpressen soll; der Version des Zeitungspamphlets werden wiederum mehrere andere Versionen gegenübergestellt, und noch im Kapitel IV,7 werden durch den anglomanen Aristokraten Ivan Petrovič zusätzliche, in ihrem Wahrheitsgehalt nicht immer nachprüfbare Einzelheiten aus der Vorgeschichte des Fürsten und der Rolle seines Gönners Pavliščev nachgetragen. Seltener, als es in vergleichbaren Fällen etwa bei Turgenev üblich ist, schaltet sich der auktoriale Erzähler des *Idiot* in

solchen Situationen ein, um dem Leser die "richtige" und "vollständige" Version mitzuteilen¹⁸.

Auch im Fall der "skandalösen" Entscheidung Myškins für die Heirat mit Nastas'ja Filippovna entwerfen verschiedene Personen unterschiedliche Versionen und Bewertungen dieser Affäre. Der Erzähler hatte hier zuvor den Leser zum Zeugen der Vorgänge gemacht, die Myškin zur erneuten Hinwendung zu Nastas'ja Filippovna bewogen haben. Anschließend referiert er die Reaktion der Leute auf diese Geschichte:

Почти все общество - туземцы, дачники, приезжающие на музыку, - все принялись рассказывать **одну и ту же историю, на тысячу разных вариаций** [...] (PSS 8, IV,9, 476)

Fast die gesamte Gesellschaft - Ortsansässige, Sommergäste, zugereiste Konzertbesucher, alle unterfingen sich, **ein und dieselbe Geschichte in tausend verschiedenen Variationen** zu erzählen [...]

Der Erzähler übergeht dann die frivolen und skandalösen Versionen der Geschichte, die er offenbar der Phantasie des Lesers überlassen möchte, und konzentriert sich auf die

[...] самое тонкое, хитрое и в то же время **правдоподобное** толкование, которое оставалось за несколькими серьезными сплетниками, из того слоя **разумных** людей, которые всегда, в каждом обществе, спешат прежде всего уяснить другим событие, в чем находят свое признание, а нередко и утешение. (PSS 8, IV,9, 476)

[...] feingesponnenste, raffinierteste und zugleich **wahrscheinlichste/ wahrheitsähnlichste** Deutung, die auf einige seriöse Gerüchtemacher zurückging, aus der Schicht der **vernünftigen** Leute, die immer, in jeder Gesellschaft, eifertigst den anderen ein Ereignis erklären wollen, worin sie ihre Berufung finden, und nicht selten auch ihre Belustigung.

Die Version dieser "vernünftigen Gerüchtemacher", die zugleich augenscheinlich Turgenev-Leser sind, ist die folgende:

По их толкованию, молодой человек, князь, почти богатый, дурачок, но демократ и помешавшийся на **современном нигелизме**, обнаруженном господином Тургеневым, почти не умеющий говорить по-русски, влюбился в дочь генерала Епанчина и достиг того, что его приняли в доме как жениха. [...] Рассказывали, будто он нарочно ждал торжественного званого вечера у родителей своей невесты, [...], чтобы вслух и при всех заявить свой образ мыслей, обругать почтенных сановников, отказаться от своей невесты публично и с оскорблением.[...]К этому прибавляли, в виде современной харак-

теристики нравов, что бестолковый молодой человек действительно любил свою невесту, генеральскую дочь, но что отказался от нее единственно из нигилизма и ради предстоящего скандала, чтобы [...] доказать, что в его убеждениях ни потерянных, ни добродетельных женщин, а есть только одна свободная женщина [...]. (PSS 8, IV, 9, 476 f.)

Nach ihrer Deutung hatte ein junger Mann, Fürst, fast reich, kleiner Dummkopf, aber Demokrat und **in den von Herrn Turgenev entdeckten modernen Nihilismus** verrannt, fast nicht russisch sprechend, sich in die Tochter des Generals Epančin verliebt und es dahin gebracht, daß er als Freier ins Haus aufgenommen wurde. [...] Sie erzählten, er habe absichtlich die feierliche Abendeinladung bei den Eltern seiner Braut abgewartet, [...], um laut und vor allen seine Denkart zu verkünden, ehrenhafte Würdenträger zu beschimpfen und seiner Braut öffentlich und beleidigend den Laufpaß zu geben. [...] Dem fügten sie als moderne Sittenschilderung hinzu, der unvernünftige junge Mann habe seine Braut, die Generalstochter, wirklich geliebt, ihr jedoch einzig aus Nihilismus und dem bevorstehenden Skandal zuliebe den Laufpaß gegeben, um [...] zu beweisen, daß es für seine Überzeugungen weder verlorene, noch tugendhafte Frauen gebe, sondern nur die freie Frau [...].

Die zitierte Darstellung der "vernünftigen Gerüchtemacher" mit ihrem expliziten Verweis auf den Herrn Turgenev bezieht sich intratextuell übrigens recht deutlich ("kleiner Dummkopf, aber Demokrat; fast nicht russisch sprechend") auf Kellers erpresserisches Zeitungspamphlet, das seinerseits als polemische Parodie der Vorgehensweise von Černyševskijs "neuen Menschen" fungiert¹⁹. Der intratextuelle Bezug schafft demnach im Bereich der intertextuellen Verweise eine hinterhältige Korrelation zwischen Turgenev und Černyševskij.

Die "Wahrscheinlichkeit", oder, genauer gesagt, "Wahrheitsähnlichkeit" (pravdopodobie) dieser "vernünftigen Erklärung" von Myškins Handlung steht in starkem Kontrast zur schwer oder gar nicht erklärbaren Wirklichkeit, die der Leser zuvor präsentiert bekommen hatte. Der Kontrast wird noch dadurch verstärkt, daß der Erzähler selbst keine Erklärung zu bieten hat (PSS 8, IV, 9, 477)²⁰.

Radomskijs an Myškin gerichteter Kommentar zum Geschehen steht der Version der vernünftigen Gerüchtemacher und ihrer Referenz auf den Herrn Turgenev nun äußerst unangenehm nahe. Seine "Erklärung", wonach Myškins Liebe zu Nastas'ja Filippovna etwas "Gewollt-Demokratisches" an sich habe, bezieht sich überdies kontrastartig auf Ganjas dreiste Erklärung aus dem ersten Teil des *Idiot*, wonach er seine Werbung um Nastas'ja Filippovna gerade nicht mit Dingen wie Frauenfrage und Emanzipation verbräme (PSS 8, I, 11, 103).

Mit einem Wort: Radomskijs Kommentar, und mit ihm die Anspielung auf *Rauch*, wird in vielfältige kompromittierende intratextuelle und intertextuelle

Beziehungen verwickelt. Ist in alledem vielleicht der literaturkritische Vorwurf versteckt, daß die in *Rauch* verwirklichte "vernünftige" und "wahrheitsähnliche" Art der Darstellung und Bewertung allgemeinmenschlicher und spezifisch russischer Realität am unerklärbaren Kern der Dinge vorbeigeht?

Die Radomskij zugeordneten Turgenev-Reminiszenzen sind damit noch nicht erschöpft. Ihm wird an anderer Stelle (PSS 8, III, 1, 275-278) eine Schelte des russischen Liberalismus in den Mund gelegt, die zumindest implizit auf den Liberalen Turgenev und näherhin auf die Figur des Potugin in seinem Roman *Rauch* bezogen ist. Mehr oder weniger direkte Potugin-Anspielungen finden sich überdies in den Worten und in der Darstellung des Fürsten sowie im Erzählbericht.

3.4. Versteckte Repliken auf Turgenevs Potugin in *Idiot*

3.4.1 Potugins als Figur des *Rauch*

In Turgenevs *Rauch* tritt bekanntlich die sarkastische und rührend-komische Figur eines russischen Westlers und Liberalen auf - Sozont Ivanyč Potugin, der Haupträsonneur des Romans. Viele Zeitgenossen, unter ihnen Dostoevskij, erblickten in Potugins sarkastischen Kommentaren zur Frage "Rußland und der Westen" eine Meinungsäußerung des Verfassers selbst²¹. Inwieweit sie mit dieser Einschätzung recht hatten, das kann hier nicht profund erörtert werden. Hingewiesen sei aber auf den Umstand, daß Turgenev den Potugin als ausgesprochen paradoxe Figur angelegt hat, und daß er Potugins Räsonnements sorgfältig die moralische Autorität entzieht²².

Seinen grotesken Namen Sozont Ivanyč Potugin empfindet er selbst als Last; er entstammt dem geistlichen Stande, hat jahrzehntelang als Staatsbeamter gedient und sieht aus, wie er heißt: der verkörperte Provinzrusse hat kurze Beine, einen feisten Oberkörper, Kartoffelnase, sein Jackett sitzt schlecht und seine Krawatte ist ewig verrutscht (V, 23). In komischem Kontrast zu seinem Äußeren ist er nicht nur Moralist, sondern auch Schönggeist und vor allem liberaler Westler mit weitgespannten Interessen für zivilisatorische und technische Fragen. Er gibt sich als scharfer Kritiker russischen Dünkels und russischer Überheblichkeit gegenüber Westeuropa.

Freilich ist Potugins Autorität als Moralist und als Kritiker der russischen Gesellschaft stark angeschlagen - er ist nämlich der alternde Liebhaber und Zuträger der Lebedame Irina, er ist ihr geradezu hündisch ergeben bei all ihren manchmal anrühigen Unternehmungen in der verderbten Hocharistokratie. Er vermittelt ihr auch Kontakte zu den russischen Oppositionskreisen, zu denen er Zutritt hat. Dabei leidet er zutiefst an seiner schiefen Situation als "bürgerlicher"

Intellektueller, der einer hocharistokratischen Kurtisane hörig ist, vermag sich aber aus dieser Situation nicht zu befreien.

In der Figurenkonstellation von *Rauch* spielt Potugin allerdings nicht einfach nur die Rolle des Råsoneurs. Er steht einerseits in einer scharfen Kontrastbeziehung zu Gubarev, dem Seelenfhrer eines wirren Zirkels junger Oppositioneller, andererseits in einem eigenartigen Spiegelungsverhltnis zur Hauptfigur Litvinov: Er fhrt seinem jungen Freund und Rivalen warnend vor Augen, was aus diesem nach Jahren werden könnte, wenn er sich ebenfalls der Liebe zu Irina hingbe; er ist gleichsam ein potentiell, älteres und gebrochenes *alter ego* des jungen Helden²³. Diese Symmetriebeziehung enthält freilich auch Kontraste, und zwar insbesondere im "patriotischen Symbolgehalt" der Gefühle beider Figuren für Irina bzw. Tat'jana. Irina, die *femme fatale* aus altrussischem, moskowitzischem Adel, und Litvinovs Verlobte Tat'jana, das blonde russische Landfrulein, symbolisieren in diesem Roman nur allzu offenkundig unterschiedliche Gefühle für Rußland. Litvinov befindet sich nach langen Studienjahren im Ausland in einer offenkundigen Gefhlsstarre gegenüber seinem Vaterland, in das er nun zurückkehren soll. Die Wiederbegegnung mit seiner Jugendliebe Irina erlöst ihn zunächst aus dieser Lähmung des Gefühls, droht aber sein Leben ganz aus der Bahn zu werfen. Seine spätere Versöhnung mit Tat'jana symbolisiert Litvinovs endgültige Aussöhnung mit einem tätigen Leben in Rußland.

Auch zwischen Potugins trotz aller Sarkasmen bedingungslosen Bindung an Irina und seinem gespaltenen Verhältnis zu Rußland besteht in *Rauch* eine fast aufdringlich deutliche symbolische Parallele: Potugin liebt Rußland als Leidender, und kritisiert es heftig, so wie er Irina leidvoll liebt und geradezu verachtungsvoll kritisiert; seine Bindung an die Geliebte und an das Vaterland muß als gespalten und unproduktiv bezeichnet werden.

An dieser Stelle sei eingeflochten, daß Dostoevskij seine Personenkonstellationen ungleich dynamischer und komplexer aufbaut als Turgenev. Wie Turgenevs Litvinov, so steht zwar auch Dostoevskijs Myskin zwischen zwei Frauen, doch eignen sich die Verhältnisse zwischen der "fatalen" Nastas'ja Filippovna und der wohlbehteten, aber koboldhaften und in ihren Reaktionen schwer berechenbaren Aglaja Epanina keineswegs für so übersichtliche symbolische Bedeutungszuordnungen wie bei den beiden Frauengestalten Turgenevs. Erheblich weiter als Turgenev geht Dostoevskij mit dem Verfahren, "auktoriale" Themen und Motive Figuren in den Mund zu legen, deren argumentative Autorität im Zusammenhang der Personenkonstellation und der Handlung beschnitten oder vernichtet wird. Das gilt in unterschiedlichen Abstufungen für die "auktorialen" Räsonnements der meisten Figuren des *Idiot*, für Radomskij, für Myskin, für Ippolit, und in ganz besonderem Maße für den intriganten Lebedev, unter dessen halllosen Äußerungen auch mancherlei Auktoriales anzutreffen ist.

Im Vergleich zu alledem wirkt die Gebrochenheit und Gespaltenheit des Turgenewschen "auktorialen Räsoneurs" Potugin, die durch seine Stellung in der Personenkonstellation des *Rauch* bekräftigt wird, nahezu harmlos. Es ist darum nicht unverständlich, daß Dostoevskij sowohl in seinen polemischen Notizen, als auch in den versteckten Anspielungen in *Idiot* diesen Aspekt Potugins vernachlässigt. Er setzt sich mit Potugins Thesen auseinander, als habe Turgenew sie seiner Figur als schlichte auktoriale Meinungsäußerungen in den Mund gelegt.

Potugins Lebensumstände, seine Mentalität, Thesen und Argumente, sowie die darin enthaltenen Motive, die Dostoevskij nachweislich besonders erregt haben, seien hier kurz referiert; graphisch hervorgehoben sind die **Motive**, die in *Idiot* wiederkehren werden.

Der in vielem betont urrussische, aus dem **geistlichen Stand** hervorgegangene Potugin verbindet also seine hohe Bildung und gründlichen Kenntnisse der "vaterländischen" russischen Literatur²⁴ mit einer Haßliebe auf sein Vaterland. Auf eine entsprechende Frage sagt er geradezu: **"Ich liebe es leidenschaftlich und ich hasse es leidenschaftlich"** (*Dym* V, 29) Er bestreitet den normalen Verlauf der russischen **Geschichte**, die ja damit eingesetzt habe, daß man sich von den Warägern fremde Fürsten als Herrscher geholt habe (*Dym* V, 28).

Die berühmte Neigung der russischen Intelligenz zur Verneinung der herrschenden Zustände habe einen Knechtscharakter: Man kämpfe nicht, wie freie Menschen, mit dem Degen, sondern dresche, wie ein Lakaï, auf Befehl einer beliebigen Führungsgestalt mit der Faust drein (*Dym* V, 25). Potugin leugnet, daß die russische Kultur der Welt irgend etwas Originelles gebracht und sich damit eine Daseinsberechtigung erarbeitet habe, und daß die original russische Lebensart irgend einen höheren, allgemeineren zivilisatorischen Wert habe. Nicht einmal der Samovar, die Fußlappen, das Bogenjoch und die Knute seien russische Erfindungen, so sagt er spitz (*Dym* XIV, 73).

Da das Kunstschöne, das eine Kultur in ihrer Malerei, Musik und Poesie hervorbringe, an die Ausbildung von **Zivilisation** gebunden sei (*Dym* XIV, 76), fehle es in Rußland auch von jeher an einem überzeugenden Begriff von Schönheit. Entsprechend ätzend sind Potugins Werturteile zur russischen Musik und Kunst, aber auch zu russischer Wissenschaft und Technik; das sei nahezu alles nichts als schwaches, dilettantisches Epigonentum gegenüber dem Westen, das ohne verantwortliche Sachkenntnis betrieben werde (*Dym* XIV, 72 f.). Auch seine Urteile über Moral und ästhetischen Wert der russischen Literatur einschließlich Volksliteratur und Mittelalter sind erbarmungslos und lassen nur wenige russische Autoren gelten. (Puškin, Gogol').

Es bleibe jedem von uns Russen, so sagt er, nichts anderes übrig, als beim Westen Zivilisation zu lernen, (obwohl natürlich auch der Westen seine Fehler habe), und sich durch seine persönliche Arbeit, an seinem Platz in Rußland, für die europäische Zivilisation einzusetzen (*Dym* XXV, 133). "Zivilisation"

versteht Potugin (und mit ihm gewiß auch Turgenev) im Sinne der materiellen und institutionalisierten politisch-sozialen Kultur, die von gesitteten freien Menschen getragen wird, und die in Harmonie mit den schönen Kunstformen steht, die sie hervorbringt.

3.4.2. Potugin-Echos bei den Figuren des *Idiot*

3.4.2.1. Myškin, die russische Zivilisation und der Marderpelz

Als direkte Antwort auf die Zivilisations-These Potugins, die freilich auch die These des westlerischen russischen Liberalismus insgesamt ist, liest sich eine paradoxe Äußerung von Dostoevskijs Myškin. Myškins Worte nehmen vor dem Hintergrund des Potuginschen Postulats von der Notwendigkeit europäischer Zivilisation in Rußland geradezu den Charakter einer grotesken **auktorialen** Retourkutsche an:

Der Fürst äußert in seiner krankhaft erregten Tirade gegen den römischen Katholizismus:

[...] о, нам нужен отпор, и скорей, скорей! Надо, чтобы воссиял в отпор Западу наш Христос, которого мы сохранили и которого они не знали! Не рабски попадаясь на крючок иезуитам, а нашу русскую цивилизацию им неся, мы должны теперь стать пред ними [...] (PSS 8, IV,7, 451 f.)

[...] о, wir brauchen eine Abwehr, und zwar schnell, schnell! Zur Abwehr des Westens muß unser Christus erglänzen, den wir bewahrt haben und den sie nicht kannten! Wir dürfen uns nicht sklavisch von den Jesuiten ködern lassen, sondern wir müssen uns jetzt vor sie hinstellen, **indem wir ihnen unsere russische Zivilisation bringen** [...]

Die Aufforderung, dem Westen ausgerechnet mit Hilfe der damaligen russischen Zivilisation gegenüberzutreten, muß im dargestellten Gesprächszusammenhang selbst dann grotesk wirken, wenn man die Überzeugungen der radikalsten zeitgenössischen Slavophilen als ihren Kontext annimmt. Sie wird von Myškin in großer Erregung geäußert, denn er fühlt sich durch die Behauptung verletzt, sein Gönner Pavliščev sei vor dem Tod zum Katholizismus konvertiert; auch kündigt sich ein leichter Epilepsie-Anfall in seinen hektischen Äußerungen an. Sein russisches Zivilisations-Postulat paßt offenbar auch gar nicht zur Idee des russischen Christus. Es wirkt geradezu als ein Fremdkörper in der dargestellten Äußerung des Fürsten und fungiert als Indiz einer Intervention "auktorialer Intention"²⁵ in eine dargestellte Figurenrede. Auf der Ebene der auktorialen Intention stellt es einen polemischen Kontakt zu

fremden Texten und anderen Stimmen her, speziell zur Gedankenwelt des Turgenewschen Potugin.

Es ist freilich nicht ausgeschlossen, daß diese auktoriale Retourkutsche vielleicht noch mehr enthält als einen grotesken Intertextualitätseffekt. Bekanntlich wollte Dostoevskij in seiner Figur des Myškin ein ebenso russisches wie allgemeinmenschliches Ideal moralischer Schönheit verkörpern. Es ist Myškins schwer oder gar nicht definierbare und erklärbare moralische Schönheit, die von Anfang an seine russischen Gesprächspartner bezaubert oder zur Wut reizt und in ihrem Umgang miteinander immer wieder eine Unmittelbarkeit von eigentümlicher Schönheit freisetzt, sei es in skandalösem Streit oder in paradoxen Versöhnungsgesten. Die von sozialen Normen oder Institutionen unberührte russische Unmittelbarkeit des Umgangs miteinander ist offenbar das Ideal Myškins. Meint er mit "unserer russischen Zivilisation" vielleicht diese "russisch-brüderliche" Art des verständnisvollen Umgangs unter Menschen? Der Text versagt uns eine eindeutige Antwort²⁶.

Für die innere Schönheit Myškins gibt es gewiß keine ideologisch verwertbare Patentformel. Der Aufbau der Situation, in der Myškin sich äußert, und der Kommentar des Erzählers machen dies hinreichend deutlich:

Die Unmittelbarkeit des Umgangs von Russen untereinander wird vom Fürsten an dem Abend bei den Epančins intensiv empfunden und genossen, zumal er im alten Anglomanen Ivan Petrovič einem Verwandten seines Wohltäters Pavliščev und Cousin seiner früheren Erzieherinnen begegnet, der ihn noch als krankes Kind kannte. Der Erzähler trägt nun Sorge, diese Euphorie des Fürsten von vornherein als Fehleinschätzung zu qualifizieren. Nach einer recht satirischen Schilderung der Gäste des Abends äußert er:

Как-то тотчас и вдруг ему показалось, что все эти люди как будто так и родились, чтоб быть вместе [...], что всё это самые "свой люди" и что он сам как будто давно уже был их преданным другом и единомышленником и воротился к ним теперь после недавней разлуки. Обаяние изящных манер, простоты и кажущегося чистосердечия было почти волшебное. Ему и в мысль не могло прийти, что всё это простосердечие и благородство, остроумие и высокое собственное достоинство есть, может быть, только великолепная художественная выделка. (PSS 8, IV, 6, 442)

Irgendwie kam es ihm sogleich und plötzlich so vor, als ob alle diese Menschen nur dazu geboren wären, um beisammen zu sein [...], als ob dies alles ganz und gar "unsere Leute" wären, als ob er selbst schon lange ihr hingegebener Freund und Gleichgesinnter, und nach kurzer Trennung jetzt zu ihnen zurückgekehrt wäre. Der Reiz ihrer eleganten Manieren, ihrer Schlichtheit und ihrer **scheinbaren** Herzensreinheit war fast zauberisch. **Ihm konnte es nicht einmal in den Sinn kommen**, daß all diese Herzensschlichtheit und

Vornehmheit, Witzigkeit und hohe Eigenwürde vielleicht **nur ein prächtiges Kunstprodukt** war.

Wie immer man aber das Zivilisations-Motiv im Munde des Fürsten deutet - als "polemische Analogie" zum westlerisch-liberalen, Potuginschen Zivilisations-Postulat bleibt es auffällig genug.

Daß diese Anspielung auf Turgenev und seinen *Rauch* bei der Darstellung der Gestalt des Myškin kein Einzelfall ist, zeigt sich an einem zunächst unauffälligen Detail, das als explizite Potugin-Reminiszenz in Anspruch genommen werden darf. Es geht um den **Marderpelz**, den Rogožin im ersten Kapitel dem Fürsten in Aussicht stellt (PSS 8, I,1, 13). Dieses Motiv spielt auf einen sarkastischen Kommentar des Turgenevschen Potugin zum "unzivilisierten" Schönheitsempfinden altrussischer Folklore am Beispiel der Byline von Čurilo Plenkovič an. Potugin sagt zu Litvinov:

[...] позволю обратить ваше внимание на изящный образ юноши, жён-премье, каким он рисовался воображению первобытного, **нецивилизованного** славянина. Вот, извольте посмотреть: идет жён-премье; **шубонку спил он себе кунью**, по всем швам строченную, поясок семишелковый под самые мышки подведен, персты закрыты рукавчиками, ворот в шубе сделан выше головы, спереди-то не видать лица румяного, сзади-то не видать шеи **беленькой** [...] (*Дум XIV, 76 f.*)²⁷

[...] beachten Sie doch bitte das elegante Bild eines Jünglings, jeune-premier, wie es sich in der Vorstellung des urtümlichen, **unzivilisierten** Slaven malte. Sehen Sie einmal: es kommt der jeune-premier; **einen Pelz von Marderfell hat er sich nähen lassen**, an allen Nähten abgesteppt, der Gürtel von sieben Seiden geht bis zu den Achseln hoch, die Finger sind bedeckt mit Handschühchen, der Kragen an seinem Pelz ist höher als der Kopf gemacht, von vorn ist nicht zu sehen das Gesicht, das rote, von hinten ist nicht zu sehen der Hals, der **weiße** [...]

An diese Potuginsche Paraphrase einer Stelle aus der Byline von Čurilo Plenkovič klingt nun Rogožins Aufforderung sowohl in der Wortwahl als auch stilistisch an (vgl. die Nachstellung einiger attributiver Adjektiva):

Приходи ко мне, князь. Мы эти штибелетишки-то с тебя снимаем, одену тебя в **кунью шубу** первойшую, фрак тебе **сошью** первойший, жилетку **белую** али какую хошь, денег полны карманы набыю, и ... поедем к Настасье Филипповне! (ПСС 8, II,1, 13)

Komm zu mir, Fürst. Wir werden dir diese Stiebletten da von den Füßen nehmen, ich werde dich kleiden in einen **Marderpelz** von

erster Güte, einen Frack werde ich dir **nähen lassen** von erster Güte, eine Weste, eine **weiße**, oder was für eine du willst, mit Geld werde ich dir die Taschen vollstopfen, und ... wir fahren zu Nastas'ja Filippovna!

Die Erläuterung dieser Anspielung erfordert einen kleinen Exkurs.

Myškins Lebensgeschichte und auch sein Erscheinungsbild zu Anfang des Romans stehen in groteskem Gegensatz zur Potuginischen Idee der Einheit von zivilisatorischer, ästhetischer und moralischer Form. Der "Idiot" hat seine Genesung und seine Bildung der Schweizer Anstalt des Irrenarztes Schneider zu verdanken; seine russische Bildung hat er zugleich fern von der Heimat auf autodidaktischem und theoretischem Wege durch Bücherlesen erworben. Beides ist der russischen Wirklichkeit genau so unangemessen, wie die Kleidung, mit der er sich dem russischen Winter stellt: ein ärmelloser Kapuzenumhang nach Schweizer oder norditalienischer Art, dickbesohlte Schuhe mit "Stiebletten" (Knöpfgamaschen) (PSS 8, I, 1, 6).

Rogožin, der am Fürsten spontan Gefallen findet, will ihn nach seinem "unzivilisiert" russischen Geschmack ausstaffieren, u.a. mit dem erwähnten Marderpelz, und zu Nastas'ja Filippovna mitbringen, d.h. in sein russisches Leben integrieren. Auch diese Vorstellung einer neuen Einkleidung und Formung des Fürsten erstaunt durch ihre paradoxe Unangemessenheit. Die moralische Schönheit des Fürsten verfügt über keine fertige äußere Form. Das bestätigt auch die unpassende moderne Stutzerkleidung, in der der Fürst von Moskau nach Petersburg zurückkehrt (II,2). Die aufgezeigte kleine *Rauch*-Reminiszenz bei der Darstellung von Myškins Äußerem ist gewiß nur von begrenzter Tragweite. Sie trägt aber das Ihrige dazu bei, diese Figur mit herkömmlichen Vorstellungen von innerlichen und äußerlichen Schönheitsformen inkommensurabel zu machen.

3.4.2.2. Radomskijs Liberalenschelte

Eine weitere versteckte Anspielung auf den westlerischen, dem geistlichen Stand entstammenden Liberalen Potugin ist wiederum Evgenij Pavlovič Radomskij in den Mund gelegt:

Мой либерал дошел до того, что отрицает самую Россию, то есть ненавидит и бьет свою мать. Каждый несчастный и неудачный русский факт возбуждает в нем смех и чуть не восторг. Он ненавидит русские обычаи, **русскую историю**, всё. Если есть для него оправдание, так разве в том, что он не понимает, что делает, и свою ненависть к России принимает за самый плодотворный либерализм [...]. Эту ненависть к России, еще не так давно, иные либералы наши принимали

чуть не за истинную любовь к отечеству и хвалились тем, что видят лучше других, в чем она должна состоять [...] (PSS 8, III, 1, 277)

Mein Liberaler ist so weit gekommen, daß er Rußland selbst verneint, das heißt, er haßt und schlägt seine Mutter. Jedes unglückliche und mißratene russische Faktum ruft sein Gelächter, ja fast seinen Triumph hervor. Er haßt die russischen Sitten, **die russische Geschichte**, alles. Wenn es eine Rechtfertigung für ihn gibt, dann vielleicht die, daß er nicht versteht, was er tut, und seinen Haß auf Rußland für reinen fruchtbaren Liberalismus hält [...]. Diesen Haß auf Rußland hielten manche Liberale noch vor gar nicht so langer Zeit geradezu für die eigentliche Liebe zum Vaterland und rühmten sich, sie sähen besser als die anderen, worin Vaterlandsliebe bestehen sollte [...]

Diese Passage richtet sich zwar gegen den allgemeinen Typus des westlichen russischen Liberalen, doch ist sie gewiß nicht zufällig so formuliert, daß "mein Liberaler" sich auch direkt auf Turgenevs Popen-Sproß Potugin, dessen Haßliebe auf Rußland²⁸, dessen Hohn auf die russischen Verhältnisse und die russische Geschichte beziehen kann. Dazu trägt nicht unwesentlich Radomskijs These von der sozialen Herkunft der russischen Liberalen aus dem Gutsbesitzers- oder aus dem Seminaristenstand bei:

[...] у нас до сих пор либералы были только из двух слоев, прежнего помещичьего (упраздненного) и **семинарского**. А так как оба сословия обратились, наконец, в совершенные касты, в нечто совершенно от нации особенное, и чем дальше, тем больше, от поколения к поколению, то, стало быть, и все то, что они делали и делают, было совершенно ненациональное... (PSS 8, III, 1, 276)

[...] bei uns gab es bisher Liberale nur aus zwei Schichten, der früheren gutsbesitzerlichen (abgeschafften), und der **seminaristischen**. Da sich aber schließlich beide Stände in vollständige Kasten, in etwas von der Nation vollständig Abgetrenntes verwandelt haben, und zwar je länger, desto mehr, von Generation zu Generation, so war folglich auch alles, was sie taten und tun, vollständig unnational...

Zu der hier konstatierten intertextuellen Verweisungsfunktion der Stelle kommen aber noch weitere intratextuelle und intertextuelle Anspielungen. "Unnationale, liberale" Elemente finden sich nämlich überraschenderweise auch in den Kommentaren des proteischen Erzählers von *Idiot*; Potuginsches Gedankengut ist ihm durchaus nicht fremd, und die Radomskijsche Invektive nimmt, im Sinne Bachtins, den Charakter einer Kontroverse zwischen der Figur und ihrem Erzähler an²⁹.

3.4.2.3. Potuginsches im Erzählbericht des *Idiot*

Das Kapitel III,1, in dem sich Radomskijs Liberalenschelte vorfindet, wird, wie auch die Teile II und IV, durch einen auktorialen Erzählerkommentar eröffnet. (Auktoriale Erzählerpassagen sind in *Idiot* übrigens selten genug, so daß sie jedesmal in besonderer Weise auf sich aufmerksam machen). Hier geht er erst nach einiger Zeit in ein figurennahes Erzählen aus der Perspektive der hochoherregten Lizaveta Prokofevna Epančinas und schließlich aus der des verlegenen Fürsten über und mündet anschließend in ein szenisches Erzählen. Allein schon dieser stufenweise Übergang vom auktorialen zum szenischen Erzählen mindert rückwirkend das Eigengewicht des auktorialen Eingangs von Teil III, hebt aber zugleich auch durch Kontrastwirkung seinen Auktorialitätseffekt hervor. Im vorliegenden Fall wird die Passage auch noch explizit von ihrer Umgebung abgesetzt, wenn der Erzähler am Ende seiner auktorialen Auslassungen als Überleitung zum figurennahen Erzählen sagt:

Тем не менее мы все-таки наговорили много лишнего; хотели же, собственно говоря, сказать несколько пояснительных слов о знакомом нам семействе Епанчиных. (PSS 8, III,1, 270)

Nichtsdestoweniger haben wir doch viel Überflüssiges zusammenge-redet; dabei wollten wir eigentlich ein paar erklärende Worte über die uns bekannte Familie Epančsin sagen.

Der thematische Zusammenhang zwischen der auktorialen Eröffnung des Kapitels, dem Erzählen aus der Perspektive der Epančina und der Überleitung zum szenischen Erzählen enthüllt sich erst rückwirkend: Lizaveta Prokofevna ist in Sorge um die richtigen Männer für ihre Töchter, denen sie andere Gatten wünscht, als ihr praktischer und karrieretüchtiger Eheherr, der "General" Ivan Fedorovič es ist; und sie schleppt in heller Aufregung soeben den Fürsten Myškin ins Haus, sozusagen während der auktoriale Erzähler sich äußert. Die anschließend erzählte Szene zeigt uns die Herren Radomskij und Fürst Šc. in einem weltanschaulichen Gespräch vor dem Epančinschen Familienkreis, dem sich jetzt auch Lizaveta Prokofevna und Myškin hinzugesellen. Radomskij behält dabei die Gesprächsführung. In eben dieser Situation formuliert er u.a. die zitierte Liberalenschelte. Alle drei Gesprächsteilnehmer sind mögliche Ehe-kandidaten für die Epančintöchter. Lizaveta Prokofevnas Gedanken über die rechten Männer für ihre Töchter bewegen nun am Anfang des Kapitels augenscheinlich auch den Erzähler bei seinem anscheinend unvermittelten allgemeinen Kommentar zu den praktischen und tüchtigen Männern in Rußland und der Welt. Er ist mit seiner Argumentation gleichsam der stille Teilhaber sowohl am Gedankensturm im

armen Kopf der Lizaveta Prokof'evna, als auch an dem Gespräch zwischen den genannten Figuren.

Soviel zu dem unmittelbaren Kontext, in dem die auktoriale Eröffnung von III,1 steht; auf ihre intratextuellen Beziehungen zur auktorialen Theorie des ganz gewöhnlichen Durchschnittsmenschen in IV,1 werden wir zurückkommen.

In der hier betrachteten Eröffnung von III,1 selbst wartet der Erzähler mit einer sarkastischen Theorie zum Thema "praktische und tüchtige Männer" auf. Man sage, so führt er aus, es gebe in Rußland keine praktischen und tüchtigen Männer, und nichts funktioniere. In Wahrheit sei es so, daß die "sittsame Schüchternheit" und das "anständige Fehlen" von Eigeninitiative, Originalität und praktischen Kenntnissen unter russischen Amtsbediensteten, wie übrigens auch sonst in der Welt, "bis vor kurzem" als höchste Tugend und Empfehlung galt. Wer ein Durchschnittsexamen gemacht hat, nicht aus den Gleisen springt, 35 Jahre im Dienst steht, kann ohne Anstrengung und Unruhe das "populäre nationale" Glücksideal erreichen, nämlich General werden und sich in der russischen Gesellschaft den Ruf eines tüchtigen, praktischen Menschen erwerben (PSS 8, III,1, 268 ff.).

Trifft nicht auf diese wenig patriotische Theorie des auktorialen Erzählers zu, was Radomskij wenige Seiten später am russischen Liberalen kritisieren wird:

Jedes unglückliche und mißratene russische Faktum ruft sein Gelächter, ja fast seinen Triumph hervor. - ?

Insofern weisen die kritischen Worte Radomskijs einen recht deutlichen intratextuellen Bezug zur auktorialen Erzählerrede des Kapiteleingangs auf. Ein Leser der beiden hier behandelten Romane kann aber überdies wohl kaum umhin, in eben diesen Bemerkungen des auktorialen Dostoevskijschen Erzählers zu den praktischen und tüchtigen Leuten in Rußland (und der Welt) die sarkastische Argumentationsweise des Turgenevschen Potugin wiederzuerkennen, der immer wieder die fehlende Sachkenntnis russischer Künstler, Wissenschaftler und Verwaltungsbeamter geißelt. Es ist für die Dostoevskijsche Erzählpoetik charakteristisch, wie eng intra- und intertextuelle Beziehungen zusammenwirken³⁰.

Daß in der Rede des fiktionalen Erzählers im *Idiot* dieser unpatriotische Potugin-Anklang nicht isoliert steht, mag das Motiv der "nationalen Faust" verdeutlichen.

Nach Litvinovs Besuch im pseudo-revolutionären Gubarev-Zirkel hatte Potugin das Faust-Motiv wie folgt zur Sprache gebracht:

Нам во всем и всюду нужен барин; барином этим бывает большею частью живой субъект, иногда какое-нибудь так называемое направление над нами власть возьмёт...[...] Мы толкуем об отрицании как об отличительном нашем

свойстве; но и отрицаем-то мы не так, как свободный человек, разящий шпагой, а как лакей, лупящий кулаком, да еще, пожалуй, и лупит по господскому приказу. (*Дум* V, 25)

Wir brauchen in allem und überall den Herrn; meistens ist der Herr ein lebendes Subjekt, manchmal gewinnt irgendeine sogenannte Richtung die Herrschaft über uns...[...]. Wir reden immer davon, die Verneinung sei das Unterscheidungsmerkmal unseres Wesens, aber verneinen tun wir nicht wie ein freier Mensch, der mit dem Degen ficht, sondern wie der Lakai, der mit der Faust drischt, und das wohl auch noch auf den Befehl eines Herrn.

In *Idiot*, I,15 wird auf diese Stelle durch den Aufbau der Situation und durch die Erzählerrede Bezug genommen. Rogožin tritt hier zum zweitenmal mit seinen Gesellen und nunmehr mit dem berühmten 100.000-Rubel-Paket versehen auf den Plan, um Nastas'ja Filippovna freizukaufen. Unterwegs hat er zum Ärger seines anonymen bisherigen Faustkampfspezialisten einen bettelnden Ex-Unterleutnant in seine Kumpanei aufgenommen, einen "mondänen und politischen Menschen", Anhänger des englischen Boxsports und demzufolge "reinsten Westler", dessen Name, Keller, erst später genannt wird.

Кулачный господин при слове "бокс" только презрительно и обидчиво улыбался и, с своей стороны, не удостоивал соперника явного прения, показывая иногда, молча, как бы невзначай, или, лучше сказать, выдвигая иногда на вид, одну совершенно национальную вещь - огромный кулак, жилистый, узловатый, обросший каким-то рыжим пухом, и всем становилось ясно, что если эта глубоко национальная вещь опустится без промаху на предмет, то действительно только мокрошь станет. (PSS 8, Ü,15,133-34)

Der Faustkampfherr lächelte nur verächtlich und beleidigend beim Wort "Boxen", würdigte seinerseits seinen Rivalen keines offenen Streites, sondern zeigte manchmal schweigend, wie von ungefähr, oder, besser gesagt, hob manchmal eine ganz nationale Sache hervor - eine Riesenfaust, sehnig, knotig, mit irgendeinem roten Flaum bewachsen, und allen wurde klar, wenn diese zutiefst nationale Sache ohne Fehl auf einen Gegenstand gelangte, dann würde es wirklich nur noch feuchtes Rot geben.

Es ist der auktoriale Erzähler, der durch die Art und die Wortwahl seines Erzählens die Eifersucht zwischen den beiden elenden Kumpanen Rogožins zur sarkastischen Opposition zwischen dem "reinen Westler" und dem "höchst nationalen" Faustkämpfer stilisiert und auf diese Weise eine recht gezielte intertextuelle Beziehung zu Turgenevs Faust-Motiv herstellt. Potugins nationalrussischer verneinender Lakaienkreatur mit der Vorliebe für den von einem Herrn und Meister inspirierten Faustkampf entsprechen in dieser Passage des Dostoev-

skijschen Erzählberichts gleich zwei gegensätzliche Lakaien- und Schlägergestalten, der "reinste Westler" und Boxsportexperte, und der nationalrussische Faustkampfherr. Auch in dieser Entsprechung ist eine polemische Analogie zu Potugin enthalten. Potugins Opposition zwischen dem Degen des freien Mannes und der Lakaienfaust des russischen "Verneiners" wird hier ironisch durch die Opposition zwischen "westlerischer" und "nationalrussischer" Faust ersetzt und dementiert: beide Fäuste, die "westlerische" wie die "nationalrussische", gehören Lakaienseelen.

Diese explizite *Rauch*-Anspielung ist nun in eine generellere Parallele zwischen Rogožins Kumpanen und dem bei Turgenev dargestellten Gubarev-Kreis eingelassen. Beide Personenkreise sind satirisch durch extreme Wandlungsfähigkeit charakterisiert. Die einzelnen Mitglieder des Turgenevschen Gubarev-Zirkels werden von vornherein als nicht nur ideologisch konfuse, sondern als völlig prinzipienlose Phrasendrescher dargestellt; der Rebellenführer Gubarev endet schließlich als Leuteschinder auf dem elterlichen Gut, sein Gefolgsmann Babaev als Helfer in dieser Rolle. Bei Dostoevskij entspricht dem die groteske Disponibilität einiger Rogožin-Kumpane, namentlich des Boxers Keller. Nach einem Zwischenspiel in den Diensten Nastas'ja Filippovnas tritt er schließlich in dem politisch motivierten Trupp um den falschen Sohn Pavliščevs, Burdovskij, (PSS 8, II,7-10) auf. Sie dringen abends in die Gesellschaft des Fürsten ein, um ihn zur Teilung seines Erbes mit Burdovskij zu zwingen. Es handelt sich um Leute, die "weiter gelangt sind als die Nihilisten" (PSS 8,II,7, 213), und die für die Verwirklichung ihrer Auffassung von Gerechtigkeit praktische Schritte unternehmen. Ihre Zwielfichtigkeit beruht bei Dostoevskij auf einer politischen Ideologie, die bedenkenlos zur Rechtfertigung eines kriminellen Erpressungsakts verwendet wird. Der Boxer Keller ist nicht nur zur Unterstützung der jungen Leute mit von der Partie, sondern er hat auch den ideologietiefenden Schmähartikel verfaßt, in dem der Fürst erpresserisch verunglimpft wird.

Diesen Gemeinsamkeiten mit Turgenev bei der Charakterisierung jugendlicher Oppositioneller stehen aber auch bedeutende Kontraste gegenüber. Die pauschal satirische Eindeutigkeit von Turgenevs Schilderung junger Hohlköpfe wird von Dostoevskij durch eindrucksvolle Individualisierungen einzelner Gruppenmitglieder beantwortet; es sei hier nur auf Ippolit Terent'ev verwiesen, dem zunächst die verächtliche Rolle des erpresserischen Wortführers im Burdovskij-Trupp zugewiesen wird, ehe er zu einer der Hauptfiguren des Romans aufrückt. Sogar dem Boxer und Pamphletisten Keller wird die Ehre der Versöhnung mit Myškin zuteil; für die geplante Trauung mit Nastas'ja Filippovna ist er als Begleiter des Bräutigams vorgesehen.

4. Schlußbetrachtung. Der implizite Autor und die Intertextualität

Zum Nachweis der Anspielungen auf den Roman *Rauch* war ein teilweise umständliches Indizienverfahren anzuwenden. Die nicht allzu zahlreichen ganz spezifischen Allusionsmotive im Text des *Idiot* ließen sich in der Hauptsache durch den Umweg über die späteren Kommentare Dostoevskijs zu Turgenevs *Rauch* (in den Arbeitsheften 1876-77) im Text des *Idiot* aufspüren und anschließend durch die Erläuterung ihrer Zusammenhänge mit weniger spezifischen Allusionsmotiven plausibel machen. So gewann das Motiv "Rauch" im Munde Radomskijs seine Überzeugungskraft als Turgenev-Anspielung erst im Zusammenhang mit den sonstigen Turgenev-Anklängen, mit denen diese Figur ausgestattet ist; das Motiv des "Marderpelzes für Myškin" enthüllte seinen intertextuellen Sinn erst im Zusammenhang mit Myškins Zivilisations-Postulat, das der Zivilisationsidee des Turgenevschen Potugin konfrontiert wird; das Motiv der "nationalen Faust" erhält seine allusive Nuance erst im Zusammenhang mit der recht unspezifischen Analogie zwischen dem Turgenevschen Gubarev-Zirkel und den Dostoevskijschen Kumpaneien um Rogozšin, Nastas'ja Filippovna und Burdovskij. Nicht weniger umständlich wird der Nachweis einer versteckten Anspielung auf Turgenevs Figur des Litvinov (in IV,1) ausfallen, die gleich noch nachzutragen ist.

Zuvor sei aber die selbstkritische Frage gestellt: Kommt bei einer Untersuchung der Verflechtung zwischen *Rauch*-Reminiszenzen und intratextuellen Verweisen mehr heraus als nur eine gewisse Profilierung und Neubeleuchtung einiger Erkenntnisse über Komposition und Semantik des *Idiot*, auf die auch eine sorgfältige werkimmanente Interpretation gestoßen wäre? Diese Frage ist womöglich nur in einem Punkt positiv zu beantworten. Gemeint ist die Einschätzung der Beziehungen zwischen dem "impliziten Autor", dem "fiktionalen Erzähler" und der Figur im Bedeutungsaufbau des *Idiot*.

Die werkimmanente Interpretation nach westlichem literaturwissenschaftlichem Herkommen wird voraussetzen, daß die "Intention" des impliziten Autors lediglich das (ambivalente) Produkt aus den vielfältigen Beziehungen zwischen Figuren und fiktionalem Erzähler ist. Eine Betrachtung der Verflechtung zwischen intertextuellen und intratextuellen Beziehungen des Romans führt demgegenüber zu einer bedeutend aktiveren Einschätzung der Rolle des impliziten Autors. Er macht sich in den kompositorischen Vor- und Rückverweisen innerhalb des Romans geltend, in seiner besonderen Verfügungsgewalt liegen aber zugleich auch die verborgenen oder expliziten literarischen Anspielungen.

Literarische Anspielungen können den dargestellten Figuren und dem fiktionalen Erzähler in den Mund gelegt sein, ohne daß diese "davon wissen". Myškin "weiß nicht", daß seine Forderung, die russische Zivilisation dem Westen zu bringen, eine Retourkutsche auf die Zivilisationsthese des Turgenevschen

Potugin ist. Rogozšin "kann nicht wissen", daß der Marderpelz, den er dem Fürsten verspricht, auf eben diesen Potugin anspielt³¹. In solchen Fällen interveniert vielmehr der implizite Autor besonders deutlich in die Reden der betreffenden Figur bzw. des Erzählers, funktioniert dargestellte Äußerungen zu intertextuellen Anspielungen um und gewinnt damit eine sekundäre Basis im Romantext selbst. Selbst wenn eine Figur oder der Erzähler "aus eigenem Antrieb" und mit "vollem Wissen" sich auf andere Autoren und Texte bezieht, ist in der Regel der implizite Autor in besonderer Weise an der Anspielung beteiligt. Derartige intertextuell motivierte Manifestationen des impliziten Autors verflechten sich oft genug mit intratextuell begründeten, also z.B. mit Interferenzen zwischen Figuren- und Erzählerrede, die ebenfalls das Wirken des impliziten Autors indizieren. Er steht im Zentrum der Verflechtung intratextueller und intertextueller Verweise.

In diesem Zusammenhang stellt sich aber auch das Problem des Verhältnisses zwischen implizitem Autor und fiktionalem Erzähler neu. Wie oben ausführlich dargelegt, ist die Rede des fiktionalen Erzählers im *Idiot* in ihrem Stil und ihrer Autorität völlig uneinheitlich. Dies wird durch vereinzelte Passagen mit hervorgekehrtem Auktorialitätseffekt im Erzählbericht nur unterstrichen. Die Folge davon ist, daß der Erzählbericht mit seinen wechselnden Funktionen und Stileigenschaften für die Intention des impliziten Autors in unterschiedlichem Maß transparent wird, ihm "sprachliche Masken" bietet, die er abwechselnd verwendet.

An einer Stelle wird die Maske besonders durchsichtig. Der "Erzähler" stellt in *Idiot* IV,1 eine beziehungsreiche Theorie der Durchschnittstypen im Leben und im Roman auf, die trotz fehlender Namensnennung u.a. auch Turgenev ins Visier nimmt. Diese Theorie der Durchschnittstypen steht übrigens in einem deutlichen kompositorischen und gedanklichen Zusammenhang mit der auktorialen Eröffnung des 3. Teils, in der eine sarkastische Theorie der "praktischen und tüchtigen Menschen" formuliert worden war³². Füllte der Erzählerkommentar in III,1 die Zeit aus, in der Lizaveta Epančina den Fürsten in ihr Haus führt, so fällt die auktoriale Eröffnung von IV,1 in die Zeit des Heimwegs der Varvara Pticyna von den Epančins, wo sie die Nachricht vom bevorstehenden Verlöbnis Myškins mit Aglaja erfahren hatte. Allerdings besteht hier zwischen dem Erzählerkommentar und den Gedankengängen Varvaras kein spezieller Zusammenhang. Im Gegenteil ist die Erzählerrede in diesem Fall vom Sinnen und Trachten der dargestellten Figuren Varvaras und ihres Bruders Gavriila besonders stark abgehoben. Sie kommt einer hämischen auktorialen Verurteilung dieser Figuren gleich.

Völlig übergehen dürfe "der Romancier" die "ganz gewöhnlichen" Gestalten nicht, so führt Dostoevskijs "Erzähler" in IV,1 mit heimlichem Hohn aus, weil sonst die Wahrscheinlichkeit (pravdopodobie) nicht gewahrt wäre³³. Wie aber

können ganz gewöhnliche Menschen sich im Leben und im Roman interessant machen? Ehe er seine eigene Lösung der Frage am Beispiel Pticyns sowie Varvaras und Gavrilas darlegt, beruft der "Erzähler" bzw. "Romancier" sich auf Molières Georges Dandin sowie auf Gogol's Figuren Podkolesin und vor allem Pirogov, die ideale Durchschnittsgestalt, die sich ohne jeden Selbstzweifel für genial hält. Im folgenden Passus wird auch die diesbezügliche Turgenevsche Methode in den Gedanken-zusammenhang einbezogen:

Стоило некоторым из наших барышень остричь себе волосы, надеть синие очки и наименоваться нигилистками, чтобы тотчас же убедиться, что, надев очки, они немедленно стали иметь свои собственные "убеждения". Стоило иному только капельку почувствовать в сердце своем что-нибудь из какого-нибудь общечеловеческого и доброго ощущения, чтобы немедленно убедиться, что уж никто так не чувствует, как он, что он передовой в общем развитии. (PSS 8, IV, 1, 384)

Einige unserer Fräuleins brauchten sich bloß die Haare kurz schneiden zu lassen, eine blaue Brille aufzusetzen und sich Nihilistinnen zu nennen, um sogleich gewahr zu werden, daß sie, mit ihrer Brille, unverzüglich ihre eigenen "Überzeugungen" zu haben begannen. **Manch einer** brauchte in seinem Herzen bloß ein klein bißchen was von Allgemeinmenschlichem und gutigem Gefühl zu verspüren, um sogleich gewahr zu werden, daß niemand sonst so fühlt wie er, und daß er in der allgemeinen Entwicklung an der Spitze steht.

Die Erwähnung der blaubebrillten jungen Nihilisten-Damen ersetzt hier den expliziten Verweis auf den Autor des *Rauch*; sie sind auf die Turgenevschen Fräuleins gemünzt, von denen einige auch den Roman *Rauch* bevölkern. "**Manch einer**", der sich ein bißchen Allgemeinmenschlichkeit und Güte anmaßt (statt Genialität, wie Pirogov), ist speziell auf Turgenevs Litvinov bezogen. Das darf im Zusammenhang mit allen übrigen *Rauch*-Reminiszenzen als sicher gelten: Potugin hatte Litvinov aufgetragen, seine Gutsarbeit in Rußland bei allen Zweifeln und Mißerfolgen als Dienst an der Zivilisation im europäischen und allgemeinmenschlichen Sinne zu verstehen, Litvinov hatte in diesem Sinne großmütig einen Großteil seines Bodens an seine Bauern abgetreten und nach eigenem Verständnis für den "großen Gedanken" gewirkt (*Dym* XXVII, 138).

Der im Romantext noch versteckte Zusammenhang zwischen den Pirogovs und Turgenevs Litvinov wird in einer späteren Notiz ganz explizit gemacht:

Литвинов - надо было отметить и показать, что он сам больше всех виноват, и лицо комическое, из разряда Пироговых, а не патетичное. (PSS 24, 79)

Litvinov - es hätte deutlich gemacht und gezeigt werden sollen, daß er am meisten Schuld hat und eine komische Figur vom Schlage der Pirogovs, und keine pathetische Figur ist.

Die Passage aus *Idiot* IV,1 interessiert uns jedoch nicht allein wegen ihrer Turgenev-Reminiszenzen, sondern auch wegen ihrer erzähltheoretischen Implikationen. Die Fiktion des Erzählers hängt hier nur noch am dünnen Faden der kompositorischen Beziehung zur auktorialen Eröffnung von III,1. Der gar nicht mehr als Erzähler maskierte implizite Autor (er nennt sich "romanist" - "Romancier") setzt nämlich sich und seine Methode zu Beginn von IV,1 derart explizit in ein Verhältnis zu "fremden" literarischen Methoden, daß vorübergehend der Blick auf sein auktoriales Antlitz "selbst" frei wird. Seine Verankerung im Romantext kann hier kaum noch als sekundär bezeichnet werden; die Stimme, die an dieser Stelle spricht, ist die "fiktionale", d.h. in die Romanfiktion einbezogene Stimme des Verfassers, der sich gleichsam als Autor des *Idiot* neu erfunden hat.

In diesem Punkt enthält die intertextualitätsbezogene Interpretation eine offenkundige Herausforderung der werkimmanenten Methode auf deren ureigenstem Gebiet. Die Erzähltheorien, mit denen wir im Westen bisher gewohnheitsmäßig gearbeitet haben, sind offenbar vor allem im Bereich der Kategorien "fiktionaler Erzähler" und "impliziter Autor" und der zwischen beiden bestehenden Beziehungen revisionsbedürftig.

Als Ergebnis unserer Untersuchung kann festgehalten werden: Dostoevskij hat seinen schöpferischen Dialog mit Turgenev - trotz des bekannten Zerwürfnisses - in seinem Roman *Idiot* nicht nur in allgemeiner Weise fortgesetzt, sondern auch einen spezifischen Kontakt zu Turgenevs *Rauch* hergestellt, so versteckt die betreffenden Anspielungen auch sein mögen. Sie stehen, wie gezeigt wurde, nicht isoliert da, sondern sie verflechten sich vielfältig mit anderen Turgenev-Reminiszenzen sowie insbesondere auch mit intratextuellen Verweisen unterschiedlichster Art. Auf diese Weise wird im Medium dieses Romans eine spezifische Perspektive auf "fremde" Literatur der Zeit gestaltet, in der auch die Position Turgenevs sich abbildet.

Das Ergebnis einer spezifischen intertextuellen Beziehung von *Idiot* zu *Rauch* ist für eine subtilere Einschätzung der Position des *Idiot* in der literarischen Situation seiner Entstehungs- und Publikationszeit, sowie des literarischen Verhältnisses zwischen beiden Autoren und dessen Fortentwicklung auch nach dem Streit vom Juli 1867 gewiß von Interesse. Es wäre durch eine umfassende Untersuchung der gesamten Intertextualität des *Idiot* zu ergänzen und dadurch in seiner Tragweite zu relativieren.

Anmerkungen

- 1 N.F. Budanova 1987. - Zitate aus Dostoevskij folgen der Ausgabe F.M. Dostoevskij, 1972 ff. (PSS, Bandnummer, Teil- und Kapitelnummer, Seitenzahl); Zitate aus Turgenevs Roman *Dym* folgen der Ausgabe I.S. Turgenev 1961, t.4 (*Dym*, Kapitelnummer, Seitenzahl). *Kursive* Hervorhebungen in allen Zitaten entsprechen den Originalen, **fettgedruckte** stammen vom Verfasser dieses Beitrags, ebenso die deutschen Übersetzungen - R.F.
- 2 Es versteht sich von selbst, daß noch immer jede Behandlung von Dostoevskijs Intertextualität, auch die vorliegende, von den Anregungen Michail Bachtins zehrt, des großen Begründers einer modernen Dostoevskij-Wissenschaft. Bachtin-Inspirationen wirken unabhängig vom Grad der Zustimmung zu seiner Gesamtkonzeption oder zu einzelnen seiner Thesen nach. Eine Fortschreibung der Bachtin-Exegese gehört indessen nicht zu den Aufgaben dieser Studie.
- 3 Vgl. Ju. Nikol'skij, 1921, 30-45 sowie N.F. Budanova 1987, Kapitel "Spor o Rossii i Zapade", 109-145.
- 4 Auch in den Kommentaren und Anmerkungen zu *Idiot* in PSS 9, die ansonsten bei ihren Nachweisen intertextueller Beziehungen besonderen Ehrgeiz zeigen, wird das Thema nicht berührt.
- 5 Budanova 1987, 95 zitiert Dostoevskijs sehr positive Einschätzung von Turgenevs Lavreckij aus dem Roman *Adelsnest* (PSS 22, 189-190; PSS 24, 167, 183). Zu seiner fortgesetzten Abwertung von *Rauch* ("strašnoe padenie xudožestvennosti") vgl. PSS 24, 77
- 6 Vgl. PSS 9, 369.
- 7 So erinnern Epančšins und Tockijs Erzählungen über ihre jeweils schlimmsten Untaten in I,14 ihrem ganzen Charakter nach an Turgenevs frühe Offizierserzählungen (vgl. u.a. "Žid") - unbeschadet anderer literarischer Anspielungen, die darin ebenfalls enthalten sind.
- 8 Zur Geschichte des Zerwürfnisses vom 10. Juli 1867 wegen des Romans *Rauch* (erschieden in der Märznummer 1867 des "Russkij vestnik") vgl. Ju. Nikol'skij, 1921, 30-45, sowie L. Grossman 1965, 401 ff.
- 9 Als die Litvinov gegenüberstehende Hamlet-Figur ist Potugin mit seinen zwar "sympathischen", aber letztlich unproduktiven Reflexionen erkennbar. Was Litvinov an Komik fehlt, ist Potugin gleichsam übertragen worden. Das komische Element an Potugin wird allerdings selten kommentiert.

- ¹⁰ Zu den reichhaltigen Bibel-Reminiszenzen in Turgenevs *Rauch* vgl. neuerdings P. Thiergen 1983, 277-311; Thiergen hebt hier endlich auch einmal nach Gebühr die existentiellen Werte von Turgenevs Roman hervor, der sonst meist plan ideologisch gelesen wird; Bibel-Reminiszenzen in *Idiot*, darunter vor allem solche aus der Offenbarung, werden im Kommentar zur kritischen Ausgabe (PSS 9) verzeichnet.
- ¹¹ Vgl. eine Notiz Dostoevskijs: "So viel Kraft, so viel Leidenschaft ist in der gegenwärtigen Generation, und an nichts glauben sie. Grenzenloser Idealismus mit grenzenlosem Sensualismus" (PSS 9, 166)
- ¹² Daß die Eisenbahn als Symbol der sozialen Verhältnisse auch dem Autor des *Idiot* nicht fremd ist, bezeugt eine Äußerung Lebedevs. (PSS 8, III, 4, 311)
- ¹³ Der Offizier heißt einmal Molovcov (PSS 8, 299), das andere mal Kurmysšev (PSS 8, 307). Dostoevskij hat diesen Widerspruch offenbar übersehen.
- ¹⁴ Turgenev-Reminiszenzen bei der Darstellung dieser Figur werden hier später expliziert. Sie müssen nicht notwendig im Widerspruch zu V. Kirpotins (bei aller Spekulativität durchaus erwägenswerter) These stehen, wonach N.N. Strachov Prototyp Radomskijs sei - V. Kirpotin 1980, 135 ff.
- ¹⁵ Erinnert sei an das Spiel mit den Wortmotiven "stena" (die Wand) und "stony" (das Stöhnen) in den *Aufzeichnungen aus dem Untergrund*, das sich in dem mit Ippolit verbundenen stena-Motiv des *Idiot* fortsetzt.
- ¹⁶ Dem sei hinzugefügt, daß Radomskijs Uneigennützigkeit in dieser Situation unzweideutig ist; ihm geht es tatsächlich vor allem um das Glück der vom Fürsten verlassenen Aglaja. Beim Turgenevschen Potugin kommt ein Rest von Eifersucht hinzu, denn er liebt Irina selbst.
- ¹⁷ Daß das syntaktische Muster "vse éto ... dym" im Munde Radomskijs eben auf Turgenevs Litvinov bezogen ist, läßt sich durch eine spätere Notiz aus den Arbeitheften 1876-77 untermauern:
 «Дым». Вот такой-то господин едет в вагоне и осуждает всех и решает, что всё это дым. Мне досадно, что ему дано это право. Он хуже всех и не имеет тут слов.» (PSS, 24, 90).
 "Rauch". Da fährt so ein Herr im Waggon, verurteilt alle und bestimmt, daß das alles Rauch ist. Es ärgert mich, daß ihm das Recht dazu gegeben ist. Er ist der Schlechteste von allen und hat hier gar nichts zu sagen. -
 Leider haben wir kein Dostoevskij-Wörterbuch, das die sonstige Dostoevskijsche Verwendungsweise des Wortes dym nachweise.
- ¹⁸ Zu den Ausnahmen gehört u.a. die "auktoriale" Schilderung der Vorgeschichte Nastas'ja Filipovnas und ihrer Beziehungen zum Vormund und Verführer Tockij (I,4).
- ¹⁹ Das Zeitungspamphlet wird seinerseits in II, 2 assoziativ angekündigt durch die Schilderung der Gerüchte, die über Mysškins Beziehungen zu Nastas'ja

Filippovna in Petersburg umlaufen (PSS 8, II, 1, 150). Auch diese Schilderung unterhält intratextuelle Beziehungen zu den in IV, 9 referierten Gerüchten.

- ²⁰ И вот, если бы спросили у нас разъяснения, - не насчет нигилистических оттенков события, а просто лишь насчет того, в какой степени удовлетворяет назначенная свадьба действительным желаниям князя, в чем именно состоят в настоящую минуту эти желания, как именно определить состояние духа нашего героя в настоящий момент и прочее и прочее в этом же роде, то мы, признаемся, были бы в большом затруднении ответить. (PSS 8, IV, 9, 477).
Und wenn man nun also von uns eine Erklärung verlangte - nicht wegen der nihilistischen Nuancen des Ereignisses, sondern einfach bloß zu der Frage, in welchem Maße die verabredete Heirat wirklich die Wünsche des Fürsten befriedigt, worin denn nun gerade jetzt diese seine Wünsche bestehen, wie man denn nun den Gemütszustand unseres Helden im gegenwärtigen Moment bestimmen soll, und so weiter und so fort in dieser Art, so wären wir zugegebenermaßen um eine Antwort sehr verlegen.
- ²¹ Dostoevskij setzt Potugin und Turgenev als Autor des Romans *Rauch* offenbar aus langjähriger Gewohnheit gleich. ("Потугин - это сам г-н Тургенев", PSS 24, 74). Dagegen macht Budanova 1987, 139 mit Recht geltend, daß Dostoevskij den Autor des *Rauch* vom Autor etwa des *Adelnestes* sehr wohl zu unterscheiden wußte.
- ²² In seiner Ironie und Gebrochenheit ist Potugin offensichtlich eine direkte Vorläuferfigur so mancher Gestalt von Thomas Mann - man denke hier insbesondere an den Settembrini aus dem *Zauberberg*.
- ²³ Potugin ist in seiner Gebundenheit an die Geliebte und als *alter ego* eines jüngeren Rivalen mit der Figur des alternden Hausfreundes Rakitin aus Turgenevs Theaterstück *Ein Monat auf dem Lande* zu vergleichen, dem der jugendliche, von der Hausherrin begehrte Beljaev gegenübergestellt ist.
- ²⁴ U.a. hat Potugin die 1867 noch recht frische Publikation der autobiographischen Vita des Protopopen Avvakum gelesen; vgl. *Dym* V, 26.
- ²⁵ Der Begriff der "auktorialen Intention" des impliziten Autors wird hier als eine Dimension im Bedeutungsaufbau des Erzählwerks verstanden, also zunächst noch als eine werkimmanente Größe. Gemeint ist die "Intention" des implizierten Urheber-Subjekts, die in ihrer bedeutungsmäßigen Dynamik und Ambivalenz aus den Korrelationen zwischen dargestellten Figurenintentionen und dargestellten Erzählerintentionen erwächst und dabei durchaus in Spannungsverhältnisse zu den dargestellten Intentionen geraten kann. Die "auktoriale Intention" unterliegt den gleichen Ambivalenz- und Vieldeutigkeitsregeln wie der gesamte Bedeutungsaufbau des Werks und seine übrigen Komponenten und Dimensionen. In *Idiot* wirkt sie manchmal in besonderem Maße in die Rede des dargestellten Erzählers hinein, die in be-

stimmten Passagen einen ausgesprochen "Auktorialitätseffekt" erzeugt, ohne dadurch an zuverlässiger Autorität zu gewinnen.

- 26 Budanova 1987, 125-129 kommentiert Dostoevskijs negativ besetztes Verständnis der "Zivilisation". Danach unterscheidet Dostoevskij in einer geschichtsphilosophischen Bemerkung als Etappen der Menschheitsentwicklung die "ursprünglichen patriarchalischen Gemeinschaften (obščiny)", die kritische Übergangsepoche der "Zivilisation" mit all ihren Entfremdungserscheinungen (vgl. hierzu auch PSS 24, 132), und schließlich die utopische künftige Etappe der "Brüderlichkeit" (PSS 24, 127 f.). Vgl. aber die positive Verwendung des Begriffs im Zusammenhang mit der "uneigennützigem" russischen Freiwilligenbewegung während der Orientkrise 1876 ff., die ihm als "letztes Wort der Zivilisation" gilt (PSS 23, 185).
- 27 Daß gerade diese Stelle in Potugins Reden Dostoevskijs besonders lebhaft Reaktion hervorgerufen hat, läßt sich durch zahlreiche Notizen der Jahre 1876-77 zusätzlich belegen; vgl. die ausführlichen Kommentare in Budanova, 1987, 123 ff.
- 298 Daß hier eben auf Potugin angespielt ist, läßt sich indirekt durch Dostoevskijs Brief an Majkov belegen ("Эти же отпрыски [сцил. "либералишки и прогрессисты"] прибавляют, что они *любят Россию*, а между тем [...] все, что есть в России чуть-чуть самобытного, им ненавистно [...]"; zitiert nach Nikol'skij 1921, 36 ["Dagegen fügen eben diese Sprößlinge [scil. "die Liberalistiker und Progressisten"] hinzu, *sie liebten Rußland*, indessen [...] ist ihnen alles, was es in Rußland an auch nur ein wenig Originellem gibt, verhaßt [...]]; direkt kann der Potugin-Bezug durch eine Notiz aus dem Arbeitsheft 1876-77 untermauert werden: "Потугин говорит, что *любит Россию*. Ну, вздор. Нас-то не надуете" (PSS, 24, 114) ["Potugin sagt, er liebt Rußland. Das ist doch Unsinn. Uns könnt ihr nicht nasführen"].
- 29 An Potugins sarkastische Sicht der russischen Geschichte klingt übrigens eine ganze Dimension des *Idiot* an, die nicht nur in das Ressort des Erzählers, sondern darüber hinaus in das des impliziten Autors schlägt. Russische Geschichte wird in diesem Roman assoziativ durch die Darstellung der Vertreter des alten russischen Adels einbezogen, zu denen ja auch der "Idiot" selbst gehört. Sie wird einbezogen als vages, fragmentarisches, deformiertes, bestenfalls angelesenes Geschichtsbewußtsein dargestellter Figuren. In besonderem Maße "geschichtsträchtig" sind die Faiseleien des alkoholkranken Generals Ivolgin, der sich als jungen russischen Pagen Napoleons während dessen Besetzung Moskaus ausgibt. Russische Historie wird hier zu den Schnapsphantasien eines haltlosen Menschen verformt.
- 30 Es spricht nicht gegen die intertextuelle Anschließbarkeit dieser auktorialen Erzählerinvective an Turgenevs Potugin, wenn wir darin zugleich auch einen Bezug auf Dostoevskijs Untergrundmenschen entdecken, der sich mit seinen Sarkasmen gegen die "praktischen und tüchtigen" Menschen gar nicht genug tun kann. Im Unterschied zum von Bachtin so genannten "Erzählen mit der

- Hintertür", das den Redestrom des Paradoxalisten aus *Aufzeichnungen aus dem Untergrund* kennzeichnet, haben wir es in dieser Passage nämlich mit einem bewußt auktorialen, "eindeutigen" und satirischen Kommentar zu tun, der an Potugins "eindeutiges" Rasonieren gut anknüpfbar ist.
- 31 Ob der Turgenev-Kenner Radomskij weiß, daß er mit seinem "Rauch"-Motiv auf Turgenevs Roman anspielt, und ob der fiktionale Erzähler das Motiv der "nationalen Faust" in vollem Bewußtsein auf Turgenev bezieht, darf offen bleiben.
- 32 Wichtige Bindeglieder zwischen den beiden Passagen sind das "nationale Glücksideal des **Generals**", das im Zentrum der Theorie von den "praktischen und tüchtigen" Männern steht (III,1), und das Zentralmotiv der Theorie der "Durchschnittsmenschen" (IV,1), der Gogol'sche, vom Dostoevskijschen "Erzähler" zum **General** beförderte Pirogov (PSS 8, IV,1, 385).
- 33 Der höhnische Beiklang bei der Erwähnung des für den Realismus zentralen Begriffs der "Wahrscheinlichkeit" oder "Wahrheitsähnlichkeit" (pravdopodobie) ist bereits durch den Zusammenhang mit der oben erwähnten "Wahrheitsähnlichkeit" in den Berichten der "vernünftigen Gerüchtermacher" gewährleistet. Nicht von ungefähr legt der Autor dem haltlosen Trunken- und Lügenbold Lebedev auch den schönen Satz in den Mund:
 [...] всякая почти действительность хотя и имеет непреложные законы свои, но почти всегда невероятна и неправдоподобна. И чем даже действительнее, тем иногда и неправдоподобнее. (PSS 8, III, 4, 313)
 [...] fast jegliche Wirklichkeit hat zwar ihre unverrückbaren Gesetze, aber sie ist fast immer unglaublich und unwahrscheinlich. Und sogar je wirklicher sie ist, desto unwahrscheinlicher ist sie manchmal.

Literatur

- Batjuto, A.I. 1979 "Dostoevskij i Turgenev v 60-70ye gody (Только ли "история вразыды?")", in: *Russkaja literatura* 1979,1,41-64.
- Bjaljy, G.A. 1968, "O psichologičeskoj manere Turgeneva (Turgenev i Dostoevskij)", in: *Russkaja literatura*, 1968, 4.
- Budanova, N.F. 1987, *Dostoevskij i Turgenev. Tvorčeskij dialog*, Leningrad.
- Dostoevskij, F.M. 1972 ff., *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach*, Leningrad.
- Dym* = Turgenev 1961.
- Grosman, L. 1965, *Dostoevskij*, Moskva (Žizn' zamečatel'nych ljudej, 4 (357))

Kirpotin, V. 1980, *Mir Dostoevskogo. Ètjudy i issledovanija*, Moskva.

Nikoľ'skij, Ju. 1921 *Turgenev i Dostoevskij. (Istorija odnoj vraždy)*, Sofija (Reprint Letchworth-Herts-England 1972; Russian Titles for the Specialist No. 44).

PSS = Dostoevskij, F.M. 1972 ff.

Thiergen, P. 1983, "Turgenevs *Dym*: Titel und Thema (Turgenev-Studien V)", in: H.B. Harder/H. Rothe (Hg.), *Studien zu Literatur und Kultur in Osteuropa. Bonner Beiträge zum 9. Internationalen Slawistenkongreß in Kiew*, Köln und Wien (Bausteine zur Geschichte der Literatur bei den Slaven 18).

Turgenev, I.S. 1961 *Sobranie sočinenij v desjati tomach*, Gos. Izd. chud. literatury, Moskva, t. 4.

С.П. Ильев

СИМВОЛИЧЕСКИЕ ЗНАЧЕНИЯ СОБСТВЕННЫХ ИМЕН ИНОЯЗЫЧНОГО ПРОИСХОЖДЕНИЯ В РУССКОЙ ПРОЗЕ НАЧАЛА XX ВЕКА (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНОВ АНДРЕЯ БЕЛОГО)

В произведениях художественной литературы свои имена, отчества и фамилии персонажи получают в зависимости от общего замысла произведения (концепции) и той функции, которой каждый из них наделен автором. Семантика текста произведения в значительной степени складывается как художественная концепция в результате интегрирующей и когерирующей функции системы персонажей. Зачастую в именах действующих лиц заложены в скрытой форме разнообразные значения, которые раскрываются только в процессе анализа структуры произведения. Однако в начале XX века авторы отказались от традиции так называемых "говорящих" имен литературы XVIII века, унаследованной русской литературой XIX века, особенно в драматургии Гоголя и Островского. Проза XX века стала вуалировать не только прямые значения имен персонажей, но и оттенки значений (коннотации). Очень часто все семантическое поле такого имени участвует в создании образа действующего лица и определяет его структуру. И в этих случаях этимологические истоки значений имени могут выступать как определяющие.

Обращение писателей к именам иноязычного происхождения, помимо традиции, можно объяснить тем, что такие имена, будучи по существу "говорящими", воспринимаются читателем как имена вообще (знаки), лишенные конкретного значения, кроме самой функции наименования (собственного имени). Есть, однако, и другое объяснение: так, в произведениях русских символистов иноязычные имена обычно указывают на связь образов с мифологическими и неомифологическими текстами различных национальных культурных традиций. Благодаря соотносительности таких художественных произведений с мифопоэтическими традициями возникает эффект символических значений, т.е. такого семантического поля, которое придает образной системе экспрессивную синкретичность (нераздельность иконического и логического планов), универсальную

многозначность и способность к органическому сочетанию идельного и материального, чувственного и сверхчувственного, инфернального и сакрального, указывающие на многомерность мира.

Символические значения имен далеко не всегда равны этимологической семантике слов. Они возникают в конкретной текстовой структуре и находятся в сложном взаимодействии, наслаиваясь на устойчивые понятия и создавая новые или переосмысляя старые. В одной современной работе замечено, что в романах Андрея Белого "Собственное имя стремится выйти за пределы свойственного ему употребления и расширить сферу своего влияния. Это выражается прежде всего в символизации собственного имени, которое понимается как воплощение определенных особенностей персонажа и шире - определенной идеи. Переход от собственного имени как такового к собственному имени-символу (...) в произведениях Белого происходит внутри самого текста".¹

В романе "Петербург" Андрея Белого главное действующее лицо - сенатор Аблеухов Аполлон Аполлонович уподобляется Сатурну, Зевсу и Аполлону. Вместе с тем в тексте есть указания на несколько источников его фамилии.

На ее восточное (монгольское, "туранское") происхождение указывает имя прапрадеда сенатора Мирзы Аб-Лая, получившего прозвище Ухов. Это прозвище может иметь два источника - киргизский и русский. В статье "Киргизское родословие" потомок киргиз-кайсацкого султана Аблая Чокан Валиханов ссылается на некое "общее народное сказание, известное каждому киргизу, питающему хоть малую претензию на белобородство (т.е. на достоинство АКСАКАЛА=белобородого, "старейшины" - С.И.) и СТАРОЕ УЗО /карекулах = много слышавший/"² "Каре-кулах" (точнее кар. П) (кулак = старые уши) относилось к сведущим людям, хорошо знающим историю прошлых времен.³ Большие уши в прямом и переносном смысле унаследовал и сенатор (= мирза - правитель),⁴ что нашло обратное отражение в его фамилии, если выводить ее из русского слова "облый", тем более, что в русской ономастике известна форма "Облеухов"⁵ по Дадю, ОБЛОУХ, ОБЛОУХИЙ - ушастый, долгоухий или вислоухий.

Поскольку образ сенатора сближается с известным реакционером К.П.Победоносцевым, ставшим имшенью сатирических журналов в годы первой русской революции, в романе есть замечание о том, что "Аполлон Аполлонович не волновался нисколько при созерцании совершенно зеленых своих и увеличенных до громадности ушей на кровавом фоне горящей России" (13). Таким образом, СТАРЫЕ БОЛЬШИЕ УШИ становятся приметой ПРАВИТЕЛЯ-ГУБИТЕЛЯ

страны, что находит выражение в его имени АПОЛЛОН (= губитель, одно из имен античного бога). Как Аполлон-стреловержец он из Петербурга сыплет циркулярами-стрелами, поражающими губернии империи. Эти стрелы - производные от мыслей-молний, возникающих в мозгу сенатора, а змеевидная молния - атрибут Зевса-громовержца: "(...) казалось, невидимый беленький огонек, вспыхнувши между глазами и лбом, разбрасывал вокруг снопы змеевидных молний; мысли-молнии разлетались, как змеи, от лысой его головы" (50). Голова с отходящими от нее змеямси даст уже другой мифический образ - образ медузы Горгоны, леденящий взгляд которой обращал все живое в камень. Категории холода и камня - тоже постоянные атрибуты Аполлона Аполлоновича (17, 53 и т.д.), своей мертвящей деятельностью превращающего живую действительность в петро- и криосферы.⁶

Чиновники Учреждения, которое возглавляет сенатор, дали своему начальнику прозвище Нетопырь (летучая мышь, ушастая мышь), что опять же связано с именем персонажа: ведь Аполлон - также Сминтей, т.е. мышинный, так как по одной версии мифа он был истребителем мышей, а по другой - их покровителем (во всяком случае мышь - один из устойчивых атрибутов Аполлона). Сравнение испуганно обоорвавшейся шутки (при появлении сенатора) с мышонком, влетевшим в шелку (50), как будто указывает на то, что здесь Аполлон Аполлонович - гроза мышей, тогда как сын его покровительствует хэтим животным: "Николай Аполлонович отличался необыкновенной нежностью к этим маленьким тварям" (95).

Аполлон Аполлонович предпочитает цвета серый и черный: серое пальто (14, 52) и черные замшевые перчатки (14, 19) и черный цилиндр (52), т.е. цвета мыши и нетопыря.⁷ В знаменитых стихах Блока о возможном прототипе сенатора Аблоухова

Победоносцев над Россией
Простер совиные крыла

выдвинут атрибут Афины-Паллады, дочери Зевса, атрибутом которой была сова, ночная птица, истребляющая мышей. И сова, и нетопырь - ночные крылатые существа (отсюда, кстати сказать, "крылатая шинель" /116 - Николая Аполлоновича, покровителя мышей), боящиеся дня и света. Смена дня и ночи - это время, которое создается движением планетных систем, одна из которых (шестая) названа именем бога Сатурна-Хроноса (безначального времени). Семантическая переключка времени и вращения выражена в игре слов, дающих смыслы "Сатурн" и "это вертится" (*Cela ... tourne (...)* *Sa ... tourne* (239)).

Анализируя структуру мифа об Эдипе, К.Леви-Стросс отмечает "недооценку или обесценение отношений родства" в нем и тот факт, что имена Эдипа, его отца и деда имеют общий признак, а именно: "предположительно выражают некое затруднение в пользовании конечностями".⁸ В частности, имя отца Эдипа Лай - значимое, указывает на хромоту, как и значение имени "Эдип". Это замечание К.Леви-Стросса помогает объяснить значение общего корня в именах Аб-ЛАЙ и Нико-ЛАЙ. И отец, и сын, отношения которых строятся на основе мифа об Эдипе и так называемого "Эдипова комплекса", - оба действительно испытывают "затруднение в пользовании конечностями": первый - по старости и по болезни, второй прихрамывает на ходу, а впоследствии, подвергнутый терзаниям друга детства, прихрамывает уже от боли в ноге. Отсюда - их частые преткновения и падения: Аполлон Аполлонович спотыкается на полуслове (224) и на лестнице, и в момент его падения перед сыном предстала картина замышляемого им отцеубийства; Николай Аполлонович падает на мостике Зимней канавки (127, 170) падает, отброшенный разъяренным Лихутиным (361), спотыкается на лестнице (71).

Кстати, в имени Липпанченко (Николай), также выделена особенность строения конечностей персонажа, - вывернутые, как у таракана, ноги (277), - что сближает провокатора убийства сенатора с сыном-отцеубийцей. Имя "Николай" (= предводитель народов, войск), данное убийцам, пародийно ассоциируется с именем Тимур-ленга, Великого хромца, так что они в этом смысле - "тимуриды" - хромцы без войска. Достаточно сравнить слова Липпанченко: "Да ... я действую, как диктатор, единственной волею ..." (283) с мелькнувшей в сознании Дудкина мыслью: "провокатор высшего типа уж конечно бы мог обладать наружностью Алеухова"-младшего (284).

Можно указать и на такое значение названных имен в романе: в фамилии, имени и отчестве сенатора есть один общий элемент: Аб - Ап - Ап (б=п), который синтезирует "восточный" и "западный" источники имени и генеалогии его носителя. Предок Аб-Лай (Абу-Лай) был родоначальником Аблеуховых, так что тюркское "Абу-Лай" (=мудрый отец)⁹ перекликается с латинским "ab ovo" (= от яйца, с самого начала), и это значение соотносится с ностальгией Аблеуховых по "золотому веку" (стадии Сатурна) или нулевому времяисчислению (239). Как отец сенатор воплощает быстротекущее время (Сатурн и сатурново царство) - начало, породившее Николая Аполлоновича. Намерение сына бросить бомбу в отца означает поворот круга времен ("это вертится") к исходной точке отсчета - катастрофе, равной нулю (криосфере). Мотив "вечного возвращения", как видим, заложен уже в самих именах

персонажей, в их структуре, выражаемой кругом, шаром (сферой), безмерным расширением до бесконечности, обозначаемой нулем.

Тюркское (восточное) происхождение Аблеуховых заложено не только в их фамилии, но и в тех ликах, которые им видятся в сновидениях: в снах Николая Аполлоновича отец видится ему древним туранцем; в снах Аполлона Аполлоновича его сын является с физиономией монгола (139). Но себя Аполлон Аполлонович видит рыцарем¹⁰ в синей броне с клинком в руке, противостоящим монголу (139).

Оппозиция Восток - Запад заложена не только в сочетании Аблай - Аполлон, но и в том, что это единство, воплощенное в НИРВАНИЧЕСКОМ КАНТИНИАНЦЕ Николае Аполлоновиче, эмблематически вновь предстает оппозицией в гербе Аблеуховых: единорог (Восток), прободающий рыцаря (Запад).

В фамилии провокатора Липпанченко также объединены значения, возникающие от двойственности происхождения и роли персонажа, двойственности, восходящей к универсальной в романе оппозиции Восток - Запад. Уже в фамилии "Липпанченко" есть элементы этой оппозиции: Липпа¹¹ - имя западное, а Панченко - соответственно восточное. Вообще же оно - "липа", так как "Липпанченко" не подлинное имя персонажа, а псевдоним. Как уверенно утверждает Варвара Евграфовна Соловьева, он "не Липпанченко, а грек из Одессы: Маврокордато" (114). Это имя вызывает новые значения: мавр = черный; сог, cordis, cordatus = сердце, душа, чувство, а также ум, мысль, рассудок; кроме того cordax = кордак: веселая пляска хора в древнегреческой комедии и трохайский ритм, названный так за его БЕГЛОСТЬ. Таким образом, новое имя провокатора говорит об его черной душе, черном сердце, черных помыслах, греческом (западно-восточном) происхождении и указывает на его беглость, скрытность, частую перемену места пребывания: то в номерах у Манпонши (114), то в загородном доме. И в авторской характеристике этого персонажа подчеркнуто повторяются два цветowych обозначения в их единстве - ТЕМНО-ЖЕЛТЫЙ: монгольские глазки (42), желтоватое лицо, полосатая темно-желтая пара, желтые ботибки (40). В романе желтое ассоциируется с Востоком (монгольским, "туранским"). Глядя на провокатора, Дудкин подумал: "тьфу, гадость - татарщина" и спросил собеседника: "Извините, Липпанченко, вы не монгол?" (43). Уклончивый ответ ("Во всех русских течет монгольская кровь ..." - 43) как будто подтверждает догадку Дудкина.

"Липпанченко", - действительно, "липовое" имя, так как нынешний 45-летний Липпанченко - это бывший 25-летний парижский студент

Липенский (379), что указывает на Запад, но строение черепа (лобная кость) придавала ему вид "совершеннейшего носорога" (382), животного восточного.¹² Таким образом, единорог, прободающий рыцаря на гербе Аблеуковых, - это восточный человек (носорог) Липпанченко, провоцирующий убийство сенатора (рыцаря).

Один из главных персонажей романа террорист Дудкин, он же Погорельский, он же Горельский, имеет своего "восточного" двойника в образе младоперса Шишнарфиева, возникающем в галлюцинациях героя. Он "сгущается" в образ из нескольких иррациональных ассоциаций, получающих вербальное выражение. В кошмарных "снах его (Дудкина) обступали все какие-то хари (почему-то чаще всего татары, японцы или вообще восточные человеки); (...) пакостными своими глазами (они) все подмигивали ему; но что всего удивительнее, что в это время неизменно ему вспоминалось бессмысленнейшее слово, будто бы каббалистическое, а на самом деле черт знает каковское: ЕНФРАНШИШ". Наяву же появлялось "одно роковое лицо на куске темно-желтых обой его обиталища" (88). Так, множество иконических феноменов предстает как собирательное понятие с иррациональным вербальным обозначением, которое затем вызывает единичный образ - "роковое лицо" с чертами "provokatora высшего типа" Липпанченко. Если слово "енфраншиш" воспринимается Дудкиным как каббалистическая абракадабра, то образованная от него инверсивная форма реализуется как "восточный человек" младоперс Шишнарфнэ-Шишнарфиев.

В действительности же слово "енфраншиш" - искаженное выражение "en français" (= по-французски), уриденное Дудкиным на упаковке ПЕРСИДСКОГО порошка - средства для борьбы с клопами, осаждающими его жилище. Таким образом, из порошка, праха, пыли, - общего русским символистам паокалиптического мотива окончательного распада и гибели, - возникает кошмарный образ "восточного" двойника западника Дудкина, развивавшего теорию озверения и ниспровержения культуры (296) и тем самым как бы вызвавшего для воплощения самого духа всеобщей гибели (ШИШ = сатана, бес, привидение, соглядатай). Однако и двойник двойствен, так как он происхождения восточного ("родина моя - Шемаха", - рекомендуется он Дудкину), а обитает на Западе (в Финляндии), производится же во Франции (en français), так как, по его словам, "Франция под шумок вооружает черные орды и вводит их в Европу" (295, 296).

Во "Французском" слове и его "персидской" инверсии сохраняется однозначный корень "ШИШ", одна из коннотаций которого - "ничто", указывает на ренегатство Дудкина, увидевшего в революционном дви-

жении одно только разрушение (движение младоперсов и начало революции в Персии совпали с событиями первой русской революции, вызванные, по его мнению, Францией - родиной революций). Итак, можно сказать, что слово "ШИШНАРФНЭ" - синоним революции по-французски (en français) на Востоке (в Персии, в России и т.д.). Воплощенным выражением этого "НИЧТО" выступает и сам Дудкин, фамилия которого указывает на его внутреннюю опустошенность (по Далю, ДУДКА = ствол бурьянного растения) и на происхождение его кошмаров (по Далю, ДУДЫШ, ДУДЫШКА, ДУДКА = пропойца, пятах, пьяница).

Желая подчеркнуть тот факт, что Дудкин - незаконный (блудный) сын революции, Андрей Белый наделяет его двумя вариантами его подлинной фамилии: Горельский и Погорельский. Совпадение имен террориста и русского писателя Антония Погорельского (псевдоним Алексея Алексеевича Перовского, автора книги "Двойник", незаконного сына графа А.К.Разумовского) имеет целью намекнуть на известную традицию русской знати: "незаконнорожденный" сын получал усеченную форму фамилии отца (например, известный писатель XVIII века Пнин был побочным сыном князя Репнина); соответственно "прогоревший" революционер-террорист Алексей Алексеевич Погорельский именуется его двойником как Андрей Андреевич Горельский. Кроме того, как "идейный сын" "первого раскольника" России он принимает имя его сына - восточника царевича Алексея и потомков Петра I, царей-западников (Александр). Как АЛЕКСЕЙ он ПРИЗВАЛ/АНДРЕЙ первозванный (быть ПОМОЩНИКОМ "отца" в деле разрушения России, - части "стародавнего монгольского дела" как "разрушения арийского мира" (237), - таким образом, Петр, казнивший сына, через 200 лет "осознал" свою ошибку и признал в революционере "сынка"), а как АЛЕКСАНДР он, борясь с русской самодержавной государственностью, выступает как действенный ЗАЩИТНИК дела Петра - разрушителя.

Бездна, над которой замерла Россия, вздыбленная Петром, символически воплощается и в раннем романе Андрея Белого "Серебряный голубь". Здесь противопоставлены два персонажа - Петр Петрович Дарьяльский и Павел Павлович Тодрабе-Граабен. Имена героев соотнесены с именами русских царей (в плане историческом) и с именами апостолов (в плане историософском). В то время как Павел Павлович остается до конца западником, Петр Петрович покидает лагерь западников в пользу "Востока". Его попытка перейти пропасть между Востоком и Западом стоит ему жизни. Эта пропасть - в его фамилии, которая дала имя не только ущелью на границе Востока и Запада, но и

этимологически означает *пропасть, бездну*, разделяющую два мира. *Ямой*, вырытой его убийцами в огороде купца Еропегина, закончилась жизнь Дарьяльского. Однако и позиция западника грозит гибелью, с чем говорит фамилия Павла Павловича (в облике и голосе которого было что-то ВОРОНЬЕ), поскольку в переводе "Тодрабе-Граабен" означает "ВОРОНЬЯ ЯМА, могила". Бездна, разверзающаяся под героями романа по горизонтали Восток-Запад, получает измерение и по вертикали, о чем говорит название места "Мертвый Верх" или фамилия попа - Голокрестовский. От имени Тодрабе-Граабен Гуголева (название, очевидно, по имени предка владельцев Гуго) на Западе и до села Целебеева (с тюркским корнем "бей") на Востоке и до города Лихова (в неизвестном направлении) господствуют сатанинские силы, легионы бесов, мулящие сельскую молодежь урбанистическими новшествами, которые усиливают всеобщий разброд и шатание.

Носители идей социализма и религиозного сектанства приходят из-за Мертвого Верха, со стороны "мертвого города" Лихова, и обитают в оврагах, яругах, ярах. Главный местный бес - столяр КУДЕЯРОВ (*кудесит в яру*, где живет, а также, возможно, от имени кокандского хана-мистика *Худояра*), а в городе - лиховский медник Сухоруков, убийца Дарьяльского. Они персонифицируют то дьявольское навождение в округе, которое Дарьяльский определяет словами библейского пророка как роковое предназначение человека: "ужас и яма, и пегля тебе, человек!" (111). Это - "темная бездна Востока прет на Русь"(111).

Все эти имена (Дарьяльский, Тодрабе-Граабен, Сухоруков, Кудеяров, Голокрестовский) так или иначе вызывают ассоциации, создающие обобщенное представление о всеобщей гибели, имя которой некое безобразное Лихо, в котором воплотился присутствующий писателю апокалиптический катастрофизм.

Из сказанного выше видно, что в модернистской прозе символ не сводится к образу. Он создается как результат развернутых рядов вербальной, логических, культурно-исторических, идеологических значений, коннотаций и смыслов, далеко не всегда связанных с образно-иконическим планом реальности (в принципе он может обойтись и без них).¹³ Однако в тексте произведения ряд разворачивается как вербальные обозначения - знаки абстрактных (аниконических) и конкретных (иконических) явлений, завершающихся безобразным обобщением универсального масштаба (в пределах изображенной в произведении действительности). Таким образом, ряд разворачивается в обратном порядке: не от символа, а к символу. И символом будет не образ, а субъективное авторское представление переживаемого им эстетически феномена.

Примечания

- 1 Кожевникова Н.А., "Заметки о собственных именах в прозе Андрея Белого". - В кн.: *Ономастика и грамматика*. - М.: Наука, 1981, с. 222.
- 2 Валиханов Ч.Ч., *Собрание сочинений в пяти томах*. Т.1. - Алма-Ата, 1961, с. 211.
- 3 Там же, с. 660.
- 4 См.: Гафуров А.К. *Лев и Кипарис* (о восточных именах). - М.: Наука, 1971, - с. 98 - 100.
- 5 См.: Андрей Белый. *Петербург*. - М.: Наука, 1981, с. 642.
В дальнейшем все ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием страницы в скобках.
- 6 В доме сенатора на балюстраде "белая Ниобея поднимала горе алебастровые глаза" (53). В мифе Ниобея сражена Аполлоном за гордость а в статуе она скаменела. Кроме того у сенатора каменное лицо (52).
- 7 "Лишь отсюда (в Учреждении) он (Аполлон Аполлонович) возвышался и бездумно парил над Россией, вызывая у недругов роковое сравнение (с негопырем)" (51).
- 8 Леви-Строс К., *Структурная антропология*. - М.: Наука, 1983, с. 191, 192.
- 9 См.: Гафуров А.Г., *Лев и Кипарис*, с. 12 - 15; Валиханов Ч.Ч., *Собрание сочинений в пяти томах*, Т.1. с. 427.
- 10 Возможно, намек на романтическую биографию предка Аблеуховых киргиз-кайсацкого султана Аблая (1717 - 1781), о котором его потомок Чокан Валиханов писал: "Век Аблая у них (киргизов) является веком киргизского РЫЦАРСТВА". (Валиханов Ч.Ч., *Собрание сочинений в пяти томах*. Т.1., с. 430).
- 11 Греч. lipos = жир; лат. liprus, -a, -um = гноящийся; франц. lipre = отвислая нижняя губа и lipru = толстогубый, губастый - все черты, отмеченные в облике персонажа уже на сс. 40-43, а если учесть корень "пан", то получится понятие господства некой демонической универсальной губастости. СЛИЗЬ и ЛИПКОСТЬ также учтены в его образе: "не отлипает Липланченко" (403).
- 12 Эта двойственность персонажа определяется автором как "сочетание внутренней хилости с носорожьим упорством" (273). В нем сочетаются детское и старческое начала: "сорокапятилетнее, непри-

личное пауковое брюхо" (379) на досуге играет в оловянные солдатики: "покупает ПЕРСОВ, выписывает из НЮРЕНБЕРГА коробочки" (274). Как видно, в его детских забавах также присутствует бинарная оппозиция Восток - Запад. Его подруга - жгучая восточная брюнетка с восточно-западным именем Зоя Захаровна Флейш [от нем. Fleisch = мясо].

- ¹³ Как показал А.Ф.Лосев, возможны произведения (например, пушкинское "Я помню чудное мгновенье...", лермонтовское "И скучно, и грустно ..."), полностью АНИКОНИЧЕСКИЕ (безобразные). См.: А.Ф.ЛОСЕВ. Проблема вариативного функционирования живописной образности в художественной литературе. - В кн.: *Литература и живопись*. - Л.: Наука, 1982, - с.38 - 40.

Игорь П. Смирнов

ДВОЙНОЙ РОМАН (О ДОКТОРЕ ЖИВАГО)

Оказалось, что эту книгу
невозможно свести к общему
знаменателю
(А.Пятигорский)

1. Текст-загадка

Для романа "Доктор Живаго" обычно, что один персонаж воспринимает другого как тайну, к которой трудно подобрать ключи, как загадку, которая допускает сразу несколько решений, как повод для недозаключенного вопроса, остающегося хотя бы отчасти без ответа.

Приведем четыре примера из этого ряда, без какой бы то ни было претензии исчерпать материал:

(а) Случайно попав в номера "Черногории" к отравившейся мадам Гишар, Юрий Живаго наблюдает Лару и Комаровского, молча обменивающихся взглядами:

Зрелище порабошенной девушки было *неисповедимо таинственно* и беззастенчиво откровенно [...] У Юры сжималось сердце [...] Это было то самое, о чем они так горячо продолжали с Мишей и Тоней под ничем не значащим именем пошлости [...] и вот эта сила находилась теперь перед Юриными глазами, досконально-вещественная и *смутная и сныщаяся*¹.

(б) В сцене приближения поезда, в котором путешествует Живаго, к Юрятину (этот топоним образован из личного имени 'Юра' и палиндрома к слову 'нить', повидимому, в значении: 'судьба'), передается диалог двух неназванных лиц из народа, которые восторгаются Стрельниковым и не могут точно вспомнить, как зовут его противника, варьируя имя 'Галлиулин':

- Насчет контры это зверь.
- Это он на *Галеева* побежал.

- Это на какого же?
- Атаман Галеев [...]
- Не слышал.
- А може князь Галилсев. Запамятовал.
- Не бывает таких князьев. Видно, Али Курбан. Перепутал ты.
- Может и Курбан (274-275)².

(с) Когда Живаго пытается вылечить обезумевшего Памфила Палых, тот не в состоянии назвать место, где началось его психическое расстройство:

Вот, значит, и бегунчики мои. По ночам станция мерещится. Тогда было смешно, а теперь жалко.

- В городе Мелюзеево было, станция Бирючи?
- Запамятовал.
- С зыбушинскими жителями бунтовали?
- Запамятовал.
- Фронт-то какой был? На каком фронте. На западном?
- Вроде Западный. Все может быть. Запамятовал (410).

(d) После посещения Варыкина Евграфом Юрий Живаго заносит в дневник:

...Сваливается, как с облаков, брат Евграф [...] Он погостил около двух недель [...] и вдруг исчез, как сквозь землю провалился [...] Откуда он сам? Откуда его могущество? [...] Вот уже второй раз вторгается он в мою жизнь добрым гением, избавителем, разрешающим все затруднения. Может быть, состав каждой биографии наряду со встречающимися в ней действующими лицами требует еще и участия *тайной неведомой силы, лица почти символического*, являющегося на помощь без зова, и роль этой благодетельной и скрытой пружины играет в моей жизни мой брат Евграф? (336-337).

Иногда загадочность, явленная в романе Пастернака, сюжетно мотивирована, повествовательльно *н е о б х о д и м а*, нужна для того, чтобы читатель мог понять, чем вызваны действия персонажей. В первом из наших примеров Юрий Живаго, восприняв отношения между Ларой и Комаровским как тайну, посвящает себя затем разгадыванию женской доли, в чем и состоит смысл его любви к Ларе.

Однако загадочность бывает и внесюжетной, повествовательльно *и з б ы т о ч н о й*. Она не нацелена на то, чтобы пробудить у читателя интерес к дальнейшему течению рассказа, вставляется в роман как будто без видимой причины (мы у ж е знаем, что противником Стрельникова является Галиуллин до того, как имя белого генерала становится пред-

метом обсуждения, которое ведут люди из народа). Избыточна и та загадочность, которая возникает из-за амнезии Памфила Палых. Для реципиентов здесь нет секрета, потому что Палых перед тем, как обнаружить забывчивость, точно передает все детали совершенного им убийства Гинца, как оно до этого было обрисовано в романе.

Наконец, загадочность может быть результатом нехватки информации, которую поставляет нам автор. Тайна никак не снимается писателем, получая апеллятивную функцию - взывая к тому, чтобы читатель сам попытался рассекретить скрытый смысл, вложенный в текст (вплоть до конца романа мы так и остаемся в неведении о том, почему Евграф всякий раз приходит на помощь Юрию Живаго, когда тот попадает в затруднительное положение).

Итак, мы имеем дело с романом, в котором тайна выступает в самых разных ее обличьях - в качестве: (а) условия познавательной деятельности, (б) ложного, сугубо гипотетического знания, (с) разрушения знания, (d) недостаточного знания. Одно из определений, которое следовало бы дать "Доктору Живаго", состоит в том, что Пастернак написал роман о сущности и типах таинственного.

Но даже тогда, когда тайна раскрывается персонажами романа или когда она преподносится как всего-лишь их пустое фантазирование, или когда она характеризует психическую неполноценность отдельно взятого субъекта, не будучи таковой на деле, пастернаковский текст все же остается загадкой, как мы постараемся показать это ниже. Роман о тайнах вместе с тем оказывается криптограммой - тайным романом, рассказывающим много более того, что непосредственно в нем говорится.

2. Комаровский = Маяковский

Комаровский кажется заимствованием из "Фауста" Гете. Обращает на себя внимание, однако, то обстоятельство, что Фаустов пудель превращен у Пастернака в бульдога и что Сатаниди, всегдашний спутник Комаровского, явный аналог Мефистофеля, назван по имени - Константином.

Эти метаморфозы мотивов Гете станут прозрачными, если учесть, что в конце 20-х гг Маяковский и Брики завели себе французского бульдога по кличке "Булька"³ и что ближайшим другом Маяковского был поэт-футурист Константин Большаков (об этой дружбе Пастернак упоминает в "Охранной грамоте": "Из множества людей, которых я видел рядом с ним, Большаков был единственным, кого я совмещал с ним без всякой натяжки. Обоих можно было слушать в любой последователь-

ности, не насилуя слуха [...] В обществе Большакова за Маяковского не болело сердце, он был в соответствии с собой, не ронял себя"⁴). Отчество Большакова - Аристархович - передано в романе увлекающемуся футуризмом Максиму Аристарховичу Клинцову-Погоревших.

Детали повседневной жизни Комаровского полностью согласуются с бытом Маяковского. Как и Маяковский, боявшийся инфекций, Комаровский живет в квартире, в которой нет "ни пылинки, ни пятнышка, как в операционной" (85). Экономка Комаровского, Эмма Эрнестовна, соответствует домработнице Маяковского и Бриков, Аннушке. Подобно Маяковскому, Комаровский - картежник (с картами в руках он изображен Пастернаком в салоне Свентицких). Любимое занятие Комаровского - фланировать по Кузнецкому Мосту, там, где Пастернак в "Охранной грамоте" помещает Маяковского:

Он [...] прогуливался по Кузнецкому, глуховато потягивал в нос, как отрывки литургии [...] клочки своего и чужого...⁵

Название второго сборника стихов Маяковского (на который Пастернак когда-то отозвался восторженной рецензией), "Простое, как мычание", находит карнавализованное отражение в характеристике, даваемой в романе Комаровскому и Сатаниди:

Они пускались вместе шлифовать панели, перекидываясь [...] замечаниями [...] полными такого презрения ко всему на свете, что без всякого ущерба могли бы заменить эти слова простым рычанием... (55).

Поэза, в которой застаёт Комаровского Юрий Живаго при посещении "Черногории", представляет собой наглядную реализацию этимологического значения фамилии 'Маяковский':

Над головой он нес лампу, вынутую из резервуара (74).

Комаровский с высоко поднятой керосиновой лампой в руках подобен маяку.⁶

Имя Комаровского - Виктор - совпадает с именем Хлебникова, а также - этимологически - отсылает нас к тому определению Маяковского, которое Пастернак сформулировал в "Охранной грамоте":

*Победителем и оправданием тиража был Маяковский*⁷.

Отчество Комаровского - Ипполитович - напоминает об Ипполите из "Идиота" Достоевского, генеалогически возводит пастернаковского

персонажа к этому литературному герою, что также не противоречит сближению Комаровский - Маяковский, поскольку Юрий Живаго считает, что поэзия Маяковского -

... это какое-то продолжение Достоевского. Или вернее, это лирика, написанная кем-то из его младших бунтующих персонажей, вроде *Ипполита*, Раскольниковова или героя "Подростка" (205).

Бегство Комаровского во Владивосток, хотя и не имеет ничего общего с фактами жизни Маяковского, тем не менее корреспондирует с биографиями его ближайших соратников, Асеева и Давида Бурлюка.

Приезд Комаровского в Юрятин описывается Пастернаком так, что это место романа наполняется интертекстуальными ассоциациями с началом "Облака в штанах":

Вот и вечер
в ночную жуть
ушел от окон;
хмурый, декабрьский.
В дряхлую спину хохочут и ржут
канделябры.⁸
Ср.:

Было уже поздно. Освобождаемый временами от нагара фитилек святильни с треском разгорался, ярко освещая комнату. Потом все снова погружалось во мрак [...] А Комаровский все не уходил. Его присутствие томило [...] как угнетала ледяная декабрьская темнота за окном (491).

Нужно, впрочем, заметить, что соответствие Комаровский - Маяковский не является одно-однозначным. Далеко не все в облике Комаровского воспроизводит черты Маяковского. Так, Комаровский, в отличие от его прототипа, отращивает усы и бороду. Еще существеннее: с Маяковским соотнесен в романе не только негативный Комаровский, но и трагический Стрельников (последнее хорошо известно). Роман Пастернака не аллегоричен. Комаровский олицетворяет собой всегдашнюю человеческую проблему, будучи соблазнителем, мучителем женщин. Но в то же самое время он - конкретный мучитель - Маяковский, чья поэзия содержит в себе элементы садизма, мотивы надругательства над женщинами (как это недавно подчеркнул А.К. Жолковский⁹). "Доктор Живаго" - это компромисс между философским обобщением и исторической конкретностью. Уже название романа двузначно и билингвистично: оно отсылает нас не только к вечному 'духу

живому', но и к единичному "я" - блуждающему, странствующему: je vague¹⁰ (ср. мотивы странствий Юрия Живаго - по тайге в Юртин и из Варыкина в Москву).

3. Галиуллин = Юсупов

Мало того, что Галиуллин именуется в разговоре двух неизвестных 'князем', он носит еще и имя 'Юсуп'. Князь Юсупов был убийцей Распутина. Юрий Живаго встречается со Стрельниковым в предместье Юртина, которое называется 'Развилье' и тем самым составляет синоним к этимологическому значению имени 'Распутин'. Подобно Распутину, останавливавшему кровь у наследника престола, Стрельников отдает распоряжение о том, чтобы были прекращены мучения юного белогвардейца, раненного в голову и истекающего кровью. В восприятии Юрия Живаго, в мучениях захваченного в плен гимназиста "было что-то символическое" (289). Таким образом, Пастернак маркирует не-миметическую функцию всей этой сцены.

Антипов-Стрельников окружен ореолом чуда:
Антипов казался заколдованным, как в сказке (135).

Если видеть в Галиуллине сходство с Юсуповым, а в Антипове-Стрельникове - с Распутиним, то не случайным кажется тот факт, что сказочным героем Антипов представляется именно Галиуллину.

Веским аргументом в пользу того, что в Галиуллине проглядывает Юсупов, служит одно из имен, которым наделяют белого генерала люди из народа, - 'Али Курбан'. Род Юсуповых, согласно бытовавшей в их семье генеалогической легенде,¹¹ восходит к сподвижнику Мохаммеда и основателю секты шиитов Али (Али бен-аби-Талее)¹². Пастернак мог знать о генеалогическом древе Юсуповых из домашних разговоров, слышанных в детстве, о чем свидетельствует "Охранная грамота", где упоминаются рассказы Серова о 'рисовальных вечерах у Юсуповых'¹³. Нам придется привести длинную выдержку из "Охранной грамоты", поскольку для расшифровки распутинско-юсуповской темы в "Докторе Живаго" интерес представляют не только воспоминания Пастернака о Серове, но и сопутствующие им замечания о гибели царских династий:

Генриэтты, Марии-Антуанетты и Александры получают все больший голос в страшном хоре. Отдаляют от себя передовую аристократию [Пастернак здесь явно оправдывает аристократический протест против царского двора,- И.С.]

точно площадь интересуется жизнью дворца и требует ухудшенья его комфорта. Обращаются к версальским садовникам, к ефрейторам Царского Села и самоучкам из народа, и тогда всплывают и быстро поднимаются Распутины, никогда не опознаваемые капитуляции монархии перед фольклорно понятным народом, ее уступки веяньям времени, чудовищно противоположные всему тому, что требуется от истинных уступок [...]

Когда я возвращался из-за границы, было столетие Отечественной войны [...] Поблизости происходил высочайший смотр, и по этому случаю платформа горела ярким развалом рыхлого и не везде еще притоптанного песку.

Воспоминаний о празднуемых событиях это в едущих не вызывало [...] *И если торжества на чем и отражались, то не на ходе мыслей, а на ходе поезда, потому что его дольше положенного задерживали на станциях и чаще обычного останавливали в поле семафором.*

Я невольно вспоминал скончавшегося зимой перед тем Серова, его рассказы поры писанья царской семьи, карикатуры, делавшиеся художником на рисовальных вечерах у Юсуповых...¹⁴

Из этих пастернаковских высказываний о Распутине, царской семье и Юсупове в роман перекочевал мотив поезда, задержанного по экстренным обстоятельствам:

...сзади, стремительно разрастаясь, накатила оглушительный шум водопада, перекрывший грохот, и по второму пути разъезда мимо стоящего без движения эшелона промчался и на всех парах обогнал его курьерский старого образца, отгудел, отгрохотал и, мигнув в последний раз огоньками бесследно скрылся впереди.

Разговор внизу возобновился.

- Ну, теперь шабаш. Настоимся.

- Теперь не скоро.

- Надо бытъ, Стрельников. Броневой особого назначения (274)¹⁵.

Пастернак повествует о Стрельникове так же, как он повествовал в "Охранной грамоте" о предреволюционных событиях в контексте, где царизм осуждался за распутинщину.

Как и Комаровский в отношении к Маяковскому, Галиуллин не совпадает однозначно с князем Юсуповым (хотя бы уже потому, что будущий белый генерал плебейского происхождения). Замысел Пастернака состоял не в том, чтобы предложить читателю Эзопово изложение русской истории, но в том, чтобы история частных лиц могла бы читаться

как история русской революции, чтобы каждый персонаж был бы и парадигматичен (т.е. имел бы образец или несколько образцов за пределами романа), и синтагматичен (т.е. существовал бы сам по себе в пределах повествования).

Смысл параллели Галиуллин - Юсупов станет ясным, если учесть, что Стрельников побывал в немецком плену. Галиуллин воюет со Стрельниковым аналогично тому, как князь Юсупов боролся с немецким влиянием на царскую семью (ср. также попытку Галиуллина спасти комиссара Гинца, призывавшего дезертиров к продолжению военных действий).

4. Палых = Штирнер

Многие сюжетные линии "Доктора Живаго" переплетаются с сюжетом романа А.Н.Толстого "Сестры". К этим, унаследованным из "Сестер", линиям относится, например, убийство зыбушинцами комиссара Гинца. В романе Толстого, как и позднее в "Докторе Живаго", присланный Временным правительством на Западный фронт комиссар держит патриотическую речь перед солдатами, не считаясь с тем, что они устали от войны; один из слушателей убивает запальчивого оратора:

Подполковник Тетькин [...] видел, как сутулый, огромный, черный артиллерист схватил комиссара за грудь [...] Круглый затылок Николая Ивановича уходил в шею, вздернутая борода, точно нарисованная на щеках, моталась. Отталкивая солдата, он разорвал ему судорожными пальцами ворот рубахи. Солдат, сморщившись, сдернул с себя железный шлем и с силой ударил им Николая Ивановича несколько раз в голову и лицо...¹⁶

Хотя Гинц погибает после своей неудачной речи не от ударов каской, а от пули и штыков, его - подозреваемый Юрием Живаго - убийца имеет черты портретного сходства с артиллеристом из "Сестер". Вдобавок к этому строение черепа у Палых таково, что он прирожден носить как бы металлический головной убор - аналог каски, которая послужила орудием смерти в "Сестрах":

Памфил Палых был здоровенный мужик с черными, всколоченными волосами и бородой, и шишковатым лбом, производившим впечатление двойного, вследствие утолщения лобной кости, подобием кольца или медного обруча обжимавшего его виски (407)¹⁷.

Внимание читателей направляется на лоб Палых и вне связи с "Сестрами":

Я очень хорошо знаю Палых [...] Такой черный, жестокий, с низким лбом (399).

...он бродил на свободе по лагерю, с упавшею на грудь головою, ничего не видя мутно-желтыми, глядящими исподлобья глазами (431).

Как бы это ни выглядело странным в первом приближении, Пастернак подчеркивает особые свойства лба у Палых с тем, чтобы указать читателям путь для отождествления этого примитивно-низкого персонажа с философом Максом Штирнером (ср.: 'Stirn'). Имя 'Макс' присвоено в романе Максиму Клинцову-Погоревших, с которым Памфила Палых объединяет не только их общее участие в создании Зыбушинской республики, но и значение их фамилий (содержащих в себе семы 'огонь', 'пожар'), а также и форма этих фамилий (ср.: 'Погоревших' - 'Палых').¹⁸

Сопоставленность Палых со Штирнером потеряет всю свою странность, если взять в расчет, что в ранних набросках к "Доктору Живаго" (глава "Надменный нищий") основной труд Штирнера, "Der Einzige und sein Eigentum", концептуализуется как разбойничья философия. Книгу Штирнера читает дядя Патрика (в будущем Юрия Живаго), Федор Степанович Остромысленский:

Потом присел к окошку с "Единственным и его достоинством" Макса Штирнера, книгой действительно вредной и полной грубых заблуждений, но на которую он стал бы шилеть и в том случае, если бы это был глагол самой истины. Книги, вообще говоря, читал он только затем, чтобы потом их опровергать в моем и Мотином обществе. За чтением имел он привычку напевать что-нибудь вполголоса, а слуху у него не было никакого. Штирнера этого читал он почему-то на мотив "Среди долины ровныя", прерывая его восклицаньями: "Ах, разбойник! Ну, погоди же, покажу я тебе!"¹⁹

Убийство Памфилом Палых членов его семьи из страха за их судьбу "в случае его смерти" (431) отправляет нас к тому месту штирнеровского сочинения, где оправдывается вдова офицера, задушившая во время русского похода после ранения своего ребенка:

Brandmarkt jene Offizier-Witwe, die auf der Flucht in Rußland, nachdem ihr das Bein weggeschossen, das Strumpfband von diesem abzieht, ihr Kind damit erdrosselt und dann neben der Leiche verblutet,- brandmarkt das Andenken der - Kindesmörderin. Wer weiß, wie viel dies Kind, wenn es am Leben blieb, "der Welt hätte nützen" können! Die Mutter ermordete es, weil sie *befriedigt* und

beruhigt sterben wollte. Dieser Fall sagt eurer Sentimentalität vielleicht noch zu, und Ihr wißt nichts Weiteres aus ihm herauszulesen. Es sei; Ich Meinerseits gebrauche ihn als Beispiel dafür, daß *meine* Befriedigung über mein Verhältnis zu den Menschen entscheidet, und daß Ich auch der Macht über das Leben und Tod aus keiner Anwandlung von Demut entsage (курсив автора,- И.С.)²⁰.

Пастернак дегероизирует пример, приводимый Штирнером, рисуя поступок Палых как результат безумия. Философия Штирнера не приемлема для Пастернака постольку, поскольку Штирнер - последовательнее, чем любой другой европейский нигилист,- отвергал все основные ценности культуры: религию, государство, общество, семью. Все то, что сакрализуется человеком, Штирнер относил к миру 'призраков':

...Alles spukt. Das höhere Wesen, der Geist, der in Allem umgeht, ist zugleich an Nichts gebunden, und - "erscheint" nur darin. Gespenst in allen Winkeln!²¹

Пастернак выворачивает это утверждение наизнанку: Палых - жертва галлопинаций, ему мнятся 'бегуничики'.

Штирнер легитимировал преступность в своем стремлении ниспровергнуть сакральное:

Nur gegen ein Heiliges gibt es Verbrecher; Du gegen Mich kannst nie ein Verbrecher sein, sondern nur ein Gegner.²²

откуда и уравнивание Пастернаком штирнеровской философии с разбоем.

'Недочеловек', которого апологетизировал Штирнер:

Der gesamte Liberalismus hat einen Todfeind, einen unüberwindlichen Gegensatz, wie Gott den Teufel: dem Menschen steht der Unmensch, der Einzelne, der Egoist stets zur Seite. Staat, Gesellschaft, Menschheit bewältigen diesen Teufel nicht, - ²³

превратился в "Докторе Живаго" в отприродное, лишённое рассудка, существо - в Памфила Палых.

Штирнерианской абсолютизации субъекта и его мира Пастернак противопоставляет шеллингианскую идею тождества субъекта и объекта. Неспроста Живаго размышляет об этом тождестве перед тем, как встретиться с Палых:

Привычный круг мыслей овладел Юрием Андреевичем [...] О мимикрии, о подражательной и предохранительной окраске [...] Что такое субъект? Что такое объект? Как дать определение их тождества? В размышлениях доктора Дарвин встретался с Шеллингом... (404).

Но почему в Гинца стреляет именно тот персонаж, который ассоциирован со Штирнером? Ответ на этот вопрос дает пронизательное наблюдение, высказанное А.А.Вознесенским в одном из его интервью о творчестве Пастернака:

...Гинц вскакивает на пожарную кадку и обращает к приближающимся" несколько за душу хватающих слов, нечеловеческих и бессвязных..." И проваливается в кадку. Солдаты с хохотом застреливают и докалывают его [...].

Помните притчу о Фалесе, отце древней философии? Фалес, искатель небесных тайн, разглядывая звезды, провалился в колодезь. Юная фракиянка, хохочет над чудачком [...] Не случайно этой метафорой Лев Шестов открывает свою лучшую книгу "На весах Иова".²⁴

Вдобавок к соображению А.А.Вознесенского следует сказать, что Пастернак, конструируя образ Гинца, не только заимствовал из диалога Платона ("Theaetetus") анекдот о Фалесе, упавшем в цистерну, но и использовал самые разные иные античные источники, свидетельствующие об этом первомудреце. Как известно, Фалес занимался теорией треугольников (он доказал, среди прочего, равенство углов при основании равнобедренного треугольника); Гинц треуголен:

Он был в тесном френче. Наверное ему было неловко, что он еще так молод, и чтобы казаться старше, он брюзгливо кривил лицо и напускал на себя деланную сутулость. Для этого он запускал руки глубоко в карманы галифе и подымал *углами* плечи в новых негнущихся погонах, отчего его фигура становилась действительно по кавалерийски упрощенной, так что от плеч к ногам ее можно было вычертатить с помощью *двух, книзу сходящихся линий* (160).

О Фалесе говорится в комедии Аристофана "Птицы" как о комическом персонаже. О "Птицах" напоминает читателям сцена, в которой они впервые знакомятся с Гинцем. Персонажи, участвующие в этом эпизоде, занимают странные позиции в пространстве, так что человеческие позы становятся похожими на птичьи (один как бы сидит

на шестике; другой, обхвативший руками спинку стула, получает птичий профиль; третий подпрыгивает в проеме окна):

Из присутствующих только один доктор расположился в кабинете по-человечески. Остальные сидели один другого чуднее и развяннее. Уседлый, подперев голову, по-печерински полулежал возле письменного стола ["типичная античная поза, - И.С.], его помощник громоздился напротив, на боковом валике дивана, подбрав под себя ноги, как в дамском седле, Галиуллин сидел верхом на стуле, пооталенном задом наперед, обняв спинку и положив на нее голову, а молоденький комиссар то подтягивался на руках в проем подоконника, то с него соскакивал... (159-160).

Фалес считал первоначальной водой и погружал землю в мировой океан (за что его критиковал Аристотель в трактате "О небе") - после смерти Гинца в Мелкузееве случается настоящий потоп:

...на полу огромные лужи, и то же самое в комнате, оставшейся от Пары, море, форменное море, целый океан (174).

Подытожим сказанное: выгреб Палых в Гинца - это покушение Штирнера на основы идеализма и - шире - мировой философии, берущей свое начало в одном из "семи мудрецов", в Фалесе (ор. особенно первые главы сочинения Штирнера, где критикуется греческая философия). Пастернак переводит проблему столкновения народа и интеллигенции, позаимствованную из "Сеотер", в план философского спора нигилистов 1840-х гг с классической философией.²³

5. Евграф = Пугачев

Брат Юрия Живаго, Евграф, играет в пастернаковском романе ту же роль, которую вменил Пугачеву Пушкин в "Капитанской дочке". Евграф - сказочный помощник²⁴, принадлежащий миру революции. Живаго встречается с ним в дни большевистского переворота и впоследствии отмечает его необычайную влияниею:

Он прогостил около двух недель, часто отлучаясь в Юртин, и вдруг исчез, как сквозь землю провалился. За это время я успел отметить, что он еще влиятельнее Самдевятова, а дела

и связи его еще менее объяснимы. Откуда он сам? Откуда его могущество? Чем он занимается? (336-337).

В этом контексте делается понятным отчество Юрия Живаго - 'Андреевич', - которое заглавный герой пастернаковского романа носит вместе с Петром Андреевичем Гриневым.

Имя Евграфа²⁷ всплывает впервые в том месте романа, где речь идет о "самозванцах" (84). Брат Юрия Живаго - из Сибири или с Урала, оттуда, где вспыхнуло пугачевское восстание. Он наряжен в 'оленью доху', сравнимую с 'заячьим тулупчиком', которым награждает Пугачева Гринеv; к тому же и в пушкинском, и в пастернаковском текстах герои сталкиваются со своими будущими помощниками в буран. Евграф является Юрию Живаго в тифозном сне в виде "духа [...] смерти" (240); Гринеvu снится Пугачев, сеящий вокруг себя гибель. Приезд Живаго на Урал вызывает у него воспоминания о "Капитанской дочке":

В местности было что-то замкнутое, недосказанное. От нее веяло пугачевщиной в преломлении Пушкина... (266).

После неожиданного визита Евграфа в Варькино Живаго идет в юрятинскую библиотеку, чтобы "затребовать [...] два труда по истории Пугачева" (339). Таинственность связи между Юрием Живаго и Евграфом - мотив, цитирующий "Капитанскую дочку"; ср. у Пушкина:

Я думал также и о том человеке, в чьих руках находилась моя судьба, и который по странному стечению обстоятельств таинственно был со мною связан.

В конце романа Евграф снабжает Юрия Живаго деньгами: как и Пугачев - Гринева²⁸.

Если Евграф - Пугачев из "Капитанской дочки", то понятно, почему отец обоих братьев в некотором отношении подобен Пушкину. Самоубийство старшего Живаго можно трактовать как реализацию футуристического призыва 'сбросить Пушкина с парохода современности'. К самоубийству отец Юрия и Евграфа побуждается Комаровским, сближенным в романе с Маяковским, подписавшим только что процитированную декларацию футуристической группы "Гилея". Старший Живаго выбрасывается из поезда,

как бросаются с мостков купальни под воду, когда ныряют (21).

Поезд, из которого выбрасывается Андрей Живаго, напоминает пароход еще и потому, что останавливается после самоубийства возле реки:

Когда они спрыгивали на полотно, разминались, рвали цветы и делали легкую пробежку, у всех было такое чувство, будто местность возникла только что благодаря остановке, и болотистого луга с кочками, широкой реки и красивого дома с церковью на высоком противоположном берегу не было бы на свете, не случись несчастья (23).

6. Dichtung = Wahrheit

Четыре, разобранные нами, примера еще не дают достаточного основания для того, чтобы сделать решительные выводы о том втором романе, который спрятан под описанием жизни и смерти Юрия Живаго. Возможно, что и остальные герои пастернаковского повествования двойственны и загадочны не менее тех лиц, о которых шла речь в этой статье. С другой стороны, однако, наши примеры однородны и допускают поэтому обобщение, которое мы и предпримем, не претендуя на то, чтобы вынести окончательное суждение о тайнописи, внесенной Пастернаком в его роман.

Во всех тех случаях, с которыми мы имели дело, Пастернак устанавливает - тем или иным способом - эквивалентность между своими сугубо литературными героями и реальными историческими фигурами (Маяковский, Юсупов, Штирнер, Пугачев). Имплицитный роман, в отличие от эксплицитного, фактичен (пусть даже Пастернак и адресуется к факту, работая с литературными текстами, посредующими между его романом и историей, вроде "Капитанской дочки"). Dichtung для Пастернака имеет право на существование лишь в своем тождестве с Wahrheit. Смысл литературы, фантазии, - в переводимости в истину. Тайна художественного текста заключена в том, что он, о чем бы он ни говорил, говорит о действительном.

Пастернаку важна, впрочем, не только превращаемость литературы в историческое бытие, но и самое превращаемость. Его герои - на глубинном уровне - нестабильны, втянуты в метаморфозы, значат то одно, то другое, и в этом плане подобны героям архаического мифа. Комаровский - это и Маяковский, и Фауст, и кто-то еще, блуждающий по Монголии в усах и бороде. Вот эта превращаемость персонажей и не может быть высказана в рационалистически-связном тексте. Второй пастернаковский роман мифологичен, неартикулируем. Пишется роман, подра-

зумеается миф. Миф не столько даже по значению, сколько по форме - в виде сообщения о преобразуемости всего во все.

Примечания

- 1 Б. Л. Пастернак, *Доктор Живаго*, Paris 1959, 74-75; в дальнейшем ссылки на это издание - в тексте статьи.
- 2 Точно так же варьируются имена остальных главных персонажей романа: например, один из партизан "лесного воинства" называет Юрия Живаго "товарищ Желвак" (рифма к имени 'Пастернак'? намек на скуластое лицо автора романа?).
- 3 См.: Б. Янгфельдт, *В. В. Маяковский и Л. Ю. Брик: Переписка 1915-1930*, Stockholm 1982, 156, 255. Бульдог Комаровского назван 'Джеком'. Мотивировка собачьего прозвища очевидна, потому что в романе упоминается убийца женщин, Джек-потропитель (Jack The Ripper).
- 4 Б. Пастернак, *Избранное*, т. 2, Москва 1985, 209.
- 5 Там же, 202.
- 6 Об этимологическом характере пастернаковского мышления см. подробно: Jerzy Faguro, *Поэтика Пастернака* ("Путевые записки" - "Охранная грамота") = *Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 22*, Wien 1989, passim.
- 7 В. Маяковский, *Полн. собр. соч.*, т. 1, Москва 1955, 176.
- 8 Б. Пастернак, *Избранное*, т. 2, 200.
- 9 А. К. Жолковский, О гении и злодействе, о бабе и всероссийском масштабе. - В: А. К. Жолковский, Ю. К. Шеглов, *Мир автора и структура текста. Статьи о русской литературе*, New York 1986, 253 ff.
- 10 Ср. о зашифровке личного имени автора в художественном тексте: Felix Philipp Ingold, *Der Autor im Text*, Bern 1989, 38 ff.
- 11 От Али вел свое происхождение родоначальник Юсуповых, Абубекир Бен Райок (VI в.) - см: Felix Youssoufoff, *Avant l'Exile. 1887-1919*. Paris 1952, 1.
- 12 Вторую часть имени 'Али Курбан' составляет название мусульманского праздника курбан-байрам, который служит воспоминанием о принесении Авраамом сына в жертву Богу. Причиной того, что Галиуллин стал борцом с большевизмом, было убийство комиссара

Гинца. Пытавшийся помочь комиссару Галиуллин был вынужден бежать из Мелкузеева, чтобы спастись от мести разъяренной солдатни. Гинц прямо связывается в романе с Авраимовой жертвой: "Я скажу им: "Братцы, поглядите на меня. Вот я, сын, надежда семьи, ничего не пожалел, пожертвовал именем, положением, любовью родителей, чтобы завоевать вам свободу"" (161). В этом контексте не исключено, что имя комиссара (оно варьируется, как и большинство иных антропонимов в романе: "Фамилия его была Гинце или Гинц, доктору его называли неясно, когда их познакомили" [160]) частично анаграммирует обозначение жертвенного животного - 'агнец'. Как бы то ни было, именование Галиуллина 'Курбаном' делает мотив 'Гинц - Авраимова жертва' возвращающимся - не случайным, не подлежащим забвению по мере поступательного движения сюжета.

- 13 Согласно устному указанию, сделанному Е. Б. и Е. В. Пастернаками, рисовальные вечера происходили не у Юсуповых, а у Голицыных. Серов рассказывал в доме Пастернаков, по всей видимости, о том, как он писал портрет Юсупова. Сам Юсупов вспоминает о том, что он не только портретировал Серову, но и вел с ним откровенные беседы (F. Joussouproff, *Avant l'Exil*, 76).

"Домашние" реминисценции составляют значительную часть крипто-семантики в "Докторе Живаго". ими обусловлен, в частности, выбор имени 'Громеко' для обозначения семьи, в которой воспитывался Живаго. Степан Степанович (ср.: Александр Александрович) Громеко был известным публицистом-либералом 1860-х гг, сотрудником "Отечественных записок", а до того жандармским офицером на железной дороге (ср. приуроченность решительного разговора между Юрием Живаго и его тестем к поездке на поезде). Женитьба Юрия Живаго на Тоне Громеко оказывается, таким образом, уподобленной второму браку Пастернака: Зинаида Николаевна была дочерью жандармского полковника (ср.: О. Ивинская, *В плену времени*, Paris 1978, 28).

- 14 Б. Пастернак, *Избранное*, т. 2, 198-199.

- 15 В этом отрывке из романа - явная несуразность. Вначале поезд Стрельникова назван "курьерским старого образца", затем - бронепоездом. Но противоречие снимается, если принять во внимание автопретекст этого отрывка - описание царского поезда в "Охранной грамоте". О мнимых ошибках в романе ср.: Angela Livingstone, 'Integral Errors': Remarks on the writing of *Doktor Zhivago*. - *Essays in Poetics*, 1988, N 13, 2, 83 ff.

- 16 А. Н. Толстой, *Избр. соч.* в 6-и тт, т.3, Москва 1951, 268-269.

- 17 Эпизод с Гинцем, следовательно, не отражает прямо дело об убийстве реального исторического лица, Ф. Ф. Линде, как это принято думать. Пастернаковский роман ведет читателя орау и к литературной

обработке этого фактического материала, к "Сестрам" Толстого, и к исторической реальности (ср. формальное сходство фамилий "Гинце" - "Линде", а также мотив л и п ы в описании Мелюезова: "В буфетной выбито окно обломком липового сука, бывшего с остеклом..." (174)). Иными словами, Пастернак создает нечто вроде реального комментария к роману Толстого, эволюционирует историко-фактическую подоплеку чужого художественного текста (ср. в "Сестрах" фамилию убитого комиссара - Смокошников, восходящую к наванию дерева, как и имя 'Линде').

- 18 При учете уже обсуждавшегося отчества Клишцова-Погоревших ясно, что Пастернак возводит футуризм к штирнерианству и анархизму. Выл ли Крученных одним из прототипов Погоревших (ср. морфологию обеих фамилий)?
- 19 В. Пастернак, *Воздушные пути*. Проза разных лет, Москва 1982, 305.
- 20 Max Silber, *Der Einzige und sein Eigentum*, Stuttgart 1985, 356-357.
- 21 Ibid., 45.
- 22 Ibid., 224.
- 23 Ibid., 154.
- 24 "Травля", 9 февраля 1990, 8.
- 25 Роман Пастернака и в остальном полемичен относительно "Сестер". Воссозн у Толстого (он же - Блок) погибает из-за того, что сумасшедший девертир принимает его за водителя волчьей стаи. Сам Воссозн думает, что за ним следуют собаки. В романе Пастернака за Юрием Живаго (одним из прообразов которого был, согласно автору, Блок) тащит стаю одичавших собак, Живаго подбирает по пути девертира (с трудового фронта), Ваюю Врыкина. Волков ведет за собой не Живаго, а Стрельников.
- Было бы чрезвычайно интересно прочесть весь пастернаковский роман как текст об истории мировой философии. Этому есть множество оснований. Приведем еще один пример. Одно из самых загадочных мест романа - предопределение судьбы Юрия Живаго рекламным щитом "Моро и Ветчинкин", "Утопия" Томаса Мора была впервые издана в Италии. По-итальянски Мор - Моро. Имя 'Ветчинкин' этимологически сходно с именем автора "Новой Атлантиды", Вжонком. При этом, однако, имя 'Ветчинкин' германизировано (ср.: Schinken). В партизанский лагерь Живаго попадает, направленный туда английской утопической мыслью в ее итальянском и немецком воплощениях, "Лесное воинство", следовательно, - это тоталитарная утопия - русско-итальянско-немецкая по характеру и английская - по происхождению.

- ²⁶ Пастернак занимался теорией сказки во время работы над "Доктором Живаго" - он читал книгу В.Я.Проппа "Исторические корни волшебной сказки" (см.: В. М. Борисов, Е.В.Пастернак, Материалы к творческой истории романа Б. Пастернака "Доктор Живаго".- *Новый мир*, 1988, Т 6, 242).
- ²⁷ Литературное происхождение Евграфа зафиксировано уже в его имени, означающем 'благописание'; ср. об имени Евграфа: Jerzy Farugo, Княгиня Столбунова-Энрици и ее сын Евграф (Археопэтика "Доктора Живаго", 1).- *Studia filologiczne, Zeszyt 31 (12)*. Filologia Rosyjska. Поэтика Пастернака, pod red. Anny Majmieskuljow, Bydgoszcz 1990, 156 ff.
- ²⁸ К мотиву денег у Пушкина и Пастернака ср.: Erika Greber, *Intertextualität und Interpretierbarkeit des Textes*. Zur frühen Prosa Boris Pasternaks, München 1989, 211 ff.

Elena Glazov

**THE STATUS OF THE CONCEPTS OF «EVENT» AND «ACTION» IN
PASTERNAK'S *DETSTVO LJUVERS***

It is an established critical position that Pasternak's early prose excludes action. This consensus has not been altered since the first appearance of the works in question. In fact, it has been shared and reinforced by several seminal literary investigators who belong to different schools and different generations. One of the first reactions to Pasternak's prose was that of Evgenij Zamjatin, who in 1918 while hailing Pasternak's first stories and praising the writer as one "without kith or kin" (*без роду и племени*), nevertheless admitted the absence of action material and the fact that the plots were unimpressive. "His own contribution is not in the area of plot (his work is plotless)" - "новое у него не в сюжете. Он бессюжетен".¹ Roman Jakobson in 1935 created a framework which explained this lack of action: Pasternak's natural predisposition to metonymy (in contrast to the metaphoric language of Majakovskij) results in the absence of action.² Michel Aucuturier developed Jakobson's position further in 1978. With reference to Pasternak's comparison of art to a "sponge"³ Aucuturier examines the writer's penchant for the "respective hero". Pasternak's typical character, according to Aucuturier, is of the interest to the writer not in action but in his ability to absorb the world, thus becoming a metonymous part of his surroundings.⁴

Lazar' Flejšman corroborates this view from a novel perspective. According to Flejšman, it is Pasternak's phenomenological stance which defeats the possibility of action, since the character's unity with the observed phenomena obscures the clear delineation of events. Flejšman's view is all the more important for the decisive new direction which he gives to Pasternak's criticism by taking the texture of his prose outside a framework of purely aesthetic predisposition (metonymy rather than metaphor) and placing it in the much wider context of the philosophical world-view of the artist.⁵

In our analysis of *Detstvo Ljuvers* we shall propose a new theory of Pasternak's early prose, a theory which takes account of the views of these commentators, but develops them in a significantly new direction. We shall argue that Pasternak is deeply interested in the status of action, far more so than has hitherto been supposed by his critics and we shall show that in *Detstvo Ljuvers* in particular *he investigates a potential for action* and its consequences in the very

world which he constructs. The growth of the little girl allows for this investigation in the most natural manner: the sequence of the girl's acquaintance, first with inanimate objects, then with nature and its forces, then in turn with the change in locality, and finally with other independent agents, - this sequence, and its unveiling, underscores the impossibility of locating the source of events merely within the changes of this one all-encompassing world. Pasternak's view of reality leads him, as we shall argue, towards the development of a notion of a boundary between two *separate* worlds as the only possible locus and originator of events.

In examining the status of events and actions we have found it helpful to adopt Lubomir Doležel's proposed semantics of narrative motifs and in the following analysis I shall use the main specifications of his exposition.⁶ This approach will allow us to examine the texture of Pasternak's prose at a much greater proximity and will, therefore, help to isolate a decisive turning point in its construction.

We shall proceed by examining the narrative motifs in order of their appearance and prominence in the texts, for it will also be a part of our argument to point out that the appearance of each narrative motif is not random in the chronology of the story. As a result, the paper will address the peculiar characteristics of the State-motif and Transitive Action-motif (I), the Processual motif (II), Intransitive Action-motif (III), Interaction (IV) and finally the construction of a separate, second Narrative World as an originator of events (V).

I. The Children's acquaintance with the inanimate world: the contiguity of State-motif, Action-motif (trans.) and Ment-motif.⁷

In the very first scene of *Detstvo Ljuvers*, namely that in which the little girl is frightened, one finds a peculiar and disturbing quality of presentation. Zanja is frightened not by the truly strange scene of a card game - the wakened child cries because of something that should not have upset her: "Зато ни по чем нельзя было определить того, что творилось на том берегу, далеко-далеко; у того не было названия и не было отчетливого цвета и точных очертаний; и волнующееся, оно было мыльным и родным, и не было бредом" (57).⁸ The question of name here is central: Zanja knows the name for the card-game, but not for the object on the other bank. Yet it is also important that the *frightening scene is described as something kindred and dear to her, as something her own.*

Here the major narrative device of the story is explicitly introduced: every important occurrence in the narrative until the girl's meeting with Cvetkov will relate character and outer world by ties of "kindredness". Even her passage from childhood is introduced by means of the same notion: unable to ask all the ques-

tions which will satisfy her exploration of this familiar unknown Motivlika, *the girl behaves exactly like the object of her explorations:*

В это утро она вышла из того младенчества, в котором находилась еще ночью. Она первый раз за свои годы заподозрила явление в чем-то таком, что явление либо оставляет про себя. Она впервые, как и эта новая Мотовилиха, сказала не все, что подумала, и самое существенное, нужное и беспокойное скрыла про себя. (57-58)

We must here assess the result of such a narrative strategy. In the narrative world of *Detstvo Ljuvers* the state of inanimate objects cannot be conceived without its partaking in the dynamic power of human life. By emphasising the kindredness between object and agent, the text describes objects (State-motif) as receiving vitality from the emotional state of humans (Ment-motif), which creates a possibility for the action in and by still-life (Action-motif). Thus, for example, when Ženja is lonely and wonders about her absent parents, she perceives the lamps wondering about the world outside, and the emphasis of the narrative is given not to the absent humans but to the bedroom lamps: "Душой своей они были на улице, где в мокрой земле копошился говор дворни и где, леденея, застывала на ночь редущая капель. Вот где вечерами пропадали лампы. Родители были в отъезде" (61). However, when peace is established between the girl and the mother after the latter's return, the lamps *change* their behaviour: "Лампы были опять свои, как зимой, дома, с Люверсами, - горячие, усердные, преданные" (63).

Pasternak's ability to animate still objects is familiar to his critics.⁹ In fact, the metonymic series between the animate and the inanimate world (Jakobson, Aucturier's approach) can be also approached in terms of the relationship between animate agents and inanimate objects where the narrative strategy *obscures the boundary between agent and object* (Flejšman's view). Both positions, however, are rooted primarily in the first part of *Ljuvers*, where the contiguity of the motifs presents the observer as dependent upon the observed and vice versa. In other words, the loneliness and uneventfulness of the children's early years - they are rarely, especially in the beginning of "Долгие дни", surrounded by adults - is described as an interaction, *an acquaintance*, with the inanimate world around them, and therefore, the first part of the text is dominated not so much by Ment-motif or State-motif, but always by Action-motif which we can represent semantically as

SR: Action (Agent, Object).

Interestingly, such a semantic motif is considered to be invariably asymmetrical, since "objects are absolutely incontrovertible affectums, that is, they cannot be converted into affectants, and, therefore, cannot bring about events."¹⁰ However,

in its emphasis upon the similarity, or rather kindredness (contiguity), between the inner world of the agent and the state of the inanimate objects surrounding him, the narrative of *Ljuvers* comes remarkably close to transforming the asymmetrical relationship into a symmetrical one (a pattern which Flejšman would see as dictated by Pasternak's phenomenological stance). As a result, the narrative does not merely animate the still life, but also very often de-animates the agents; and, what is, perhaps, more important, the constructed relationship -

SR: Action (Agent, Object) sym.

due to its very symmetry, can *never* result in an *Event*. In other words, in Pasternak's world the acquaintance with still-life cannot result in action because it is found to be, and *presented* as, resisting action.

An interesting passage, particularly representative of this paradoxical state, is the description of the children's amazement at the beauty of the different stones given by their father. Not only is the unwrapping of the gifts described as a simultaneous action of agents and object (they unwrap, the gift *announces* its appearance) but the children *do not* touch the stones:

Камни с влажным шелестом предупреждали о своем появлении из папиросной, постепенно окрашивавшейся бумаги, которая стфиновилась все более и более прозрачной по мере того, как слой за слоем разворачивались эти белые, мягкие, как газ, пакеты. Одни были слепы, сонны или мечтательны, эти - с резвою искрой, как смерзшийся сок корольков. (65; my italics)

There is a simultaneity of the action of the agents and the objects: as the stones are unwrapped, they appear to be born (secreted by the paper). The stones, therefore, *almost* come to life, yet they are frozen, they do not and cannot *move towards* the hands of the agents, and the agents in admiration of this frozen emergence, do not *move towards the stones*: "Их не хотелось трогать. Они были хороши на пенившей бумаге" (65).

Thus, the action freezes at the very threshold of *Event* - SR: touched (Agent, object) asym. - but never becomes *Event*. The simultaneity of the actions of the agents and objects, of course, testifies to an excited mental state, yet the very animation of still life betrays a motif more active than Ment-motif yet less so than Action-motif and, thus, creates a blurred demarcation line between both, through which all the story's interaction between agents and objects is presente

Moreover, the passage in question is in my view, *intended* to signify the relationship between the agents and the objects in the narrative world of *Detstvo Ljuvers*. Stone, the most still of all objects, solidifies the agent-object relationship as if in an emblem-scene. The most still object is animated, the agents are frozen on the verge of an event-producing action, their mental state is agitated to the point

of movement; and yet the contiguity of the three motifs, and their mutual interdependence is preserved by the realistic genre of the narrative. State-motif, Action-motif and Ment-motif are balanced against each other in this symmetrical agent-object relationship, and this balance does not allow the event to be born out of *Zenja Ljuvers'* acquaintance with the life of the still object.

II. A process of Growing. The Status of the Natural-event motif.

Soon the world of *Zenja* stops being totally limited by the inanimate life around her, however lonely her existence "в совершенно пустых, торжественно безлюдных комнатах" (58).¹¹ A careful examination of the text shows that the physical event of menstruation is by no means an isolated occurrence in the text, but that it plays a role of purgation on several levels of the narrative and at a specific period of its unveiling. The onset of blood corresponds to the simultaneous expulsion of sickness, the girl's childish suspicions, her dislike of her mother and the coldness, the coldness not only within the *Ljuver's* family, but also that of winter.

Let us examine the levels of the narrative surrounding the occurrence of menstruation in which a similar set of descriptions reoccur. We see here the continuing presence of the motifs which characterised the child's loneliness during the winter (namely, State-motif, Ment-motif, Action-motif), but we also find an introduction of two new patterns: that of the girl's physical state (Phys-motif) and that of the phenomenon of the natural force (Natural event-motif). As in the previous part of the narrative, all these motifs appear as contiguous, as invariably possessing similar characteristics. The repetitive themes in the following passages are those of inner swelling, sickness, secrecy, inner concealment, and guilt:

1) The description of objects. *State-motif*.

"Они не давали света, но набухали, изнутри, как больные плоды, от той мутной и светлой водянки, которая раздувала их одутловатые колпаки". (61)

2) The mental state of the child. *Ment-motif*.

"И так как для девочки это было годы подозрительности и одиночества, чувства греховности ... иногда казалось ей, что лучше и не может быть по ее испорченности и нераскаянности". (58)

"Все таинственное, чурающееся обнаружения, похожее на жар перед сыпью". (59)

"... с течением лет, это перешло у них в затаенную, все глубже укореняющуюся неприязнь". (59)

3) The girl's behaviour during the onset of menstruation. *Action-motif.*

"Приходилось только отрицать, упорно запершись в том, что было гаже всего ... Приходилось вздрагивать, стиснув зубы, и давясь слезами, жаться к стене". (59)

4) Menstruation. *Phys-motif.*

"Суставы, ноя, плыли слитным гипнотическим внушением. Томящее и измождающее, внушение это было делом организма, который таил смысл всего от девочки ... ведя себя преступником ...". (62)

5) The coming of spring. *Natural event-motif.*

"Трудно назревающая и больная, весна на Урале прорывается затем широко и бурно, в срок одной какой-нибудь ночи, и бурно и широко протекает затем". (61)

This juxtaposition of these narrative motifs reveals several tendencies of the textual strategy. On the one hand, it seems that the Natural-event (Processual) motif is singled out as an important event-bearer, since the occurrence is that of a natural development of the body. On the other hand, there is a strong emphasis in the narrative upon the facts that not everything is caused by the *N-force*, and that the events on different levels of the text run parallel without there being a clear affectant (e.g. the organism hides from the girl the real nature of the occurrence, yet *she* hides her secret from everyone else). Moreover, by this parallel organisation of narrative motifs, the text is given the capability of indicating a pseudo-affectant. Thus, it is carefully suggested in the story that nothing else but Ženja Ljuvers starts that spring in the Urals with her courageous confession. Spring in the Urals, as we have just read, "прорывается затем широко и бурно, в срок одной какой-нибудь ночи, и бурно и широко протекает затем". Ženja's confession is described by means of the same set of details: there is in the scene an emphasis on the urgency of the time (i.e. the important *one night* has arrived), there is also a definite image of breaking loose and flowing:

Ковко и студено, но без отлива, шершаво чернела пустынная ночь. Француженка стояла у стены. Ее рука по-адъютантски покоилась на часовом шнурке. Женя снова глянула на звезды и на Каму. Она решила. Несмотря ни на колод, ни

на урывки. И - бросилась. Она, путаясь в словах, непохоже и странно рассказывала матери про это. (62-63)

What we observe in this part of the narrative, therefore, is a pattern more complex than that described as purely metonymic construction or even that dictated by a phenomenological world-view. What we observe is the confusion as to the identity of the agent within each metonymic row of descriptions. The agent of one series is described as initiating the patterning in the other, and vice-versa. Thus, what we observe here is a cross-fertilisation between metonymous series, which adds further depth to the narrative and although it does not break the rule of metonymy or that of a phenomenological view-point, it makes these identifications insufficiently wide to explain the full vitality of the narrative. The above pattern, namely that of cross-fertilisation between the narrative motifs, will characterise the rest of the narrative texture of the story. Thus, a suggestion that a human agent initiates a natural event is far from being an isolated example in the story. In Ekaterinburg, for instance, Ženja (or perhaps not even Ženja but an inanimate object) starts the evening:

Уже низилось солнце. Доставая книжку, Женя по-тревожила поленицу. Сажень пробудилась и задвигалась, как живая. Несколько поленьев съехало вниз и упало на дерн с легким стуком. Это послужило знаком, как сторожев удар в колотушку. Родился вечер. (79)

Therefore, as within the peculiarity of the Action-motif, the narrative here again strives to break the rules of realistic presentation and attempts to offset the asymmetry within Processual motifs:

Event (X, Object) asym.

Event (X, Patient) asym.

Both objects and patients within the Processual motifs of *Detstvo Ljuvers* are not content with the incontrovertibility of the *N-force* as an affectant, but come close to reversing the relationship.

It is even possible to discern something of a pagan spring ritual (i.e. a ritual performed to influence the future) in the firing of the French governess. In this expulsion the sickness swelling within the Ljuvers family is exiled; and the future late spring and summer is affected, mollified as if by a surgical action ... *"убеждающая/ француженка, горничная и доктор ... омытые, обеззараженные светом"* (65; my italics).

It is harder, however, to reverse or minimise the effect of the *N-force* than to de-animate the agents in the Action-motifs. Although the metonymic series of the narrative obscure the affectants, the story's occurrences carefully imitate the tendencies of each season. *Table 1* will demonstrate how the story is virtually guided by the change in seasons, and how its span is unveiled between the end

and the beginning of two successive winters. (Parts of the last column will be clarified later in the paper). We can see, therefore, that processual motifs in the story play simultaneously the roles of micro and macro constraints, since it is impossible in such an organisation of the narrative world that Ženja will be sad in the summer, or that a tragic accident will occur in the late spring.

Table 1

| | Season | Age of the Child | <i>Motif-motifs</i> contiguous with <i>processual motifs</i> | Occurrences in the story | Stages of the introduction of the <i>narrative motifs</i> |
|-------------------------------------|---------------------|--------------------------|--|---|--|
| Contiguity, metonymy | First Winter | End of Childhood | Sadness. Loneliness. Experience of parental coldness | Girl's acquaintance with still-life | Action (Ag, Ob-) almost sym. |
| | Beginning of spring | Beginning of Adolescence | "So ill and labouriously brought to fruition." | Menstruation | Event (X, Pat) parallel |
| | Late Spring Summer | " | "then flowing in a wild tempestuous stream." Happiness. | Move to Ekaterinburg. Friendship with parents. | Action: Agent (So/i-S o+1) |
| | Summer | " | Happiness. | Surprise of the girl at the unexpected multivalence of events. | Action (Ag, Pat)-asym. Action (Ag, -Ag) - Action (O) |
| Replacement, substitution, metaphor | Autumn | Adolescence | Thoughtfulness. Expectancy, then unexpected sadness. | The pregnancy of the mother and the servant. The appearance of Cvetkov. | An awareness of a second separate narrative world. |
| | Coming of Winter | Maturity | Suffering | Accidental deaths. | Accident as a result of the overlapping of several narrative worlds. |
| | | | | | |

On the other hand, as stated above, this parallelism in construction and the cross-fertilisation between the motifs do not allow one to consider the *N-force* as the main affectant. For example, Mrs. Ljuvers has a miscarriage not because winter has come, but because the tragic accidents within such a narrative construction must take place in the saddest of the seasons. It is also easy to predict that the accident will be in one way or another connected with the processual motif. Thus, the horse, unused to winter, or even perhaps replaying the vehemence of an earlier snowstorm, goes wild, tramples down Cvetkov and brings on Mrs. Ljuvers' miscarriage.

We can therefore state in summary that the processual motifs in *Detstvo Ljuvers guide* the series of metonymous narrative motifs, and that although such a procedure does not allow the *N-force* to become a clear incontrovertible affectant, yet, it serves to raise that natural force to the level of the major macroconstraints in the text. Within such an organisation, the action as such cannot be generated although the narrative becomes more fertile with possibilities. The incontrovertible agent, however, has not as yet been found.

III. Movement. Intransitive Action-motif.

It may be observed that one of the few events that *does* take place in the story is the actual movement of the characters. However, in Pasternak's rendering of the move it is impossible to find significant differentiation between the original locale (or the original state, S_0) and the new destination (that of the intended state, S_i). For example, the central action of Ljuvers' family (and thus the entrance of a new narrative motif during the summer season) is the move from Perm to Ekaterinburg. In analysing this move, however, one finds that the semantic representation

Action: Ag ($S_{0/i} - S_i$)

cannot be applied to this journey without certain serious restrictions. There exists no demarkation line between two states. The move from Europe to Asia appears to the girl to be remarkably over-rated; there is indeed no change, no border-line between the continents, an original location moves with the mover:

Женя досадовала на скучную, пыльную Европу, мешкотно отдалёвную наступление чуда. Как же опешила она, когда, словно на Сережин неистовый крик, мимо окна мелькнуло и стало боком к ним и побежало прочь что-то вроде могильного памятника, унося на себе в ольху от гнавшейся за ним ольхи долгожданное сказочное название! За Азией давно уже числился не один десяток прогонов, а все еще трепетали платки на летевших головах, летели и летели мимо все той же пыльной, еще недавно европейской, уже давно азиатской ольхи. (69-70)

The move itself, of course, occurred, yet there is major difficulty in experiencing the change. The past and present become so intermingled in the girl's mind, that old and new states become co-existent: "Он говорил, что это прекрасный европейский город. И по неизвестным ходам из еще не известных комнат входила бесшумная белая горничная, вся крахмально-сборчатая и черненькая, ей говорилось 'вы', и, новая, - она как знакомым, улыбалась барыне и детям" (70). The place, indeed, seems so familiar to Ženja that she exclaims to everyone's surprise: "Чем же это - Азия?" (71). Thus, the movement that occurs in *Detstvo Ljuvers* can find its representation only in the following semantic construction

Ag (So/i - So+i),

where intended state, like a sponge, absorbs all the kindred (to the girl) aspects of the original state (that is why Ženja calls the new town Asia and not Ekaterinburg, obviously preferring a more spacious name. The action of moving, therefore, becomes submerged in the narrative, since no clear sense of change or boundary can be experienced.

Furthermore, when the movement does not result in its intended state, - i.e.

Action: Ag (So/i - Sn) -

the new destination within the narrative plays such a trick upon the memory that an unexpected state (Sn) becomes *post factum* an intended state (Si). For example, when the girl on her way to the kitchen expects it to be "very dark" and finds it totally different, she registers no surprise: "Кухня оказалась свежая, светлая, - какую она наперед загадала в столовой и представила" (71).

Such a presentation of intransitive action not only annihilates the intransitive Action-motif as such, but it also fails to provide any possibility of accident, of surprise. The inner world of the girl is so open and elastic that for a long time it absorbs change without experiencing any crisis.

One should emphasise the great importance of the fact that the move to the Urals takes place in the late spring. The *natural unity* of the spring's flow - "then flowing in a wild, tempestuous stream" is paralleled in the text by the Ljuvers' journey to Asia, a journey which in the child's eyes is also an all absorbing unity. In a world governed exclusively by one allabsorbing principle and united in all its forces (i.e. during the spring's flow of regeneration) the notion of an event or an accident cannot be conveyed through the intransitive Action-motif, since this world knows no change.

IV. Mid summer: New friends. Interaction

The problem of interaction in perhaps one of the most difficult aspects of *Detstvo Ljuvers*. I shall here analyse only its most essential properties. As with

other narrative motifs, the motif of interaction assumes a prominent place at a specific season – after midsummer. It is displayed most in the asymmetrical relationship of Ženja with those around her. The girl, because of her age, is destined for an entirely passive role (here, perhaps, there is a parallel to the summer which is now being superceded by the rule of autumn). Yet if, indeed, the interactions between children and adults are so asymmetrical -

Act (Ag, Pat.) asym. -

why are they never crowned by a major event? Two related answers present themselves:

1. Firstly, the influence of the agent upon the patient transforms and almost depersonalises the latter. This transformation is particularly emphasised in Sereža's case: "Сережа сдружились с ними в августе. К концу сентября у мальчика не стало лица" (83). (Again the specification of time brings to mind the summer's inability to resist the onslaught of the cold).

Therefore, *the patient in interaction becomes something of a nonpresence, which defeats the goal of action and makes it subjectless in the most literal sense of the word*. Not only is the interaction not symmetrical, but it equates agent and patient through the loss of the latter's identity and, thus, is not long-lived. This is, for example, how Ženja's act of pity for the soldiers is described: "Роты поту-скнели и стали собранием отдельных людей ..., которых стало жалко в ту самую минуту, как введенный в них смысл одушевил их, возвысил, сделал близкими и обесцветил " (85; *my italics*).

2. Not only does the patient in interaction lose his own face but *the personal properties of the agent are also often obscured*. The text is overburdened with impersonal structures: "They told her [Ej ob'javili]" etc. Furthermore, personal pronouns are used in such a way that it is often impossible to identify the real agent. Particularly fascinating here are the breaks between chapters, for the same actions are often displayed by a different set of agents as the chapters close and open. Both sets of agents are usually presented by means of the anonymity of personal pronouns:

С некоторых пор он стал догадываться, что болен и что его
болезнь неизлечима.

Ей было не жаль не его. (83)

In the first sentence "he" is Mr. Ljuvers, in the second - Negarat. The text here clearly obscures the identity of the agents. This device becomes particularly prominent after the loss of Sereža's personality is established, i.e. after the patient's depersonalisation is demonstrated (217, 219). This uncertainty about the identity of the specified agent is developed in the narrative further when a particular action is described as being attributed to a series of characters in the

text. Ženja, falling sick with measles "В тот самый день, когда узнала после прогулки, что Аксинья родила мальчика" suffers for days on end from "чувство безобразной толстоты" (90).

Here, however, the metonymic series of the text finally find their limitations. The device of obscuring both agent and patient not only sabotages the possibility that events should result from human interaction, but also points towards its own insufficiency in dealing with characterisation. The cross-fertilisation between the series only adds to this limitation: within such a narrative the problem of personality cannot be approached. And it is the problem of personality which begins to haunt the girl, who is shocked by her brother's "loss of face" and particularly by the possibility that her mother may turn into an illiterate cook (both Mrs. Ljuvers and Aksin'ja are pregnant).

In the concluding section of this paper I shall argue that the narrative corrects these limitations resulting from its employment of the metonymic series by constructing a separate narrative world, the relationship of which to Ženja's world of kindredness is no longer that of metonymy. I will also argue that in *Detstvo Ljuvers* the presence of a separate narrative world is not irrelevant to the issues of personality and that it is on the boundary between these two worlds that the event can finally emerge.

V. The Presence of Separate Worlds. The Appearance of Cvetkov and the Coming of Winter.

In summarising the principles operating in *Detstvo Ljuvers*, Jakobson states that the world of Pasternak's prose knows no inner conflict or struggle.¹² My argument has so far fully supported this thesis. However, it has also been the argument of this paper that Ženja's world operates in accordance with Processual-motifs acting as macroconstraints. It is with the coming of winter that the *unity* of her world is totally shattered, and the significance of this disintegration has not as yet been properly assessed.

I have argued above that no inner demarcation lines, no barriers, operate in the text, as the story unveils through the seasons of spring, summer and early autumn. The notion of the barrier however *is* introduced as something that does *not* happen during the Ljuver's move to Ekaterinburg: "В очарованной ее голове 'граница Азии' встала в виде фантасмагорического какого-то рубежа, вроде тех, что ли, железных брусьев, которые полагают между публикой и клеткой с пумами полосу грозной, черной, как ночь, и вонючей опасности. Она ждала этого столба, как поднятия занавеса над первым актом географической трагедии, о которой слышалась сказок

от видевших, торжественно волнуясь тем, что и она попала и вот скоро увидит сама" (69).

"The curtain", as we have already seen, does not rise in this part of the story. However, the passage in question should not be underestimated, for it does introduce the notion of the borderline as a limit to comfortableness. It is also of the highest significance that the world beyond the barrier is described as possessing the wildness and untamed qualities of nature (a cage full of pumas) and also a world of artistic creation (the curtain and the stage), which displays, interestingly enough, a tragic spectacle. Moreover, the borderline, the curtain and even the wild animals are reintroduced in the text in the autumns.

Let us turn here to the passage where the reintroduction of the borderline occurs, namely to the opening of the second and final part of the story entitled "The Stranger", literally the man from another side (*Po-Storonnij*). It is August, and the girl is warmly dressed ("the girl was swathed from head to knees in a thick woollen shawl"), which signifies the approach of a new cold season. She reads Lermontov's *Demon* and ponders upon the famous mistake in the text, where the lioness is given a mane, the attribute of the male-lion. *Ženja* also folds the book so that the binding lies inside (i.e. the content of the book is open to the outside world, the barrier is taken away). Then *Ženja* forgets about the book and watches a strange spectacle on the street, beyond the neighbouring dark garden. What is important here is the recreation of a stage-setting, where the trees in the garden are both the bars of the cage and a theater curtain; the darkness of the garden is the darkness of the theater, and the street beyond them is illuminated like a stage:

Кустов в чужом саду не было, и вековые деревья, унеся в высоту, к листве, как в какую-то ночь, свои нижние сучья, снизу оголяли сад, хоть он и стоял в постоянном полумраке, воздушном и торжественном, и никогда из него не выходил. Сохатые, лиловые в грозу, покрытые седым лишаем, они позволяли хорошо видеть ту пустынную, малоезжую улочку, на которую выходил чужой сад тою стороной.

Выпесенная мрачным садом с этого света на тот, глухая улочка светилась так, как освещаются происшествия во сне; то есть очень ярко, очень кропотливо и очень бесшумно, будто солнце там, надев очки, шарило в курслепе. (78)

What does *Ženja* see on the illuminated street? Three women whose only unrealistic quality is their subtly evoked and unmistakably absolute likeness to each other. The women whom she sees from behind are dressed in mournful black, yet their posture strikes a familiar note, suggesting something akin to the position of three graces in Botticelli's *Prima Vera* or Canova's *The Three Graces* :

Три ровных затылка, зачесанных под круглые шляпы, склонились так, будто крайняя, наполовину скрытая кустом, спит, обо что-то облокотясь, а две другие тоже спят, прижавшись к ней. Шляпы были черно-сизые, и гасли и сверкали на солнце, как насекомые. Они были обтянуты черным крепом. (78)

The text now becomes both remarkably suggestive yet equally subtle. The women, whom Ženja terms "the happy ones" ("sčastivye", i.e. *beati* or *makarioi*, a name for the Gods in Greek mythology and literature), moving in unison, get up to leave; they are followed by a small lame man who is obviously unaware of them. He carries "an album or an atlas" and Ženja reflects: "Так вот чем занимались они, заглядывая через плечо друг дружке, а она думала - спят" (79). The ambiguity of the last statement allows several readings; the unknown women were either watching the man draw, or making him draw (inspiring) or even creating him and the world (atlas) with him.

The man, thus introduced, is Cvetkov who is to die soon under the hooves of the Ljuvers' horse (Cvetkov, *cvetok*; a flower destined to die in winter and who is already mourned by the graces). Yet this physical features are clearly those of Lermontov whose *Demon* Ženja has just folded inside out and whom she will categorically refuse to read at the end of the story (251): there is the same short stature, lameness and even a suggested love for drawing. Perhaps he is also Hephaestus, the short, lame artist-god, who is holding an album or an atlas, i.e. his own creation equal to the creation of the whole wide world.

All this (and more) the text suggests yet it authenticates much less and I will restrict myself here to the suggestions that are clearly authenticated. Let us consider several directions of enquiry: (1) the link to Lermontov, and (2) the link to the coming winter as the link to a separate world or worlds ("vynesennaja s ètogo sveta na tot" (104)) and its consequences.

1. Cvetkov as Lermontov

The connection of Cvetkov and Lermontov is carefully introduced and maintained in the text. Not only Ženja's refusal to read Lermontov after Cvetkov's death strengthens that connection but also Sereža's reference to the lame man - "Помнишь, я рассказывал - собирает людей, всю ночь пьют, свет в окне" (87) - clearly evokes Lermontov's "Tamara":

И там сквозь туман полуночный
Блистал огонек золотой
Кидался он путники в очи

Манил он на отдых почной

шипели
 Пред нею два кубка вина.¹³

Yet what can be the point of such connection? I have stated earlier that the problem of personality remains an Achilles' heel of Pasternak's metonymic series. By means of the connection between Cvetkov and Lermontov Pasternak corrects the facelessness of at least this one character: The characterisation becomes possible when the identity of Cvetkov is established by relating the latter to another well established figure from a world unconnected with the world of the story. This is no longer a metonymic equality but a metaphorical substitution which allows the reader of the story to grant particular qualities to the character, qualities which the immediate world of the story cannot provide. This device operates in *all* the prose works of Pasternak: it reappears in "Апельсиновая черта" where the protagonist is given the name of Heinrich Heine, in "Воздушные пути" it manifests itself in the parallelism established between God, the Father, and Polivanov, and even as late as *Doktor Živago* the same device is employed in a parallel between Yurij and Hamlet and is evident in the Christian motifs associated with Yurij. The employment of metaphoric link is by no means a complete equation, yet it prevents Pasternak's characters from being dissipated without trace in their immediate world.

Furthermore, the device thus employed becomes within the story an insight into the struggle of a personality with the annihilating power of death; a metaphoric connection between characters belonging to separate worlds is soon turned into the ability of a personality to cross the barrier between death and life. The link between Ženja Ljuvers and her mother is, perhaps, the most open account (literally, *obnaženje priema*) of this metaphorical substitution which operates as a device of characterisation. When Ženja after the miscarriage of her mother is sent to the Defendovs, it is clear that Ženja's memory of her mother is coloured by tragic overtones of death. Interestingly, the train scene (i.e. the scene of the move from Perm to Ekaterinburg) is reintroduced here, yet this time the past *is* left behind and the demarcation line is only too vivid: "... мать вышла у ней в воспоминаниях: страдающей, оставшейся стоять в веренице вчерашних фактов, как в толпе провожающих, и крутимой там, позади, поездом времени, уносящим Женю" (101; *my italics*). Therefore, the described break between mother and daughter seems complete, the separation line between their worlds is drawn in all finality when suddenly Ženja's mood changes:

Внезапная мысль осенила ее. Она вдруг почувствовала, что страшно похожа на маму. Это чувство соединилось с

ошущением живой безошибочности, властной сделать домысел фактом, если этого нет еще налицо, уподобить ее матери одною силой потрясающе сладкого состояния. ... Она вышла к Дефендовым, пьяная от слез и просветленная, и вошла не своей, изменившейся походкой. ... Она смутно чувствовала, что теперь выбор разговора за ней. А то ее будут утверждать в ее прежнем одиночестве, не видя, что ее мама тут, с нею и в ней самой. (102; my italics)

This scene is not only the transformation of Ženja and her emergence as an adult, it also marks the point of Mrs. Ljuvers crossing the boundary of death and entering the life of Ženja and, thus, continuing on with her life. In a similar fashion, we may add, Lermontov enters the world of the story as Cvetkov, moved through Pasternak's "sensation of vivid certainty, sufficiently powerful to contrive that the idea should become reality" (see the italics in the earlier quote).

In 1958 Pasternak wrote in a letter to Eugene Kayden about his attitude to Lermontov in 1917, and what he says is relevant to this investigation: "I dedicated *My Sister Life* not to the memory of Lermontov but to the poet himself as though he was living in our midst - to this spirit still effectual in our literature. What he was to me, you ask in the summer of 1917? - The personification of creative adventure and discovery, the principle of everyday free poetical statement".¹⁵ Thus, the lioness with the lion's mane goes a long way in *Detstvo Ljuvers*. The poet's power of constructing a world is underlined when Lermontov is brought into Cvetkov, when the barriers of the separate worlds are moved against one another in an opposition which is destined to explode the comfortable world of Ženja's childhood.

2. *Cvetkov and the coming of Winter.*

In Greek mythology the approach of winter found its allegorical presentation in the story of Hades (Pluto) abducting Persephone, the daughter of Demeter, and bringing her to his underworld kingdom. Neither the power of Demeter nor even that of Zeus, the ruler of all gods, can intervene to free Persephone. What we encounter in this mythological story is the juxtaposition of two alethically different worlds, where the ruler of all the gods, Zeus, finds a limit to his power. Something very similar to this pagan account of the power of winter appears in *Detstvo Ljuvers*: the coming of winter in Pasternak's story is emphatically associated with the appearance of a fascinating, yet death-bringing world(s) full of hidden darkness, whose power and effect cannot be either counteracted or even foreseen in the world so far investigated by Ženja and found kindred to herself. This is how the first snow which brings tragedy into Ženja's world is described in the text:

А мело уже, и не на шутку, и сейчас. Небо тряслось, и с него валялись белые царства и края, им не было счета, и они были таинственны и ужасны. Было ясно, что эти, неведомо откуда падавшие, страны никогда не слышали про жизнь и про землю и, полуночные, слепые, засыпали ее, ее не видя и не зная.

Они были упоительно ужасны, эти царства; совершенно сатанински восхитительны. Женя захлебывалась, глядя на них. А воздух шатался, хватаясь за что попало, и далеко-далеко больно-пребольно взывали будто плетью огретые поля. ... Мело. (94)

Throughout the text Cvetkov is depicted as connected with this onslaught of cold, and even after the children's return from witnessing the storm, Sereža unexpectedly announces that they have just seen Cvetkov:

- Как выезжать, мы видали Негаратова знакомого. Знаешь?
- Эванса? - рассеянно уронил отец.
- Мы не знаем этого человека, - горячо выпалила Женя. (95)

There is, of course, no mention in the text of the children seeing Cvetkov prior to this announcement, and, thus, Ženja's insistence that the family does not know him, solidifies the link between the lame man and the unknown kingdoms of snow.¹⁵ What occurs in the narrative at the start of winter, therefore, is a creation of the world, where several worlds are intermingled; and, interestingly enough, the tragic accident takes place exactly when these worlds come into headlong collision; i.e. when Mrs. Ljuvers steps out of the theatre on the first day of snowfall: " ... А как по окончании спектакля стали выходить, то их жеребец ... Выкормыш ... стал биться, вздыбился, сбил и подмял под себя случайного прохожего ... " (105).

The mention of the theatre is in full agreement with the emphasis, discussed above, upon the boundary between the comfortable world and that of a theatrical stage "full of pumas". The crossing of this boundary line after the darkness and the snow are released proves tragic.¹⁶

Another important complication in this chain of accidents (i.e. Cvetkov's death and the miscarriage of Mrs. Ljuvers) is the carefully introduced intimation of the coming death of Mr. Ljuvers. This is introduced yet again during autumn, when Sereža loses his characteristics:

К концу сентября у мальчика не стало лица. ... Люверс не препятствовал дружбу сына. ... К тому же голова у него была занята другими заботами. С некоторых пор он стал догадываться, что болен и что его болезнь неизлечима. (83)

No one in the Ljuver's family knows about this sickness. In this sense, Cvetkov, the man from the unknown world, is, as it were, enacting in the story the death ritual still in store for the Ljuvers. The idea of Cvetkov as an actor, or even as a shadow performing a tragic role, is given its fullest expression when Ženja, a week after Cvetkov's death, sees his departure back into the world of shadows:

Хромой поднял лампу и стал удаляться с ней. За ним двинулись, перекашиваясь и удлиняясь, обе яркие полосы, а за полосами и сани, которые быстро вспыхнули и еще быстрее метнулись во мрак, медленно заезжая за дом к крыльцу.

Вскоре лампа опять показалась, и плавно пройдясь по всем занавескам, стало было снова, пятиться назад, как вдруг очутилась за самой занавеской, на подоконнике, откуда ее взяли.

Это было в четверг. (105)

The actor has finished his role and departs not to the land of the living but to the world of shadows, and only the lamp on the window - a symbol associated in the text with Cvetkov and Lermontov - remains.

Also of interest is the theme of death in Lermontov's *Demon*, a text mentioned prior to the appearance of Cvetkov. All the deaths in *Demon* are caused by Lermontov's "demon", yet to everyone in the poem they appear as tragic accidents. An echo of this is preserved in *Detstvo Ljuvers*, where Ženja recognises, however subjective this may be, that in her bringing Cvetkov into the midst of the family, she has initiated a tragedy: "А плакала Женя оттого, что считала себя во всем виноватой. Ведь ввела его в жизнь семьи она в тот день, когда, заметив его за чужим садом ... стала затем встречать его на каждом шагу, постоянно, прямо и косвенно, и даже, как это случилось в последний раз, наперекор возможности"¹⁷ (108).

Cvetkov, therefore, is simultaneously victim (Cvetkov, a flower dying in winter) and agent of a tragic occurrence, a spirit of winter. One may observe that a character of similar stature reappears in Pasternak much later in *Živago*, where Evgraf, a helping spirit to Yuriij, is nevertheless always associated with death:

He [Yuriij] was delirious ... Only now and then a boy got in his way ... He knew for certain that this boy was the spirit of his death, or to put it quite plainly, that he was his death. Yet how could he be his death if he was helping him to write a poem? How could death be useful, how was it possible for death to be a help."¹⁸

Detstvo Ljuvers ends, therefore, when the world of Ženja has already intermingled with that of the unknown. This presence of several worlds within

one is given an arresting visualization when Ženja's tutor, Dikix, loses the girl in the space of one room in the closing scene of the story: "Он встал, похожий на аиста ... А тем временем, как он тыкался впотьмах на загадки из дерева, шерсти и металла, Женя сидела в уголочке и плакала" (107). Her interruption of his search - "Осторожно, там горка" - suggests not merely precious piece of furniture, but a real mountain growing in the middle of the room.

The all-knowing narrator interrupts the scene and collapses what has opened up as many unknown worlds (so that the tutor needs the legs of the crane not to drown in this world's porous carpet) into *one real world* where Ženja has just encountered something fully independent of her own life: "В ее жизнь вошел другой человек, третье лицо, совершенно безразличное" (107-108). Here the authorial voice introduces the commandments of Christ, as the rules which the girl must follow in her interaction with this part of a world indifferent to her:

... Другой человек, третье лицо, совершенно безразличное, без имени или со случайным, не вызывающее ненависти и не вселяющее любви, но то, которое имеют в виду заповеди, обращаясь к именам и сознаниям, когда говорят: не убий, не крадь и все прочее. "Не делай ты, особенный и живой, - говорят они, - этому, туманному и общему, того, чего себе, особенному и живому, не желаешь". (108)

The commandment brings into one sharp focus what operates unnamed in the last "winter" section of *Detstvo Ljuvers*. No one is responsible for the tragedy, yet tragic accidents do take place. In this sense, it becomes clear how unified the text is in its avoidance of *Action-motifs* caused by individual agents or forces even when it goes beyond its metonymic series. In other words, the organization of the text is such that no event can take place while the metonymic series operate, whereas when events occur on the boundary of separate worlds, they are not caused by actions but by accidents. Therefore, the commandment, unveiled at the end of the story, can be regarded as a major deontic modality operating in the world of the narrative, a modality which forbids any direct action initiated or caused by a personalised agent, "не делай ты". Hence, neither *N-force* (always personalised in the text), nor human agent, nor even Cvetkov (in contrast to Lermontov's demon) can become an incontrovertible effectant. This also signifies not merely that metonymy is responsible for the absence of action-material in the text (since the same absence is found when the narrative moves beyond metonymy) but rather that in *Detstvo Ljuvers* an intensional organisation of the text is initiated by the modal operator, the content of which is disclosed when the authorial voice gives its own interpretation of Christ's commandment. The text here clearly strives for the generation of a new prosaic form, where 19th century

prose (i.e. metonymy according to Jakobson), on the one hand, and romantic symbolism (metaphor, emblematically present through Lermontov), on the other, are given a new direction, a direction where events are caused not by personalised action but by a collision between several narrative worlds.

Pasternak's prose, therefore, matures in its complexity within the narrative account of the maturation of Ženja Ljuvers. At its close *Detstvo Ljuvers* comments upon its own successful discovery of a new prosaic form of prose when it concludes with a suggestion of its own triumph over 19th century classics: "И без дальних слов Лермонтов был тою же рукою втиснут назад в покосившийся рядок классиков" (108).

The deontic modality which operates in *Ljuvers* - a prohibition of direct action caused by a personalised agent -- will not altogether prevail in the later prose works of Pasternak. He himself indirectly comments upon this in *Avtobiografičeskij očerok*, when he speaks with mild irony about the childishness of his youthful belief in predestination and his then profound disregard for any assertive exercise of will: "In real life, I thought everything must be miraculous and preordained, nothing must be planned, deliberate, willful...Almost as far back as the night of the concert I had started to believe in a heroic world which must be served with admiration, although it brings sorrow."¹⁹ This, indeed, summarises best the status of action in *Detstvo Ljuvers*: the absence of a deliberately executed action and the death and suffering that Cvetkov brings into Ženja's family.

The alteration which takes place in Pasternak's later works, however, does not eliminate the motif of several narrative worlds and the boundary between them as an event-generating structural principle. We have mentioned already the relationship between Yurij and Evgraf in *Doktor Živago*. We may add here Lara, "the girl from a different circle" (*Živago*, 27), whose role, in contrast to that of Tonja, is to bring complexity into the life of those around her (*Živago*, 372). The status of action, on the other hand, becomes more pronounced and developed, but even then Pasternak approves only of an action which is carried out as a service to a world which surpasses immediate reality.²⁰ He says it best himself in *Avtobiografičeskij očerok*: "В настоящей жизни, полагал я, все должно быть чудом, предназначением свыше, ничего умышленного, намеренного, никакого своеволия" (425).

Notes

¹ Zamjatin, "The New Russian Prose" (1923) in *A Soviet Heretic: Essays by Yevgeny Zamyatin*, ed. and trans. by Mirra Ginsburg (Chicago, 1970), 100. In Russian see "Novaja Russkaja Proza" in Zamjatin, *Žitija* (New York, 1977), 203.

- 2 Jakobson, "Marginal Notes on the Prose of the Poet Pasternak", in *Pasternak* ed. Davie and Livingstone (Glasgow, 1969), 135-151.
- 3 See "Neskol'ko Položenij" [Several Propositions] in B. Pasternak, *Sočinenija*, V. 3 (Ann Arbor, 1961), 152.
- 4 Aucuturier, "The Metonymous Hero or the Beginning of Pasternak the Novelist", in *Pasternak: Collection of Critical Essays* (New Jersey, 1978), 45.
- 5 See Flejšman, "K karakteristike rannego Pasternaka", in *Statji o Pasternake*, ed. (Jerusalem, 1977), 19-21.
- 6 See in particular Doležel, "Narrative Semantics in PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature 1 (f1976), 129-151; "Semantic of Narrative Motifs", in *Proceeding of the Twelfth International Congress of Linguists*, Vienna, Aug. 28 - Sept. 2, 1977, publ. 1978, 646-649. Also "Narrative Semantics and Motif Theory", in *Essays in Poetics* 1978 (3,1), 47-57.
- 7 The following four sections (I-IV) will overlap in many conclusions with Jakobson's treatment of metonymy in Pasternak and Flejšman's observations of Pasternak's phenomenological stance.
- 8 See *Detstvo Ljuvers*, in *Vozdušnye puti: proza raznyx let* (Moskva, 1982) p.57. All subsequent quotations from the story and from Pasternak's memoirs will be given from his edition. Occasionally I will turn to the translation of the story, in *The Childhood of Ljuvers* trans. R. Payne in Boris Pasternak, *Prose and Poems*, ed. Stefan Schimanski (London, 1959), 1983.
- 9 Sinjavskij succinctly summarises the principle of animation of the inanimate objects and the forces of nature in Pasternak's poetry, see Andrej Sinjavskij, *Predislovie*, in Boris Pasternak, *Stixotvorenija i poëmy* (Moskva/Leningrad, 1965), 17 ff.
- 10 See Doležel, "Narrative Semantics", 137.
- 11 It is noteworthy, how Pasternak avoids treating the interaction between Ženja and her brother until their move to the Urals, by mentioning that prior to the move - "до сих пор они жили парой" (71).
- 12 See Jakobson, "Marginal notes", 147.
- 13 M. Lermontov, *Sobranie sočinenij* [Collected Works], V. 1 (Moscow, 1975), 116.
- 14 See Kayden's Introduction to Boris Pasternak, *Poems* trans. and intr. Eugene Kayden (Ann Arbor, 1959), IX.

- 15 The connection between Cvetkov and the strange Belgian fellow Negarat is also significant, for Negarat in his turn is always associated with rain: "Иногда он приходил один ненароком, в будни, выбрав какое-нибудь нехорошее, дождливое время" (73). In Cvetkov's move to Negarat's room there is possibly a suggestion of snow succeeding rain.
- 16 Relevant here is similar juxtaposition of narrative world in Pasternak's earlier story *Il Tratto di Apelle*, where Heinrich Heine tells Carmilla about them both being on stage: "Yes, one more piece of play-acting. But why am I not allowed to stay for a while under the rays of a perfect illumination? Am I at fault because the most dangerous places in life-bridges and crossroads - are illuminated more strongly than others". See *Il Tratto di Apelle* in Pasternak, *Prose and Poems*, 141. Here, as in *Detstvo Ljuvers* the characters are also caught in a transition (stage) between worlds, and this transition, this boundary, is also treated as a place of danger. Flejšman observes that invariably the boundary near the theatre is associated in Pasternak with death, "K karakteristike", 16.
- 17 There is of an obvious reflection in this passage upon the creation of the story, a reflection upon fiction-making per se, which becomes even more prominent in the treatment of Evgraf in *Doktor Živago*, to which I am about to refer.
- 18 Pasternak, *Doctor Živago*, trans. Max Hayward and Manya Harari (London, 1958), 188.
- 19 Pasternak, *An Essay in Autobiography*, trans. Manya Harari (London, 1959), 47.
- 20 In this context Pasternak's love for Shakespeare's Hamlet becomes almost predictable. In the early 1940s Pasternak isolates the characteristics of the prince which are potentially present in the world of *Detstvo Ljuvers*: the sacrificial nature of Hamlet's life in the boundary between the two worlds, his submission to a will higher than his own, his chosenness as if by chance by this second separate supernatural world. For this see "Zamečanija k perevodam iz Šekspira".

Jean Philippe Jaccard
Андрей Устинов

ЗАУМНИК ДАНИИЛ ХАРМС: НАЧАЛО ПУТИ.

Если от незаумной вещи можно требовать национальность, то от зауми тем более.

Даниил Хармс

"Gott mach dass ich hier lernen weiter werde"¹. Просьба, с которой обращается 9 июня 1925 г. к Богу Даниил Иванович Ювачев (1905-1942), в это время учащийся Электротехникума, не будет услышана. Интересующийся прежде всего поэзией, он иногда выступает с чтением произведений Н. Гумилева, А. Блока, А. Белого, И. Северянина, В. Маяковского, Н. Асеева, В. Каменского, В. Хлебникова и "его поэтов", т.е. А. Туфанова и "дикого", по определению Д. Бурлюка, поэта В. Марта, и других². Он начинает писать сам, о чем свидетельствует следующая запись на немецком языке, сделанная им весной 1925 г. накануне одного из выступлений: "Это вполне логично пригласить меня почитать стихи. Боже, сделай так, чтобы там были люди, которые любят литературу, чтобы им было интересно слушать. И пусть Наташа будет повежливей к моим стихам. Господи, сделай то, о чем я тебя прошу. Сделай это, мой Боже"³. Одним словом, наступает переломный момент в его жизни - Даниил Ювачев становится Даниилом Хармсом и под этим псевдонимом приобретает известность. Критическая литература обычно определяет его первые поэтические опыты как заумь, тем не менее, из всего объема произведений Хармса, изданных на сегодняшний день, очень мало текстов подкрепляют такое утверждение. Самые ранние дошедшие до читателя стихотворения, начиная с двух единственных прижизненных публикаций, появившихся в сборниках Союза поэтов⁴, датированы 1926 г. и обнаруживают заметно отличающийся от заумного стиль. Что же касается сочиненных раньше, то они все это время оставались за семью замками в архиве Пушкинского Дома, и приходилось довольствоваться описанием, сделанным Анатолием Александровым в ежегоднике института, которое давало о них весьма смутное представление⁵. Большая часть этих текстов вошла в две тетради, которые в конце 1925 г. были представлены Хармсом для

вступления в Союз поэтов⁶. Для того, чтобы лучше понять эстетический контекст, в котором зарождалось творчество Хармса, следует напомнить о его стремлении найти свое место в литературной жизни, выразившемся в участии в работе нескольких поэтических групп, в частности, *Ордена заумников DSO*.

Недолго просуществовавший *Орден заумников* был создан в марте 1925 г. Александром Туфановым⁷ - поэтом, творчество которого много лет незаслуженно оставалось без внимания со стороны критики. Причиной для знакомства Хармса с Туфановым могло послужить преклонение обоих перед Хлебниковым⁸. К сожалению, их встречи практически не документированы⁹. Без сомнения, они виделись на чтениях в Союзе поэтов, в ГИИИ; Хармс был частым гостем Туфанова. О группе и о значении загадочных латинских букв в ее названии Туфанов писал позже следующее: "*Орден заумников* в Ленинграде возник после моего выступления в Ленинградском Отделении Союза Поэтов в марте 1925 г. <...> DSO - значение заумное: при *ослаблении* вещественных преград /D/ *лучевое устремление* /S/ в века при расширенном восприятии пространства и времени /O/. В ядро группы входят трое: я, Хармс и Вигилянский; Хармс и Вигилянский - ученики постоянно работающие в моей студии. Есть еще 6 человек, имеющих уклон к Зауми и занимающихся предварительной подготовкой"¹⁰. Интересно отметить, что в этом же тексте Туфанов перечислял всех тех, кого можно было считать ленинградскими заумниками: "Затем в Ленинграде есть еще Терентьев, ученик Крученых, сейчас отошедший от нашей работы, работающий в театре и имеющий ученика Введенского (на подготовительной стадии). Терентьев считает меня "единственным теоретиком в Зауми", таким образом, в Ленинграде заумников - 11 человек, и мои сообщения можно считать исчерпывающими"¹¹.

Орден заумников собирался достаточно регулярно. На встречах анализировались работы присутствовавших, ученики получали задание на следующий понедельник, обсуждались литературно-художественные течения. В это время Хармс причислял себя к направлению, определенному им самим как "Взирь Зауми". Кроме того, необходимо подчеркнуть, что почти все тексты, представленные им в Союз поэтов, создавались в период существования *Ордена заумников*, следовательно, рассматривать их нужно, учитывая то безусловное влияние, которое оказали на молодого поэта теоретические исследования данной группы и, в частности, Туфанова. Отголоски этого опыта можно найти и в позднейших произведениях Хармса, и даже тогда, когда разрыв казался окончательным и бесповоротным, т.е. в декларации (точнее, в статье) "ОБЭРИУ". Таким образом, необходимо хотя бы вкратце обозначить

круг деятельности Туфанова, тем более, что в двадцатые годы, пройдя путь от символизма к радикальной зауми, он становится одним из главных распространителей системы семантизации согласных фонем Хлебникова.

В 1917 г. Туфанов на собственные средства выпустил первый сборник своих произведений "Эолова арфа", в предисловии к которому провозгласил творческую независимость: "Да я - никто, а потому не должен. Моя душа - нигде, а потому я не должен"¹². Вошедшие в книгу стихотворения написаны под влиянием К. Бальмонта, И. Северянина и С. Малларме¹³, тем не менее, они явились важным этапом в создании Туфановым собственной теории творчества. Их музыкальность, как один из необходимых признаков поэзии, была наглядным проявлением "текучести стиха" - важнейшей установки этой теории и, кстати, предмета постоянного внимания Хармса¹⁴. Развивая "научно-теоретически" положения Хлебникова, Туфанов вырабатывал свою систему семантизации фонем, при которой последние становились "материалом искусства". Манифестом его теоретических воззрений явилась книга "К зауми" (Л., 1924), в предисловии к которой он сформулировал основные положения своей школы. По всей видимости, Хармс познакомился с ним именно в это время.

Присущее Туфанову стремление к абстракции (безобразному творчеству) - одна из особенностей и первых стихотворений молодого поэта, даже при том условии, что сходства в их произведениях практически нет. Но говорим ли мы о музыкальности, на которую опирался первый ("нам нужна музыкальная теория стиха")¹⁵, или о ритмике, придававшей динамичность текстам второго¹⁶, в основе и той и другой лежало стремление подняться на уровень не зависящего от разума, возвышающегося над умом, транс-рационального, за-умного восприятия реальности. В уже упомянутом письме Туфанова, посвященном *Ордену заумников*, можно прочесть следующее: "Заумное творчество беспредметно в том смысле, что образы не имеют обычного своего рельефа и очертаний, а при новых способах восприятия, "беспредметность" наша - вполне реальная образность с натуры, воспроизведенной при текущем очертании"¹⁷. Из приведенной выше цитаты следует, что роль произведения искусства состоит в том, чтобы лучше отражать действительность в ее "подвижности" и "текучести", и что способ достижения данной цели лежит в деформации слов, которые ее (действительность) описывают. Семантические сдвиги, вызванные работой над фонетикой, являются средством преодоления произвольного характера лингвистического знака, кото-

рый стремится к замораживанию реальности в ее единственном, окончательном и, следовательно, идеологическом толковании.

17 октября 1925 г. *Орден заумников*, членом которого незадолго до этого, летом, стал А. Введенский, выступил в Союзе поэтов. На этом вечере был оглашен написанный Туфановым манифест¹⁸, определявший методологию его теории и называвший заумников (и экспрессионистов) единственно революционными представителями поэзии. В этом манифесте Туфанов, взяв за основу поле видения поэтов, предложил классифицировать их по кругу: с 1 до 40° он разместил тех, кто *исправляет* мир ("православные" символисты, лефовцы, лапповцы), с 41 по 89° - тех, кто его *воспроизводит* (реалисты, акмеисты, натуралисты), с 90 по 179° - тех, кто его *украшает* (импрессионисты, футуристы, имажинисты). И наконец: "Только заумники и экспрессионисты при восприятии под углом 180-360°, *искажая* или *преображая* - революционны"¹⁹. Уровень деформации различен: если 360° - "абстрактная", т.е. чисто фонетическая заумь, то 180° - поэзия, стремящаяся к звуковым эффектам, не исключая, однако, употребления слов, существующих в обиходном языке. К последней можно отнести публикуемую ниже поэму "Михайлы", отрывки из которой были прочитаны с "хоровым произношением" на вечере. Данную классификацию необходимо рассматривать в связи с появившейся в тот же период теорией М. Матюшина и его группы *Зорвед* (с которой, кстати, Туфанов собирался сотрудничать²⁰) о *расширенном восприятии мира*. Действительно, восприятие между 180° и 360° сродни тому, что художник подразумевал под "затылочным зрением": "видеть" затылком, либо обострять ритмику, как это делает Хармс, - значит, задействовать всю нервную систему и, следовательно, получить возможность охватить мир в его совокупности (человек видит впереди себя посредством "центрального зрения" и позади себя - посредством зрения "затылочного" или "периферийного")²¹.

Можно было бы привести и ряд других примеров, подтверждающих влияние Туфанова на поэзию Хармса данного периода, в том числе употребление обоими термина *срыв*²² для обозначения некоторых своих произведений. Однако, сравнивая их творчество, приходится говорить скорее о различии, чем о сходстве в воплощении названных выше поэтических принципов. Уже упоминалась установка на ритмику, характеризующая стихотворения Хармса в противовес музыкальности Туфанова, но главное, что отдаляло ученика от учителя - это выработанная последним концепция зауми, в основе которой лежала многоязычная фонетическая система. Дело в том, что Хармс видел в

зауми явление чисто национального характера. Подтверждением тому является следующая запись:

I часть по многообразию "Зангези" Велимира
 О солнице сконце
 О слунцо стунко
 Маяков <ский> Ура ГИПП
 Банзай
 Ассев Соловей
 россиньоль нахтигаль
 снаряды смерти
 мельница с кибитками смерти мельница огня
 символизм
 Пора стаканы смерти сбросить
 II часть символическая
 Слова разговорного лексикона поставлены в таком
 построении, что не теряется их русско-национальная красота.
 же сло_к?
 челкимвек
 Рецензия
 I действие легче нежели II-ое
 Общий славянизм <...>
 О абстрактной зауми
 Если от незаумной вещи можно требовать национальность,
 то от зауми тем более.
 Свою теорию о красоте национального слова²³

В данной "рецензии", вероятно, на поэму Туфанова "Домой в Заволочье"²⁴ Хармс полемизировал с главой *Ордена заумников*, избравшим в качестве "материала для своего искусства" "произносительно-слуховые единицы языка, фонемы"²⁵. Туфанову был важен "звуковой жест", а не слово, и, как следствие, понимание того, "что делают заумные стихи, а не что изображено в них"²⁶. Отсюда, непринципиальность вопроса о том, какой язык выбирался в качестве исходного для фонемного анализа. Так например, в предисловии к своей книге "К зауми" автор исследовал английские и китайские морфемы, "звуковые жесты" японского языка, фонемы семитских языков и русские частушки. Высказывания же Хармса о необходимости сохранения "национальности" зауми, ее "русско-национальной красоты", являвшиеся как бы откликом на теоретические положения Туфанова, совпадали, с одной стороны, с идеями Хлебникова о создании "грядущего мирового языка"²⁷ на основе русского, а, с другой стороны, в них слышались реминисценции следующего суждения А. Крученых по поводу известного стихотворения "Дыр бул цыл...": "Кстати, в этом пятистишии более русского национального,

чем во всей поэзии Пушкина²⁸. Присущие произведениям Хармса ритмика и сдвигология²⁹, и то значение, которое он придавал национальному характеру зауми - две грани его поэзии, позволяющие увидеть в его творчестве середины 20-х годов преемственную связь с самым большим "не-поэтом", которого знала Россия³⁰. К этим двум характеристикам можно добавить примитивизм, иллюстрацией которого могут служить "Михаилы", отсылающие как к поэтике Крученых, так и к некоторым крестьянским полотнам К. Малевича.

В стихотворениях, представленных Хармсом в Союз поэтов и относящихся к началу 1926 г., появляется другое загадочное название - "Чинари" или "Школа чинарей", заслуживающее объяснений. Годом раньше Введенский привел своих приятелей - философов Я. Друскина³¹ и Л. Липавского³², к Е. Вигилианскому послушать, как молодые поэты, в том числе Хармс, читают свои произведения. Последний им особенно понравился. Так зародилась дружба, которая затем надолго связала этих людей. Через некоторое время к ним присоединился Н. Олейников, и возникла поэтико-философская группа, назвавшая себя *Чинари*³³. Это слово, восходящее по мнению А. Стоун Нахимовски к славянскому корню со значением "творить"³⁴ и объяснявшееся Я. Друскиным через понятие "духовный ранг"³⁵, было использовано Хармсом и введенным им в круг Туфанова Введенским для того, чтобы подчеркнуть расстояние, отделявшее их от заумников Ордена. По свидетельству И. Бахтерева, именно по их просьбе *Орден заумников* был переименован в *фланг Левых*, а затем *Левый фланг* - изменение, которое мало повлияло на ход последующих событий: вскоре группа прекратила свою деятельность, причиной тому послужила, как будто, ссора Введенского с Туфановым³⁶. Что же касается чинарей, то они продолжали собираться и в тридцатые годы, до тех пор, пока аресты и смерть не разъединили их. В текстах 1925-26 гг. практически неощутимо то влияние, которое впоследствии оказала на Хармса философия Липавского и Друскина. Тем не менее, стоит вспомнить об этих нескольких фактах биографии поэта хотя бы уже для того, чтобы понять, что его творчество с самого начала выступило в двойной перспективе, с одной стороны, традиции зауми и, с другой, отказа от нее. Двамя годами позже этот отказ стал очевидным - в декларации *Объединения реального искусства* можно прочесть следующее: "Нет школы более враждебной нам, чем заумь"³⁷. Данную фразу следует, безусловно, рассматривать в контексте противоречий, бывших между Хармсом и Туфановым, однако, причин такой относительной агрессивности тона несколько. Прежде всего, в конце 20-х само по себе слово "заумь" начало звучать нарицательно,

становилось все более и более опасным причислять себя к этому направлению, и в скором времени для властей оно превратилось в синоним "контрреволюции"³⁸; кроме того, сыграло свою роль стремление отмежеваться от поколения, которое, казалось, исчерпало свои возможности, и в довершение, не следует упускать из виду тот факт, что автором этой части декларации был Н. Заболоцкий, наиболее "правый" из всех членов объединения, ярый противник зауми³⁹. Что бы там ни было, но "Три левых часа" - представление, состоявшееся 24 января 1928 г. в Доме печати, и, в особенности, вторая его часть - "Елизавета Бам" Хармса, показывают до какой степени в поэтике *ОБЕРИУ* переплелись несомненные связи с заумниками предшествующего поколения, выразившиеся хотя бы уже в стремлении к некоей чистоте письма, как к отражению гипотетической чистоты порядка мира ("хочу писать так, чтобы было чисто", - говорил Хармс по воспоминаниям Е. Шварца⁴⁰), и все признаки новой литературы, обреченной на тяжелый экзистенциальный кризис.

Поэтические поиски Хармса 1925-1926 гг., как и предпринимаемые им попытки консолидации "левых" сил в искусстве, не ограничивались заумью и участием в работе группы Туфанова. Необходимо упомянуть о контактах, существовавших с поэтами-имажинистами С. Полоцким, привлечшим Хармса и Введенского к участию в подготовленном им, но не вышедшем сборнике⁴¹, и И. Афанасьевым-Соловьевым, включенным Хармсом в запись порядка выступлений на заседании *Левого фланга* 5-го января 1926 г.⁴². Интересно также отметить, что в уже упомянутом письме "Заумный орден" Туфанов пишет, что связи с имажинистами поддерживались именно через Афанасьева-Соловьева: "И наконец в лице Афанасьева-Соловьева (члена Ордена Ленинградских Имажинистов) наш орден имеет соприкосновение с группой имажинистов (в настоящее время Афанасьев-Соловьев закончил работы обо мне и Вел. Хлебникове)"⁴³.

Определенную роль в том, что Хармс рассматривал заумь как явление национального характера, могло сыграть его знакомство с поэтом Н. Клюевым. Действительно, и для Хармса и для Введенского Клюев был признанным поэтическим авторитетом, они оба принимали участие в его поэтических вечерах, о чем свидетельствуют как воспоминания И. Бахтерева и Г. Матвеева⁴⁴, так и записи самого Хармса: "<октябрь 1926 г.> Пятница 29. Был у Клюева. Союз поэтов /.../ Суббота 30. К Клюеву /.../ Воскресенье 31. Спести Клюеву судака"; "<1927г.> На 4 января /.../ [4 Зайти к Клюеву]"⁴⁵; "<декабрь 1927 г.> Клюев приглашает Введенского и меня читать стихи у каких-то студентов, но не в пример прочим, довольно культурных"⁴⁶. Должно быть, не без его влияния Хармс

пишет ориентированные на народный стих поэму "Михаилы", стихотворения "Половинки" и "Вьюшка смерть". Кроме того, близость к Клюеву и пристальное внимание Хармса в 1925-1926 гг. к народному творчеству объясняет посвящение С. Есенину⁴⁷ последнего стихотворения, в котором можно прочесть следующую строчку: "добреду до Клюева". Толчком к написанию этого произведения могли в какой-то мере послужить трагические обстоятельства смерти Есенина, о которых Хармс знал, вероятно, от художника П. Мансурова⁴⁸.

Говоря о стремлении к консолидации, нужно вспомнить и об организованном в 1926 г. силами некоторых будущих обэриутов театре *Радикс* и о последовавшей затем просьбе, адресованной Малевичу, по поводу возможности репетировать в помещении ГИНХУКа⁴⁹; о планах сборника, который должен был быть составлен из теоретических и художественных текстов представителей всех "неприсоединившихся" движений того времени, в том числе формалистов⁵⁰; о письме Хармса и Введенского от 3 апреля 1926 г., адресованном Б. Пастернаку, в котором они назвали себя "единственными левыми поэтами Петрограда" и предложили ему издать их стихи⁵¹; о создании в конце 1927 г. *ОБЭРИУ* и о попытке превратить Дом печати в центр левых сил⁵². Однако, все это выходит за рамки данной статьи. Одним же из первых реальных воплощений идеи консолидации явилось решение Хармса о вступлении в Союз поэтов, реорганизованный по инициативе Г. Шмерельсона, ставшего его секретарем, в начале 1924 г. Первое собрание нового Союза поэтов состоялось 12 апреля 1924 г. Тогда же была произведена кооптация членов первого Союза⁵³. Согласно установленным правилам Хармс подал на рассмотрение в приемную комиссию свои стихотворения и заполнил (художественно) анкету, датированную им 9-ым октября 1925 г. Воспроизводим ее полностью со всеми содержащимися в ней "небольшими погрешностями":

Всероссийский Союз Поэтов

Анкета для членов Союза

Состоит членом В.С.П.

с *принять*.....19 г.
по протокол N11 от 26/ III 26 г. отделению

| ВОПРОСЫ: | ОТВЕТЫ: |
|---|---|
| 1. Фамилия, имя, отчество | <i>Даниил Иванович Ювачёв-Хармс</i> |
| 2. Литературный псевдоним | <i>Нет, пишу Хармс</i> |
| 3. Число, год и месяц рождения | <i>1905 декабрь 30.</i> |
| 4. Национальность | <i>Русский</i> |
| 5. Социальное происхождение | <i>незнаю</i> |
| 6. Образование (домашнее, низшее, среднее, высшее, специальное, знание иностранных языков) | <i>скоро будет высшее. Знаю немецкий и английский</i> |
| 7. В каком возрасте начали писать | <i>незнаю</i> |
| 8. Где и когда напечатано Ваше первое литературное произведение | <i>незнаю</i> |
| 9. Перечислите издания (газеты, журналы, сборники и пр.), в которых Вы участвовали: а) до 1914 г. б) с 1914 г. по 1917 г. в) с 1918 г. по настоящее время | <i>незнаю</i> |
| 10. Имеются ли у Вас отдельные издания (книжки, листовки, брошюры, собрания сочинений), перечислите их (с указанием заглавия, автора предисловия, если таковое имеется, года и месяца напечатания, издательства и количества страниц) | <i>незнаю</i> |
| 11. Имеются ли у Вас законченные, но не напечатанные рукописи (их название) | <i>есть</i> |
| 12. Укажите известные Вам переводы Ваших произведений на иностранные языки | <i>нет таких</i> |
| 13. Укажите известные Вам постановки Ваших произведений на русской и иностранных сценах | <i>нет таких</i> |

| | |
|---|---------------------------------|
| 14. Укажите известные Вам критические статьи и отзывы о Ваших произведениях | <i>незнаю таких</i> |
| 15. Ваша литературная специальность (поэзия, беллетристика, критика, переводы, драматургия, редактирование и пр.) | <i>незнаю</i> |
| 16. Ваши переводы с иностранных языков на русский и наоборот | <i>нет таких</i> |
| 17. Ваша основная профессия, место службы и получаемый оклад | <i>учусь</i> |
| 18. Состоите ли членом профессионального союза и какого | <i>нет</i> |
| 19. Ваша партийность в прошлом и настоящем | <i>незнаю</i> |
| 20. Ваше отношение к воинской повинности | <i>молод еще</i> |
| 21. Членом каких литературных организаций Вы состоите или состояли | <i>Председатель Взорь Зауми</i> |
| 22. Ваша общественная и политическая деятельность | ----- |
| 23. Ваш точный адрес и телефон | <i>Миргородская 3/4 кв. 25</i> |
| 24. Ваше семейное положение | ----- |

ПОДПИСЬ *Даниил Хармс*
 октябрь "9" дня 1925 г.

ПОСТАНОВЛЕНИЕ:54

Протокола собрания, на котором рассматривался вопрос о приеме Хармса в члены Союза, не сохранилось. По всей видимости, ему было предложено показать другие свои произведения, что он и сделал в конце февраля или в начале марта 1926 г. Об этом свидетельствует запись красным карандашом на первом листе стихотворения "Полька

затылки": "Хармс вторично". На последнем листе первых "Ванек-Встанек" можно прочесть решение приемной комиссии:

<пост> авить на совещание
 НТ
 <Не> следует ставить на
 <сове> щание лишняя проволочка
 <У Ха> рмса есть настойчивость
 <поэ> тическая. Если это
 <по> ка не стихи, то
 <вс> е же в них имеются
 <э> лементы настоящие. Кроме
 <г> ого Хармс около года читает
 <на> открытых собраниях союза.
 <П> ринять.

КВ⁵⁵

Автор первого отзыва - Н. Тихонов, второго - Конст. Вагинов, который всячески отстаивал молодых поэтов, вступавших в Союз⁵⁶, и творчество которого соприкасалось с творчеством Хармса. 26 марта 1926 г. согласно записи, сделанной в протоколе № 11, Хармс становится членом Союза поэтов.

Кризис, который претерпевала поэтика Хармса, можно объяснить как органичным внутренним развитием авангарда в конце 20-х годов, так и крушением выработанных им самим (авангардом) способов постижения мира, но основным толчком, вызвавшим этот кризис, стали внешние обстоятельства, а именно, стремление властей к руководству литературным процессом в стране и к его окончательной "советизации". Таким образом, предпринимавшиеся Хармсом попытки консолидации левых сил с самого начала были обречены на провал, поскольку именно против нее и направляли свои атаки стражи революции от искусства. После выступления Академии левых классиков (в очередной раз переименованный *Левый фланг*⁵⁷) 28 марта 1927 г. на собрании литературного кружка Высших курсов искусствоведения при ГИИИ в газете "Смена" была напечатана разгромная статья, написанная членами кружка - И. Иоффе и Л. Железновым, "Дела литературные (о "чинарях)"⁵⁸, за которой последовал организованный все тем же Железновым коллективный донос в правление Союза поэтов. В архиве ЛОСП сохранилась объяснительная записка Хармса и Введенского следующего содержания:

Заявление в Ленинградский Союз поэтов от Академии Левых Классиков.

Причина описываемого скандала и его значение не таково,

как об этом трактует "Смена". Мы еще до начала вечера слышали предупреждение о том, что собравшаяся публика настроена в достаточной степени хулигански. В зале раздавались свистки, крики и спор. Выскакивали ораторы, которых никто не слушал. Это длилось минут 5-7, пока чинарь Д.И. Хармс не вышел и не сказал своей роковой фразы: "Товарищи, имейте в виду, что я ни в конюшнях, ни в бардаках не выступаю", после чего покинул собрание. Шум длился еще некоторое время и кончился дракой в публике вне нашего участия.

После вышеизложенного мы, Академия Левых Классиков, считаем свое поведение вполне соответствующим оказанному нам приему и резкое сравнение Д.И. Хармса, относящееся к имевшему быть собранию, а не к вузу вообще, по трактовке гг. Иоффе и Железнова, считаем также весьма метким. Чинарь А. Введенский, Чинарь Д. Хармс.⁵⁹

Попытки оправдаться ни к чему не привели, последний удар по **ОБЭРИУ** был нанесен немного позже опять-таки бдительным пролетарским студенчеством, объявившим после одного вечера в общежитии ЛГУ поэзию членов объединения "поэзией классового врага" и написавшим очередной донос, в котором задавался вопрос: "Кстати, почему союз писателей терпит в своих рядах подобную накипь, подобных обереутов? Ведь, союз объединяет **СОВЕТСКИХ** писателей?"⁶⁰.

Бравые студенты, увы, опоздали: на самом деле, членство еще ранее в достаточной мере скомпрометировавшего себя Хармса в Союзе поэтов было прервано в 1929 г., вслед за начавшейся кампанией против Б. Пильняка и Е. Замятина. В тексте постановления говорилось следующее:

Р.С.Ф.С.Р.
Н.К.П.

ВСЕРОССИЙСКИЙ СОЮЗ ПОЭТОВ

Ленинградский Отдел

(утв. Ком. Наркомпроса 16.XII.1918

и Нарфинотделом 16.II.1923)

Настоящим доводится до Вашего сведения следующее постановление Правления л/о Всероссийского Союза Поэтов: (Выписка из протокола заседания правления ВСП 30 сентября 1929 г.)

СЛУШАЛИ:
п.3/ О составе
Союза

ПОСТАНОВИЛИ:
п.3/ Ввиду продолжающейся неуплаты членских взносов и не погашения старой задолженности по ним т.т. И. ВАСИЛЬЕВА, А. ВВЕДЕНСКОГО, Я. ГОДИНА, Г. ПЕТНИКОВА, Е. РЫССА, Д. ХАРМСА, М. ШЕФФЕРА и З. ШТЕЙНМАНА - считать их (в согласии с постановлением ОБЩЕГО СОБРАНИЯ членов л/о ВСП, от 10 марта 1929 г.) - механически выбывшими из состава членов л/о ВСП.

По тем же причинам, а также ввиду переезда на постоянное жительство в Москву, считать выбывшими из состава членов л/о ВСП - С. МАРКОВА и О. МАНДЕЛЬШТАМА.

Сообщить всем поименованным товарищам о настоящем постановлении выпиской из протокола.

Технический секретарь л/о ВСП:⁶¹

Как видно, для чистки была избрана сугубо формальная причина. Через месяц, 26 октября 1929 г., подводя итоги деятельности Союза поэтов, "Красная газета" писала, что "с самого начала жизни Союза была взята правильная общественная установка всей его работы, Ленинградский Союз поэтов все более и более становился подлинно советским":

Ленинградский Союз поэтов путем ежегодной чистки проверявший свои ряды и создавший общественно-здоровый и художественно-сильный кадр работников стиха, не был застигнут событиями врасплох. В период, когда внимание всей советской общественности было приковано к литературным организациям, когда история диктовала необходимость объединения всех подлинно советских литературных сил, - Ленинградский Союз поэтов в лице своего правления принял правильное решение, уже утвержденное общим собранием: заявить о своем выходе из Всероссийского Союза поэтов и в полном составе вступить в качестве самостоятельной секции поэтов в Ленинградский отдел Всероссийского Союза писателей.⁶²

Пребывание Хармса в Союзе поэтов, как видим, очень важно не только с точки зрения художественного пути поэта, но и с точки зрения истории литературы. В самом деле, 1925 г. - это начало конца той эпохи, последними представителями которой стали Туфанов и И. Терентьев, показавший незадолго до вечера *ОБЭРИУ* и на той же сцене "заумного" *Ревизора*, шокировавшего критику⁶³, на плечи которой в это время легла задача внедрения в практику резолюции партии в области художественной литературы, появившейся в *Известиях*⁶⁴ через три недели после того, как Хармс записал в своей записной книжке: "**Gott mach dass ich hier lernen weiter werde**". Ситуация, в которой оказалась литература, исключала созидательный оптимизм, лежавший в основе самого понятия *заумь*. Вот почему творческая эволюция Хармса отмечена обостряющимся кризисом принятой в начале поэтической системы - системы, все составные части которой мы наконец можем оценить по достоинству.

Женева - Ленинград, май 1990 г.

П р и м е ч а н и я

- 1 ОР ГПБ, ф.1232, ед. хр. 73, л. 135 об.; далее указываются только листы. В этот период Хармс нередко пишет в записных книжках по-немецки. Немецкий язык преподавался в школе, в которой учился поэт (Петершуле).
- 2 В записной книжке Хармса 1925 г. есть список - "Стихотворения, наизустные мною" (лл. 143-144 об.). Кроме произведений указанных поэтов, мы находим здесь стихотворения В. Инбер, Ф. Сологуба, А. Ахматовой, С. Есенина, И. Маркова, Е. Вигилянского (о последнем см. прим. 10). Как видно, Хармс выступал исключительно с текстами современников, причем с ориентацией как на символизм, так и на футуризм. Венедикт Николаевич Март (наст. фам. Матвеев, 1896-1937, расстрелян) - поэт, автор книг *Черный Дом* (1917), *Песенцы* (1917) и др. В 1921 г. Д. Бурлюк в "Заметках и характеристиках очевидца" писал: "Особое положение занимает 'дикий' поэт Венедикт Март - его творчество соединяет в себе черты грубого протеста во имя протеста, следы патологичности, но, должно быть, отмечено неустанностью борения против провинциального покоя" (*Новая русская книга*, 1922, № 2, с. 47). Имя Марта стоит в записной книжке Хармса 1933 г. в списке "С кем я на ты". Многочисленные выписки из записных книжек Хармса были любезно предоставлены нам Вл. Эрлем. Пользуемся случаем поблагодарить его за помощь в работе. Подробнее о В. Марте, см.

во вступительных заметках Е. Витковского к подборкам стихотворений Ивана Елагина: *Новый мир*, 1988, №. 12; *Радуга* (Киев), 1990, №. 2. См. поэму Ивана Елагина "Память" (Елагин И., *Тяжелые звезды*. Терафлу (N.J.), 1986, с. 296-310. О Хармсе см. с. 303-305).

3 Л. 71.

4 Хармс Д., "Случай на железной дороге", *Собрание стихотворений*. Сб. ЛОВСП, Л., 1926; Стих Петра "Яшкина", *Костер*. Сб. Ленинградского Союза поэтов, Л., 1927. В записной книжке №. 8 есть небезыңтересный список комбинаций стихотворений для последнего сборника:

"конец февраля - начало марта 1927 г.>

Материал к сборнику Стихов В.С.П.

Комбинации на которые я согласен

I. Казацья смерть. Стих Петра -Яшкина -Коммуниста (114 стр<ок>)

II. Стих П. -Я. -К. Скупость. Китобой - (92 стр.)

III. Конец героя. Стих П. -Я. -К. - (106)

IV. Стих П.-Я. -К. Неоконченное стихотворение. Китобой (92 стр.)

V. Из "Комедии города Петербурга", Стих П.-Я.-К. (81 стр.)

VI. Нет (0 стр.)

Вероятно, когда Хармсу, из-за ограниченного объема, было предложено дать в сборник одно стихотворение, он выбрал "Стих Петра - Яшкина - Коммуниста", что, как видно, имело принципиальное значение.

5 Александров А., "Материалы Д.И. Хармса в Рукописном отделе Пушкинского дома", *Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 1978 год*, Л., Наука, 1980, с. 64-79.

6 По всей видимости, именно эти тетради Хармс упоминает в оставшейся среди его бумаг записке: "Был у тебя с двумя тетрадями стихов" (л. 117).

7 Александр Васильевич Туфанов (1877 - не ранее 1941) - издал за авторский счет три книги: *Эолова арфа. Стихи и проза*. Пг., 1917; *К зауми. Фоническая музыка и функция согласных фонем*. Пб., 1924; *Ушкуйники (фрагменты поэмы)*. Л., 1927. Последняя будет в скором времени переиздана с добавлением основной информации об авторе (статьи, автобиографии, неизданное) в серии *Berkeley Slavic Specialties*. Изд., предисл., послеслов., примеч. Ж-Ф. Жаккара и Т. Никольской.

8 См. написанный Туфановым некролог Хлебникова: А.В. Т. в., "Памяти Велимира Хлебникова", *Новости*, Пг., 1922, 17 июня; и

напечатанное им объявление о создании "Кружка памяти поэта Хлебникова" (*Новости*, 1922, 24 июня). Ср. с двустишием Хармса "Виктору Владимировичу Хлебникову" (1926): "Ногу на ногу заложив /Велимир сидит. Он жив" (в кн.: Хармс Д., *Собр. произведений*, кн. 1, Vremes: K- Presse, 1978, с. 28). Другое доказательство сознательной и открыто объявленной преемственности - в употреблении Туфановым титула "Председатель Земного Шара Зауми" (Туфанов А., *Автобиография*, РО ИРЛИ, ф. 172, ед. хр. 339. В печати в составе книги "Ушкуйники". Именно такую запись оставляет Туфанов в миниатюрном альбоме Хармса 1925 г., который открывается девизом- требованием последнего "Будь краток и о'юток") и Хармсом - "Председател <sic> Взирь Зауми" (см. ниже анкету для ВСП).

- 9 Нам неизвестна основная часть неразобранного фонда Туфанова в ИРЛИ. В записной книжке Хармса за 1925 г. можно найти некоторые указания на деятельность группы, например: "<сентябрь> Звонить к Введенскому, к Александр<у> Васильев<ичу> и к Вигилянскому. Сказать Туфанову, что сегодня у него не буду" (л. 87); или следующее расписание дня: "<19 августа> ...Если буду в библиотеке, зайти к Туфанову, а потом к Полоцкому" (л. 67). О С. Полоцком см. прим. 41.
- 10 Туфанов А., "Заумный Орден" (*частное собр.*, Ленинград). В печати в составе кн. "Ушкуйники". Речь идет о письме, являющемся ответом на анкету составителя словаря русских писателей, возможно, Б. Козьмина, Евгений Иванович Вигилянский (1903-1942?) - учитель словесности. В середине 20-х гг. в справочнике "Весь Петроград" значится как "поэт". Однако, ни в каких официальных литературных организациях не числился. Его квартира на Васильевском Острове (6 линия, д. 41, кв. 9) была одним из мест встреч членов *Ордена заумников* и *Левого Фланга*. На поэтическом вечере у Вигилянского летом 1925 г. Хармс познакомился с Введенским. Был актером театрального коллектива *Радикс* и, позже, администратором *ОБЭРИУ*. Его произведения неизданы. Некоторые хранятся в ОР ГПБ, ф. 1232, ед. хр. 414.
- 11 Туфанов А., "Заумный Орден", *Указ. соч.* Теоретические положения *Ордена* были опубликованы и прокомментированы Т. Никольской (см. Никольская Т., "Орден заумников", *Russian Literature*, XXII (1987), № 1, с. 85-96. В журнале авторство ошибочно приписано С. Сигову).
- 12 Туфанов А., *Эолова арфа*. Пг., 1917, с. 9.
- 13 Туфанов сам определял круг своих "учителей в поэзии". Во всех своих статьях, написанных до перехода к зауми, он апеллирует к Константину Бальмонту. См., например: Туфанов А., "Идейное

- хлябанье в современной литературе", *Северный гусляр*, 1915, № 9, с. 33-34. О И. Северяnine см.: Туфанов А., "О поэзии Игоря Северянина", *Северный гусляр*, 1915, № 6, с. 33-40. Что касается С. Малларме, показательно, что Туфанов включил в книгу наряду с собственными стихотворениями свои переводы произведений французского поэта.
- 14 См. Жаккар Ж-Ф., "Александр Туфанов: от элоарфизма к зауми" (в печати в составе кн. *Ушкуйники*). Хармс противопоставляет понятие "текучести" понятию "логики" и, тем самым, приближает его к определению зауми. В датированном 18 марта 1930 г. трактате "Одиннадцать утверждений Даниила Ивановича Хармса" он пишет: "Один человек думает логически: много людей думают текуче <...> Я хоть и один, а думаю текуче" (ОР ГПБ, ф. 1232, ед. хр. 371).
- 15 Туфанов А., "О поэзии Игоря Северянина", *Указ. соч.* С. 35. Принцип музыкальности проходит через все творчество Туфанова. Статья о Северяnine была напечатана в 1915 г., а в 1923 г., будучи уже поэтом-заумником, он пишет: "Учиться следует и филологии и философии и работать в мастерских слова, а затем, поиграв в Пушкина, Бальмонта и пр. поэтов, перейти к композиции фонической музыки из фонем человеческой речи и к другим ступеням безобразного творчества". Туфанов А., "Освобождение жизни и искусства от литературы", *Красный студент*, 1923, № 7/8, с. 7-12.
- 16 На важное значение ритмики в произведениях Хармса указывают тонические ударения. См. также ремарку "Качать укоризненно головой" на полях публикуемого ниже текста "Сек". Именно ритмическое качество его стихотворений для детей принесло им такой успех. См. замечание самого Хармса: "Новая ритмика - невозможна скандовка" (л. 154 об.).
- 17 Туфанов А., "Заумный Орден", *Указ. соч.* Употребление в этой цитате прилагательного "реальное" (еще и в связи с понятием "текучести") проливает свет на будущее понятие "реальное искусство" в самом названии *ОБЭРИУ*.
- 18 Отчет об этом вечере - "Вечер заумников", опубликован М. Мейлахом в кн.: Введенский А. *Полное собрание сочинений*, т. II, App Arbor; Ardis, 1984, с. 238-239. На документе нет подписи, и о Туфанове в нем говорится в третьем лице, тем не менее, можно утверждать, основываясь как на содержании, так и на стиле и почерке, что авторство принадлежит именно ему (см. ОР ГПБ, ф. 1232, ед. хр. 369).
- 19 Туфанов А., "Вечер заумников", *Указ. соч.* Эта же классификация встречается в статье Туфанова "Слово об искусстве": "Мы к вам идем

из войны и революции, которые сомкнули, сместили, сдвинули века над Кремлем и, начертав на наших *tabula gasa* - исказить, превратили нас в искажителей" (РО ИРЛИ, ф. 172, ед. кр. 348). Будет опубликована в переиздании "Ушкуйников".

- 20 О Зорведе ("зоркое" + "ведание") Туфанов пишет следующее: "Необходимо еще сказать, что в Ленинграде имеются художники группы "Зорвед", руководимые худ. Матюшиным. Ученик его Эндер дал обложку к моей книге и таблицы фонем. Обе наши группы состоят из заумников, "беспредметников". Матюшин - сторонник расширенного восприятия по отношению к пространству, я - сторонник расширенного восприятия по отношению к времени. / Наш орден и группа "Зорвед" в худ. Эндере соприкасаются, и в будущем возможна совместная работа по установлению соответствий между плоскостной окраской вне перспективы и абстрактными согласными фонемами" (Туфанов А. Заумный Орден. Указ. соч.). Борис Эндер проиллюстрировал книгу Туфанова "К зауми". Заметим при этом, что его единственная поэтическая книга близка теоретическим взглядом Туфанова (см. Эндер Б., Стихи. -Транспонанс [Ейск], № 15 (1983, № 2], с. 80-87. Публикация Н. Харджиева. М. Матюшин ознакомил со своей теорией "расширенного смотрения" посетителей выставки в Академии Художеств осенью 1923 г. (опубликована в виде декларации. См.: "Не искусство, а жизнь", *Жизнь искусства*, 1923, № 20). Само "расширенное смотрение" восходит к выражению М. Лодыженского "расширенное сознание". См. очень популярную в то время книгу М. Лодыженского, *Сверхсознание и пути к его достижению* (СПб, 1912).
- 21 Матюшин пишет, что *Зорвед* "впервые вводит наблюдение и опыт доселе закрытого 'заднего плана', все то пространство, оставшееся 'вне' человеческого опыта" ("Не искусство, а жизнь", *Указ. соч.*). В "Основах заумного мироощущения", "Основах заумного творчества" и в "Декларации", ставшей предисловием к "Ушкуйникам", Туфанов возвращается к разработанным им основным положениям о зауми. В "Основах заумного мироощущения" автор подчеркивает физиологический характер восприятия: "Физиологические [основы]: периферическое зрение, наряду с центральным, условным".
- 22 Третья часть книги Туфанова "К зауми" называется "Срывы", оба стихотворения, "наизустные" Хармсом, - "Весна" и "Нинь", входят в этот раздел. Подзаголовок стихотворения Хармса "Полька затылки" также "Срыв".

- 24 Эта поэма, прочитанная на "Вечере заумников" в октябре 1925 г., хранится в РО ИРЛИ (архив А.В. Туфанова).
- 25 Туфанов А., *К зауми*. С. 8-9.
- 26 Туфанов А., "Освобождение жизни и искусства от литературы", С. 7-13.
- 27 Хлебников В., "Художники мира!" - В кн.: Хлебников В., *Творения*. М, 1986, с. 623.
- 28 Слово как таковое. СПб, 1913. Отметим, что среди упомянутых в записных книжках Хармса произведений, есть книга Крученых "500 новых острот и каламбуров Пушкина" (М., 1924), в которой поэт составляет список случайных сдвигов в текстах Пушкина. В 1930 г. стихотворения Введенского, Хармса и Крученых должны были встретиться на страницах альманаха Атом, который задумывался в связи с готовившимся Л. Арагоном советско-французским сборником сюрреалистов. См. подробнее: "Даниил Хармс в трех неосуществленных изданиях". Публикация Вл. Эрля. *Транспонанс*, 1986, № 28.
- 29 См. в кн.: Крученых А., *Сдвигология русского стиха*. М., МАФ, 1922.
- 30 По названию предисловия В. Маркова "Kručenyč, Russia's Greatest Non-poet" .- В. кн.: Крученых А., *Избранное*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1973.
- 31 Яков Семенович Друскин (1902-1980). Его долгое время остававшиеся неизвестными широкому кругу читателей произведения недавно опубликованы в Америке. См. кн.: Друскин Я., *Вблизи вестников*. Washington: Frager & Co, 1988 (сост. и пред. Г. Орлова). До этого была издана написанная им история чинарей (см.: "Чинари" [и Стадии понимания]. - *Wiener Slawistischer Almanach*, Wien, 1985, Bd 15, S. 381-403. О нем и о чинарях см.: Сажин В., "Чинари" - литературное объединение 20-30-х годов", *Четвертые тыняновские чтения* (в печати); Друскина Л., "Было такое содружество", *Аврора*, 1989, № 6 (вкл. тексты Хармса, Введенского, Олейникова, Липавского и Друскина); Жаккар Ж-Ф., "Несколько слов о забытом философском направлении" (в печати в альманахе *Ново-Басманная 19* (М.); вкл. философские исследования Друскина); его же, "Чинари, Предварительная справка", *Russian Literature* (в печати). Часть его наследия находится в ОР ГПБ, ф. 1232, т. е. вместе с архивом Хармса, который Друскин спас во время блокады.
- 32 Леонид Савельевич Липавский (1904-1941), известный скорее под псевдонимом, которым он подписывал произведения для детей - Леонид Савельев. Его философские работы до сих пор остаются

неизданными. Отрывки из "Разговоров" (т.е. записанные им разговоры чинарей в 30-е годы) были опубликованы Т. Липавской (см. в кн.: *Воспоминания о Н. Заболоцком*. Л., 1984, с. 52-56) и Л. Друскиной (*Указ. соч.*). Часть его наследия находится также в ОР ГПБ, ф. 1232.

- 33 В своих текстах Друскин употреблял этот термин в качестве названия группы на протяжении всех лет ее существования. Тем не менее, философ отмечал, что "чинарями мы называли себя редко, да и только 2-3 года (1925-1927 гг.), когда так подписывали свои произведения Введенский и Хармс" (Друскин Я., "Чинари", *Указ. соч.* С. 399).
- 34 Stone Nakhimovsky A., "Laughter in the Void", *Wiener Slawistischer Almanach*, Wien, 1982, Sonderband 5, S. 10.
- 35 Друскин Я., "Чинари", *Указ. соч.* С. 394. А. Александров дает невероятное и, как следствие, довольно неуклюжее объяснение. Лет десять тому назад он писал, что слово обозначало некоего "озорного и вольного юнца", ип "enfant terrible" (в тексте по-французски), а недавно, что *Чинари* были "скоморохами нового времени" (Александров А., "Материалы Д. И. Хармса в Рукописном отделе Пушкинского дома", *Указ. соч.* С. 72; Александров А. Чудодей. - В кн.: Хармс Д., "Полет в небеса", *Указ. соч.* С. 21).
- 36 Бахтерев И., "Когда мы были молодыми", В кн.: *Воспоминания о Н. Заболоцком*. Л., 1984, с. 67.
- 37 ОБЭРИУ.- Афиши Дома печати, 1928, Nr. 2, с. 11. Перепечатано в *Oxford Slavonic Papers. New Series*, 3, Oxford: The Clarendon Press, 1970, pp. 69-74 (публ. R. Milner-Gulland).
- 38 В ответ на представление обэриутов в студенческом общежитии некто Л. Нильвич, на самом деле, пишет следующее (прописными буквами): "<...> их заумное жонглерство - это протест против диктатуры пролетариата. Поэзия их поэтому контрреволюционна. Это поэзия чуждых нам людей, поэзия классового врага" (Нильвич Л. Реакционное жонглерство. Об одной вылазке литературных хулиганов. - *Смена*, 1930, 9 апреля). Перепечатано в кн.: Введенский А., *Полное собрание сочинений*, т. II, *Указ. соч.* С. 247-249.
- 39 Во время организации второго *Левого Фланга* силами тех людей, которые впоследствии станут ядром *Объединения реального искусства*, Заболоцкий заявил, как будто, следующее: "Не знаю, кто кроме нас окажется участником "Левого фланга", но твердо знаю, что в одной творческой организации с Туфановым или ему подобным 'заумником', сиречь беспредметником, никогда не окажусь" (Бахтерев И., *Указ. соч.* С. 75).

- 40 Шварц Е., *Живу беспокойно*. Л., Советский писатель, 1990, с. 508. "Чистота" - важнейшая для Хармса категория. В одном из писем 1933 г. к актрисе ТЮЗа К. Пугачевой Хармс говорит о той чистоте, "которая пронизывает все искусства", и определяет основу своей поэтики так: "Когда я пишу стихи, то самым главным кажется мне не идея, не содержание и не форма, и не туманное понятие 'качество', а нечто еще более туманное и непонятное рационалистическому уму, но понятное мне и, надеюсь, Вам, милая Клавдия Васильевна. Это - чистота порядка" (Хармс Д., "Полет в небеса", Указ. соч. С. 483).
- 41 В записных книжках Хармса есть свидетельства о знакомстве с С. Полоцким (см. прим. 9, а также лл. 135-136 об.). Семен Анатольевич Полоцкий (1905-1952) был участником казанской группы имажинистов *Витрина поэтов*. Со дня основания (конец 1922 г.) член *Воинствующего Ордена имажинистов*, в состав которого входили Г. Шмерельсон, И. Афанасьев-Соловьев, Владимир Ричиотти <Л. Турутович>, Н. Григорьев, А. Золотницкий, Л. Рогинский. Участвовал в появившихся в издательстве *Ордена* сборниках *В кибитке вдохновения* (Пг., 1923) и *Ровесники*. И., Афанасьев-Соловьев, Семен Полоцкий, Владимир Ричиотти, Леонид Рогинский., *Имажинисты* (Л., 1925). В последнем было напечатано объявление невышедшего сборника: "ПОЛОЖА РУКУ НА СЕРДЦЕ!" значительнейшая книга 1926 г. выйдет в январе 'Необычайные свидания друзей' открывает хорошую эпоху. УЧАСТВУЮТ ПРЕКРАСНЫЕ: А. Аврамов, И.А. Афанасьев-Соловьев, М. Березин, А. Введенский, З. Криммер, С. Полоцкий, В. Ричиотти, Л. Рогинский, К. Сотонин, С. Спасский, Д. Хармс, Е. Хигер, Г. Шмерельсон, В. Эрлих".
- 42 Здесь по поводу *Левого фланга* Хармс писал: "Мы строим свободную организацию и сами опираемся на старую" (ОР ГПБ, ф. 1232, ед. хр. 74, л. 1). Заседание 5 января было связано с готовившимся выступлением группы в "Кружке Друзей камерной музыки" (Пр. 25 Октября, д. 52), ставшем своеобразной сценой *Левого фланга*. Ср. запись Хармса: "<1926 г.> Подано заявление 9 декабря в Кружок друзей камерной музыки, о разрешении литературно-левого утренника" (Записная книжка Нг. 8). Сохранились наброски стихотворной рекламы одного из вечеров (9 января 1927 г.): "Не ходите января / Скажем девять говоря / выступает Левый фланг / - это просто не хорошо - / и панг" (ОР ГПБ, ф. 1232, ед. хр. 219, л. 30). Ср. запись Хармса, сделанную по следам выступления: "Выступление Левого Фланга Поэтов в Кружке друзей камерной музыки 9-го января 1927 года. С собой я недоволен" (Записная книжка, Нг. 8). Одно из выступлений *Левого фланга* состоялось в "Кружке" осенью 1927 г. (см. *Жизнь искусства*, 1927, 1 ноября).

- 43 Туфанов А., "Заумный Орден", Указ. соч. Иван Иванович Афанасьев-Соловьев (1899 -1938?) - поэт, член *Воинствующего Ордена имажинистов*. Выпустил за свой счет три поэтические книги: *Северная поэма* (Пг., 1923; уничтожена автором 13 января 1924 г.), *Завоевание Петрограда* (Л., 1924), *Элегии* (Л., 1925).
- 44 Вероятно, знакомство Хармса и Введенского с Клюевым произошло благодаря близкому другу последнего - П. Мансурову (см. прим. 48). О визитах к Клюеву вспоминал Г. Матвеев: "Даниил заходил к Клюеву, нравились ему чудачества Клюева: чуть ли не средневековая обстановка, голос и язык ангельский, вид - воды не замутит, но сильно любил посквернословить" (см. в кн.: Хармс Д., "Полет в небеса", Указ. соч. С. 540). См. также колоритное описание посещения Клюева в воспоминаниях И. Бахтерева (Указ. соч. С. 81-82). Клюев устраивал у себя (ул. Герцена, д. 45, кв. 7) литературные вечера, на которые приглашались молодые поэты (см. описание его комнаты в воспоминаниях: Менский Р. Н., "А. Клюев", *Новый журнал*, 1953, №. 32, с. 150).
- 45 Первые записи - Записная книжка №. 7, последняя - Записная книжка №. 8.
- 46 Введенский А., *Полное собрание сочинений*, т. II. Указ. соч. С. 243.
- 47 В списке стихотворений, которые Хармс знал наизусть, есть два произведения С. Есенина: "Да, теперь решено" и "1-ая ария Пугачева".
- 48 Павел Андреевич Мансуров (1896-1983) - художник, заведовал в ГИНХУКе (см. прим. 49) экспериментальным отделом, интересовался народным творчеством. С юношеских лет был знаком с Есениным и близок ему в 1920-е годы. Был с ним в его последнюю ночь (см. Письмо Мансурова О. Синьорелли от 10 августа 1972 г. - *Минувшее*. Исторический альманах, кн. 8, Paris: Atheneum, 1989, с. 171-174). На последней выставке ГИНХУКА в июне 1926 г. Мансуров "расклеил по стенам массу фотографий, крестьянский костюм, кусочки коры, несколько раскрашенных досок" (Серый Г., "Монастырь на госнабжении", *Ленинградская правда*, 1926, 10 июня; перепечатано в кн.: *Авангард, остановленный на бегу*. Л., 1990) и сопровождал их своими декларациями "Мирское письмо к городу" и "Вместо объяснения работ", первая из них была проникнута идеей противопоставления деревни городу, апологией народного искусства (см. ЛГАЛИ, ф. 244, ед. хр. 66, л. 27). В своих воспоминаниях о Хармсе искусствовед В.Н. Петров говорит об "отличном портрете Хармса, написанном Мансуровым" (*Частное собр.*, Ленинград). 21 августа 1928 г. Мансуров уехал в Париж, взяв с собой сборник произведений Введенского, Дойвбера Левина,

Вагинова, Заболоцкого, Бахтерева и Хармса (см. в кн.: Введенский А., *Полное собрание сочинений*, т. II. Указ. соч. С. 247).

- ⁴⁹ Государственный Институт Художественной Культуры (1923-1926). Под руководством К. Малевича институт стал центром авангардистского изобразительного искусства: здесь работали М. Матюшин, В. Татлин, П. Мансуров, Н. Пунин, В. Ермолаева и др. О Радиксе см. в кн.: Введенский А., *Полное собрание сочинений*, т. II. Указ. соч. С. 230-237; Бахтерев И. "Когда мы были молодыми". Указ. соч. В Белом зале ГИНХУКа (где в 1923 г. была поставлена Татлиным сверхповесть Хлебникова "Зангези") Радикс репетировал пьесу "Моя мама вся в часах", но премьеры не состоялась как по техническим, так и, очевидно, по другим причинам: после статьи-доноса Г. Серого, появившейся в *Ленинградской правде* (см. прим. 48) ГИНХУК был закрыт и объединен с ГИИИ. Напомним, что в записных книжках Хармса есть свидетельство о том, что Малевич согласился даже на работу в одной группе с будущими обэриутами. См. в кн.: Введенский А., *Полное собрание сочинений*, т. II. Указ. соч. С. 241-242. Имеет смысл добавить к опубликованным М. Мейлахом выпискам из записных книжек Хармса еще две: "<ноябрь 1926 г.> Уновис - утверждающее новое искусство - группа К. С. Малевича в году 1922-23 [...]"; а также:

<декабрь 1926 г.>

Вопрос о Вагинове [вероятно, о сотрудничестве с ним-Ж-Ф.Ж., А.У.]

Сделать задание с:

Малевич
Введенский
Заболоцкий
Бахтерев
Хармс
Вагинов

Решили без Вагинова"

Записная книжка №8.

- ⁵⁰ Отметим, что формалисты работали в ГИИИ, который, как и ГИНХУК, был расположен на Исаакиевской площади. Хармс посещал семинары Эйхенбаума в ГИИИ и был знаком с ним и со Шкловским. Безусловно, теоретические работы *Опояза* привлекли его внимание в период формирования собственной поэтики. Связи с формалистами и их учениками становятся актуальными во время подготовки первого сборника Радикса (см. прим. 49), в теоретическом отделе которого должны были быть напечатаны исследования Шкловского "О Хлебникове", Б. Бухштаба "Константин Вагинов", а также работы Л. Гинзбург, В. Гофмана и

Н. Степанова (см. в кн.: Введенский А., *Полное собрание сочинений*, т. II. Указ. соч. С. 236).

- 51 Письмо Пастернаку опубликовано в кн.: Введенский А., *Полное собрание сочинений*, т. II. Указ. соч. С. 227. По этому поводу см. предисловие Л. Флейшмана к книге Олейникова, где он пишет: "Хотя непосредственным поводом была попытка участия в подготовлявшемся журнале [альманахе - Ж-Ф. Ж., А. У.] 'Узел' (не вышел), не подлежит сомнению, что адресация именно к Пастернаку обусловлена близостью поэтических платформ" (Флейшман Л. *Маргинали к истории русского авангарда*. - В кн.: Олейников Н., *Стихотворения*. Времен: K-Press, 1975, с. 5).
- 52 Об этом свидетельствует следующая запись, относящаяся к подготовительному периоду ОБЭРИУ:

Заседание 23 ноября

[Заседание Обэриутов <sic> 8 ч. веч. Дом Печати]

Повестка дня: доклад о текущих делах

- 1) Выработка принципов, объединяющих поэтов и художников.
- 2) Выработка методов внутренней работы.
- 3) Выработка методов внешней работы.
- 4) Проект вечера "Три левых часа"
- 5) Составление сметы на вечер.
- 6) Составление календарика в Дом Печати.

ОР ГПБ, ф. 1232, ед. хр. 74, л. 3 об.

- 53 Т.е. Л. Борисов, Н. Вольпин, А. Крайский-Кузьмин, М. Кузьмин, Н. Клюев, Ф. Наппельбаум, Е. Полонская, В. Рождественский, В. Смиренский, Б. Соловьев, Н. Тихонов, А. Туфанов, Г. Фиш, Г. Шмерельсон.
- 54 РО ИРЛИ, ф. 491, д. 5.
- 55 Там же. Край листа оборван, восстановленный нами текст дается в ломаных скобках.
- 56 См., например, отзыв Вагинова на стихи Е. Рысса. - В кн.: Лукнищкая В., *Перед тобой земля*. Л., 1988, с. 54.
- 57 Введенский А., *Полное собрание сочинений*, т. II. Указ. соч. С. 242.
- 58 Иоффе И. / Железнов Л., "Дела литературные (о 'чинарях)", *Смена*, 1927, 3 апреля.
- 59 РО ИРЛИ, ф. 491, д. 5.

- 60 Нильвич Л., "Реакционное жонглерство". Указ. соч.
- 61 РО ИРЛИ, ф. 491, д. 4, л. 1. Документ неподписан. Обязанности технического секретаря л/о ВСП в это время исполнял П. Лукницкий.
- 62 *Красная газета*, 1929, 26 октября.
- 63 См. в кн.: Терентьев И., *Собр. соч.* Bologna, Università degli Studi di Venezia, 1988 (Сост. М. Marzaduri / Т. Никольская). Отношения Хармса (ОБЭРИУ) и Терентьева - тема особого исследования. Ср. запись Хармса: "Четверг 14 апр<еля> <1927 г.>. - Большой сговор с Терентьевым о пьесе "Любовь" (Записная книжка № 8); а также:

<1928>

Обэриу

Заседание 8 марта

Должны присутствовать

Бахтерев

Заболоцкий

Хармс

Левин

Цимбал

Разумовский

Мицц

Вигилиянский

Повестка дня:

- 1) Обсуждение внутренних взаимоотношений.
- 2) Обсуждение положения в Доме Печати.
- 3) Ближайшие ходы.
- 4) Распределение работ.
- 5) Отношение к Терентьеву.

Записная книжка № 11.

- 64 О политике партии в области художественной литературы (Резолюция ЦК ВКП (б)). - *Известия*, 1925, 1 июля.
- ** Тексты Хармса, представляемые вниманию читателей, хранятся в архиве л/о ВСП в Пушкинском доме (РО ИРЛИ, ф. 491). Они публикуются впервые. Отрывки из стихотворения "Сек" и поэмы "Михайлы" ("П Михаил") были опубликованы А. Александровым в *Ежегоднике РОПД* (1980). Отрывок из стихотворения "Землю, говорят, изобрели конюхи" напечатан М. Мейлахом и Вл. Эрлем по тексту записной книжки 1925 г. в кн.: Хармс Д., *Собр. произведений*, кн. 1. Указ. соч. С. 163-164. С дополнением в кн. 4, с. 187-188. Хотим особо поблагодарить лицо, любезно предоставившее в наше распоряжение фотографии рукописей Хармса.

ОТ БАБУШКИ ДО ESTHER*

бабаля мальчик
 трестень губка
 рукой саратовской в мыло уйду
 сырým седеньем
 щениша вальги
 кудрявый носик
 платком обут -
 капот в балах
 скольжу трамваем
 Владимирскую поперек
 посельницам
 сырүнду сваи
 грубить татарину
 в окно.
 мы улицу,
 валүнно лачим
 и валенками набекрень
 и желтая рука иначе
 купается меж деревень.
 шлен и студень
 фарсится шляпой
 лишь горсточка
 лишь только три
 лишь настез балериной снята
 и тукается у ветрин.
 холодное бродяга брюхо
 вздымается на костыши
 резиновая старуха
 а может быть павлин
 а может быть

* *Esther* - Эстер Александровна Русакова (1906-1938) - первая жена Хармса, в 1925-1932 гг. - источник его вдохновения. С ее именем связан важнейший в творчестве поэта мотив окна (см. письмо Хармса Р. Поляковой в кн.: Полет в небеса. Указ. соч. С. 459-460): "Весь мир - окно - Эстер". Ей посвящены вещь "Гвидон" и множество стихотворений. В 1938 г. Эстер была арестована по обвинению в троцкизме и шпионаже в пользу Германии. Погибла в лагере.

вот в этом доме
бабаля очередом
кандыжится семью полами
соломенное ведро.

купальница

поёт карманы

из улицы

в прыщи дворов

надушенная

селью рябчика

распахивается

под перо -

и кажется

она Владимирская

сидится у печеря

сережками -

- как будто за город

а сумочкою -

- на меня

шурованная

так и катится

за бабаля калеты

репейником

простое платьеце*

и ленточкою головы -

ПУСТЬ

- балабошит бабушка

БЕЛЬгию и блены

пусть озирает дохлая

ростанную польнь

сердится кошечкой

около кота

вырвится вырвится

вырвится в лад

шубкою оконью

ляженьем в бунь

маханьким персиком

вихрь табань

альдера шишечка

* Первоначально платьеце, и заменено на е.

миндера буль
улька и фанька
и ситец и я.

ВСЁ.

Наброски к поэме "Михаилы".*

I Михаил.

крючником в окошко
скандит скандит
рубль тоже
маху кинь
улитала кенорем
за папаху серую
улитали пальцами
ка - за - ки
лезет утером
всякая утка
шамать присну
бла - гослови
о - ко - янные
через пояс

* "Примечания к «Михаилам»

Поэма I Михаил читается скандовочно - и - нараспев.

Второй Михаил выкрикивается.

Третий Михаил сильно распадается на слоги, но напева меньше чем в первом" (Прим. автора).

В одной из записных книжек Хармса 1925 года мы находим следующий фрагмент "IV Михаил": "Четвертый Михаил - глупый. Вошел в комнату пошаркивая ногами и раскачиваясь: "выплывают расписные" говорит слушает боком и тарашит мускулы вокруг глаз. В молчаливых моментах долго думает и затем обращается к кому-нибудь с официальным вопросом - ему не нужным. Разговаривает с человеком у которого умирает мать под щёлк пишущей машинки". ОР ГПБ, ф. 1232, ед. хр. 73, л. 68, 68 об. Ср. также запись Хармса: "<1926> Суббота 4. Имянины Чинаря Михаила" (Записная книжка №. 7).

пояс уткан
 пояс убран
 до зарезу
 до Софии.
 дует капень
 Симферополя
 шире борова русси
 из за моря
 варом на поле
 важно фылят
 па - ру - са.
 и текло
 текло
 текляно
 по намазанным усам
 разве мало
 или водка
 то посея - то пошла
 а се го дня на до вот как
 до пос лёд ня го квв ша

II Михаил.

Станем биться
 по гуляне
 пред иконою аминь
 руковицей на колени
 заболели мужики.
 вытерали бороною
 блюдца
 было боязно порою
 оглянуться
 над еремой становился
 камень
 яфер
 он кабылку сюртуками
 забояферт -
 - и куда твою деревню
 покатило по гуртам
 за еловые деревья

задевая тут и там.**
 Я держу тебя и колю
 не зарежешь так прикись
 чтобы правила косою
 возле моста и реки
 а когда мостами речка
 заколодила тупыши
 иесусовый предтеча
 окунается тудыж.
 ты мужик - тебе пахаба
 только плюнуть на него
 и с ухаба на ухабы
 от иконы в хоровод
 под плясую ты оборван
 ты ерема и святой
 заломил в четыре горла
 - дребеждящую бутылъ -
 - разве мало!
 разве водка!
 то посея - то пошла!
 а сегодня надо вот как!
 до последняго ковша.

III Михаил.

пажен хблка
 мамина булавка
 че - рез го - ловы
 после завтра
 если на веран - ду
 озера манули
 видел рано
 ста - ни - слав
 вулды апые
 о - па - саясь
 за дра жали
 на ки тай
 серый выган
 пе ту ха ми
 станиславу

** На полях: восклицательный знак.

шар ку ну
 бин то вала
 ты моя карболка
 ты мой парус
 *** ко ра лек
 залетуля
 за ру башку
 ма ка роны
 бб сй ком
 зуб акулий
 не покажет
 не покажет
 и сте - кло
 ляда пахнет пержимолю
 альманахами нога
 чтобы пели в комсамоле
 парашуты и ноган
 чтобы лько станиславу
 возносило балабу
 за московскую заставу -
 пар ра шу ты
 и но ган
 из пещеры
 в гору
 камень
 буд - то
 в титю
 мр ло ко
 тянет голы - ми руками
 после завта****
 на - бал - кон
 у кб - гб
 те перь не встанет
 возле пула
 го - ло - ва
 разве ма - ло
 или вод - ка
 то посея

 *** Зачеркнуто: "кора".

**** Зачеркнуто: "на".

то пошла
 а сё год ня на до вот как
 до пос лёд ня го ков ша.

ВСЁ

ГОВОР.

Откормленные лылы
 вздохнули и сказали
 и только из под банки
 и только и тютю
 катитесь под фуфелу
 фафалу не пермажте
 и даже отваляла
 из мякиша кака -
 - косынка моя улька
 подарок или ситец
 зеленая салонка
 чаничка купрьш
 сегодня из под анды
 фуфылятся руками
 откормленные лылы
 и только
 и тютю.

ВСЁ

ЗЕМЛЮ, ГОВОРЯТ, ИЗОБРЕЛИ КОНЮХИ.

Посвящаю тем, кто живет
 на Конюшенной.

вступ

вертону финикию
 зерном шельдону
 бисирела у заката
 криволиким типуном

полумена зырьня
калитушу шельдону.

начало

приоткрыла портсигары
от шумовок заслоня
и валяша как репейник
с'ел малиновый пирог
чуть услыша между кресел
пероченье рандаша
разгоудину повесил
варинцами на ушах
Ира маленькая кукла
хочет какать за моря
под рубашку возле пупа
и у снега фанаря
а голубушка и пряник
тянет крышу на шушу
живота островитяне
финикийские пишу

Зелено́ твое рыло
и труба́

и корыто зипунами
барабан

полетели панталоны
бахромой

чудотворная икона
и духи

голубятиня не - надо
liberal

подарила выключатель
и уэду

а куха́ми ниже́т алы - е
горапи́ покое был

.....даже пальму строить надо
для руины кабалы
на цыганах уводи́ла
али жмы́хи половя
за канюшни и уди́ла
фараонами зовя
финикия на готове
переходы полажу

магомета из конюшни
 чепраками вывожу
 валломова ослица
 пародила окунят
 везелонами больница
 шерамура окиня
 и ковшами гычут ладо
 землю пахаря былин
даже пальму строить надо
 для руины кабалы

Сына Авроамова*
 ондрия гунты
 потом зашеломила
 бухнула гурты
 мамонта забуля
 леда карабин
 отарью каппилица
 отрок на русси
 бусами маланится
 пенистая мовь
 шлепая в предбаннице
 лысто о порог
 ныне португалия
 тоже сапоги
 рыжими калёсами
 тоже сапоги
 уранила вырицу
 тоже сапоги
 калабала девочка
 тоже говорит

а лен - ты
 дан - ты
 бур забор
 лови
 хоро - ший

* Примечания к 4-ой странице.

Рефрен «Тёже сапоги» звучит одним тоном.

Прочёркнутое место <зачёркнуто: рефрен> - речитатив. Верх дуги помечен зелёными чернилами" (Прим. автора на обратной стороне третьей страницы).

пё - реход
 твоя колода
 пе - региб
 а па - рахода
 са - поги
 надо кикать лукоморье
 для конюшенной езды
 из за острова Амосья
 винограда и узды
 и рукой ее вертели
 и руина кабала
 и заказаны метели
 золотые купола
 и чего-то разбелянет
 кацавейкою вдали
 а на небе кораблями
 пробегали корабли
 надо кикать черноземом
 а накикавшись втрубу
 кумачевую алену
 и руину кабалу
 не смотри на печенёгу
 не увидишь кочерги...
 а в залетах другими спаржами
 телеграммою на версты
 александ - дру так и кажется
 кто-то кикает за кусты
 целый день до заката вечера
 от парчи до палевок князевых
 встанут челяди изувечено
 тьмами синими полуазии
 александра лозят арабы
 целый остров ему бовёкой
 александр лозит карабль
 минотавра и человека
 и апостола зыда маслом
 через шею опракинул
 в море остров в море Патмос
 в море шапка финикии-

Кика и Кока

I

Под логотъ
 Под коку
 фуфу
 и не крякай
 не могут
 фанфары
 ла - апошить
 дебасить
 дрынъ в ухо виляет
 шаплё ментершула
 кагык буд-то лошадь
 кагык уходырь
 и свяц жвикавиет
 и воег собака
 и гонягся листьа
 сюды и туды

А с неба о хрящи
 все чаще и чаще
 взвильнет ви ва вувой
 и мрется в углынь

С пинёжек зирели
 потянутся кокой
 под логотъ не фукай!
 под коку не плюй!
 а если чихнется
 губастым саплюном
 то Кика и Кока
 такой же язык.

II

Черукик дощеньм шагом
 осклабсь в улыбку кикю
 распушить по ветровулу!
 разбежаться на траву

обсусаленная фи́га
 буд-то кика
 на паром
 буд-то папа пилигримом
 на комету ускакал
 а́у деа́у дербадыра
 а́у деа́у дерраба́ра
 а́у деа́у хахети́ги
 Мбнна Ванна
 хочет пить.

III

шлѐп шляп
 шлѐп шляп
 шлѐп шляп
 шлѐп шляп.

ВСЁ

Тише целуются
 - комната пуста -
 ломками изгибами -
 - полные уста: -
 ноги были белые:
 по снегу устал.

Разве сандалии
 ходят по песку?
 Разве православные
 церкви расплесну?
 Или только кошечки
 Писают под стул?

Тянутся маевками
 красные гроба́
 ситцевые девушки -
 по́ небу губа;
 кружится и пляшется
 будто бы на бал.

Грудь как головы
 тело - молоко
 глазом мерцающая
 солнцем высоко...
 Бог святая троица
 в небо уколол.

Стуки и шорохи
 кровью запиши;
 там где просторнее
 кúкиши кúши:
 Вот по этой лесенке
 девушкой спешил.

Ты ли целуешься?
 - комната пуста -
 Так ли сломались
 - полные уста?
 : Ноги были белые:
 по снегу устал.

ВСЁ

СЕК gew. (Esther)

И говорит Мишенька
 рот открыв даже
 - шишиля кишиля
 Я в штаны ряжен. -

Н ты эт его
 финьть фаньть фуньть
 б м пильнео
 фуньть фаньть финьть

Иа Иа Ыа
 Н Н Н*
 Я полы мыла
 Н Н Н

дриб жриб бобу
 джинь джень баба
 хлесь хлясь - здорово -
 раздай мама!
 Вот тебе шишелю!
 финьть фаньть фуньть
 накося кишелю!
 фуньть фаньть финьть.

ВСЁ

ПОЛЬКА *
 ЗАТЫЛКИ
 (срыв)

писано 1 января 1926 года

метит балагур татарин
 в поддевку короля лукошке
 а палец безымянный
 на стекле оттаял
 и торчит гербом в окошко
 ты торчи себе торчи
 выше царской колончи

* На полях, в скобках, следующее прим. автора: ("кочать укоризненно головой").

* Данное и последующие стихотворения написаны на отдельных листах, вырванных из тетради в линейку. Видимо, они были представлены Союзу поэтов в качестве дополнения, о чем свидетельствуют написанные на полях красным карандашом неизвестной рукой слова: Хармс вторично. "Срыв" и "ВСЕ" написаны зелеными чернилами, дага - красными, линии, разделяющие строфы - красными, круг вокруг "тпр" - красными.

распахнулся орлик бубой
 сели мы на бочку
 рейн вина
 океан пощел на убыль
 в небе кичку не видать

в пристань бухту
 серую подушку
 тристо молодок
 и сорок семь
 поют китайца желгую душу
 в зеркало смотрят
 и плачат все.

вышел витязь
 кашей гурьевой
 гужил зимку
 рыл долота
 накути Ерема
 вздуй его
 вздулась шишка
 в лоб золотая

блин колокольный в ноги. бухал
 переколотил на четвёртый раз
 суку ловил мышинным ухом
 шурил в пень
 солодовый глаз.

приду́ приду́
 в Марго́ритку
 хло́пая за́горами
 кая́нский пру
 пала́шами
 калику едрит твою
 около бамбука
 пальцем тпр

скоро шаровары позавут татарина
 книксен кукла
 полька тур

мне ли петухами
кика пú подарена
чирики боярики
и пальцем тпр

зырь манишка
пúговицей плисовой
грудку корявую
ах! обнимай

а в шкапу тр
ни чорта лысого
хоть бы полки
и тех нема.

шея заболела на корону úбыла
в жаркую печку затылок утек
не осуди шерстяная публика
громкую кичку**
Хармса - дигё.

ВСЁ

Даниил Хармс
1926 1 янв.

** "именно кичка а не кличка" (Прим. автора).

ЧИНАРИ

ПОЛОВИНКИ

присудили у стогов
месяцем и речкою
и махнула голова
месяца голова
толстою ручкою

позавидовала ей
баба руку ей
позавидовала баба
корамыслами
на дворе моем широком
вышивают конаплей
дедка валенками шлепает
и пьет молоко

позавидовала я
вот такими дулями
и родила меня мать
чехардой придорожною
а крестил меня поп
не поп а малина -

вся то распосадница
батькина бухта
лавку закапала
вороньим яйцом
больно родимая
грудью заухала
мыльными пузырьками
батьке в лицо

ахнули бусы
бабы фыркали
стукала лопата
в брюхо ему
избы попы
и звезды русые
речка игрушка
и солнце лимон

разные церковки

птички, палочки
окопце лааковое

расшитое

все побежало
побежало и ахнуло

сам я вдеваю кол в решето
б'ется в лесу фанган фантович
груэди собирает
селеним паша
перья точат
мальчик Митя
уснул в лесу

холодно в рубашке
кидаться шишками
кожа пупырашками
буд-то гусиная
высохли мочалками
волосы под мышками
хлещет бог

бог - осиновый
ахнули бусы
бабы ахнули
радугами стонет
баба Богородица
лик ее выпитый
груди глажены
веки мигнут
и опять
закроются

сукровицей кажется потеют идохнут навозные кучи
скучно в лесу!
в дремучем невесело!

мне то старухи до печёнки скучно
мальчика Митю
в церковь
НЕСТЬ

ведьма ты ведьма
кому ты позавидовала?
месяц пупом сел на живот!
мальчика Митю
чтоб его (!) идола

сам я вдеваю кол в решето
 сам я сижу
 матьгой
 ночью
 жду перелесья
 синего утра
 и кто то меня за плечо вороочает
 тянет на улицу
 мой рукав
 ЗНАЮ
 от сюдова
 мне не поверят
 мне не разбить,
 ключевой тиши
 дедка мороз стучится в двери
 месяц раскинул
 в небе шалаши.
 стены мои звончее пахаря,
 крепче жимолости в расту
 крепи и крепи
 и вдруг
 заахала
 бабы и бусы и шар на мосту
 - милый голубку милой посылает -
 шлет куличи
 и хлай на столе
 а губы плюются
 в дым киселями
 а руки ласкаются
 ниже колен
 бабка пела
 небу новоселье
 небо полотенце!
 небо уж не то!
 бабка поля пшеном засеяла
 сам я вдеваю кол в решето
 пряжею бабкиной
 месяц утонет
 уши его
 разольются речкою -
 - там из окна

соседнег^о домика
бабка ему
махнула ручкою -*

ВСЁ

Школа ЧИНАРЕЙ
Взирь Зауми
Даниил Хармс

ВЬЮШКА СМЕРТЬ

Сергею Есенину.

ах вы сени мои сени
я ли гусьями вяжу
приходил ко мне Есенин
и четыре мужика

и с чего-бы это радоваться
ложкой стучать
пошивеливая пальцами*
грусть да печаль

как ходили мы ходили
от порога в Кишерёв
проплывали три недели
потеряли кошелек

ты Сережа рукомоёйник
сарынь и дуда
разохотился по мойму
совсем не туда

для тебя ли из корежёны
оружье штык

* На полях помета автора: "122 строки".

* Зачеркнуто: "пятками".

не такой ты Серёжа
не такой уж ты

пой - май
щёки дули
скарлотину перламутр
из за ворота подули
Vater Unser - Lieber Gott

я плясала соколами
возле дёрева кругом
ноги топтали плясали
возле дёрева кругом

размогай меня затыка
на калоше и ведре
походи-ка на затылке
мимо запертых дверей

гули пели халваду
чирикали до ночи
на засеке долго думал
кто поёт и брови чинит

не поцолу первая
залудила перьями
сперва чем то дудочным
вроде как ухабица

поливала сыпала
не верила лебедями
зашухала крыльями
зубами затопала

с такого по матери
с такого кубарем
в обнимку целуется
в очи валит блиньями

а летами плюй его
до белой доски и сядь

добреду до Ключева
обратно загнуся

простышкой за родину
за матушку левую
у дерева тоненька
за Дунькину пуговку

пожурила девица
невеста сикурая
а Серёжа деревцем
на груди не кланяется

на груди не кланяется
не букой не вечером
посыпает около А **
сперва чем то дудочным

14 января 1926

Даниил Хармс

Школа чинарей Взирь зауми***

** А - красными чернилами, не входит в текст.

*** На обратной стороне последнего листа красными чернилами написано: Де бе зе. Все ударения проставлены красными чернилами, разделительные линии нарисованы красными чернилами.

ВАНЬКИ ВСТАНЬКИ*

волчица шла дорогою
 дорогою манашенькой
 и камушек не трогала
 серебрянной косой
 на шею деревянную
 садились человечики
 манистами накрашенными
 где-то высоко.

никто бы и не кланялся
 продуманно и холодно
 никто бы не закидывал
 на речку поплавок
 я первый у колодца
 нашел ее подохлую
 и вечером до кузова
 ее не повалок

стонала только бабушка
 да грядка перестонывала
 заново ерщила
 капустных легушат
 отцы мои зазеленелись
 и дети непристойные
 пускали на широкую
 дорогу камыши

засни засни калачиком
 за синей** гололедицей
 пруда хороший перепел
 чугунный домовый
 щека твоя плакучая
 румянится цыганами
 раскидывает порохом
 (ленивую) войну***

идут рубахи рыжики
 покрикивают улицу

* Рядом с названием написано автором: "нужно написать, это еще не
ВАНЬКИ ВСТАНЬКИ".

** Красными чернилами "спинкой".

*** После этой строки - конец страницы. Помега автора: "(верти)".

веревку колокольную
ладошки синяки
а кукла перед ужином
сырому тесту молится
и долго перекальвает
зубы на косяк

я жду тебя не падаю
смотрю - не высыпаюсь
из маминной коробочки
на ломаный сарай
обреж меня топориком
клади меня в посудину
но больше не получится
дырявая роса -

ВСЁ

Даниил Хармс 4 февр. 1926 г.

ВАНЬКИ ВСТАНЬКИ

ты послушай ка карась
имя палкой перебрось
а потом руби направо
и не спрашивай зараз
то Володю то Сережу
то веревку павар
то ли куру молодую
то ли повова вора

Разбери который лучше
может цапаться за тучи
перемыгой серебром
девятнадцатым ребром
разворачивать корыто
у собачий конуры
где пупырьши нерыггы
и колеблетя Нарым

Там лежали Михаилы
вонючими шкурами
до полуночи хилье
а под утро Шурами

И в прошлую среду
откидная зановеси
прохожему серому
едва показались

сначала до плечика
румяного шарика
а после до клетчатых
штанишек ошпаривали

мне сказали на ушко
что чудо явилось
и царица Матушка
сама удивилась:

ах как же это милые?
как же это можно?
я шла себе мимо
носила дрожжи

вошел барабанщик
аршином в рост
его раненная щека
отвисала просто

он не слышит музыки
и нянин плач
на нем штаны узкие
и каленжоровый плащ
простите пожалуйста
я покривил душой
сердце сжалось
я чужой

- входит барабанщик небольшого
роста -

ах как же это можно?
я знал заранее
- взял две ложки -
 - ВЫ ИЗРАНЕНЫ. -
 - ЗАНОВЕСЬ -
собака ногу поднимает
ради си ради си
солдат Евангелие понимает
только в Сирии только в Сирии

но даже в Сирию солдат не хочет
плюет пропойца куда то
и в Сирию бросает кочень
где так умны Солдаты

ему бы пеночки не слизывать
ему бы все: "руби да бей"
да чтобы сестры ходили с клизмами
да чтобы было сто рублей

солдат а солдат
сколько тебе лет?
где твоя полатка?
и твой пистолет. -

кн¹учу в прихвостень кобыле
хоть бы куча
хоть бы мох
располуженной посуды
не полю не лужу
и в приподнятом бокале
покажу тебе ужб!

Едет мама серафимом¹
на ослице прямо в тыл
покупает сарафаны
и персидскую тафту

- солдат отворачивается и больше не
хочет разговаривать -

открылось дверце подкидное
запрягало пятнашку
сказало протопопу Ною:
- позвольте пятку вашу -

я не дам пятку
шнельклопс
дуй в ягоду
шнельклопс

разрешите вам не поверить
я архимандрит
а вы протопоп
а то рассержусь
и от самой Твери
возьму да и проедусь по полу

он рас-стегивает мундир
забикренивает папаху
и садится на ковер
и свистит в четыре пальца:

пью фюфюлы на фуфу
еду мальчиком в Уфу
щекаги меня судак
и под мышку и сюда
ихи блохи не хоши
пуфы боже на матрасс.

за бородатым бегут сутуленькие
в клетки пугается коза
а с неба разные свистульки
картошкой сыпятся в глаза
туды сюды
да плеть хвоста
да ты да я
да пой нога
считает пальцами до ста
и слышет голос: "помогай"

обернулся парусом
лезет выше клироса
до месяца не долез
до города не дошел

обнимались старушки плакали
замочили туфли лаковые
со свечой читали Лермонтова
влюбились в кого го то кавалера там
на груди у него солнышко
а сестра его совушка
волоса его рыжие
королеву прижили
может кушать рябчика
да и то только в тряпочке
у него две шашки длинные
на стене висят...
Господи Помилуй
свят свет свят

- черти испугались молитвы и
ушли из Гефсиманского сада,
тогда самый святой человек
сказал: -

здорово пить утрами молоко
и выходить гулять часа так на четыре
О человек! исполни сей закон
и на тебя не вскочит чирий.

ПОСЛУШАЙТЕ
сегодня например
какой то князь сказал своей любовнице:
- иди и вырый мне могилу на Днепре
и принеси листок смаковницы -

Она пошла уже козалось в камыши
Но видит (!) князь (!) за ней (!) бежит (!)
кидает сумрачный ноган
к ее растерзанным ногам
прости-прости я нехороший

раз 2 3 4 5 6 7.....*

а сам тихонько зубы крошит
как будто праведный совсем

О человек! исполни сей закон
и на тебя не вскочит чирий
метай рубашками в загон -
как говорится в притче:

- плен духу твоему язычник
и разуму закованная цепь -

- за кулисами говорят шепотом, и публика с трепетом
ловит бабочку. Несут изображение царя. Кто то фыркает в
ладонь и говорит: блинчики. Его выводят -

Выйди глупый человек
и глупая лошадь
на Сереже полаче
и на Володе тоже

стыдно совестно и неприлично
говорить блинчики
а если комната вдобавок девичья
то нужно говорить как-то иначе

- Все удовлетворены и идут к выходу -

ВСЕ

Даниил Хармс
1926 г. 11 февр.

* На полях в скобках написано автором: "быстро".

ПРИЛОЖЕНИЕ 1. Ранние стихотворения Д. Хармса

I.*

1.

На шестерни похожие
Идут, идут, прохожие
И чешет их эхо
И ступью скрежет ступь

2.

Отбив трубы и ропота
Набив капыты топотом
За домом
Галопом
О лбы булыжин б'ют

Дорогие мои...дорогие...хорошие
И вся та наша жизнь есть борьба! - а -

<между 4 и 7 июня 1925>

3.

А ты меня не поняла
И я твоя Япония
И вся-та наша жизнь
есть борьба.

4.

Разлейся ночь прекрасная,
А я под знамя красное
И шагом
И флагом
И ослепью глаза.

II.*

Морда сорпинка
в ухват побрелок
наклюнул гахнул
фигурой конька
как спаржа и стужа
подвязку одень
картонная ветка
у Дома сирень

<9 июня 1925 г.>

* ОР ГПБ, ф. 1232, ед. хр. 73, л. 126.

* ОР ГПБ, ф. 1232, ед. хр. 73, л. 135 об.

как то жил один столяр
только жилистый столяр
мазал клейстером столяр

делал стулья и столы
делал молотом столы
из орешника столы

было звать его иван
и отца его иван
так и звать его иван

у него была жена
не мамаша, а жена
НЕ МАМАША А ЖЕНА

как ее зовут теперь
я не помню теперь
позабыл те - перь

иван иваныч говорит
очень умно говорит
п о ц е л у й** говорит.

а жена ему: нахал!
ты муж и нахал!
убирайся нахал!

я с тобою не хочу
делать это не хочу
потому что не хочу.

иван иваныч взял платок
развернул себе платок
и опять сложил платок

ты не хочешь, говорит
ну так что же, говорит
я уеду, говорит

** "В оригинале стоит неприличное <sic> слово" (Прим. автора).

а жена ему: нахал!
ты муж и нахал!
убирайся нахал!

я совсем не для тебя
не желаю знать тебя
и плевать хочу в тебя.

иван иваныч поглупел
между прочим поглупел
у усикирку поглупел

а жена ему сюда
развернулась да сюда
да потом еще сюда

в ухо двинула потом
зубы выбила *** потом
и ударила потом!

иван иванович загнулся
так немножечко загнулся
за п... п... п... п... п... пнулся

ты не хочешь, говорит
ну так чтоже, говорит
я уеду, говорит

а жена ему: нахал!
ты муж и нахал!
убирайся нахал!

и уехал он уехал
на извоцике уехал
и на поезде уехал

*** Вариант: "вышибла".

а жена осталась тут
и я тоже был тут
оба были мы тут.

Даниил
Заточник (Хармс)
1925 ноябрь.

V*

мехом лисичьим
глаз поволокло

выженец горький
золото имбирь
с горки на горку
вся Сибирь

крутится холмик
синим полачем
а глазки от холода
жмутся в кулачек.

ДаНиил Хармс
22 дек. 1925 г.

Эти стихотворения, за исключением "Эпиграммы Папе", напечатанной в журнале "Крокодил" (1989, № 33), публикуются впервые. Даты в ломаных скобках поставлены публикаторами.

* фрагмент стихотворения без начала на обратной стороне первого листа вышеопубликованного стихотворения "Полька затылки".

ПРИЛОЖЕНИЕ 2. Анкета А. Туфанова для Союза Поэтов

По Ленинградскому Отделу ВСП

АНКЕТА

ДЛЯ ЧЛЕНОВ ВСЕРОССИЙСКОГО СОЮЗА ПОЭТОВ

| №№ по пор. | ВОПРОСЫ | №№ по пор. | |
|------------|--|------------|---|
| 1. | Фамилия | 1 | Туфанов |
| 2. | Имя и отчество | 2 | Александр Васильевич |
| 3. | Псевдоним | 3 | Silentium |
| 4. | Год и место рождения | 4 | 19 ноября 1878 г. Петербург |
| 5. | В какой области литературы работаете | 5 | Символизм до 1918 г. Заумь с 1918 |
| 6. | С какого времени пишете | 6 | с 1916 г. |
| 7. | С какого времени печатаете | 7 | с 1904 г. |
| 8. | Где печатались | 8 | Журналы "Образование", "Жизнь для всех", "Вер- шинны", газеты "Сын Оте- чества", а также юга, севера и востока России, "Красный журнал для всех", сборник "На "Севере" и т. д. |
| 9. | Какие сборники изданы отдельно | 9 | "Золова Арфа", "К зауми" |
| 10. | Какие сборники готовы к изданию | 10 | 1/Война, 2/Плен, 3/Пояс Прозерпины |
| 11. | Занимаетесь ли переводами С какого языка и на какой язык | 11 | С Английского на Русский, Уэллса |
| 12. | На какие средства живете | 12 | Жалование в Рабочем Из- дательстве "Прибой". Золотое обеспечение КУБУ. |
| 13. | К какому направлению в поэзии себя причисляете | 13 | Заумь |

| | | | |
|-----|---|----|--|
| 14. | В какой группе или кружке поэтов состоите | 14 | Кружок - я сам. Работаю совместно с группой "Зорвед" |
| 15. | В каком профсоюзе состоите | 15 | Работников просвещения |
| 16. | Партийность | 16 | Беспартийный |
| 17. | Профессия | 17 | Литератор |
| 18. | Семейное положение | 18 | Женат |
| 19. | Отношение к воинской повинности | 19 | Освобожден навсегда |
| 20. | Образование | 20 | Учительский институт и университет |
| 21. | Адрес | 21 | Ленинград, Выборгская сторона, Нижегородская ул. д. 12 кв. 12. |

/Подпись/

" 9 " ...апреля.....1924 г.

ПРИЛОЖЕНИЕ 3. Конст. Вагинов и А. Введенский в Союзе Поэтов. Публикация Вл. Эрля.

Ознакомившись с нашей статьей, Вл. Эрль предложил дополнить ее анкетами Конст. Вагинова и А. Введенского и стихотворениями Введенского, поданными им в приемную комиссию Союза поэтов. В "Полном собрании сочинений" Введенского был напечатан неточный текст этих стихотворений. Ж-Ф. Ж. / А. У.

ВАГИНОВ

< 1 >

По Ленинградскому Отделу ВСП.

АНКЕТА
ДЛЯ ЧЛЕНОВ ВСЕРОССИЙСКОГО СОЮЗА ПЭТОВ

| №№ по пор. | В О П Р О С Ы | №№ по пор. | |
|------------------|---|------------------|--|
| 1. | Фамилия | 1 | <i>Вагинов</i> |
| 2. | Имя и отчество | 2 | <i>Константин Константинович</i> |
| 3. | Псевдоним | 3 | |
| 4. | Год и место рождения | 4 | <i>1899 г. Петербург</i> |
| 5. | В какой области литературы работаете | 5 | <i>Стихи, прозу.</i> |
| 6. | С какого времени пишете | 6 | <i>с 1916 г.</i> |
| 7. | С какого времени печатаете | 7 | <i>с 1921 г.</i> |
| 8. | Где печатались | 8 | <i>"Островитяне", "Слово-хи", "Город", "Жизнь Искусства" и др.</i> |
| 9. | Какие сборники изданы отдельно | 9 | <i>"Путешествие в Хаос"</i> |
| 10. | Какие сборники готовы к изданию | 10 | <i>книга стихов "Петербургские ночи"</i> |
| 11. | На каких языках, кроме русского, читаете и пишете | 11 | <i>на французск.</i> |
| 12. | На каких языках, кроме русского, говорите | 12 | - |
| 13. | Место службы | 13 | - |
| 14. | Получаемое жалование | 14 | |
| 15. | Получаемый паек | 15 | |
| 16. | К какому направлению в поэзии себя причисляете | 16 | <i>вне направлений.</i> |
| 17. | В какой группе или кружке поэтов состоите | 17 | |
| 18. | Семейное положение | 18 | <i>холост</i> |
| 19. | Отношение к воинской | 19 | <i>Демобилизован</i> |

| | | | |
|-----|-------------|----|-----------------------------------|
| 20. | повинности | 20 | Екатерининский кан. 105 кв. 15 |
| | Образование | 21 | |
| 21. | Адрес | 22 | |
| 22. | № телефона | | |

(Подпись)

Конст Вагинов

" 15 "*Марта*..... 1924 г.

< 2 >

№

Ленинградское отделение
ВСЕРОССИЙСКОГО СОЮЗА ПОЭТОВ.

Ленинград,
Фонганка, 50, кв. 26.
Телефон №

АНКЕТА

- | | |
|---|--|
| 1. Фамилия, имя, отчество | Вагинов Конст. Констант [инович] |
| 2. Возраст | Р. в 1899 г. |
| 3. Социальное происхождение | Из граждан г. Петербурга |
| 4. Род занятий и место службы | Учащийся, Литератор |
| 5. Социальное положение до Октября 1917 г. | Учащийся |
| 6. Партийность и полит. убеждения | Безпартийный, гр. С.С.Р |
| 7. Род занятий и место службы: | Учащийся |
| при царизме | гимназия |
| с февраля по октябрь 1917 г. | Университет |
| с Октября 1917 г. по наст. время | Мобилизован в Кр. Армию, демобилизован и снова учащийся |
| 8. Судимость | не было |
| Дата | 4 III 1926 |
| | Подпись |
| | Вагинов |

Просьба заполнить настоящую анкету и в 3-х дневный срок не позже 6 с.м. доставить по вышеуказанному адресу; в противном случае, согл. циркулярам Губисполкома за № 37926, Вы будете исключены из списков членов В.С.П.

Секретарь Правления

М Фроман

ВВЕДЕНСКИЙ

< 1 >

По Ленинградскому Отделу ВСП.

АНКЕТА
ДЛЯ ЧЛЕНОВ ВСЕРОССИЙСКОГО СОЮЗА ПОЭТОВ

| №№ по пор. | ВОПРОСЫ | №№ по пор. | Состоит член с 14/XI-24 |
|------------------|--------------------------------------|------------------|-------------------------------|
| 1. | Фамилия | 1 | <i>Введенский</i> |
| 2. | Имя и отчество | 2 | <i>Александр Иванович.</i> |
| 3. | Псевдоним | 3 | <i>александрвведенский</i> |
| 4. | Год и место рождения | 4 | <i>1904 г. Ленинград</i> |
| 5. | В какой области литературы работаете | 5 | |
| 6. | С какой времени пишете | 6 | <i>1921 г.</i> |
| 7. | С какого времени печатаете | 7 | - |
| 8. | Где печатались | 8 | - |
| 9. | Какие сборники изданы отдельно | 9 | - |
| 10. | Какие сборники готовы к изданию | 10 | - |
| 11. | Занимаетесь ли переводами | 11 | <i>нет.</i> |
| | С какого языка и на какой язык | | |
| 12. | На какие средства живете | 12 | <i>На средства родителей.</i> |

| | | | |
|-----|--|----|--------------------------------|
| 16. | К какому направлению в поэзии себя причисляете | 16 | Футуризм. |
| 17. | В какой группе или кружке поэтов состоите | 17 | - |
| 18. | Семейное положение | 18 | холост. |
| 19. | Отношение к воинской повинности | 19 | допризывн. |
| 20. | Образование | 20 | среднее (6 кл. труд. школы) |
| 21. | Адрес | 21 | С'езжинская 37 кв. 14. |
| 22. | № телефона | 22 | 5 - 45 - 26. |
| 23. | В каком профсоюзе состоите? | 23 | Ни в каком |
| 24. | В какой политической партии? | 24 | беспартийный |
| 25. | Социальное положение до революции? | 25 | учащийся |

(Подпись)

А. Введенский

" 6 "мая..... 192 4 г.

< 2 >

№

Ленинградское отделение
ВСЕРОССИЙСКОГО СОЮЗА ПОЭТОВ......
Ленинград,
Фонтанка, 50, кв. 26.
Телефон №

АНКЕТА

- | | |
|-----------------------------|----------------------------------|
| 1. Фамилия, имя, отчество | Введенский Александр Иванович |
| 2. Возраст | 21 г. |
| 3. Социальное происхождение | сын служащего. |

- | | |
|--|--|
| 4. Род занятий и место службы | — |
| 5. Социальное положение до Октября 1917 г. | Учащийся. |
| 6. Партийность и полит. убеждения | беспартийный. |
| 7. Род занятий и место службы: | |
| при царизме | — |
| с февраля по октябрь 1917 г. | — |
| с Октября 1917 г. по наст. время | в 1921-22 г. "Эл.<ектро>ст <анция>" "Красный Октябрь". |
| 8. Судимость | — |

Дата 4 марта 1926 г.

Подпись А. Введенский.

Просьба заполнить настоящую анкету и в 3-х дневный срок не позже 6 с.м. доставить по вышеуказанному адресу; в противном случае, согл. циркулярам Губисполкома за № 37926, Вы будете исключены из списков членов В.С.П.

Секретарь Правления

М Фроман

В ленинградское отделение
Всероссийского Союза поэтов

10 стихов
александравведенского

I

Ленинградскому отделению ВСЕРОССИЙСКОГО СОЮЗА П О Э Т О В

а вам вам ТАРАКАНАМ
кричу с БАЛКОНА ТЕПЕРЬ
что иным детям безрассудно
то вам КАСПИЙСКАЯ ГУБЕРНИЯ

ЧВЕРТИ

II

три угла четыре колокольни
 три боба нестругана доска
 стало сердце ОТ ВЧЕРАШНЕЙ БРАНИ
 отчего нестругана доска
 оттого что сгнила

iii

ТАТАРИН МОЙ татарин
 у тебя хорошие усы
 ТЫ СЛАВНО ЗАБИВАВШЬ ГВОЗДИ
 прекрасный ты столяр
 ХОРОШИЙ ЧЕЛОВЕК ТАТАРИН

IV

ны моя ны
 моямаленькая грязная ны
 моя нечистоплотная ны
 моя милая хорошая ны
 КРЕПКАЯ КАК ОРЕШЕК
 моя добрая старушка ны
 славная обкуренная трубка
 А КОГДА КУПИЛ НЕ ПОМНЮ

V

шопышин А шопышин А шопышин А шопышин а
 мост поперечен крыло поломали стало как в бочке стало сельдь
 была голова круглой хвост был длинный глаза два гривенника агарусный
 ШАРФ
 ты отчего ржавая
 отчего на простынях
 отчего при лампочке
 УШЕЛОГая
 Вслыхнул керосин и потух полосы ночные пошли и выглянув

из за лампы пуп и

застыл

Плесневая струйка ползет в ней царствует безин в узком платье
 Струйка тир-тир-тир ляски это не отверстие мячик гриб в углу
 а над грибом одна звездочка и страшно высоко как пустошь
 написано было ФАТА УГЛЕКОП ОЛИФА СЕЛЕДКА

VI

Нас немного карликов
 мы глухие жолобы
 аседло у нас
 будапешт туркестан суламифь конь
 есть одНИ большие звезды
 и одни большие лица
 как коричневая пакля
 выкрашенные потому в цвет
 все деревья в кушаках
 ЭНЬЗЯ БЕНЬЗЯ и фаддей
 старенькая наша дедушка
 иЗБА какаязвонКая НИЗка
 в самом темном зеркале
 рожа мухомориная
 стала на пятки
 железные лапки
 бьет барабан
 вербллюжым мясом
 РТЯЧКА В БАНКЕ
 СМЕ

№ VII

ВОКЗАЛЫ ЧЕРНЫЕ ВОКЗАЛЫ
 Гнедые смутные вокзалы
 коней пустынных позабудешь
 зачем с тропинки не уходишь
 когда дороги побегут
 тяжелых песен плавный жар

стояло колесо большое
и деревянная большая дверь
закрыла дождь и ночь
и стало как пустое о
толстая шершавая скамейка
твой платок стоит теплый
стены были в голых бревнах
твоя теплая нога
она босая как богиня
горячая как уют
прелая потная башня
падать начнет с мохом
здесь не будет ни одного
странника
не будет ни одного комода
они из пены как венера
и зачем им быть
а твоя стеклянная копилка
все равно на слом пошла
вот сидел и щупала пальцы
щупал пальцы керосин ревел
где орлы тяжелые ворота
необозримые ночные пряжи
все только мельницы
да снова мельницы
из кусочков бархата и кожи
холод лег на почтовый ящик
и глаза отчаянные страстные как кожа
уток УТОК стонет тесная нищенка
У пасмурных больших колыбелей ноготками.

Публикация Вл. Эря

Jean Philippe Jaccard

СТРАШНАЯ БЕСКОНЕЧНОСТЬ ЛЕОНИДА ЛИПАВСКОГО

Если открыть *Краткую литературную энциклопедию* на фамилии "Савельев", то из биобиблиографической справки явствует, что деятельность данного писателя, начавшего печататься в 1922 г. в сборнике *Цех поэтов*, ставшего "автором первых книг об Октябре"¹ и бывшего в 20-е-30-е гг. (о чем упоминается мимоходом) близким "к поэтам группы *Обэриуты*", сводится к работе в области детской литературы и к написанию ряда книг по истории военной стратегии и техники.

А пролистывая *Воспоминания о Н. Заболоцком*, читатель наталкивается на отрывки из *Разговоров*, записанных неким Липавским во время дружеских и философских встреч со своими товарищами в так называемом "Клубе малограмотных ученых"². Этими товарищами были, на самом деле, поэты Даниил Хармс, Александр Введенский, Николай Олейников и философ Яков Друскин, т.е. *Чинари* (а не *Обэриуты*), к которым временно и эпизодически присоединялся Николай Заболоцкий и о которых стали писать лишь последних 2-3 года³, да и то очень скудно.

Сопоставляя эти источники, трудно поверить, что речь идет об одном и том же человеке - Леониде Савельевиче Липавском (1904-1941)⁴, тем не менее, стоит ли удивляться, что между писателем Савельевым и философом Липавским пролегла такая четкая граница, если самому автору хотелось, чтобы никто и никогда не узнал о его книгах для детей, поскольку они являлись для него лишь возможностью зарабатывать на жизнь, так же, впрочем, как и для Хармса, Введенского и многих других талантливых писателей, выброшенных из литературного процесса в начале тридцатых годов.

К сожалению, большая часть наследия Липавского, видимо, утеряна, а из сохранившихся работ не опубликовано ни одной. Это несправедливо хотя бы уже потому, что он вместе с другим философ-чинарем Друскиным был теоретическим импульсом содружества. Именно Липавскому обязаны своим появлением в лексике чинарей такие термины, как "вестники", "соседний мир", "качество" и др. Что же

касается его философских рассуждений о пространстве, о времени, о бесконечном и о последовательности, то они оказали несомненное влияние на творчество других членов группы, так например, невозможно по достоинству оценить *Серую тетрадь*⁵ Введенского или о времени, о пространстве, о существовании⁶ Хармса, игнорируя работы Липавского и Друскина.

Предлагаемое вниманию читателя, написанное в 1930-е годы (скорее всего, во второй половине 30-ч гг., т.е. самый разгар террора) *Исследование ужаса*, занимает особое место в творчестве Липавского: действительно, укладываясь по своему философскому содержанию в рамки "разговоров"⁷ чинарей и созданных как отклик на эти разговоры произведений, оно, благодаря своей художественной, в какой-то мере поэтизированной форме, отличается удивительной глубиной и оригинальностью.

Для того, чтобы понять суть описанного в трактате философского ужаса, необходимо иметь ввиду некоторые положения теории Липавского. Ее основная идея отражена в принадлежащем самому философу высказывании: "Нельзя говорить 'существует', 'не существует', а надо говорить 'существует по отношению к тому-то и не существует по отношению к тому-то. <...> Вот поэтому "существовать" значит 'отличаться'⁸. Эту же мысль выразил Даниил Хармс, написав, что "мир, состоящий из чего-то единого, однородного и непрерывного, не может быть назван существующим <...>"⁹. Следовательно, без деления - нет жизни, и данное положение обуславливает как физический, так и метафизический страх перед однородностью. Этот страх повсеместен, он касается различных аспектов жизни: бытовых (страх перед всевозможными жидкими субстанциями или страх ребенка перед желе); временных (отсутствие событий, "страх полдня", скука) и т.п.

Особенно важен последний аспект. Действительно, интересовавшиеся проблемой *бесконечного*, служившей, по мнению Хармса, "ответом на все вопросы"¹⁰, чинари в своих разговорах отводили одно из центральных мест проблеме *времени*. Об этом уже писалось¹¹, поэтому стоит лишь упомянуть тот вывод, к которому они пришли, а именно: поскольку невозможно постичь бесконечность как нечто длящееся, заключающее в себе прошедшее, настоящее и будущее, так же, впрочем, как невозможно изобразить бесконечную прямую, следует рассматривать первую как нечто сгущенное в понятии "сейчас"¹², что графически можно изобразить кругом, т.е., в конечном итоге, нолем. В представлении чинарей, так же, между прочим, как и у Казимира Малевича¹³, ноль, являясь началом жизни, означал

одновременно самый совершенный способ постижения и изображения мира в его бесконечности.

Но такая система таит в себе опасность: когда все сведено к нулю, все потенциально становится *однородным*, и тогда побеждает пустота несуществования. Значит, бесконечность обязательно однородна и потому страшна. С этой точки зрения трактат Липавского представляет собой не только тщательное исследование чувства ужаса, но и описание крушения философской и поэтической системы, разработанной чинарями несколькими годами раньше в соответствии с выдвинутыми авангардом всеобъемлющими системами постижения мира.

Примечания

- 1 Александров, А. "Савельев", 1971, КЛЭ, 6, М., с. 590; "Автор первых книг об Октябре", *Звезда* 2, 1968. См. также *Советские детские писатели*. Библиографический словарь (1917-1957), М., 1961.
- 2 Название придумано самым Липавским, о чем упоминает его жена - Липавская Т., в воспоминаниях под назв. "Встречи с Николаем Алексеевичем Заболоцким", в сб. *Воспоминания о Н. Заболоцком*, М., 1977, с. 46-54 (переизд. 1984). Тамара Александровна Липавская, урожд. Мейер (1903-1982), бывшая жена Введенского, принимала участие в собраниях чинарей. Она составила огромный *Словарь языка А.И. Введенского*, расположенный на 17989 карточках (см. ОР ГИБ, Ф. 1232, ед. хр. 415).
- 3 Друскина Л., "Было такое содружество", *Аврора* 6, 100-102; Орлов Г., "Предисловие", в кн.: Друскин Я., *Вблизи вестников* (Washington), 1988, с. 5-13; Сажин В. "Чинари - литературное объединение 1920-1930-ч годов", в сб. *Четвертые Тыняновские чтения. Тезисы* (Рига), 1988, с. 23-24; Jaccard J-Ph., "Чинари. Несколько слов о забытом философском направлении", *Ново-Басманная* 19, М. (в печати); его же, "Чинари. Предварительная справка", *Russian literature* (в печати). Чинарям посвящена третья глава докторской диссертации Jaccard J-Ph., *Daniil Harms et la fin de l'avant-garde russe*, Bern: Peter Lang, *Slavica Helvetica* (в печати).
- 4 О жизни Липавского почти ничего неизвестно, кроме того, что он окончил философское отделение факультета общественных наук Петроградского университета в 1923 г., что он преподавал в школе и работал редактором в Детиздате и, наконец, что он погиб в ноябре 1941 г. на ленинградском фронте.
- 5 Введенский А., *Полное собрание сочинений*, т. 2, Ann Arbor, 1988, с. 181-188 (Сост.: М. Мейлах).

- 6 См. *Cahiers du monde russe et soviétique*, XXVI (3-4), 1985, с. 304-307 (Публ.: J-Ph. Jaccard).
- 7 Ценным документом о деятельности чинарей являются записанные Липавским в 1933-1934 гг. разговоры, имевшие место во время их встреч. Отрывки из них опубликованы в упомянутых выше воспоминаниях Т. Липавской и в приложении к статье Л. Друскиной.
- 8 Липавский Л., "Определенное (качество, характер, изменения...)", ОР ГПБ, Ф. 1232, ед. хр. 63. См. также фразу: "Главное, надо понять, что существование и несуществование относительно. Существовать - это значит просто отличаться" ([Афоризмы], ЧС, Ленинград).
- 9 Хармс Д., "О времени, о пространстве, о существовании", указ. соч., с. 304.
- 10 Хармс Д., "Бесконечное, вот ответ на все вопросы...", там же, с. 307-308.
- 11 См. Jaccard J-Ph., "Чинари. Предварительная справка" и *Daniil Harms et la fin de l'avant-garde russe*, указ. соч.
- 12 См. запись Я. Друскина от 8 ноября 1975 г.: "Сейчас имеет начало, конец его утерян <...>" (*Дневник*, ЧС, Ленинград).
- 13 См. декларацию художника "Супрематическое зеркало", в которой он пишет: "Если кто-либо познал абсолют, познал нуль" (*Жизнь искусства*, 20, 1923, с. 15-16).

Публикуемое впервые *Исследование ужаса* печатается по машинописи (по всей видимости, не оригинал), хранящейся в Отделе рукописей Государственной Публичной Библиотеки им. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде (ф. 1232, Я.С. Друскин, ед. хр. 61, 21 лл.) После пункта 10 идет пункт 12. В 12 пункте слово, стоящее в ломаных скобках - Липавского. Очевидные опечатки исправлены.

Леопид Липавский

ИССЛЕДОВАНИЕ УЖАСА

1.

В ресторане невольно задумаешься о пространстве.

Четыре человека сидело за столиком. Один из них взял яблоко и проткнул его иглой насквозь. Потом он присмотрелся к тому, что получилось, - с любопытством и с восхищением. Он сказал:

- Вот мир, которому нет названия. Я создал его по рассеянности, неожиданный удача. Он обязан мне своим существованием. Но я не могу уловить его цели и смысла. Он лежит ниже исходной границы человеческого языка. Его суть также трудно определить словами, как пейзаж или пение рожка. Они неизменно привлекают внимание, но кто знает, чем именно, в чем тут дело.

Это один из несуществующих миров, таких нет, но они могли бы быть, со своей жизнью, со своими чувствами.

Интересно знать, счастлив он или нет; в чем его страсть; в чем его терпение.

Я знаю одно: он имеет свой вид, свои очертания. В них, очевидно, и состоит его жизнь. Нет сомнений, это изумительный мир! Если хотите, ради него стоит идти на жертвы, ему можно даже молиться. Разве не молились люди разноцветным камням и деревьям?... или все это неважно, и за внешним видом, улавливаемым глазом, не кроется ничего, он ничего не значит? Нет, я этому не верю.

Мне кажется, что любое очертание есть внешнее выражение особого, независимого от нас чувства. Мне кажется, геометрия есть осязаемая психология.

Послушайте, мне пришла в голову странная мысль. Чем отличается треугольник от круга? В них заложены разные принципы построения, в каждом из них свой внутренний закон, своя душа. И вот душа круга встречается с душой треугольника, у них завязывается разговор. О чем они могут говорить, что они могут сообщить друг другу?...

Так началась застольная беседа высоких вещей.

2.

Зачем идти так далеко: Не достаточно ли, например, просто глядеть то в одно стеклышко, то в другое: сквозь зеленое стекло, все вещи кажутся отлитыми из густого живого раствора; сквозь желтое -

нежной долькой апельсина. А если стекла к тому же меняют свой цвет при созревании дня? Я буду жить как мушка, отливающая золотом, между двумя рамами, как помещик, не зная бед, как крохотный паучок среди растянувшейся по цветной беседке паутины. И весь мир будет протекать, пересыпать сквозь меня, как песок сквозь горлышко песочных часов.

Да, это возможно. К тому же стекла могут менять степень своего преломления. Это будет их возмужение и рост, юность и старение, их жизнь, полная событий.

– Мне понятно все это, – сказал четвертый собеседник. – Тоска по дорогим, преждевременно отбывшим, не дает мне покою. О, это постоянная неиссякающая боль, ничем не возместимая потеря! Мы разлучены пространством и временем, навсегда, наглухо. Но безумное любопытство сжигает меня. Мы хотим быть всеми предметами и существами, – температурой, волной, преобразованием. Неистощимая жажда увидеться не покидает меня.

Тогда встает говоривший прежде и поднимает рюмку:

– Я пью за тропическое чувство.

Какое тропическое чувство.

3.

Есть особый страх послеполуденных часов, когда яркость, тишина и зной приближаются к пределу, когда Пан играет на дудке, когда день достигает своего полного накала.

В такой день вы идете по лугу или через редкий лес, не думая ни о чем. Беззаботно летают бабочки, муравьи перебегают дорожку, и косым полетом выскакивают кузнечики из-под ног. Цветы поражают вас своим ароматом: как прекрасно, напряженно и свободно они живут! Они как бы отступают перед всеми, из вежливости давая дорогу, и клонятся назад. Всюду безлюдно, и единственный звук, сопровождающий вас, это звук вашего собственного, работающего внутри, сердца.

Тепло и блаженно, как в ванне. День стоит в своей высшей, самой счастливой, точке.

В жаркий летний день вы идете по лугу или через редкий лес. Вы идете, не думая ни о чем. Беззаботно летают бабочки, муравьи перебегают дорожку и косым полетом выпархивают кузнечики из-под носа. День стоит в своей высшей точке.

Тепло и блаженно, как в ванне. Цветы поражают вас своим ароматом. Как прекрасно, напряженно и свободно они живут! Они как бы

отступают, давая вам дорогу, и клонятся назад. Всюду безлюдно, и единственный звук, сопровождающий вас, это звук собственного, работающего внутри, сердца.

Вдруг предчувствие непоправимого несчастья охватывает вас: время готовится остановиться. День наливается для вас свинцом. Катаlepsия времени! Мир стоит перед вами как сжатая судорогой мьшца, как остолбеневший от напряжения зрачок. Боже мой, какая запустелая неподвижность какое мертвое цветение кругом! Птица летит в небе, и с ужасом вы замечаете: полет ее неподвижен. Стрекоза схвативала мушку и отгрызает ей голову; и обе они, и стрекоза и мошка, совершенно неподвижны. Как же я не замечал до сих пор, что в мире ничего не происходит и не может произойти, он был таким и прежде и будет во веки веков. И даже нет ни сейчас, ни прежде, ни – во веки веков. Только бы не догадываться о самом себе, что и сам окаменевший, тогда все кончено, уже не будет возврата. Неужели нет спасения из околдованного мира, окостеневший зрачок поглотит и вас? С ужасом и замиранием ждете вы освобождающего взрыва. И взрыв разражается.

– Взрыв разражается?

– Да, кто-то зовет вас по имени.

Об этом, впрочем, есть у Гоголя. Древние греки тоже знали это чувство. Они звали его встречей с Паном, паническим ужасом. Это страх полдня.

4.

| |
|------------------------------|
| Вода, твердая как камень. |
|------------------------------|

Да, вы попали в стоячую воду. Это сплошная вода, которая смыкается над головой, как камень. Это случается там, где нет разделения, нет изменения, нет ряда. Например, переполненный день, где свет, запах, тепло на пределе, стоят как толстые лучи, как рога. Слитый мир без промежутков, без пор в нем нет разнокачественности и, следовательно, времени, невозможно существовать индивидуальности. Потому что, если все одинаково, неизмеримо, то нет отличий, ничего не существует.

Но кто же в последний момент назвал вас по имени? Конечно, вы сами. В смертельном страхе вспомнили вы о последнем делителе, о себе, обеими руками схватили свою душу.

Гордитесь, вы присутствовали при Противоположном Вращении. На ваших глазах мир превращался в то, из чего возник, в свою первоначальную бескачественную основу.

В этот миг вы встретились не только с Паном, но и со своей собственной душой. Какой слабый голос у нее, слабый, но довольно приятный.

Боязнь безындивидуальности объясняется также неприязнь к открытым сплошным пространствам: однообразным водным или снежным пустыням, большим оголенным горам, степи без цветов, синему или белому небу, слишком насыщенному солнцем пейзажу. Величественное всегда сурово и неуютно.

О, особая тоска южных стран, где природа чрезмерно сильна и жизнь удивительно бесстыдна, так человек теряется в ней и готов плакать от отчаяния! Не за нее ли платят двойной оклад отправляющимся служить в колонии, но и это не помогает, они так быстро теряют желание жить, погружаются и гибнут.

Тропическая тоска находит свое выражение в истерии, свойственной южным народам: в припадках пляски или судорожного бега, когда человек бежит не останавливаясь с ножом в руке, - он хочет как бы разрезать, вспороть непрерывность мира, - бежит, убивая все на пути, пока его не убьют самого или изо рта у него не хлынет кровавая пена.

Снежная тоска известна зимовщикам полярных станций. Она вызывает также судорожные пляски и особую болезнь менерик, при которой человек, не выдержав вечной муки, уходит от стоянки напрямик в темноту, в снег, на гибель.

5. Кровь и сон

Меня интересует, кто придумал сказку об уснувшем царстве. Ведь был же человек, который ее придумал, кому впервые пришла в голову эта странная мысль. И очевидно, он попал в точку, если эта сказка производит впечатление на всех, обошла весь мир.

Помните, там даже часы останавливаются, слуга застывает на ходу, протянув ногу вперед, с блюдом в одной руке. И тотчас же из-под земли поднимаются деревья, вырастают травы, длинные как волосы, и точно зеленой паутиной или пряжей застилают все вокруг. Да, там еще чердак со слуховым оконцем, злая старуха за пряжей, и спящая красавица: она заснула, потому что укололась и капелька крови вытекла из ее пальца.

Причем тут укол, какая связь у него с остановкой времени, со сном?

Но сначала о пряже. Говорят, пряжа похожа на судьбу; но еще более она похожа на растение. Как растение, она не имеет центра и бесконечна, неограниченно продолжаема. В ней есть скука, и время, незаполненное ничем, и общая, родовая жизнь, которая ветвится и ветвится неизвестно зачем; когда ее начинаешь вспоминать, не знаешь, была она или нет, она протекла между пальцев, прошла, как бесконечный миг, как сон, вспоминать нечего.

Любопытно, что и до сих пор очень многие люди боятся вида крови, им становится от нее дурно. А что бы, казалось, в этом страшного? Вот она выходит через порез, содержащая жизнь красная влага, вытекает свободно и не спеша и расплзается неопределенным, все расширяющимся пятном. Хотя, пожалуй, в этом, действительно, есть что-то неприятное. Слишком уж просто и легко она покидает свой дом и становится самостоятельно, - тепловатой лужей, неизвестно - живой или неживой. Смотрящему на нее это кажется столь противостественным, что он слабеет, мир становится в его глазах серой мутью, головокружительным томлением. В самом деле, здесь имеется нечто противостественное и отвратительное, вроде щекотки не извне, а в глубине тела, в самой его внутренности. Медленно выходя из плена, кровь начинает свою исконно, уже чуждую нам, безличную жизнь, такую же, как деревья или трава, - красное растение среди зеленых.

Тем самым разоблачается, что наше тело более чем наполовину растение: все его внутренности: растения.

Но безличная не имеет времени. В ней нет несовпадений и толчков. И растения тем и отличаются от животного, что для них нет времени: все для них протекает в единый бесконечный миг, как глоток, как звук камертона.

В этом причина страха крови отвращения к ней, испытываемого многими людьми: боязнь несконцентрированной жизни.

Укол, и порывается интимная связь между стихийной и личной жизнью; кровь устремляется в открывшийся для нее выход, настанет ее странное цветение; настанет обморок мира, безвременный сон. Вот, все уже заткано равномерно, как пряжей или паутиной, иной молчаливой зеленой жизнью. Мир снова превращается в то, что он есть, в растение. Какой у него бурный и неподвижный рост! И так было и будет всегда, во веки веков, пока не придет вдруг создатель новой неравномерности со своим избирающим поцелуем, не возникнет снова иллюзия происходящих событий.

6.

Рестораны строят поближе к воде, чтобы открывался широкий кругозор, и когда их располагают над самой водой, их называют поплавками. Коммерсанты, это - практические философы, они понимают, что нужно человеку. А что же нужно человеку? Ему нужно созерцание. На миг приподнять голову, оглянутся кругом и вздохнуть свежий воздух. А потом снова плыть среди бурной пены, пока хватит сил и радость не перейдет в изнеможение, в смерть. Ведь никто никогда не жил ни для себя, ни для других: все жили для одного - для трепета.

Есть нечто торжественное в тех явлениях природы, когда ее стрелка как бы перепрыгивает с одного деления на другое: в смене дня вечером, например, в подъеме луны из-за горизонта. Даже легкомысленный тогда замолкает и задумывается неизвестно о чем, и все глядят на темнеющее море и ждут: вот-вот покажется маленькая лодочка, причалит к сходящим, из нее выйдет седобородый хозяин мира и скажет: "Я вижу, гости меня заждались. Простите за невольную заминку. Но теперь настала пора раскрыть вам сюрпризы, которые я для вас приготовил."

Однако, это никогда не случается.

За одним из столиков встретились несколько человек и вели разговор на изложенные здесь темы.

Как прекрасно бескорыстная беседа! Никому ни от кого ничего не нужно и каждый говорит когда и что захочет. Она подобна реке: она не торопится и течет в направлении к морю то медленно, то быстро, иногда прямо, иногда выгибаясь вправо или влево. Две богини стоят за плечами собеседников: богиня свободы и богиня серьезности. Они смотрят на людей благосклонно и с уважением, они с интересом прислушиваются к разговору.

7.

Что касается чувств ужаса, отвращения, любви, радости и т.п., то при рассуждении о них делаются всегда следующие три ошибки.

Первая ошибка заключается в их утилитарном толковании. Люди, скажем, боятся змей, потому что они опасны. На возражение, что змей боятся и те, кто не знает, что они опасны, отвечают ссылкой на инстинкт, на передачу страха к определенным вещам по наследству. Все это искусственно и наивно, попросту неумно. Есть множество безвредных вещей, возбуждающих непосредственно страх, и множество опасных и вредных, его не возбуждающих. Да и само

явление страха вовсе не так уже полезно для сохранения жизни: страх расслабляет, парализует либо лишает обычной толковости, изматывает все силы в кратчайший срок. Интересно, какую пользу приприсит кролику сковывающий его страх под взглядом змеи? Или кенгуру, который при внезапном испуге умирает от разрыва сердца? Все это говорит за то, что страх возник не как полезное приспособление, он первичен, вездесущ и самостоятелен, и только частично, в небольшой доле использован полезно, в целях предосторожности среди бесчисленных опасностей жизни. Такое использование стало возможным потому, что где-то, в самой глубине, ужасность все же связана с тенденциями зловещими и губительными для индивидуальной жизни. Но как всякая тенденция, это верно только статистически, вообще, а не для каждого случая.

Вторая ошибка связана с первой и заключается в утверждении субъективности чувств. Если вещь страшна, потому что она нам вредна, то ясно, что она страшна не сама по себе, это наше субъективное ощущение ее: кому она не вредна, тому и не страшна. С нашей точки зрения ужасность, т.е. свойство вещи, ее консистенции, очертаний, движения и т.д. Как можно сказать о вещи или веществе, что оно твердое или мягкое, светящееся или темное, так же можно о ней сказать, страшное оно или нет.

Наконец, третья ошибка, связанная с предыдущим, заключается в том, что ужасность рассматривается как печальное свойство, как рубрика, в которую попадают совершенно разнородные вещи. Гром, например, страшен по одной причине, мышь совершенно по другой, Пан по третьей. Страх, таким образом, является именем собирательным. С нашей же точки зрения страх есть имя собственное. Существует в мире всего один страх, один его принцип, который проявляется в различных вариациях и формах.

Все сказанное о чувстве страха относится и ко всем другим чувствам.

8.

Все, что грозит нам ущемлением (боль, неприятности, уничтожение), страшно. Это страх по связи, опосредственный. Но имеются и такие события и вещи, которые страшны сами по себе.

Тому можно привести множество примеров.

Желе.

Ребенок плачет от испуга, увидев колеблющееся на блюде желе. Его испугало подрагивание этой, точно живой, аморфной и вместе с тем упругой массы. Почему? Потому ли, что он счел ее живой? Но

множество иных, подчас опасных действительно живых существ, не вызывает в нем страха. Потому ли, что жизненность здесь обманчива? Но если бы желе на самом деле было живым, оно было бы никак не менее страшным.

Пугает здесь, следовательно, не вообще одушевленность (подлинная или имитация), а какая-то как бы незаконная или противостественная одушевленность. Органической жизни соответствует концентрированность и членораздельность, здесь же расплывчатая, аморфная и вместе с тем упругая, тягучая масса, почти неорганическая жизнь.

Это страх перед вязкой консистенцией, перед коллоидами и эмульсией. Страх перед однородностью, в которой появляются кратковременные сгущения, тяжи, нити напряжения, зыбкой самостоятельности, структуры.

Примерами веществ и сред, рождающих этим страх или отвращение, могут служить: грязь, топь, жир, - особенно тягучие жиры, как рыбий или касторовое масло, - слизь, слюна (плевание, харканье), кровь, все продукты желез, в том числе, семенная жидкость, вообще протоплазма.

На последнем следует остановиться.

Живая плазма не случайно возбуждает брезгливость. Жизнь всегда, в самой основе есть вязкость и муть. Живым веществом является то, о котором нельзя сказать, одно ли это вещество или несколько. Сейчас в плазме как будто один узел, а сейчас уже два. Она колеблется между определенностью и неопределенностью, между индивидуальностью и индивидуализацией. В этом ее суть.

На высших ступенях органической жизни это может заслоняться, но оно никогда не исчезает. Из этого следует, во-первых, что во всяком живом существе скрыто нечто омерзительное и, во-вторых, то, что великое множество живых существ явно омерзительно, возбуждает беспричинный страх.

Что касается первого, то помимо всего перечисленного, отвратительны и страшны вообще все внутренности: мозг, кишки, легкие, сердце, даже живое мясо, все вообще соки тела.

Что касается второго, то противны на прикосновение все несложные организмы, особенно бесселетные, как например, морские. Особенно резко это заметно на паразитах, которые испытали вторичное и, таким образом, чрезмерное упрощение. Клопы и глисты отвратительны своей консистенцией, тем, что они почти жидкие.

С консистенцией может быть связан и характерный цвет, также вызывающий страх: мутно-прозрачный, часто бело-желтый. Такой цвет имеют, например, бельевые вши. Это цвет эмульсии.

9.

В основе страха, вызываемого консистенцией и цветом, лежит страх перед разлитой, неконцентрированной жизнью. Такой жизни должны соответствовать и специфические звуки, - хлопанье, глотание, засасывание, словом, звуки, вызываемые разрежением и сдавливанием. Но жизнь вообще молчалива, и о ее звуках рассуждать трудно.

Гораздо характернее для нее пространственная форма. И это второй главный страх: первый - консистенции, второй - формы.

Разлитость жизни выражается в ее равномерном растекании во все стороны, т.е. в отсутствии предпочтительного направления, т.е. симметрии.

Жизненная симметрия может осуществляться в трех формах: пузырь, отростки во все стороны, ряд (сегменты). Очень часто эти формы сопутствуют друг другу.

Паук, клоп, вошь, осьминог (пузырь + отростки ноги); жаба, лягушка (пузырь), гусеница (пузырь, сегменты, отростки); краб, рак (сегменты, отростки); многоножки, скалапендры (сегменты, отростки); живот, зад, женская грудь, опухоль, нарыв (пузырь).

О пузырьчатости. Это основная форма живой консистенции. Но она обычно недостижима из-за неравномерности окружающей среды (земное тяготение, пограничность земли и воздуха, движение вперед). В соответствии со всем этим пузырьчатость превращается в то, что можно назвать "обтекаемостью". Но всюду, где живая ткань остается непрактичной, неспециализированной и верной себе, она приближается к форме пузыря. И там, как известно, она наиболее эротична.

Страх перед пузырьчатостью не ложен. В ней, действительно, видна безындивидуальность жизни. Размножение и состоит в том, что в пузырьке появляется перетяжка и от него обособляется новый пузырек.

Об отростках. Мы имеем в виду жгутики, усики, щупальца, ножки, волосистость тела. Страх перед ними не ложен: в них, действительно, некоторая самостоятельность жизни, оторванная лога осьминога, паука сенокосца и т.д.

О кольцах. В них самостоятельность жизни: ганглии в каждом из сегментов. Дождевой червь, разрезанный надвое, расползается в разные стороны, это в высшей степени непристойно.

10.

Разительным, хотя и искусственным примером страха, вызываемого безындивидуальной жизнью, является впечатление от опытов по

переживанию изолированных органов: палец, растущий в физиологическом растворе, голова собаки, скалящая зубы и т.п.

Поэтому же так неприятны мысли о том, что у мертвеца еще растут ногти, продолжается жизнь отдельных клеток.

Вообще страх перед мертвецом, это страх перед тем, что он, может быть, все же жив. Что же здесь плохого, что он жив? Он жив не по-нашему, темной жизнью, бродящей еще в его теле, и еще другой жизнью, - гниением. И страшно, что эти силы подымут его, он встанет и шагнет, как одержимый.

Этим же страшны сомнамбулы, лунатики, идиоты и т.д.

Первый страх - перед консистенцией, второй - перед формой, третий - перед движением.

Обычное наше движение концентрированное: к одному концу приложена сила, другой конец под ее воздействием пассивно меняет свое положение. Это движение по принципу рычага.

Но глубже и истиннее его колыхательное движение жизни, при котором нет разделения на активные и пассивные элементы, все по очереди равноправны. Такое переливающееся по телу движение называют в зависимости от того, к чему оно относится: перистальтикой, судорогами, спазмами, перебиранием жгутиков или ног, пульсацией, ползанием разных видов. Но суть его одна: нерасчлененность на периоды (шаги) и отсутствие центра толчка. Этим противны гады. Ведь движение змеи - это движение кишки, да и форма та же.

Как известно, эротические движения - колыхательные.

Такое же непрерывное, переливчатое движение можно наблюдать у винтов и рычагов машины, которые то выпячиваются, то снова втягиваются в свое металлическое, политое маслом, ложе.

Так льется густая жидкость из бутылки. И так же, равномерно и неумолимо, стелется гусеничная передача трактора или танка.

В этом, между прочим, кроется одна из причин, почему танк внушал безотчетный ужас людям на войне.

11.

Многоноготь неприятна уже сама по себе, но особенно неприятно, когда эти ноги начинают двигаться, животное как бы кишит ногами. Тут соединяются впечатления кольчатости, множества симметричных отростков и колыхательного движения. Быстрота перебирания ножек не позволяет различить отдельных шагов, туловище при этом остается как бы неучаствующим в движении, получается какой-то ровный, автоматический ход. Ровен, впрочем; только сам ход, в противо-

положность, скажем ходу лошади или человека; остановки же, пускание в ход и перемены направления получаются, благодаря обилию ног, наоборот, необычно резкими, судорожными, мгновенными. Получается дергающийся бег с внезапными паузами и зигзагами; такой, например, у крабов.

Вот этот-то подрагивающий бег <более> неприятен.

Как это ни странно, но этот судорожный характер бега присущ и некоторым четвероногим, именно мышам и крысам. Мышь бежит как заводная. И бояться именно бегущей, мечущейся мыши или крысы. Достаточно вообразить, что у мыши иные ноги, что она ходит как другие, более крупные животные, - и все, что есть в ней неприятного, пропадает.

В чем тут дело, почему такой характер движений присущ именно мышам и крысам, я не знаю.

12.

В человеческом теле эротично то, что страшно. Страшна же некоторая самостоятельность жизни тканей и частей тела; женские ноги, скажем, не только средство для передвижения, но и самоцель, бесстыдно живут для самих себя. В ногах девочки этого нет. И именно поэтому в них нет и завлекательности.

Есть нечто притягивающее и вместе с тем отвратительное в припухлости и гладкости тела, в его податливости и упругости.

Чем неспециализированнее часть тела, чем менее походит она на рабочий механизм, тем сильнее чувствуется ее собственная жизнь.

Поэтому женское тело страшнее мужского; ноги страшнее рук, особенно это видно на пальцах ног.

13.

Жизнь предстает нам в виде следующей картины.

Полужидкая, неорганическая масса, в которой происходит брожение, намечаются и исчезают натяжения, узлы сил. Она вздымается пузырями, которые приспособляясь, меняют свою форму, вытягиваются, расщепляются на множество шевелящихся бес-порядочию питей, на целые цепочки пузырей. Все они растут, перетягиваются, отрываются, и эти оторванные части продолжают как ни в чем ни бывало свои движения и вновь вытягиваются и растут.

14.

В основе ужаса лежит омерзение. Омерзение же не вызвано ничем практически важным, оно эстетическое. Таким образом, всякий ужас - эстетический, и по сути, он всегда один: ужас перед тем, что индивидуальный ритм всегда фальшив, ибо он только на поверхности, а под ним, заглушая и снимая его, безличная стихийная жизнь. Это подобно тому, как если бы мы разговаривали с нежно любимым другом, вспоминали то, что нам ближе и важнее всего, и вдруг сквозь черты его лица выступило бы другое, чуждое, по-обезьяньи свирепое и хитрое лицо идиота. Мы обманулись: он не тот, за кого мы его принимали. С этим невозможно столкнуться, просто потому, что он даже не понимает слов, он весь устроен не по-нашему.

Он не тот, а оборотень.

И всякий страх есть перед оборотнем.

15.

Рой страхов вьется надо мною, как мухи над падалью, не дает мне покою. Среди них я узнаю те, что давно знакомы: страх темноты, и тесноты, и пустоты.

Страх темноты. Когда человек идет ночью по лесу, этот страх понятен. Но даже ребенок сознает, что темноты в комнате нечего бояться. Между тем, боится.

Приглядываясь к этому страху, я замечаю в нем: тоску изоляции или одиночества; ожидание неизвестных угроз; тоску однообразного фона.

Из них последняя мне ясна. Разве не говорил я о ней, рассказывая о страхе слепополуденных часов? Однообразие, - оно уничтожает время, события, индивидуальность. Достаточно длительного гудка сирены, чтобы мы уже почувствовали, как весь мир отходит на задний план вместе со всеми нашими делами, прикосновение небытия.

Ту же тоску вызывает темнота, снег или туман. Человек очутился в тумане среди озера. Кругом все одно и то же: белизна. И невольно возникает сомнение не только в том, существует ли мир, но существовал ли он вообще когда-нибудь.

Что есть в этом полном окружении, что плотно охватывает, останавливает часы, проникает в самые кости, останавливает дыхание и биение сердца.

Есть в чувстве изоляции особая тоска полного и плотного обхвата, погасания надежд, как мы это хорошо понимаем.

Возможно, что это именно вызывает абсолютную неподвижную покорность животных при вызывании катаlepsии прикосновением или поглаживанием.

В этой изоляции особенно чувствуется потребность в человеческом лице, голосе, в крайнем случае, хоть не человека, а просто живого существа.

Так дети в темноте просят: "Посиди со мной!"

Почему мы так плохо переносим одиночество? Отчего любые удовольствия и подвиги становятся пустыми и безвкусными, если их не с кем разделить, о них никто не узнает? Даже такой тупой человек, как Робинзон Крузо, и то тяготился одиночеством.

Не странно ли, что значение события, наше собственное значение, приобретает силу для нас только тогда, когда оно отразится в чужих глазах, по крайней мере, есть хотя бы возможность этого.

Так 2 зеркала, поставленные друг против друга, создают ощущение разнообразной бесконечности. А интересно только то, за чем чувствуется неопределенное продолжение, бесконечность ...

Так из чего же проистекает боязнь одиночества?

В тумане, в темноте всем существом ощущается ответ на этот вопрос. Другой человек разрывает одним своим присутствием плотный чуждый охват, смертельное однообразие.

В конце концов, индивидуальность это самое крупное событие, наверное, других событий и не бывает, не может быть. А если появляется событие, воскресает время и с ним все остальное, наша маленькая жизнь.

В конце концов, чувства - единственно достоверное в мире, ничего другого в нем, наверное, и нет. Но безындвидуальные чувства нам так чужды, что ими мы жить не можем.

Следовательно, событие для нас то, чему можно сочувствовать: соседняя жизнь.

Наиболее остро ощущается соседняя жизнь в телесном состоянии. В этом была суровость монастыря: лишение телесного сочегания и всего, связанного с ним.

Если же отрезают вообще от всякой соседней жизни, это считается тягчайшим наказанием: одиночное заключение.

Если же присоединяют к этому еще однообразие темноты, становится еще хуже: карцер. Потому что исчезают даже намеки на индивидуальную жизнь - вещи. Настает полный охват ...

Но еще я говорил, что в темноте или тумане возникает ожидание неизвестных опасностей. И это тоже нужно объяснить.

Это то чувство, когда в детстве боялся высунуть голову из-под одеяла, потому что окажется, что рядом стоит грабитель, или привидение, или кто-то еще совсем чужой. И боялся не столько его, сколько того страха, который тогда нахлынет и которого не вынести.

Это чувство, говорил я, бывает и тогда, когда остаешься один на один с мертвым телом, даже при свете. И тут тоже так хочется еще кого-нибудь, живой души.

И тут, и там, причина одна: страх перед не нашей, безличной жизнью. Сама темнота кажется живой. И если подумать, это уж не так нелепо. Что такое темнота? Это среда вокруг нас, которую мы днем видим расчлененной по практическим признакам на различные предметы разных цветов, а ночью - сплошной и черной. Она существует. А кто мне скажет, что значит существует, если это не значит живет?

Следовательно, страх темноты, это тот же страх перед оборотнем.

16.

Страх пустоты, иначе страх падения.

Человек, бросившийся с парашютной вышки, знает точно, что он не разобьется, никакой опасности ему не грозит. И все же ему страшно.

Если тут можно сослаться на воображение, уже совершенно ясно, что страх перед большими пустотами, перед пропастью, не имеет никакого основания.

Страх этот сопровождается головокружением.

Человеку, никогда не испытавшему головокружение, было бы очень трудно объяснить, что это такое. Ибо никакого кружения предметов на самом деле не видно, скорее есть уплывание. Но и уплывания, собственно говоря, нет, ибо ничто своего места не меняет.

Любопытно, что на это, кажется, никогда не обращали внимания.

Поясним примером. Человек на карусели или "чертовом колесе" видит, действительно, кружение мира вокруг него, поочередное прохождение предметов перед его глазами. Но это не головокружение, нужно еще что-то иное. И это иное совсем не требует кружения мира: оно может настать и на карусели, и после нее, и совсем без нее, скажем при опьянении или при дурноте.

Я хочу сказать, что кружение есть движение, а всякое движение имеет направление и состоит в изменении местоположения.

Между тем при головокружении может быть ощущение движения, без ощущения его направления.

"Все завертелось перед ним," - спросите его, в какую сторону завертелось и окажется, что он на это ответить не может. Стены плывут

перед глазами пьяного, но нет точного направления их проплывания. Падающему в обморок кажется, что он летит, неизвестно куда, вверх или вниз.

Главное же, нет изменения местоположения, поочередного прохождения предметов перед глазами. Если смотришь на печь, то, как бы сильно не кружилась голова, будешь все время видеть все ту же печь, а не сначала печь, потому стену, дверь, окно и т.д.

Короче говоря: при головокружении имеется ощущение какого-то особого, ложного, "неподвижного движения". К этому основному ощущению иногда присоединяются обычные ощущения движения (направление, смена предметов из-за произвольных движений глаз и т.п.), иногда же нет.

Ощущение ложного движения возникает, я полагаю, таким образом: при движении предмета всегда происходит смазывание его очертаний, - от незаметного до такого, когда предмет превращается в мутную серую полосу. Это смазывание очертаний предмета происходит от того, что мы не успеваем фиксировать его точно, крепко держать его глазами.

Головокружение и состоит в ослаблении, колебании фиксации, смазывании очертаний, которое и создает ощущение движения, хотя самого характерного и необходимого для ощущения движения налицо нет, - "неподвижное движение". Почти то же ощущение можно получить, глядя на отражение в текучей воде: тут тоже смазывание очертаний без перемещения их.

Но зрительная фиксация есть в последнем счете мускульная, фиксация воображаемым ощупыванием, держанием в руках. Нарушение зрительной фиксации есть следствие нарушения всей мускульной фиксации.

Поэтому головокружение чувствуется и при закрытых глазах. Наше пролонгированное во все стороны тело, наши воображаемые, проецированные руки, начинают как бы дрожать, слабеют и не могут крепко держать предметы; мир выскальзывает из них.

Мир был зажат в кулак, но пальцы обессилели и мир, прежде сжатый в твердый комок, пополз, потек, стал растекаться и терять определенность.

Потеря предметами стабильности, ощущения их зыбкости, растекания, и есть головокружение.

Владимир Казаков

ДОН ЖУАН
(драма)

Москва 83

III.
Обед в эскуриале

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

ДОН ЖУАН

ЛЕПОРЕЛЛО, его слуга

САНЧО, король Испании

КОРОЛЕВА

ДОННА АНАСТАСЬЯ, фрейлина королевы

ДОН МИГЕЛЬ, начальник сыскной полиции

Действие происходит в одном из средних веков в Мадриде, в королевских апартаментгах Эскуриала.

Король (входящему доцу Мигелю)

Итак, Дон Жуан, наконец схвачен?

Дон Мигель

Нет, ваше величество. Мои люди перевернули всю Испанию, но нигде не нашли его.

Король

Но ведь месяц назад вы поклялись или схватить Дон Жуана или застрелиться. Итак, что же вам мешает исполнить клятву?

Дон Мигель

Ваше величество, порох еще не изобретен.

Король

ГМ! Резонно. А кто занят его изобретением?

Дон Мигель

Один португалец-алхимик, бежавший из Лиссабона.

Король

А Золото он умеет делать?

Дон Мигель

Судя по его кошельку, нет.

Король

А философский камень?

Дон Мигель

Он говорит, что любой камень, на который он присаживался в пути, становился философским.

Король

Он это говорил с долей юмора?

Дон Мигель

Нет, с долей серьезности.

Король

Так привести его в мои апартаменты! Я хочу сам как следует рассмотреть этого путешественника.

(Дон Мигель удаляется. Входит королева.)

Королева

Вы чем-то озабочены, друг мой?

Король

Нет, ничего серьезного. Просто в мое королевство бегут алхимики, которые не умеет делать золота.

Королева

Что ж, умение убегать так же красить алхимика, как умение не убегать красит воина.

Король

Вы правы. Тем более, что этот португалец обещает изобрести порох.

Королева

Порох? Какое странное слово! Что оно означает?

Король

В переводе с китайского оно означает будущее.

Королева

Это нечто вроде философского камня?

Король

Нет, это скорее философский порошок.

(входят Дон Мигель и Дон Жуан, переодетый португальским алхимиком)

Дон Мигель (торжественно)

Ваши королевские величества, разрешите вам представить дона Филиппа Фигероа, алхимика, нашедшего приют в вашем благословенном королевстве.

(Дон Жуан отвечает два глубоких поклона - королю и королеве)

Король

Скажите, дон Филипп, что заставило вас покинуть владения нашего кузена - португальского короля?

Дон Жуан

Ваше величество, причин несколько, и все такие несерьезные, что я даже не могу назвать самую серьезную из них.

Король

Может быть, вы уложили кого-нибудь на поединке?

Дон Жуан

Поединок? Что вы, ваше величество! Ни в китайском, ни в других алхимических языках такого слова просто не существует.

Король

Кстати, а скоро ли будет готов порох?

Дон Жуан

Надеюсь завтра же подарить первый заряд дону Мигелю - для его пистолета.

Король

Да, мне очень жаль бедного дона Мигеля, но ничего не поделаешь: он сам связал себя клятвой.

Королева

Но, может быть, до завтра дон Мигель еще успеет арестовать Дон Жуана?

Король

Вряд ли. (к Дон Жуану) А вы как полагаете, сеньер алхимик?

Дон Жуан

Ваше величество, я полон надежды.

Королева

Дон Филипп, что вас волнует еще, кроме пороха?

Дон Жуан

Ваше величество, меня волнует только поэзия. Порох же, наоборот, лишь успокаивает.

Королева

Поэзия? Это прелестно! Значит, вы должны найти общий язык с моей фрейлиной Анастасией. (зовет ее) Донна Анастасья!

(входит фрейлина)

Королева

Анастасья, милая, вот этот господин - его зовут дон Филипп Фигероа, он алхимик, приехавший из Португалии - говорит, что его волнует только поэзия.

Король

А успокаивает - порох.

Донна Анастасья

Что вы больше всего цените в поэзии, дон Филипп?

Дон Жуан

То же, что и в порохе - взрывчатость.

Донна Анастасья

Так мог ответить только Алексей Крученых.

Дон Жуан

Или еще один поэт.

Донна Анастасья

По-моему, великая русская литература кончилась в 1940 году.

Дон Жуан

А по-моему, она только начинается.

Король

Дон Мигель, если вы все время будете стоять здесь, вы можете не найти Дон Жуана.

Дон Жуан

Еще бы, на таком расстоянии!

Дон Мигель

Отправляюсь, ваше величество. (уходит)

Король (глядя ему вслед)

Бедняга! (к Дон Жуану) Друг мой, не откажитесь пообедать с нами. Сейчас как раз время королевского обеда.

Дон Жуан

Охотно, ваше величество.

(все садятся за стол, уже накрытый. Молчаливые слуги подают вина и разные кушанья.)

Король

Вот этого оленя, которого мы сейчас едим, я сам подстрелил на охоте. Не из ружья, разумеется, а из лука.

Дон Жуан

Лук гораздо беззвучнее ружья, к тому же он никогда не дает осечки. (посмотрев долгим взглядом на донну Анастасью) К тому же, это оружие освящено Амуром.

Донна Анастасья (вспыхнув)

Которая из книг Алесея Крученых вам наиболее близка, дон Филипп?

Дон Жуан

Простите, "Лакированное трико".

Король (расхохотавшись)

Прекрасно! Вот это португалец!

Дон Жуан

Простите, ваше величество, Крученых не португалец, а петербуржец.

Король (нахмурился)

Что же это такое! Петербург уже построен, а порох еще не изобретен!

Дон Жуан

Ваше величество, это обыкновенное казаковство.

Дон Мигель

Ваше величество, отыскались следы Дон Жуана!

Король

Сколько?

Дон Мигель

Пока что только один.

Король

Идите и отыскивайте остальные!

(дон Мигель убегает)

Королева

Дон Филипп, дайте, пожалуйста, образчик вашей португальской поэзии.

Дон Жуан

о, как прекрасен глаз твой, ветер, когда чернеет и горит, и каждой взорванной резницей об этой ночи говорит.

и лишь, настанет день, вчерашний потаенный, опять пройдут века на запад или вдаль, и тот, кто говорил, молчанием удержит свои на этот раз безмолвные уста.

и все же север отстоял голубизну холодных капель, где дождь безудержно стоял, держась за глаз, который плакал.

держась за небо, словно высь сама кирпичная благая
свою же собственную дань чугунной ранью облагает.

и дверь стучала, чтоб войти в прибрежный час того рассвета,
который мысленно погас,

себя забыв и вспомнив
где-то.

Донна Анастасья (после паузы)

Это ваше?

Дон Жуан

Нет, это одного поэта, который скрывает свое имя, чтобы избежать ярости эпигонов.

Королева

Так вы бежали из Португалии от эпигонов?

(вбегает радостный дон Мигель)

Дон Мигель

Ваше величество, найден еще след Дон Жуана! Оба следа ведут ...
ведут ...

Король

Очевидно, к третьему следу? Так отправляйтесь же, не теряя времени!

(дон Мигель убегает)

Король

Просто беда с этой полицией! Не могут схватить проходимца, который то и дело влюбляет в себя прекрасных дам, и сам влюбляется в них. Ведь чего проще: устроить на него засаду возле ног самой прекрасной и неземной из них.

Королева

Но это же Анастасья!

Король

Или вы, моя дорогая.

Королева

Так, значит, Дон Жуан должен вот-вот появиться здесь?

Король

Думаю, что у него не хватит дерзости на это. (к Дон Жуану) Не правда ли?

Дон Жуан

Во всяком случае, не хватит следов.

Донна Анастасья (к Дон Жуану)

А что вы скажете о Елизавете Мн-вой?

Дон Жуан

Скажу, что благодаря ей мы живем в елизаветенские времена.

Донна Анастасья

Я с вами согласна. Мне нравится смерть, которая в ее поэзии то вытесняет все, то вытеснена всем. Особенно в "Колыбельных Моцарту".

Королева

Я люблю снег в ее прозе: он холоднее и голубее альпийского.

(вбегает еще более радостный дон Мигель)

Дон Мигель

Ваше величество, следы Дон Жуана нашлись! Они ведут в ... в Эскуриал, ваше величество.

Король

Все или только самые дерзкие?

Дон Мигель

Ваше величество, каждый его след, по мере при приближения к дворцу, становился все более дерзким. Наконец, в холле дерзость их дошла до того, что они затерялись среди других следов - придворных и слуг.

Король

Так прикажите оцепить дворец и никого не выпускать.

Дон Мигель

И никого не впускать?

Король

Впускать? (задумывается) Не знаю, право, кого бы разрешить впустить.

Дон Жуан

Ваше величество, пусть впустят Лепорелло, моего слугу. Он, бедняга, еще не обедал сегодня и не завтракал.

Король

Прекрасно! Можно впустить только Лепорелло.

Дон Мигель (убегая)

Будет исполнено.

Донна Анастасья (смущенно)

Дон Филипп, почему вы так странно на меня смотрите?

Дон Жуан

Думаю, что и сам Дон Жуан не смог бы на моем месте ответить на ваш вопрос. Вы так прекрасны!

Донна Анастасья

Он очень опасный человек.

Дон Жуан

Ну что вы, при нем нет даже его шпаги.

Донна Анастасья

При вас тоже нет шпаги.

Дон Жуан

К чему она алхимику?

Донна Анастасья

Ну, например, чтобы отбиваться от эпигонов.

Дон Жуан

Для этого существуют пистолеты.

Донна Анастасья

А как же порох?

Дон Жуан

Он построен задолго до Петербурга.

Донна Анастасья

Так вы не португалец?

Дон Жуан

Я сам не знаю, кто я. Может быть, безумец.

Донна Анастасья (внезапно осененная)

Мне кажется, что вы ... вы - Дон ... Дон Безумец.

Дон Жуан

Да, это так.

Донна Анастасья
На ваши следы ...

(вбегает встревоженный дон Мигель)

Дон Мигель
Ваше величество, помилуйте вашего верного дона Мигеля, но следы ... они ведут прямо сюда.

(между тем, за дверью слышен топот стражников и звон их алебард)

Король
Что ж, прекрасно. Значит, кто-то из нас двоих - Дон Жуан: вы или я. Ведь не дон же Филипп, за которого я могу поручиться, и королева может поручиться, и донна Анастасья, и даже Алексей Крученых.

Дон Мигель
Конечно нет, ваше величество.

Король
В таком случае откройте дверь настежь!

(дон Мигель открывает: на пороге стоит улыбающийся Лепорелло)

Король
Друг мой, чему ты улыбаешься?

Лепорелло
Тому затруднительному положению, в котором очутился автор. Он ищет эффектной развязки и не находит.

Король
Если он сможет все-таки выпутаться, получит от меня орден Развязки.

Лепорелло
В пьесе сказано, между прочим, что я еще не обедал и не завтракал сегодня. Это сущая правда, ваше величество.

Король

Ах, да, разумеется! Присаживайся к столу, Лепорелло. Все в твоём распоряжении.

(один из слуг сразу же приносит прибор и бокал и ставит их на стол перед Лепорелло)

Лепорелло (поднимая бокал искристого)

Пью за счастливую развязку!

Дон Жуан

Донна Анастасья, позвольте мне просить вашей руки.

Донна Анастасья

А вы мне обещаете исправиться?

Дон Жуан

С позволения автора, обещаю.

Король

Итак, дело, кажется, подошло к свадьбе и вообще к финалу.

Дон Мигель

А как же Дон Жуан и ... его следы?

Королева

А как же пистолет, который столько раз упоминался, и до сих пор не выстрелил?

Лепорелло (уплетая жаркое)

Это же оленина по-королевски! Вот это да! Еще ни в одной пьесе меня так не кормили!

Дон Мигель

А меня - еще ни в одной так не одурачивали!

V.

Эпилог

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

ДОН ЖУАН
ЛЕПОРЕЛЛО
ОФИЦЕР
1-Й СТРАЖНИК
2-Й СТРАЖНИК
3-Й СТРАЖНИК
4-Й СТРАЖНИК

Снова дорога, снова в Испании. По ней - двое конных: Дон Жуан и Лепорелло.

Дон Жуан

Лепорелло, не скажешь ли ты мне, где находится вселенная?

Лепорелло

Смотря которая, сеньер.

Дон Жуан

Ну например, ближайшая.

Лепорелло

В том-то и дело, что ближайшей вселенной нет.

Дон Жуан

Что ты хочешь этим сказать?

Лепорелло

Хочу этим сказать что ближайшими бывают только кабаки и таверны.

Дон Жуан

Быть может, ты и прав, но вид у тебя почему-то неправый.

Лепорелло

Я предпочел бы, чтобы было наоборот.

Дон Жуан

Ты вечно что-нибудь предпочитаешь.

Лепорелло

А для чего же тогда вечность если не для этого?

Дон Жуан

Прошу тебя, не говори о ней. А то накличешь сирокко.

Лепорелло

Он сам наκληется.

Дон Жуан (после паузы)

Гадалка мне предсказала, что я погибну от соприкосновения со вселенной.

Лепорелло

Если она имела в виду ближайшую, то вам нечего опасаться.

Дон Жуан

Не понимаю, как можно чего-то опасаться.

Лепорелло

А я вообще ничего не понимаю.

Дон Жуан

Ловлю тебя на вздохе.

Лепорелло

Это не я вздохнул, это сирокко.

Дон Жуан

Ну вот, накликали!

(словно из-под земли появляется отряд конных стражников во главе с офицером)

Офицер

Приветствую вас, господа! Кто вы и откуда?

Дон Жуан

Мы мирные вооруженные путешественники. Мы так долго находимся в пути, что уже забыли, откуда мы.

Офицер

Дело в том, что мы, а также и вся королевская полиция, разыскиваем двух мирных вооруженных путешественников. Память у нас покрепче, и мы точно помним, что 3 дня тому назад они бежали из Мадрида.

Дон Жуан

Как можно бежать из такого прекрасного города?!

Офицер

Можно пешком, но лучше - на добрых конях.

Дон Жуан

Как видите, мы на добрых конях ... и при добрых шпагах.

Офицер

Так значит, это вы?

Дон Жуан

Да, это мы. Но смотря в каком смысле.

Офицер

В смысле ареста, например. А затем - и в смысле галер.

Дон Жуан (насмешливо)

Вы, сеньор, очевидно, с кем-то нас путаете. Я Дон Жуан, а это мой верный Лепорелло.

Офицер

Ого! Попались!

Дон Жуан

Насчет "ого!" я с вами согласен, а вот насчет "попались" ...

(с этими словами Дон Жуан обнажает шпагу и дает шпоры коню, направляя его на офицера. Завязывается поединок. Вскоре офицер остается без шпаги. Лепорелло тем временем управляет с остальными. Стражники пускаются в бегство - во главе с офицером)

Дон Жуан (смеясь)

Я и не знал, Лепорелло, что ты такой прекрасный фехтовальщик.

Лепорелло (весело)

А я и до сих пор не знаю.

Дон Жуан (взяв в руки гитару, поет)

она не знала, что подумать,
а он не знал, подумать что.
а между тем гусарский локоть
уперся в зимнее ничто.
когда-то сабля называлась
по всем безмолвным именам
и безымянно изгибалась
пари-ра-рам, пари-ра-рам.
он быстро конным становился -
быстрей, чем трезвый эскадрон.
и взгляд слегка остановился
на белом рубище времен

15.11.83

Wiener Slawistischer Almanach 27 (1991) 265 - 268

Michael HAGEMEISTER, Nikolaj Fedorov. Studien zu Leben, Werk und Wirkung, Verlag Otto Sagner. München 1989 (Marburger Abhandlungen zur Geschichte und Kultur Osteuropas, Bd. 28), 550 S.

Nikolaj Fedorovič Fedorov wurde in der zweiten Hälfte der 70er Jahre von der national-konservativen russophilen Intelligenz in der Sowjetunion entdeckt und zur Leitfigur eines neuen kosmischen russischen Denkens erhoben. Noch ehe 1982 die erste, von offizieller Seite noch stark angefeindete Auswahl seiner Werke in der Sowjetunion erschien, kursierten über den Philosophen, der lange Zeit als enzyklopädisch gebildeter *dežurnyj činovnik* in der Rumjancev-Bibliothek arbeitete und ein asketisches Leben führte, zahllose Anekdoten und Legenden. Fedorov galt vielen geradezu als Schlüssel zum Verständnis der russischen Geistesgeschichte des 20. Jahrhunderts, so daß man überall Spuren seines Denkens zu vermuten begann.

Hagemeister ist über seiner langjährigen Beschäftigung mit dem Philosophen nicht zum Fedorov-Jünger geworden, sondern zielt im Gegenteil darauf ab, "an die Stelle von Legenden Fakten zu setzen, Mutmaßungen von gesichertem Wissen zu unterscheiden" (S. 13). Auf diese Weise verdanken wir ihm eine an faktischer Genauigkeit und Materialreichtum wohl nicht zu übertreffende Untersuchung über Leben, Werk und Wirkungsgeschichte Fedorovs, die darüber hinaus großartige Einblicke in bislang kaum bekannte Bereiche der russischen Geistesgeschichte des 20. Jahrhunderts gewährt.

Auf die Biographie Fedorovs, die allen peniblen Recherchen zum Trotz manch rätselhafte Lücke offen läßt, folgt die Darstellung der Grundzüge seines Hauptwerks, der "Filosofija obščego dela", die bei aller Gerafftheit in ihrer Präzision die bisherige Literatur in den Schatten stellt. Fedorov wird als unsystematischer "Problemdenker" charakterisiert, dessen Gedanken besessen um einige wenige Grundideen kreisten: die Überwindung des Todes, die Auferweckung der Verstorbenen und die totale Umgestaltung des Universums zum vollkommenen Kunstwerk als Aufgabe der vereinigten Menschheit. Fedorovs "supramoralizm" ist eine praktische Philosophie, die stets die moralische Pflicht zur Erfüllung der genannten Menschheitsaufgaben betont. Entgegen einseitigen Deutungen, die von einem im engeren Sinn religiösen Denken sprechen, hebt Hagemeister zu Recht hervor, daß Fedorov für die Vollendung der Schöpfung durch den Menschen die Gnade Gottes nicht als notwendig erachtet. Das "obsce delo" ist die Pflicht der "Söhne" zur Auferweckung der "Väter", der Vorfahren und die Herbeiführung eines brüderlich- verwandtschaftlichen Zustands der Menschheit. Hier setzt der utopische Entwurf Fedorovs ein. Er fußt auf dem "Projektivismus" als Überwindung der Trennung von Theorie und Praxis und sieht die Realisierung bestimmter Vorhaben wie die Regulierung des Klimas, die wissenschaftlich-materialistisch (und nicht religiös!) vorgestellte Auferweckung der Verstorbenen und die Eroberung und Besiedelung des Weltraums mit Hilfe von Raumschiffen vor.

Den größten Teil der Arbeit stellt die Untersuchung der Wirkungsgeschichte Fedorovs dar, aus der allerdings bestimmte Bereiche ausgeklammert sind. Dazu gehört u.a. Fedorovs Einfluß auf Andrej Platonov. So sehr man dies bedauern

mag, muß man berücksichtigen, daß es sich hier um ein sehr umfangreiches Thema handelt, zu dem zwar zahlreiche Untersuchungen vorliegen, das aber in der Diskussion noch immer umstritten ist. Andere Autoren wie Solov'ev, Ciolkovskij oder Zabolockij sind sozusagen aus der Arbeit "ausgelagert" und werden vom Verfasser an anderer Stelle behandelt, um den ohnehin beachtlichen Umfang der Studie nicht zu vergrößern.

Was die Beziehung Fedorovs zu seinen großen Zeitgenossen Tolstoj und Dostoevskij angeht, so sieht Hagemeister, anders als diejenigen, die Fedorov durch seine angebliche Nähe zu diesen Autoren aufwerten wollen, eher die trennenden Gesichtspunkte. Fedorov konnte mit Tolstoj's Lehre vom Nicht-Handeln nichts anfangen, und Tolstoj war, bei aller Hochachtung vor Fedorovs Lebenswandel, dessen Utopismus völlig fremd. Auch die Positionen Dostoevskijs und Fedorovs divergieren - bis auf ihre slavophilen Gemeinsamkeiten - weitgehend.

Die Untersuchung der Fedorov-Rezeption von der Jahrhundertwende bis zur Oktoberrevolution beginnt mit einem jener höchst lesenswerten Exkurse in den kulturellen Kontext, die den besonderen Wert der Studie ausmachen. Es geht um die sich teilweise mit Fedorovs Ideen berührende Behandlung der Todesproblematik im idealistischen Denken (S.N. Bulgakov, Merežkovskij, Berdjaev, Ėrn, Svencickij u.a.), bei den revisionistischen empiriokritizistischen Marxisten (Bogdanov, Lunačarskij, Rožkov u.a.) sowie im naturwissenschaftlichen Denken von Biologen wie Mečnikov oder Bachmet'ev. Bei den Symbolisten stieß Fedorov dagegen, wie Hagemeister zeigt, auf geringe Resonanz.

In die Zeit nach der Jahrhundertwende fällt auch der Beginn der Fedorov-Bewegung. Die Schüler des Philosophen Koževnikov und Peterson geben, allerdings mit geringer Resonanz, zwei Bände mit gesammelten Werken ihres Lehrers heraus (1904, 1913). Fedorovs Ideen werden von einer christlichen Erneuerungsbewegung aufgegriffen, die sich um I. Bričničev, einen Hauptvertreter des "golgofskoe christianstvo", und A. Gorskij formierte. 1914 geben Bričničev und Gorskij den Sammelband "Vselenskoe delo" heraus, der die Überwindung des Todes zum zentralen Thema hat.

Nach der Oktoberrevolution stoßen Fedorovs Ideen in einer von utopischen Hoffnungen gesättigten Atmosphäre auf gesteigertes Interesse. Dies gilt besonders für diejenigen Autoren und Gruppierungen, deren Haltung man als "prometheisch" bezeichnen kann, insofern sie die unbegrenzte titanische Schöpferkraft des Menschen, die Auflehnung gegen die bestehende Weltordnung propagieren. Die Darstellung behandelt so unterschiedliche Erscheinungen des geistigen Lebens wie Bogdanov und seine monistische Universalwissenschaft, den aus dem bogostroitel'stvo herkommenden Maksim Gor'kij, den Begründer der wissenschaftlichen Arbeitsorganisation A. Gastev und seinen Mitarbeiter V. Murav'ev, der in seiner Schrift "Ovladenie vremenem" den Gedanken der Überwindung der Zeit entwickelt, oder die Schriftstellergruppe der Biokosmisten, die über die soziale Befreiung hinaus das Bedürfnis des Menschen nach Unsterblichkeit und Unendlichkeit postulieren.

Läßt sich bei den Anhängern des Prometheismus ein unverkennbarer Nachhall Fedorovscher Ideen feststellen, so ist die Lage bei der künstlerischen Avantgarde weniger eindeutig. Ihre Vorstellungen entspringen oft dem allgemeinen Zeitgeist, ohne sich nachweislich auf die "Filosofija obscego dela" zurückführen zu lassen. Skeptisch verhält sich Hagemeister gegenüber der oft vorgetragenen Behauptung, Fedorov habe eine direkte Wirkung auf Majakovskij, Chlebnikov,

Malevič oder andere Avantgardekünstler gehabt. Anders liegt der Fall des Malers Čekrygin, dessen Zeichnungen und Äußerungen über eine künftige Synthese der Künste unverkennbar auf Fedorov verweisen.

Den letzten Teil der Studie bildet die Untersuchung der Aktivität der Fedorov-Anhänger in Moskau, Harbin und der europäischen Emigration während der 20er und 30er Jahre. Hagemester stößt hier in weitgehend unbekannt Gebiete der russischen Geistesgeschichte vor. Die Moskauer Fedorovcy um A. Gorskij und N. Setnickij entfalten in den Jahren 1923-25 eine rege publizistische Tätigkeit. Die von ihnen gemeinsam verfaßte Schrift "Smertobožničestvo" (1926 anonym in Harbin erschienen) richtet sich gegen die "Vergottung" des Todes und fordert dazu auf, ihn durch planmäßig koordiniertes kollektives Handeln zu besiegen. In dem Band werden bestimmte Thesen der damals vieldiskutierten mystischen Lehre des "imjaslavie" aufgegriffen, das die Einheit von Wort und Tat und die Verwirklichung der im Eigennamen angelegten Bestimmungen forderte. Dem "imjaslavie" stand zeitweilig auch Pavel Florenskij nahe.

Nachdem die Propagierung der Ideen Fedorovs in der Sowjetunion immer schwieriger geworden war, wick Setnickij in das mandschurische Harbin aus, wo er seine Tätigkeit bis 1935 fortsetzte. Es kam zu Kontakten mit dem ehemaligen Smenovechovec und Nationalbolschewiken N. Ustrjalov sowie zu einem Briefwechsel der Fedorov-Anhänger mit Maksim Gor'kij, der an den Gedanken des Philosophen interessiert war und auch eine gewisse Bereitschaft zeigte, sich für deren Verbreitung einzusetzen. Nachdem Gor'kij Fedorov in einer seiner Veröffentlichungen namentlich erwähnt hatte, gelang es Gorskij 1928 sogar, einen Artikel über ihn in der "Izvestija" unterzubringen.

In den 30er Jahren lebte das Gedankengut Fedorovs wieder zeitweilig bei den "nachrevolutionären" Bewegungen in der Emigration auf, die die Irreversibilität der Revolution zum Ausgangspunkt einer neuen Standortbestimmung Rußlands machten und die Überwindung des Sowjetsystems in einer neuen "Ideokratie" anstrebten. So versuchten die linken Eurasier in Paris, Marx und Fedorov auf einen Nenner zu bringen, und der Eurasier Čcheidze richtete 1933 in Prag ein vor allem aus Beständen Setnickijs gespeistes Fedorov-Archiv ein. 1934 erschien in Riga, von Čcheidze herausgegeben, ein zweiter Band unter dem Titel "Vselenskoe delo". Erwähnt wurde die Lehre des russischen Philosophen auch in den Pariser Emigrantenzeitschriften "Novyj Grad", "Utvrždenija" oder der von P. Boranekij geleiteten Zeitschrift "Tret'ja Rossija", die in polemischer Absetzung von Fedorovs Lehre eine titanisch-prometheische Weltanschauung propagierte. Zahlreiche Hinweise auf Fedorov finden sich auch in Berdjajevs Publikationen, die, wie Hagemester bemerkt, in besonderem Maß unser heutiges Bild des Philosophen geprägt haben.

Das Verdienst der Studie Hagemesters liegt zum einen in der akribisch genauen, jeglicher Legendenbildung feindlichen Rekonstruktion der Wirkungsgeschichte Fedorovs. Das ist aber bei weitem nicht alles. Der Nachhall Fedorovs bildet im Grunde nur den roten Faden für eine Darstellung weitgehend unbekannter Aspekte der russischen Kultur. Gerade diese Ausbuchtungen und Erweiterungen, die zahlreichen genau recherchierten Lebensläufe, der unbändig wuchernde Anmerkungsstil, die Exkurse über geistesgeschichtliche Tendenzen und Bewegungen, über künstlerische oder ideologische Gruppierungen machen den beeindruckenden Wert der Studie aus. Ungeachtet des wissenschaftlich neutralen Stils, in dem sie abgefaßt ist, wird sie so zum spannenden Reiseführer

in wenig bekannte Regionen der russischen Geistesgeschichte des ersten Drittels unseres Jahrhunderts.

Vielleicht sind hier noch einige Bemerkungen methodologischer Art angebracht. Der schier unerschöpfliche Faktenreichtum und die sprichwörtliche deutsche Gelehrsamkeit, die das Buch auszeichnen, mögen auf den ersten Blick etwas befremdlich, ja sagen wir sogar altväterlich positivistisch wirken. Ein solches Gefühl hat den Rezensenten etwa bei der Lektüre der Biographie Fedorovs mit ihren entlegenen Details über Herkunft und Charakter des russischen Philosophen begleitet. Indes hat das Vorgehen des Verfassers bei näherem Hinsehen durchaus Methode.

Geistesgeschichtliche Abläufe, so wie sie hier verstanden werden, sind stets an bestimmte materiell feststellbare kommunikative Substrate gebunden, an biographische Gegebenheiten, nachweisbare Begegnungen und Kontakte, an die belegte Lektüre eines Textes usw. Diese auf den kommunikativen Kontakt ausgerichtete Ideengeschichte unterscheidet sich diametral von dem durch die modernen Analysemethoden nahegelegten Vorgehen, das ein in semantischen Oppositionen geordnetes geistiges Universum annimmt, dessen "Repertoires" und "Paradigmen" gewissermaßen allgegenwärtig und verfügbar sind. Die historisch-kommunikative Ideengeschichte beharrt demgegenüber stets auf dem individuellen Weg und der biographischen Kontaktstelle, über die sich ein ideelles Motiv in der Kultur fortbewegt.

Es ist hier nicht der Ort, die Vor- und Nachteile beider Vorgehensweisen zu diskutieren. Angesichts eines gewachsenen Mißtrauens gegenüber einem das historische Detail eher stiefmütterlich behandelnden, seinen Gegenstand gewissermaßen *more geometrico* konstruierenden Zugriff muß die Berechtigung der historisch-kommunikativ orientierten Ideengeschichte in einem neuen Licht gesehen werden. In seiner Studie zur Wirkungsgeschichte Fedorovs jedenfalls hat Hagemeister den von ihm gewählten Ansatz auf glänzende Weise realisiert.

Hans Günther

Wiener Slawistischer Almanach 27 (1991) 269 - 273

Michail Kuzmin i russkaja kul'tura XX veka; Tezisy i materialy konferencii 15 - 17 maja 1990 g., Leningrad 1990.

Fast genau vier Jahre nach dem Kuzmin-Symposium am Pariser *Institut du monde soviétique et de l'Europe centrale et orientale*, dessen Referate als Sonderband 24 des WSA unter dem Titel *Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin* von John Malmstad zugänglich gemacht wurden, hat nun im Mai 1990 ein weiteres Kuzmin-Symposium stattgefunden; diesmal im Rahmen der Veranstaltungen des Anna Achmatova-Museum. Bereits im Herbst ist nun ein Dokumentationsband zu diesem Symposium erschienen, der, wie schon Malmstads *Studies*, dem Gedenken von Gennadij Grigor'evič Šmakov gewidmet ist. Der Leningrader Band enthält auf 258 Seiten nicht nur die, allerdings in Form von geräfften Thesenpapieren ohne Diskussionsbericht publizierten Referate dieses Symposiums, sondern auch einige erstmals publizierte Texte Kuzmins, sowie eine Menge historisch mehr oder minder interessanter Materialien aus Brief- oder Tagebuchbestand des Autors oder seiner Umgebung, wie sie ähnlich seit Jahren verstreut publiziert werden. Vermissen wird man hier die Aufarbeitung des neuhinzugekommenen Materials und eine Beurteilung seiner Signifikanz im Rahmen von bereits postum publiziertem und aller Wahrscheinlichkeit noch zu erwartenden Texthinterlassenschaften. Ein umfaßender Forschungsbericht wäre angesichts der verworrenen Publikationsgeschichte und der Unzugänglichkeiten vieler, oft auf Spekulation angewiesener Veröffentlichungen aus den letzten 25 Jahren nur zu begrüßen. Die hier vorgelegten knappen Texte bieten aber auch in den Anmerkungen nur einen begrenzten, manchmal auch bewußt selektierten Einblick in den Stand der Forschung. Teilweise herrschen Mängel hinsichtlich eines ausgewogenen, im strengen Sinne wissenschaftlichen und bibliographisch zuverlässigen Arbeitens, was natürlich nichts über interessante Ansätze einzelner Interpretationen aussagt. Die Schwierigkeiten erwachsen auch aus dem Problem der Textausgaben selbst. Die Reprintausgaben der Gedichte und der gesammelten Prosa aus München und Berkley stellen ja bereits die zweite Generation der westlichen Kuzmin-Ausgaben dar und blieben doch bisher, besonders die Prosa, Notbehelf. Bereits die Wiederauflagen der Romane und Sammelausgaben in den Zwanzigern waren ja in Berlin erschienen. Sie sind, wie die oft in minimalen Auflagen gedruckten Erstausgaben, zumindest in den großen Bibliotheken der Sowjetunion selten aufzufinden und müssen sehr oft als verstellt, oder als (wegen Begehrlichkeit welcher Seite auch immer) nicht mehr im Bestand befindlich gemeldet werden. So ergibt sich der groteske Zustand, daß ein handschriftlicher Nachlaß leichter zugänglich ist, als ein beliebiges Druckexemplar der Romane. Eine Edition von Kuzmins Lyrik in der "Biblioteka poëta", wie sie seit den späten Sechzigern in der Diskussion ist, konnte bis heute nicht verwirklicht werden. 1989 ist immerhin in Moskau ein Band mit einer knappen Auswahl von Gedichten, fiktionaler und kritischer Prosa erschienen, dessen willkürlich Zyklen zerreißen, umstellende, einzelne Gedichte gar kürzende Edition jedoch nur als bedingt hilfreich gelten kann. Der relativ üppig kommentierte Band *Izbrannye*

proizvedenija des Leningrader Verlags "Chudožestvennaja Literatura" erschien erst Ende 1990 und war den Teilnehmern des Symposions sicher noch nicht zugänglich; bezeichnend ist auch, daß die renomierten Herausgeber dieser ersten zuverlässigen Kuzmin-Edition in der Geschichte der Sowietunion, A. Lavrov und R. Timenčik, nicht als Teilnehmer des Symposions erscheinen.

Es wäre durchaus weiterer Überlegungen wert, warum gerade Kuzmin auch in der zweiten Hälfte der achtziger Jahre *persona non grata* in der Sowietunion geblieben ist, obwohl doch angesichts seiner der Emigration gegenüber so ablehnenden Haltung seit der Tauwetterperiode kein unüberwindbares Ideologem einer Rehabilitation im Wege gestanden hätte. Der vorliegende Band könnte darauf vielleicht auch eine Antwort geben.

Die Suche nach einer Antwort beginnt folgerichtig beim Problem der typologischen Einordnung der Gestalt und des Werks von Kuzmin als einer Gesamtheit. So leicht die Zuordnung einzelner Texte zu fest definierten Systemen im Falle Kuzmins zu sein scheint (man denke an bekannte Titel wie die *Krylja*, selbst programmatisch geworden für ein synthetisches spätsymbolistisches Konzept, an "O prekrasnoj jasnost'i", trotz aller Vorbehalte dem Programmtext des Akmeismus oder an den *Novyj Gul'*, einem Parodiestück für den russische Expressionismus), so diffiziel gestaltet sich die Erstellung eines kongruenten Profils. Das übliche Modell einer Phasengraduation versagt dabei, finden sich doch bei Kuzmin in allen sogenannten Schaffensperioden Texte disperaterer Thematik und Stilistik; Kuzmin war dabei nicht nur ein Neoklassizist, der wie Stravinskij ebenso à la Pergolesi und à la Tschaikovskij zu komponieren verstand, er komponierte, um innerhalb der Metapher zu bleiben, gleichzeitig wie Pergolesi, Tschaikovskij, und Stravinskij und Schönberg. Wo der Neoklassizismus fremde Techniken in seinen Stil zu inkorporieren will, um erstere zu verfremden, da scheint Kuzmin bereits Techniken der Verfremdung in den zitierten Techniken zu suchen, um sie ganz isoliert jeweils zu seinem Stil zu machen. Vjačeslav Vs. Ivanov versucht nun Kuzmin, anstatt ihn typologisch zwischen verschiedenen Schulen "aufzuteilen", zusammen mit Annenskij, der akmeistischen Trias und Pasternak in eine umfassende Schule des Postsymbolismus zu integrieren. Ivanov verweist dabei auf das feinmaschige Netz von Intertextualitäten (auch über das Medium gemeinsam zitierter Texte der großen Tradition der europäischen Literatur) und von Widmungen innerhalb dieser Gruppierung. Als Definition für die inhaltliche Verfüllung des Terminus *Postsymbolismus* dienen die Nähe zum Imaginismus der Fauves, mit ihrer Vorliebe fürs fernöstlich Ornamentale, der konventionalisierte Gebrauch dieses Begriffs in Hinblick auf Konstantinos Kavafis (dessen Dichtung Kuzmin sicher nicht gekannt hat, als er seine diesem unzweifelhaft so verwandten "Aleksandrijskie pesni" verfaßt hat), die freie Metrik mit Übereinstimmungen zum nachsymbolistischen Rilke der *Neuen Gedichte*. Kuzmin erscheint dabei als derjenige Postsymbolismus, der immer schon rein zeitlich am nächsten dem Puls der Entwicklung einer antiavantgardistischen Moderne im gesamteuropäischen Kontext und am fernsten der aktuellen innerrussischen Entwicklung gestanden hätte; darauf gründet für Ivanov auch das bisherige Nichtverstandenwerden Kuzmins durch den russischen Leser.

V. Toporov durchsucht das Werk auf Hinweise auf Stadtmythos- und architektur Peterburgs, der Stadt, die Kuzmin abgesehen von Aufenthalten auf

dem Land und zwei Auslandsreisen von nur wenigen Wochen Dauer nie verlassen hat. Die Sammlung von Verweisen, die sich auch auf Kuzmins Lebens-text erstrecken, sind vielfältig und zahlreich; und doch auch erstaunlich wenig signifikant. Der konkret definierte Raum wird in Kuzmins Prosa gemieden. Der Baubestand in historischem oder intertextuellem (man denke an die durch Dostoevskij gezeichneten Plätze wie den Heumarkt) Kontext spielt keine Rolle. Einzig gesellschaftliche Einrichtungen wie Theater, Lokale oder Parks haben eine ausgewiesene Funktion, sind aber, wenn vielleicht auch mit typischem Kolorit behaftet, an und für sich nichts besonders und finden sich ähnlich in jeder Metropole. Kein Topos würde sich hier so sehr selbstständig machen können wie in Belyjs *Peterburg*. Kuzmins Peterburg erinnert ein wenig an das Berlin der frühen Romane Nabokovs, einer Stadt ohne Psyche, einem planen, abstrakten Schachfeld gleich, auf dem kunstreich gearbeitete Figuren bewegt werden.

Zwei weitere Beiträge sind der Beziehung Kuzmins zu den beiden herausragenden Antagonisten in der Lyrik der russischen Moderne, Mandel'stam und Chlebnikov, gewidmet. Jurij L. Frejdin kann, obwohl er sehr implizit argumentiert und ganz am faktographischen Material bleibt, nachzeichnen wie komplex Mandel'stams Verhältnis zu Kuzmin gewesen sein mag. Nicht nur der Titel von Mandel'stams Gedichtband *Tristia* stammt wohl von Kuzmin, sondern auch ein Teil der ästhetischen Konzeptionen und technischen Verfahren. Mandel'stams scharfe und hilflose Angriffe auf Kuzmin als einem Verehrer dessen, was Mandel'stam die "jüngere Linie der Weltliteratur" nennt, und die Kuzmins Liebe zu Sujets und Philosophie und Kunst des Hellenismus und des 18. Jahrhunderts bloßstellen sollen, wirken (so legen es die hier zusammengestellten Materialien nahe) eher als Versuch einer Rache für die ihm von Kuzmin entgegengebrachte Achtung. Mandel'stam wollte bedingungslos bewundert oder abgelehnt werden, und er haßte die wohlwollende Anerkennung, die Kuzmin ihm genauso wie einer Anna Radlova entgegenbrachte; er fürchtete den distanzierenden und handwerklichen Zugang zur Kunst, die sich in ihm selbst gleichsam als physische Arbeit existenzialisierte. Trotzdem konnte auch Mandel'stam nicht wirklich übersehen, daß es in Rußland kaum einen größeren Kenner der "älteren Linie der Weltliteratur" gab als Kuzmin, der es nicht nötig hatte Homer-, Ovid-, Dante- und Shakespearelektüre als katartische Fron zu emphatisieren, sondern mit Leichtigkeit mit perfektem Altgriechisch, Latein, Italienisch aufwarten konnte. Kuzmins Shakespeareübersetzungen etwa sind durchaus angefertigt im Sinne von Mandel'stams Übersetzungspoetik und besitzen auch ein ähnliches Potential an, um ein kuzminisches Paradox zu benutzen, *kreativer Genauigkeit*, wie Mandel'stams Petrarcasonette.

Noch aufschlußreicher als dieser Anstoß einer genauen vergleichenden Untersuchung der Texte von Mandel'stam und Kuzmin sind die von A.E. Parnis eingeleiteten und zugänglich gemachten Aufzeichnungen aus Kuzmins Tagebuch, vor allem aus den Jahren 1909 und 1910 sowie 1917 über Begegnungen mit Chlebnikov. Allgemein bekannt ist, daß Kuzmin in der "Ohrfeige für den öffentlichen Geschmack" unter jene "Schleimer" gerechnet wird, die nur noch eine Dača am Fluß bräuchten, auf die die Futuristen vom Wolkenkratzer oder vom Dampfer herunterspucken. Man weiß aber bereits aus Chlebnikovs Briefen von 1909, daß er sich als "Geselle des Meisters Kuzmin" (16. 10 und 23. 10) bezeichnet hat; 1915 publizierte Kuzmin im Almanach *Strelec* zusammen mit den

Futuristen. Aus dem großen Kreis der einst Gehörfeigten erlangten dort nur er und Remizov die Rehabilitation. Im Frühjahr 1917 wird Kuzmin dann von Chlebnikov sogar in den erweiterten Kreis der "Regierung des Erdballs" aufgenommen - als einziger Nichtfuturist im Kreise der dafür nominierten Künstler. Anhand von Kuzmins Tagebuch läßt sich nun dieser Prozeß des Kennen- und Schätzenlernens auch von dessen Seite aus nachvollziehen; Kuzmin, der 1909 immerhin schon 37 Jahre alt war, hat Chlebnikov langsam verstehen gelernt, weil er zu diesem Verständnis beitragen konnte. Beide vernochten ihr Befremden nach und nach in Produktion umsetzen. Der Meister lehrte dem Gesellen etwas Handwerkliches und Architektonisches, Konstruktorisches, Mathematisch-Musikalisches. Vielleicht ist es nicht zuviel gesagt, wenn man behauptet, daß auf diesem Hintergrund eine ganz neue Kuzmin-Lektüre notwendig wird, die Ivanovs These vom der innerrussischen Entwicklung so entfremdeten Postsymbolisten stark in Zweifel ziehen könnte; um die Musikmetapher wiederaufzunehmen: Es scheint, als habe sich Kuzmin nicht nur als streng apollinischer "Neoklassizist" (die Verse seiner "Aleksandrijskie pesni" hat er selbst zweimal vertont; er spielte und schätze darüberhinaus auch Vertonungen anderer!) zitierend der "Reihentechnik" der reinen Wortkunst bedient, sondern als habe er sie mitentwickeln geholfen. Bei näherer Betrachtung wird schnell deutlich, daß Kuzmin nicht mit den Verfahren beliebig zitierend gespielt, sondern daß er sie systematisch, mathematisch, musikalisch und grammatisch alle Kombinationen erschöpfend durcheinander gespielt hat. Vielleicht sind auch Kuzmins *Operettchen* nicht so weit entfernt von *Opem* der Futuristen, angefangen bei der *Pobeda nad solncem* bis zum *Zangezi*.

Über diese interessanten Fragestellungen hinaus trägt der Band hinsichtlich Kuzmins keine substanziiell neuen Ideen bei. Referate zum Thema Kuzmin und bildende Kunst, bzw. Musik seiner Zeit gelangen kaum zu einer Fragestellung an diesem Autor, was vor allem hinsichtlich der Musik unverständlich ist, wo das reichliche Primärmaterial (Kuzmins eigene Partituren, seine Eintragungen in Noten und Notenabschriften, seine Übersetzungen von Opernlibretti) noch nicht einmal konsultiert worden zu sein scheint. Unter den publizierten Materialien befinden sich interessante noch unbekannte Texte Kuzmins, auch berührende Ausschnitte aus Tagebuchaufzeichnungen des lange zu Unrecht vergessenen Gollerbach sowie Briefe von Kuzmins Freund Jurkun und dessen Frau über Kuzmins Tod; daneben erscheinen auch Texte, die im Westen bereits publiziert waren.

Darüberhinaus bietet der Band wenige Seiten kurze Thesenpapiere über Autoren, die nur schwer oder gar nicht direkt mit Kuzmin in Verbindung gebracht werden können, außer hinsichtlich des Merkmals, daß es um sie als Vertreter der russischen Kultur des 20. Jahrhunderts ebenso still geblieben ist wie um Kuzmin; darunter Slučevskij, die Guro, Livšic, Vaginov, Charms, Olejnikov, Dobyčín. Heraussticht eine knappe Interpretation von Texten Annenskij's durch A.E. Anikin, der ihrer intertextuellen Verknüpfung mit anderen Texten von Autoren des Kreises der "bašnja" (die ja zentral von Ivanov und Kuzmin, die sich für eine derartige Interpretation ebenso eignen würden, bewohnt wurde) nachgeht. Es handelt sich dabei um den Zyklus "Mifotvorcu - na bašnju"; einen Text, der das schöperische Leben, den Diskurs und sein Konzept in der "bašnja" auch thematisiert. Nachgezeichnet wird der Weg einer Rezeption zentral dieses

einen Textes innerhalb des direkten Adressatenkreises und der "unterwegs" zu gewinnende, gleichzeitig aber schon in den Werkplan fast exakt planbar miteinbeschriebene Bedeutungsgewinn durch Transformation seitens der Rezipienten. Hier *behandelt* ein Gedicht Mythenschöpfung, indem es sie vorführen läßt. Es wird dadurch Programm (im Sinne eines Computerprogramms) eines performativen Akts und setzt sich so permutiert folgerichtig in Dramen fort: den tragischen Hymnen Ivanovs, den "surrealen" Operetten Kuzmins, dem Lebenstext-Drama vom Bruch Kuzmins mit Ivanov. Auf der Basis derartiger Musteranalysen ließe sich der von postivistischem Material zugeschüttete Eingang zur Höhle der "bašnja" wieder freimachen. Darüberhinaus ließe sich eine Theorie von Texten der frühen Moderne im Wechselspiel von offener und geschlossener Gesellschaft entwerfen, die die unbequeme Frage nach dem Wofür und Für Wen innerhalb der russischen Moderne neu beantworten hilft.

Anton Sergl

Aage A. Hansen-Löve

Der russische Symbolismus

System und Entfaltung der poetischen Motive

I. Band: Diabolischer Symbolismus

Wien 1989 (*Veröffentlichungen der Kommission für Literaturwissenschaft, Nr. 7; Sitzungsberichte der phil.-hist. Klasse, 544. Band*) 564 Seiten, Oktav, broschiert
S 490,— DM 70,— (ISBN 3 7001 1645 4)

Studien zur Mythopoesie und zum Symbolismus im allgemeinen und zu den entsprechenden Bewegungen der russischen Moderne im besonderen gibt es zahlreiche, zumal die Beschäftigung mit der archaisch-mythischen Substruktur der Hochkulturen am Ende unseres Jahrhunderts in faszinierender Weise die Fragestellungen der letzten Jahrhundertwende wieder aufgreift. Wie schon in seiner Arbeit *Der russische Formalismus* (Wien 1978), versucht der Autor dieses Buches die Rekonstruktion eines mehrere Jahrzehnte umfassenden Literatur- und Kunstsystems nunmehr aber nicht auf der Ebene der Theoriebildung und der literarischen Techniken, sondern unter dem Gesichtspunkt des Aufbaus und der Entwicklung eines semantischen Kode und der dazugehörigen Symbolwelt.

Während im russischen Formalismus der zehner und zwanziger Jahre unseres Jahrhunderts Fragen der literarischen Verfahren, ihrer Funktion und Evolution im Vordergrund standen, die Semantik der Kunsttexte oder gar ihre mythologische, religiöse bzw. kunstphilosophische Wertordnung ausgeklammert war, so bildet eben jene Sphäre des Symbolischen den Hauptgegenstand der vorliegenden Rekonstruktion, die in fünf Bänden die drei Hauptphasen der Symbolbildung im russischen Symbolismus nachvollziehbar machen soll. Vorgestellt werden u. a. folgende Motivkomplexe: Isolation, Entfremdung, Narzißmus, Weg und Bewegung, Leidenschaft und Erschöpfung, Leere und Nichts, Mond- und Schattenwelt, Tag- und Nachtraum, Erinnern – Vergessen, Ästhetik des Bösen, Kunstreligion usw.

Der I. Band konzentriert sich dabei auf den russischen Frühsymbolismus der neunziger Jahre des 19. Jahrhunderts, auf die destruktive bzw. nihilistische Herausbildung eines literarischen „Diabolismus“, dessen Hauptmotive und Entwicklungstendenzen anhand aller repräsentativen poetischen und theoretischen Texte der Autoren dieser Epoche analysiert und präsentiert werden. Im Mittelpunkt stehen die Werke von V. Břjusov, F. Sologub, D. Merežkovskij, Z. Gippius, K. Bal'mont – aber auch vieler *minor classics* der Spätromantik der achtziger Jahre, deren Bezug zum Symbolismus bislang noch kaum berücksichtigt wurde.

Die Nachfolgebände sollen jeweils im Jahresabstand erscheinen.

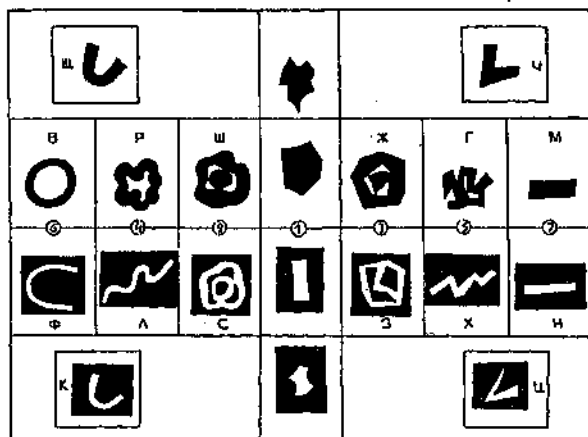


VERLAG DER ÖSTERREICHISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN

КОНСТАНТИН КУЗЬМИНСКИЙ
 ДЖЕРАЛЬД ЯНЕЧЕК
 АЛЕКСАНДР ОЧЕРЕТЯНСКИЙ

ЗАБЫТЫЙ АВАНГАРД РОССИЯ ПЕРВАЯ ТРЕТЬ XX СТОЛЕТИЯ

СБОРНИК СПРАВОЧНЫХ И ТЕОРЕТИЧЕСКИХ МАТЕРИАЛОВ



КУБО-ФУТУРИСТЫ
 ЭГО-ФУТУРИСТЫ
 ФУТУРИСТЫ
 АКМЕИСТЫ
 ЦЕНТРИФУГИСТЫ
 ЗАУМНИКИ
 СУПРЕМАТИСТЫ
 НИЧЕВОКИ
 ЭКСПРЕССИОНИСТЫ
 МОСКОВСКИЙ ПАРНАС
 БИОКОСМИСТЫ
 БЕСПРЕДМЕТНИКИ
 АКЦИДЕНТИСТЫ
 КОНСТРУКТИВИСТЫ
 ВНЕ ГРУПП

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH
 SONDERBAND 21

335 pages; price DM 42.-

I.A.Mel'čuk

POVERCHNOSTNYJ SINTAKSIS RUSSKICH
ČISLOVYCH VYRAŽENIJ

(The Surface Syntax of Russian Numeral Expressions)

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH

Sonderband 16, Wien 1985, 509 p.

6S 350.-, DM 50.-

The monograph analyzes in detail the syntactic and morphological properties of Russian constructions of the type "Cardinal Numeral + Noun Phrase", which are famous for their complexity. Within the framework of the *Meaning-Text* theory, an exhaustive formal description is proposed, covering the dependency structure of these expressions and the rules for the passage from the said structure to surface linear word strings. A number of related theoretical problems are dealt with at length: these include definition of word classes, criteria for the type and direction of surface syntactic relations, types of syntagmatic links in sentences, and others.

The coherent nature of this book makes it an important contribution to the literature on Russian syntax. Its detail and clarity should ensure that it will become a standard work of reference for questions arising in connection with Russian numerals and numeral expressions.

I.A.Mel'čuk, A.K.Zholkovsky

(with a lexicographic team)

TOLKOVO-KOMBINATORNYJ SLOVAR'
RUSSKOGO JAZYKA

(Explanatory Combinatorial Dictionary of Modern Russian)

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH

Sonderband 14, Wien 1984, 992 p.

6S 630.-, DM 90.-

Second impression 1986!

The dictionary (ECD), the first work of this kind ever to be published, includes 282 Russian vocables (approx. 1000 lexemes) and features a lengthy *Introduction* (30 pages) in English, which describes in detail the lexicographic approach elaborated and applied by the authors. Essentially linked to the 'Meaning - Text' linguistic theory, it claims originality in at least three aspects:

- Formal semantic representations for all lexical data (no logical circles in the definitions; explicit decomposition of lexical meaning; the use of semantic variables).
- Formal presentation of the correspondences between the semantic and syntactic actants of any lexemes, with all selectional restrictions state (the government pattern).
- Formal exhaustive description of restricted lexical cooccurrence (lexical functions - never before in a monolingual dictionary).

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH
BAND 23, 1989
(А.М.Пятигорскому к шестидесятилетию)

Под ред. И.П.Смирнова
Wien 1989, 250 S., DM 42.-

Ю.М.ЛОТМАН, Культура как субъект и сама-себе объект; И.П.СМИРНОВ, Тень творчества (о народе); Б.М.ГАСПАРОВ, Тартуская школа 1960-х годов как семиотический объект; Н.ЭЙДЕЛЬМАН, Заметки о нравственности (по материалам истории и быта); К.ВЕЙЕРМАШЕР, "Semiotik der Analyse" und "Semiotik des Textes"; В.ГРОЙС, Россия как подсознание запада; М.МЕЙЛАХ, О новых и новейших мифологизирующих системах; В.Н.ТОПОРОВ, Об индийском варианте "говорения языками" в русской мистической традиции (к проблеме "индианизма" начала XIX века); А.СЫРКИН, The "Indian" in Tolstoy; А.А.HANSEN-LÖVE, Weg und/als Ziel im russischen Symbolismus; Ю.К.ЩЕГЛОВ, К типологии новеллистического дебюта; R.FIEGUTH, Формы и человек. О романах "Фердымурке" и "Транс-Атлантик" Витольда Гомбровича; И.ПОМЕРАНИЦЕВ, Жизнь анатомии; До встречи в "Санга Крус"; А.К.ЖОЛКОВСКИЙ, Метафтрихи в прозе к портрету А.М.Пятигорского; А.М.ПЯТИГОРСКИЙ, Комментарии к избранной автобиографии.

Studies in the Life and Works of
Mixail Kuzmin

Edited by John E. Malmstad

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH, SONDERBAND 24
Wien, Juli 1989, 212 S., DM 35.-

Inhalt: J.A. BARNSTEAD, Stylization as Renewal: The Function of Chronological Discrepancies in two Stories by Mixail Kuzmin.; S. KARLINSKY, Kuzmin, Gumilev and Cvetaeva as Neo-romantic Playwrights; G. SHMAKOV, Mixail Kuzmin i Rixard Wagner; S. TCHIMICHKIAN-JENNERGREN, L'art en tant que résurrection dans la poésie de M. Kuzmin; I. PAPERNO, Dvojničestvo i ljubovnyj treugol'nik: poetičeskij mif Kuzmina i ego puškinskaja proekcija; B. GASPAROV, Ešče raz o prekrasnoj jasnosti: estetika M. Kuzmina v zerkale ee simboličeskogo voploščenija v poëme "Forel' razbivaet led"; J.E. MALMSTAD, "You must remember this": Memory's Shorthand in a Late Poem of Kuzmin; M.-L. BOTT, O postroenii p'esy Mixaila Kuzmina "Smert' Nerona" (1928-1929 g.); Letters of N.N. Sapunov to M.A. Kuzmin, Publication of J.E. MALMSTAD; From the History of the "Teatry miniatjur": Two Plays of M.A. Kuzmin, Publication of J.E. Malmstad; Letter of M.A. Kuzmin to Ja.N. Blox, Publication of J.E. MALMSTAD; J.E. MALMSTAD, "Two Elements" - two Versions; J.E. MALMSTAD, Vladislav Xodasevič in the Theater; Popravki i doblavlenija k izdaniju stixov Kuzmina.

Jerzy Faryno

ПОЭТИКА ПАСТЕРНАКА

("Путевые записки", "Охранная грамота")

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH, SONDERBAND 22
WIEN, Oktober 1989, ca.400 S., DM 49.-

Bestellen über: Buchvertrieb A. Neimanis, Bauerstr. 28, D-8000 München