

BAND 17

1986

WIENER
SLAWISTISCHER
ALMANACH

HERAUSGEBER

Aage A. Hansen-Löve
Tilman Reuther

REDAKTION

Literaturwissenschaft:

Aage A. Hansen-Löve

Sprachwissenschaft:

Tilman Reuther

Gerhard Neweklowsky

EIGENTÜMER UND VERLEGER

Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien)

REDAKTIONSADRESSE

Institut für Slawistik der Universität Wien,
A-1010 Wien, Liebiggasse 5, Tel. (0222) 4300-2934

ERSCHEINUNGSWEISE

zweimal jährlich

DRUCK

Offsetschnelldruck Anton Riegl
A-1080 Wien, Piaristengasse 19

I N H A L T

AUFSÄTZE

E.NERRE (Hamburg), Puškins "Grobovščik" als Parodie auf das Freimaureertum	5
R.LACHMANN (Konstanz), Dialogičeskij princip ili ritorika? (O "Zapiskach iz podpol'ja" Dostoevskogo)	33
Ju.I.LEVIN (Moskva), Zametki o poézii Vl.Chodaseviča	43
A.ANEMONE (Waterville, Maine), I.MARTYNOV (Leningrad), Towards the History of the Leningrad Avant-Garde: The "Ring of Poets"	131
V.POLUKHINA (Keele, England), A Study of Metaphor in Progress. Poetry of Joseph Brodsky	149
H.PFANDL (Graz), Ot anarhičeskoj utopii k real'noj programme (Zametki o Galičevskich "Ostrovach")	187
V.RUDNEV (Tallin), Tekst i real'nost': Napravlenie vremeni v kul'ture	195
Chr.SAPPOK (Bochum), Die Fabel: Gattungsregularitäten und Textstruktur	219
H.SCHMID (München), Der Aphorismus als literarische Gattung am Beispiel der deutschen und tschechischen Aphorismen von Gabriel Laub	237
J.-U.PETERS (Bamberg), Der Diktator und der Schriftsteller. M.Krležas Roman "Banket u Blitvi" als negative Utopie	285
H.GUNTHER (Bielefeld), Verordneter oder gewachsener Kanon? Zu einigen neueren Arbeiten über die Kultur der Stalinzeit	305
B.GROYS (Köln), Kartina kak tekst: "Ideologičeskoe iskusstvo" Bulatova i Kabakova	329
H.ORZECZOWSKA (Warszawa), Rzeczowniki męskoosobowe typu <i>szluga</i> w t. zw. macedońskim Damaskinie z klasztoru Krnino (przełom XVI i XVII w.). Morfologia i składnia	337
L.R.MICKLESEN (Seattle), Polabian Accentology	365
U.HINRICHS (Berlin), Renate Rathmayr, Die russischen Partikeln als Pragmalexeme (Rezension)	383

TEXTE UND MATERIALIEN

G.CHERON (Los Angeles), The Diary of Mixail Kuzmin	391
Dnevnik M.A.Kuzmina (1905-1906)	397
X.WERNER (Berlin), Unbekannte Burljuk-Materialien aus W.Masjutins Nachlaß	439

Elke NERRE (Hamburg)

PUŠKINS "GROBOVŠČIK" ALS PARODIE AUF DAS FREIMAURERTUM

Не бойся смерти, если хочешь жить.

Russisches Sprichwort

1.

Der Sargmacher Adrijan Prochorov, Titelheld der Erzählung *Grobovščik*, zeichnet sich besonders durch ein Charakteristikum aus:

[...] нрав нашего гробовщика совершенно соответствовал мрачному его ремеслу. Адриян Прохоров обыкновенно был угрюм и задумчив. (89)¹

Warum aber ist Adrijan, als er aus seinem Traum erwacht ist, ganz gegen seine sonstige Gewohnheit "obradovannyj" (94)?

Betrachten wir Adrijans Wesen ein wenig näher. Ein Beispiel illustriert seine übliche Gemütsverfassung. Er hat gerade seinen Umzug hinter sich gebracht:

И так Адриян, сидя под окном, [...] по своему обыкновению был погружен в печальные размышления. (90)

Diese "traurigen Überlegungen" haben jedoch nicht, wie man nach dem vorher Gesagten erwarten könnte, etwas mit der Eigenart seines Handwerks zu tun, sondern sind allein in seiner finanziellen Situation begründet: Da ihm wegen eines Regenwetters auf der letzten Beerdigung etliche Trauermäntel und -hüte verdorben sind und sein Bestand an diesen Utensilien ohnehin in kläglichem Zustand ist, sieht Adrijan "unvermeidliche Ausgaben" auf sich zukommen. Er, durch und durch Geschäftsmann, ist aber bestrebt, seine Ausgaben so gering wie möglich zu halten, die Einnahmen dagegen soweit wie irgend möglich zu steigern.² Ja, in dem Bestreben, möglichst großen Gewinn zu erzielen, betrügt Adrijan sogar, wie sich in seinem Traum zeigt; als ersten Sarg überhaupt hat er einen Kiefernarg als Eichensarg verkauft (94).

Das Geschäftliche bedingt also Adrijans übliche "Düsterkeit" und beherrscht sein Denken insgesamt³, wie weitere Beispiele zeigen:

Bevor Adrijan sein altes Haus verläßt, versieht er es mit dem Hinweis, es sei zu verkaufen oder zu vermieten. Als er sich kurz darauf seinem neuen Haus nähert, wird berichtet, dieses habe schon lange seine Phantasie verführt und sei schließlich von ihm "für eine ordentliche Summe" gekauft worden (89). Und die erste Frage, die er seinem neuen Nachbarn Gottlieb Schulz nach den üblichen Höflichkeitsbezeugungen stellt, lautet: "'Kakovo torguet vaša mi-lost?'" (90). Ja, Adrijans Einstellung zu Tod und Leben selbst ist durch geschäftliche Kategorien bestimmt.

2.

"[...] Trjuchina umirala na Razguljae" (90), denkt Adrijan. In einer früheren Fassung heißt es demgegenüber noch "Trjuchina žila [...]" (626). Warum aber *liegt* jetzt die Kaufmannsfrau auf dem Razguljaj *im Sterben*, wo doch das eigentlich Wesentliche für Adrijan ist, daß sie eben *auf dem Razguljaj*, weit entfernt von seiner neuen Wohnstätte, ihr Zuhause hat? (Daß sich ihr Leben seinem Ende nähert, ist bereits gesagt worden: "[...] uže okolo goda nachodilas' pri smerti"; 90.) Und warum fühlt sich Adrijan gekränkt, als er auf der Silberhochzeitsfeier seines deutschen Nachbarn von dem "Finnen" Jurko aufgefordert wird: "[...] pej, batjuška, za zdorov'e svoich mertvecov'" (92)? Ist den anderen Handwerkern schon aus handfesten eigenen Interessen am Wohl ihrer Kundschaft gelegen, so ist die Lage für den Sargmacher Adrijan gerade umgekehrt. Geht es seiner (potentiellen) Kundschaft gut, kann er auf gar keinen Umsatz hoffen; ausschließlich ihr Tod kann ihm Gewinn bringen.

So mag man ihm zugestehen, daß auch sein Traum "– wie immer bei Puškin – die unterbewußten Hoffnungen und Ängste des Tages in konkreten Szenen entfaltet" (Schmid 1982: 187), daß auch er grundsätzlich kommerziell motiviert ist, daß Adrijan dabei die seinem Denken gemäße Verbindung von 'Leben' und 'Tod' – der Tod anderer als sein 'Lebens-Mittel' – ins Absurde steigert. (Der Tod der Trjuchina würde demnach für ihn eine Einnahmequelle bedeuten, die sichtbaren Ränge der Toten erinnern an frühere Einnahmen, und die Vergegenwärtigung seines 18 Jahre zuvor begangenen Betruges weist auf unrechtmäßige Einnahmen hin, offenbar selbst nach so langer

Zeit noch Ursache eines schlechten Gewissens.) Warum aber ist Adrijan dann nach dem Erwachen, als er erfährt, seine nächtlichen Erlebnisse seien nur ein Traum gewesen, "obradovannyj"? Nach der Logik seines geschäftlichen Denkens müßte er eigentlich eher betrübt sein, denn einstweilen stehen keine Einnahmen in Aussicht. Hat er - insgeheim - doch Angst vor der Realisierung seiner Vorstellung von Toten als Lebenden? Oder ist allein die Tatsache, daß alles nur ein Traum war und er somit keine Gäste zu bewirten und die "unvorhergesehenen Ausgaben" dadurch noch weiter zu vergrößern braucht, schon 'erfreulich' für ihn?

3.

Der Text enthält Hinweise darauf, den Grund für Adrijans Sinneswandlung auch in seinem Bezug zum Freimaurertum zu suchen. Der Rolle, die die freimaurerischen Elemente für die Bedeutungskonstitution der Erzählung *Grobovščik* spielen, ist in der Literatur bisher so gut wie keine Beachtung geschenkt worden.⁵ Der Einfluß des Freimaurertums ist aber in dieser Erzählung in zweifacher Weise manifest: Zum einen sind in den dargestellten Geschehnissen Elemente des freimaurerischen Rituals verarbeitet, zum anderen weist die Erzählung in ihrer Gesamtkonstruktion Züge der freimaurerischen Literatur auf. Im folgenden soll untersucht werden, worin sich die freimaurerischen Einflüsse zeigen und welche Konsequenzen sich daraus für eine Deutung der Erzählung ergeben.

3.1.

Gottlieb Schulz klopft "mit drei freimaurerischen Schlägen" ("tremja fran-masonskimi udarami"; 90) an die Tür seines neuen Nachbarn. Dieser erkennt die Schläge offenbar als "freimaurerische", denn da zuvor seine Gedankengänge geschildert werden, die das Klopfen dann unterbricht, ist die Perspektive hier die seine. Adrijan muß also mit dem Freimaurertum vertraut sein. Wie gibt er sich nun seinem Nachbarn persönlich als Freimaurer zu erkennen? (Die beiden Männer wechseln schließlich kein - offenes - Wort über das Freimaurertum!) Er fragt auf das dreimalige Klopfen hin: "'Kto tam?'" (90). Hier findet sich ein Teil des freimaurerischen Initiationsrituals wieder: Derjenige Freimaurer, der einen Kandidaten zur Auf-

nahme vorgeschlagen hat, klopft mit drei Schlägen an die Tür der Loge; von drinnen stellt, nachdem der Meister das Klopfen mit drei Hammerschlägen erwidert hat, ein anderer Freimaurer die genannte Frage, und der Kandidat antwortet darauf mit einer festgelegten Formel.⁶ Diese Antwort fehlt bei Puškin; statt dessen öffnet der Schuhmacher unaufgefordert die Tür, tritt ins Zimmer und stellt sich erst dort vor. - "Drei Schläge" spielen aber nicht nur bei der Initiation des Freimaurers eine Rolle, sondern sind ein häufig verwandter Bestandteil des freimaurerischen Rituals.⁷ Obschon bereits die Art des Anklopfens als Erkennungsmerkmal dient⁸, sind die einzelnen Schläge offenbar wenig spezifisch; sie werden bei Pypin lediglich zuweilen durch den Zusatz "sil'nyj" charakterisiert.⁹ Somit bewirkt Puškins Austausch der "tichie udary" (627) - die ja das genaue Gegenteil wären - durch "fran-masonskie udary" und die Ersetzung von "Kto zdes'" (627) durch "'Kto tam?'" , die rituelle Frage der Freimaurer, eine deutlichere Anspielung auf das Freimaurertum.

Warum hat Puškin bei der Überarbeitung des Textes¹⁰ diese - aus ihrem eigentlichen Zusammenhang herausgelösten und nur für Eingeweihte als solche erkennbaren - Bruchstücke des freimaurerischen Rituals eingefügt? Ein Ritual ist nur als Ganzes sinnvoll; eine Zerlegung in einzelne Elemente macht diese, besonders wenn sie dann in einen fremden Kontext gestellt werden, in der Regel unverständlich, ja, oft lächerlich. An der betreffenden Textstelle im *Grobovščik* ist aber nichts Lächerliches und im Grunde auch nichts Unverständliches zu finden. (Daß der Schuhmacher sich nicht schon vor seinem Eintreten vorstellt, kann man schlimmstenfalls als Unhöflichkeit auslegen; wahrscheinlicher ist, daß sein Handeln in dem Wunsch, einwandfrei gehört zu werden, begründet ist.) Die dargestellten Elemente erweisen sich auch in dem fremden Kontext als durchaus sinnvoll. Wird dadurch bereits der Sinn des Rituals an sich in Frage gestellt, oder sollen die zwar spärlichen, aber relativ deutlichen Anspielungen lediglich als Signale fungieren, im Text nach weiteren (versteckten) Allusionen auf das Freimaurertum zu suchen? Es sind jedenfalls eine ganze Reihe davon vorhanden.

Charakteristisch für das Freimaurertum ist die "Liebe zum Tod".¹¹

The idea that death can awaken new life is one of the cornerstones of Masonic philosophy and is reflected in the duty of all members to 'Remember death' [...] and in the symbolic skulls and skeletons displayed in important parts of the ritual. [...] The Masons thus viewed death as a prelude to resurrection, the beginning of higher consciousness. By undergoing a ritual death, an initiate started on the road to new life [...] (Baehr 1976: 123)

Auch in der Erzählung *Grobovščik* haben 'Tod' und 'Leben' zentrale Bedeutung. "[...] mertvyj bez groba ne živet" (90), sagt Gottlieb Schulz zu Adrijan Prochorov. In diesem Ausdruck überträgt er die für ihn 'normale' Sichtweise, daß ein Mensch - ein Lebender, versteht sich, denn nur mit solchen hat er als Schuhmacher es zu tun - ohne eine bestimmte Sache "leben" oder "nicht leben" kann, auf einen Bereich, in dem diese Begriffe absurd werden.¹² In einer früheren Fassung noch lautet der entsprechende Satzteil weniger auffällig "mertvyj bez groba ne obojdetsja" (628). Die Aufmerksamkeit des Lesers wird durch die absurde Formulierung 'auf die Verwendung von 'Leben', 'Tod' und der ihnen thematisch verwandten Begriffe gelenkt.

In der Erzählung *Grobovščik* sind die 'normalen', gewohnten Grenzen der Begriffsbereiche 'Leben' und 'Tod' aufgehoben. Begriffe, die dem einen Bereich zugehören, finden in dem anderen Verwendung, wo sie absurd werden. Diese Verwendung von Begriffen in einem ihnen zunächst völlig unangemessenen Kontext ist für die Bedeutung der Erzählung wesentlich, da sie eine neue Semantisierung einleitet. Die Bedeutung bestimmter Begriffselemente wird durch den absurden Kontext neu bewußt gemacht und zum Teil neu bestimmt.

In der Einstellung zum Themenkomplex 'Tod' läßt sich zwischen den Teilen der Erzählung, die Adrijans Perspektive zuzurechnen sind und denen, die der Perspektive einer der anderen Personen entsprechen, bereits an der Wortwahl ein deutlicher Unterschied feststellen. Während Gottlieb Schulz sagt: "[...] mertvyj bez groba ne živet" (90; Hervorhebung E.N.), antwortet Adrijan: "[...] niščij mertvec i darum beret sebe grob" (90; Hervorhebung E.N.). Für Adrijan bleiben die Toten offenbar Personen, ja, Persönlichkeiten, wie seine Verwendung des 'echten' Substantivs zeigt. (In einer früheren Fassung hatte auch hier das Wort *mertvyj*, also 'nur' das substantivierte Adjektiv gestanden [628]!)

An der Beschreibung der toten Kaufmannsfrau Trjuchina zeigt sich der Unterschied zwischen Adrijans Haltung und der Einstellung der übrigen Personen noch krasser: In den Teilen des Erzählertextes, die Adrijans Perspektive widerspiegeln, wird zweimal das Wort *pokojnica* (92) gebraucht; es ist noch respektvoller als das zuvor, ebenfalls von Adrijan, verwandte *mertvoo*. Über die Kaufleute heißt es dagegen: "[...] *raschaživali kupcy, kak vorony, počuja mertvoo telo*" (92; Hervorhebung E.N.). Im Vergleich zu einer früheren Fassung, in der es immerhin noch "*počuja mertvuju*" (632; Hervorhebung E.N.) hieß, erfährt hier die Depersonalisierung eine deutliche Steigerung. Die Tote wird zum Neutrum degradiert, das weder durch persönlichkeits- noch durch geschlechtsspezifische Attribute näher gekennzeichnet ist. Der durch den Vergleich der Kaufleute mit Krähen bereits angedeutete inhaltliche Bezug wird durch die Änderung des *mertvuju* in *mertvoo telo* endgültig hergestellt, der Leichnam der Kaufmannsfrau wird einem Kadaver gleichgesetzt.

Warum jedoch fühlt sich Adrijan, dem doch offensichtlich daran gelegen ist, die Verstorbenen auch weiterhin als Personen zu behandeln, beleidigt, als er von Jurko aufgefordert wird: "'[...] *pej, batjuška, za zdorov'e svoich mertvecov*" (92; Hervorhebung E.N.)? Jurko steht, wie alle anderen Anwesenden, unter dem Einfluß des Alkohols (vgl. 91) und macht sich, wenn auch vielleicht nicht bewußt, mit seiner Äußerung über Adrijans (berufliches) Verhältnis zu den Toten lustig. Von den anderen Gästen erntet er dafür Gelächter, was sie aus Adrijans Sicht gewissermaßen zu Jurkos Komplizen und damit seinen eigenen Widersachern macht. Die daraufhin von ihm geladenen Toten dagegen nennt Adrijan "*moi blažodeteli*" (92; Hervorhebung E.N.).

Adrijans Verhältnis zu Leben und Tod ist, wie schon oben angeführt, von finanziellen Interessen bestimmt. Welche "Wohltat" haben ihm denn in dieser Hinsicht die Toten erwiesen? Eine recht makabere: ihre Wohltat an dem Sargmacher bestand darin, zu sterben. Konkret zu Arbeit, und damit Einnahmen, haben ihm nicht die Toten selbst verholfen, sondern die Hinterbliebenen, die ihn mit der Ausrichtung der Beerdigung beauftragten. Durch ihre im Leben bekleidete Stellung jedoch haben die Toten, zumindest in Adrijans Augen, einen wesentlichen Einfluß auf die Art und den Preis der Beerdigung -

und damit direkt auf seine Einnahmen. Dies erklärt auch, warum er sich seine "Kunden" noch nach ihrem Tode in der von ihnen jeweils im Leben bekleideten Stellung vorstellt. An der Beschreibung der Toten zeigen sich Adrijans durch absurde Vermischungen gekennzeichnete Vorstellungen von Leben und Tod besonders deutlich. Die 'realistischen' Passagen stehen dabei in schroffem Gegensatz zu denjenigen, deren Ausdrucksweise von Adrijans Gewohnheit, die Verstorbenen auch weiterhin als Persönlichkeiten in Ehren zu halten, geprägt ist.

In Adrijans Traum wechselt die Lexik abrupt von dem Begriffsbereich 'Leben' in den Begriffsbereich 'Tod' und umgekehrt:

Адрияну показалось, что по комнатам его ходят люди. 'Что за дьявольщина!' подумал он, и спешил войти.... тут ноги его подкосились. Комната полна была мертвецами. [...] Адриан с ужасом узнал в них людей, погребенных его стараниями, и в госте, с ним вместе вошедшем, бригадира, похороненного во время проливного дождя. (93; Hervorhebungen E.N.)

Nachdem Adrijans Gäste respektvoll als *damy i mužčiny* (93) bezeichnet worden sind, werden sie wieder, ihrer tatsächlichen Existenzform entsprechend, *pokojnicoy* und *mertvecy* - allerdings schon in der Kombination *mertvecy činovnye* - (93) genannt. Dann werden die "Kaufleute" (*купцы*; 93) gesondert erwähnt, und einer der Toten stellt sich Adrijan persönlich vor: der Garde-Sergeant Petr Petrovič Kurilkin (oder, besser gesagt, was von diesem noch übrig ist: sein Skelett nämlich).¹³

Den inkompatiblen Bezeichnungen von Adrijans Gästen entspricht die Beschreibung ihres Äußeren. Ihr körperlicher Zustand ist durch Verfall gekennzeichnet.

[...] их желтые и синие лица, ввалившиеся рты, мутные, полузакрытые глаза и высунувшиеся носы.... (93)

können kaum als Erkennungsmerkmale dienen. Woran also hat Adrijan seine Gäste "erkannt"? An ihrer Kleidung. Diese weist, mit einer Ausnahme, nichts von den vorher beschriebenen Verfallserscheinungen der Körper auf. Abgesehen von einem Armen, der "sich seiner abgerissenen Kleidung schämt" ("*sovestjas' i stydjas' svoego rubišča*"; 93), sind alle "wohlanständig gekleidet":

[...] покойницы в чепцах и лентах, мертвецы чиновные в мундирах, но с бородами небритыми, купцы в праздничных кафтанах. (93)

Nur die Reste der Kleidung des erwähnten Skeletts des Garde-Sergeanten hängen als Fetzen "irgendwo" an diesem. (Darum auch hat Adrijan Schwierigkeiten, den Garde-Sergeanten wiederzuerkennen...) Im Verhältnis zum Zustand des Körpers selbst sind die Verfallserscheinungen der Kleidung - 18 Jahre nach dem Begräbnis! - allerdings eher als 'leicht' zu bezeichnen.

An den Körpern der Toten werden zwei weitere Absurditäten offenbar. Die erste entspricht durchaus der üblichen Darstellung von Toten in der Literatur: Vom allgemeinen körperlichen Verfall unbeeinträchtigt bleibt das Sprechvermögen. Selbst das Skelett, obwohl nahezu aller dazu notwendigen Organe beraubt, kann sprechen. Und diejenigen Toten, die einen hohen Rang innehatten - aber nur diese! -, tragen "ungeschorene Bärte" (93).

Auch das soziale Verhalten der Toten ist durch Absurdes gekennzeichnet. Als das Skelett des Petr Petrovič Kurilkin, von Adrijan Prochorov nach einem Umarmungsversuch zurückgestoßen, hinfällt und dabei völlig auseinanderbröckelt, entsteht eine Meuterei unter den Toten "für die Ehre ihres Kameraden" ("za čest' svoego tovarišča"; 94). Das Sozialverhalten ist zwar noch stark ausgeprägt, aber die Nutzlosigkeit steht von vornherein fest, denn der körperliche Zustand des Petr Petrovič ist nun nicht mehr mit 'Verfall' zu bezeichnen, sondern mit 'Zerfall'. Der bereits lange Zeit Tote stirbt gewissermaßen; dadurch wird die Lebendigkeit seiner auch schon halb verfallenen Mit-Toten noch stärker hervorgehoben.

Welchen konkreten Bezug hat dies alles zum Freimaurertum? Leichname (besonders lebendige), Skelette und Särge spielen im freimaurerischen Ritual eine wesentliche Rolle. Dazu einige Beispiele:

Bevor für einen Kandidaten in der oben beschriebenen Weise um Einlaß und Aufnahme in die Loge nachgesucht wird, muß er sich bereits bestimmten Riten unterwerfen. So wird er in ein Zimmer gebracht, das ursprünglich wohl nur verdunkelt war, in späterer Zeit jedoch zum "schwarzen Zimmer" wurde, auf dessen ebenfalls schwarzem Tisch neben einer Bibel ein Totenschädel lag. Im Laufe der Zeit findet sich ein ganzes Skelett in dem "schwarzen Zimmer", das sich - noch später - sogar bewegt.¹⁴ Und der Meisterkandidat findet bei seiner Weihe einen Sarg vor, in den er in einem bestimmten

Augenblick der Zeremonie selbst gelegt wird.¹⁵

Auch das zunächst absurd anmutende Angebot auf Adrijans Aushängeschild, Särge auch zu verleihen und alte auszubessern ("'[...] groby [...] takže otdajutsja na prokat i počinjajutsja starye'"; 89), erhält damit nicht nur durch seinen Bezug auf den russischen *byt*¹⁶, sondern ebenso auf das freimaurerische Ritual eine sinnvolle Bedeutung. Hier kann es gleichfalls notwendig werden, gebrauchte Särge auszubessern, vielleicht auch, Särge zu verleihen.

Das Auftreten des Skeletts in Adrijans Traum kann durchaus sinnvoll interpretiert werden, indem man es etwa zur Literatur der Romantik in Beziehung setzt. Es läßt sich jedoch ebenfalls auf das Skelett des freimaurerischen Rituals beziehen. Dieses Skelett bewegt sich bisweilen. Auch das Skelett in des Sargmachers Traum bewegt sich, ja mehr noch, es benimmt sich wie ein lebendiger Mensch. Allerdings hat das seine Grenzen: Es vermag sich gegen den Stoß des Adrijan Prochorov nicht zu wehren oder wenigstens im Gleichgewicht zu halten, es fällt zu Boden und zerbröckelt dabei völlig. Im freimaurerischen Ritual dient der Totenkopf oder das Skelett dazu, den Kandidaten an die Vergänglichkeit des Lebens zu erinnern, es fügt ihm aber keinen Schaden zu. Auch das Skelett des Petr Petrovič Kurilkin will Adrijan keinen Schaden zufügen, im Gegenteil, es will ihn aus Freude über das Wiedersehen umarmen. Adrijan jedoch verläßt der Mut; er schreit und stößt das Skelett von sich - mit der beschriebenen Wirkung. Warum? Adrijan reagiert hier völlig 'normal'. Gleichzeitig verstößt er damit aber gegen seine freimaurerische Pflicht, den Tod nicht zu fürchten und natürlich keinesfalls die Requisiten zu zerstören. Dadurch, daß seine 'normale' Reaktion gerade dies bewirkt, wird - indirekt - das freimaurerische Ritual als widernatürlich, widersinnig dargestellt, ad absurdum geführt. Adrijans Handlung zieht jedoch Folgen nach sich: Das Zerstören des Skeletts bringt die Mit-Toten in Wut, und sie nähern sich Adrijan unter Drohungen, bis dieser die Besinnung verliert. Hier ist ein interpretatorischer Exkurs notwendig:

Im freimaurerischen Ritual, besonders für die höheren Grade, spielt die Legende von Hiram oder Adoniram, dem 'Haupt-Baumeister' des salomonischen Tempels¹⁷, eine wesentliche Rolle. Nach dieser Legende zahlte Hiram den verschiedenen Arbeitern am Tempel unter-

schiedlichen Lohn und gab dafür vorher verschiedene Losungsworte aus, bei deren Nennung er erkannte, zu welcher Gruppe die Arbeiter jeweils gehörten und welcher Lohn ihnen folglich zustand. Kurz vor der Vollendung des Tempels wurde Hiram, so die Legende, durch drei Verschwörer getötet, die sich vergeblich bemüht hatten, das Losungswort der Meister - um des damit verbundenen Lohnes willen - zu erpressen. Der verscharrte Leichnam wurde gefunden und zum Tempel überführt, wobei sich bei Berührung das Fleisch von den Knochen löste.¹⁸ Nachdem der Mord an Hiram bekanntgeworden war, wurden die Mörder gesucht und, gefunden, hingerichtet.¹⁹

Die Hiram-Legende bildet die Grundlage für das Ritual der Weihe zum Meister. Für diese Weihe muß der Kandidat, der im Rang des Gesellen steht, zunächst eine (Wendel-)Treppe hinaufsteigen, die ihn an die Tür des Tempels (d.i. hier: des Versammlungslokals) führt. Bei seinem Eintritt in den Tempel - rückwärts! - wird ihm gesagt, er sei der Mittäterschaft an einem Verbrechen verdächtigt, und er muß deswegen seine Hände und seine Schürze untersuchen lassen. Sind diese rein, darf er sich umdrehen und den nur spärlich erleuchteten Tempel betrachten. Ihm wird mitgeteilt, der beste der Brüder sei einem Verbrechen zum Opfer gefallen, das mit großer Sicherheit von Gesellen begangen worden sei. Um seine Unschuld zu beweisen, muß sich der Kandidat nun in festgelegter Weise einem in der Mitte der Loge befindlichen Sarg nähern, in dem ein anderer Meister liegt, der den getöteten Hiram darstellt. Dem Kandidaten wird versichert, daß, wenn er weder zu den Mördern noch zu deren Komplizen zähle, der Bruder (d.h. der 'Leichnam') sich auch nicht gegen ihn erheben und Rache fordern werde. Hat der Kandidat die Probe bestanden, wird ihm, während er am Fuße des Sarges - den Sarg hinter sich - steht, die Legende des Verbrechens an Hiram erzählt. Ist die Erzählung an die Stelle gekommen, als Hiram erschlagen ist, erhält der Kandidat drei Schläge mit bestimmten Werkzeugen²⁰, den letzten davon mit dem (Holz-)Hammer auf den Kopf bzw. an die Stirn, so daß er rückwärts zu Boden fällt. Sodann wird er in den Sarg gelegt, aus dem sich der andere Meister inzwischen erhoben hat. Aus diesem symbolischen Tod ersteht er durch die - in ihrer rituellen Durchführung genau festgelegten - Hilfe besonders des Meisters vom Stuhl (d.i. des Vorsitzenden einer Loge) als Meister auf. Der Tempel wird

nun hell erleuchtet und der neu Aufgenommene in die mit dem Stand des Meisters verbundenen Einzelheiten eingeführt.²¹

In der Erzählung *Grobovščik* lassen sich hierzu eine Reihe von Parallelen finden. Als Adrijan von den vermeintlichen Begräbnisvorbereitungen zurückkehrt und sein Haus betritt, steigt er eine Treppe hinauf (93); diese Treppe ist in der ersten Fassung der Erzählung noch nicht enthalten (vgl. 634), und auch bei seinem Umzug am Beginn der Geschichte "überschreitet" Adrijan lediglich eine "unbekannte Schwelle" (89), um ins Haus zu gelangen. Das Innere des Hauses wird nur durch den Mond von außen erhellt, recht spärlich also. Als Adrijan eingetreten ist, wird er eines Verbrechens beschuldigt: Angeblich hat er beim Verkauf seines ersten Sarges einen Betrug begangen. Derjenige, der ihn dieses Betruges beschuldigt, hat sich bereits aus seinem Sarg erhoben (um ihm den Besuch abzustatten), und es fällt auf, daß es gerade und ausschließlich das Skelett ist - derjenige also, dessen Fleisch sich bereits von den Knochen gelöst hat! -, an dem Adrijan eines Vergehens beschuldigt wird.

An diesem Punkt der Erzählung scheint die Parallele zur Meister-Weihe im Freimaurertum beendet, wird doch die Weihe-Zeremonie nur fortgesetzt, wenn der Kandidat symbolisch seine Unschuld hat beweisen können. Das ist bei Adrijan nicht gegeben. Aber keiner der Anwesenden hat die Beschuldigung zum Anlaß genommen, irgendwelche Strafmaßnahmen zu ergreifen, und auch Kurilkin ist offenbar nicht gekommen, um für den an ihm begangenen Betrug vom Sargmacher Rache zu fordern, denn er "lächelt freundlich" und will Adrijan umarmen. Dieser jedoch reagiert der ihm bezigten Freundlichkeit gegenüber völlig unangemessen und beraubt damit die Überreste des Petr Petrovič Kurilkin endgültig ihres Lebens. Hat diese Handlung noch irgendeinen Bezug zur Weihe-Zeremonie? Ja, denn dem Meister-Kandidaten wird ja, wenn niemand von ihm Rache gefordert hat, die Legende des Mordes an Hiram erzählt; Adrijan *erlebt* hier den wesentlichen Teil dieser Legende.

Damit übt das Skelett in der Erzählung offenbar eine mehrfache Funktion aus: Neben der erwähnten symbolischen Darstellung des Todes allgemein ist es speziell als Verkörperung Hiram's aufzufassen, und zwar in doppelter Weise; zunächst verkörpert es den symbolischen, toten Hiram des Rituals (an dem Adrijan eines Vergehens beschuldigt

wird), dann verkörpert es aber auch direkt den Hiram der Legende, der anfangs noch lebendig ist, dann jedoch seines Lebens beraubt wird. Hierbei zeigt sich allerdings, daß Adrijan die Legende offenbar in der falschen Rolle erlebt. An dem Kandidaten vollzieht sich beim Erzählen der Legende die Verwandlung vom Gesellen zum Meister, denn als Geselle noch ist er der eventuellen Mittäterschaft beschuldigt worden, Hiram gleich wird er symbolisch erschlagen. Bei Adrijan dagegen verfestigt sich die Rolle als Geselle. Mit dem Skelett zerstört er zwar zunächst nur, auf der allgemeinen Ebene, einen Bestandteil des Freimaurer-Rituals, begeht sozusagen ein Sakrileg. Zum anderen wird er jedoch gewissermaßen selbst zum Mörder des Hiram: Hiram's Mörder töteten den lebendigen Hiram, Adrijan - parallel dazu - zerstört, 'tötet' das lebendig gewordene Symbol des Hiram, das ihm, wie Hiram seinen Mördern, in keiner Weise zur Gefahr geworden ist. (Es ist auch die Parallele in der Bedeutung des Kommerziellen zu beachten: Hiram's Mörder bedrängten und töteten diesen um des mit einem bestimmten Rang verbundenen Lohnes willen; Adrijan 'tötet' letzten Endes ebenfalls um des Geldes willen, wenn auch nur in Gedanken oder im Traum [Trjuchina!].) Als Folge seines 'Mordes' sieht sich Adrijan von den übrigen lebendig gewordenen Toten bedroht. Es ist nicht schwer, diese als Freimaurer zu identifizieren: Patr Petrovič Kurikkin war ihr *tovarišč* (94), dessen Ehre sie nun verteidigen wollen und müssen. (*Tovarišč* ist auch die russische Bezeichnung für den Gesellen im Freimaurertum; "za čest' svoego tovarišča" war in der ursprünglichen Fassung der Erzählung nicht enthalten, vgl. 636.) Erwartet Adrijan für seinen 'Mord' ähnliche Konsequenzen, wie sie die Mörder des Hiram hinzunehmen hatten? Es ist anzunehmen, denn er verliert die Besinnung. Auf seine Traumwirklichkeit bezogen heißt das aber: er stirbt. Er verliert die Besinnung *in seiner* (Traum-)Welt, in einer subjektiven Realität, in der er sie niemals wiedererlangt. Im Kontext der Legende hat Adrijans 'Sterben' eher parodistischen Charakter, denn sein 'Mord' an 'Hiram' bleibt letztlich unbestraft. Adrijan treten die Toten nur drohend gegenüber, worauf er von sich aus zu Boden fällt, die Besinnung verliert und so - gleichsam durch 'Freitod' - ein weiteres Handeln derjenigen, die ihn bedrohen, unterbindet. Gerade dem Handlungsteil, der nach irgendeiner Folge verlangt, folgt eine Leerstelle.

Adrijans 'Tod' leitet aber von seinem direkten 'Erleben' (statt des nur Erzählt-Bekommens) der Hiram-Legende wieder über zur Durchführung des Rituals, wovon es ja ein Bestandteil ist. Adrijan 'stirbt' zwar nicht, wie Hiram, als Held durch das Unrecht anderer, sondern eher als Feigling, doch auch er 'stirbt' den notwendigen Tod, der allein es ihm ermöglicht, als Meister aufzuerstehen. (Ist Adrijans 'Sterben' vielleicht auch die Parallele zu dem, was, wie Pypin nach dem Buch *Jachin and Boaz, or an Authentic Key to the door of Free-Masonry* [...], London 1762, anführt, bei dem symbolischen Erschlagen des Kandidaten häufig passiert:

[...] можно привести много примеров, что люди в этом положении просили на коленях, чтобы их выпустили на свободу, а другие как могли скорее спасались из ложи [...] (Pypin 1916: 73)?

Adrijan würde sich dann gewissermaßen schon 'prophylaktisch' aus der ganzen Situation flüchten, bevor er irgendetwas erleiden müßte.)

Und trotz des vorhergehenden 'Rollenwechsels' des Kandidaten findet auch der Abschluß der Meister-Weihe seine Entsprechung im *Grobovščik*: Adrijan erlangt die Besinnung in demselben Raum wieder, in dem er sie verloren hat, jedoch in einer anderen Realität; als dies geschieht, ist der Raum durch die Sonne hell erleuchtet.

Die Erzählung gipfelt also in Adrijans 'Weihe zum Meister' und damit dem Beginn eines höheren Lebens, höherer Erkenntnis.²² Gibt es, außer den schon erwähnten, bereits an einem früheren Punkt der Erzählung Anspielungen auf andere Elemente des freimaurerischen Rituals? Als Adrijan sein neues Haus betritt, überschreitet er eine "unbekannte Schwelle" ("neznakomyj porog"; 89), die ursprünglich nur als "neue Schwelle" ("novyj porog"; 624) bezeichnet war und durch das Adjektiv "unbekannt" Adrijans Unbehagen stärkeren Ausdruck verleiht. Eigentlich dürfte Adrijan doch aber an dem Innern des Hauses nichts unbehaglich sein, denn die Einrichtung gestaltet er schließlich selbst... Stellt das Haus für ihn von vornherein schon mehr als nur eine neue (eigene) Behausung dar? Hat Adrijan Gefühle, wie wenn er zum ersten Mal eine Freimaurerloge beträte? - Nachdem die Ordnung in seinem Hause hergestellt ist, setzt sich Adrijan ans Fenster. Mit den "Fenstern" einer Freimaurerloge hat es seine besondere Bewandnis: Nach einigen Ritualen sind sie angeblich für den Lehrlingsgrad vergittert,

so daß der Lehrling nicht in Kontakt mit der Außenwelt treten kann; erst der Geselle darf beobachten, was draußen vorgeht.²³ Ist Adrijans Sitzen am Fenster - das auch in der ursprünglichen Fassung der Erzählung noch nicht enthalten ist (vgl. 625)! - vielleicht eine Parallele hierzu? (Die wirkliche Bedeutung dieses Ritus ist allerdings nicht ganz klar²⁴, denn die "Fenster" in der Freimaurerloge sind nur symbolisch zu verstehen. Ursprünglich wohl tatsächlich Fenster gewesen - d.h. Öffnungen in der Wand, durch die Licht in ein Gebäude dringen kann -, werden als "Fenster" die drei "festen Leuchter" bezeichnet, durch die die Loge erhellt wird. Wirkliche Fenster, durch die ein visueller Kontakt zur Außenwelt ermöglicht würde, muß es in der Loge nicht geben.²⁵) - Ein Freimaurer muß, besonders bei den Einführungen in die verschiedenen Grade, bestimmte rituelle "Reisen" unternehmen.²⁶ Auch Adrijan legt zwischen den einzelnen Handlungsabschnitten verschiedene Wege zurück.

Neben den untersuchten Teilen enthält die Erzählung *Grobovščik* weitere einzelne Elemente, die scheinbar lediglich allgemeine Sitten und Anstandsregeln reflektieren, in denen sich jedoch ebenfalls, gut versteckt und für den Außenstehenden kaum erkennbar, Anspielungen auf das freimaurerische Ritual wiederfinden: - Der Brigadier nimmt, als er Adrijan gegenübertritt, seinen Hut ab (93): Das Abnehmen des Hutes gehört zur Zeremonie.²⁷ - Die Toten sind mit Schmuck oder Uniformen geziert und dadurch als einem bestimmten Stand zugehörig erkennbar (93): Die Ränge im Freimaurertum sind in der Hauptsache durch bestimmte Schmuckgegenstände gekennzeichnet.²⁸

Hiermit könnte man die Untersuchung der Elemente des freimaurerischen Rituals in der Erzählung *Grobovščik* abschließen, doch fällt eine Inkongruenz auf: Im freimaurerischen Ritual spielt das Trinkgelage nach der Aufnahme eines Kandidaten eine große Rolle²⁹, das erwartete Gelage bei Adrijan Prochorov findet jedoch nie statt. Wenn auch van Holk von einer "Party" spricht (1968: 92, 101) und Schamschula von "zwei Gelagen" in der Erzählung (1973: 458), so ist das, was sich bei Adrijan abspielt, eben genau das nicht: Das Fest endet noch während der Vorstellung der Gäste. Warum aber findet das Gelage nicht statt? Die Weihezeremonie ist doch, trotz seines anstoßerregenden Verhaltens, formal an Adrijan zu Ende geführt worden. Das Gelage der Freimaurer findet jedoch statt, nachdem der

Kandidat die Prüfungen im Sinne des Freimaurertums bestanden hat. In diesem Sinne besteht Adrijan die Prüfungen nicht:

Die wesentlichen formalen Bestandteile der Weihe zum Meister sind zwar in der Erzählung *Grobovšćik* enthalten. Die Bedeutung dieser Formalien aber, die im Freimaurertum symbolisch ist, wird in der Erzählung auf das Konkret-Dingliche, das Vordergründig-Realistische reduziert. Die Erkenntnis, zu der der neugeweihte Meister gelangt, entspricht inhaltlich ganz und gar nicht den Ideen des Freimaurertums, denn es sind gerade dessen Symbole, die Adrijan am Ende als nicht auf die wirkliche, sondern nur auf eine künstliche, von Menschen erdachte Realität verweisend erkennt.

Als Adrijan erwacht und erfährt, was wirklich geschehen - bzw. gerade nicht geschehen - ist, ist er erfreut. Worin besteht nun wirklich der Grund seiner Freude? Der Sargmacher Adrijan Prochorov, der es mit der freimaurerischen "Liebe zum Tod" offenbar zu ernst genommen hat, dessen Lebens-, oder, besser gesagt, 'Todes'-anschauung, allein von dieser Liebe geprägt war und beherrscht wurde, so daß er Sein und Schein, reale Wirklichkeit und Traumwirklichkeit nicht mehr auseinanderzuhalten vermochte, hat erkannt, daß seine Einstellung dem wirklichen Leben nicht angemessen ist. Erleichtert wendet er sich nun dem 'Leben' (zunächst in Gestalt seiner Töchter) zu, das er bisher nur geringschätzig betrachtete - und wendet sich damit vom Freimaurertum mit seiner "Liebe zum Tod" ab. Das Traumerlebnis und die Erkenntnis, daß es eben ein solches war, haben in Adrijan eine Sinneswandlung, eine Änderung seiner 'Todesanschauung' bewirkt. Besonders pikant ist die Darstellung der innerlichen Lösung Adrijans von dem ihm so lieb gewordenen Freimaurertum dadurch, daß sich die Lösung selbst - rituell-formal betrachtet - wie die Einführung eines Menschen in das Freimaurertum bis hin zur Meisterschaft vollzieht und die Darstellung in die Form einer freimaurerischen Erzählung gekleidet ist.

3.2.

Stephen L. Baehr faßt in seinem Aufsatz einige Grundsätze zusammen, die angewandt werden können, freimaurerische Einflüsse in literarischen Werken zu erkennen und die Werke entsprechend zu interpretieren (Baehr 1976: 121). Er beschreibt das typische Schema

eines freimaurerischen literarischen Werkes:

The typical plot most often begins when a character experiences a fall from power, favour, or harmony - usually the result of neglecting essential Masonic precepts. One of the prime targets for such a fall is the character whose knowledge is insufficient to distinguish between appearance and reality and who thus falls prey to beckoning temptation and deceptive disguises. By pledging obedience to a person possessing knowledge and self-control [...], the character can ultimately regain lost virtue and harmony and come to know himself. Often this regeneration is explicitly accompanied by imagery of rebirth just as the fall is accompanied by imagery of death. (Baehr 1976: 124)

Puškins *Grobovščik* weist hierzu eine Reihe von Parallelen auf. Auch Adrijan Prochorov fällt gewissermaßen in Ungnade, gerät in Disharmonie, mehrfach sogar: Die Harmonie mit den Nachbarn auf der Silberhochzeitsfeier des Gottlieb Schulz wird gestört, weil Adrijan sich durch den Ausspruch Jurkos und das darauffolgende Lachen der anderen gekränkt fühlt; mit seiner Haushälterin gerät Adrijan in Meinungsverschiedenheiten, als er die Toten einlädt (92); eine Auseinandersetzung mit den nächtlichen Gästen ist die Folge davon, daß Adrijan einem seiner Gäste Gewalt antut. Was ist der gemeinsame Grund für diese Unstimmigkeiten? Adrijan ist nicht in der Lage, "zwischen Schein und Wirklichkeit zu unterscheiden", er baut sich seine eigene Welt auf. Die wohl deutlichste Darstellung von 'Adrijans Welt' ist die Traumwirklichkeit, die inhaltlich eine Kontrafaktur zur 'realen Wirklichkeit' bildet. (Dem Hin- und Herfahren beim Umzug entspricht das Hin- und Herfahren für die Vorbereitungen zur Beerdigung der Trjuchina, daran schließt sich jeweils eine Zusammenkunft zu einer Feier bzw. einem Gelage an.) Doch nicht nur in Adrijans Traum, sondern in seiner gesamten Einstellung kommt 'seine Welt' zum Ausdruck. Adrijan gehört offenbar zum 'alten Rußland', zu etwas, was sich überlebt hat, was eigentlich schon 'tot' ist. (Man denke an die "rechtgläubigen Toten", die Adrijan zu sich einlädt und als seine "Wohltäter" bezeichnet [92], und an die "ungeschorenen Bärte" der Toten [93].) Das einzige, wodurch er sich - oberflächlich gesehen - wirklich davon abhebt, ist seine diesseitige Lebendigkeit. Woran ist diese Zugehörigkeit zu erkennen? Adrijan trägt einen "russskij kaftan" (91);

sonst tragen nur noch die toten Kaufleute Kaftane (93), während die übrigen (russischen) Personen "modern" gekleidet sind: Adrijans Töchter kleiden sich in "evropejskij narjad" (91), und der Neffe der Trjuchina in Adrijans Traum trägt ein "modnyj sertuk" (92). Die anderen lebenden Personen gehören nicht nur aufgrund ihrer Einstellung, sondern faktisch durch ihre Nationalität dem Westen, 'Europa', zu: die Deutschen, der "Finne" Jurko. Adrijan hat für das Moderne, Neue, Lebendige nur Tadel und böse Worte: für seine Töchter (90), für die deutschen Nachbarn (92). Seine "Wohltäter" aber bedrohen ihn zuletzt in seiner Traumwelt, während diejenigen, die er verächtlich als *basurmane* (92) bezeichnet, ihn einladen und üppig bewirten. (Am Tag nach Schulzens Silberhochzeitsfeier wird Adrijan bereits wieder eingeladen, diesmal vom Polizeiposten, und auch sein Nachbar, der Schneider, stattet ihm einen kurzen Besuch ab.)

Schätzt Adrijan die ihn umgebenden Menschen wirklich richtig ein? Fällt er nicht seiner eigenen Wertvorstellung, ja, vielleicht sogar seiner eigenen Phantasie zum Opfer, wenn er die symbolische Welt des Freimaurertums als 'wirkliche Welt' und dementsprechend als seinen vermeintlichen Lebensbereich ansieht? Ist Adrijan vielleicht sogar einer Täuschung erlegen, begründet in seiner Wertschätzung des Freimaurertums, als er angeblich "drei freimaurerische Schläge" hört? Wohl geschieht das Anklopfen im Freimaurertum "in besonders bestimmter [...] Weise, um sich schon vor dem Eintritt zu erkennen zu geben."³⁰ Ist aber das Anklopfen des Schuhmachers möglicherweise gar nicht "freimaurerisch" gemeint, sondern nur von Adrijan so aufgefaßt? Dies würde auch erklären, warum Gottlieb Schulz auf die rituelle Frage "Kto tam?" keinerlei rituelle Antwort gibt und sich auch kein 'freimaurerisches' Gespräch entspinnt.

Am Ende der Erzählung hat Adrijan anscheinend ein gewisses Maß an Selbsterkenntnis gewonnen, denn es wird eine Änderung seiner Einstellung offenbar. Wie aber steht es mit dem "Tod", der der "Auferstehung" vorausgeht? Adrijans 'Sterben' ist bereits untersucht worden. Adrijan erwacht nach seinem 'Tod' *in einer anderen Welt*, in der 'realen' Welt, und erfährt dort, daß 'seine' Welt nichts weiter als ein Traum, eine irreale Welt war. Auch hier ist also der Tod Ausgangspunkt eines höheren Bewußtseins, für Adrijan

des Bewußtseins der wirklichen, realen Welt, nachdem er das Bewußtsein in seiner Traumwelt verloren hat.

Baehr weist darauf hin, daß sich das Freimaurerartum sowohl im Ritual als auch in der Literatur einiger spezifischer "Bildsysteme" ("systems of imagery") bediene (Baehr 1976: 124). Auch hierzu lassen sich im *Grobovščik* Parallelen finden. Im Gegensatz jedoch zur freimaurerischen Literatur, deren Symbolizität sich als systemimmanent von selbst versteht³¹, werden - wie schon beim Ritual - die einzelnen Elemente dieser "Bildsysteme" in Puškins Erzählung in ihrer konkret-dinglichen Bedeutung gebraucht und behalten diese auch nach einer nachträglichen Ver-Sinnbildlichung bei. Durch diese Ambivalenz der Bedeutung gerät der *Grobovščik* im Verhältnis zur 'echten' Freimaurerliteratur zur Parodie.

"Perhaps the most frequent system of imagery is that of architecture and building [...]" (Baehr 1976: 125). Gebäude sind im *Grobovščik* von grundlegender Bedeutung: Adrijans Umzug vom alten in das neue Haus ist der auslösende Faktor für die Geschehnisse der Erzählung. (Auf die Beziehung des neuen Hauses zu einer Freimaurerloge ist bereits hingewiesen worden.) Und was Behausungen betrifft, so zeigt sich wiederum Adrijans mangelhafte Fertigkeit, Schein und Wirklichkeit voneinander zu unterscheiden. Für Adrijan 'leben' die Toten offenbar in ihrem Sarg; der Sarg wird ihnen zum 'Haus', zu ihrem "Zuhause" (*doma*; 93), wo sie nach Belieben ein- und ausgehen können. (Um eine christliche Form des Weiterlebens nach dem Tode, die ja die Seele und nicht den verweslichen Körper betreffen würde, handelt es sich nicht.)

Ein weiteres "Bildsystem" ist das "'räumliche' System" ("spatial system").

Within this system, the Masonic activity is seen as a 'journey', the person seeking perfection through Masonry is a 'traveller' [...] [...] Errors and falsehoods are depicted in this system of imagery as being 'wanderings' [...] from the correct path. (Baehr 1976: 125f.)

Das Motiv des Weges, des Hin- und Herfahrens, ist im *Grobovščik* mehrfach vorhanden. Adrijan fährt viermal mit seinem Leichenwagen zwischen dem alten und dem neuen Haus hin und her (89), er geht zu Gottlieb Schulz und wieder zurück (90f.; 92), und für die Beerdigung der Trjuchina fährt er im Traum den ganzen Tag "s Razguljaja

k Nikitskim vorotam i obratno", bevor er dann zu Fuß wieder nach Hause geht (93). Adrijan bewegt sich also nicht in eine einzige (bestimmte) Richtung, kommt aber schließlich immer wieder bei seinem neuen Haus an, wo dann ja auch, nach seinem 'Tod', sein 'neues Leben' beginnt. Hier zeigt sich allerdings ein gravierender Unterschied zur freimaurerischen Literatur. Baehr schreibt: "Truth is seen as residing in the East in this system".³² Adrijan Prochorov dagegen begibt sich am Ende seiner längeren Hin- und Herfahrten, um wieder zu seinem Haus zu gelangen, ziemlich genau in die entgegengesetzte Richtung, nach Westen (von der Basmannaja, heute ul. Karla Marksa, zur Nikitskaja, der heutigen ul. Gercena³³ bzw. vom pl. Razgul'aj zu den Nikitskie Vorota). Er gelangt also zu Wahrheit und Selbsterkenntnis, nachdem er nach Westen gegangen ist. Zufall?

Auch bei diesem "Bildsystem" ist wieder Adrijans ungewöhnliche Verquickung von Elementen der inkompatiblen Begriffsbereiche 'Leben' und 'Tod' auffällig. Während er sich zur Vorbereitung des Ergebnisses der Trjuchina mit irgendeinem nicht näher spezifizierten Gefährt hin- und herfahren läßt (vgl. 92f.), wird sein eigener Umzug mit dem Leichenwagen durchgeführt (vgl. 89; in einer früheren Fassung hieß es demgegenüber an dieser Stelle noch "drožki bez resor" [624]!). Ist dies schon die - symbolische - Vorbereitung auf seinen 'Tod', der ja in der neuen Behausung eintritt? Auch der Beginn des ersten Satzes der Erzählung läßt ja zunächst vermuten, der Sargmacher sei verstorben: "Poslednie požitki grobovščika Adrijana Prochorova [...]" (89). (Adrijan selbst allerdings läßt sich nicht vom Leichenwagen transportieren, sondern geht zu Fuß hinterher. Auch dies ist konsequent, denn noch ist sein 'Tod' nicht eingetreten.)

In the third system, the 'visual' system, truth is light and sin or error 'darkness'. [...] The sun appears frequently as a symbol of truth in this system [...]
(Baehr 1976: 126)³⁴

(Komponenten dieses Systems finden sich ebenfalls in der nicht-freimaurerischen Literatur, vgl. Baehr 1976: 126.) Auch in die Darstellung des Erlebens des Sargmachers findet diese Symbolik Eingang. Während in der Schilderung von Adrijans Traumerleben das Geschehen des ganzen Tages in einem Satz zusammengefaßt wird, spielt sich der

wesentliche, ausführlich beschriebene Teil während der Nacht ab, und Adrijans allgemeine Stimmung vor dem Traum ist auch als 'düster' zu bezeichnen. Demgegenüber ist nach dem Traum nicht nur Adrijans Stimmung 'heller', sondern die Sonne scheint, in der realen Wirklichkeit.

Zunächst weniger auffällig ist eine weitere Textstelle: Adrijan hält sich nach dem Umzug in seinem *žilišće* (89) auf, während die Töchter in ihre *svetlica* (89) gehen. Dadurch, daß die *svetlica* - die strenggenommen nicht ein Gegensatz zum, sondern ein Teil des *žilišće* ist! - ausdrücklich erwähnt wird, und zwar ausschließlich in Verbindung mit den Töchtern, erhält der Begriff *žilišće*, der ausschließlich in Verbindung mit Adrijan gebraucht wird, eine besondere Bedeutung. Zunächst wird, auf der semantischen Ebene, durch den Stamm *svet-* des Wortes *svetlica* ein Kontrast hergestellt, der das *žilišće* düster(er) wirken läßt. Die semantische Opposition jedoch verlangt gewissermaßen nach einer Analogie auf einer anderen Ebene und evoziert so den zu *svetlica* morphologisch analogen Begriff *temnica*, der sich, obwohl eine nachträgliche Projektion, als adäquat erweist, das Wesen des *žilišće* aus Adrijans Sicht zu bezeichnen. (Daß es Adrijan nicht recht behaglich ist in seiner neuen Behausung, wird daran deutlich, daß, als er sich dem Haus nähert, "sein Herz sich nicht freut" und er beim Betreten des Hauses das Gefühl hat, über eine "unbekannte Schwelle" zu treten (89), obschon er das Haus ja erst nach langen Überlegungen gekauft hat. Auch sitzt er, nachdem der Umzug vollzogen und die "Ordnung hergestellt" ist, am Fenster - dort also, wo er Kontakt zur Außenwelt aufnehmen kann, wenn auch nur visuell. Offenbar wird für ihn tatsächlich dieses Haus zum 'Gefängnis', denn in seinem Traum ist er an einem bestimmten Punkt nicht mehr in der Lage, nach Belieben aus- und eingehen zu können; er erlebt darinnen das 'Ende seines Lebens'.)

Nun, Adrijan 'stirbt', um hernach zu einem 'neuen Leben' zu erwachen. Wie aber wird ein Freimaurer zur Erkenntnis geführt?

By pledging obedience to a person possessing knowledge and self-control (often a priest [...]), the character can ultimately regain lost virtue and harmony and come to know himself. (Baehr 1976: 124)

Und wer führt Adrijan in die "Wahrheit" ein und hilft ihm dadurch, die verlorene Harmonie wiederzufinden und sich selbst zu erkennen? Seine Haushälterin...

4.

Welche Gründe hatte Puškin, das Freimaurertum zu parodieren? Es war ihm nicht unbekannt, denn sein Vater und sein Onkel gehörten zu den Freimaurern; Puškins eigene Freimaurerschaft hingegen ist durchaus problematischer als es zuweilen scheint.³⁵

Puškin schreibt in seinem Tagebuch für das Jahr 1821: "4 maja byl ja prinjat v masony" (PSS, XII: 303), und am 20. Januar 1826 in einem Brief an Žukovskij:

Я был масон в Киш. <невской> ложе, т.е. в той, за которую уничтожены в России все ложи. (PSS, XIII: 257)

Auch ein gewisser Dr. Šuller bezeugt, Puškin sei Mitglied der Loge "Ovidij" in Kišinev gewesen³⁶, und Fürst Volkonskij erwähnt in einem Brief an General Inzov vom 19. November 1821 Puškins "Unterricht über Freimaurerlogen"³⁷. Doch unter den Gründern der Loge "Ovidij" ist Puškin nicht zu finden, wie eine Mitgliederliste sowie das Gründungsgesuch der Loge, in dem die Ersuchenden ebenfalls namentlich aufgeführt sind, zeigen; in beiden ist Puškins Name nicht enthalten.³⁸ Dies ist deswegen erwähnenswert, weil die genannten Dokumente vom 5. bzw. 7. Juli 1821 datieren, Puškin selbst jedoch, nach seinem Tagebuch, bereits am 4. Mai desselben Jahres als Freimaurer aufgenommen worden war. Am begründetsten scheint mir daher Kul'mans Folgerung:

Что касается Пушкина, то в бумагах, печатаемых здесь, никаких ни прямых, ни косвенных указаний на его участие в ложе нет: какую роль играл он в ней, сказать трудно, но вряд ли эта роль и по свойству характера Пушкина и по недолговечности самой ложи могла быть значительной. Весьма возможно, что Пушкин привлёк его на первых порах только в качестве профана [...] (Kul'man 1907: 355)³⁹

Interessant in bezug auf sein Verhältnis zum Freimaurertum ist weiter die folgende Äußerung Puškins von Ende 1826 oder später, über die S.A. Sobolevskij berichtet:

[...] я как-то изъяснил свое удивление Пушкину о том, что он отстранился от масонства, в которое был принят и что он не принадлежал ни к какому другому тайному обществу.

'Это все таки вследствие предсказания о белой голове, отвечал мне Пушкин. - Разве ты не знаешь, что все филантропические и гуманитарные, тайные общества, даже и самое масонство получили от Адама Вейсгаупта направление, подозрительное и враждебное существующим государственным порядкам? Как же мне было приставать к ним? Weiskopf, Weishaupt, - одно и то же'. (Sobolevskij 1870: 1385f.)⁴⁰

Welche Faktoren im einzelnen letzten Endes Puškins Haltung dem Freimaurertum gegenüber beeinflußt haben mögen, sei dahingestellt; sie ließen sich ohnehin anhand des nur spärlichen Materials kaum befriedigend untersuchen. Wesentlich scheint vielmehr, daß Puškin dem Freimaurertum mit einem gehörigen Maß an Skepsis gegenüberstand. Ob er diese erst im Laufe der Zeit entwickelte, sich also nach seiner praktischen Begegnung mit dem Freimaurertum in Kišinev aktiv von ihm distanzierte, oder ob er ihm von vornherèin mit Skepsis gegenübertrat, ist ebensowenig zu klären.

Ist es möglich, daß Puškin in Adrijan Prochorov zum Teil sich selbst dargestellt hat? Bethea und Davydov weisen in ihrem Aufsatz darauf hin, daß "Puškin Prochorov seine Laufbahn als Sargmacher 1799, dem Jahre Puškins eigener Geburt, beginnen läßt". 1830, als er die *Povest'* schrieb, sei der Autor, wie Prochorov, seinem Gewerbe 18 Jahre lang nachgegangen.⁴¹ Zudem stimmen die Initialen des Sargmachers, zieht man die Varianten des Textes heran, mit denen des Autors überein: Adrijan Prochorov hieß ursprünglich "Simeon Prochorov" (624, 625, 626, 628), in einer Variante heißt er "Adrijan Simeonovič [Prochorov]" (635). Kann Prochorovs in einem sehr kurzen Zeitraum stattfindende Einführung in das und damit gleichzeitige Lösung vom Freimaurertum - von dem Überschreiten der "unbekannten Schwelle" bis zur Erlangung der Meisterschaft (und damit der Erkenntnis der Irrealität des Erlebten) vergehen in der realen Wirklichkeit nur drei Tage! - vielleicht auch als Versuch des Autors verstanden werden, die Entwicklung seiner eigenen Einstellung zum Freimaurertum darzustellen?

Die freimaurerischen Elemente in der Erzählung *Grobovščik* liegen nicht offen zutage. Es gilt nicht einfach, bestimmte, als solche bekannte Symbole auf ihre konkret-dingliche Bedeutung zu

reduzieren und so das Vorliegen einer Parodie nachzuweisen. Vor der Reduktion muß der Leser zunächst den benannten konkreten Dingen überhaupt einen symbolischen Wert zumessen, um sie dann wieder zu reduzieren. Wohl auch deshalb ist die Erzählung bisher nicht auf der Grundlage des Freimaurertums interpretiert worden.

A n m e r k u n g e n

¹ Alle Zitate aus dem *Grobověšik* - einschließlich der Varianten - nach A.S. Puškin, *Polnoe Sobranie Sočinenij* (im weiteren: *PSS*), VIII.

² Vgl. dazu Clayton: "His manner comes not from a sense of his own mortality, but from a concentrated desire to minimize expenses and maximize income." (1971: 179).

³ Die grundlegende Bedeutung des Geschäftlichen für den Sargmacher beschreibt Vinogradov:

Характер Адриана [*sic!*] Прохорова вырисовывается на фоне его профессиональных привычек. [...] Основными семантическими категориями, в аспекте которых изображается и оценивается действительность, являются понятия товара, торговли, закладчиков-покупателей [...], расходов, убытка, цены, запаса и т. п. (1941: 566).

⁴ Die Sekundärliteratur hat sich mit der Frage nach den Gründen für des Sargmachers Wesensänderung bisher kaum beschäftigt. Lediglich Schmid, Petrunina und Kasang gehen dieser Frage ausführlicher nach. Während Schmid hauptsächlich die Realisierung, das wörtliche Verstehen von Metaphern und Metonymien in der Erzählung untersucht, setzen sich Petrunina und Kasang mit der Bedeutung des Traums für Adrijan auseinander. Beide kommen übereinstimmend zu dem Ergebnis, das wirkliche Entsetzen, das Adrijan besonders bei dem Umarmungsversuch des Skeletts empfindet, zeige ihm, wie pervertiert seine Einstellung zu Toten und Lebenden ist (vgl. Kasang 1985: bes. 48f.) und bringe ihn letztendlich zu der Erkenntnis, daß "der Lebende seinen Platz unter den Lebenden habe" (vgl. Petrunina 1983: 89). Nach seinem Traum sei Adrijan dadurch in der Lage, sich "von seiner Verfallenheit an den Tod" (Kasang 1985: 76) zu befreien.

⁵ So erwähnen zwar beispielsweise Bošarov (1974: 213f.) und Petrunina (1983: 80) immerhin die "freimaurerischen Schläge", kommen aber über sehr oberflächliche Betrachtungen dazu nicht hinaus.

Überhaupt das einzige von Puškins Werken, das ausführlich auf seinen 'freimaurerischen Gehalt' hin untersucht worden ist, ist die *Pikovaja dama*, in den Aufsätzen von Weber (1968) und Leighton (1982).

⁶ Vgl. Pypin 1916: 51, 56.

⁷ Vgl. dazu Pypin 1916: 48, auch 49; Bayard (1974): 322, 345; Schauberg, I (1866): 251; II (1872): 115-119.

⁸ Vgl. *Allgemeines Handbuch der Freimaurerei*, I: 33.

⁹ Pypin 1916: z.B. 46, 47, 56.

¹⁰ Am 3.7.1831, also ein gutes Dreivierteljahr nach dem Verfassen der *Povesti Belkina*, schreibt Puškin an Pletnev, er habe die Erzählungen überarbeitet (*PSS*, XIV: 186). Welche Änderungen er eventuell schon vorher an den Texten vorgenommen hatte, ist nicht festzustellen; die Menge der Änderungen allerdings - in der *PSS* für den *Groboušnik* 6 Seiten Text gegenüber mehr als 14 Seiten Varianten! - läßt den Schluß zu, daß Puškin nicht mehr oder weniger zufällig irgendwelche Änderungen vorgenommen hat, sondern gezielt am Text gearbeitet hat.

¹¹ Näheres dazu z.B. bei Vernadskij 1917: 145; zur Bedeutung des Sterbens im Freimaurertum, bes. auch des Meisterkandidaten, vgl. Schauberg, II (1872): bes. 96-98, 108f., 109-115.

¹² "Glagol žit' očen' smešen [...]", bemerkt auch bereits im Jahre 1831 der Rezensent der *Povesti Belkina* im *Teleskop* (*Teleskop*, 1831, čast' VI, № 21, S. 122).

¹³ Es ist nicht auszuschließen, daß Puškin in der Figur des Kurilkin eine ganz bestimmte Person darstellte: den zeitweiligen Herausgeber und (ab 1811) Eigentümer des *Vestnik Evropy* Michail Trofimovič Kačenovskij. Im *Vestnik Evropy* wurden, im Jahre 1814, zum ersten Mal Gedichte Puškins veröffentlicht, allerdings nicht unter der Redaktion von Kačenovskij, da dieser in jenem Jahr aufgrund einer längeren Krankheit nicht an der Zeitschrift tätig war. Kačenovskij griff in seinen literarischen Kritiken Puškin hart an. (Über Kačenovskij, auch in seinem Verhältnis zu Puškin, vgl. L.A. Čerejskij, *Puškin i ego okruženie*, L. 1975, S. 178f.; Nk. Smirnov-Sokol'skij, *Rasskazy o prižiznennyh izdanijach Puškina*, M. 1962, S. 481-484.)

Puškin seinerseits schrieb verschiedene Epigramme auf Kačenovskij, und in einem davon nennt er ihn "Kurilka (Žurnalist)" ("Živ, živ Kurilka!", *PSS*, II: 390; vgl. dazu auch Davydov 1985: [45-]46). Außerdem hat Puškin am 31. August 1830, also kurz bevor er nach Boldino fuhr, in einem Brief an Pletnev gerade auf Kačenovskij Bezug genommen:

Еду в деревню, бог весть, буду ли там иметь время заниматься,
и душевное спокойствие, без которого ничего не произведешь,
кроме эпиграмм на Каченовского. (*PSS*, XIV: 110)

¹⁴ Vgl. dazu Pypin 1916: 50, 78; auch Bayard (1974): 266f.; Schauberg, II (1872): 116.

¹⁵ Vgl. dazu Pypin 1916: 73; Bayard (1974): 408-416, 441f.; Schauberg, I (1866): 632-634; II (1872): 109-115.

¹⁶ Davydov schreibt dazu: "[...] the inscription about 'hiring and repairing' of old coffins [...] can be explained in the more prosaic terms of Russian funeral *byt*. It was a customary practice during the lying in state and the church ceremony to place the coffin with the deceased into an outer, richly decorated coffin. These 'outer coffins' could be rented from the church or from the undertaker, and because of the multiple use they had to be repaired." (1985: 36)

¹⁷ Für die in dieser legendären Gestalt vermischten historischen Personen vgl. *Allgemeines Handbuch der Freimaurerei*, I: 627-636; zur freimaurerischen Bedeutung des Hiram vgl. auch Schauberg, II (1872): bes. 210-219.

¹⁸ Vgl. Bayard (1974): 414; Lobkowitz 1971: 51.

¹⁹ Vgl. Lobkowitz 1971: 58; Bayard (1974): 429; Pypin 1916: 74f.

²⁰ Was die Art der Werkzeuge betrifft, so differieren die Beschreibungen (vgl. Bayard (1974): 413; Pypin 1916: 73).

²¹ Das Ritual ist, der Ausführlichkeit der Darstellung wegen, im wesentlichen nach Bayard (1974): 349f., 386, 409-417(-431) wiedergegeben; für die Interpretation des *Grobovšōik* nicht relevante Details sind dabei weggelassen. (Vgl. auch Pypin 1916: 71-76.)

²² Der Meistergrad ist der höchste der sogenannten "symbolischen", "blauen" oder "Johannismaurerei", deren Grade (Lehrling, Geselle, Meister) in vielen Freimaurer-Systemen durch die "Hochgrade" ergänzt werden, was aber hier nicht weiter von Belang ist. Zur Bedeutung des Meistergrades vgl. Schauberg, I (1866): 328-330; II (1872): bes. 120 und 123f.; Bayard (1974): bes. 404; *Allgemeines Handbuch der Freimaurerei* unter "Meister", "Johannismaurerei", "Hochgrade".

²³ Vgl. Bayard (1974): 190f., 390, auch 373.

²⁴ Vgl. Bayard (1974): 390.

²⁵ Vgl. Pypin 1916: 78, 78f. (Fußnote 2), nach Samuel Prichard, *Masonry dissected* (London 1730, ²¹1787); Bayard (1974): 190f., auch 198, 373.

²⁶ Vgl. Bayard (1974): bes. 307-312, 326, 374-376, 378, 386, 418, 422f.; auch Pypin 1916: 79.

²⁷ Vgl. Pypin 1916: 49.

²⁸ Vgl. Pypin 1916: 47f.; Bayard (1974): 247f.

²⁹ Vgl. Pypin 1916: 53, 58.

³⁰ *Allgemeines Handbuch der Freimaurerei*, I: 33.

³¹ Vgl. dazu Baehr 1976: 124f.

³² Baehr 1976: 125. Zur Bedeutung des Ostens im Freimaurertum vgl. auch Schauberg, I (1866): bes. 415, 420-423; II (1872): 81f.

³³ Vgl. *Moskva. Enciklopedija*, M. 1980, S. 128, 456.

³⁴ Zur freimaurerischen Bedeutung von Licht im allgemeinen und Sonne und Mond im besonderen vgl. Schauberg, I (1866): 205-292 (bes. 205, 214f., 232f., 236-238, 240, 240-243, 247f., 251, 253, 279, 280f., 287-289, 291f.); auch Bayard (1974): 214-220.

³⁵ Die beiden scheinbar einschlägigen Bücher hierzu, nämlich Ivanov 1940 und Bašilov (o.J.), helfen in der Sache nur wenig weiter, da sie Belegstellen häufig nur unvollständig oder gar nicht anführen und so das Nachvollziehen ihrer Schlüsse - beide sehen Puškin als Opfer freimaurerischer Machenschaften - erschweren.

³⁶ Vgl. Semevskij 1909: 315; ein Original ist mir leider nicht zugänglich gewesen.

³⁷ Nachgedruckt in *Russkaja Starina*, 14 (1883), Bd. 40, S. 654 (f.).

³⁸ Vgl. Kul'man 1907: 348f.

³⁹ zur Loge "Ovidij" vgl. außer dem Aufsatz von Kul'man auch bes. Ščegolev 1908 und Semevskij 1909.

⁴⁰ Puškin bezieht sich darauf, daß ihm etwa 1818 vorausgesagt wurde, ihm könnte möglicherweise mit 37 Jahren ein "Unglück von einem weißen Pferd, oder einem weißen Kopf, oder einem weißen Mensch" geschehen (vgl. Sobolevskij 1870: 1377). Sobolevskij war in engem Kontakt mit Puškin von September 1826 bis Oktober 1828 und von Juli 1833 bis August 1836 (vgl. *A.S. Puškin v vospominanijaach sovremennikov v dvuch tomach*, II, M. 1974: 372).

⁴¹ Bethea/Davydov 1981: 16f.

L i t e r a t u r

Allgemeines Handbuch der Freimaurerei. Zweite völlig umgearbeitete Auflage von Lenning's Encyclopädie der Freimaurerei, 4 Bde., Leipzig 1863-1879.

BAEHR, Stephen L.

"The Masonic Component in Eighteenth-Century Russian Literature", in: *Russian Literature in the Age of Catherine the Great*, ed. by [Anthony] G[lenn] Cross, Oxford 1976, S. 121-139.

BAŠILOV, Boris

Puškin i masonstvo, (in: *Istorija ruskogo masonstva*, VII, o.O., o.J.).

BAYARD, Jean-Pierre

Le symbolisme maçonnique, Paris (1974).

BETHEA, David M./Sergei DAVYDOV

"Pushkin's Saturnine Cupid: The Poetics of Parody in 'The Tales of Belkin'", in: *PMLA*, 96 (1981), S. 8-21.

BOČAROV, S.G.

"O smysle 'Grobovščika'. (K probleme interpretacii proizvedenija)", in: *Kontekst* 1973, M. 1974, S. 196-230.

CLAYTON, John Douglas

"The 'Tales of Belkin' and Critical Parody", in: *J.D.C., Parody and Burlesque in the Work of A.S. Pushkin: A Critical Study*, Urbana, Ill. 1971, S. 158-195.

DAVYDOV, Sergei

"Pushkin's Merry Undertaking and 'The Coffinmaker'", in: *Slavic Review*, 44 (1985), S. 30-48.

- ENG, Jan van der
"Les récits de Belkin. Analogie des procédés de construction", in: J.v.d.E./A.G.F. van Holk/Jan M. Meijer, *The Tales of Belkin by A.S. Puškin*, The Hague 1968 (= Dutch Studies in Russian Literature. 1), S. 9-60.
- HOLK, A.G.F. van
"A Semantic Discourse Analysis of The Coffin-Maker", in: Jan van der Eng/A.G.F.v.H./Jan M. Meijer, *The Tales of Belkin by A.S. Puškin*, The Hague 1968 (= Dutch Studies in Russian Literature. 1), S. 86-109.
- IVANOV, V[asilij] F[ederovič]
A.S. Puškin i masonstvo, Charbin 1940.
- KASANG, L'ubica
Zur Motivierung und Entfaltung der Träume bei Puškin (Hausarbeit im Rahmen der wissenschaftlichen Prüfung für das Lehramt an Gymnasien, unveröffentlicht), Hamburg 1985.
- KUL'MAN, N. (K.)
"K istorii masonstva v Rossii. Kišinevskaja loža", in: *Žurnal ministerstva narodnago prosvěščenija, Novaja serija*, č. XI (1907, No. 10), S. 343-373.
- LEIGHTON, Lauren G.
"Puškin and Freemasonry: 'The Queen of Spades'", in: *New Perspectives on Nineteenth-Century Russian Prose*, ed. by George J. Gutsche and Lauren G. Leighton (Columbus, Ohio 1982), S. 15-25.
- LOBKOWICZ, Peter Francis
Die Legende der Freimaurer, Hamburg 1971.
- PETRUNINA, N.N.
"Pervaja povest' Puškina ('Grobovščik')", in: *Russkaja literatura*, 1983 (2), S. 70-89.
- PODDUBNAJA, Rita
"Tvoričestvo Puškina boldinskoj oseni 1830 goda kak problemno-čudožestvennyj cikl. Sentjabr'. Stat'ja pervaja", in: *Studia Rossica Posnaniensia*, XII - 1979, Poznań 1980, S. 3-34.
- PUŠKIN, Aleksandr Sergeevič
Polnoe Sobranie Sočinenij (abgekürzt: PSS), 16 Bde. + Registerbd., M./L. 1937-1959.
- PYPIN, A.N.
Russkoe masonstvo. XVIII i pervaja četvert' XIX v., Petrograd 1916.
- ŠČEGOLEV, P. (E.)
"K istorii Puškinskoj masonskoj loži", in: *Minuvšie Gody*, I (1908), 5-6, S. 517-520.
- SCHAMSCHULA, Walter
"Zweipolige Erzählstrukturen in Puškins Werk", in: *Slavistische Studien zum VII. internationalen Slavistenkongress in Warschau 1973*, München (1973), S. 454-465.

- SCHAUBERG, Jos[eph]
Vergleichendes Handbuch der Symbolik der Freimaurerei, mit besonderer Rücksicht auf die Mythologien und Mysterien des Alterthums, Bd. I, Schaffhausen 21866 und Bd. II, Schaffhausen 31872.
- SCHMID, Wolf
"Diegetische Realisierung von Sprichwörtern, Redensarten und semantischen Figuren in Puškins 'Povesti Belkina'", in: WsIA, 10 (1982), S. 163-195.
- SEMEVSKIJ, V.I.
("Masonskaja loža v Kišinevě"), in: V.I.S., Političeskija i obščestvennyja idei dekabristov, SPb. 1909, S. 313-321. (Gegenüber der Erstveröffentlichung in: Minuvšie Gody, I [1908], 3, S. 162-170, ist hier der Anmerkungsapparat erweitert.)
- SOBOLEVSKIJ, S.A.
"Tainstvennyja priměty v žizni Puškina", in: Russkij Archiv, 8 (1870), Sp. 1377-1388.
- SOKOLOVSKAJA, Tira
"Dvadcat' pjataja masonskaja loža sojuza Astrei", in: Russkaja Starina, 38 (1907), Bd. 129, S. 642.
- VERNADSKIJ, G.V.
Russkoe Masonstvo v carstvovanie Ekateriny II, Petrograd 1917.
- VINOGRADOV, V[iktor] V.
Stil' Puškina, M. 1941.
- WEBER, Harry B.
"'Pikovaja dama': A Case for Freemasonry in Russian Literature", in: SEEJ, XII (1968), S. 435-447.

Ренате ЛАХМАНН (Констанц)

ДИАЛОГИЧЕСКИЙ ПРИНЦИП ИЛИ РИТОРИКА?

(О "ЗАПИСКАХ ИЗ ПОДПОЛЬЯ" ДОСТОЕВСКОГО)

I Своей концепцией диалогичности Бахтин открывает новые горизонты для изучения произведений Достоевского – и романного жанра вообще. В этой концепции Бахтин ставит под вопрос монологичность языка и жанра и даже монологическое понятие истины.

Он интерпретирует Достоевского как автора, участвующего в развитии традиции литературных форм, представляющих собой – с самого начала в античности – неофициальную, неканонизированную разновидность европейской прозы. Синкретизм, гетерогенность и критика установившихся жанров, принятого понятия истины и господствующего единого языка, – таковы признаки этого жанра, бесполого жанра, в особенности в случае Достоевского, который – по пониманию Бахтина – развил этот жанр до крайней его возможности.

Сложность, смешанность жанра и его полифункциональность затрудняют применить здесь интерпретацию, которая ориентировалась бы на категории канонизированной литературы и стремилась бы к однозначному прочтению текста, то есть: диалогический принцип препятствует монологическому осмыслению произведения.

На примере "Записок из подполья" я хочу показать, каким образом этот принцип и осуществлен и нарушен Достоевским.

В своей типологии романного слова Бахтин, как известно, противопоставляет как непосредственному, денотативному слову, выражающему замкнутый авторитетный смысл говорящего, так и объектному слову третий тип: слово с установкой на чужое слово, двуголосое слово. На основе отношений между своим и чужим словом Бахтин развивает теорию диалогичности. В борьбе против единомыслящего, идентифицирующего слова, функционирующего внутри чисто бинарного процесса означивания, Бахтин восстанавливает в своих правах диалогическое слово, которое мешает этому процессу означивания, мешает завершаемости отношений между означающим и означаемым. Диалогический знаковый процесс является неокончательным, открытым.

Диалогическое слово, в понимании Бахтина имеет два антипода: во-первых, официальный, унифицированный язык, основанный на при-

нятых иерархиях значений и на претензии на одну единственную истину; во-вторых, поэтический язык, язык лирики, т.е. такой язык, который в рамках установленной стилистики официального кода поэтичности стремится к монологичности. В статье "Слово в романе" Бахтин определяет этот язык следующим образом:

Язык в поэтическом произведении осуществляет себя как несомненный, непререкаемый и всеобъемлющий [...] Язык поэтического жанра единый и единственный птоломеевский мир, вне которого ничего нет и ничего не нужно. Идея множественности языковых миров, равно осмысленных и выразительных, органически недоступна поэтическому стилю. (1)

Только в жанре романа диалогичность воплощается как языковая игра, освобожденная от власти единого языка, однозначности и от господства одной истины. Эта игра совершается на грани двух сознаний, двух смыслов, двух оценок.

В анализе романов Достоевского Бахтин учитывает их принадлежность к романной традиции, в которую внедрялись и структурные принципы полемического диалога мениппеевой сатиры, и формы карнавализованной литературы. Он изучает диалогичность как конструктивный принцип, не допускающий:

Окончательного, завершающего, раз и навсегда определяющего слова. [...] Твердого, мертвого, законченного, безответного, уже сказавшего свое последнее слово нет в мире Достоевского. (2)

Диалог у Достоевского не является больше средством, но становится самодовлеющим. Это не порог, открывающий путь к действию, но само действие. Потенциальная бесконечность, беспредельность диалога снимает (в гегелевском смысле) сюжетность. Бахтин формулирует это следующими словами:

Все - средство, диалог - цель. Одни голос ничего не кончает и ничего не разрешает. Два голоса - минимум жизни, минимум бытия. (3)

Исходным пунктом этой концепции является разговорная структура мира, где слово порождается ответом и каждое высказывание учитывает понимание речи чужим сознанием, слушающим, предвосхищая реплику.

Важна здесь как кажется и семантическая роль голоса (на что указывают самые термины Бахтина: двуголосость, многоголосость,

полифония, скрещение голосов, высказывание, реплика и так далее). Ипостаси буквы, письма - в смысле *écriture* - Бахтин противопоставляет ипостась голоса. Слово, зафиксированное в письме, освобождается от письменной фиксации (де-скриптуализируется) за счет того, что живой голос оставляет в нем свой след (*la trace*). На основе семантической оппозиции голос/письмо допустимо говорить о своего рода звучащем, сохраняющем в себе след голоса тексте романа.

Напряженная амбивалентность такого текста разворачивается в неотменяемой разности между письменной фиксацией, гарантирующей авторитетность истины, и антиавторитетной полифонией. Эта амбивалентность отражает амбивалентность знаковой среды: любая официальная власть, с одной стороны, и с другой, - любое освобождение от власти. В своей многоголосости романский жанр постоянно обновляется, пределекая жанровые границы и подвергаясь спонтанному разноречию. Роман порождает свою собственную традицию и нарушает ее, повторяя этим карнавальную амбивалентность в смысле Бахтина. Этому обновлению и этой амбивалентности соответствует катарзис, "очищающий смысл", о котором Бахтин говорит применительно к романам Достоевского. По словам Бахтина:

Ничего окончательного в мире еще не произошло, последнее слово мира и о мире еще не сказано, мир открыт и свободен, еще все впереди, и всегда будет впереди. (4)

Однако этой сугубо утопической концепции диалогичности и понимания ее функции в произведениях Достоевского приходится придать несколько иной оттенок.

Неокончателность диалога является главной темой "Записок из подполья". Но эта тема воплощается здесь таким радикальным способом, что диалогичность как таковая ставится под вопрос, а тем самым и идея беспредельного процесса диалогического приближения к истине. Чем обосновано это наблюдение? Мне кажется, что Достоевский, изображая диалогизованную речь, использует средства другой формы речи, косвенным способом связанной с ней, именно: риторической речи. Достоевский оформляет "Записки из подполья" как публичную или почти публичную речь, в действительности преобразуя суть диалогичности. Однако, как это ни странно, приемы традиционной риторики применяются здесь в опрокинутом, искаженном виде. Самым настоящим образом в "Записках" создается впечатление

"мнимости" всего высказанного. Исповедь, трактат и рассказ как составные элементы "Записок", которые по-разному исполняют чисто риторическую функцию, аранжируются таким способом, что их структура теряет жанровый смысл. Они действуют на читателя, как если бы они были этими жанрами. Этим самым и синкретизм жанра мениппей, к которому Бахтин причисляет "Записки", становится предметом игры: квази-элементы, составляющие этот жанр, взаимо-отстраняются.

Тем не менее, на первый взгляд, кажется, что в "Записках" достигается высшая форма диалогичности.

Здесь мы имеем дело как будто с диалогизацией речи отдельного человека, одного сознания, являющегося скрещением и результатом взаимопроникновения разных общественных и индивидуальных сознаний. (Между тем, в более поздних произведениях Достоевского диалогизм манифестируется в рассредоточенной по разным персонализированным голосам полифонии). В "Записках" же важна и диалогизация отдельного слова, преимущественно в обличье разнонаправленного двуголосого слова, в котором сталкиваются две смысловые позиции. Таково, например, "хрустальное здание", соединяющее в себе и понятие утилитарности, и понятие неутилитарности.

Семантическую нагрузку этого ключевого выражения образуют противоречивые идеологемы времени. Диалогичность этого выражения осложняется тем, что это не только внутритекстовый диалог, но и диалог с чужим текстом, т.е. интертекстуальный диалог, который ведется и с голосами, и с приемами, и с жанровой принадлежностью чужого текста.

Вернемся, однако, к тезису о том, что "Записки" являются своего рода риторическим маскарадом. Бахтин признает большое значение риторических форм для понимания романа как жанровой смеси, признает и значение чужого слова как предмета в риторике, но резко отличает диалогичность от риторичности. Он предлагает говорить

об особой риторической двуголосости, в отличие от подлинной художественно-прозаической, [...] о двуголосой риторической передаче чужого слова, [...] в отличие от двуголосого изображения в романе с установкой на образ языка. (5)

Выдвигая это положение, Бахтин недооценивает риторической конст-

рукций "Записок" как особой заостренной формы тематизации языка. Именно путем применения риторических структур и функций здесь изображается двуголосость с установкой на образ самой диалогичности.

II Диалог с чужими голосами, с образом читателя, с самим собой разворачивается в виде судебной речи. Идет судебный процесс. Процесс против идеологем времени, против самого себя и против процесса - что достигается путем разоблачения риторических приемов. Все высказывания человека из подполья мнимы: мнимы и аргументы и антиаргументы, мнимы и обвинение и защита аргументов и их носителей. Риторичность как моральное и языковое поведение обнаруживает мнимость диалогизованной речи.

Введением персонажа крайне неровного характера, парадоксалиста в роли оратора-обвинителя Достоевский добивается двойной цели:

1. компрометации монологических истин;
2. дискредитации диалогической природы истины

Подпольный человек исполняет роль анти-Сократа и даже анти-софиста, поскольку без устали и чрезвычайно эффективно вызывает у читателя-слушателя сомнение в искренности своей речи, вследствие чего читатель начинает сомневаться в искренности исповеди, в аутентичности исповедующегося "я", в искренности аргументов других спорящих голосов и в конечном счете, в самом жанре исповеди.

Путем почти одновременного утверждения и опровержения одних и тех же мнений, скрещивания противоречивых и даже взаимоисключающих ценностных смыслов подпольный человек разворачивает такую аргументацию, которая оказывается вполне двуличкой.

Он двулично использует главные приемы диалогизованной речи, которые содержатся в особенности в сократическом диалоге, а именно: синкризис (сопоставление различных точек зрения на определенный предмет) и анакризис (способ вызывать слова собеседника), но при этом заранее знает, что не будет учитывать аргументы другого. Предвосхищая мнение другого, он лишь предвосхищает свое собственное мнение. Этот оратор, вернее, антиоратор или даже витийствующий двойник, опровергающий самого себя, разрушает с помощью снижения, профанации пафоса и компрометации функций риторической

речи все составные моменты традиционного ораторского искусства. Резко искажена и функция (officium) "docere", которую он лишь обыгрывает при трактатном обсуждении философских и социальных идей; деформируется и функция "delectare", так как слог подпольного парадоксалиста нарушает с помощью разноречия обязательную иерархию трех стилей; наконец, подвергнута сдвигу и функция "movere", поскольку все выраженные чувства, страсти и эмоциональные убеждения разведаются скептицизмом, цинизмом, смехом. Таким образом, снимается и "persuasio". Убеждающая установка риторического высказывания доводится даже до абсурда одновременным введением доказательств и их неожиданным отрицанием. Фальшь, манипулятивный характер убеждающей речи, таким образом, разоблачены. Судебная речь подпольного оратора обладает всеми частями *genus elocutionis*, куда входят: *exordium*, *narratio*, *argumentatio*, *peroratio* - при том, что эти части перестановлены. *Exordium* и *peroratio* реализуются в исповеди; трактатную часть, где обсуждаются аргументы, можно расценивать как *argumentatio* (*probatio*); *narratio* развертывается во второй части "Записок", представляющей собой собственно рассказ. Постановка дела, обвинение, самообвинение и приговор имитируют судебную речь. Особенно развит в "Записках" так называемый "статус", т.е. способ постановки вопроса перед судом в виду спорного дела и самой природы противоречия между двумя тяжущимися сторонами. В данном случае вступают в конфликт идеологиемы XIX века. Сторона "а" защищает, как известно, идею нового, просвещенного, утилитарного и, затем, доброго человека; сторона "б" защищает идею нерассудочного, антиутилитарного, свободного и, затем, злого человека. Но подпольного обвинителя и защитника нельзя идентифицировать с одной из этих двух сторон: он осмеивает и ту и другую.

Он - оратор-шут, который произносит свою речь вслух, на площади своего подполья, его речь ярко карнавализована. Эксцентричность, профанация, фамильярность, шутовское увенчивание и развенчивание, - все эти признаки карнавального жанра, выявленные Бахтиным, используются здесь применительно к аргументам. Карнализированным становятся все приемы *ratiocinatio*; подпольный витийствующий шут смешивает произвольно аргументы разного рода (*argumentum ad rem, ad hominem, ad personam, ab inutili, ab absurdo etc.*);

рассуждения его нарушают логический порядок - логический этикет, если так можно выразиться. Радикализованная форма диалогичности в "Записках" развивается, как уже сказано, путем двойного кодирования отдельных слов и высказываний причем сама диалогичность представляет собой непреодолимое препятствие в процессе поисков истины. Анти-Сократ, циник в своей эксцентричности ниспровергает саму идею диалогичности. Идеологемы Чернышевского, фурьеристов, идеалистов (как, например, кантовская формула) излагаются в процессе неправильного применения силлогизмов, энтимем и неожиданного остроумия, *асимп-а*. Они дискредитируются с самого начала "Записок". Достоевский создает образ сложной коммуникации. Подпольный ритор сам творит свою публику ораторским обращением "господа" и выступает как в роли говорящего, так и в роли своего собственного собеседника, адресата. Однако эта автокоммуникация осложняется апелляцией к другим адресатам разного уровня: к фиктивным слушателям, посвященным в идеи XIX века, и к пропагандистам этих идей в конкретном романном тексте "Что делать?".

И коммуникативная ситуация, и главные приемы двойного кодирования отдельных слов, на котором основывается аргументация, изображены уже в трех начальных аналогично построенных предложениях:

1. Я человек больной
2. Я злой человек
3. Непривлекательный я человек, -
и дальше, в следующем признании:

"Я думаю, что у меня болит печень. Впрочем, я ни шиша не смыслю в моей болезни и не знаю наверно, что у меня болит. Я не лечусь и никогда не лечился, хотя медицину и докторов уважаю. К тому же я еще и суеверен до крайности, ну, хоть настолько, чтоб уважать медицину. (Я достаточно образован, чтоб не быть суеверным, но я суеверен)."

В самом процессе повторения слов (я, человек, медицина, суеверен, уважать) в смысле "*distinctio*" каждое отдельное слово получает новый оттенок, подвергается семантическому сдвигу, становится эмфатическим, усиленным или ослабленным, ироническим. Смысл слов ускользает. В подчеркнуто связанных начальных предложениях и перестановка повторенного элемента значима.

Предикат передвигается с третьего на первое место, слово "я" повторяется два раза на первом месте, потом появляется на втором, слово "человек" выступает на втором и на третьем местах.

Этот сдвиг сигнализирует о изменении жанровых оттенков повествования и, следовательно, не допускает условного восприятия текста, т.е. восприятия в определенной жанровой перспективе.

"Я человек больной" могло бы быть введением в запись "confessio", с примесью слезливого пафоса и декларативности, но "Я злой человек" — это уже другой уровень самопредставления. Слово "злой" своей резкостью остраивает интимный тон (вызывающий к состраданию) предшествующего предложения. Здесь мы не имеем дела с самообвинением человека, исповедующегося перед исправлением. Второе из разбираемых предложений лишь намекает в качестве жанровой цитаты на эту возможность. Но в действительности это образ отрицательного Нарцисса (слово "я" повторяется в начале десяти раз), анти-героя, который выступает не только против ожидания определенного жанра, но и против положительных героев чужого текста — Рахметовых и Кирсановых, а также против жанра, в котором такие характеры возможны.

В высказывании "Непривлекательный я человек" выражается чужой взгляд, взгляд извне, "непривлекательный" — это диалогизованное слово, смешавшее голос говорящего "я" с голосом другого.

Аргументация относительно излечения/неизлечения вводит слушателя в заблуждение: здесь идет игра с логическим синтаксисом ("хотя", "хоть настолько чтоб", "но"): игра с условной, принятой оценкой "образования" и "медицины" как противоположностей суеверия, причем подпольный логик сдвигает ценностные предикаты.

Вывод оказывается бессмыслицей.

Тот же самый прием намеренно изреченного смешного вывода применяется в особенности в обсуждении идеологом утопистов-социалистов. Усиление структуры аргументации совершается путем введения таких элементов, как "если" ... "то", "следственно", а также риторической аллегории в функции доказательства; далее, с помощью предвосхищения возражений слушателей, мнимого согласия с

мнением противника, все большего вовлечения публики в речь.

Все это чисто риторическая стратегия, но она проявляется в заостренном преувеличенном виде. Оратор обвиняет самого себя в "дурном тоне", прекращает аргументацию иронически логическим анаколумфом, докучает публике, намеренно раздражая ее тем, что он не намерен убедить ее.

"Клянусь же вам, господа, что я ни одному, ни одному-таки словечку не верю из того, что теперь настрочил". Вводя главные теоремы Чернышевского о разумном эгоизме с помощью искаженной цитаты и сталкивая с ней самые переувеличенные контраргументы, он внушает читателям мысль о неискренности и той и другой позиции. Однако кульминационным пунктом всех несерьезных умозаключений и намеренных обольщений публики является циническое размышление подпольного человека о своем мнимом контакте с фиктивными слушателями, о фиктивности этих слушателей и о фиктивности своей речи. Этим приемом отражения одного слоя изображенной речи в другом и преломления одного в другом Достоевский нарушает литературную условность. Я имею ввиду место, где Достоевский ссылается на Гейне как на критика искренности исповеди Руссо.

Интересно, что и нарушение на риторически подготовленном фоне воспринимается как риторический прием. Извращенная риторичность не только способ, но и предмет изображения. Вызванное этим конструирование метауровней очень сложно. Многоплановость опровержения и опровержения опровержений порождает сцепление высказываний разного знакового порядка. Произвольное сплетение уровней усложняет процесс восприятия и провоцирует читателя-собеседника. Затрудненное восприятие способствует осознанию неустойчивости смысла, его гетерогенности, а также осознанию полиперспективности текста. "Записки из подполья" - это текст, включающий в себя свой метатекст: текст является своим собственным предметом.

В данном случае метатекстуальная функция относится и к другому тексту - к роману Чернышевского. С помощью этой функции Достоевский как бы рецензирует литературный жанр, который стремится к распространению единой догматической истины. Однако и сократический прием диалогического приближения к истине совершенно не приемлем во все отрицающем мире подпольного человека. Эта концепция оказывается утопией.

Мне кажется, что в этом произведении Достоевский доводит до конца, до абсурда свою магистральную тему связанности языка с истиной, хотя и в позднейших романах та же самая тематика раз-
вертывается с неослабевающей интенсивностью.

Искусство риторики как искусство лжи, как искусство свободного диалогического приближения к истине реализуется здесь в процессе, ставящем самого себя под вопрос. Незавершенность диалога симулируется и одновременно отменяется в риторичности.

Примечания

1. См. М.БАХТИН, *Вопросы литературы и эстетики*, Москва 1975, 99.
2. См. М.БАХТИН, *Проблемы поэтики Достоевского*, Москва 1963, 337.
3. Там же, 339.
4. Там же, 223.
5. См. *Вопросы литературы и эстетики*, 166.
6. Вопросы риторики у Достоевского я коснусь еще раз в другом месте, где учту и работы В.В.Виноградова ("Поэтика и риторика", в особенности гл. III "Проблема риторических форм в 'Дневнике писателя' Ф.М.Достоевского", в: В.В.ВИНОГРАДОВ, *Избранные труды. О языке художественной прозы*, Москва 1980, 98-175.) и В.Е.ВЕТЛОВСКОЙ, "Риторика и поэтика (утверждение и опровержение мнений в 'Братьях Карамазовых' Достоевского)", в сб. *Исследования по поэтике и стилистике*, под ред. В.В.Виноградова, В.Г.Вазанова, Г.М.Фридлендера, Ленинград 1972, 163-184.

Ю. И. ЛЕВИН (Москва)

ЗАМЕТКИ О ПОЭЗИИ ВЛ. ХОДАСЕВИЧА

В эпоху романтического первооткрывательства Пушкин один (...) предпочитал работать не броскими красками нового, а тонкими оттенками старого.

(М. Л. Гаспаров)

Владислав Ходасевич - белое пятно на карте отечественного литературоведения (недавние работы американцев Рэдди, Сильвестера и Бетеа остались для меня недоступными). Несколькоими проницательными статьями (А. Белого, В. Набокова, Ю. Колкера и др.) едва намечены контуры этой земли. В течение долгих лет Ходасевич был у нас почти забыт; в 60-х годах началось негромкое возрождение интереса к его поэзии, но тогда оно было заглушено бурным ренессансом "суперзвезд" - Пастернака, Мандельштама, Цветаевой. Суперзвездой Ходасевич не стал и никогда не станет, его удел - навсегда оставаться "второстепенным русским поэтом", - точно в том смысле, в каком Некрасов употребил этот термин по отношению к Тютчеву. Кроме отсутствия "броских красок", это объясняется еще неэкстенсивностью его поэзии, узостью, если угодно, его тематики: недаром именно Баратынский и Тютчев приходят на ум, когда мы пытаемся оценить место Ходасевича в русской поэзии XX века. И, как у названных "второстепенных" поэтов XIX века, эта "узость" компенсируется исключительной интенсивностью и глубиной разработки "узкой" проблемы "человеческого я" и немеркнущим совершенством его лучших стихов.

В эпоху расцвета поэтического дара Ходасевича (1917-1925) в русской поэзии - я говорю об основной ее тенденции - господствовала экстремальность средств выражения (футуристы и Маяковский, "Двенадцать" Блока и "Христос воскрес" А. Белого, Пастернак, Цветаева), голос поэзии был напряжен до крика и искажен; даже в интимной лирике господствовала экстравертность, обращенность во вне: лирическое "я" в экстазе или отчаянии растворялось в окружающей действительности, будь то стихия революции, пастернаковский сад или цветаевская гора. Это были годы "футури-

зации" поэзии: достаточно вспомнить названные поэмы Блока и Белого, ученичество мэтра Брюсова у Пастернака и Маяковского, "Заблудившийся трамвай" Гумилева, отчетливые в этот период футуристические тенденции у Цветаевой и Мандельштама, имажинизм Есенина и мн. др. Поэзия Ходасевича отчетливо противостояла этим тенденциям, голос его никогда не искажался, оставаясь соразмерным человеку, его дыханию, биению его сердца и течению его мысли; но он не поддавался и соблазну пессимизма, хорошо зная, что "жив только тот поэт, который дышит воздухом своего века, слышит музыку своего времени", пусть даже "эта музыка не отвечает его понятиям о гармонии, пусть даже она ему отвратительна" (Державин, 289). Работая "тонкими оттенками старое", отвергая экстремизм формы, Ходасевич, однако, дышал воздухом своей эпохи, глубоко по-своему переживал ее, и иной экстремизм, нравственно-эстетический, как я постараюсь показать ниже, во многом определил облик его лирики.

Неизученность поэзии Ходасевича, надеюсь, оправдывает структуру (точнее, бесструктурность) этой работы, состоящей из мало связанных между собой очерков. Она не претендует на создание целостной концепции творчества Ходасевича; мое внимание было сосредоточено на нескольких центральных, с моей точки зрения, вопросах. С этим связаны и ограничения на материал: преимущественно рассматриваются главные сборники Ходасевича - "Тяжелая лира" - ТЛ и, в меньшей степени, "Европейская ночь" - ЕН; "Путем зерна" (ПЗ) привлекается лишь эпизодически, как и не вошедшие в сборники поздние стихи; две ранние книги, за единичными исключениями, вообще не принимаются во внимание.

Стихи Ходасевича цитируются по изданиям:

Вл.ХОДАСЕВИЧ, *Собрание стихов*, Париж 1927 (стихи из ПЗ, ТЛ, ЕН; указывается страница).

Вл.ХОДАСЕВИЧ, *Собрание стихов в двух томах*, Paris 1982-83 (остальные стихи; указывается том и страница).

Проза цитируется по изданиям:

Вл.ХОДАСЕВИЧ, *Статьи о русской поэзии*, Пб. 1922.

Вл.ХОДАСЕВИЧ, *Поэтическое хозяйство Пушкина*, Л. 1924.

Вл.ХОДАСЕВИЧ, *Державин*, Париж 1931.

Вл.ХОДАСЕВИЧ, *О Пушкине*, Берлин 1937.

Вл.ХОДАСЕВИЧ, *Некрополь*, Брюссель 1939.

Вл. ХОДАСЕВИЧ, *Литературные статьи и воспоминания*, Н.-Й. 1954.
В ссылках на статьи, не вошедшие в сборники, указывается издание.

I. РЕМИНИСЦЕНЦИИ

В стих, "завещанный веками", плохо укладываются сегодняшние смыслы (...) Смоленский рынок в друстопных ямбах Пушкина и Баратынского и в их манере - это, конечно, наша вещь, вещь нашей эпохи, но как стиховая вещь - она нам не принадлежит (...) Обычный (...) голос Ходасевича, полный его голос - для нас не настоящий. Его стих нейтрализуется стиховой культурой XIX века.

Ю. Н. Тынянов

Ходасевич культивировал тему Баратынского: "Мой дар убог, и голос мой негромок", и всячески варьировал тему недостатка. Его линия - стихи второстепенных поэтов пушкинской и послепушкинской поры, - домашние поэты-любители, вроде графини Ростопчиной, Вяземского и др.

О. Манделъштам

Приведенные и многие другие высказывания современников побуждают обратиться к теме реминисценций из русской поэзии у Ходасевича. Последующий обзор не претендует на полноту, но, надеюсь, окажется достаточно представительным. По-видимому, он должен показать, что именно в традициях русской поэзии - прежде всего, в тематической сфере - было Ходасевичу близко, и что он считал "актуальным" для начала 20-х годов, на исходе "серебряного века".

Реминисценции имеют у Ходасевича отчетливую тенденцию к концентрации в отдельных, сравнительно немногочисленных стихотворениях. Причем именно эти повышенно реминисцентные стихи, как правило, принадлежат к лучшему, наиболее самобытному у Ходасевича - во всяком случае, в период "Тяжелой лиры"; именно здесь он говорит "полным голосом". Ну а "настоящий" ли "для нас" этот полный его голос, обладает ли этот голос поэтической

полнотой и убедительностью, не "нейтрализуется" ли он ориентированностью на Пушкина, Баратынского и многих других, - этот вопрос, кажется, уже решен постоянно растущим в течение последних 25 лет, и особенно в последнее время, интересом и тягой к его стихам.

Ссылки в этом разделе даются по изданиям:

- А.С.ПУШКИН (П) *Собрание сочинений в десяти томах*, М. 1959-1962 (ссылки на "Евгения Онегина" - Б.О., глава, строфа).
Е.А.БАРАТЫНСКИЙ (Бар.). *Стихотворения. Поэмы*, Наука, М. 1983.
М.Ю.ЛЕРМОНТОВ (Лерм.). *Собрание сочинений в четырех томах*, т. 1, ГИХЛ, М. 1957.
И.Ф.АННЕНСКИЙ, (Ан.). *Стихотворения и трагедии*, Сов. пис., Л. 1959.
А.А.БЛОК, (Бл.). *Собрание сочинений в восьми томах*, ГИХЛ, М-Л, 1960-1963.
Ф.И.ТЮТЧЕВ, (Тют.). *Лирика*, т. 1, Наука, М. 1966.
Ф.СОЛОГУБ, (Сол.). *Стихотворения*, Сов. пис., Л. 1978.
Г.Р.ДЕРЖАВИН, *Стихотворения*, Сов. пис., 1947.

1. "И с к у ш е н и е" (1921) (79) - одно из немногих стихотворений X., четко привязанных к определенной исторической реальности - началу НЭПа. Оно амбивалентно, что выражено в его формальной структуре - дважды вложенная прямая речь: шесть строф из семи - основной текст, казалось бы, выражающий авторскую посылку, - оказывается речью "сердца злого", обращенной к душе, "Психее"; в нее вложена одна строфа прямой речи "благополучного гражданина" - напмана. Ответ Психее (*Земное, Что о небесном знаешь ты?*) не дезавуирует "антинэповскую" речь "злого сердца", но, видимо, подразумевает ограниченность его точки зрения и возможность более широкой. Однако антинэповский пафос стихотворения несомненен,¹ и в этом оно перекликается с многочисленными другими стихами начала 20-х годов, в том числе такого антипода X., как Маяковский. Архаизирующий пафос только подчеркивает антибуржуазный накал стихотворения. Здесь нагромождены приметы допушкинского и пушкинского архаического стиля: перифразы (*Тассова лампада, гармонии голодный сын*) (ср. "Двух сыновей гармонии"), лексические архаизмы (*вотще, Омир*), использована чудовищная для XX века инверсия (*свобода в огненный колпак*).

Пушкинская тема поэта и толпы трансформирована в тему противостояния поэта и "благополучного гражданина".

Вотще на площади пророчит
Гармонии голодный сын:
Благих вестей его не хочет
Благополучный гражданин,
Самовольный и счастливый...
Коросту хамства и наживы
Себе начесывает он:

- Прочь, не мешай мне, я торгую...
- Я прячу выручку дневную
- Свободы в огненный коλλαп...

Поэт на лире вдохновенной
Рукой рассеянной брядал...
...Народ непросвященный
Ему бессмысленно внимал...
...Тебе бы пользы все...
Подите прочь... (П. II 234)

Ср. тж.:
Паситесь, мирные народы!
Вас не разбудит чести клич.
К чему стадам дары свободы?...
(П. II 16)

К этой теме, а также к "Довольно! Красоты не надо. Не стоит песен подлый мир. Померкни, Тассова лампада... Одной свободой - торговать" - ср. "Последний поэт" Вар. (274): "...В сердцах корысть [ср. у Х. "*Коросту хамства и наживы* ...", где слово *корысть* замечательным образом распадается на фонетический и семантический компоненты]... Исчезнули... поэзии ребяческие сыны... Промышленным заботам преданы... Суровый смех ему [поэту] ответом...".

Одновременно сопоставление поэта и гражданина травестийно напоминает о Некрасове - как и весь гражданский накал стихотворения: хотя поэт здесь сродни пушкинскому, но именно он, а не гражданин, оказывается носителем гражданского пафоса.

Отмечу чисто стилистическую реминисценцию: *друг в е к о в, О м и р - Как ти, божественный О м и р, Ти, тридцати в е - к о в кумир* (Е.О. V 36, где у Пушкина - пародийная архаизация).

2. "Л ю б л ю л ю д е й, л ю б л ю п р и р о д у" (1921) (78)

Основные темы стихотворения: противопоставление себя и своих "творений" - "народу" и "современникам", т.е. общеромантическая тема поэта и толпы (в данном случае - в аспекте непонимания), - и горацианская тема "довольства малым", широко эксплуатировавшаяся в русской поэзии, от М.В.Муравьева и Карамзина до Батюшкова, Жуковского, раннего Пушкина, Дельвига, Баратынского.

Отвлекаясь от предвосхищающих обернутов первых двух строк и открытого эпатажа двух следующих, остановимся на реминисценциях.

И твердо знаю, что народу Моих творений не понять и Ни грубой славой, ни гонений От современников не жду - ср. Поэт! не дорожи любовью народной. Восторженный похвал пройдет минутный шум; Услышишь суд глупца и смех толпы холодной... Доволен? Так пуская толпа его бранит (П. II 295) (здесь также схождение с

"Памятником": *Хвалу и клевету приемли равнодушно, - и одновременно полемика: И долго буду тем любезен я народу;*² ср. тж. ... *Смеху и людям и судьбе. Уж не от них я жду награды* (Бар. 336) (отметим также баратынский *несщедрий рок*).

Воплощающий "довольство малым" *Вяз, прислонившийся к сараю, Покрытый лесом бугорок идет,* конечно, от Пушкина³ (*Люблю песчаный косяг озер, Перед и збушкой две рябины, Калитку, сломанный забор...* - Е.О., Пугеш,) и Лермонтова (от Пушкина же идущее: ... *И на холме среди желтой нивы Четы белющих берега...* *И збу, покрывшую соломой...*).

К горацианской теме см. тж.: *Прихотям судьбы я боле не служу: Счастливый отдиком, на счастье положим, Отныне с рубежа на поприще гляжу И скромно кланяюсь прохожим* (Бар. 31) и *Покой, домашние отрады... И погружен в самом себе смеху и людям, и судьбе* (Бар. 336).

Отметим также скорее всего случайную параллель: *Люблю людей, люблю природу - Хочу взглянуть в лицо людей, природы* (Бл. III 29).

3. "Пускай минувшего не жаль" (1920) (76)

Главная тема - неудовлетворенность перспективой всеобщего равенства и благополучия - идет в русской литературе от "Записок из подполья" и является у Х. одним из вариантов его "леонтьевско-нищенской" темы (см. ниже). Попутно отметим, что *Он неравенство оценит* и т.д. перекликается с тогда же написанной "Философией неравенства" Н.А.Вердяева. Из расхожих мотивов того времени обратим внимание на *Так ныне травка прорастает Сквозь трещины гранитных плит* (где петербургский гранит сменил московский асфальт первоначального варианта): трава на петроградских улицах многократно отмечается в стихах и прозе того времени (быть может, не без воспоминания о начальных страницах толстовского "Воскресения"), ср., напр.,: "Трава на петербургских улицах - первые побеги девственного леса, который покроеет место современных городов (О.МАНДЕЛЫТАМ, *Слово и культура*, 1921 г.), - где эта трава связана с прогнозами будущего, хоть и иначе, чем у Х., метонимически, а не метафорически (оба прогноза, впрочем, не сбылись).

Пускай минувшего не жаль, Пускай грядущего не надо... -

настойчиво повторяющийся в ТЛ мотив - восходит, видимо, к *Уж не жду от жизни ничего я, И не жаль мне прошлого ничуть* (Лерм. 79); ср. тж. противоположное *Гляжу на будущее с боязнью, гляжу на прошлое с тоской* (Лерм. 19).

Неравенство - акцентная цитата из Пушкина. Из других стилизующе-архаизирующих моментов отметим инверсию *Времен в приближенную даль*.

Наконец, общая тенденция здесь воплощает одну из основных тем ТЛ, ранее четко сформулированную Анненским: *Зачем мне рай, которым грезят все?* (115), - хотя отношение X. к этому раю амбивалентно и выражено оксюмороном: *Смотрю с язвительной острадой...*

4. "Б у р я" (1921) (77)

Одно из наиболее стилизованных стихотворений в ТЛ, с нарочитыми архаизмами (обращение к *буре, армаде, праз* *подъемлешь, скали, понт, ни веселый, ни скорбей*). Четырехстопный хорей здесь восходит к определенной линии в русской поэзии, начинающейся, по-видимому, пушкинским "Зимним вечером" и продолженной "Морем и утесом" Тютчева (сюда же примыкает и два языковские "Пловца": "Нелюдимо и наше море" и "Воют волны скачут волны"). Связь с "Зимним вечером" здесь очевидна (кроме размера и слова *буря*, начинающего оба стихотворения, также *окошко* и *старушка*), - при том, что пушкинское стихотворение как раз несколько не архаично и принадлежит к наиболее "разговорным". Концовка: *Мудрый подойдет к окошку, Поглядит... - И смывает понемножку Пресвященные глаза, - напоминает о Ты, не участвуя в волнениях мирских, Порой насмешливо в окно глядишь на них* (П. II 230, обращение к "мудрому" кн. Юсупову, который *понял жизни цель*).

Можно предположить, что в этом стихотворении "политика прикрыта метеорологией" (О Пушкине, 157), как писал X. по поводу "бурь" в поэзии и письмах Пушкина, - не страха ради цензуры, конечно, а ради возможности использовать отстоявшуюся и нагруженную реминисценциями метафору. В таком случае позиция "мудрого" соотносится с более поздним *Когда шумит мятеж... Я засов тяжелей Кладу на дверь, чтоб ветер революций Не разметал моих листов заветных* (II 89).

5. "К о г д а б я д о л г о ж и л н а с в е т е" (1921) (80) -

стихотворение о зрелости (или старости?), приносящей

освобождение от страстей, соблазнов, стремления к счастью.

*Упали бы соблазнов сети... Жизнь потаенно хороша, И небом
невозбранно дышит Почти свободная душа - ср. Страстей порывы ути-
хают... И поэтического мира Огромный очерк я узрел, И жизни да-
ровать, о лира!, Твое согласие захотел (Бар. 151); И счастья
разве хочешь... Глаз отдижает... Жизнь потаенно хороша - ср.
Счастливей отдилом, на счастье похожим... (Бар. 31). Ср. тж.
...Закатом солнечным доволен и вечной ночи не боюсь... Мне веч-
ность заглянула в очи, Покой на сердце низвела... (Вл. III 67).*

6. "С т а н с ы" (1922) (88) -

вариация на темы предыдущего стихотворения, также напоми-
нающая о Баратынском и Влоке. *Теперь иные дни настали... Я стал
умен, суров и скуп. Я много вижу, много знаю... И звездный год
я замечаю, И слышу, как растет трава - ср. Теперь важней мой
ум, зрелее мысль моя (Бар. 58); Теперь я знаю бытие (Бар. 336);
ср. тж. Бар. 151 и Я, наконец, смертельно болен, Дишу иним,
иним томлюсь (Вл. III 67). Отличает X. от его предшественников
отенок высокомерия, противопоставление "я - вы" (И каждый вам
неслышимый шепот, И каждый вам незримый свет).*

7. "В з а с е д а н и и" (1921) (86)

В этом стихотворении с сугубо современным заглавием, напо-
минающем о специфическом явлении первых послереволюционных лет
(и последующих, конечно, - но позже оно перестало быть историко-
культурным фактом), имеет неожиданную, а местами поразительную
параллель в пермонтовском стихотворении (36):

*Грубой жизнью огушенный...
Опускаю веки я -
И дремаю...
Лучше спать, чем слушать речи
Злобной жизни человечей...
Лучше сном к себе приближу
Неизвестную зарю.
А уж если сны приснятся,
То пускай в них повторятся
Детства давние года:
Снег на дворишке московском
Иль - в Петровско-Разумовском
Пар над зеркалом пруда*

*...пестрою толпою окружен...
...как будто бы сквозь сон,
При шуме...
При диком шепоте затвержденных
речей
Мелькают образы бездушные людей...
И если... на миг удастся мне
Забиться...
...вижу я себя ребенком...
...высокий барский дом
И сад...
Зеленой сетью трав подернут
спящий пруд,
А за прудом село дымится - и
встают
Вдали туманы над полями*

Трансформация лермонтовской тематики - начиная с переноса места действия с бала в заседание, - при сохранении структуры и даже деталей лермонтовского стихотворения, очень показательна для Х. с его принципом смещения высокого и низкого (о чем ниже).

Добавлю, что первая половина стихотворения напоминает и о Тютчеве (*О как пронзительны и дики, Как ненавистны для меня Сей шум, движение, говор, крики* (65); ср. тж. *их оглушит наружный шум* (46) и т.д.); *шум земного бития - ср. жизни мышья беготня* (П. II 318); наконец, пря - явный "баратынизм" (*согласье прям его лия*).

В. "И в д н е в н и к а" (1921) (90)

Мне каждый звук терзает слух, И каждый луч глазам несносен - эта тема мучительности внешнего мира напоминает об уже цитированном Тют. 65 (в частности, *О, как лучи его багровы, Как жгут они мои глаза!*...); ср. тж. *Детский лепет мне несносен, Мне противен стук машин* (Сол., № 327). Мифологема души (духа), отделившейся от тела, центральная в ТЛ (*Прорезиваться начал дух... Прорезется - и сбросит прочь изношенную оболочку... канет в ночь...*), также в значительной мере восходит к Тютчеву (...*Как души смотрят с высоты На ими брошенное тело* (174) и др.), а образ тела, лишённого души (*А я останусь тут лежать...*) - к Баратынскому (...*А оно Бессмысленно глядит...* (277)). "Бульварная" метафора последней строфы (*А я останусь тут лежать - Банкир, заколотый апашем - Руками рану зажимать, Кричать и биться в мире вашем*) - видимо, уникальная у Х. киноцитата, скорее всего, из серийного фильма Луи Фейада "Фантомас", канонизировавшего образ апаша и содержащего жестокие сцены, подобные этой (указано Ю.Цивьяном).

9. "Э л е г и я" (1921) (107)

Это - одно из центральных стихотворений ТЛ, где мифологема души, о которой шла речь выше, развернута наиболее полно. Как стихотворение о полете души в небеса оно сопоставимо с такими стихами Тютчева, как "Проблеск" (9) (ср. в особенности заключение обоих стихотворений, следующее за торжественной кульминацией: ...*Бредет в ничтожестве своем. И не понять мне бедным слухом, И косным не постичь умом... - И не дано ничтожной пиле Дишать божественным огнем... И взором трепетным и смутным... И отягченною главою...*) и "Е.Н.Анненковой" (181)

(ср., в частности: В родков древнее жилье - В мир...и чуждый нам и задумчивый; Там все огромно и певуче - Все лучше там, светлее, шире).

...с духом дух, как туча с тучей, Гремят на чудном языке - ср. зарницы...Как демоны глухонемые Ведут беседу меж собой (Тют. 205). Знаменитый тютчевский образ тут дважды перевернут: 1) у Тютчева природное сравнивается с потусторонним, у Х. - наоборот; 2) у Тютчева "беседа" - безмолвная, здесь - наоборот.

Другое сходжение с Тютчевым относится к "земной жизни": ...кто под косым дождем В аллеях Кронверкского сада Бредет в ничтожестве своем - ...кто в летний жар и зной, Как бедный нищий мимо саду Бредет по жаркой мостовой (123).

Важны и пушкинские реминисценции - из "Поэта" (II 179): Душа эмиграла. Ей не надо Ни утешений, ни усад...Летит... - Душа поэта вострепнется⁴ ... Тоскует он в забавах мира...Бежит он...; ...Бредет в ничтожество своем - ...меж детей ничтожных мира (ср. тж. в "Недоноске" (Бар. 281): Я мал и плох...Бедный дух, ничтожный дух...; отмечу попутно возможную связь арф небесных в "Недоноске" с арфами - тоже небесными - в "Музыке" Х.). Акцентная цитата из Пушкина - равенство (II 80 и др.).

10. "Смотрю в окно - и презираю" (1921) (93)

...презряя я сам. На землю громи призываю, Не доверяя небесам... Так вьется на земле червяк, Рассечен тяжкою лопатой - вариация на державинскую тему (Я телом в прахе истлеваю, Умом громам повелеваю, Я царь, - я раб, - я червь, - я Бог (41)), восходящую, в свою очередь, к ветхозаветной традиции: "И как человеку быть правым перед Богом... и звезды нечисты перед очами Его. Тем менее человек, который есть червь..." (Иов 25: 4-6); "Я же червь, а не человек" (Пс. 21: 7). Ср. тж. пушкинское Ты червь земли, не сын небес (II 234). Варьирование идет за счет акцентировки рабской, а не царской природы человека и за счет того, что высокая метафора Державина низводится до натуралистической картинке рассеченного лопатой червяка (характерно, что при этом снижении торжественная одиночность сохраняется - благодаря синтаксису и эпитету тяжкий, приложенному к лопате).

11. "Вельское устье" (1921) (98)

Стихотворение насыщено очевидными реминисценциями из

"Евгения Онегина": ярмарки невест (VII, 26), песчаный косогор (Путеш. Он.), об урожае разговор (II, 11; III, 1), склоняясь томною главою (головкой томною склонялась - IV, 17; склоняясь усталой головою - VI, 23). Некоторые менее очевидны: "природные" аисты, болота, змеи у X. соответствуют театральным амури, черти, змеи в Е.О., с нетривиальными соотношениями: аисты (приносящие детей) - амури, болота - черти (болото в народной традиции как местопребывание чертей). Начало стихотворения (*Здесь даль видна в просторной раме: За рекой луг, за лугом лес*) напоминает несколько раз повторяющийся в Е.О. пейзаж окрестностей имения Онегина, напр.: *Меж гор, лежащих полукругом ... ручеек, Виясь, бежит зеленым лугом К реке сквозь липовый лесок* (VII, 6); наконец само появление "я", с его "дыханием распада", петербургскими туманами и туберкулезом, на фоне сельской идиллии, напоминает появление Онегина в деревне с его роковыми последствиями.

Восходит к Пушкину и клише *девушкам, румяным розам* (и как *роза румяна; девичьи лица ярче роз; о дева-роза, я в оковах; розы, дая красоту и др.*), и оборот *Я мислю: что ж, таков от века...* (*Гляжу ль на дуб уединенный, Я мислю: ... Я говорю: промчатся годы...* (II, 264)).

12. "И граю в карты, пью вино" (1922) (101)

Это стихотворение все пронизано блоковской топикой (*... сердце...летит в излюбленную бурю; ...на том пути, куда уносит вдохновенье* и т.д.), но особенно тесно связано с III 52:

Играю в карты, пью вино	Грехи, пока тебя волнуют
... и лба не хмурю	Твои невинные грехи...
	...На утешенье, на забаву
... Одни, нам ведомые очи...	Ней искрометное вино...
Ведь мы и гибнем...	Сверкнули ли дерзостные очи...
	... И станешь падать...

Это как бы ответ Блоку, независимый и достойный, с собственным поворотом темы вдохновенной гибели (гибель у X. связана с основной его мифологемой - души, отдельной от тела, о чем см. ниже).

В *Лети, кораблик мой, лети, Кренясь и не ища спасенья слышен отголосок лермонтовского "Паруса": ...мачта гнется и скрипит... ..он счастья не ищет... А он, мятежный, ищет бури...* (285).

Концовка: *Ведь мы и гибнем и поем Не для девического вздо- та - входит в длинный ряд аналогичных и противоположных поэти- ческих высказываний; ср. хотя бы у Пушкина: Они не стоят ни страстей, Ни песен, ими вдохновенных* (Е.О. I, 34); *Живу, пишу не для похвал* (Е.О. II, 39) или, наоборот, *Поэма никогда не стоит Улыбки сладострастных уст* (I, 40). (Впоследствии эта тема навязчиво варьируется Х.-чем в необработанном наброске: *...Но петь и гибнуть нам надо, И песня с гибелью одно...Что ж? Поги- баем мы от пенья? Или о гибели поем?... Погибнуть с песней суж- дено* (II 90)).

13. "П е р е д з е р к а л о м" (1924) (157)

Это снова, при предельно личном звучании и содержании, реп- лика на стихи Блока. Среди многих подтекстов отметим следующий:

...Разве мама любила такого,
Желтосерого, полуседого
И всезнающего, как змея?
Разве мальчик...
...Это я, тот, кто каждым ответом
Желторотым внушает поэтам
Отвращение, злобу и страх?
Разве тот, кто в полночные споры
Всю мальчишесью вкладывал прить, -
Это я, тот же самый, который
На трагические разговоры
Научился молчать и шутить?

Было время надежды и веры
 большой
Был я прост и доверчив...
Шел я к людям с открытой и
 детской душой...
...А теперь - тех надежд не
 осталось следа...
...И остались - улыбкой све-
 денная бровь,
Сжатый рот, и печальная власть
 (III 156)

Ср. тж.
И об игре трагической страстей
Повествовать еще не жившим
 (III 27)

(К началу стихотворения ср. тж. "Подумай," на руках у матерей
Все это были розовые дети" (Ан. 70)).

Дантовская цитата последних двух строф очевидна (*... на середине Рокового земного пути... заплутался в пустыне... Да, меня не пантера прижмами На парижский чердак загнала. И Верги- лия нет за плечами...*), но и здесь ср. блоковские *Да и меня без всяких поводов Загнали на чердак* (II 193).

14. "Б а л л а д а" (1921) (118)

Здесь отголоски Пушкина и Блока. При всей внешней несхо- жести это стихотворение композиционно и рядом существенных де- талей связано с "Пророком".⁵

Композиция:

1. Исходное состояние. *Духовой жаждою томим, В пустыне мрачной я влачился - О косная, нищая скудность Безвыходной жизни моей!*

2. "Преображение" героя как процесс. У П. происходит как бы физическая переделка героя, он - пациент, агент - "шестикрылый серафим"; у Х. преобразование идет как бы изнутри, преобразует приходящее вдохновение (здесь сходство и с "Пока не требует поэта"). При этом детали схожи: *И он мне грудь рассек мечом - Пронзает меня лезвие; И жало мудрая змеи... - Глазами... змеи; Мои ушей коснулся он, И их наполнил шум и звон - И музыка, музыка, музыка Вплетается в пенье мое...; И внял я небасодоганье, И горних ангелов полет, И гад морских подводный ход... - Я сам над собой вырастаю... Стопами в подземное пламя, В текучие звезды челом.*

3. Конечное, преобразенное состояние. Здесь у П. завершает процесс становления пророка - Бог (И Бога глас ко мне воззвал), у Х., детища скептического века, - "кто-то" (*И кто-то тяжелую лиру Мне в руки сквозь ветер дает*).

Схождение с Блоком менее существенно: *Сию и в смущеньи не знаю, Куда бы мне руки девать - Не знаю, что делать с собою (III 252); Я сам над собой вырастаю, ... В текучие звезды челом - Вздвигаются светлые мысли В растерзанном сердце моем, И падают светлые мысли, Сожженные темным огнем (там же), - схождения в размере, рифме, теме адского огня и оппозиции верха и низа.*

15. "Ж и в Б о г! У м е н, а н е з а у м е н"
(1923) (124) -

наиболее эксплицитная поэтическая декларация Х., полемически направленная против зауми и футуризма или "модернизма" вообще. Обращение к Пушкину здесь для Х. более чем естественно. Мотив поэта - хозяина языка, пасущего "послушливое стадо" своих стихов, - типично пушкинский: *Как весело стихи свои вести... в порядке, строй за строем, Не позволять им в сторону брести... А стихотворец... Он Тамерлан или Наполеон (III 25)* (у лишнего милитаристских пристрастий Х.-ча "военная" топика заменена "монастырской": *Как непоблаженный игумен среди смиренных чернецов*); ср. тж. *В размеры стройные стекались Мои послушные слова (П. II 30)* или *Теряю все права Над рифмой, мой прислужницею... (П. II 225)*. Отголосок "Домика в Коломне" - и в словах об "извилистом законе" языка; ср. об александрийском стихе: *Извилистый, проворный, склизкий, длинный... (III 456)*.

Афористическая концовка стихотворения настолько отточена (*О, если б мой предсмертный стон Облечь в отчетливую оду!*), что представляется завершением некоей давней традиции; однако мне не удалось обнаружить в русской поэзии достаточно близких текстов, — лишь более или менее сходные вариации этого мотива, вроде блоковского *Строй находить в нестройном витре чувства...* (III 27). Возможный отголосок Блока — и в центральной строке *Я — чающий и говорящий*: ср. *Я — непокорный и свободный* (II 215).
16. "П а м я т н и к" (1930-е гг.) (II 111)

Это итоговое стихотворение X. полемично по отношению к го-рацианско-державинско-пушкинской традиции. После торжественной первой строки: *Во мне конец, во мне начало*, — очевидным под-текстом которой служит стих Апокалипсиса ("Я есмь Альфа и Омега, начало и конец" (1: 8)), следует резко противопоставленное мо-нументально-мемориальной традиции *Мной совершенное так мало* — развитие темы Баратынского (*Мой дар убог, и голос мой негромок* (128). *А я, владеющий убогим дарованьем...* (58); ср. тж. *Мой ум немного совершит* (Лерм. 270)). Единственный отклик на пушкин-ский "Памятник" — *В России новой, но великой (...по всей Руси великой). Поставят идол мой двуликий, может быть связано с Не-даром лик сей двуязычен* (II II 273).

Однако это стихотворение, включая концовку (*...На пере-крестке двух дорог, Где время, ветер и песок...*), находит не ожи-данную параллель у Сологуба: *...Но зачем Кумир мне бронзовый иль медный... Я Иду... Свершать в пределах жития Свой труд не-знаемый и малый... На перекрестке где-нибудь Мое поставят из-ваянье...* (№ 220).⁶

*

В других стихах X. я отмечу лишь наиболее значимые реминис-ценции, преимущественно из Анненского и Блока.

При всей укорененности X. в русской поэтической традиции и его чуждости чарам французского декаданса, столь значимого для Анненского, болезненная нервность и беспощадная искренность пос-леднего, его "влечение к смерти" и поэтика сочетания высокого с обыденным были X. близки, как и — в известной мере — его "парнасские" тенденции. Это показывает и замечательная статья "Об Анненском" (Феникс, кн. I, М.1922), из которой видно, что

Х. болел теми же болезнями, что Анненский, и мучительно пытался их преодолеть.

Мотив *Зачем мне рай, которым грезят все?* (Ан. 115), упоминавшийся выше и связанный с инвариантной в ТЛ оппозицией "я - вы", наиболее четко отразился в "Ни розового сада" (87): *На все, что людям ясно, На все, что им прекрасно, Вдруг стала несогласна Взвизгавшая душа, - и в Не верю в красоту земную И здешней правды не хочу* (111). Отголосок продолжения этого стихотворения Анненского: *А если грязь и низость - только мука По где-то там сияющей красе, - в "Марте"* (109): *...В затоптанном и низком Свой горный лик мы ниче обрели, с "реалистической" мотивировкой (Размякло, и раскисло, и размокло... Мы в тротуари смотримся, как в стекла...), с отсутствующей у Анненского меной ролей небесного и земного (...в небе дождь и мусть... А там, на небе, близком, слишком близком, Все только то, что есть и у земли) и со специфической именно для первых послереволюционных лет сакрализацией земного (ср., напр., у Мандельштама: "...у нас не еда, а трапеза, не комната, а келья, не одежда, а одеяние... простой хлеб - веселье и тайна" - Слово и культура, 1921г.).*

Равно характерен для Анненского и Х. и мотив тяги к "иному миру". Ср., в частности, *Откинув докучную маску, Не чувствуя уз бития, В какую волшебную сказку Вольется свободное Я!* (Ан. 67) - *...Я нить пустого разговора Для всех нежданно оборву, И повинаясь только звуку Души, запевшей как смичок, Вдруг подниму на воздух руку, И затрепещет в ней цветок, И я увижу и открою Целебный мир, цветочный путь...* (112); ср. тж. 87, 107 и др.

Особенно характерны реминисценции из Анненского в тех стихах Х., где поэтически осваивается обыденное, низкое, уродливое, тоскливое. Ср. ресторан ("Трактир Жизни") у Анненского (76): *Вкруг белеющей Психеи...Тот же гам и тот же чад. Муть вина... Пепел стянущих сигар, На губах отрава злости, В сердца - скуки перегар, - с приморской кофейней (У моря, 4, 133) у Х.: Исломала, одолевает Нестерпимая скука... в кофейне... Опрокинул столик железный, Опрокинул пиво свое. Бесполезное - бесполезно: Продолжается битие (у обоих поэтов бытовое переходит в символическое). Вблизи сходятся "О если б в этот час желанного покоя" Х. (24) и "У гроба" Ан. (66): от общей ситуации "я в гробу" до таких деталей, как мешок со льдом (Х.) - подушка кислорода (Ан.).*

Неожиданное совпадение - в "Большие флаги над эстрадой" (115) (*Сидят пожарные, труба... Услышишь трубы трубачей*) с *Флаг ли- няло-зеленый... И трубы отдаленной Без отзыва призма* (Ан. 128).

Но, пожалуй, самый интересный отклик Х. на стихи Аннеского - "Хранилище" (147), специфически ходасевичевская вариация на тему "Идеала" (Ан. 69). Музей Х., может быть, и непохож на публичную читальню Анненского, но вызываемые ими эмоции отталкивания от "Культуры" разительно схожи:

...Претит от истин и красот.	...И скуки черная зараза
Еще невиданные дива	От покидаемых столов.
Признаться, знаю наперед.	И там, среди зеленелицких,
...Все бьется человеческий гений...	Тоску привычки затая,
...От восхождений и падений	Решать на выцветших стра-
Уж позволительно устать.	ницах
Нет! полно! Тяжелют веки	Постылый ребус бытия.
Перед вереницею Мадон...	

(Между прочим именно "Идеал" приводит Х. в своей статье об Анненском в качестве первого примера к тезису о том, что жизнь была для Анненского "безотзывна, мертва, ...миражна".)

*

Если Анненский был близок Х. определенными чертами своей поэтики (и личности), то мимо Блока он не мог пройти хотя бы потому, что Блок был тем поэтом 1900-1910-х гг., который нашел адекватные поэтические средства для выражения едва ли не всего существенного для этой эпохи. В ранних стихах Х. (как и у большинства поэтов его поколения) много отголосков Блока, но я отмечу лишь один очевидный: "В неуверенном зыбком полете" (Бл. III 197) и "Авиатору" Х. (II 65). Кроме тематики - полет и гибель авиатора, - сходны здесь и метр, вальсовый трехстопный анапест (у Х. он более "блоковский", ДМДМ, чем у Блока - ЖМЖМ), и коммуникативная структура с вопросами и императивами (*Как ты можешь летать и кружиться...?* и т.д. - Б., *Что тебе до надоб- лачной ясности?* - Х.; *летай и скитайся* - Б., *Припомни - подумай - постой...Отождни...Упади - упади - упади!* - Х.), и, на- конец, у обоих - трибуны и оркестр.

В ТП Х. неоднократно обращается к мотивам и формулам бло- ковской поэзии (преимущественно к III тому). Вот характерный пример - из "Автомобиля"⁷ (102) *Я забываю, я теряю Психею светлую мою, Слепые руки простираю, И ничего не узнаю, - ср.*

Я обрываю нить сознания И забиваю, что и как... (Бл. III 9). В "Дне" (82): *К чему, душа, твои порывы? - ср. Душа! Когда устанешь верить?* (Бл. III 159), и более тематическое сходство: *И поп, деньку такому рад, Не догадается ударить Над этим городом в набат* (в урбанистическо-апокалиптическом контексте), - ср. *Стоит... Торжественный пасхальный звон... Трезвонят до потери сил. Над мировой чепухой, Над всем, чему нельзя помочь...* (Бл. III 89). Скорее всего случайно сходжение *Отчего на склоне лет Хочется еще бродить, Верить, коченеть и петь* (104) - *Только верить хочешь все, Что на склоне лет...* (Бл. II 135). См. тж. выше разборы "Играю в карты", "Баллады".

В ЕН, вообще гораздо более бедной реминисценциями по сравнению с ТЛ, сходжения с Блоком приобретают отчетливую тематическую привязанность: "страшный мир" кварталов берлинской и парижской бедноты у Х. имеет очевидные сходства с петербургским "страшным миром" Блока III тома (и частично с "Городом" II тома). Инфернальный Берлин в стихотворении "С берлинской улицы Вверху луна видна" (136) отчетливо связан с "Пустая улица. Один огонь в окне" (Бл. III 38), как тематически, так и ритмически, и это родство Х. задает в первых двух строках, ритмически тождественных (+ совпадение слова *улица*) первой строке у Блока. С тем же блоковским стихотворением и по тем же параметрам, но более косвенно, связаны также берлинские "Все каменное. В каменный пролет" (145) и "Дачное" (142). Последнее, впрочем, полигенетично: его можно связать еще и с "Обманом" (Бл. II 146) (*Полуслепой широкоротый гном Х. в родстве с пьяным красным карликом Блока*), а также с "Нервами" Анненского (163) (близость размера: "длинные" ямбические двустопия; "дачная" тематика; авторский ужас перед пошлостью; подзаголовок у Анненского "Пластинка для граммофона" и *Тупая граммофонная игла Шатается по ритвинам царяпин, И из трубы еще ричит Шалапин* у Х.).

"Окна во двор" (159) Х. носят заголовок блоковского стихотворения (Бл. II 198), где также есть *колодезь двора* и *жолоб* (соответствующий *водопроводной трубе* у Х.). Ср. тж. блоковское "Когда невзначай в воскресенье" (III 49) (*...В воротах старуха стояла... Когда же он медленно вышел, Подняв воротник, из ворот...*) с "Под землей" (143) Х. (*...За ним старуха наблюдает ...И вот, из полутьмы глубокой, Старик... Идет по лестнице...*

Как тень Аида...). Выше, в разборе "Перед зеркалом", отмечена реминисценция блоковских "чердаков". Блоковская интонация и сродство с *О, если б знали, дети, вы, Холод и мрак грядущих дней!* (Бл. III 62) ощущается в концовке (146): *О, если бы вы знали сами, Европы темные сини...*

Наиболее разительное схождение (чтобы не сказать заимствование) - в "Бедных рифмах" (161) - с "Грешить бесстыдно, беспобудно" (Бл. III 274), при всей разнице основной мысли ("Россия дорога мне даже в своей мерзости" - у Блока; ужас перед бездуховностью, однообразием жизни, человеческой покорностью - у Х.). Сходство, кроме тематики (быт парижского/петербургского лавочника), отдельных деталей (*...над мелкой поживой Задыхаться, тощать и дрожать - ... обмерить На тот же грош кого-нибудь*) и композиции (обобщенное описание текущего быта, "рабочей недели" - воскресенье, *Божий храм* у Блока, *на чужлую траву Ехать в поезде, плед разложить...* у Х.) - возвращение домой - авторское заключение, "мораль", - прежде всего в том, что оба стихотворения, кроме авторских заключений, целиком построены из инфинитивных предложений.

*

Отметим в заключение еще несколько реминисценций.

Торжественное завершение коммарно-гротескных "Звезд" (175) (*...Всю жизнь воссоздавать мечтой Твоей мир, горящий звездой славою И переозданкою красой*) содержит прямую цитату из Тютчева (*Небесный свод, горящий славой звездной...* (29)). В (116): *Ты скажешь: ангел там високий...*, отозвался излюбленный тютчевский оборот: *Ты скажешь: ветреная Геба...* (12), или, еще ближе: *Ты скажешь: ангельская лира...* (9) (и у Тютчева, и у Х. оборотом *ты скажешь* вводятся мифологические сравнения). Более опосредованы отголоски Тютчева в (73): *Заслушаться так жутко ей [Психее] Тем, что безмолвие пророчит В часы мучительных ночей* связано с "Бессонницей", "О чем ты воешь, ветер ночной" и, вместе с концовкой (*Простой душе невиносим Дар тайнослушанья тяжелый. Психея падает под ним*), особенно тесно с "Видением": *Есть некий час в ночи всемирного молчанья... Беспмятство, как Атлас, давит сушу; Лишь Музы девственную душу В пророческих тревожат боги снах;* у Х. - сложная перекомбинация тютчевских образов: "тяжесть"

дара тайнослышанья и падение Психеи под этой тяжестью - от *Атлас давит сушу*. Наконец, в "Перешагни, перескочи" (92), может быть, отразились синтаксис и рифма тютчевского "Не рассуждай, не хлопочи".

К приведенным выше реминисценциям из Баратынского добавим: *Полет снежинок Слежу, слежу* (30) - *В окно слежу я Метели лет* (Бар. 143); не случайно, видимо, и сходство "Лиды" (97) с "Лиде" (Бар. 108); ср., в частности, начала: *Высоких слов она не знает* (X.) - ...*Немногим избранным понятен Язык поэтов и богов* (Б.); ср. тж. *Когда поют ее подруги У полунощного костра...* (X.) - *Когда под звонкие напевы... Среди полей, рука с рукой, Кружатся юности и деви* (Б.) (но в то же время у X. роковые страсти и разгулу отданные ночи, а у Б. - невинные забавы). Впрочем, сильнее всего в этом стилизованном стихотворении отголоски раннего Пушкина ("Прелестнице", "Платонизм" - с обращением к Лиде, "Письмо к Лиде" и др.).

Из редких сходжений с младшими современниками отметим быть может бессознательную реминисценцию стихов Мандельштама о теле ("Дано мне тело. Что мне делать с ним...") в стихотворении "Душа" (72). При противоположности тематики (тело - душа) и "настроения" (светлая умиленность у Мандельштама - трагический разрыв у X.) связь эта вряд ли случайна: слишком ощутима интонационная общность и маловероятно случайное совпадение редких размеров: пятистопный ямб двустопиями с мужскими окончаниями. Замечу попутно, что у Гумилева есть несколько стихотворений, написанных тем же (или почти тем же) размером, одно из которых - "Какую музыкой мой дух взволнован" (опубл. в 1912 г.) - содержит обращение к душе: *Душа прохладная, теперь опять Ты мне позволила желать и ждать. Душа просторная, как утром даль, Ты убавкала мою печаль...* Ю. Колкер (I 275) отмечает сходство "Души" X. со строками Ф. Сологуба: *Мечта души моей, полночная луна, Стоишь ты в облаках, ясна и холодна.*

Зафиксирую попутно (чисто случайное?) сходжение двух почти тождественных четверостиший из "Соррентинских фотографий":

Воспоминанье прихотливо	Воспоминанье прихотливо,
И непослушливо. Оно	Как сновиденье - оно
Как узловатая олива:	Как будто вещей правдой живо,
Никак, ничем не стеснено (149)	Но так же дико и темно (155), -

с началом "Панмонголизма" Вл. Соловьева:

Панмонголизм. Хоть имя дико,
Но мне ласкает слух оно,
Как бы предвестием великой
Судьбины Вожей полнo...

*

Подводя итоги, основные линии "заимствований" X. можно суммировать следующим образом.

Реминисценции из Пушкина почти исключительно связаны с сущностью поэзии и с онтологическим и социальным статусом поэта: темы природы вдохновения, источников и целей поэтического творчества, поэта и толпы, одиночества художника. С Пушкиным же связано и отчужденно-высокомерное отношение к "волнениям мирским", и тема любовно-хозяйского отношения к слову и стиху. Более всего от Пушкина идет и "горацианство" X.

С Баратынским связан довольно разнообразный комплекс тем: тема обретения зрелости, мудрости и покоя, равнодушия к внешнему миру, тема "Мой дар убог...", тема ненужности поэзии в торгашеском, буржуазном веке, - и, наконец, тема души, отделенной от тела.

Но здесь более всего X. обязан Тютчеву, - как и во всем, что связано с прорывом в "иные миры" или хотя бы за пределы повседневного бытия, - будь то мир небесных духов, мир хаоса или "горящий славой звездной" космос.

Тема ничтожности человека, собственного "я", в его "слишком человеческой" ипостаси идет (кроме Ницше, о чем ниже) от Державина (*Я телом в прахе истлеваю...*), Пушкина (*...меж детей ничтожных мира...*), Баратынского ("Недоносок") и, более всего, Тютчева (*И не дано ничтожной тли Дышать божественным огнем; Как бедный нищий...*). И с Тютчевым же связана тема невыносимости внешнего мира (*О, как пронзительны и дики...*), перерастающая в тему "страшного мира", более всего близкую X. в разработке Анненского - в "метафизическом" аспекте (*В сердце - скуки перегар; скуки черная зараза. Постылый ребус бытия*) - в Блока - в "социальном" аспекте. С Анненским сближает X. и мотив *Зачем мне рай, которым грезят все* - ответвление темы "поэта и толпы", а с Блоком (как и с Лермонтовым) - мотивы интимно-личные (связанные с отношениями "я" с самим собой) и экзистенциальные.

II. АВТОРЕМИНИСЦЕНЦИИ

Самоповторения у художника не случайны (...) Каждое вскрытое пристрастие - к теме, к приему, к образу, даже к слову, - лишняя черта в образе самого художника (...). (...) только повторность явления предохраняет от риска принять случайное за типическое.

Вл. Ходасевич

Если рассмотрение реминисценций из текстов других авторов дает возможность выявить, что именно - какие темы, мотивы, стилистические ходы - было релевантно для данного автора в той или иной поэтической или, шире, культурной традиции, то рассмотрение автореминисценций и вообще неоднократно повторяющихся в текстах данного автора элементов и их комплексов позволяет наметить хотя бы абрис его поэтического мира (ПМ), выявить его основные темы и мотивы, проследить их связи.

Наибольшую ценность для раскрытия ПМ имеют, конечно, повторения больших тематических комплексов. Но я начну с краткого обзора "малых" повторений - отдельных грамматических элементов и специфических слов и выражений, - которые сами по себе почти ничего для построения ПМ не дают, а в лучшем случае могут быть осмыслены с точки зрения уже намеченного на основе других данных ПМ, - но могут быть небезынтересны как своего рода эндемики, показатели каких-то индивидуальных пристрастий автора.

- а) свободы в огненный колпак (74)
времен в приближенную даль (76)
- б) равенство (107)
неравенство (76)
- в) переболей, перегори (81)
перешагни, перескочи (92)
- г) почти свободная душа (80)
ни жить, ни петь почти не стоит (117)
- д) откуда же ложится тень/на руки эти (32)
вновь эти плечи, руки эти/погреть я вышел на балкон (37)
- е) нездешняя прохлада (80)
айдеская...прохлада (32)
- ж) руками рану зажимать (90)
руками уши зажимаю (146)
- з) грубый слой земного бытия (22)
шум земного бытия (86)

- и) *закрой, как бы случайно, / глаза (36)*
закрой глаза и падай, падай (115)
- к) *текущий пламень дня (39)*
текущие звезды (118)
- л) *кто-то тяжелую лиру/мне в руки сквозь ветер дает (118)*
мне лиру ангел подает (163)
- м) *блудливые невесты с женихами/слипаются (142)*
как изваянья - слипшиеся пары (145)
- н) *грубые ремесла (116)*
в непрочной грубости живем./Портной тачает, плотник
строит (117)
- о) *грядущего не надо, /минувшее в душе пережжено (69)*
пускай минувшего не жаль, /пускай грядущего не надо (76)
старым снам затерян сонник./Все равно - сбылись иль нет
(110)

Это пестрый набор примеров, каждый из которых, самое большее, лишь намекает на что-то значимое.

Так, *а* и *б* - знак архаизаторской тенденции⁸ в поэтике X, и эвристическое указание на то, что рассмотрение "архаизмов" может оказаться ценным для понимания стилистики X; *г* - быть может, показатель стремления к прозаической точности выражения; *д* - быть может, показатель специфического отношения к себе - одновременно любовного и отстраненного; *е* намекает на положительное отношение к смерти; *з* - на отрицательное отношение к "земному бытию"; *ж* и *и* (и, возможно, *в*) могут быть показателями пристрастия к определенным мысленным (или реальным) жестам; *м* - не более, чем навязчивое берлинское впечатление; зато *л* может быть указанием на то, как X. воспринимал приход поэтического вдохновения (любопытно, что тоже через жест); пример тем более интересен, что *тяжелая лира* стала заглавием сборника, что в 1-ой "Балладе" (118) дающий не назван, а конкретизирован лишь через 4 года во 2-ой (163), и что, конечно, во 2-ой "Балладе" 1-ая именно цитируется, т.е. возникает отсылка к ней; наконец *и* и *о* несут в себе приметы времени (1920-1922 гг.), внешние в *и* и внутренние, относящиеся к состоянию сознания, в *о* (хотя и восходящем к Лермонтову).

Первые два примера из *о* могут быть дополнены (за счет уменьшения конкретности отвергаемого):

- б) *Довольно! Красоты не надо...И Революции не надо (74)*
Ни розового сада, /ни песенного лада/воистину не надо (87)
Душа взыграла. Ей не надо/ни утешений, ни усад (107)

Эти шесть *не надо* (грядущего, Красоты, Революции, розового сада, песенного лада, утешений, услад) - уже не намек, но четкое указание на отвержение в ПМ Ходасевича (ПМХ) "вечных" (грядущее, красота и т.д.) и "временных" (революция) земных ценностей, - другой вопрос, почему и во имя чего они отвергаются (отмечу для полной корректности, что в (74) - не вполне авторская речь).

Но даже и повторения сложных и богатых тематических комплексов не обязательно вскрывают какие-то высоко значимые и глубинные мотивы ПМ. Так, в ПЗ повторяется мотив вязки или шитья как аналогии или метафоры жизни (*Жизнь идет волшебным, тайным чередом, Точно длинный шарф кому-то вяжешь... Нижутся задумчивые петли... и т.д.* (17); *А я подумал: жизнь моя... По легкой ткани битья Бежит такими же стезжками... и т.д.* (60)), но при всем мастерстве этих стихотворений и блеске их неожиданных концовок ([*Смерть*] *Все распустит разом, что связали мы; И, улыбаясь, твой платок Перевернул я, дорогая*), все это остается лишь красивым образом. Несколько иной случай - мотив смертельного падения в "Авиаторе" (II 65), "Акробате" (16) (*А если, сорвавшись, фигляр упадет... - Поэт, проходи с безучастным лицом: Ты сам не таким ли живешь ремеслом*) и в "Было на улице полутемно" (140) (*Счастлив, кто падает вниз головой: Мир для него зоть на миг - да иной*). Сам этот мотив оказывается поверхностной реализацией более глубоких и релевантных, но различных для этих стихотворений, что выявляется через связи с другими текстами. "Авиатор" несамостоятелен и лишь развивает общедекадентскую тему "влечения к смерти" в ее блоковской аранжировке; тема "Акробата" получает развитие в "Играю в карты..." (101) как тема гибельности вдохновенья (*Лети, кораблик мой, лети, Крепись и не ищи спасенья, Его и нет на том пути, Куда уносит вдохновенье*), что подводит к некоторым центральным для ПМХ темам (см. ниже); (140) связано с важными для Х. темами пресыщенности и тяги к "иному миру".

Отмечу, наконец, важный в ПЗ, но далее исчезающий мотив зерна, и вообще органического роста и круговорота: *Так и душа моя идет путем зерна: Сойдя во мрак, умрет и оживет она* (9); *...душу полнит сладкой полнотой Зерна немое прорастанье* (56); *Что буйствовало и цвело, Теперь набухло и дозрело* (59); сюда же можно отнести "Хлебы" (61) с их мукой и струями будущего

жлеба. Но и здесь, как в предыдущем примере, мотив этот оказывается поверхностной манифестацией иных: мотива "stirb und werde" в (9), мотива физического увядания и духовного роста в (56) и (59), уникального у Х. мотива *истинны, как небо, Земля, любовь и труд* в (61).

*

Перейдем теперь к существенным для ПМХ повторяющимся тематическим комплексам.

- А. ...Я сам себе целую руки, Сам на себя не нагляжусь. И как мне не любить себя, Сосуд...драгоценный и счастливый Тем, что вмещает он - тебя ("К Психее", 71) - ...я не собой пленен... Своим чудесным, божеским началом, Смотри в себя, я сладко потрясен (21) - ...есть во мне прекрасное...живу, чудесный образ свой Скрыв... (20).
- Б. ...пламенно оттуда проступает Венок из звезд над головой моей (21) - ...В текущие звезды челом (118)
- В. ...под личной, низкой и ехидной (20) - Нечистый взор моих земных очей (21) - Сосуд непрочный, некрасивый (71) - Смотрю в себя - презрен я сам (93) - Бредет в ничтожестве своем (107) - Вдруг с отвращеньем узнаю Отрубленную, неживую, Ночную голову мою (135) - Разве мама любила такого, Желтосерого, полуседого... (157)
- Г. нерадостный союз [души и тела] (22) - наш святой союз (71)
- Д. Душа моя...Холодная и ясная она...слез моих она не осушит: И от беды моей не больно ей, И ей невнятен стон моих страстей (72) - Душа выиграла...И навсегда уж ей не надо Того, кто под косым дождем...Бредет в ничтожестве своем (107)
- Е. Легкая моя...Милая душа моя! (70) - Душа! Любовь моя! (71) - Психея! Вечная моя! (73)
- Ж. Душа выиграла (107) - Выигравшая душа (87) - И одиночество выиграет, И душу гордость окрылит (76)
- З. Душа!...Ты дышишь Такою чистой высотой, Ты крылья тонкие колыхнешь... (71) - Душа моя - как полная луна...На высоте горит себе, горит... (72) - Душа...Легит широкими крыльями ... (107) - душу гордость окрылит (76) - небом невозбранно дышит Почти свободная душа (80) - ...тех высот, Где восходя и ниспадая, Мой дух страдает и живет (127) - ...дух

...Тысячеокый - канет в ночь (90) - омушеньем кручи Ты еще
трепещешь вся - Легкая моя, падучая, Милая душа моя (70) -
Психея падает под ним (73) - ...Психеи, падающей в бред
(88).

Когда ПМ поэта обладает высокой степенью единства и связности, почти безразлично, с какого места начать разматывать клубок. У X. есть несколько фрагментов (см. А и Б), шокирующих самовлюбленностью, самолюбованием, откровенным нарциссизмом, и, параллельно с ними, чаще всего в тех же стихотворениях, строки, выражающие презрение и отвращение к себе (см. В). Противоречия тут нет: презрение вызывает "эмпирическое Я", телесное и прикованное к земле, восхищение - то же Я, но как носитель "божеского начала", сосуд, вмещающий душу, Психею. В центральной для ПМХ мифологеме души она противопоставлена, как правило, не телу, но именно эмпирическому Я как целому. Душа и Я у X. раздвоены, разведены, душа ведет самостоятельное существование, но это и не христианская концепция, противопоставляющая душу и тело, и не пушкинская концепция (восходящая еще к Платону - ср. в "Ионе" (533е и далее) о "вдохновении и одержимости") двух различных состояний Я, выраженная в "Поэте". Оставляя подробное рассмотрение этой темы на будущее, отмечу лишь, что "союз" души и тела (или души и Я) характеризуется то как "святой", то как "нерадостный" (Г). Душа - совершенно автономна по отношению к Я и равнодушна к нему (Д), в то время как Я любит и порой жалеет ее (Е), т.е. это отношения неразделенной любви, в которых любящий сознает, что недостоин внимания со стороны любимой, но это не мешает ему бескорыстно восхищаться ею, ее красотой и ее успехами. Обычно душа, видимо, пребывает в латентном состоянии внутри Я. Но наступает момент, когда "душа выиграла" (любимое словечко X., восходящее к "Душа поэта встрепенется") - см. Ж. - она отделяется от Я и взмывает ввысь (вариант: *канет в ночь*). В этом, отделенном от Я, состоянии она характеризуется своей связью с небом и высотой, ясностью, легкостью, крылатостью - и способностью к падению (см. З).

"Выяснение отношений" с душой - центральная тема "Тяжелой лиры" (которая могла бы быть названа, перефразируя название книги Поппера и Экклза, "The Self and its Soul"). Другая - выяснение отношений с миром.

- И. Мне каждый звук терзает слух, И каждый луч глазам несносен (90) - Мне все невыносимо (87) - Грубой жизнью оглушенный, Нестерпимо уязвленный... (86) - Восстает мой тихий ад В стройности первоначальной (84) - ...сколько здесь мне довелось страдать... (72)
- К. Мне каждый звук терзает слух, И каждый луч глазам несносен (90) - Глаз отдыхает, слух не слышит (80)
- Л. ...Руками рану зажимать, Кричать и биться в мире вашем (90) - Так вьется на груди червяк, Рассечен тяжкою лопатой (93) - Взрываясь, разлетаюсь я, Как грязь, разбрызганная шиной ... (125)
- М. Жди, смотря в упор, Как брызжет свет, не застилая ночи (91) - Дневным сиянием объятый, Один беззвездный вижу мрак (93)
- Н. Смотрю с язвительной отрадой... (76) - Все, что так нежно ненавижу И так язвительно люблю (88)
- О. Тяжех Твой подлунный мир, Да и Ты немилосерд (104) - Как не любить весь этот мир, Невероятный твой подарок? (100)
- П. Лежу, ленивая амеба... Все тот же мир обыкновенный... (128) - По залам прохожу лениво... Еще невиданные дива... знаю наперед ... Уж позволительно устать. Нет! полно! Тяжелее веки... (147) - Мудрый... Поглядит, как бьет гроза, - И смыкает по-немножку пресыщенные глаза (77) - О как скучал под бурей он ... (131)
- Р. И с грохотом не распадается Темно-лазурная тюрьма... И поп ... Не догадается ударить Над этим городом в набат (82) - На землю грома призываю, Не доверяя небесам (93) - Звезда на землю оборвется... И солнце ангелы потумат (85) - И все исчезнет невозвратно Не в очистительном огне... (148).

Душа автономна и свободна не только от Я, но и от "земного бытия"; Я - погружено в это бытие, приковано к нему и обречено на страдания. Каждое прикосновение внешнего мира, "грубой жизни" - терзает, несосно, невыносимо (И).⁹ Только отключение рецепторов делает существование сколько-нибудь сносным. (К). Для описания ситуации Я в мире X. находит образы непревзойденной трагической силой и яркости (Л). Видимый свет не застигает безвыходного мрака (М). Но полное неприятие мира - бесплодно,

и конечная оценка мира в ПМХ - все же двойственная. В этом смысле характерны примеры в Н, внутренне амбивалентные, и в О, дающие диаметрально противоположные оценки "подлунного мира". И все же неприятие мира отчетливо доминирует, принимая различные формы, в зависимости от состояния Я: непосредственное отталкивание, как в примерах (см. выше) *о* и *б*; ощущение пресыщенности, скуки, лени, - ибо все заранее известно, и нет ничего нового под луной¹⁰ - П; наконец, апокалиптические чаяния - Р.

*

Люди - составная часть этого мира, и отношение к ним также амбивалентно.

- С. Люблю людей, люблю природу... (79) - Играю в карты, пью вино, с людьми живу - и лба не хмурю (101)
- Т. Люди Повьползли из каменных подвалов На улицы... Так на задний двор, к широкой луже крысы Опасливо выходят вереницей И прочь бегут (40) - А люди черными сбегутся муравьями Из улиц, со дворов (94)
- У. Когда война, иль мор, или мятеж Вдруг налетят и землю сотряснут (53) - Когда шумит мятеж, Голодный объедается до рвоты, А сытого в подвале рвет от страха... я засов тяжелый Кладу на дверь, чтоб ветер революций Не разметал моих листов заветных (II 89)
- Ф. ...смирный человек... Он неравенство оценит И дерзновенья пожелает (76) - За что свой незаметный век Влачит в неравенстве таком Беззлобный, смирный человек... (163)
- Х. маленькую доброту (79) - малых правд¹¹ (86) - нам простого счастья нет (II 91) - ...Здесьней правды не хочу ...Простому счастью не учу (111) - за справедливостью пустой (II 89) - Так называемый хороший, И вправду - честный человек... (138)
- Ц. Все я знаю, все я вижу (86) - Я стал умен, суров и скуп. Я много вижу, много знаю (88) - И всезнающего, как змея (157) - И вижу... Глазами... змеи (118)
- Ч. И каждый вам неслышный шепот... (88) Хожу - и в ужасе внимаю Шум, невнимаемый никем (146) - Не в эту sereneкую ночьку. ...Кричать и биться в мире вашем (90) - здесьней правды не хочу (111)

Ш. Довольно! Красоты не надо (74) - Ни розового сада...Воистину
не надо...На все, что людям ясно, На все, что им прекрасно,
Вдруг стала несогласна...душа (87) - Смотрю в окно и прези-
раю (93) - Не верю в красоту земную И здешней правды не
хочу (111)

Редкие попытки примирения и даже объяснения в любви миру
людей (С) резко перевешиваются иными, негативными отношениями.
На людскую массу - взгляд свысока, как на крыс или муравьев (Т).
Так же смотрит поэт на исторические события, потрясающие мир
людей (У). А когда взгляд останавливается на отдельном человеке,
в нем поражает и вызывает возмущение его смирение и принижен-
ность¹² - поэт хотел бы дерзновенья и бунта (Ф). Так мы под-
ходим к "нищмеанской" теме "человеческого, слишком человече-
ского": все основные этические категории - добро, правда, спра-
ведливость - подвергаются переоценке и отвергаются, ибо они
"малы" (Х). Параллельно снова возникает тема Я; но если в про-
тивопоставлении с собственной душой Я было жалким и ничтожным,
то в этом обороте темы, в противопоставлении "людям", "другим",
- Я возвеличивается как всезнающее и всевидящее (Ц, а тж. Ч),
с аллюзиями не библейского змия. Земные ценности отвергаются не
только как "земные", "здешние", но, прежде всего как "ваши"
(Ч)¹³. И этот фрагмент "внутренней фабулы" поэтического корпу-
са Х. завершается глобальным "не надо", "не верю", "не хочу",
"презираю" (Ш).

*

"Как можно жить в тоске такой" и в этом противостоянии
миру и людям? Где же выход?

Щ. Час желанного покоя (24) - прекрасного покоя (94)

Ъ. Счастлив, кто падает вниз головой (140) - Все жду: кого-
нибудь задавит Взбесившийся автомобиль (85) - А смертный вен-
чик... Украсил бы тебя милей... И нож под левым...соском
(138) - Пырнуть его ножом... (94) - По нежной плоти человеческой
Мой нож проводит алый жгут (111) - И узкое, узкое, узкое
Пронзает меня лезвие (118)

Ы. Я падаю в себя (87) - падай, падай, Как навзничь, в самого
себя (115)

- Б. И все опять мне прояснилось, только В *перемещенном* виде... И замолчал...вдруг *откачнулся*, и вздохнул, и умер (35) - Назад в истоме *откачнись*, Замри - или *умри* отсюда, В давно забытое родись. И с *обновленною* отрадой, Как бы мираж в пустыне сей, Увидишь флаги над эстрадой... (115) - Преобразись, Смоленский рынок (30) - И все, что слышу, Преображенное каким-то чудом, Так полновесно западает в сердце, Что уж ни слов, ни мыслей мне не надо, И я смотрю как бы обратным взором В себя (46)
- Э. Когда ж в тоске проснусь, Соединимся мы с тобой [душой] снова В *нерадостный* союз. День ото дня, в миг пробужденья *трудный* ... (22) - И как пред тем... Покинул эту оболочку - так же В нее и возвратился вновь. Но только Свершилось это *тягостно*, с усилием, Которое мне вспомнить *неприятно*. Мне было *трудно*, тесно... (35)
- Ю. И вдруг...Плыву: куда - не знаю сам, Но мир мой ширится, как волны... (37) - ...Я с берега земного Срываюсь и лечу туда, где я один, В моем родном, первоначальном мире (46) - [Душа] Летит широкими крылами В *огнекрылатые* рои...вступает В родное, древнее жилие... (107) - Лети, кораблик мой, лети ... (101)
- Я. Сребророзов Морозный пар. Столпы его восходят...под самый купол неба, Как будто *крылья ангелов* гигантских (65) - Высокий парус *треугольный*...Тогда встает...Розовоперое *крыло*. Ты скажешь: *ангел* там высокий Ступил на воды... (116) - Он простирает Два белых *ангельских* крыла (102) - И *ангели* сквозь провода *Взлетают*... (163) - *Огнекрылатые* рои (107)
- а. Нелегкий труд, о Боже правый, Всю жизнь воссоздавать мечтой Твой мир, горящий звездной славой И первожданною красой (176) - Это сам я...Пересоздал навсегда Мир, державшийся года (108) - И я творю из ничего Твои моря, пустыни, горы, Всю славу солнца Твоего... (100)
- В. ...волшебный твой язык...гордиться я могу, Что сей язык, *завещанный* веками, Любовней и ревнивей берегу (69) - Люблю из рода в род мне *данный* Мой человеческий язык, Его суровую свободу, Его извилистый закон... (124) - ...сурово стиснутых стихов (125) - Ему [четырёхстопному ямбу] один закон - свобода. В его свободе есть закон¹⁴ (II 107).

Простейший выход - смерть, рассматриваемая как покой и избавление (М). Влечение к смерти распространяется и на других, принимая подчас эпатирующие формы (ь, см. ос. 138 и 94) желания смерти другим (предвосхищение этого мотива в "Авиатору": *Отдохни от высот и опасностей, - Упади - упади - упади!*) или воображаемого убийства (появляется навязчивый образ ножа как орудия убийства). Распространяясь с отдельного человека на все человечество и всю земную жизнь, это влечение принимает форму апокалиптических призывов (см. выше Р).

Другой выход - отключение от внешнего мира путем обращения к внутренней реальности, "падения в себя" (Н). Но это не замыкание в себе в духе тютчевского "Silentium!", а стремление вновь пережить некий опыт почти мистического характера (знакомый X. - см. детальный, почти психиатрический отчет в "Эпизоде" (33)), в котором душа, отделившись от тела, видит тот же, но при этом преображенный и волшебным образом обновленный мир, а прежнее Я как бы умирает (Б). Но это "потустороннее" ощущение неустойчиво, и с неприятным усилием душа снова возвращается в ветхое тело (Э).

Иной - может быть, важнейший в ПМХ - вариант мистического опыта, связанный с автономным от Я существованием души (см. выше Д, Е, Ж, З), также начинается с отделения души от тела, - но далее следует ее полет в "иной мир" - "родное, древнее жилье" (впрочем, поэт может говорить и о полете самого Я, а также переживать аналогичные ощущения и здесь, на земле (*Гляжу на грубые ремесла, Но знаю твердо - ми в раю* (116)) - Ю. Главный признак этого "иного мира" - настойчиво повторяющийся у X. образ крылатого ангела - Я.

Но этот полет души в "иной мир", в отличие от специфического чисто индивидуального опыта Б, почти неотличим от "обычного" поэтического вдохновения, и мы, наконец, видим, главный выход из невыносимого положения Я в мире - поэтическое воссоздание или пересоздание этого мира, сравнимое с сотворением мира Богом (а). Именно это и служит оправданием существованию Я и, может быть, всего этого мира. И орудие этого творения - "завещанный веками", "суровый" и "свободный" - "мой человеческий язык" (б). Последние три цитаты из Б говорят о свойствах этого орудия, о том, каким должен быть этот язык и этот стих: нужно сочетание и слияние "свободы" и "закона", вольного полета и

смирненного подчинения высшему. Здесь можно увидеть и противостояние эстетическим эксцессам модернизма - но одновременно и отталкивание от пассивного консерватизма, замыкания на каноне (=законе). В более широком контексте (см. ниже) здесь можно увидеть и отголоски определенного нравственного, а не только эстетического сгедо.

Так, в общих чертах, рисуется картина ПМХ, рассматриваемого как своего рода фабула, в центре которой стоит фигура авторского Я, и в ходе развертывания которой возникает "поэтический сюжет", в котором выясняются отношения Я с собственной Душой, с Миром, с Другими, и все противоречия и негативные аспекты этих отношений преодолеваются в конечном счете актом Творчества, орудием которого ("поприщем" поэта) служит Язык.

III. МИФОЛОГЕМА ДУШИ

0. Душа - самое частое слово в ТЛ: 17 употреблений в 16 стихотворениях (*небо (небеса)* - также 17, но в 11 стихотворениях, далее идут *ночь* и *рука* - по 14). В качестве синонимов употребляются также: *Психея* (6 раз) - как полный синоним; *дух* (5 раз) - преимущественно для обозначения посмертного или "потустороннего" существования; *сердце* (10 раз) - как синоним в некоторых контекстах (впрочем, в 74 *сердце* противопоставлено *душе* как земное небесному).

Из 23 употреблений слов *душа* и *Психея* в 7 случаях использовано местоимение *моя*, еще в 11 речь идет также несомненно о "моей" душе, 4 употребления нейтральных и только в одном случае (76) речь идет несомненно о "чужой душе" (но и тут моделируемой по образцу "моей"). Таким образом, "моя душа", хотя бы количественно, центральный персонаж ТЛ.

Главное отличительное свойство души у Х. - ее автономное, самостоятельное, независимое не только от тела, но и вообще от Я, существование. Это подчеркивается многочисленными обращениями к ней (что восходит к поэтической традиции, - достаточно вспомнить "О вещая душа моя!" или "Свой подвиг ты свершила прежде тела, Безумная душа!" - но частота таких обращений и их коммуникативная насыщенность, нериторичность - у Х. исключительны): *Ты... - Легкая моя, ..Милая душа моя!* (70); *Душа! Любость моя!* (71); *Психея! Бедная моя!* (73); *Душа! Тебе до боли тесно...* (75); *К чему, душа, твои порывы?* (82). Но прежде всего эта самостоятельность выражена содержательно.

1. Атрибуты души

1.1. Причастность небу, высоте, способность к полету, крылатость: душа - дышит чистой высотой, крылья тонкие колышет в лазури, горит на высоте, знает о небесном, как полная луна, дышит небом, летит широкими крылами, гордость ее окрылит, легкая, обитательница высот; но тут же: падучая, упадет с вышины.

1.2. Связь с ночью, сном, бредом: канет в ночь, заслушаться... жутко ей тем, что безмолвие пророчит в часы мучительных ночей, ее душат сны, ей невыносим дар тайнослышанья, она падает под ним, падает в бред, летит в излюбленную бурю... не ища спасенья.

1.3. Антагонизм земному миру: душа несогласна со всем, что людям ясно и прекрасно; здесь хорошо - но душа куда-то стремится она - источник и вдохновитель бунта; я - с людьми живу и лба не жмурю, а она (здесь - сердце) - летит в излюбленную бурю.

1.4. Некоторые дополнительные характеристики: душа, с одной стороны, холодная и ясная, светлая, сияющая; с другой - бедная, робкая, простая.

1.5. Связь с творчеством, поэзией, вдохновением: ей вдохновение твердит свои пифийские глаголы; ее непостоянство играет в мареве искусств; сердце летит, куда уносит вдохновенье; душа вступает в родное, древнее жилище и страшным братьям заявляет равенство гордое свое; душа поет, как смечок...

1.6. Взаимосвязь души и Я.

1.6.1. "Физическая" связь: Я - сосуд, вмещающий душу (и только тем и драгоценный); душа может отделяться от тела и "падать" в него; "естественное" состояние души - на высоте, а "неестественное" - в опозоренной груди; душа жжет и раздвигает тело; тело - или Я - изношенная оболочка души, она - на высоте, в нездешней ночи, в раю, - а я мучаюсь в "вашем" мире.

1.6.2. Отношение Я к душе: см. выше в разд. II, А-З (милая; любовь моя; бедная, светлая).

1.6.3. Отношение души к Я: см. там же.

1.6.4. Автономность души подчеркивается постоянно проводимым противопоставлением она - Я, в частности, обращениями Я к душе; содержательно выражает эту автономность ее равнодушие к Я (*И навсегда уж ей не надо, Того, кто... бредет в ничтожестве*

своем...; ...от беди моей не больно ей и т.д.), ее самопроизвольное "прорезывание" из тела и повторяющееся "душа выграла"; см. тж. выше I.3.; даже в творчестве *Отображаюсь...нет, не я, а те высоты, где живет мой дух.*

1.6.5. Отношение Я к Я определяется тем, насколько Я в данный момент ощущает себя обладателем "собственной" души: самовлюбленность, если ощущается *наш святой союз*, презрение к себе, чувство заброшенности - если душа ведет автономное существование.

1.7. Выявляются, таким образом, три облика души:

Г о р д а я, которой *не надо Ни утешений, ни усады, заявляющая страшным братьям...равенство гордое свое*, связанная с небом, раем, полетом, вдохновеньем, - но также и с ночью и бурей; душа, которой не нужен Я и чуждо все "земное" - прежде всего, в 107 и 72 а тж. в 76, 87, 90, 100, 112;

м и л а я, находящаяся в *святом союзе с Я*, как бы его возлюбленная (71, 70);

б е д н а я, изнемогающая под бременем "дара тайнослышанья" (73).

2. Душа в других стихах Х.

Зачатки той мифологемы души, которая развернута в ТЛ (в 1920-22 гг.), появляются в ПЗ в 1917 г.: *душа под спудом Каким-то пламенным чудом живет помимо меня* (119). Прообраз 71 - в 20 и 21 (1919г.), где, впрочем, душа не названа, а речь идет о чудесном образе, скрытом под личной низкой и ежидной и о потрясенности своим чудесным, божеским началом. Странствия души, отделившейся от тела (но традиционным образом - во сне) - в 22 (1917 г.): она несовершенна, слепа и глуха, но учится *дышать в ином пределе*, в царстве свободы; и этот опыт души бросает *отсвет новый* на все посякостороннее. Особняком стоят стихотворения 33 и 37 с их полумистическим опытом раздвоения личности.

После ТЛ мифологема души полностью исчезает из поэзии Х.: в "страшном мире", занимающем центральное место в ЕН, ей нечего делать. Единственное исключение - примыкающее к ТЛ стихотворение 1923 года (127).

3. Истоки мифологемы души у Х.

3.1. Учитывая ориентированность Х. на русскую поэтическую традицию, естественно именно в ней искать эти истоки (при

этом рассмотрении отношений между душой и Я, душой и телом, душой и сердцем в русской поэзии лежит, конечно, вне рамок этой работы и представляет собой самостоятельную тему). Однако концепция души как автономного от Я существа мы там не находим. Оставляя в стороне чисто конвенциональные (синекдохические: *pars pro toto*) употребления, мы находим, что душа обычно рассматривается как один из аспектов Я - лучший, высший, духовный аспект, - обычно противопоставляемый телу или сердцу (и с тем же сердцем порой, наоборот, отождествляемый), часто персонифицируемый (прежде всего, через обращение), - но эта персонификация всегда носит условно-поэтический характер: обращение к душе - это по существу всегда обращение к себе.

Ограничусь немногими общеизвестными примерами из наиболее значимых для Х. поэтов - Пушкина, Тютчева и Баратынского.

В "Я помню чудное мгновенье" речь идет о я (*Тянулись тихо дни мои Без божества...*), потом следует: *Душе настало пробужденье... И сердце бьется в упоенье, И для него воскресли вновь...* Т.е. в о м н е душа долго спала, но, наконец, проснулась; сердце выступает в своем обычном поэтическом значении, а для него воскресли.. - синекдоха, могло бы быть и для меня..

Типичный случай сращения души с Я (душа ← часть Я) - у Тютчева: *Душа, душа, спала и ты, -* причем далее местоимение *ты* (*Но что же вдруг тебя волнует, Твой сон ласкает и целует...*) скорее относится к Я, чем к душе.

Имманентность тютчевской "души" особенно явственна в "Silentium!": *Лишь жить в себе самом умей - Есть целый мир в душе твоей... Их оглушит наружный шум... Внимай их певью - и молчи, -* т.е. я должен прислушиваться к голосам своей души, которая внутри меня и противостоит "наружному шуму" (все стихотворение можно рассматривать как развертывание стертой метафоры "в глубине души").

В "О вещая душа моя" в 1-2 строфах душа отождествлена с сердцем и, стало быть, помещена - даже чисто физически - внутрь Я. Отождествление произведено так: *сердце бьется на пороге Как бы д в о й н о г о бития, душа - жилища д в у х миров;* в 1-ой строфе *ты* относится к сердцу, во 2-ой - к душе. В последней, 3-ей строфе душа и сердце растождествляются, сердце (=стра- дальческая грудь) приковано к земным страстям, душа же готова,

как Мария, И ногам Христа навек прильнуть, - т.е. здесь яркий случай раздвоения Я на худшую ("земную") и лучшую ("небесную") части, и душа - это Я в его духовном аспекте.

Сопоставление "основных мифов" Х. и Тютчева (о последнем см. в моей статье "Инвариантный сюжет лирики Тютчева" - в печати) поучительно. У обоих - ярко выраженное отталкивание от "земного" - хотя и не без амбивалентности (здесь - не только родство, но и очевидные заимствования - см. разд. I), у обоих - порыв ввысь и ощущение "неба" как родины. Но структура человеческой личности - различна. У Тютчева душа вращена в Я, и оба немощны, а если и происходит "вознесение" (недолгое - *Мы в небе скоро устает*), то во плоти, - хотя и как бы во сне. У Х., напротив, полное разделение души и Я, душа - сильна и свободна (во всех своих обликах, кроме "бедной" души в 73 - стихотворении, очень зависимом от Тютчева), и трагедия - не в душевно-духовной немощи Я, а в жалкой телесной оболочке, от которой душа свободна, в то время как Я с этой оболочкой нераздельно сращено.

Противопоставление души телу, идущее от христианской традиции, достаточно обычное в русской поэзии, также предполагает, что душа и тело суть противоположные аспекты Я (*Я телом в праху истлеваю, Умом громам повелеваю*). Пожалуй, наивысшей степени автономности как душа, так и тело получают в "На что вы дни?" Баратынского - стихотворении, очень важном для Х., - где душа и тело предстают как две самостоятельные и независимые друг от друга сущности, или даже существа, как бы не имеющие в лице Я общего носителя: Я здесь просто элиминировано. Это, видимо, наиболее близкое предвосхищение концепции Х.; разница лишь в том, что у Х. душа противопоставлена именно Я как целому, а не только телу (у Баратынского оппозиция имманентности/трансцендентности души радикально снята).

С другой стороны, концепция души у Х. близка к пушкинскому "Поэту", но не в отношении структуры Я, а в плане оппозиции творческого/нетворческого состояния Я в связи с состоянием души. В остальном здесь душа - такой же аспект Я (или, в данном случае, Поэта), как и в "Я помню чудное мгновенье". Пока *Душа вкушает хладный сон - Бить может, всех ничтожней он*; но когда *Душа поэта вострепнется* (еще раз вспомним *душа взыграла* у Х.),

- *Безжит он, дикий и суровый, И звуков, и смятенья полн...* В том же, что касается источника вдохновения, Х. расходитсЯ с Пушкиным: у Пушкина пробуждает душу божественный глагол (концепция, идущая из глубин иудейской и эллинской традиции: пророки, с одной стороны, и платоновский "Ион" - с другой); у Х. пробуждение души, как правило, происходит спонтанно (частичное исключение - *кто-то тяжелую лиру Мне в руки сквозь ветер дает, а также скорее риторическое Мне лиру ангел подает*).

3.2. Ближе всего концепция души, как она представлена в ТЛ, к первобытно-анимистическому представлению о душе как "двойнике" человека, способном отделяться от него (во сне, в обмороке, после смерти). Так, по представлениям шаманизма, душа вещественна и не противопоставлена телу; во время кампания душа шамана совершает путешествие в мир духов. Аналогичны представления о ка и ба у древних египтян: это двойники человека, могущие отделяться от него, свободно передвигаться, подниматься на небо. Ба изображалось в виде птицы, с крыльями. Я не хочу сказать, разумеется, что концепция души сложилась у Х. под влиянием изучения шаманизма или древнеегипетских мифов, - скорее следует признать такое представление архетипическим.

Религиозно-философское преломление этого архетипа, иногда довольно близкое концепции Х., можно найти в христианской мистической традиции, напр., у Бернарда Клервосского (с его представлением о душе, выходящем из себя и погружающемся в океан бесконечной истины), Гуго Сен-Викторского (душа возвышается над самой собой и тонет в океане божественного света), Франциска Сальского (учение о "Сарре" и "Агари" в душе) и т.д., но наиболее развернуто - у Мейстера Экхарта. По учению последнего, душа - это "внутренний человек", противостоящий "внешнему", и одновременно "искорка" Божья, чуждая всему тварному и единосущная Божеству. "Внутренний и внешний человек различны, как небо и земля";¹⁵ "внутренний человек - это сокровенное человека". Для достижения должного состояния надо "отрешиться от всякого пожелания и устремления к 'тому' или 'другому'", бежать от "суеты внешних дел"; "душа должна освободиться от времени с его желаниями и стремлениями", "отречься от себя и всех вещей" (ср.: ...ей не надо Ни утешений, ни усад (107), Ни розового сада, Ни песенного лада Воистину не надо (87) и т.д.), вернуть в себя все силы", так чтобы "тело перестало существовать для

нее". "Человек, который вполне отрешен, ... восхищен в вечность ..., ничто преходящее не может заставить его почувствовать плотское волнение, он мертв для земли..., ничто земное не говорит ему". "...дух того, чья природа здесь влачится в унижении, возносится к высочайшим вершинам Божества" (ср.: *И навсегда уж ей не надо Того, кто под косим дождем...Бредет в ничтожестве своем* (107) и все это стихотворение, а также 72, 90). Экхарт обращается к душе: "Восстань же, благородная душа! Выйди вон из себя и иди так далеко, чтоб не возвратиться совсем" (ср. *Уж не вернуться нам назад...* (101)). Душа должна "вознестись и быть на высоте небесной над своим 'я' и над всеми вещами" (ср.: *Я сам над собой вырастаю, Над мертвым встаю битьем...* (118)). Экхарт говорит о "полете души" и о том, что она парит выше сонмов серафимов.¹⁶

Общий знаменатель учения этой традиции в том, что если "я" (м.б. вместе с "душой" - внешней) дано эмпирически и существует в объективном мире, то с "душой" (или "душой души") я встречаюсь лишь в глубинном внутреннем опыте, она открывается внутри меня самого, - но, будучи имманентной мне, она в самых глубоких глубинах соприкасается с трансцендентным Богом (или даже "вращена" в него), и тем самым сама становится трансцендентной, не теряя своей имманентности. Этот глубинный слой души или духа есть "сверхчеловеческое" в человеке, то, что приобретает его к Богу¹⁷ (см., напр., С.ФРАНК, *Реальность и человек*, Paris 1956).

Подводя итоги, можно сказать, что мифологема души у Х. представляет собой контаминацию нескольких родственных религиозно-философско-мифологических представлений:

1) универсального архетипического представления о самостоятельном существовании души как двойника, могущего отделяться от тела (откуда идет оппозиция *душа/тело*);

2) европейской мистической концепции о "высшем" (или "глубинном") в душе (допускающей оппозицию *я* (тварный, земной)/ *душа* (причастная Богу));

3) концепции "инспирации" от Платона и пророков до Пушкина (создающей оппозицию высшего (творческого)/низшего (обыденного) состояний человека (художника, "пророка")).

3.3. Стоит, наконец, упомянуть об обстоятельствах биографического - или социально-психологического - свойства, быть

может, способствовавших выработке у Х. концепции об автономности души, или стимулировавших ее усвоение.

Х. не мог не ощущать резкого несоответствия своего повседневного бытия - всегда неустроенного и бедного, а в 1920-21 гг. жалкого и нищенского (*О косная, нищая скудность Безымысленной жизни моей!*), своей физической болезненности и немощи и внешней невзрачности, а, может быть, даже и бедной душевной жизни (в часы, "когда не требует поэта..."), - и вольного творческого полета духа в часы творчества; несоответствия между несовершенством мира и себя в мире - и совершенством своих собственных созданий и, тем более, творений "страшных братьев". Это ощущение могло воплощаться и непосредственно, как "описание ситуации" - ретроспективном "Петербурге", открывающем ЕН (*И я безумел от видений, Когда чрез ледяной канал, Скользя с обломанных ступеней, Треску зловонную таскал*), - или как более или менее традиционное описание "преображения мира творчеством", как в 112 или, особенно, в "Балладе" (118), - но могло принимать и более глубинные формы, отливаясь в мифологему души, автономной от Я и от земного мира.

3.4. Мифологема души как смысловой центр поэзии Х.

Мифологема души в большой мере определяет содержание и структуру ПМХ, равно как и главные черты поэтики Х.

Прежде всего, она является структурным центром ПМХ: от нее тянутся нити ко всем главным темам и мотивам, его образующим.

Так, ее обусловлено то основное место, которое занимает в поэзии Х. тема "Я" и относительное невнимание к другим человеческим личностям (в частности, исключительно малое количество "любовных" стихов): место отношений "я - другие" (и "я - любимая") занято благодаря сосредоточенности на отношениях Я с собственной душой.¹⁸ Ею же определяется "нищенская" тематика в разных ее проявлениях, гордость и высокомерие, пронизывающие ТЛ: смирение и осознание своего недостойнства проявляется только по отношению к своей душе; она же дает критерий должного, которому ничто в окружающем мире - кроме "музыкального лада" и "волшебного языка" - не соответствует, - из чего вытекает и апокалиптическая тема, тесно связанная с "нищенской". Противопоставление творчества, вдохновения, поэзии - обыденности, мучительному земному миру также моделируется противостоянием

гордой, божественной души и жалкого, тварного Я. Тема преобразования мира - через творчество или (что менее важно) мистический опыт - это тема приведения мира в гармоническое соответствие с собственной душой. Напряженность противостояния души и Я и, как следствие, мира, исключительно высокая разность потенциалов между ними обуславливают тот этико-эстетический максимализм, который, как я попытаюсь показать ниже, является нервом всего творчества Х.

Что касается поэтики Х., то ее ориентация на "золотой век" обусловлена той же тягой к гармонии души с миром, нашедшей высшее воплощение в поэзии Пушкина (этим же, скорее всего, обусловлен интерес к Державину и к "малым поэтам" XVIII и первой половины XIX вв.). Наконец, специфическое для поэтики Х. резкое и порой дисгармоническое сочетание "высокого" (тематически и стилистически) с "низким", обыденным (в частности, архаизмов с современной бытовой речью) также естественно связывается с оппозицией *душа/Я и земной мир*.

IV. "НИЩЕАНСТВО" В ПМХ

Слово "нищанство" употребляется здесь не в смысле следования учению Ницше, хотя бы в его расхожем варианте, но условно, за неимением лучшего единого термина, который охватывал бы высокомерие, гордость, презрение к людям, апологию неравенства, дерзновения и мужества, отвержение "маленькой доброты", "справедливости пустой", "малых правд", смирения и вообще обыденного, "среднего градуса" жизни, - как "человеческого, слишком человеческого".

Что все эти в той или иной степени однозные "жесты" и "аттитюды" встречаются, и в немалом числе, в поэзии Х., и притом не только эксплицитно выражены, но порой подчеркнуты до степени почти футуристического запатажа, - не может быть оспорено. Моя задача не в том, чтобы "оправдать" Х., а в том, чтобы найти истоки, корни этого "нищанства" как в культурной традиции, так и в личном мироощущении Х.

Рассмотрим вначале те тексты, в которых выражен вышеописанный "нищанский" комплекс. Они образуют сложную структуру с перекрещивающимися связями, которую естественнее всего изобразить в виде графа, вершинами которого были бы те или иные группы текстов, объединенных семантической общностью, а ребра

показывали бы связи между этими группами. Я использую эквивалентное описание, группируя тексты, соответствующие одной вершине, под той или иной буквой латинского алфавита, и задавая далее матрицу инцидентий, показывающую, какие вершины связаны ребрами.

В качестве исходного, центрального, я беру стихотворение "Гостю".

a. ...неси мечту, Иль дьявольскую красоту, Иль Бога...А маленькую доброту...оставляя в прихожей. ...Будь или ангел, или демон. А человек - иль не затем он, Чтобы забыть его могли? (79)

b. ...И он дыхание распада На крыльях дымчатых принес (98); ...Как будто Ангелу Падения Свободно руку отдала (97); ...Глазами...змеи (118); И всезнающего, как змея (157); ... Чем я ужасен и велик ... вещей бледности моей...беспопачного огня, Который уж лизнул меня (II 99) (демонизм)

c. ... и не ища спасенья. Его и нет...Ведь мы и гибнем... (101); [душа] Глядит бесстрашными очами... (107); ...в...мире новом, Напряженном и суровом... (108); Я стал умен, суров и скуп (88); Ты сам не таким ли живешь ремеслом? ("Акробат", 16) (апология опасности, бесстрашие)

d. = ь разд. II (убийство)

e. = P разд. II (апокалипсис)

f. = X разд. II ("человеческое, слишком человеческое")

g. = III разд. II (отвержение "слишком человеческого")

h. = T+Y разд. II + Напастям жалким и однообразным Там предавались до потери сил (123) (копшение человеческого мураг-вейника)

i. Мудрый подойдет к окошку... (77); "Из окна" (84); Смотрю в окно - и презираю (93); А там, за толстым и огромным Отполированным стеклом... (135); "Окна во двор" (159) (взгляд из окна)

j. ...душу гордость окрылит: Он неравенство оценит И дерзновенья пожелает (76); И ни разу по пледу и миру Кулаком не ударить... (161); Ремянный бич я достаю...И ангелов наотмашь бью (163) (бунт)

k. Мудрый подойдет к окошку...И смыкает понемножку Пресыщенные глаза (77); Претит от истин и красот...От восхождений и

падений Уж позволительно устать...Тяжелеют веки...(147); Пора не быть, а пребывать, Пора не бодрствовать, а спать...(156); Счастлив, кто падает вниз головой: Мир для него хоть на миг - а иной (140); С холодностьюзираю я теперь На скуку славы предстоящей (56) (пресыщенность)

1. "Музыка" (65); ...я творю из`ничего...и разрушаю вдруг шутя...(100) (мечта, творчество; произвол)

ш. ...я...пересоздал...мир, державшийся года (108); пови-
нуясь...звуку Души...подниму...руку, И затрепещет в ней цветок,
И я увижу и открою Цветочный мир...(112); А мне...Являлась
вестница в цветах...И я безумел от видений...(123); Ключи таинст-
венного сада Звенят на поясе моем. Я - чающий и говорящий (124);
Нелегкий труд...Всю жизнь воссоздавать мечтой Твой мир (175)
(творчество)

п. Все я знаю, все я вижу (86); Я стал умен, суров и скуп.
Я много вижу, много знаю...И каждый вам неслынный попот, И
каждый вам незримый свет...(88); ...И всезнающего, как змея
(157); Мне мир прозрачен, как стекло (163); ...Таинственный,
спокойный, сокровенный...Вещающий всю мудрость на земле (24)
(всеведение)

о. Я сам себе целую руки, Сам на себя не наглажусь. И как
мне не любить себя...(71); Своим чудесным, божеским началом...
я сладко потрясен...проступает Венок из звезд над головой моей
(21); малое, что здесь, во мне И взрывчатей, и драгоценней,
Чем все величье потрясений В моей плакающей стране (II 72)
(самолюбование, самовозвеличение)

р. Я сам над собой вырастаю...Стопами в подземное пламя,
В текучие звезды челом (118); ...Чем я ужасен и велик...Вещей
бледности моей...беспощадного огня, Который уж лизнул меня
(II 99) ("человекобожество", причастность небу и аду)

г. ...душу Гордость окрылит...(76); Один лишь я...Средь
озабоченных ходил.Смотрели на меня - и забывали Клокочущие чай-
ники свои...Все слушали стихи мои (123); Смуются нищие сердца
При виде моего лица. Оно их тайно восхитит И страх завистливы
родит (II 99); пред твоими слабыми сынами...гордиться я могу,
Что сей язык...Любовней и ревнивей берегу (68) (гордость)

в. ...крылья ангелов гигантских (65); солнце ангелы поту-
шат (85); ангел там высокий Ступил на воды тяжело...Дозором ан-
гелы встают (116) (апокалиптические ангелы)

	b	c	d	e	f	g	h	i	j	k	l	m	n	o	p	r	s
a	+				+	+			+		+				+		+
b		+	+	+					+		+		+	+	+	+	
c									+						+		
d				+													
e					+												+
f						+	+										+
g							+		+								
h								+									+
i										+							
j																	+
k																	
l											+		+				
m												+	+	+	+		
n													+			+	
o														+	+		
p																+	
r																	
s																	

Приведенные фрагменты и матрица соответствий достаточно красноречивы сами по себе, и как бы сами выстраивают соответствующий "нищанский" сюжет лирики X. Достаточно будет обрисовать его в самых общих чертах.

Центральное стихотворение - "Гости" (a), с очевидной цитатой из Нише¹⁹ и столь же очевидными аллюзиями на Апокалипсис,²⁰ - несет в себе апологию полюсов - Бога и Дьявола (a

также "мечты"), точнее, соответствующих начал в человеке, - и отвержение "середины", "теплоты" - как "человеческого, слишком человеческого".

С апологией "дьявольского" начала связаны "демонические" стихи (b), где либо появляется Люцифер - *прекрасный неудачник С печатью знания на челе или Ангел Паденья*, либо авторское Я наделяется демоническими чертами; демоническое начало далее может переходить в апологию одиночества или опасности (c), противостоящей серости обывденной жизни, и даже в апологию убийства как средства избавления человека от ужаса этой жизни (d) (наиболее эпатазирующим образом в 138: *А смертный венчик...Украсил би Тебя милей. Ведь так прекрасно...Скончатся рано, до греха...Уж лучше...Попастся би тебе злодею...Уж лучше в несколько мгнолений И стыд узнать, и смерть принять...И нож под левым, лиловатым, Еще девическим соском*), или в такое "глобальное решение", как всеобщая гибель в апокалиптической катастрофе (e), - отметим попутно, что излюбленные X-ем крылатые ангелы (v) похожи скорее на ангелов Апокалипсиса, чем, скажем, на ангелов Рафаэля.

Другая сторона демонизма - всеведение (n), самовлюбленность и самовозвеличение (o), переходящие в "сатанинскую гордость" (r); Я предстает как человекобог, причастный и небу, и аду (p). "Божеское" вообще нечетко отделено от "дьявольского" (...*Стопами в подземное пламя, В текучие звезды челом*), и Я в своем творчестве, с одной стороны, причастно Богу и уподобляется Творцу (m), а, с другой стороны, проявляет произвол (l), скорее присущий Дьяволу.

Отвержение "середины" проявляется в презрении к обычным, "средним" человеческим ценностям (f) и отталкивании от них (g); отсюда - взгляд свысока на копошение человеческого муравейника, предающегося *Нанастям жалким и однообразным* (h). Тут характерна специфическая "поза" - взгляд из окна²¹ (i), - связанная с "фаустовской" (а тем самым и "мефистофельской") темой пресыщенности жизнью и усталости от нее (k), доходящей до апологии самоубийства, дающего *хоть на миг, а иной* взгляд на мир, - и здесь мы с другого конца подходим к тем же демоническим темам убийства и апокалипсиса, а также к теме бунта против этого мира (j), бунта, сочетающего "взгляд на небо" и богоборчество.

Каков же общий знаменатель этого взаимосвязанного круга тем, охватывающих значительную долю стихов X. (в частности, 25 стихотворений из 47 в ТП)?

Мне представляется, что им является этико-эстетический максимализм, типологически (а скорее всего и генетически) связанный с линией Леонтьева, Достоевского²² и, прежде всего, Ницше (причем с последним - в аутентичном, а не расхожем варианте его учения). Раз этот мир - *серенькая ячонка, тизий ад*, полный уродства и страдания, покорности, посредственности и скуки, - и раз внутренний опыт убеждает нас в том, что есть иной, лучший мир, *родное древнее жилище, обитель души*, - то вывод и выдох не в том, чтобы пытаться улучшить этот мир или приспособиться к нему, принять его мелкие законы и получать от него свою долю мелких *утешений и усад*, - но в безоговорочном отвержении "этого", земного, "срединного" мира: недолжное подлежит уничтожению *в очистительном огне*, и Я - как причастный "иному" миру, как *знающий, чающий и говорящий* - имею право судить и осудить его.

"Человек - это то, что должно быть преодолено" (Ницше). Демаркационная линия проходит не между добром и злом,²³ ибо земное добро, как и *красота земная и здешняя правда*, - мелки и неистинны,²⁴ - а между малым, здешним, земным миром и истинным, "иным" миром, где *все огромно и певуче*, миром свободы и творчества.

"Иной мир", небо X. - это не царство любви и блаженства, но царство свободы и величия, и достигается оно не христианским смирением и любовью, но гордым дерзновением; путь, ведущий к нему - путь опасностей; отсюда апология крайностей, не только небесного (хотя именно Небо - отчизна души), но и дьявольского начала как носителя гордости и дерзновенья (и даже, может быть, красоты). Нужен толчок, выбрасывающий из этого мира, дающий духу "прорезаться", осознать свою природу и "сбросить изношенную оболочку", а откуда он исходит - не так уж важно (о положительном содержании этого максимализма см. разд. V).

Связи этого смыслового комплекса с учением Ницше очевидны. Ницшеанство Ходасевича, правда, очищено от всего позитивистско-дарвинистского в учении Ницше, от его антихристианства, от обожествления могущества, воинственности, мести, сладострастия. Но многое из главного остается. Это, прежде всего, низкая оценка современного человечества с его смирением и современной морали: ср. выше *f, h* - и "... 'ручной человек', безнадежно умеренный, противный..." ("Генеалогия морали"), "Лучше жить среди львов, чем под теплыми веяниями современных добродетелей... . . . мы оставались вдали от счастья немощных, от 'смирения'..." ("Антихристианин"), "Превзойдите... маленькие добродетели, маленькое благоразумие, бояливую осторожность, хищение муравьев, жалкое довольство, 'счастье большинства'!" ("Так говорил Заратустра") и мн. др. о маленьких жалких людях, маленьком счастье, маленьком стыде, маленьких победах, мелочных заботах современного человека, особенно в "Заратустре"; ср. также инвективы против "хорошего человека" как "идеального раба" в "Воле к власти"; далее, о том, что велико только то, что стоит вне морали, о том, что мораль принижает и умаляет человека (ос. в "Воле к власти" и "Утренней заре"). Отсюда вытекает презрение к такому человеку, отвержение его и созданного им мира, ощущение необходимости его "преодолеть": ср. *g, h, i* - и "Бывают дни, когда меня охватывает... презрение к человеку. . . я презираю теперешнего человека. . . Я задыхаюсь в его нечистом дыхании" ("Антихристианин"), "Человек есть нечто, что должно преодолеть" ("Заратустра"). Это возведение в принцип гордости и любви к самому себе, апология мужества, суровости, опасности, одиночества, бунта: ср. *j, p, r, o* - и "Надо научиться любить себя самого", "Опасными путями ходит Заратустра" и мн. др. в "Заратустре", "Мы... имеющие мужество...", "Жизнь, по мере возвышения, всегда становится суровее" ("Антихристианин"), "Не останавливаются только бесстрашные... , те, кого не пугают бури, опасности одинокого странствия" ("Веселая наука") и мн. др. о влечении к более свободным и опасным формам жизни. Особенно же важен максимализм Ницше, та внутренняя напряженность, с которой он свергал прежние идолы (и воздвигал новые), неве-

домая прежде в философии выявленность личного начала, искренность и глубоко пережитая серьезность, - именно здесь я вижу те черты его сочинений, которые могли быть всего ближе Ходасевичу. 25

Сверх сказанного, можно указать довольно много более или менее близких текстуальных и образных схождений, некоторые из которых, преимущественно с "Заратустрой", я приведу.

"Акробат" (16) (в част., Ты сам не таким ли живешь ремеслом?)

А человек - иль не затем он, Чтобы забыть его могли? (79)

И всезнающего, как змея (157)

Стопами в подземное пламя, В текучие звезды челом (118)

"Перед зеркалом" (157)

"День" (82), "Все жду: кого-нибудь задавит..." (85)

"Гляжу на грубые ремесла" (116)

Лети, кораблик мой, лети, Кренясь и не ища спасенья... Уж не вернуться нам назад.... (101)

Так называемый хороший, И вправду - честный человек Перегрузит тяжелой ношей Твой слабый, твой короткий век (138)

Всем равный жребий, вровень хлеба Отмерит справедливый век. А все-таки порой на небо Посмотрит смиренный человек... (76)

Сцена с канатным плясуном в "Предисловии Заратустры" (в част., Ты из опасности сделал себе ремесло)

Человек есть нечто, что должно преодолеть (многократно)

Если бы я мог стать мудрым вполне, как змея...

Чем больше стремится он [человек] вверх..., тем глубже простираются корни его в землю, вниз, в мрак и глубину, - к злу

Посмотрев в зеркало, я вскрикнул, и мое сердце содрогнулось: ибо не себя увидел я в нем, а образ демона и язвительную улыбку его

Горе этому... городу! - И мне хотелось бы уже видеть огненный столб, в котором сгорит он!

...золото сыплет оно [солнце] в море... так что даже беднейший рыба гребет золотым ведлом!

Мы... сели на корабль... Теперь, корабль, устремил взор твой в даль... Горе тебе, если среди океана на тебя нападет тоска по берегу...

("Веселая наука")

К к р и т и к е х о р о ш е г о ч е л о в е к а. - Добросовестность, ...чувство долга, ...честность... Не соображения ли пользы заставляют нас осуждать противоположные свойства...?

Х о р о ш и й ч е л о в е к к а к т и р а н

(там же)

Скромным, прилежным, ...умеренным: таким вы хотели бы видеть человека? Но мне он представляется только идеальным рабом

(там же)

Число примеров можно было бы увеличить. Отметим, в частности, что фигура Вакха в 95 и "лирический герой" в 112 имеют определенное сходство с Заратустрой.

*

Нельзя отрицать и связь этого смыслового комплекса (и всего "умонастроения" поэзии Х.) с русским декадансом, Брюсовым и Сологубом в первую очередь, - но эта связь, как мне представляется, неглубока. Конечно, *неси мечту, Иль дьявольскую красоту, Иль Бога...* перекликается с *И Господа, и Дьявола равно, прославлю я*, но характер этого "прославления" у Х. иной, и строк *Хочу, чтоб всюду плавала Свободная ладья* Х. никогда не написал бы: ²⁶ декадентская всеядность глубоко чужда ему. ²⁷ Пустоту и отсутствие высших нравственных задач Х. считал "смертным грехом" и "великим заблуждением" символизма (в "декадентской" его ипостаси): "Провозгласив культ личности, символизм не поставил пред нею никаких задач, кроме 'саморазвития'. ...Можно было прославлять и Бога, и Дьявола. Разрешалось быть одержимым чем угодно: требовалась лишь полнота одержимости...Глубочайшая опустошенность оказывалась последним следствием этого эмоционального скопидомства" ("Некрополь"). Если можно говорить об "иммoralизме" Х., то это не безразличный иммoralизм вседозволенности и артистического произвола гениальной личности (*Губами припадал ко всем земным травам* - Брюсов), а производное от его максималистского неприятия всего мелкого и неистинного (*малых правд*) во имя высокого и истинного (*последней правоты*). Меньше всего ему свойственен нравственный релятивизм - неизменный спутник эстетского отношения к жизни (*Быть может, все в жизни лишь средство* Для ярко-певучих стихов - Брюсов). Но главное, может быть, отличие "нищанства" Х. от, скажем, брюсовского - в его выстраданности, в том, что оно идет от искренней боли за несовершенство мира и невыдуманного личного страдания (что сближает Х. с Анненским и Блоком); если здесь и есть элемент "позы", то это поза страдающего и ищущего человека, а не модное условно-поэтическое позерство. ²⁸

Словом, я хочу сказать, что соприкосновения Х. с "линией Брюсова" столь же поверхностны и продиктованы скорее "духом времени", чем внутренней общностью (проблема "Ходасевич и Соло-

губ" сложнее и здесь рассматриваться не будет), как и его соприкосновения с футуризмом - с его эпатажем жестокостью и самовозвеличением (ср. "Я люблю смотреть, как умирают дети", "Я и Наполеон" и др. стихи молодого Маяковского, многое у Северянина - и "An Mariächen" или "К Психее" Х.).

С другой стороны, именно этот максимализм и экстремизм является главным, что отделяет Х. от пушкинской эпохи, к которой он так тяготеет, и которой была свойственна скорее пермессивность. В то же время, однако, и некоторые "нищенские" мотивы Х. восходят к Пушкину - к таким его стихам, как "Поэт и толпа", "Поэту", "Свободы сеятель пустынный", "Полководец" и т.д., вплоть до *Кто жил и мыслил, тот не может в душе не презирать людей... и Все, все, что гибелью грозит...* (хотя последние примеры - "чужая речь").

Наконец, нельзя не отметить и христианские корни "нищенства" Х. Кроме уже отмеченной реминисценции из "Откровения Иоанна Богослова", упомяну прямые цитаты оттуда же в одном из наиболее эпатажирующем жестокостью и одновременно наиболее апокалиптическом из его стихотворений - 85:

Звезда на землю оборвется

...и звезды небесные пали на землю (6: 13); ...И я увидел звезду, падшую с неба на землю (9: 1); Третий Ангел вострубил, и упала с неба большая звезда..., и пала на... источники вод...,

И станет горькою вода

и третья часть вод сделалась полынью, и многие из людей умерли от вод, потому что они стали горьки (8: 10-11)

...И солнце ангелы потушат...

...и солнце стало мрачно, как власница (6: 12) ...и помрачилось солнце (9: 2)

Наиболее же существенна тут идущая, видимо, тоже от Апокалипсиса мистическая традиция, выразившаяся, например, в таких высказываниях Мейстера Экхарта, как "Добродетель есть только среднее между пороком и совершенством" или "Вы должны подняться над добродетелью".

*

Справедливости и точности ради следует заметить, что "экстремистские" мотивы если и не уравниваются, то умеряются другими, связанными с приятием мира, прежде всего в его "эле-

ментарных", первоначальных основах. Правда, эти мотивы сосредоточены почти исключительно в ПЗ (1918-19 гг.): ...истинни, как небо, Земля, любовь и труд (61); шляпу сняв, я поклонился низко Петру Ивановичу, его работе, гробу, И всей земле, и небу ...И мальчику я поклонился тоже (41); Мне нравится...слушать То смех, то плач детей...Прекрасно. Вот шум, такой же вечный и правдивый, Как шум дождя, прибоя или ветра (44); хор светил и волк морских, Ветров и сфер мне музыкой органной Ворвались в уши (49). Здесь можно увидеть влияние акмеизма или даже "адамизма" - в особенности в строках: ...слова: цветок, ребенок, зверь - Приходят на уста все чаще (56).

В ТП эти мотивы почти исчезают (стоит отметить лишь: Горит звезда, дрожит эфир, Таится ночь в пролетах арок. Как не любить весь этот мир, Невероятный Твой подарок? (100), - впрочем, с последующей апологией собственной творческой мощи и произвола), а в "страшном мире" ЕЕ пропадает полностью, если не считать характерной трансформации в 125: Я полюбил железный скрежет Накофонических миров...Люблю певучий и визгучий Лязг электрической пилы..." и т.д.

V. ЭСТЕТИЧЕСКОЕ КРЕДО ХОДАСЕВИЧА

Эстетические взгляды Х., насколько их можно выявить по его литературно-критическим статьям и мемуарам, могут показаться эклектическими. Исповедование экстатически-дионисийско-моцартианской сущности искусства - и трезвый аполлинически-салериевский подход к нему; поэзия как искусство слова по преимуществу - и поэзия как религиозное служение; отрицание связи искусства с современностью - и утверждение этой связи, вплоть до оправдания поэзии общественным служением поэта; равнодушие к добру и злу - и отчетливая нравственная направленность; приверженность к пушкинской традиции - и осуждение пассаизма... При этом в поэзии самого Х. эти противоречия каким-то образом находят благополучное примирение, и "дионисийская" "Валлада" (1921) не представляется противоречащей "аполлиническим" декларациям типа "Жив Бог! Умен, а не заумен..." (1923). Легче всего сказать, что эти противоречия примиряются бесспорным единством творческой личности Х. Задача, однако, заключается в том, чтобы вскрыть рациональный общий знаменатель этих противоположностей. Я буду исходить при этом именно из критической

и мемуарной прозы Х., а не из его стихов. (Оговорюсь, что почти все его газетно-журнальные статьи зарубежного периода - кроме вошедших в сборники - остались для меня недоступными).

Приглядимся к тому, что не устраивает Х. в современной ему и прошлой поэзии. Какой не должна быть поэзия?

1. "Державинская лирика...была условна. И внешний мир, и собственные свои чувства поэты изображали в их "идеальном"... чистейшем и простейшем виде... Он [Державин] был первым..., сумевшим...выразить свою личность такой, какова она была - нарисовать свой портрет..., не искаженным условной позой" ("Державин", 1916). Дмитриев "чувство реальное...подменил выдуманной чувствительностью, столь же...поддельной, как 'поэтическое парение' классиков" ("Дмитриев", 1937). "Всякие попытки писать 'как Толстой', не чувствуя и не живя 'как Толстой', - либо пошлость, либо глупость... 'Учиться писать' у Толстого, не учась у него жить, и...не имея в себе того главного дара, который сделал Толстого Толстым, дара духовного подвига - напрасно и безнадежно, противно или смешно" ("Казачи", 1939). Итак, неприемлема подмена целостной личности условной, выдуманной, поддельной позой - и, шире, любой разрыв личности и творчества.

2. "Точного языка не мог Дельвиг добиться потому, что не было у него точных мыслей" ("Дельвиг", 1931). Брюсов "талант, и большой. Но он - маленький человек, мещанин...Поэтому-то, при блистательном 'как', его 'что' ничтожно" [из письма А.И.Тивякову, 1915]. То-есть к умербным результатам приводит и недоразвитие или недораскрытие личности.

3. "Необыкновенный человек, поэт Анненский, всю жизнь думал о своем Я - и не мог из него выбраться. 'Я' дурманило его лирическим жмелем...Действительной религиозной жизни [у него не было]" ("Об Анненском", 1922). То-есть личность, даже "необыкновенная", не должна быть замкнута в себе.

4. "Символисты не хотели отделять писателя от человека... Символизм не хотел быть только художественной школой...он пырвался стать жизненно-творческим методом, и в этом была его глубочайшая, быть может невоплотимая правда... [Но из этой попытки] возникло и великое заблуждение символизма, его смертный грех. Провозгласив культ лучности, символизм не поставил перед нею никаких задач, кроме 'саморазвития'. ...требовалось лишь

непрестанное горение, движение - безразлично во имя чего... Можно было прославлять и Бога, и Дьявола. Разрешалось быть одержимым чем угодно: требовалась лишь полнота одержимости... 'Личность' становилась копилкой переживаний, мешком, куда сыпались накопленные без разбора эмоции - 'миги'... Глубочайшая опустошенность оказывалась последним следствием этого эмоционального скопидомства" ("Конец Ренаты", 1928). То-есть слияния личности с творчеством недостаточно, если оно рассматривается как самоцель, и перед творческой личностью не стоит никаких задач, кроме имманентных ей же.

5. "С замечательным упорством и трудолюбием он [Брисов] работал годами над книгой, [в которой] он хотел дать ряд стихотворных подделок, стилизаций, содержащих образчики 'поэзии всех времен и народов'! В книге должно было быть несколько тысяч стихотворений. Он хотел несколько тысяч раз задушить себя на алтаре возлюбленной Литературы - во имя 'исчерпания всех возможностей', из благоговения перед перестановками и сочетаниями... Написал он ужасную книгу 'Опыты' - собрание бездушных образчиков всех метров и строф" ("Брисов", 1924). "Для Блока его поэзия была... реальным духовным подвигом, неотделимым от жизни. Для Гумилева она была формой литературной деятельности" ("Гумилев и Блок", 1931). Благополучные эстеты... не видят того, что значит поэзия Анненского... За его лирикой не слышат... человеческой драмы... Они рукоплещут форме. Форма у Анненского остра, выразительна, часто изысканна. Следовательно, Анненский - мастер... и все обстоит благополучно. Они [эстеты] удовлетворенно констатируют, что у... Анненского прекрасные голосовые связки... он... кричит чрезвычайно громко и выразительно" ("Об Анненском"). То-есть недостаточно и ущербно замыкание на чисто литературных задачах, на проблемах "формы".

6. "Художественное произведение, которого смысл исчерпывается заключенным в нем мемуарным, пейзажным и бытовым материалом... неизбежно оказывается дефективным" ("К столетию 'Пана Тадеуша'", 1934). Садовской "почти не решается прибегать к новым, еще не освященным традициями приемам творчества... Но многие чувства современного человека требуют и современных способов выражения" ("Русская поэзия", 1914). "...в его [В. Садовского] стихах нет и тени художественного почина, как почти нет

попыток сказать новое и по-новому. Поэтическая традиция его надежная крепость... Но такое отсиживание столько же отстраняет от него опасность поражения, как и возможность победы... Кристально чист ключ поэзии Садовского, но утолит ли он чью-нибудь жажду" (рец. на "Полдень" Б.Садовского, 1916). Итак, к художественному ущербу приводит и замыкание в той или иной традиции, бытовой или поэтической.

Таким образом, не должно быть:

подмены собственной личности - позой или подделкой под другую личность;

замыкания внутри собственной личности;

даже при слиянии личности с творчеством - замыкания на имманентных задачах, на "саморазвитии";

замыкания на чисто литературных задачах;

замыкания на "своей" среде и/или традиции.

Иначе: личность должна быть полноценной и полноценно проявляться в творчестве, в идеале сливаясь с ним; она не должна замыкаться в себе, на своих внутренних задачах, даже на литературных задачах, на "своем" вообще - она должна быть открыта, разокнута. Прежде, чем ответить на вопрос - куда? - сделаю отступление.

*

Одним из ведущих лейтмотивов в философской мысли новейшего времени является мысль об ущербности, дефектности любой "закрытости", "замкнутости", "самодостаточности". Здесь не место искать причины появления этого лейтмотива, хотя наиболее очевидные из них лежат на поверхности (секуляризация культуры, "отчуждение" и т.д.). Так или иначе, эта мысль оказывается едва ли не центральной у таких, например, противоположно направленных мыслителей, как выросший из неопозитивизма Карл Поппер и укорененный в христианской традиции Клайв С. Льюис. В своей концепции "трех миров" Поппер подчеркивает мысль об открытости Мира 1 (Миру 2 и, через него, Миру 3) и о самоуничтожении и противоречивости любой концепции его замкнутости (в его учении о закрытых и открытых обществах эта мысль из метафизики переносится в сферу социологии). Льюис настойчиво отстаивает мысль о губительности не только чувства самодостаточности в

человеке, но и замыкания в любой, даже самой почтенной и благородной сфере деятельности, от материнской любви до общественного служения. Общеизвестно глубокое развитие и обоснование этого круга идей у Мартина Бубера.

В русской традиции эта мысль в различных формах проявляется, например, у Н.Федорова и Вл.Соловьева (от "Критики отвлеченных начал" до "Смысла любви"), а позже в особенности у Вяч.Иванова, но еще задолго до них с необычайной силой выражена у Тютчева. Филологическим отражением этого круга идей является все творчество М.М.Бахтина.

Мне представляется, что эта "философема" является центральной и для эстетики Х. Для него очень важны были вопросы о самодостаточности Я и самодостаточности так называемых "художественных задач" (или "эстетического критерия"). И на оба эти вопроса он отвечал отрицательно, как это ни противоречит на поверхностный взгляд и его "индивидуализму", и его ориентации исключительно на литературу. Замечу, что противоречие между теоретическим - и поэтическим - антииндивидуализмом и сосредоточенностью на жизни собственной души не ново в русской поэзии: достаточно назвать того же Тютчева; но ориентация на себя бывает разной, и Тютчев, как и Х., сосредоточен на себе для того, чтобы преодолеть себя, "жизни из себя".

*

Для дальнейшего обоснования высказанной мысли обратимся к "положительной" части эстетической программы Х. Какой должна быть поэзия?

7. Позе, условности, поддельности противостоят конкретность и правдивость как *conditio sine qua non* истинного искусства. "Как бы ни назвать путь, которым шел Пушкин, - этот путь привел его к реализму, т.е. прежде всего к конкретности переживания..." ("Щастливый Вяземский", 1928). "Правдивость и простота навсегда...остались во мне связаны с воспоминаниями о Блоке" ("Блок и Гумилев"). Даже в общем чуждый поэт принимается Х-чем, если его поэзия удовлетворяет этому критерию: "Прекрасно и благородно в Есенине то, что он был бесконечно правдив в своем творчестве и перед своей совестью..." ("Сергей Есенин", 1926). Это же требование - основное и исходное -

применяется и к собственным стихам и прозе: "...быть сугубо правдивым. Я долгом своим (нелегким) считаю - исключить из рассказа лицемерие мысли и боязнь слова. ...Истина не может быть низкой, потому что нет ничего выше истины. Пушкинскому 'возвышающему обману' хочется противопоставить нас возвышающую правду" ("А.Белый", 1934-38). См. тж. выше (п.1) о Державине.

8. Поэзия предъявляет повышенные требования к личности поэта: она должна быть единой, цельной, неповторимой и пребывать в единстве с творчеством. Именно в том, что "символисты не хотели отделять писателя от человека", была их "глубочайшая, быть может, невоплотимая правда" ("Конец Ренаты"). Это жизненно-творческое единство должно образовывать некую неповторимую констелляцию мыслей, чувств и образов: "В жизни каждого поэта ...бывает минута, когда...он вдруг постигает в себе строй образов, мыслей, чувств, звуков, связанных так, как доколе они не связывались ни в ком. ...Если ее не было - нельзя притворяться, что она была: поэт или начинается ею, или не начинается вовсе" ("Державин", 1931). Цельность личности и ее единство с творчеством определяет такое эстетическое качество, как единство формы и содержания: см. выше (п. 2) о Брюсове.

Но правдивость, конкретность, единство личности и творчества - лишь необходимые предварительные требования, так же как и формальное мастерство, т.е. умение ставить себе задачи и умело разрешать их ("В каждом стихотворении Гумилев ставит себе ту или иную задачу и всегда разрешает ее умело" ("Русская поэзия")). Поскольку эта ступень достигнута, выдвигается требование трансцендирования, выхода за рамки личности.

9. Замкнутости личности, даже "необыкновенной", на себя противопоставляется преодоление ее во имя подчинения высшему началу и приобщения к нему: "Осмыслить...свою жизнь значит пересмотреть ее с точки зрения некой высшей цели - высшей, нежелы...эстетическое любование [мыслями и чувствами] в себе ...Эта частная, личная жизнь должна быть...подчинена...высшему императиву. Из маленького я нужно выйти, нужно сжечь его, чтобы из пепла восстало иное, очищенное и расширенное Я. ...Расширить малое 'я', сделать...мысли и чувства сверхличными могла бы в Анненском...любовь к человечеству или к Богу" ("Об Анненс-

ком"). Такому трансцендированию может служить и любовь к миру: "Как художник, он [Пушкин] равнодушно внимал добру и злу, они были для него равноценны... [Зато в 'Гаврилиаде'] такое нежное сияние любви к миру, к земле, такое умиление перед жизнью и красотой..." ("О 'Гаврилиаде'", 1917). Поэтическое вдохновение Х. рассматривал именно как прорыв за рамки собственного Я: "Более всего в жизни дорожит он [поэт] теми тайными минутами, когда Аполлон требует его к священной жертве... За эти минуты своей одержимости, своего святого родства, которое сродни мгновениям последней эротической судороги или эпилептическим минутам 'высшей гармонии', ...поэт готов жертвовать жизнью. Он ею и жертвует..." ("О Сирине", 1937); "В художественном творчестве есть момент ремесла, хладного и обдуманного делания. Но природа творчества экстаична. По природе искусство религиозно, ибо оно, не будучи молитвой, подобно молитве и есть выражение отношения к миру и Богу" (там же). Диалектика соотношения личности, творчества и Бога лаконично изложена - по поводу оды "Бог" - в книге о Державине: "Державин сам с замиранием сердца ощущал высоту своего парения. ...Смотря на собственное отражение в оде, видел он отражение Бога в себе самом - и все более поражался". Связь этих мотивов с поэзией Х., прежде всего, с ТП, очевидна.

10. Декадентски-индивидуалистическому замыканию личности и творчества на себе, равно как и "сальериевскому" замыканию поэта на чисто литературных задачах, Х. противопоставляет взгляд на позицию и литературу вообще как на служение и подвиг. В этом отношении ключевым текстом, моделирующим, по Х., всю дальнейшую судьбу русской литературы, был пушкинский "Пророк". "В тот день, когда Пушкин написал 'Пророка', он решил всю грядущую судьбу русской литературы; указал ей 'высокий жребий' ее; предопределил ее 'бег державный'. В тот миг, когда серафим рассек мечом грудь пророка, поэзия русская навсегда перестала быть всего лишь художественным творчеством. Она сделалась высшим духовным подвигом... Подчиняя лиру своему этому высшему призванию, отдавая серафиму свой 'грешный' язык, 'и празднословный, и лукавый', Пушкин и себя, и всю грядущую русскую литературу подчинил голосу внутренней правды, поставил художника лицом к лицу с совестью... Пушкин... завещал русскому писателю роковую

связь человека с художником, личной участи с судьбой творчества. Эту связь он закрепил своей кровью. Это и есть завет Пушкина. Этим и живет и дышит русская литература, литература Гоголя, Лермонтова, Достоевского, Толстого. Она стоит на крови и пророчестве" ("Окно на Невский", 1922). "Без откровения, без прорицания нет поэзии" ("Грибоедов", 1929), Ср. строки о Блоке и Гумилеве, цитированные выше (п. 5). По Х., жизненное служение поэта как человека и гражданина может возвысить его поэзию, зарядить ее своей силой или оправдать ее. "Те 'слишком человеческие' чувства, которым отдался Мицкевич в 'Пане Тадеуше', именно потому и выпились с такой волшебной силой, что они уже были в нем как бы подостланы иными, куда более значительными по объему и силе... Последняя поэма Мицкевича оправдана тем, что он умер с оружием в руках" ("К столетию 'Пана Тадеуша'").

11. Наконец, пессимистическому замыканию в рамках той или иной традиции (даже - и прежде всего - пушкинской) Х. противопоставляет сложное, неоднозначное, живое отношение к традиции как к драгоценнейшему достоянию, которое, однако же, не должно сдерживать движение вперед. С одной стороны: "Все можно вырвать или выжечь из нашей памяти, но Медного Всадника, но украинской ночи, но Тани Лариной мы не забудем" ("Щастливый Вяземский"); "То, что нас связывает, во много раз прочнее всего, что могло бы разъединить. В некотором смысле у нас с Вами общая родина: 'Отечество нам Царское Село'" (письмо В. Садовскому, 10 фев. 1920); "Порой целые ряды заветнейших мыслей и чувств оказываются неизъяснимыми иначе, как в пределах пушкинского словаря и синтаксиса..." ("Колелемый треножник", 1921); Х. говорит о некоторых словах, "с которыми связана драгоценнейшая традиция и которые вводишь в свой стих с опаской, не зная, имеешь ли внутреннее право на них - такой особый, сакраментальный смысл имеют они для нас..." (там же). Однако: "Нельзя и не надо превращать пушкинский канон в прокрустово ложе. Знамя с именем Пушкина... да не будет... чем-то вроде эстетического шлагбаума, бьющего по голове всякого, кто хочет идти вперед. Пушкин не преграждает пути, он его открывает: ("Окно на Невский"), - ср. выше (п. 6) о стихах В. Садовского. С одобрением Х. отмечает, что "Филолог и классик,

...Анненский не мог удержаться от того, чтобы не модернизировать, не заострить даже такую, казалось бы, неприкосновенную для него форму, как античная трагедия" ("Об Анненском"). Высказывания этого типа не случайно концентрируются у Х. в начале 20-х годов, когда боязнь уничтожения культурных ценностей и - в той или иной степени - противостояние режиму породили в широких кругах творческой интеллигенции пессимистские тенденции и стремление замкнуться в стенах пушкинской крепости (см. как яркий пример этих тенденций сборник "Лирический круг", М. 1922, где и было напечатано "Окно на Невский"); сам не чуждый этих настроений, с исключительной силой выраженных в "Колеблемом треножнике", Х., верный своей "антиимманентной" установке, одновременно предостерегает и от опасностей такого замыкания.

Так же неоднозначно отношение Х. к современности: поэт должен быть открыт ей, какова бы она ни была. "Отражение эпохи не есть задача поэзии, но жив только тот поэт, который дышит воздухом своего века, слышит музыку своего времени. Пусть эта музыка не отвечает его понятиям о гармонии, пусть даже она ему отвратительна - его слух должен быть ею заполнен, как легкие воздухом" ("Державин", 1931) - ср.: ...*Я полюбил железный скрежет Накофонических миров* (125), - но одновременно не должен замыкаться в ней, особенно в "дурной современности": "Многое в Игоре Северяnine - от дурной современности, той самой, в которой культура олицетворяется в биплане, добродетель заменена приличием, а красота - фешенебельностью" ("Русская поэзия").

Таким образом, в отношении Х. к прошлому, к культурной традиции, и к современности есть общий знаменатель, раскрываемый все той же философемой. Нельзя замыкаться в себе: надо быть раскрытым современности, дышать ее воздухом; но и в ней нельзя замыкаться - нужно трансцендирование в прошлое, в традицию; но и самодовление традиции (пессимизм) также ущербно. Односторонняя ориентация на современность (И.Северянин) и на традицию (В.Садовской) равно дефектны.

Итак, Х. последовательно отвергает всякую замкнутость и самоцельность (жизнь ради жизни, личность ради личности, литература ради литературы). Личность трансцендируется - через вдохновение - в творчестве; но это лишь первая ступень; само творчество - поэзия, литература, культура в целом - также должно

трансцендироваться (см. с этой точки зрения "Хранилище", (147), где музей предстает как кладбище замкнутой в себе культуры) в службе высшему, внаположину культуре началу - внутренней правде и совести (= Богу). Человеческое Я, замкнувшееся в себе, может быть носителем лишь "малых правд"; это "маленькое я" должно быть преодолено. С этой точки зрения надо понимать "ницшеанство" Х.: лозунг Ницше о "слишком человеческом" и о необходимости преодоления человека близок Х., хотя выводы из него Х. делает отнюдь не "заратустровские". Преодоление "слишком человеческого" означает для Х. возвышение до религиозной (в широком смысле слова) жизни и религиозного отношения к творчеству, в котором эстетическое становится неотделимым от этики. Философема, выделенная в качестве центральной для Х., сверху упирается в этику и переходит в нее, снизу - в литературную технологию. Декларации об экзатичности творчества не противоречат, а, наоборот, согласуются в рамках этой концепции с салерниевским "деланием", а требование конкретности и правды - с апологичной фантазии ("Музыка", "Друзья, друзья!...").

По Х., для появления настоящей поэзии нужен п о р ы в, - но не самоценный, а направленный высь, "стремление", а не "влечение", - и п о д ч и н е н и е голосу внутренней правды и совести. Ну и, конечно, "постановка определенных задач" в каждом данном стихотворении и "умелое разрешение" их (в отношении последнего Х. почти в одинаковых выражениях пишет о Пушкине и Гумилеве). Реализации всего этого комплекса Х. не находил - за редкими исключениями - у символистов и других своих современников, - и прежде всего отсюда проистекает его ориентация на Пушкина.

Думаю, что для самого Х. это преодоление себя, всего мелкого в себе, своего "грешного языка" - во имя подчинения внутренней правде и совести - было вечной desiderata, - но порыв (и прорыв) к этому - вся его поэзия, начиная с ПЗ. Лучшие стихи Х. имеют пушкинский статус, приближаясь по полноте самораскрытия, внутренней честности, высоте поставленной задачи и совершенству ее разрешения к таким пушкинским шедеврам, как "Воспоминание", - идет ли речь о таких "мелочах", как "Леди долго руки мыла", или о лирических исповедях, написанных полным голосом, как "Валлада" (1921) и "Элегия" ("Деревья Кронверкского

сада..."). И, заметим, недаром названные стихотворения с исключительной силой воплощают именно идею трансцендирования.

В свете сказанного следует понимать и гордо-скромное высказывание X. о том, что он *Привил-таки классическую розу К советскому дичку*. Не реставрацию пушкинских форм ставит здесь себе в заслугу X; - этим с неменьшим правом мог бы похвастаться его приятель Б. Садовской и многие другие пассажиры 10-х - 20-х годов, - но возврат к пушкинскому пониманию поэзии и ее роли - в духе "Пророка". Очередная философема, как мне представляется, дает надежный ключ - хотя и не универсальную отмычку - к поэзии зрелого X., своего рода путеводитель по ней. Не универсальную же - потому, что никакая большая поэзия не может быть замкнута ни на какой "концепции", даже на такой широкой и "разомкнутой"

VI. ВЫСОКОЕ И НИЗКОЕ

0. Соотношение между тематически-предметной сферой (высокая - нейтральная - низкая), стилем (высокий - средний - низкий) и типом интонации (ораторская - напевная - говорная) в лирике эволюционировало со времен Ломоносова до наших дней. Эстетика классицизма предписывала строгое соответствие между ними, которое могло нарушаться со специальной целью лишь в сочинениях пародийного типа. В пушкинскую эпоху, вместе с падением системы лирических жанров, была расшатана и жесткость этих соответствий; процесс этот продвинулся еще дальше в поэзии Некрасова и, далее, Анненского и Блока. Однако и по сей день в норме, при отсутствии пародийно-сатирического или комического задания, эти соответствия, хотя и в сильно размытом виде, сохранились.

В поэзии X., именно благодаря ее ориентированности на поэтику пушкинской поры, нарушения и сдвиги этих соответствий отличаются особой тонкостью и становятся особенно значимыми. Достаточно для начала вспомнить строчку *На высоте горит себе, горит* в стихотворении о душе и ее полете, недаром вызвавшую негодование Асеева. Сложное взаимодействие "высокого" и "низкого", "поэзии" и "прозы" - одна из центральных черт поэтики X. Проследить, хотя бы в общих чертах, как это взаимодействие осуществляется, - цель этого раздела.

Тенденция к прозаизации заявления в "Брента, рыжая реченка!" (1920) в виде прямой декларации: *С той поры люблю я, Брента,*

Прозу в жизни и стихах. "Проза в жизни" - тематические прозаизмы, "проза в стихах" - стилистические. Но и сама структура стихотворения декларативна: торжественный эпиграф из "Онегина"²⁹ контрастно монтируется с 1-ой строкой (*Брента, рижая реченка!*); *вдохновенные мечты* и *вдохновение* любви разбиваются о действительность, стоящую за звонким именем - *рижью реченку с мутными струями*; и все завершается рифмой *брезента - Брента*.

Другая декларация - в "Петербурге" (1926): *И каждый стих гоня сквозь прозу, Визуализая каждую строку...* . Здесь заявлен отказ от всякой условной "поэтичности", то приближение - через "вывих" традиционных поэтических формул - к разговорности и просторечию, которое было пронизательно отмечено и Мандельштамом (писавшем о "нежной грубости простонародного московского говорка" в стихах Х.), и Тыняновым (писавшем о "зловещей угловатости", "нарочитой неловкости", "бормочущих домашних рифмах", "вторжении записной книжки в классную комнату высокой лирики", - правда, Тынянов считал эти черты периферийными для Х.).

Основной предмет дальнейшего рассмотрения - техника этой прозаизации стиха у Х.

1. Вторжение "низкого" в "высокое"

1.1. Внефабульное - через сравнение или метафору, вводящие пятном обыденную или низкую деталь.

Наиболее яркий пример - стихотворение 90 о пробуждении и полете духа: *Прорезываться начал дух, Как зуб из-под припухших десен*; после отделения духа от Я: *А я останусь тут лежать - Банкир, заколотый апашем - Руками рану зажимать...* Все стихотворение стоит на этих двух сравнениях - стоматологическом и бульварно-кинематографическом. В результате их введения вместо мраморно-холодной стилизации под "золотой век" (здесь значимы преимущественно контексты Тютчева и Баратынского) возникает живое, сегодняшнее поэтическое высказывание с пронзительно искренней интонацией; при этом пятна обыденности, снимаемая налет стилизации, делают это высказывание предельно серьезным.

Аналогичный механизм - в 93, где в высокую апокалиптическую тематику и стилистику (с цитатой из блоковского "Возмездия": *беззвездный вижу мрак - мрак ночной, беззвездный*) вторгается "огородное" сравнение: *Так вьется на гряде червяк, Рассечен тяжелой лопатой.*³⁰ Традиционный библейско-державинский червь превра-

чается в червяка, а старый образ натуралистически детализируется.

Неслучайность и систематичность этого приема снижения и прозаизации высокого контекста хорошо видна на примере 79 и 76. В первом нищеванско-брюсовская тематика и стилистика переводится в иной, "домашний", ключ сравнением: *...А маленькую доброту, Как шляпу, оставляй в прихожей*. Во втором тот же эффект порождает простенькое сравнение *Так ничже травка прорастает Сквозь трещины гранитных плит* на фоне нищеванско-достоевской тематики и громоздкого, хотя и по-ходасевичевски ненавязчивого, инструментария стилистики начала XIX и даже XVIII века (*неравёнство*; инверсия *Времен в приближенную даль*; оксюморны *язвительная отрада* и *приближенная даль*).

Во всех этих случаях "низкое" сравнение действует как кодовый переключатель, превращающий то, что могло бы восприниматься как риторика и/или стилизация, т.е. нечто сугубо "литературное", далекое от реальной жизни и потому "несерьезное", - в серьезное, человеческое и насущное. Этим приемом Х. убивает двух зайцев, удовлетворяя своей тяге к "золотому веку" и архаике и одновременно говоря "с последней прямой" о важном и сегодняшнем.

1.2. Фабульное - прямым введением обыденной детали.

Этот прием более характерен для ПЗ, чем для ТЛ. Типичные примеры - 19 и 27: в обоих случаях высокая тематика (пламенная жизнь души в 19, смерть в 27) и стилистика (*пламенное чудо, ропот огня* и т.д.), блоковские интонации и реминисценции (а в 27 - и блоковский размер Я 5352; ср. "На поле Куликовом, I"), - и все это переключается в бытовую план скупой деталью: *...спеши к трамваю; И все-таки бреду домой с покупкой*. Аналогично в 24: здесь стилистика золотого века (*Хлоя; на розах, на левкоях ... ти нежила бы взор*), тема смерти - и *...ти робко переменишь Мешок со льдом заботливой рукой* (такое вторжение натуралистической детали, впрочем, предвосхищено Анненским с его "подушкой кислорода").

В 77 высокая архаизирующая стилистика (обращение к *буре, армады, прах, скалы, понт*) трансформируется обыденным: *У старушки взриваешь Ветхий вывернутый зонт* (отметим точную прозаическую деталь *вывернутый* и рифму *понт-зонт*). В 70 *Сердце...*

Упадает с вишни - и видит, упав, циферблат будильника на ночном столике (здесь, кроме того, высокая тематика снижена разговорной стилистикой и интонацией)

2. Параллелизм высокого и низкого.

Крайне сжатый образец такого построения - "Пробочка", написанная по схеме частушки (и почти частушечным размером), где 1-2 и 3-4 строки семантически параллельны, причем 1-2 имеют дело с неодушевленными и обыденными реалиями, а 3-4 - с личными и высокими (тело и душа).

"Звезды" состоят из двух неравных частей: 30 + 6 строк. Линия раздела проходит посередине строфы, что делает переход от первой части, предельно сниженной, бульварно-фельетонной (*румяный захаль, двухспальные напечи, непотребный хоровод, трясут четырнадцать грудей, жидколягая комета* и т.д.), ко второй, высокаторжественной, с цитатой из Тютчева (*мир, гордящий звездной славой*), особенно разительным, - при том, что тематически вторая часть органически вырастает из первой.

В 68 - также отчетливое разбиение на две части, и также органическое вырастание торжественной второй, с темами России, ее языка и поприща поэта, из обыденной первой, со свивальниками и пряниками.

Иное, кольцевое построение - в 107, с *Кронверкским садом* и *косным дождем* в обрамляющих строфах и поразительной картиной "рая поэтов" в средних. Здесь оппозиция "обыденное/высокое" четко коррелирует с оппозициями "средний/высокий стиль" и "я (тело)/душа". (См. также характерные построения в 163 и 113).

3. Высокое сквозь низкое.

В *затоптанном* и *низком* *Свой горный лик мы нанче обрели* (109) - это, вообще говоря, достаточно общее место романтического (в широком смысле слова) мироощущения и, в частности, символистской поэтики - достаточно вспомнить Блока и его "Незнакомку". С дургой стороны, поиски высокого в традиционно низком (и, соответственно, снижение традиционно высокого) - обычное явление (также связанное со своего рода "романтизмом") в пред- и послереволюционной русской поэзии, отражающее революционную "переоценку всех ценностей", - упомяну лишь Маяковского и Есенина. Так что аналогичные мотивы у Х. отнюдь не новы, - но, как обычно у него, нов их поворот. В "Марте" цитированная декларация

вырастает из скромной реалистической картины низкого серого неба (отсюда *А там, на небе, близком, слишком близком, Все только то, что есть и у земли, т.е. буквальное "снижение высокого"*) и морских тротуаров (*Мы в тротуары смотримся, как в стекла*). И этой обыкнейшей картины достаточно, чтобы мотивировать поэтический ход, меняющий ролями небо и землю. Мы буквально смотрим на землю и сквозь нее видим небо и свой горный лик.

В этом и ряде других стихотворений 1922 года (напр., 110, 117) мы видим концентрированное выражение поэтики Х. периода ТЛ: чеканный стих; четкая, острая и неожиданная поэтическая мысль; сложнейший и очень органический стилистический сплав, базирующийся на среднем, литературно-разговорном стиле, в который вплавлены, с одной стороны, чистые коллоквиализмы, а с другой - архаизмы и другие элементы высокого стиля; это постоянное стилистическое скольжение накладывается на почти независимое от него скольжение предметно-тематическое ("высокие" vs. "низкие" реалии), - в результате чего возникает тот неповторимый речевой сплав, который Мандельштам (неточно) характеризовал как "замысловатую и нежную грубость простонародного московского говорка", добавляя (очень точно), что "стихи его очень народны, очень литературны и очень изысканны".

Покажем это подробнее на примере 117.

Уже первая строка -

Ни жить, ни петь почти не стоит

- неповторимо ходасевичевская. Интонация и синтаксис - литературно-разговорные, на этот фон накладывается, с одной стороны, чисто разговорное *не стоит*, снабженное, в свою очередь, "уточнителем" *почти*, еще более "коллоквиализирующим" строку, но одновременно придающим остро-поэтическое звучание своей свежей необычностью в этом контексте; с другой стороны, тут же использован архаический поэтизм *петь*. Семантика - высокая: отказ от жизни и поэзии, - но одновременно сниженная этим *почти*, трансформирующим условно-поэтическую декларацию в план искренней повседневной речи.

В непрочной грубости живем

- предельно точное и лаконичное афористическое обоснование "почти отказа" 1-ой строки (в духе *на время не стоит труда*). Прозаический пересказ мог бы выглядеть так: мир, в котором мы

живем, построен из грубого материала, и к тому же еще конструктивно непрочен. (Читатель ТП не может вдобавок не соответствовать эту строку с началом предыдущего стихотворения: *Гляжу на грубые ремесла, Но знаю твердо: ми в раю...*; возникающий "интертекст" бросает свой ответ на данное стихотворение, предвосхищая дальнейшее).

Портной тачает, шлотник стронт:
Швы расползутся, рухнет дом.

Здесь - "вещественное" обоснование абстракций 1-2 строк. Стиль - средний, лексика - литературно-разговорная, реалии - "грубые".

Тезису 1-ой строфы противостоит антитезис 2-ой:

И лишь порой сквозь это тленье
Вдруг умиленно слышу я
В нем заключенное биенье
Совсем иного бытия.

Все меняется. Вместо дробного синтаксиса 1-ой строфы (6 предложений, из которых 4 нераспространенных) - одно плавно текущее предложение без единого знака препинания; стилистика резко повышается, появляются (хотя и нерезкие) инверсии; вместо грубой конкретности 3-4 строк - возврат к абстрактности. - И далее, как после отвлеченной заявки 1-2 строк следовал "конкретный пример" 3-4, так после отвлеченной 2-ой строфы следует конкретизирующее сравнение 3-ей:

Так, проводя жизнь скуку,
Любовно женщина кладет
Свою взволнованную руку
На грузно пухнувший живот

(1-2 строки: 3-4 строки = 2 строфа : 3 строфа; с другой стороны, 1 строфа как целое ("отказ") противопоставлена 2-3 строфам ("приятие")). Лексико-семантический сплав этой строфы неповторим и нечленим. Беременная женщина здесь - "готовый предмет", с поразительной точностью резюмирующий содержание стихотворения: сочетание грубого, уродливого, может быть, непрочного - с "биением иного бытия"; этот же образ в эстетическом плане дает классическое сочетание "низкого", "нечистого" с высоким и чистым. Стилистика лексического наполнения строфы "скользит" по этому образу, давая то архаическое пятно *проводя*, то переходя от "душевного" *взволнованную* (применительно к руке) к грубо материальному *грузно пухнувший* (это самое грубое пятно в

лексике стихотворения характерным образом соотносится именно с самым высоким в его семантике, с *биением иного бития*).

Иной поворот темы - в 114. Стихотворение возникает из такого же "пустяка", как 113 (волос любимой женщины, прилипший к пиджаку) или 109 (отражение в мокром тротуаре), - из того, что видно *В твоём расширенном зрачке*. Сначала - декларация о невозможности проникнуть в истинную реальность: *Покрова Майи потаенной Не приподнять моей руке*; но далее, вопреки этому, *под зыбким пологом ресниц* поэт видит не только *улицу* и *просто - таяние весны*, но и, в *непостижном сочетании*, - *любовь, огня эфирного пыланье и светлый космос*. Движение мысли стихотворения - сквозь обычное к высокому и тайному; но и то, и другое неразрывно сплетены, а образный ход стихотворения оказывается прямо противоположным: от *Покрова Майи* (первые слова) до *велосипедных спиц* (последние). Это велосипедное сравнение очень характерно для кодасевичевского варианта символистской темы "a realibus ad realiora".

Отметим, что в 109 и 114 для проникновения сквозь обыденное к высшему X. использует "готовые предметы" - мокрые тротуары, отражающие небо, и глаза, "отражающие" и внешний мир, и глубинную реальность.

Преображение низкой реальности в высокую - особый и устойчивый у X. поворот той же темы.

В 30 и 85 - только жажда преобразования гнетущей (*Все те же встречи Гнетут меня. Все к той же чаше Припал - и пью...*) или "душу душащей" действительности: *Преобразись, Смоленский рынок!*; *И с этого пойдет, начнется... Звезда на землю оборвется, И станет горькою вода... И солнце ангелы потушат...*. Очень характерно для X. место чаемого преобразования: Смоленский рынок в Москве, петроградская улица с ее автомобилями.

Специфично у X. преобразование мира творчеством. Сниженный вариант - как произвольная выдумка от скуки (*Надобедает мне колось*) и розыгрыш "дородного соседа" - в "Музыке" (65). Но и здесь эта выдуманная "неслышная симфония", возникающая на фоне обыденной картины колки дров во дворе и сниженно объясняемая собеседником (*Ну, может быть - Военного хоронят?*), мотивирована реальной красотой зимнего утра, возводимой произволом воображения в неземной ранг. Ключевой образ, включающий работу

воображения, излюбленные X-ем ангелы, вводимые сравнением: *Сребророзов Морозный пар. Столпы его восходят... Как будто крылья ангелов гигантских.* И при всей эксплицитной выдуманности "неземного" плана, в конце стихотворения эти ангелы выступают уже самостоятельно, вне сравнения (*А небо Такое же высокое, и так же В нем ангелы пернатые сияют*), утверждая, что преобразование свершилось.

Катализатором преобразования земного в небесное (*Гляжу на грубые ремесла, Но знаю твердо: мы в раю*) ангелы выступают и в 116. И здесь они возникают из реальной картины: *...Высокий парус треугольный Легко развертывает он. Тогда встает в дали далекой Розовоперое крыло. Ты скажешь: ангел там высокий Ступил на воду тяжело.* То-есть и здесь "неземное" возникает через сравнение (типа тютчевской "ветреной Гебы"), но далее вся "грубая" действительность трактуется в "райском" коде (*И непоспешными стопами Другие подошли к нему и т.д.*), и завершается стихотворение утверждением неправдоподобности и нереальности "объективной действительности" (*И кто поверит, что простие Там сети и лядьи плачут?*).

Наиболее полно и существенно тема преобразования мира творчеством выражена в "Балладе" (118). Ощущение убожества и безысходности жизни, чувство жалости к себе и окружающему порождают желание "поведать" об этом. Акт творчества начинается с позы и жеста, вполне бытовых: *И я начинаю качаться, Колени обнявши свои...*, - но далее идут *Бессвязные, страстные речи, потом музыка, музыка, музыка*; Я, подобно пушкинскому пророку (см. разд. I) преобразуется, *возвышаясь над мертвым... бятием*; в последний раз мелькают *несчастные вещи мои*, - и в нездешнем ветре и "плавном вращательном танце" трехстопного амфибрахия исчезает земная реальность: *И нет штукатурного неба И солнца в шестнадцать свечей: На гладкие черты скалы Стопы опирает - Орфей.*

4. Противоречие тематики и стиля.

Если пользоваться - а в случае X. это удобно и естественно - домоносозской теорией "штилей", то речь идет здесь о склонности X. говорить о "возвышенных предметах" низким, или, скорее, средне-низким стилем и, частично, об обратном явлении. Как уже отмечалось, в норме такое несоответствие используется преимущественно в пародии и вообще в шуточных жанрах. У X. оно стано-

вится постоянно работающим приемом, дающим возможность прямо и серьезно говорить о самом личном и "последнем", не впадая в ходульность и риторику. Иллюстрацией к этому могла бы послужить почти вся лирика зрелого Х., но я ограничусь немногими примерами (к которым можно присоединить многое из рассмотренного выше в этом разделе).

Стихотворение о леди Макбет недаром едва ли не самое популярное из стихов Х.: оно сочиняет в себе чуть ли не агни-цевскую легкомысленную игривость с осязаемым за нею - даже читателями, не знающими "подтекста", связанного со смертью друга, - глубиной и серьезностью переживания. (Знание биографических обстоятельств углубляет лишь просвечивающую в тексте тему большой совести: то, что Х. не смог уберечь Муни от самоубийства, в то время, как Муни в свое время спас Х., - приравнивается к убийству Дункана).

Высота тематики обусловлена обращением к Шекспиру, к самому популярному эпизоду самой мрачной его трагедии; этому противоречит разговорно-бытовой стиль (и соответствующая топика: *крепко руки терла* и т.д.); на эту крайнюю простоту, в свою очередь накладывается *Леди, леди! Ви как птица Вьетесь на бессонном ложе*, сочетающее в себе "высокую" образность и почти галантерейную романсовость. Так и вся стилистика стихотворения балансирует на грани высокой трагедии и бытового романа, - а в равновесии удерживается разговорной интонацией. Это контрастное сочетание переходит в семантический план через противопоставление "высоких" трехсот лет бессонницы леди Макбет - "бытовым" шести годам бессонницы лирического героя (бытовое здесь подчеркнуто разговорной инверсией: *лет шесть*). Итак:

Шекспир	vs. современность
леди Макбет	vs. я
триста лет	vs. лет шесть
высокая тематика	vs. разговорный стиль

В "Жизели" (81) снова используется "готовый" образ, снова высокая тематика (скажем, "колесо сансары"), несколько сниженная балетной образной основой, снова смесь речевых стилей, от высокого (*в слепой и нежной страсти Переболей, перебори*), через романсово-бытовой (*Рви сердце, как письмо, на части*), до низко-разговорного (*ножкой двигать*); здесь это смешение, может быть, мотивировано балетным источником: высокая романтика,

оповленная превращением в массовое зрелище; так что можно сказать, что стилистика стихотворения "разыгрывает" различные семантические и прагматические аспекты романтического балета.

В "Искушении" (74) использован до некоторой степени противоположный прием: высоким, подчеркнуто архаическим слогом (см. разд. I) говорится о низкой современности - о ИЭПе. Как поэт, пишущий в 1921 году, может говорить о Тассовой лампаде и использовать обороты типа *Вотще на площади пророчит Гармонии голодный сын*, оставаясь глубоко серьезным и говоря о насущном, - остается секретом X-ча; но отдельные стилистические черты, обеспечивающие действенность стихотворения и снимающие налет нарочитости и стилизации, можно отметить.

Элементы "высокого стиля" используются не орнаментально, но как смысловые сгустки, точно называющие требуемые понятия и идеи. "Порой целые ряды заветнейших мыслей и чувств оказываются неизъяснимыми иначе, как в пределах пушкинского словаря и синтаксиса" ("Колеблемый треножник"), - это написано в том же 1921 году и как будто специально об "Искушении". Можно вспомнить и о том, что X. говорил в той же речи о конце петербургского периода и о "той близости к Пушкину, в которой выросли мы" и которая "уже не повторится никогда". Пушкинские формулы употребляются здесь X-ем еще и как знак его принадлежности к этому периоду и символ верности заветам Пушкина. Это стихотворение - не просто антинэповская инвектива, но и речь одного из последних поэтов петербургского периода, полностью сознающего свое место в истории. Для него поэт - это *сын гармонии* и потому, что так говорил Пушкин, и потому, что это (в частности, потому, что так говорил Пушкин) - самое точное выражение сущности поэта (а не просто красивая перифраза).

Далее, высокая стилистика все время нарушается мелкими сбоями, делающими высокое и архаическое - сегодняшним. Отметим некоторые. 1-ая строфа вся - высокая, без снижений. Но 2-ая начинается неожиданным и (*И Революции не надо!*), дающим очень незаметный, но существенный сбой в разговорность: как будто говорящий спохватывается, что он еще не все перечислил. Далее высотность восстанавливается, пока в строфе 3 *сын гармонии* не уточняется прилагательным *голодный*, что звучало бы почти пародийно, если бы не то, что эпитет этот отнюдь не украшающий, а

совершенно точный, *Гармонии голодный сын* сопоставляется с *Благополучный гражданин*. Это стилистически очень тонкая и показательная строка. Оба слова - вполне пушкинские (*О сеятель благополучный* - "Подражания Корану"; ... *А просто гражданин столичный* - "Езерский"), но в контексте стихотворения оба по отдельности и в сочетании получают современный оттенок (*гражданин* в "Езерском" соотносится с *Почетный гражданин кулис* ("Е.О.") и с *У трона верный гражданин*, а у Х., хотя бы слегка, с бытовым обращением типа *гражданин, гражданка, гражданочка*). Синтагма оказывается "муравой", 1921 и 1821 годы переливаются друг в друга.

При всем несходстве и "Искушением", "Перешагни, перескочи" (92) использует тот же прием высокой подачи низкого содержания. Но высота здесь иная, порожденная взволнованной речью, в которой переплетается *Звездой, сорвавшейся в ночи* и сверхразговорное *пере-что хочешь*; главное же снижение - в конце, где все предыдущее оказывается как бы бессмысленным бормотанием человека, ищущего потерянную вещь. Стихотворение уникально: оно как будто всецело возникло из мельчайшего бытового эпизода, вращено в быт, - и одновременно представляет собой прорыв - или жажду прорыва - в иные, высокие сферы жизни.

В заключение вернемся к "Петербургу" (123). Как и в "Бренте", декларация "стиха сквозь прозу" поддержана здесь всем строением стихотворения, начиная с его фабулы: поэт читает стихи в самом низком бытовом окружении, среди kloкочущих чайников и сгорающих на печках валенок, - или предается видениям, таща домой *треску зловонную*. Возникающий здесь образ поэта предельно высок - именно здесь полнее всего выражена платоновская концепция поэта, движимого божественной силой, Музой, и творящего в состоянии одержимости: *Являлась вестница в цветах, И лад открылся музыкальный Мне...; И я безумел от видений...*. Но в то же время этот вдохновенный поэт - совершенно реальный больной и голодный Ходасевич зимы 1921-22 года: он ходит *п о л у - ж и в и м соблазном* *Средь озабоченных* (реально и то, что ему именно *т о г д а...* *Являлась вестница в цветах*: эта зима - время небывалого для Х. творческого взлета). Двойко характеризуется и окружающая жизнь: с точки зрения низкого быта и в разговорном стиле (*Напастям жалким и однообразным Там предавались*

до потери сил; ...забывали Клокочущие чайники свои;³¹ На печках валенки сворали) - и с высокой исторической точки зрения, в архаическом стиле (...в тьме гробовой, российской...). И так, на непрерывных сломах и наложениях, формируется вся стилистика: *тютчевский музыкальный лад* открывается в *сногшибательных ветрах* (ударение - нелитературное; прилагательное - почти каламбурное: разговорно-бытовая стертая метафора употреблена в буквальном смысле); *классическую розу* поэт не просто привил к *советскому дичку*, но *привил-таки* (вульгаризм), и даже *треска зловонная* дана с инверсией, хотя метр позволял и более прозаическое *зловонную треску*). Возникает эффект, описанный выше, когда "низкое" сообщает поэтическому целому подлинность, серьезность, привносит в стихотворение живое дыхание времени и отпечаток личности поэта, придает старым поэтическим формулам неповторимую индивидуальность и создает из расплывчатых и семантически пустых штампов точные формулы, - а "высокое" облагораживает низкое, возводя бытовые детали на уровень историко-поэтических обобщений: так, почти вульгарные *сногшибательные ветра* в соседстве *музыкального лада* перенимают высокую стилистику последней формулы и, оставаясь реальными ветрами зимнего голодного и колодного Петрограда, становятся и ветрами истории и революции.

VII. НЕКОТОРЫЕ НАБЛЮДЕНИЯ НАД ЛЕКSIКОЙ

Приведу список 50 самых частых существительных в ТЛ (в скобках указывается число стихотворений):

1.	душа	17 (16)	18.	солнце	6 (5)
2.	небо (небеса)	17 (11)	19.	Психея	6 (4)
3-4.	ночь		20.	музыка	6 (3)
	рука	14 (11)	21.	бытие	5 (5)
5.	крыло	12 (8)	22-24.	сад	} 5 (4)
6.	мир	11 (9)		свет	
7.	сердце	10 (9)		слово	
8.	сон	9 (8)	25.	дух	} 5 (3)
9.	глаза	9 (7)	26-37.	век	
10.	человек (люди)	8 (7)		ветер	} 4 (4)
11-12.	ангел	} 8 (6)		время	
	год			даль	
13-14.	день	} 7 (7)		дом	
	земля			дыхание	
15-16.	жизнь	} 7 (5)		звук	
	снег			любовь	
17.	звезда	6 (6)		окно	
				отрада	
				очи	
				счастье	

38-40.	автомобиль	}	4 (3)
	голова (глава)		
	стопа		
41-50.	беда	}	3 (3)
	вдохновение		
	гроза		
	змея		
	красота		
	мечта		
	песня		
	слух		
	стекло		
	улица		

То же для ЕН (здесь и далее не учитывается "Джон Боттом"):

1.	мир	12 (11)	20.	Бог	5 (3)
2.	день	7 (7)	21-22.	звезда	} 5 (2)
3.	огонь	7 (4)		Мария	
4.	жена	7 (3)	23-27.	голова	} 4 (4)
5.	жизнь	6 (6)		душа	
6-9.	ветер	}		ноги	
	мечта		6 (5)		ночь
	мрак		}	28-33.	вода
	тень			6 (4)	
10-11.	дом	}		луч	} 4 (3)
	улица		6 (4)		
12.	ангел	6 (3)		свет	} 4 (2)
13-15.	глаза	}	34-35.	дым	
	небо		5 (5)		
	человек (люди)	}			
16-19.	раз		5 (4)		
	стихи		}		
	стекло	5 (4)			
	толпа				
36-53.	берег	}			
	бытие				
	высота				
	котелок				
	лестница				
	лужа				
	отвращенье				
	пиджак				
	плечо				
	рука				
	солнце				
	треск				
	трава				
	труба				
	туча				
	тьма				
	утро				
	улыбка				

Сопоставление этих списков достаточно красноречиво и показывает, что после 1922 года в поэтике Х. произошла достаточно радикальная перемена.

В списке по ТЛ отметим:

1) абсолютное преобладание "поэтических" или во всяком случае обычных в поэзии, в том числе XIX века, слов. Исключением служит, пожалуй, только *автомобиль*;

2) необычно высокая частота группы слов, связанных с душой, полетом, небом: *душа, небо, крыло, ангел, звезда, солнце, Психея, дух*;

3) можно обратить внимание и на то, что абстрактно-философское *бытие* опережает *любовь*, так же как и *красоту*, и *вдохновение*;

4) исключительно мал удельный вес конкретной лексики, отражающей реалии окружающего (городского) мира: кроме *автомобиля* - лишь *улица, окно, м.б. также дом и стекло*.

В ЕН - совершенно иная картина:

1) "поэтические" слова оттесняются конкретными и преимущественно "городскими": *жена* (≠женщина), *дом, улица, стекло, толпа, стена, лестница, лужа, труба* и даже *пиджак и котелок*;

2) в частности, "душевно-небесная" лексика переходит на периферию: *душа* и *небо* с первых мест переходит на периферию: *Психея* исчезает, и только *ангел* сохраняет свою позицию;

3) выдвигается лексика, связанная с темнотой: *мрак, тень, ночь, тьма*, место *вдохновения* занимает *отражение* и т.д.

Аналогичное соотношение - между списками наиболее частых прилагательных.

ТЛ:

1.	простой	6 (5)	12-18.	бедный	} 3 (3).
2-3.	высокий	} 6 (4)		грубый	
	черный			иной	
4-6.	земной	} 5 (5)		пустой	
	малый			суровый	
	тяжелый		тонкий		
7.	белый	5 (4)		чистый	} 3 (2)
8-11.	минувший	} 4 (4)	19-21.	другой	
	светлый			первый	
	чудный			счастливый	
	ясный				

ЕН:

1.	ночной	5 (3)	8.	дикий	4 (3)	
2-7.	голубой	} 4 (4)	9-13.	легкий	} 3 (3)	
	зеленый					румяный
	колючий					холодный
	огромный					чуждый
	темный					электрический
	черный					

14-19. берлинский
жалкий
живой
людской
сухой
сырой

} 3(2)

Здесь бросается в глаза большая конкретность и высокий удельный вес слов с отрицательной эмоциональной окраской в ЕН.

Привлекая материал полных словариков ТЛ и ЕН, можно получить много дополнительных данных, из которых я приведу лишь некоторые.

1. Цветообозначения.

ТЛ: черный (6), белый (5), светлый (4), дымчатый (2), алый, зеленый, золотой, красный, лунно-голубой, огненный, прозрачный, разноцветный, розовый, розовеющий, розовоперый, серый, серенький, сребророзовый, темнолазурный.

ЕН: голубой (4), зеленый (4), темный (4), черный (4), румяный (3), белый (2), бледный (2), желтый (2), лиловатый (2), мутный (2), синий (2), беленький, белесоватый, блестящий, желтосерый, зеленоватый, золотокрылый, лазурный, позлащенный, прозрачный, розовый, рыжеватый, светлый, светящийся, сероцетинистый, темно-ржавый.

В ТЛ преобладает черно-белая гамма, слегка подувеченная розовым - цветом ангельских крыльев, - остальные цветообозначения однократны. В ЕН количество цветообозначений значительно больше, цвета интенсивнее, представлен практически весь спектр.

2. Архаизмы.

В ТЛ архаизмы представлены с исключительной щедростью. Классификацией их заниматься мы не будем, но почти все они ориентированы на высокий стиль начала XIX века.

Существительные: глаголы (пифийские), глава, град, дева, дерзновење, крыла, ладыя, лик, лира, неравенство, Омир, очи, понт, поприще, пря, Психея (=душа), равенство, скалы, тайнослышанье, услада, чело.

Прилагательные: азийский, горный, лунно-голубой, нещедрый, незримый, неверный (о чувствах), немилосерд(ный), непостижный, непоспешный, огнекрылатый, пифийский, подлунный, поднебесный, полунощный, презрен(ный), розовоперый, сребророзовый, темнолазурный, тысячокий, утешный.

В ЕН архаизмы единичны и встречаются лишь в 2-3 стихотворениях: музкийский, непоблаженный, змий.

Характерно, что равенство и неравенство в ТП сменяются в ЕН неравенством.

3. Лексика ЕН чрезвычайно насыщена, как отмечалось выше в связи с наиболее частыми прилагательными, словами с отрицательной эмоциональной (и/или денотативной) окраской. Приведу материал только по прилагательным. Особенно обильны прилагательные семантических полей, которые условно могут быть обозначены как 1) "неприятные ощущения" и 2) "бедность и отчужденность":

1) визгучий, какофонический, крикливый; вонючий, зловонный, провонявший, прокуренный, дымный; колючий, когтистый, угловатый, скорченный, изломанный, обломанный, измятый, разъятый, липкий, слипшийся; железный, жирный, жировой, жидкоколая, заржавленный, обмыганный, пыльный, сероцетинистый, сырой, нестерпимый, резкий, тупой;

2) бедный, нищенский, бездомный, жалкий, грошовый, дырявый, плюгавый, чахлый, потертый, полинялый, понурый, некрасивый, несчастный, нездоровый, неудачный, небритый, облысели, сутулый, полуседой, полуслепой, полуразбитый, опустошенный, озабоченный, мелкий, ничтожный, бесполезный, однообразный, тяжкий, чужой, чуждый.

Приведем, далее, прилагательные отрицательной нравственной оценки:

блудливый, лживый, нечистый, нечеловеческий, неспособный, низкий, площадной, постыдный, сомнительный; сюда примыкают также: злобный, лютый, угрюмый, злоедей, козунственный, дикий.

Добавим в заключение, не классифицируя: гробовой, мертвый, неживой, полуживой; белесоватый, бледный, мутный, помутнелый, смутный, глухой; закопченный, темный, темно-ржавый, черный; идиотский.

4. Распределение частей речи в стихах X. исследованию не подвергалось. Но в связи с общей скупостью, минимализмом его стилистики, можно отметить некоторые бросающиеся в глаза частности. В ряде стихотворений X. обходится либо вообще без прилагательных ("Перешагни, перескочи" (92)); либо почти без них: "Играю в карты" (101), "Странник прошел..." (105), "Слепой" (126), "Окна во двор" (159). С другой стороны, в отдельных четверо-

стихиях X. обходится почти без существительных, заменяя их местоимениями. Назовем "К Психе" (71), 3-я строфа (одно существительное, 4 местоимения), "Стансы" (88), 5-ая строфа ("Теперь себя я не обижу..." - ни одного существительного, 3 местоимения). Наконец, к проявлениям той же "скудости" можно отнести и - местами в ТЛ - преобладание абстрактной лексики над конкретной (выше отмечалось высокая частота слова *битие*). Показательна в этом смысле 1-ая строфа "Не верю в красоту земную", словник которой таков:

существительные:	красота,	правда,	счастье
прилагательные:	земной,	здешний,	простой
глаголы:	верить,	хотеть,	учить (но кроме того, целовать)

(При этом слова каждого столбца соответствуют одной синтагме; если отвлечься от именной группы *ты, которую целую*, то синтаксическая структура этого четверостишия описывается простейшим образом:

я не $[V_1(A_1N_1) \ \& \ V_2(A_2N_2) \ \& \ \dots]$,

V_1, A_1, N_1 - соответственно, глаголы, прилагательные, существительные).

В свете "реминисцентности" поэзии X. интересно сравнить состав списков наиболее частых слов у X. и у других русских поэтов. ТЛ сравнивалась со стихотворными корпусами Пушкина (данные Р.М.Фрумкиной), Баратынского, Лермонтова, Тютчева, "нормой" 1820-50 гг. (данные Г.Хетсо), 1-ым томом Блока (З.Г.Милиц), "Anno Domini" Ахматовой (Т.В.Цивьян) стихами Мандельштама 1908-15 гг. и 1916-21 гг., "Сестрой моей - жизнью" Пастернака, а также с ЕЯ (Ю.И.Левин).

Приведем следующие данные: число существительных из 25-ти наиболее частых в ТЛ, попавших в список (1) 50-ти и (2) 25-ти наиболее частых в остальных корпусах; число прилагательных из 17 наиболее частых в ТЛ, попавших в список (3) 50-60-ти и (4) 20-ти наиболее частых в остальных корпусах.

	(1)	(2)	(3)	(4)
Пушкин	10	6	5	2
Барат.	14	10	5	1
Лерм.	13	11	6	2
Тютчев	16	12	6	4
20-50 гг. XIX в.	14	12	8	3
Блок I	16	12	9	5
Ахм. AD	16	12	7	3

	(1)	(2)	(3)	(4)
Манд. 08-15	17	12	11	9
Манд. 16-21	13	11	8	4
Паст. СМЖ	14	9	3	3
Ход. ЕН	15	11	1	1

Данные по существительным варьируют мало. Если из столь невыразительных цифр можно делать какие-либо выводы, то наиболее близким к ТЛ оказывается ранний Мандельштам, а также Тютчев, Блок и Ахматова (эта близость подтверждается более дробным сравнением рангов, данные по которому я не привожу). Большое отличие от Пушкина объясняется, повидимому, тем, что данные по Пушкину учитывают не только лирику, но все стихотворные произведения.

Данные по прилагательным более выразительны. Выявляется исключительная близость состава наиболее частых прилагательных с ранним Мандельштамом, а также довольно высокая степень близости с Блоком, Мандельштамом 16-21 гг., "нормой" 20-50 гг. XIX века, Тютчевым и Ахматовой. Меньше всего похожа лексика прилагательных ТЛ на примыкающий к ней сборник ЕН самого Ходасевича.

Из последнего сравнения можно выявить и наиболее специфические (среди самых частых) для ТЛ слова. Среди существительных это *Психея*, *ангел* (10 несовпадений на 10 корпусов), *музыка*, *снег*, *крыло* (9 несовпадений), *сад* (8), *дух*, *год*, *человек* (6). Среди прилагательных наибольшее число несовпадений дают *малый*, *минувший*, *грубый*, *ясный*, *тонкий*, *простой*, *чуждый*.

По Блоку (I том), Ахматовой, Мандельштаму, Пастернаку, а также по ЕН можно привести данные, показывающие скольких слов среди 25 наиболее частых существительных (1) и 17 наиболее частых прилагательных (2) из ТЛ вообще нет в сравниваемых корпусах:

	(1)	(2)
Блок I	1	0
Ахм. АД	3	6
Манд. 08-15	1	3
Манд. 16-21	2	4
Паст. СМЖ	2	11
Ход. ЕН	3	6

Эти отсутствующие в сравниваемых корпусах (кроме ЕН) существительные добавляют одно специфическое ходасевичевское слово к уже приведенным: кроме *Психеи* (отсутствует в 4 корпусах

из 5), *мушки* и *ангела* (отсутствуют в одном) - также *битие* (отсутствует в трех). Среди данных по прилагательным разительного различие с "Сестрой моей - жизнью": лишь 6 из 17-ти наиболее частых в ТЛ прилагательных вообще встречаются в "Сестре".

VIII. ЧЕТЫРЕХСТОПНЫЙ ЯМБ КОДАСЕВИЧА

Цель этого раздела - приблизительно та же, что у раздела I: установить "родство и соседство" X., в данном случае пользуясь такими почти бессознательно формирующимися параметрами, как ритмические характеристики стиха. Я4 выбран не только как наиболее изученный из русских стихотворных размеров, и не только потому, что им написаны 57% строк в ТЛ и 62% в ЕН, но и как наиболее безличный, атематичный и автоматизированный размер.

Данные по ПЗ, ТЛ, ЕН и поздним стихам - мои, сопоставительные данные и данные по "Молодости" и "Счастливому домику" заимствованы из известных книг и статей К.Ф.Тарановского и М.Л. Гаспарова (см. таблицу в конце раздела).

1. "М о л о д о с т ь" (стихи 1907 г.: 16 стихотворений Я4, 251 строка) по профилю ударности и распределению форм близка к "младшим" поэтам XIX века, у которых канонизировался альтернирующий ритм Я4, и еще более к Пушкину 1830-33 гг., - но третий икт резко утяжелен за счет высокой доли I формы, превышающей долю IV (сумма I + IV дает те же 80%, что у "младших" поэтов XIX в. и у Пушкина). Из современников стих "Молодости" ближе всего стиху раннего Городецкого, Гумилева "Жемчугов", а также Бальмонта и Блока отдельных периодов. В общем, стих первой книги X. традиционен (тип А по Тарановскому) и близок к стиху его современников; некоторое своеобразие ему придает превышение I над IV и, соответственно, тяжесть 3-го икта и высокая средняя ударность икта (83, 75%), - но и эти черты X. делит с Городецким и Кузминым 1906-10 гг.

2. "С ч а с т л и в ы й д о м и к" (стихи 1908-13 гг. - без "Ситцевого царства": 8 стихотворений, 148 строк). Здесь X. отходит - под воздействием стиха Брюсова и А.Белого, что было отмечено К.Тарановским - от тенденций XIX в. Точнее, относительно низкая ударность 1 икта связана с традицией XIX в., низкая ударность 2-ого - с XVIII в. По-прежнему высока ударность 2-го икта - за счет резкого возрастания доли III формы (с 2, 4 до 18,2%), что дало падение I + IV ф. с 81,1 до 61,5%. Ближе

всего этот стих к более поздним стихам Сологуба и Кузмина, а также к стиху блоковского "Возмездия" (с XVIII и XIX яв. близких схождения нет). Средняя ударность икта снижается до нормы - 78,37%.

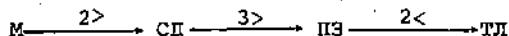
Эволюция от 1-ого сборника к 2-ому следует основной тенденции эволюции Я4 у поэтов начала XX в. (Брюсова, Блока, Сологуба, Бальмонта, Гумилева, Есенина); оригинальность эволюции X. в том, что доля III формы повышается не за счет IV, а за счет I (I + III = 45,8% в "Молодости" и 43,2% в "Счастливым домике"); остальные формы стабильны. Таким образом, эта эволюция может быть описана как чистое падение ударности 2-ого икта (что может приводить также к стабильности IV + VII, что и наблюдается, но доля VII формы остается малой, так что это падение происходит лишь в полноударной форме).

3. "П у т е м з е р н а" (стихи 1916-20 гг.: 4 стихотворения, 48 строк). Если возможны заключения на столь малом материале, то переход от стиха СД к ПЗ может быть описан как резкое падение ударности 3-го икта (с 52% до 37,5%). Следствием (или причиной?) такого падения могут быть переходы I → IV, II → VI, III → VII. Первый и третий из этих переходов действительно наблюдаются (I + IV = 61,5% в СД и 56,3 в ПЗ; III + VII = 20,2 в СД и 20,8 в ПЗ), VI же возрастает и за счет I + IV.

В результате до очень низкого уровня - 73,45% - снижается средняя ударность икта. Характерными чертами ямба ПЗ являются равная частота I, III и VI форм и равная ударность 1 и 2 икта (при малой ударности 3).

Профиль ударности здесь близок к профилю стиха "Возмездия" (II), А. Белого (1907), Кузмина и Ахматовой (а также Жуковского и раннего Пушкина), но ударность всех иктов у X. существенно ниже; по распределению форм ямба ПЗ совершенно оригинален, и близок только ямбу Мандельштама 1914-17 гг.

4. "Т я ж е л а я л и р а" (стихи 1920-22 гг.: 27 стихотворений, 446 строк) характеризуется, по сравнению с ПЗ, повышением ударности 2-го икта. Таким образом, эволюция Я4 по четырем сборникам может быть описана так:



(> - уменьшение, < - увеличение ударности).

В результате возникает новая картина, ибо 3 икт остается пони-

женно ударным. Повышается % I и IV за счет снижения III и VII (средняя ударность икта повышается до 76,87%). Стих становится более традиционным: происходит возврат к альтернирующему ритму (тип А). Эту перемену можно объяснить сознательной ориентацией на стих некоторых поэтов XIX в.: ближе всего стих ТЛ к стиху Вяземского (1829-30) и Тютчева (последнее отмечено еще А. Белым), а также к "среднепушкинскому" стиху. Из современников близкую картину дают Гумилев 1912-18 гг. и Мандельштам 1919-25 гг. (эволюция ямба Х. и Мандельштама в 1914-22 гг. протекает одинаково, параллельно и одновременно). Таким образом, после отхода от традиции XIX в. в СД и ПЗ, происходит (до некоторой степени) возврат к ней, совпадающий со сближением с "акмеистским" стихом этого времени, совершившим аналогичную эволюцию; как показало будущее, это движение совпало с общей традицией, характерной для "старших" поэтов 1920-70-х гг. XX века.

Но эта традиционалистическая тенденция возобладала ненадолго.

5. "Европейская ночь" (стихи 1922-27 гг., без "Соррентинских фотографий": 15 стихотворений, 380 строк). Из стиха ТЛ стих ЕН получается падением ударности всех трех иктов, в наибольшей степени 3-его (с 40,5% до 31,3%), в наименьшей - 1-ого (с 79,8% до 74,7%). В результате возникает стих с рекордно низкой ударностью во всей (обследованной) русской поэзии (средняя ударность икта - 71,7%; прежний рекорд - 72,6% - у раннего Мандельштама). По сравнению с ТЛ альтернация между 1 и 2 иктами ослабляется, но усиливается между 2 и 3. Происходит резкое (вдвое) падение I (и заодно II) формы; IV стабильна; вдвое возрастает частота VI и в полтора раза - III формы. Переход от ТЛ к ЕН может быть описан и так: I и VI меняются удельным весом (что дает падение 1 и 3 иктов); II + III остается стабильным, но с перегруппировкой в пользу III формы, что умеряет падение 1 икта и дает падение 2 икта.

Стих ЕН уникален и по профилю ударности, и по соотношению форм; единственно близок к нему стих Мандельштама периода "Камня".

По низкой ударности 1 икта с ЕН из современников лишь Мандельштам и Есенин (1914-17 гг.) находятся на том же уровне, и только А. Белый (1916-21 гг.) дает еще более низкий показатель

(69,9%). В XIX в. такая низкая ударность не достигается, позже - у немногих советских поэтов.

По низкой ударности 3 икта среди современников X. соперников не имеет; позже до того же уровня спускались Заболоцкий и Дудин; в XIX в. еще более низкие показатели - у Языкова, Пележаева, Мая.

Частота I формы ниже, чем в ЕН, только у А.Белого 1906 г. (9,4%) и раннего Мандельштама.

По высокой частоте VI формы ЕН держит абсолютный рекорд. Максимум в XIX в. - у позднего Тютчева (15,3%), в начале XX в. - у А.Белого 1916-21 гг. (19,5%).

Стихи 1922-27 гг., не вошедшие в ЕН, дают приблизительно ту же картину, лишь слегка сглаженную.

6. Стихи 1928-38 гг. (без "Не ямбом ли четырехстопным"): 5 стихотворений, 84 строки. Здесь продолжается (проходящее через все периоды) снижение ударности 1 икта (достигнутый здесь уровень - 70,2% - бьет все рекорды, кроме А.Белого 1916-21 гг.) и слегка возрастает ударность 3 икта. Средняя ударность сохраняется на рекордно низком уровне (71,7%); частота VI формы побивает рекорд ЕН, достигая 26,2%.

*

Я4 X-ча отличается замечательной ритмической гибкостью и разнообразием (чему X., не цени метрических изысков, придавал существенное значение; ср. об "Опытах" Брюсова: "Не замечая своей ритмической нищеты он гордился внешним, метрическим богатством"). Это проявляется и в сочетаниях форм внутри одного стихотворения, часто дающих впечатление исключительной ритмической красоты; и в большом разбросе спектра частот по стихотворениям внутри одного сборника. Попросту говоря, часто у X. ритм так или иначе связан с содержанием стихотворения.

Приведу несколько примеров. Вот два стихотворения из ТЛ, оба 1921 г., - "Гостю" и "Лида". "Ницшеанское" "Гостю", с его эпатирующим вызовом "нравственным традициям великой русской литературы" дает такую последовательность форм: I-VII-III-VII-III/VI-VI-VI-II, - т.е. отсутствует распространеннейшая IV форма, и все стихотворение построено на VI, VII и III. Профиль ударности необыкновенно низкий (33-55-44) и совершенно своеобразный.

С другой стороны, стилизованная "Лида" дает профиль ударности 82-96-39, типичный для XIX в., в частности, для Пушкина и Баратынского, и похожее на них распределение форм (32-3, 5-3, 5-46-14-0).

В ЕН, с ее исключительной малоударностью, выделяется "Жив Бог!..." - с возвратом к ритмике 1-ой половины XIX в. (сочетаются особенности ритмики Пушкина, Языкова, Тютчева). Профиль ударности 86-90-29 (3 икт напоминает только Языкова); распределение форм: 24-0-5-52-14-5 (также наибольшая близость - к Языкову).

Совершенно особняком стоит "Не ямбом ли четырехстопным" - ода Я4. Здесь профиль: 91-72-59; распределение форм: 34-6-19-28-3-9. Столь низкая ударность 2 икта не встречается со времен Ломоносова (еще ниже - лишь в экспериментах А.Белого), а столь низкий % IV формы - также встречается только у А.Белого. Ритм весьма близок именно ритму Ломоносова и Державина, о стихах которых и говорится здесь.

Говоря о разнообразии ходасевичевского Я4, стоит упомянуть о группе стихов 20-х годов, построенных на приблизительно равных долях III, IV и VI форм при почти полном отсутствии остальных, что дает (в идеале) профиль ударности 67-67-33 (не столь уж далекий от ЕН в целом) и крайне низкую среднюю ударность (67%). Сюда относятся, прежде всего, "Полузабытая отрада" (II 98), "Берлинское" (135), "Весенний лепет не разнежит" (125) и "Сквозь облака фабричной гари" (II 81). Все эти стихи отличает их сугубая "современность" и резко выраженная дисгармоничность плана содержания, особо подчеркнутая в "Весенний лепет..." (...*железный скрежет Какофонических миров* и т.д.) и затуманенная опьянением в "Полузабытая отрада".

Разнообразие и гибкость ходасевичевского ямба проявляются, в частности, в преобладании "безынерционного" стиха, со сменой, а не накоплением форм. Эти скользкие переходы соответствуют "скользящей" стилистике (см. разд. VI). Вот характерные примеры. Начало "Не ямбом ли..." дает следующую последовательность форм: VII-IV-III-II/IV-VII-I-I. Таким образом, первая строфа написана четырьмя различными формами, а в первых 7 строках нет ни одного совпадения форм в соседних строках; первое же совпадение - в 7-8 строках - семантически мотивировано, как и то,

что повторяется именно I, - оно падает на строки: *Ты крепче всех твердиль России, Славнее всех ее знамен.* Далее, 4-ая строфа, самая "гармоническая", посвященная *Камене русской* и ее *дивному голосу*, написана целиком IV формой; последние же три строфы снова не дают ни одного стыка одинаковых форм.

Также, демонстрацией в 1-ой строфе всего разнообразия форм, начинается "Трудолюбивок пчелой" (II 82): VI-III-I-IV. Третья строфа здесь - один из красивейших образцов Я4: *Сриваешься вниз головой В благоухающие бездны - И вновь выходишь в мир подзвездный, Запорошенная пылью,* - с тонким соответствием ритма семантике в 1-ой строке (редкое сверхсхемное ударение в VII форме).

Число примеров изысканных сочетаний форм (особенно замечательны сочетания VI с III и VII), их разнообразия и семантической мотивированности можно было бы увеличить, - но подробное изучение "микроритмики", как и проблемы "ритм и смысл", не входит в задачи этой работы.

	ударность иктов			распределение форм						
	1	2	3	I	II	III	IV	VI	VII	
Х. "Молодость"	83,6	97,6	53,8	43,4	8,0	2,4	37,8	8,4	0	
XIX в., "младшие"	82,1	96,8	34,6	24,9	6,7	3,0	54,0	11,2	0,2	
Пушкин 1830-33	83,9	95,3	47,0	34,3	8,0	4,7	44,9	8,1	0	
Городецкий	87,0	98,2	54,0	44,1	8,1	1,8	41,1	4,9	0	
Блок 1898-1900	85,2	97,8	44,1	33,8	8,1	2,2	49,2	6,7	0	
Блок 1904-1908	80,7	89,0	50,5	29,7	10,3	10,5	40,0	9,0	0,5	
Гумилев "Жемчуга"	84,0	98,9	42,0	33,9	7,4	0,7	49,1	8,5	0,4	
Вальмонт 1894-97	86,9	98,2	43,3	36,2	5,3	1,8	49,0	7,7	0	
Х. "Счастливый домик"	81,8	79,7	52,0	25,0	8,8	18,2	36,5	9,5	2,0	
Сологуб 1915-21	78,7	80,7	52,2	25,1	9,2	17,9	34,3	12,1	1,4	
Кузмин 1914-22	84,0	79,8	47,6	24,2	6,1	17,2	39,5	9,9	3,0	
Блок "Возмездие" III	87,0	80,9	53,3	29,8	6,1	17,3	38,1	6,9	1,8	
Х. "Путем зерна"	77,1	79,2	37,5	14,6	8,3	14,6	41,7	14,6	6,2	
Блок "Возмездие" II	85,0	85,7	44,7	25,7	5,1	12,1	43,2	9,9	2,2	
Кузмин 1912-13	85,6	83,2	51,1	28,1	8,0	15,0	40,7	6,4	1,8	
А. Белый 1907	83,0	84,0	54,0	31,4	6,8	15,8	35,5	10,3	0,2	
Ахматова 1909-17	84,0	86,6	45,7	27,7	5,7	12,3	42,9	10,3	1,1	
Мандельштам 1914-17	73,8	83,3	43,3	16,0	11,4	16,0	41,1	14,8	0,8	
Жуковский 1814-32	85,0	85,0	43,2	25,6	5,3	12,3	44,4	9,7	2,7	
Пушкин 1814-20	90,5	90,5	40,8	27,3	4,3	9,2	53,7	5,2	0,3	
Х. "Тяжелая лира"	79,8	87,2	40,5	22,2	8,3	10,8	44,8	11,9	2,0	
Вяземский 1829-30	79,3	89,5	40,2	24,5	6,5	9,2	44,3	14,2	1,3	
Тютчев	80,7	89,6	42,6	26,0	6,5	10,1	44,3	12,8	0,3	
Пушкин	81,5	94,5	42,8	29,0	8,4	5,4	47,0	10,1	0,1	
Гумилев 1912-18	81,4	90,0	38,6	24,9	7,4	6,2	46,5	11,2	3,8	
Мандельштам 1919-25	75,2	87,6	39,2	20,0	8,8	10,4	42,8	16,0	2,0	
1920-70 "старшие"	81,4	87,5	45,2							
Х. "Европейская ночь"	74,7	81,0	31,3	12,4	3,2	15,8	43,4	22,1	3,2	
Мандельштам 1908-13	74,8	79,0	36,4	10,2	8,2	18,0	43,6	17,0	3,0	
Х. 1928-38	70,2	81,1	34,5	13,1	3,6	17,9	39,3	26,2	0	

IX. ПРЕДВОСХИЩЕНИЯ

Начав с реминисценций в стихах X., я хочу в заключение отметить некоторые его строки, предвосхищающие в тех или иных отношениях стихи русских поэтов, написанные позднее.

Начало "Акробата" (1913) *От криши до криши протянут канат* почти точно повторяется в 1-ой главке "двенадцати" Блока (1918): *От здания к зданию Протянут канат*. Можно только гадать, случайно ли это совпадение. Конец того же стихотворения, с сопоставлением ремесла поэта и акробата, напоминает "Балладу о цирке" Межирова, хотя и без текстуальных схождений.

Отрывок 20-х гг. *Как больно мне от вашей малости, От шаткости, от безмятежности. Я проклинаю вас - от жалости, Я ненавижу вас - от нежности...* поразительно напоминает некоторые стихи Л.Мартынова 1950-х гг., такие, как *Когда пахнёт великим хаосом - Тут не до щелбета веселого...* ("Страусы", 1954) или *Одно волнение уляжется - Другое сразу же готовится* ("Земля", 1955) и др. Ни о каком влиянии здесь не может быть и речи, - скорее уж можно заподозрить авторство X.

"Сквозь ненастный зимний денек" (1927), которое Ю.Колкер сближает с мандельштамовским "Мы с тобой на кухне посидим" (1931), скорее соотносится с его же "Куда как страшно нам с тобой" (1930): аналогичные ритмические перебои, "непрофессиональные" и инфантильные, почти превращающие стих в прозу; та же предельная простота и сходство интонации, напр., *И о чем говорить, мой друг?* (X.) - *Да, видно, нельзя никак* (M.).

Неожиданное предвосхищение Пастернака - в последней строфе стихотворения 1906 г. "Ряженые": *Самого себя жутко. Я - не я? Вдруг да станется?...*, - ср. "Пара форточных петелек", "Елене", "Голос души" и др. Любопытно замечание критика (В.Гофмана, приятеля X.): "Неумны и банальны заключительные строки..." (цит. по комментарию Ю.Колкера, I, 218). Более далекое сходение: *Ты мне казалась близкой и родной, И я шутя назвал тебя кузиной* ("К Музе", 1910) - *Она жила, как alter ego, И я назвал ее сестрой* ("Все наклоненья и залог", 1936).

Влияние X. на поэтов его поклонения и далее - особая тема, которой коснуться здесь невозможно. Отметим однако же несомненное воздействие X. на стихи Набокова. Наиболее существенный пример - строки в "Как я люблю тебя" (1934) *Замри под веткою рас-*

цветшей, /вдохни, какое разлилось - /зажмурься, уменьшись и в
вечное/ пройди украдкой насквозь, поразительно напоминающие
Замри - или умри отсюда, В давно забытое родись ("Большие
флаги над эстрадой", 1922). Здесь как и в случае предвосхищения
Мартынова, эти строки Х. скорее кажутся написанными именно На-
боковым. 32

П р и м е ч а н и я

1. Ср. сопоставление революции и ИЭПа в очерке "Сергей Есенин":
"Он поверил, что большевистская революция есть путь к тому, что
больше революции, а она оказалась путем к последней мерзости
- к ИЭПу" ("Некрополь", 226).
2. Полемика с Пушкиным так же естественна для Х., как и согла-
сие с ним. Ср., напр., "Не матерью, но тульской крестьянкой",
где Елена Кузина очевидным образом сопоставлена с Ариной Го-
дионой, но и противопоставлена ей: *Она не знала сказок и
не пела; или в прозе: "Истина не может быть низкой... Пушкин-
скому 'возвышающему обману' хочется противопоставить нас воз-
вышающую правду..."* ("Некрополь", 62).
3. Из реминисценций пушкинских "прозаизмов" попутно отметим
сходство "Музыки" (65) (*Всю ночь мела метель, но утро ясно...
...мой сосед, Сергей Иванович...*) с *Зима. Что делать нам в де-
ревне?... Утихла ли метель?... Возьмись с старыми журна-
лами соседа...* (П. II 255), не только лексическое, но и
интонационное, и тематическое (описание обычной, текущей жиз-
ни), - при очевидных контрастах.
4. "Встрепенувшаяся" и "взыгравшая" душа, быть может, в конеч-
ном счете восходит к Платону: "...ты тотчас пробуждаешься,
душа твоя пляшет..." ("Ион", 536в), также в связи с поэтичес-
ким вдохновением. Ср. там же: "...поэт - это ружьево лег-
кое, крылатое и священное" (534в).
5. О "Пророке" как ключевом для Х. стихотворении в русской поэ-
зии и литературе вообще см. в разд. V.
6. Уже отмечалась ("Письма В.Ф.Ходасевича Б.А.Садовскому", Апп
Абгор, 1983) возможная связь с "Памятником" Б.Садовского
(сб. *Обитель смерти*, М. 1917); ср. особенно заключительные
строки: *Не скроет идол мой улыбки ядовитой, И не поклонится
толпе.*
7. Здесь же мифологема ангела и демона, воплощенных в автомоби-
лях - ночном, черном, с белым ангельскими крыльями, и днев-
ном, с черными крыльями, - своеобразная вариация на темы
Пушкина и Лермонтова.
8. Инверсия типа *a* отсылает к допушкинской поэзии. В "Евгении
Онегине" инверсия близкой структуры встречается один раз, и
то в стилизованных стихах Ленского (...*гробница Сойду в
таинственную сень*); ближе у Языкова в "Тригорском": *взбегая
Трави на бархатный ковер.*

9. Здесь ближайшие родственники Х. в русской поэзии - Тютчев, Анненский, ранний Мандельштам.
10. Оборот *все то же* - один из излюбленных у Х.: *Во всем одно звучит... Все та же даль* (28); *Все те же встречи Гнетут меня. Все к той же чаше Припал и пью* (30); *все той же Он песенкою времени утешен... путника все так же Из пустоты одной ведут они в другую Такую же* (52); *Все тот же мир обикновенный, И утварь бедная все та ж* (128); ...*Да дождь - все с той же высоты* (141); *И заходя в дыру все ту же...* (175).
11. Ср. в "Поэтическом хозяйстве Пушкина": "...Пушкин не нуждается в наших маленьких оправданиях...".
12. Для Х. характерно - это роднит его с Цветаевой - противостояние любимому "истязлименту", стремление плыть против течения. Когда в 1920 г. ему, как в то время и Бердяеву, казалось, что в России наступает эра равенства, он ждал от "смирного человека", что тот "неравенство оценит И дерзновенья пожелает" (76); столкнувшись же в Европе с социальными контрастами, он возмущается смиренным того же "смирного человека" перед лицом неравенства (163). Тогда же он писал Е.Садовскому: "...многое в большевизме мне глубоко по сердцу. Но Вы знаете, что раньше я большевиком не был... Как же Вы могли знаете, что раньше я большевиком не был... Как же Вы могли предположить, что я, не разделявший гонений и преследований, некогда выпавших на долю большевиков, - могу примазаться к ним теперь, когда это не только безопасно, но иногда, увы, даже выгодно?" (Письма В.Ф.Ходасевича Б.А.Садовскому, *Ann Arbor*, 1983; письмо от 10 февраля 1920 г.). Ср.: "Я не пойду в коммунисты сейчас, ибо это выгодно, а потому подло, но не ручаюсь, что не пойду, если это станет рискованно" (там же, письмо от 3 апреля 1919 г.) и о Брюсове: "Валерий записался в партию коммунистов, ибо это весьма своевременно. Ведь при Николае II-ом он был монархистом" (там же, 24 марта 1919 г.).
13. В контексте стихотворения (90) с его концовкой ...*Кричать и биться в мире в а ш е м, в строках ...Тысячелкий - канет в ночь, Не в эту сережкую ночьку* происходит регрессивная ассимиляция, и эту воспринимается как *вашу*.
14. Здесь можно усмотреть контаминированную реминисценцию из "Вольности" П.: ...*Где крепко с Вольностью святой Закон* мощных сочетание + рифмовка *трон- природа- народа- закон* (с направляющимся *свобода*).
15. Здесь и далее см.: Мейстер ЭКХАРТ, *Проповеди и рассуждения*, М. 1912.
16. Из других соприкосновений стихов Х. с текстами Экхарта отметим следующие: "... как душа одновременно поймет [Бога] и будет понята [Богом], этого никто не может понять здесь, во времени и собственным умом..." - *И не понять мне... И косним не постичь умом, Каким она [душа] там будет духом, В каком раю, в аду каком* (107); "...подумай о себе самой, благородная душа, какое великолепие ты носишь в себе! Ибо возвеличена ты в твоём Богоподобии превыше славы всех творений!" - ср. 71, 72, а также *Да, малое, что здесь, во мне, И взрешчатей, и драгоценней, Чем все величье потрясеный В моей пилалющей стране* (II 72).

17. Я не настаиваю на близком знакомстве Х. с мистическими концепциями, хотя чтение им Эккарта в высшей степени вероятно. Но для возникновения подобных представлений о душе достаточно и внутреннего опыта - при определенных культурных предпосылках.
18. С точки зрения формальной коммуникативной структуры (см. мою статью "Лирика с коммуникативной точки зрения", в об.: *Structure of Texts and Semiotics of Culture, The Hague, Paris 1973*) 47 стихотворений ТЛ распределяются следующим образом (для простоты периферийные адресаты не различаются от глобальных): без собственного Я как адресанта - 5 стихотворений, в том числе 2 - от лица "мы", 1 - безличное, 1 - с чужим Я, 1 - диалог "Сердца" и "Психей"; с собственным Я - 42 стихотворения, в том числе без адресата - 19, с адресатом - остальные 23, в том числе адресатом является: душа - в 5 стихотворениях, Я - в 3-х, (любимая) - в 3-х, Бог - в 2-х, вы(другие) - в 2-х, неодушевленные объекты - в 2-х, литературные персонажи - в 2-х; по одному стихотворению адресовано "человеку вообще" ("гости"), России, друзьям, неясно кому.
19. Даже двумя цитатами: кроме "Человек - это то, что должно быть преодолено" ("Так говорил Заратустра"), еще и "...жалкая, маленькая звезда, называемая землей..." ("Антихристианин") - ср. *Здесь, на горошине земли...*
20. "...о, если бы ты был колодеи или горяч. Но как ты тепл, а не горяч и не колодеи, то извергну тебя из уст Моих" (3: 15-16).
21. Ср. "И зиму, и лето подолгу сижу я перед окном" ("Окно на Невский", альм. Лирический круг, I, М. 1922) и др. автобиографические и мемуарные свидетельства.
22. С К.Леонтьевым Х. сближается, прежде всего, в эстетическом неприятии современного мира, с Достоевским - в этическом неприятии как современности, так и будущего "справедливого века" (бунт Ивана Карамазова, "Легенда о великом инквизиторе", "Записки из подполья").
23. Ср.: "Как художник, он (Пушкин) равнодушно внимал "добру и злу", они были для него равноценны" ("О Гаврилади": в кн.: *Статьи о русской поэзии*).
24. Если все же использовать эту дихотомию, то можно сказать словами Р.Музиля, что Х. предпочитает быть "злым по-доброму", нежели, подобно большинству людей, "добрым по-злему".
25. Поэтому определенному родству Х. с Ницше несколько не противоречит, напр., замечание Х. о "пошлом ресторанном нищенстве" ("О В.Гофмане").
26. Значимая деталь: у Брюсова *И Господа, и Дьявола* (конъюнкция), у Х. *Будь или ангел, или демон* (дизъюнкция).
27. Между тем, именно она составляет, может быть, самый устойчивый вариант поэзии Брюсова: *Я все мечти люблю, мне дороги все речи, И всем богам я посвящаю стих* (1899), *Я жажду новых стран, иных цветов, Наречий странних* (1900), *Неколебимой истине Не верю я давно, И все моря, все пристани, Люблю,*

люблю равно (1901); Впивал все краски и все тени я (1904), Иду По всем тронам... Я Заратустра, я Будда, я Христос, я Магомет (1924) и мн. др.

28. Которым иногда грешил и искреннейший Блок (см. хотя бы "Песнь Ада", "Осенний вечер был", "Ты твердишь, что я холоден..."), и которое, если и прорывается у Х., то в периферийных стихах, граничащих с пародией на расхожий "демонизм" (II 99), а может быть, и являющихся пародией. С другой стороны, по поводу этих стихов можно вспомнить о том, что Х. писал о стыдливости и скрытности Пушкина, прикрываемых "динической позой" ("О Пушкине"). Собственно декадентские мотивы у Х. крайне редки; можно упомянуть 98 с "дыханием распада" и "Порок и смерть" (106), где признается их "соблазн" и "нега", - но они тут же отвергаются ради "бытия иного" (тютчевские "Mal'aria" и "Близнецы" - существенно более "декадентские").
29. Который - "Евгений Онегин" - сам по себе, заметим, представляет собой грандиозную декларацию прав "прозы в стихах", эпохальную для русской поэзии.
30. По поводу этих строк А. Белый писал: "Последние две строки одним штрихом вычерчивает весь рельеф восьмистишия; стихотворение, как картина, выходит из рамы: становится жизнью - правдой души", - имея в виду именно механизм, очерченный выше.
31. Обратим внимание на точность и конкретность бытовой детали (так же, как в строке *Скользя с обломаннх ступеней*): стих наглядным образом "прогоняется сквозь прозу".
32. Видимо, случайное совпадение *И ангелов настмашь бью* (Х., "Валлада", 1925) - *Я по ангелу бью* (Н., "Вечер дымчат", 1950-е гг.), где речь идет о бабочке. В ранних же стихах Набокова (Сирина) влияние Х. очевидно - вплоть до текстуальных заимствований, как, напр., в "К Музе" (1929):

Теперь не то...

.. Мне не под силу многие труды,	Уж тяжелы мне долгие труды...
Особенно тщеславия заботы.	("Стансы", 1918)
Я опытен, я скуп и нетерпим.	Я стал умен, суров и скуп
	("Стансы", 1922):

или в "Тени" (1925): *Блестали трубы на помосте, / надулись щеки трубачей - ср. Увидишь флаги над эстрадой, Услышишь трубы трубачей* ("Большие флаги над эстрадой", 1922); там же - акробат на канате с шестом, как в "Акробате" Х.; или двое крылатых ангелов, машинист и кочегар, в "Крушении" (1925) - вариация на тему ангелов Х., особенно в "Аutomobile"; или "Воскресение мертвых" (1925), близко повторяющее "Гляжу на грубые ремесла".

Anthony ANEMONE (Colby College, Maine)
Ivan MARTYNOV (Leningrad)

TOWARDS THE HISTORY OF THE LENINGRAD AVANT-GARDE:
THE "RING OF POETS"

The "Kol'co poétov imeni K.M. Fofanova" (Ring of Poets in Honor of K.M. Fofanov) grew out of the informal meetings of the so-called "Abbatstvo gaerov" (Brotherhood of Jesters). The poets Boris Viktorovič Smirenskiĭ (1900-1970), Andrej Skorbnjĭ (pseudonym of Vladimir Viktorovič Smirenskiĭ, 1902-1972), Konstantin Konstantinovič Vaginov (1899-1934), and the playwright Konstantin Maksimovič Man'kovskij (1904-1938) formed the nucleus of both groups. The artist Nikolaj Žandarov, who would design the cover of Vaginov's first volume of poetry *Putešestvie v kaos*, also attended meetings of the "Abbatstvo".

In his account of Vaginov's early years, Leonid Čertkov describes the "Abbatstvo" as a "Bohemian group" close to Ego-Futurism, which "had neither a program, nor a charter and existed only for a very short while".¹ "Abbatstvo", with its hint of a religious order, probably alludes to the "Rectorate" (Rektoriat), the name taken by the four founding members of Russian Ego-Futurism - Igor' Severjanin, Georgij Ivanov, Graal'-Arel'skiĭ, and Konstantin Olimpov - in their 1912 manifesto "The Academy of Ego-Poetry".² The "Abbatstvo" met to drink wine and discuss literature in a self-conscious parody of a traditional literary circle. Its only stated program called for each member to wear an amber bracelet on his right arm at all times. Founded sometime in late 1920, the "Abbatstvo" was replaced by the "Kol'co" by early 1921. The only published mention of the group's existence is the dedication to Vaginov's *Putešestvie v kaos*: "Dostoxval'nomu Abbatstvu Gaerov posvjaščaeť svoe putešestvie Konstantin Vaginov".³

Unlike the "Abbatstvo", the "Kol'co poetov" seriously, if ultimately unsuccessfully, attempted to create a genuine literary mo-

vement based on a revival of the Ego-Futurism. One of the many literary groups which flourished for a short while in post Civil War Petrograd only to disappear without a trace, the "Kol'co" quickly generated all the essential attributes of an avant-garde literary movement: a manifesto (see appendix), an aesthetic program, and a small publishing outlet for its books. Nevertheless, the "Kol'co" always retained a trace of the frivolous and self-parodic "Abbatstvo". One of the conditions for membership in the "Kol'co" was an "attraction to the high falutin and incomprehensible" (vlečenie k vysokomu i neponjatnomu).

The aesthetic program of the "Kol'co", contained in its charter of June 27, 1921, articulated three basic aims: collective study of contemporary literary movements (Imaginism, Acmeism and Futurism), publication of works by group members, and posthumous restoration of Fofanov's reputation. Indeed, Fofanov's name, mentioned in five of the charter's ten proposals, dominates the program. The "Kol'co" dedicated itself to study his poetry, to publish his unpublished poems, to resurrect the "deceased fame of the poet", to execute his last will and testament, and even to establish a museum in his honor.

Konstantin Fofanov (1862-1911), a Neoromantic poet and presursor of Russian Decadence and Symbolism, enjoyed great popularity in the 1880's.⁴ Despite the publication of several editions of his poetry in the twentieth century, Fofanov's fame proved short-lived. A review published by Gumilev in 1910 illustrates how far and how quickly Fofanov fell in the esteem of the modernists:

Davno, davno K. Fofanova ljubili nazvyvat' pervym ruskim dekadentom. Ego daže napečatali v "Severnyx Cvetax". No, očevidno, što proizošlo po kakim-to taktičeskim sobraženijam rannix voždej modernizma, potomu što net nikakix osnovanij predpologat', što K. Fofanov čuvstvoval velikij perevorot v ruskom iskusstve, soveršivšijsja v 90-x godax. On tipičnyj epigon "školy" Apuxtina, Nadsona i Fruga.

To že, možet byt', edinstvennoe v letopisjax poezii, neponimanie zakonov ritma i stilja, te že slovesnye kliše, stertye do otčajanija, tot že krug idej, rodnoj i bližkij rjadovomu obyvatelju 80-x godov.⁵

Yet his influence lived on in the poetry of Igor' Severjanin (pseudonym of Igor' Vasil'evič Lotarev, 1887-1941) the founder of Russian Ego-Futurism. Severjanin began writing poetry under the

influence of Fofanov and Mirra Loxvitskaja (1869-1905), another popular predecessor of Decadence and Symbolism in Russian poetry. He later met and befriended Fofanov, whose poetic cult he established. In the words of Vladimir Markov, "the poetry of Fofanov and Loxvitskaja, uneven but not without old-fashioned charm, remained an ideal for Severjanin throughout his life. He commemorated in verse the anniversaries of their deaths almost every year, and once even declared that he considered Loxvitskaja superior to Dante, Byron, and Puškin".⁶

The two poets most closely associated with the "Kol'co poëtov", Vladimir and Boris Smirenskiĭ, were actually Fafonov's illegitimate sons. Vladimir (Andrej Skorbnyĭ), the younger brother and dominant organizing force behind the "Kol'co", published his first book of poetry, *Krovavye pocelui* (Petersburg, 1917), while he was still a student at Petrograđ University.

During the two years that he spent at the University, Smirenskiĭ was associated with a group of promising student poets, including N.A. Ocup (1894-1958), V.A. Roždestvenskiĭ (1895-1978) and G.V. Maslov (1895-1920). The outbreak of the Civil War interrupted their careers: Smirenskiĭ and Roždestvenskiĭ joined the Red Army, while Maslov fought and perished in Siberia with the Whites.⁷

Vladimir Smirenskiĭ's literary career began in earnest with his return to Petrograđ in late 1920. By 1928 he had published nine books, organized a publishing house, created several literary groups, and even won a modicum of notoriety, if not popularity, as a poet.⁸ With the end of NEP and the relatively free conditions that had reigned in the cultural world between 1921 and 1928, Smirenskiĭ's fortunes took a turn for the worse. The official critical establishment subjected him to increasingly vitriolic attacks, while the censorship made it almost impossible for him to publish. Finally, in 1931, he was arrested and sentenced to ten years in a labor camp for participation in a "counterrevolutionary" group. Smirenskiĭ would spend 23 years in the GULAG, working on several of the largest slave-labor construction projects of the Stalin era, including the White Sea and Volga-Don canals.⁹ Upon his release in Xruščev's general amnesty of 1954, he began a second career as a literary historian and journalist. By the time of his death in the seventies, he had published many articles on the history of Russian

literature, as well as editing and supplying the commentary for the 1962 "Biblioteka poeta" edition of Fofanov's poetry.¹⁰

Like his younger brother, Boris Smirenskiĵ began his literary career as a not very talented poet and ended it as a fairly accomplished literary historian and journalist. Educated as an engineer, he published five books of verse heavily indebted to Severĵanin and Ego-Futurism between 1915 and 1928.¹¹ Regularly savaged by the critics, Smirenskiĵ gave up literature soon after 1928 and became an army engineer. This change of career probably saved him from his brother's fate. He served in the Red Army during the Second World War, became a member of the Communist Party, and retired from the Army as a general. In the 1950's Smirenskiĵ began a third career as a literary journalist. He published numerous articles on literary topics, edited a collection of the verse of his former master Severĵanin,¹² and published an interesting book on literary mystifications called *Pero i maska* (Moscow, 1967). He died in Moscow in 1970.

Thus, both Smirenskiĵ brothers remained faithful to the literary masters of their youth: editing the poetry of Fofanov and Severĵanin represented a logical continuation of the work of the "Kol'co poétov". Despite the familial and aesthetic connections, the artistic practice of the Smirenskiĵ brothers' can not be adequately described by referring to Ego-Futurism or the poetic cult of Fofanov. In his poetry, Boris Smirenskiĵ was undoubtedly the closest to Ego-Futurism. As early as 1922 the poet and critic Sergej Nel'dixen noted the debt he owed to Severĵanin.¹³ The poems of *V limonnoj gavanĭ Iokogama* (Petersburg, 1922) provide many examples of the influence of Severĵanin's predilections for foreign-sounding words, stylized emotions, and precious sentimentality. For example,

V limonnoj gavanĭ Iokogama
On xrizantemy dlja nee kupil...
Vostočnyx gor sinela panorama,
I solnca luč zaliv pozolotil.

Eja xiton, zavjazannyj kistjami,
Na skladkax sprjatal nežnye cvety;
Eja rukoj s prozračnymi nogtjami
Tam vyšity kartonnye mosty.

Ona k gubam prižala tonkij pal'čik,
Snimaja tufel' s kroxotnoj nogi...
A za kormoju kosoglazyj mal'čik
Budil v vode zelenye krugi.

This same collection also contains a homage to Fofanov, Shakespearean sonnets, and a translation from Rabindranath Tagore, as well as poems in the style of Blok. Smirenskij's eclecticism, in fact, better characterizes the poetry of the "Kol'co" than his attempt to work within the tradition of Severjanin and Ego-Futurism. The poetry of Smirenskij's brother, Andrej Skorbnyj, despite a few references to Fofanov, falls almost entirely outside of the tradition and poetics of Ego-Futurism. Critics immediately recognized in his poetry the work of an epigone of Blok and Akmatova:

Vse tvorčestvo Skorbnoĝo - splošnye perepevy Akmatovoj i Bloka, ili, vo vsjakom slučae, pisaniĝa po povodu stixov Akmatovoj i Bloka: ob étom glasjat i epigrafy, i posvjaščeniĝa, i nazvaniĝa ob"javlennoj knižki Skorbnoĝo - *Ptica belaja* (konečno, ptica iz "beloj stai") i takie stročki, kak "perelomiljajas' scibami ruk."¹⁴

Very little information has survived concerning Konstantin Man'kovskij. Even the circumstances of his birth and death remain unclear. Like the other members of the "Kol'co", Man'kovskij served for several years in the Red Army during the Civil War, and, intending to become a dramatist, he returned to Petrograd in 1920 or 1921. None of his works have survived, and he seems to have been more a friend, sympathizer and supporter of the group than an active member. Like the Smirenskij brothers, Man'kovskij had more success in his second career as a historian. He eventually became the director of the Museum of the History of the City of Leningrad. He was, presumably, removed from this post during one of the purges of the Leningrad intelligentsia in the late 1930's and perished in 1938. His name resurfaced in the 1970's when a notebook of his containing poems, some still unpublished, by the Smirenskij brothers, Vaginov, Kuzmin, Ocup, Pjast and others, found its way to one of the mayor archival repositories of Leningrad.¹⁵

Konstantin Vaginov, the most important writer associated with the "Kol'co", published his first volume of poems, *Putešestvie v kaos*, under the imprint of the "Kol'co poétov" in 1922.¹⁶ While one can find isolated images and neologisms reminiscent of Severjanin and Ego-Futurism in these early poems, Vaginov was already moving beyond the static poetics of Ego-Futurism towards an ambitious personal synthesis of elements of Symbolism, Acmeism and Futurism.¹⁷

Gumilev first noted Vaginov's potential. Already in 1921 he invited Vaginov to participate in his poetry seminar at the Petrograd House of the arts¹⁸ and then to become a member of the second "Guild of Poets" (Cex poétov). Although he never officially broke with the "Kol'co", the beginning of Vaginov's relationship with Gumilev and the second generation Acmeists marked the end of his flirtation with Ego-Futurism. By the time *Putešestvie v zaoz* appeared in print, Vaginov had become a member of the "Islanders" (Ostrovitjane), another group of former proteges of Gumilev.¹⁹ In the four verse collections and three novels that he completed before his untimely death from tuberculosis in 1934, Vaginov created a complex and original contribution to Russian Modernism which has only recently begun to receive the attention it deserves.

Several other writers, including Graal'-Arel'skij (pseudonym of Stepan Stepanovič Petrov, 1889-7), Dmitrij Aleksandrovič Dorin (dates unknown), Konstantin Konstantinovič Olimpov-Pofanov (1880-1940), and Aleksandr Alekseevič Izmajlov (1873-1921) also participated in the literary activities of the "Kol'co". The poet-astronomer Arel'skij published his first book of poems, *Goľuboj ašur*, in St. Petersburg in 1911. While Vladimir Markov finds this book "full of imitations of Bal'mont and Brjusov",²⁰ Aleksander Blok and Nikolaj Gumilev viewed its publication more positively. Gumilev's review in *Apollon*, while noting the influence of Severjanin and the poet's lack of individuality ("Kažetsja, u nego net svoego slova, kotoroe neobxodimo skazat' cenoj čego by to ni bylo i kotoroe odno delaet poéta") still ended with qualified praise for the young Arel'skij's: "est' tol'ko gorjačost' molodosti, versifikacionnye sposobnosti, vkus i znanie sovremennoj poézii. Esli podumat', u skol'kix pišuščix stixi net i étix kačestv, to ego vystuplenie nel'zja na privetstvovat'".²¹ Blok wrote to Arel'skij in November 1911 about *Goľuboj ašur*:

Dorogoj Stepan Stepanovič.

Ne mogu videt'sja s Vami sejčas (ot ustalosti, ot mnogix del, ot nervnogo rasstrojstva), no davno imeju potrebnosti skazat' Vam, čto knižka Vaša (za isključeniem častnostej, osobenno psevdonima i zağlavlja) mnogim mne blizka. Vas mučat takže zvezdnye miry, na kotorye Vy smotrite, i osobenno xorošo govorite Vy o zvezdax.²²

Blok described Arel'skij's appearance and his strange background in

a diary entry dated 18 November, 1911:

My končili obedat', prišel Stepan Stepanovič Petrov, nazvavšij sebja na kartočke i na sbornike stixov "Graal' Arel'skij", čto utrom (kogda on peredal kartočku) pokazalos' mne verxom koščunstva i mističeskogo anarxizma. Prišel - lico neprijatnoe, provaly na ščekax, malen'kaja, tjaželaja figurka. Stal zadavat' voprosy - vjalo, maxal rukoj, čto nezačem sprašivat', čto vyxodit trafaret, interv'ju. O nem dnem govoril mne Georgij Ivanov, no on ne takoj (kak govoril Georgij Ivanov). Byvšij revoljucioner, xotel vozrodit' "Moloduju Rossiju" 60-x godov, byl v partii (c.p.), sidel v tjur'max, astronom (pri universitete), rabotaet v neskol'kix observatorijax, streljalsja i travilsja, emu vsego 22 goda, no i vid i duša starše gorazdo...²³

Arel'skij's membership in the "Kol'co poëtov" in the early 1920's comes as a surprise, for while Arel'skij did represent a link with the formative period of Ego-Futurism and the cult of Fofanov, he had also been an early defector from the movement. In 1912 he participated in the founding of the Ego-Futurist movement. He wrote the manifesto "Ego-poetry in poetry",²⁴ which declared egoism the central factor of poetry, and was a co-signer, with Severjanin, Olimpov and Georgij Ivanov, of the terse announcement of the "Academy of Ego-Poetry".²⁵ By 1913, however, Arel'skij had undergone a change of heart and, along with Ivanov, left Ego-Futurism for the Acmeist "Guild of Poets". In 1913 the "Guild" published Arel'skij's second book of poems, *Letejskij breg* (Petersburg, 1913). The Ego-Futurists retaliated in Ivan Vacil'evič Ignat'ev's survey article "Pervyj god Ego-Futurizma", which attacked the "Guild": "Dlja impotentov Duši i Stixa est' 'Cex poëtov', tam obretajut pristanišče Trusy i Nedonoski Modernizma".²⁶ Following his association with the "Kol'co", Arel'skij published several poems in the *Stošary* almanachs (Petrograd, 1923). In 1925 Arel'skij's name appeared for the last time on the title page of a collection of science fiction stories, reminiscent of Aleksej Tolstoj's Martian novel *Aelita*, called *Poves-ti o Marse*.²⁷ After this he vanished from sight.

Konstantin Olimpov, a leading poet and theoretician of the first generation of Ego-Futurists, was the pseudonym for Fofanov's legitimate son. He made his literary debut in 1912, and in the next ten years published many books of poetry marked by what sometimes seems a pathological megalomania.²⁸ With hyperbole that surpassed even that of Severjanin, Olimpov proclaimed himself not only a "great

world poet" ("velikij mirovoj poët"), but the "parent of the universe" ("roditel' mirozdanija"). One memoirist recalls that in an official Union of Writers questionnaire Olimpov named as his children Jupiter, Saturn and Neptune.²⁹ But if Olimpov was a madman, he was also, at least some of the time, a talented poet.³⁰ Markov has described his poetry as "the most successful merger of egofuturist mysticism and poetics."³¹ For the "Kol'co", he seemed a natural choice: a notorious poet of the older generation who represented both a direct blood connection to Fofanov and a direct poetic link to the early stages of Ego-Futurism. Furthermore, Olimpov had never abandoned the cult of his father.

Olimpov's collaboration with the "Kol'co", however, produced few concrete results. The one book of poetry he published during the period of his association with the "Kol'co", *Tret'e Roždestvo velikogo mirovogo poëta titanizma social'noj revoljucii Konstantina Konstantinoviča Olimpova, Roditelja Mirozdanija* (Petersburg, 1922) shows that, in the words of Markov, "the last vestiges of ego-futurism have faded by 1922".³² Shortly after this, his name disappeared from literature. In the poem "Kafe v pereulke" from *Putešestvie v kaos*, Vaginov drew a satirical portrait of Olimpov's "mania gloriosa":

Ođin v uglu sidit i ševalit gubami;
"Ja novyj bog, prišel čtob ètot mir spasti,
Skazat', čto solnce v nas, čto solnce ne nad nami,
Čtokaždyj - bog, čto v každom - vse puti,

Čto v každom - goroda, i rošči, i doliny
Čto v každom suščestve - i reki, i morja,
Vysokye xrebtj, i gornye niziny,
Prozračnyje ruč'i, čto zolotit zarja.

O, mir ves' v nas, my sami - bogi,
V sebe postročili iz kamnja goroda
I nasadžili travy, proveli dorogi,
I putešestvuem v sebe my celye goda...

Dmitrij Dorin joined the "Kol'co" as yet another link with the Ego-Futurist tradition. The "Petersburg Herald" (Peterburgskij glašataj), founded by Ivan Ignat'ev as the official publishing house of the Ego-Futurist movement, had published Dorin's second book of verse, *Toskujuščij orel* (Petersburg, 1914). By the end of October 1921, Dorin was serving on the board of the publishing division of the "Kol'co",³³ which had contracted to publish two books of his

poetry, *Solnečnyj lug* and *Urny*. These books never appeared when, for reasons that remain obscure, the "Kol'co" expelled Dorin in April 1922.³⁴ After his short-lived collaboration with the "Kol'co", Dorin became a member of the literary circle of Nikolaj Baršev and published several poems heavily influenced by Blok in the first and third issues of the almanach *Stošary* (Petrograđ, 1923).³⁵ With these publications Dorin's literary career comes to an end. His subsequent fate remains unknown.

Aleksandr Alekseevič Izmajlov, the oldest member of the "Kol'co" and a well-known writer and critic of the pre-Revolutionary period, had in 1916 published his reminiscences of his close friend Fofanov.³⁶ Though he joined the "Kol'co" because of its dedication to Fofanov's memory, Izmajlov would hardly have approved of the group's aesthetic program. He expressed his attitude towards contemporary literature in the several volumes of parodies of modern movements, including Decadence and Futurism, that he had published earlier. Izmajlov, it would seem, represented a shield of literary respectability behind which the "Kol'co" could hide until it became strong enough to survive on its own. In any case, Izmajlov died suddenly in 1921, shortly after he had joined the "Kol'co".³⁷

From the beginning, the "Kol'co" realized how important influential friends could be to the successful attainment of its goals. Accordingly, the group sought literary aid from wellknown writers of the older generation such as Olimpov and Izmajlov, as well as political support from important figures within the Soviet cultural bureaucracy such as Lunačarskij. The earliest extant document concerning the "Kol'co" is an invitation, dated April 15, 1921, to Fedor Sologub to become a member of the group's "College of Experts" (Kollegija ékspertov), the five member commission charged with selecting new members. This invitation to an aging symbolist makes more sense if we remember that Sologub had admired the poetry of Igor' Severjanin and had even collaborated in one of the early Ego-Futurist miscellanies, *Orly nad propast'ju* (*Eagles over the Abyss*).³⁸ The letter reads:

Glubokouvažaemyj Fedor Kuzmič!

"Kol'co početov", spajannoe v pamjat' K.M.Fofanova, ubeditel'no prosit Vas prinjat' učastie v ix rabote, priglašaja Vas v kačestve členu kolegii ékspertov.

Iz"javit' soglasie nadležit' zdes že pis'menno.
Prezidium Kol'ca, znaja Vaše vseгда iskrennee
družnoe otnošenje k molodym sobrat'jam, vyražaaet
nadeždu na Vaše soglasie prinjat, v obščej rabote.

Predsedatel': Andrej Skorbnjy³⁹

No doubt seeing through the transparent invitation to become a figurehead leader of the group, Sologub never answered the letter. Nevertheless, the "Kol'co" tried again to enlist him in their work in a letter of March 1922. With a touch of youthful bravado, they offered to publish any poems or stories he might have ready and informed him of the 13,000 roubles he owed in membership dues. Not surprisingly, the "Kol'co" had as little success this time in convincing Sologub to join them. No established writer had any reason to link his name with a group of unknown writers who had conceived the outlandish idea of reviving the literary legacy of Fofanov.

If the "Kol'co" could not attract writers like Sologub, it often claimed, without the slightest justification, equally famous writers as active members of the group. For example, the authors of the second letter to Sologub appended a membership list that included Belyj, Remizov, Axmatova, Kuzmin, Pjast, and Volynskij. In other letters to official Soviet publishing organizations, the "Kol'co" claimed to consist of "64 members devoted to literature and art" including "Comrade" Lunačarskij.⁴⁰ In his unpublished memoirs, Vladimir Smirenskij himself admits that Remizov, at least, was never a member of the "Kol'co". According to Smirenskij, Remizov was invited to become a member in 1921 but declined because of his imminent departure from Soviet Russia.⁴¹

Another element of the "Kol'co's" strategy was to establish an independent publishing outlet which could issue works by Fofanov and new works by the "Kol'co" members. By late 1921 a major step toward this goal was accomplished with the organization of a cooperative publishing house named after the group. Although the exact date of the incorporation of the publishing house is not known, a letter dated October 25, 1921 from the "Kol'co" to the Petrograd Division of the State Publishing House stated that Man'kovskij, Graal' Arel'skij, Boris Smirenskij, Vladimir Smirenskij, Dmitrij Dorin, Aleksandr Jakovlevič Gerc and Aleksandr Nikolaevič Lavrov served on its board. Gerc, a well-known Petersburg literary business-

man of the time, served as the director of the publishing operation. They formulated elaborate plans to publish, among other things, a collected edition of Fofanov's works, and books of poetry and criticism by the members of the "Kol'co". Several notices announcing the publishing plans of the "Kol'co" appeared in literary and bibliographic journals during 1921 and 1922. For example, in *Vestnik literatury*:

Izd-stvo "Kol'co poétov" imeni K.M.Fofanova gotovit k pečati sledujuščie knigi: K. Vaginov, *Peterburgskie noči. Stixi*; Boris Smirenskij, *Devjatyj val. Venok scnetov*; Andrej Skorbnyj, *Koronovannyj niščij* (kniga o Fofanove); Georgij Rimskij-Korsakov, *Stixi*; V.M.Bogdanov-Berezovskij, *Stixi; Almanax Kol'oa poétov*; K.M.Fofanov, *V mire prozy* (posmertnoe izdanie).⁴³

Other books, including a memoir of A.A. Izmajlov by Andrej Skorbnyj, a study of Fofanov by Boris Smirenskij (*Dobryj Fofan*), and volumes of poetry by Boris Smirenskij (*Venok iz ros*) and Vasilij Andreev (*Plen izumrudnyj*) were announced in *Literaturnye zapiski* also in 1922.⁴⁴ Most of these books never appeared in print.

If the "Kol'co" did not succeed in publishing the works of Fofanov or any group almanachs, it did manage to publish five books of poetry by Skorbnyj, Smirenskij and Vaginov: Skorbnyj's *Zvenjaščie slezy* and Smirenskij's *Lunnaja struna* in 1921 and Skorbnyj's *Bol'shaja ljubov'*, Smirenskij's *V limonnoj gavani Iokogama*, and Vaginov's *Putešestvie v kaos* in the following year. The history of the publishing activities of the "Kol'co poétov" ends here, its most important achievement being the publication of Vaginov's first book of poems.

Towards the second half of 1922, official pressure on the "Kol'co" grew to unprecedented levels. On June 17 the Association of Proletarian Writers announced the expulsion of a certain K.Murjan from its ranks because he had joined the "Kol'co".⁴⁵ Reviews in party newspapers of books by "Kol'co" members moved from sarcastic discussions of the admittedly feeble poetry to vicious ad hominem attacks on the authors. One review of Skorbnyj's *Bol'naja ljubov'* which appeared in *Krasnaja gazeta* is typical: "Ved' on čto delaet? On - predstavitel' klassa staroj kul'tury, on, v svoej duše, raskryvaet pustotu éтого klassa! I v éтой duše pustota, beskrylie, smert'".⁴⁶ The official end of the "Kol'co poétov" came by order of

the Petrograd Ceka on September 25, 1922. Surprisingly, the group continued to meet for at least another month: a newspaper account of the artistic salon of Viktorija Čekan mentions an appearance by the group at the end of October.⁴⁷

While most of the poetry of the "Kol'co" has been justly forgotten, the group's history represents a valuable addition to our knowledge of the complex literary processes in Petrograd in the immediate post Civil War years. Their attempted Ego-Futurist revival adds a chapter to the history of Russian Futurism.⁴⁸ As a case study, the suppression of the apolitical "Kol'co" during the period of greatest freedom for Soviet literature should be of interest to students of Soviet literary policy in the 1920's. Finally, the "Kol'co poetov" presided over the literary debut of Konstantin Vaginov, whose contribution to the Petrograd avantgarde has only recently been rediscovered.

Notes

1. Leonid ČERTKOV, "Poézija Konstantina Vaginova", in: K.VAGINOV, *Sobranie stixotvorenij*, Munich: Verlag Otto Sagner, 1982, 214.
2. Vladimir MARKOV, ed., *Manifesty i programmy russkix futuristov*, Munich: Wilhelm Fink Verlag, 1967, 27.
3. Konstantin VAGINOV, *Putešestvie v kaos*, Petersburg: Kol'co poetov, 1922, 5.
4. D.S.MIRSKIJ, *A History of Russian Literature*, London: Routledge & Kegan Paul, 1949, 346-347, and MARKOV, *Russian Futurism*, 62.
5. *Apollon*, 6 (1910), 40-43; reprinted in: STRUVE and FILIPPOV eds., N.S.GUMILEV, *Sobranie sočinenij*, Washington, D.C.: Victor Kamkin, 1968, vol. 4, 222. See also the obituary of Fofanov written by Gumilev and published in: *Apollon*, 7 (1911), 77; reprinted in STRUVE and FILIPPOV, vol.4, 369.
6. MARKOV, *Russian Futurism*, Berkeley and Los Angeles: University of California 1968, 62.
7. For information about Maslov as well as most of his extant poetry, see Gleb STRUVE, *K istorii russkoj poezii 1910-x načala 1920-x godov*, Berkeley: Berkeley Slavic Specialities, 1979, Modern Russian Literature and Culture. Studies and Texts.
8. In addition to the "Kol'co poetov", Vladimir Smirenskiij founded the "Sojuz pisatelej imeni Aleksandra Alekseeviča Izmajlova" (see below, note 37) in 1922 and the Leningrad branch of the "Associacija neklassikov" (whose motto was "Vpered k Puškinu!") in 1924. See also his unpublished autobiography: Manuscript Division of the State Public Library, Leningrad (OR GPB), f.103, N.133, dated October 6, 1928.

9. Robert CONQUEST, *The Great Terror*, New York: Macmillan, 1968, 325, and Simon WOLIN and Robert M. SLUSSER, *The Soviet Secret Police*, New York: Praeger, 1957, 187.
10. For a bibliography of V. Smirenskiĭ's poetry, see A.K. TARASENKOV, *Russkie poëty XX veka, 1900-1955: Bibliografiĭa*, Moscow: Sovetskij pisatel', 1966; for a selection of titles from his literary journalism, see K.D. MURATOVA, *Istorija russkoj literatury konca XIX - načala XX veka: bibliografičeskij ukazatel'*, Leningrad: Akademiĭa nauk, 1963.
11. For a list of B. Smirenskiĭ's collections of poetry, see TARASENKOV, *Russkie poëty XX veka*.
12. Igor' SVERJANIN, *Poslednie stichi* (S vstupitel'noj zametkoj B.V. Smirenskogo), Moscow: Ogonek, 1962.
13. *Kniga i revoljucija* (Petrograd), 9-10 (21-22) (1922).
14. *Ibid.*, 9-10 (21-22) (1922).
15. OR GPB, f. 1000, post. 1975.55.
16. The manuscript was delivered to the publisher on 25 October 1921, Leningrad State Archive of Literature and Art - LGALI - f. 2913, op.1, but did not appear in print until Nov. 1922.
17. For an analysis of *Putešestvie v kaos*, see Anthony ANEMONE, "Konstantin Vaginov and the Leningrad Avant-Garde: 1921-1924," Diss. University of California, Berkeley 1985, 56-87.
18. The students of this seminar published an anthology of their poetry entitled *Zvučaaščaja rakovina* (The Sounding Shell) in 1922.
19. For more information on the "Islanders", whose members included Nikolaĭ Tixonov, Sergej Kolbas'ev and Petr Volkov, see ANEMONE, op.cit., 88-116.
20. MARKOV, *Russian Futurism*, 67.
21. *Apollon* (Petersburg), 11 (1911), 73-75; reprinted in: STRUVE and FILIPPOV, vol.4, 274-275.
22. Aleksandr BLOK, *Sobranie sočinenij v vos'mi tomaz*, Moscow-Leningrad: Gosizdat, 1960-1964, vol. 8, 380.
23. A. BLOK, op.cit., vol. 7, 93-94.
24. V. MARKOV, *Manifesty i programmy*, 23-25. Originally published in: *Oranževaja urna. Almanax pamjati Fofanova*, St. Petersburg: Peterburgskij glašataj, 1912.
25. V. MARKOV, *Manifesty i programmy*, 26-27. Originally published separately in St. Petersburg in 1912.
26. V. MARKOV, *Manifesty i programmy*, 72-73. Originally published in: *Orly nad propast'ju*, St. Petersburg: Peterburgskij glašataj, 1912.
27. V. MARKOV, *Russian Futurism*, 67-68.
28. For an incomplete but representative bibliography of Olimpov's poetry see MARKOV, *Russian Futurism*, 432.
29. Leonid BORISOV, *Za kruglym stolom prošlogo. Vospominanija*, Leningrad: Lenizdat, 1971, 111-112.

30. See Georgij Ivanov's assessment of Olimpov: "javno sumasšedšij, no ne sovsem bezdarnyj mal'čik", in: *Pëterburgskie simy*, New York, 1952, 46. See also Vladimir PĬAST, *Vstreči*, Leningrad, 1929, 264, and MARKOV, *Russian Futurism*, 75-76.
31. V.MARKOV, *Russian Futurism*, 76.
32. *Ibid.*, 77.
33. Petition of the "Kol'co" to the Petrograd Division of Gosizdat, dated 25 October 1921. Leningrad State Archive of the October Revolution of the Soviet Union (LGAORSS), f. 2913.
34. Leningrad State Archive of Literature and Art (LGALI), f. 2913, op.1, d.113, l.351.
35. See review in: *Žizn' iskusstva* (Petrograd), 27 March 1923, 121, 7: "Poëma Dorina - "U skata" - jasno navejana "Solov'-inym sadom" Bloka. Eto - splošnoj perepev."
36. *Istoričeskij sbornik*, St.Petersburg, 1916.
37. However, Izmajlov proved useful to the "Kol'co" and the Smirenskij brothers even after his death. In April 1922, they founded a new literary association called the "Sojuz pisatelej imeni. A.A.Izmajlova". This other "Union of Writers" included as members Aleksej Aleksevič Izmajlov, the brother of Aleksandr Aleksevič, Vladimir Gordin, Vladimir Lenskij (Abramovič), Nikolaj Ivanovič Poznjakov, Boris Rozov, Fedor Sologub, Aleksandr Tynjakov, Konstantin Olimpov (Fofanov), and Ieronin Ieronimovič Jasinskij (Maksim Belinskij). The group survived until Sologub's death in 1927. Their motto, from a poem by Izmajlov, sums up their impact on the history of Russian literature: "Ja žil, ja myslil, ja prošel kak dym." See A.SKORBNYJ, *A.A.Izmajlov. Vospominanija o nem*, Petrograd, 1922.
38. V.MARKOV, *Russian Futurism*, 71 and note 25, 393.
39. Manuscript Division of the Institute of Russian Literature at Puškinskij dom, Leningrad (RO IRLI), f.289, op.3, d.880.
40. LGAORSS, f.2913, also OR GPB, f.782, n.15.
41. OR GPB, f. 1049.
42. LGAORSS, f. 2913.
43. *Vestnik literatury* (Petrograd), 1 (37), 1922.
44. *Literaturnye zapiski* (Petrograd), 3, 1. August 1922.
45. *Petrogradskaja pravda*, 17 June 1922.
46. *Krasnaja gazeta* (večernij vypusk, Petrograd), 203, 9, September 1922, 7.
47. *Žizn' iskusstva*, 43 (866), 31 October 1922.
48. There is one, inaccurate, reference to the "Kol'co poetov" in Markov's *Russian Futurism*, 77.

APPENDIX

УСТАВ КОЛЬЦА ПОЭТОВ ИМ. К.М. ФОФАНОВА

27 июня 1921 г.

ПРОГРАММА ДЕЯТЕЛЬНОСТИ КОЛЬЦА ПОЭТОВ ИМ. К.М. ФОФАНОВА

1. Подробное ознакомление с современными литературными течениями: имажинизм, акмеизм, футуризм и т.д.
2. Изучение творчества поэта К.М. Фофанова и разбор его неизбранных произведений.
3. Деятельное самостоятельное творчество.
4. Способствование путем издания сборников и альманахов, а также устройством "вечеров" воскрешению умершей славы поэта К.М. Фофанова.
5. Коллективное чтение современной литературы и разбор ее.
6. Чтение своих произведений при свободной дискуссии.
7. Исполнение завещания поэта К.М. Фофанова.
8. Издание его произведений (изданных и неизданных).
9. Издание альманахов Кольца.
10. Устройство музея имени К.М. Фофанова.

УСЛОВИЯ ПРИЕМА

1. Знание и понимание творчества поэта К.М. Фофанова.
2. Самостоятельное творчество.
3. Влечение к высокому и непонятному.
4. Представление в Кольцо не менее десяти стихотворений с соответствующими заявлениями.
5. Глубокая любовь к К.М. Фофанову.

ОБЩИЕ ПОЛОЖЕНИЯ

1. Всею текущей культурно-просветительной, научной и художественной работой руководит Президиум.
2. Общее собрание Кольца созывается периодически, не менее трех раз в полугодие, для подведения итога сделанной работы и наличия дальнейшей, отчета в движении денежных сумм и т.д. Кворум считается при наличии половины действительных членов. В противном случае собрание переносится на следующий день, в который оно считается действительным при любом числе собравшихся.
3. Казначей и секретарь избираются из числа действительных членов. Первый обязан вести приходно-расходные книги, расходуя денежные суммы на собраниях. Второй ведет всю переписку Кольца, оповещает членов о собраниях и вечерах и принимает заявления.
4. Товарищ председателя избирается из числа действительных членов, заменяет председателя в его отсутствие, помогает ему в ведении всей работы и обязан быть в курсе всех дел Кольца.

О ДЕЙСТВИТЕЛЬНЫХ ЧЛЕНАХ

1. Действительными членами являются поэты и писатели-профессионалы, имеющие не менее одной изданной книги или вполне оформившиеся молодые поэты начинающие, по удостоверению коллеги

экспертов.

2. Для вступления в действительные члены необходимо представление Президиуму печатного труда или же, за неизменением такового, десяти стихотворений. В случае удовлетворения всем условиям приема, данное лицо зачисляется в списки действительных членов.
3. В члены Кольца могут быть принимаемы: артисты, художники и композиторы.
4. Артисты, художники и музыканты действительными членами быть не могут.
5. Лица, не удовлетворяющие условиям приема, а потому не принятые, извещаются об этом Президиумом.
6. В члены Кольца могут приниматься лица, желающие в нем работать и имеющие какое-либо отношение к литературе: издатели, критики, публицисты, редакторы и т.д.

О ВЫХОДЕ ИЗ ЧЛЕНОВ

1. О желании выйти из состава членов подается заявление, с указанием причин выхода, рассматриваемое Президиумом, который и исключает данное лицо из состава Кольца, причем обязательна сдача членского билета.
2. Исключение из членов может быть произведено по следующим причинам:
 - а) за непосещение 2-х общих собраний Кольца и
 - б) за непосещение 3-х обязательных вечеров или за непринятие вообще участия в какой бы то ни было работе Кольца в течение полугода. Президиум Кольца посылает члену предварительное извещение с предложением явиться для дачи объяснений, во второй раз предупреждение, и в третий раз исключает данное лицо из членов Кольца, о чем ставит его в известность. Означенное лицо обязано сдать свой членский билет Президиуму.

О ЧЛЕНСКИХ БИЛЕТАХ

Членский билет имеет форму:

Кольцо поэтов имени К.М. Фофанова.
Единое сплетение художников слова.
Членский билет № ...

Фамилия:
Имя, отчество:
Председатель:
Секретарь:

Членские билеты выдаются членам по зачислении их в списки Кольца.

ПРАВА ЧЛЕНОВ

Члены пользуются правом бесплатного входа на вечера Кольца, по предъявлении билета.

О ЧЛЕНСКИХ ВЗНОСАХ

При вступлении члены платят вступительный взнос в размере 1000 рублей. Казначей Кольца, ведущему книгу членских взносов. Ежегодный членский взнос устанавливается в размере 1000 рублей.

О ДЕНЕЖНЫХ СРЕДСТВАХ

Денежные средства Кольца составляются:

- 1) из вступительных взносов,
- 2) из членских взносов,
- 3) из вырученных сумм от устройства вечеров, концертов, и т.д.
- 4) из сумм, вырученных от издания альманахов, журналов, книг, и т.д.
- 5) из добровольных пожертвований отдельных лиц.

ОБ ОРГАНИЗАЦИОННОМ УПРАВЛЕНИИ

1. Изданием книг, журналов и альманахов Кольца ведает редакционная коллегия, избранная из состава действительных членов Кольца.
2. Устройством вечеров и концертов ведает художественный совет, избранный из представителей всех видов искусства.
3. Все возникающие недоразумения между членами Кольца, а также различного рода заявления и жалобы рассматриваются судом чести.
4. Суд чести избирается общим собранием Кольца из числа всего состава в количестве трех человек, из коих один является председателем. На обязанности его лежит ежемесячный созыв членов суда для рассмотрения всякого рода жалоб. В крайних случаях ему предоставлено право действовать по его усмотрению.
5. Во главе всей культурно-просветительной работы Кольца стоит Президиум и подчиненное ему литературное бюро в составе пяти членов Кольца в области художественной литературы. Художественный совет и редакционная коллегия избираются Президиумом и утверждаются общим собранием.

КОЛЛЕГИЯ ЭКСПЕРТОВ

Коллегия экспертов избирается общим собранием Кольца, состоит из пяти членов, один из коих является председателем. В коллегия экспертов избираются действительные члены, обладающие глубокими знаниями в области техники стиха и прозы и имеющие высшее научно-литературное образование. На обязанности коллегии лежит просмотр стихов, представляемых вступающими в Кольцо и определение их художественности. Члены коллегии могут просматривать представляемые материалы как на совместных заседаниях, так и в отдельности. По даче заключений всех членов коллегии председатель ее передает материал в Президиум.

В случае убыли по каким-либо причинам члена коллегии, общее собрание Кольца избирает нового члена на существующих основаниях. Коллегия экспертов, как и Президиум, избирается бессрочно.

Представляемые в Кольцо стихи рассматриваются Президиумом. В случае же сомнений в даровании представившего, стихи передаются в коллегия экспертов, члены коей обязаны, по рассмотрении, налагать отзыв и незамедлительно возвращать их секретарю Кольца.

ОБЯЗАННОСТИ ЧЛЕНОВ

1. На официальных "Вечерах поэзии" присутствие всех членов Кольца обязательно.
2. Ежегодно чтить память К.М. Фофанова в день годовщины его смерти, устраивать публичный вечер, литературные поминки и посещая могилу его для возложения на нее цветов и чтения стихов, посвященных покойному.

"ЗАВЕЩАНИЕ ПОЭТА К.М. ФОФАНОВА"

В дни, когда меня не будет,
Завещая Вам, друзья:
Пусть металл меня разбудит,
Пусть из меди буду я.
Пусть вокруг играют дети,
И цветет сирени куст.
Пусть услышит звуки эти,
Как при жизни, медный бюст.
Хоть без жизни, хоть без слов он,
Но по-прежнему живой.
Это Фофан, добрый Фофан,
Это друг наш дорогой!

1907 г. К.М. Фофанов

"ЗАВЕЩАНИЕ ПОЭТА К.М. ФОФАНОВА"

Мои надгробные цветы
Должны быть розовой окраски.
Не все я высказал мечты,
Не все поведал миру сказки.

К.М. Фофанов

Ищите новые пути!
Стал тесен мир! Его оковы
Неумолимы и суровы,
Где же вечным розам зацвести?
Идите новые пути! ...

К.М. Фофанов

Устав утвержден на собрании членов Кольца поэтов 27 июня 1921 г.
Председатель Андрей Скорбный
Товарищ председателя Грааль-Арельский
Секретарь Борис Смиренский

ЛГАОРСС ф 1001 оп. 6, д. 101. лл. 13-25.

Valentina POLUKHINA (Keele University, England)

A STUDY OF METAPHOR IN PROGRESS,
POETRY OF JOSEPH BRODSKY

Для поэта любая вера, любая
система - дело выбора метафор,
то есть языка.

Бродский¹

If we had the dictionaries of metaphors of all the leading poets, or even a few, what new insights would we gain into their poetry and the nature of the trope itself? Firstly, we would be in a better position to resolve problems of individual style and tradition, to establish a poet's literary genesis. The systematic study of all metaphors of a given poet at a grammatical level - the method pursued in this article - permits comparison of a metaphor's structure with its varying functions. It provides us with the most adequate account of the correlation between the grammar and the semantics of metaphor. As a result a better understanding of how reality is conceived by means of metaphor can be gained. At last, perhaps, "the scandal of metaphor"² could be unravelled.

This article is based on a major study of all Brodsky's metaphors, taken from all his published poetic works. Each metaphor has been considered on three levels: a) its grammatical structure; b) its semantics; c) its part in the conceptual organization of the poet's world.

In order to trace the poetic tradition which Brodsky develops and to establish the extent of his departure from it, his metaphors have been compared with the metaphors of 10 Russian poets.³ The result of my investigation show that, contrary to the common assumption, Brodsky has a greater stylistic affinity with Tsvetaeva and Khlebnikov than with Mandelstam or Akhmatova.

On the semantic level the examination of all Brodsky's metaphors brings into clear focus the inadequacies of many modern theories of metaphor. His metaphors are not necessarily based on

the principle of similarity. Two more semantic types of metaphors need to be added to the traditional metaphors of substitution and comparison: metaphors of attribution⁴ and metaphors of identification. The following working definition of metaphor may be suggested: metaphor represents a specific transformation of meaning, based either on an actual similarity or supposed analogy of two described objects. It may, however, arise from the arbitrary attribution of the qualities of one object to another or from the assumed identity between the objects.

The present article is mainly an attempt to reconstruct Brodsky's poetic world. By describing and analysing each of the four proposed semantic types of his metaphors I intend to identify a unifying principle of organisation which runs through the entire metaphoric system of his poetry. The large volume of material restricts my attention to exclusive consideration of metaphor amongst all other structural elements of Brodsky's poetics. Moreover, it has to be recognised that selection of metaphor is governed not only by the theme of the poem; it is also dependent on metre, genre, rhyme, stylistic environment and, finally, on the correspondence and intermingling of metaphor with other tropes and figures of speech such as, in particular, metonymy and simile.

By concentrating attention on systematic study of one trope, ie. metaphor, we shall be able to comprehend its internal system of relations and functioning in the context of the poet's complete work, thereby penetrating a miasma of associations in a search for a model of Brodsky's poetic world. Such an approach allows us to ask whether poetic language is able to create its own reality by means of metaphoric transferences and what types of interrelation exist between the poetic world and the real world.

Brodsky himself clearly defines the path along which the metaphor travels as the vectors of the entire poem's development:

There are two elements which constitute a metaphor: the object of description (the "tenor", as I.A.Richards called it), and the object to which the first is imagistically, or simply grammatically, allied (the "vehicle"). The implication which the second part usually contains provides the writer with possibility of virtually endless development. This is the way a poem works.⁵

METAPHORS OF SUBSTITUTION

In metaphors of substitution the described object (phenomenon) is not named, but substituted in its entirety. Many call these metaphors "pure metaphors" (W. Weststeijn, 1983), or "simple replacement" (Ch. Brooke-Rose, 1958), others, after Aristotle, term them "enigmatic metaphors" (Yu. Levin, 1965), while some include them under the class of periphrases (M. Kreps, 1984).⁶ Although, the very nature of synonymic substitution (replacement of one word by another) as a device appears to link periphrasis to metaphors of substitution, it must be agreed, as V. P. Grigor'ev comments, "the principle of periphrasis lies at the basis of any metaphor".⁷ The fact that metaphors of substitution tend to involve an image distinguishes them from periphrasis.

Metaphors of substitution, in Ch. Brooke-Rose's opinion, depend greatly on the context, since they are formed on the principle of a "hidden comparison". Thus, Brooke-Rose enumerates the purely grammatical means by which the significance of metaphors of substitution is disambiguated.⁸ Due to the absence of articles in the Russian language, demonstrative and possessive pronouns take on the function of explaining the specificity of these metaphors:

Но этот груз тебя не пустит ввысь,
откуда этот мир - лишь сотня башен С. и п., 134

"Etot gruz" - "this burden", here, is a metaphor of substitution for the thoughts and feelings of John Donne, which is clear from the preceding lines:

Здесь я одна скорблю в небесной выси
о том, что создала своим трудом
тяжелые, как цепи, чувства, мысли.
Ты с этим грузом мог вершить полет
среди страстей, среди грехов и выше. С. и п., 134

The presence of a simile "feelings and thoughts as heavy as stark chains" is able to clarify a metaphor of substitution to a greater extent than a demonstrative pronoun can. In all probability, the limited capacity of anaphoric pronouns to express the specificity of metaphors of substitution explains their infrequent usage by Brodsky (in all, 2%).

Metaphors of substitution carrying an adjective, on the other hand, have a much increased capacity to detach themselves from the described object while, at the same time, pointing to

their connection:

Настоящий конец войны - это на тонкой спинке
венского стула платье одной блондинки
да крылатый полет *серебристой жужжащей пули*,
уносящей жизни на Юг в июле. Ч.р., 85

Here "the humming silver bullet" stands for an aeroplane; elsewhere, "mechanical elephant" stands for a Soviet tank in Afghanistan and "stone nest" represents Florence. Similar metaphors of substitution, lacking an additional adjective, would be difficult to interpret. Frequently, the adjectives have been formed from the nouns which are substituted by metaphor: "brick backbone" - walls of a brick house; "stone needle" - obelisk.

Metaphors of substitution including an attributive syntagma make up 55% of all Brodsky's metaphors of this type. The following tendency can be observed: the more the distance between metaphor and the depicted object increases, the greater the degree of grammatical and contextual support that is required for the metaphoric formation:

Не отдернуть руки, не избежать ожога,
измеряя градус угла чужого
в геометрии бедных, чей треугольник кратный
увенчан *пыльной слезой стоватной*. Н.с.к А., 106

The adjective "stovatnyi" - 100 W - implies that "dusty tear-drop" stands for an electric lamp.

The position of the attributive may be occupied by a participle phrase:

Тебе, когда мой голос отзвучит
настолько, что ни отклика, ни эха,
а в памяти - улыбку заключит
затянутая воздухом прореза, Н.с.к А., 45

Thus, "a slit stitched up by air" is a metaphor of substitution for a mouth as another genitive link metaphor from the same year (1964) demonstrates:

Бормочет предо мной вода,
и тянется мороз в *прорезу рта*. Н.с.к А., 53

The abilities of metaphors of substitution to transform meanings clearly increases when they are expressed by a generative syntagma: "a crowd of zeros" - eternity; "a charge of classical case-shot" - a sonnet. But not all of them are constructed according to the principle of comparison: some are built on the principle of attribution ("the face of a plate" - a clock), while other metaphors are based on the principle of identification:

лишь то, что за спиной
у них не дни
с постелью на двоих,
не сны дремучи,
не прошлое - но тучи
сестер твоих! Ч.р., 38

"Clouds of your sisters", in the context of the poem "The Butterfly", stands for non-existence, which is identified with the butterfly: "you are akin to nothingness". It is interesting that a similar genitive metaphor can be found in Khlebnikov's poetry:

Ведь нечто - тяжесть, сила, долг, работа, труд,
А ничто - пух, перья, нежность, дым,
Объема ядрик, полный пустоты,
То ядрик бабочек и лени и любви.
И тучею крылатых ничего, нема и грустных ни
Откроется мешок молчанья, 3, 146-147

It looks as if Khlebnikov's butterflies and moths flew over to Brodsky's poetry and settled on the very edge of existence and nothingness.

As in the attributive syntagma, one component of the genitive syntagma, frequently the second one in the genitive case, contains the key to interpretation: "lisa temnoty" - "the fox of darkness"; "glashatai stuzhi" - "the cold's town-crier". Both components of the genitive metaphor may have an epithet, either logical or metaphoric, which serves to simplify their intelligibility considerably:

Но еловая готика русских равнин поглощает ответ,
С.и п., 86

However, the meaning of several genitive metaphors of substitution is only illuminated with the aid of a context which is larger than that of a single poem:

В нашей твердости толка
больше нету. В чести
одаренность осколка
жизнь сосуда вести. О.в п., 95

A synonym for this "fragment" can be found in the twelfth of the "Roman Elegies":

Я был в Риме. Был залит светом. Так,
как только может мечтать обломок!

The reduction of the lyrical "I", in these metaphors of substitution to a non-human condition (*oveshchestvlenie*) correspond to an identical metaphor in Baratynsky's poem:

Предрассудок! он обломок
Давней правды. Храм упал;
А руин его потомок
Языка не разгадал.

It has been noted that many of Brodsky's metaphors either attribute human qualities to the inanimate world (odukhotvoryayut) or attribute inanimate properties to the animate world (oveshchestvlyayut). These two functions include the abstraction of concrete things, by attributing the capacity for logical thought to things, and the concretisation of abstract concepts. It may be that these functions form the basic principle for the organisation of all semantic types of Brodsky's metaphors, "enabling semantic classes to polarise and combine in higher classes".⁹

For the purpose of revealing such a single organisational principle of metaphors of the substitutional type, it will be prudent to compare them with the most nearly related type - metaphors in apposition. In the appositional structure, the nominal function of the metaphor is weakened, insofar as the parallel usage of direct and implicative appellation is made evident. This allows the poet not only to compare but also to place in opposition and even identify the most distantly related phenomena of reality without risking obscurity in the metaphor's meaning. Thus, a quite arbitrary identification of melancholy and repose with two horsemen would otherwise be difficult to comprehend in a metaphor of substitution:

По сальской дороге в холодной пыли,
под черными соснами, в комьях земли,
два всадника скачут над бледной рекой,
два всадника скачут: тоска и покой. С.и.п., 110

There are several metaphors of this type: "vinograd - akrobat ot tosk1" (the grape - an acrobat through sorrow); "pyl' - zagar epokh" (dust - the sunburn of epochs); "Sever - pastukh i seyatel'" (the North - shephard and sower).

Since the poet himself is part of his poetic world, it is worth-while to consider the figurative means by which the lyrical "I" is constituted. In metaphors of substitution we find the following: "contemporary Orpheus"; "a singer" - "pesnopevets"; "ne soshedshii s uma, ne umolkshii" - "not out of his mind, not fallen silent"; "novyi Gogol'" - "a new Gogol'"; "bezvestnyi GEFest" - "an unknown Hephestus"; "novyi Daht" - "a new Dante". Such tropes, establishing an equality between the "I" and the major historical figures, always carry an ironical nuance which

is significantly increased in appositional metaphors:

Я - один из глухих, облысевших, угрюмых послов
второсортной державы, К.п.э., 58

The irony is deepened when it is revealed that not only the great power to which the poet belongs, but also the era in which he is condemned to live, is second-rate:

Гражданин второсортной эпохи, гордо
признаю я товаром второго сорта
свои лучшие мысли и дням грядущим
я дарю их как опыт борьбы с удушьем. К.п.э., 107

This conception of the double mediocrity of country and epoch is present even in the earliest poems:

Прости меня - поэта, человека -
о, краткий Бог убожества всего,
как грешного или как сына века,
всего верней - как пасынка его. С.и п., 22

The substitution of the clichéd metaphor "son of the era" by "stepson of the era" echoes Mandel'shtam. Several years later, Brodsky replaced the synonymical phrase "son of the fatherland" with "stepson of the empire", adding the epithet "dikaya" - "wild" to the word "derzhava" - empire:

Я, пасынок державы дикой
с разбитой мордой,
другой, не менее великой,
приемыш гордый, - Я пил из этого фонтана...

Brodsky justifies this not particularly original form of relation with the native empire in the context of exile. He selects intentionally degrading metaphors to stand for his own personality as if wishing to anticipate the criticism of sarcastic readers and literary functionaries of the Empire:

... я, прячущий во рту
развалины почиде Парфенона,
шпион, лазутчик, пятая колонна
гнилой цивилизации - в быту
профессор красноречья - я жил Ч.р., 28

However, the humiliation of the lyrical "I" in these metaphors should not lead to the conclusion that Brodsky, referring to himself as a "singer of nonsense, superfluous thoughts and broken lines", is unaware of his own value. As A.Losev has already commented, "completely serious and profound comparisons of his personal fate to the fate of Dante and even Christ are characteristic of his poetry".¹⁰ And he correctly observes, that these comparisons contain no trace of an egocentric mania of

greatness: "the serious and almost pious attitude of the poet to another Joseph Brodsky expresses his conception of the poet's mission as a votary of the muse and performer of God's will whose fate is unravelled in the form of the Christian mystery or Dante's tragedy of the Titans". (10, 309).

The poet's consciousness of his own personality is no less important than his conceptualisation of the world. Indeed, A. Potebnya considered these two processes to be indivisibly interconnected.¹¹ Poets have always used metaphors as a mask for their "I", whether this is the romantic "egoistic sublime" or the "le Narcisse exhaussé" of the Symbolists' or, finally, the "pluralis majestatis" of the Futurists dreaming of their convergence with a class (Mayakovsky) or with the entire world (Khlebnikov).

Brodsky's attitude to his own work is no less ambivalent than his self-image. On the one hand, we find a complete alienation from the written work:

Теперь отбой
и неждомек
зачем так много черного на белом?
Гортань исходит грифелем и мелом,
и в ней комок. К.п.э., 67

Thus, "black on white" stands for the poem's manuscript, as if black letters on white sheets of paper bore no relation to the Muse and language itself. The throat is filled not with song and music, but with "slate and chalk". A similar reification (overschestvlenie) of inspiration and talent appears earlier:

... сумма страданий дает абсурд.
Этот абсурд обладает телом.
И да маячит его сосуд
чем-то черным на чем-то белом. К.п.э., 33

But, on the other hand, the sorrowful and grateful attitude of the poet towards his gift may be observed:

И нежности приют
и грусти вестник,
нарушивший уют,
любви ровесник -
с пушилкой над губой
стихотворенье -
пусть радуется собой
хотя бы зреньем. Н.с.к. А., 42

In both cases, metaphors of substitution for poetry, the process of creation and the poet as creator are far removed from traditional poetic phraseology, although the "divine" essence of

creativity is not held in any doubt. Instead of Pushkian periphrases such as "son of the bold Muses", "one of Phoebus darlings", "favorite of the Muses and Graces", "spoilt child of gods", Brodsky presents us with the following metaphors for the poet's identity: "stepson of a wild Empire", "an absolute nobody", "a man in a cape", "a spy and informer". Instead of the Castillian Spring, Brodsky introduces the humble metonymy "Castilian dampness"; instead of the usual classical model expressed by the "lyre" metaphors, Brodsky speaks of a "barbed-wire" lyre and a "borzoi-script, thicker than treacle".

Finally, Brodsky's appositional metaphors create a relation of identity between lyrical "I" and poem:

Навряд ли я,
бормочущий комок
слов, чуждых цвету,
вообразить бы эту
палитру смог.

Ч.р., 33

Here, the genitive metaphor "komok slov" - "bundle of words", appears in apposition to the "I", thereby seeming to reduce both the "I" and his language to a non-human state while the attributive metaphor "bormochushchii" - "mumbling" simultaneously raises the "bundle of words" to the semantic level of living creatures.

The poets identification of himself with language in metaphors reflects the degree of his dependence on language. Brodsky constantly emphasises that language is not the poet's tool, on the contrary, "the poet is the implement in the hand of language".¹²

It was Khlebnikov who first amongst Russian poets established an identity between the poet and language and between language and reality. As a poet-linguist, Khlebnikov created a "grandiose linguistic Utopia",¹³ termed as an "imaginary philology" by V.P.Grigor'ev.¹⁴ Brodsky's comments on his own attitude to language link him with this approach: "In my case, if I were to begin the creation of some form of theology, I think it would be a theology of language. In this sense, the word is really something sacred for me". (12)

But while Brodsky continues to write this theology into his poetry, he, like Khlebnikov, has placed language at the centre of his world-view. Confirmation of this alignment between the two poets can be found in Brodsky's many statements about language,

in one of which he puts his world-view in a relation of direct dependence on language: "I see with my naked eyes, as it were, that my field of activity, or rather, how I interpret it on paper, is not determined by my attitude to reality and so on. Rather, the reverse holds true: my attitude to reality is determined by language. In this sense, I can say that existence does determine consciousness, if I understand existence to mean not myself, but language". (15)

While interpretation of Brodsky's metaphors of all semantic types is in progress, it is nonetheless important to realise that "language" implies not only the poet and poetry; it also stands for Russia ("there the crowd speak in the tongue of a man who is departed thence"), for the Russian people (see his early poem "Glagoly" - "Verbs"), for people in general ("What is left of a man amounts to a part. To his spoken part. To a part of speech and even for God Himself. It is precisely the presence of the latter which distinguishes Brodsky's Christian consciousness from the heathen world-view of Khlebnikov.

It can be seen from a limited quantity of metaphors of substitution and metaphors in apposition how various categories of meanings are gathered into a complex of several semantic fields either by repetition of the metaphor or its variant or by repetition of one component of the metaphor. Thus, the metaphoric epithet "provolochnyi" provides a link between the "barbed wire lyre" (the lyre of the imprisoned poet), "barbed-wire Ravenna" (the town of Dante's exile) and the "barbed wire cosmos", which may represent a place of universal exile.

It is possible, therefore, to isolate constantly repeated metaphoric transformations of reality and identify the principles of these transformations. This permits more adequate analysis of the conceptual functions these metaphors perform. We can not fail to notice that Brodsky often concretises abstract categories of our world experience: "cloth, material, thread, needle" and "sewn up" represent human existence in "Elegy for John Donne"; a fast moving train in the poem "Isaak and Abraham" stands for time: "Besshumnyi poezd mchitsya skvoz' polya". And later, another variant of this metaphor appears: "an insane locomotive". Indeed, all manmade means for the representation of time turn out to be fruitful material for the creation of yet more metaphors on the theme of time - one of the most central

in Brodsky's poetry. Ordinary watches, thus, give rise to a number of associations such as "circle", "plate" and "dish":

Дух-исцелитель!
Я из бездонных мозеровских блюд
так нахлебался варева минут
и римских литер, К.п.э., 64

These metaphors frequently include an epithet with the prefix "bez" (*bezumnyi lokomotiv, besshumnyi poezd, bezdennykh mozerovskikh blyud*) which serves to intensify our awareness of the endlessness of time. This is one of the many means, however, by which the reader is confronted with this theme:

Никто меня, я думаю, не ждет
ни здесь, ни за пределами тарелки,
заполненной цифирью. Анекдот! О.в п., 200

The realisation of conceptualisation of time in Brodsky's metaphors is intimately connected with themes of life and death. This link is forged with particular clarity by the image of scissors cutting through emptiness. In the final Roman Elegy, where this image appears not the first time, all metaphors of substitution - the poet as a fragment of Empire; light and faith as a golden 5 kopeck piece; death as darkness and emptiness - are similarly endowed with the property of concreteness:

... и за стрекот ножниц, уже кроющих
мне пустоту, раз она - Твоя.
... На сетчатке моей - золотой пятак.
Хватит на всю длину потемок.

The genesis of the metaphor "scissors" goes back to the poem "1972", where, interestingly, it also appears in a religious context which subdues its ominous image:

Бей в барабан о своем доверии
к ножницам, в коиx судьба материи
скрыта. Только размер потери и
делает смертного равным Богу. Ч.р., 27

It reappears in "20 Sonnets to Mary Stewart" ("the clanking of scissors, a sensation of sudden chilliness") and in "A Cape Cod Lullaby" where it is juxtaposed with a semantic chain of metaphors for life: "kaftan", "thread" and "needle".

In order to understand how metaphor allows Brodsky to re-examine a series of philosophical and religious problems we must have a closer look at the remaining semantic types of this trope.

METAPHORS OF COMPARISON

These metaphors are the most widespread and traditional types of metaphor. They are expressed in the widest range of grammatical structures and are capable of combining any lexicon: "a necklace of words" - "biser slov"; "day unfolds" - "raspus-kaetsya den'"; "spilling the ache of one's soul" - "raspleski-vaya bol' svoei dushi"; "Time is a wave, but Space, a whale" - "Vremya - volna, a Prostranstvo - kit".

When one component of the metaphor expresses an abstract concept, the other component, as a rule, makes the abstraction concrete, giving rise to a visual similarity: "neschastiya po sledu posylaya" - "putting misfortune on the trail" (like a dog); "sshit' svoeyu plot'yu, sshit' rasluku" - "to sew up by one's flesh, to sew up separation" (like a torn garment). But by no means all metaphors of comparison may be adequately translated into simile: "pamyatnik lzhi" - "a monument to lies"; "yazychkom nebytiya" - "a tongue of non-existence".

By regular comparison of human life in its emotional and intellectual aspects with the world of things, Brodsky tends to render emotions and abstract concepts in concrete forms: "na stenu budushchego" - "on the wall of future"; "fonar' pechali" - "The street lamp of sorrow". In his search for hidden correspondence between material and spiritual worlds Brodsky tends to reify the latter: "klinopis' myslei" (The cuneiform of thoughts); "v bol'shikh amfiteatrakh odinochestv" (in the vast amphitheatres of loneliness). External similarities are often ignored as irrelevant when seeking after the inner essence of two described phenomena: "suchki kalendarya i ziferblata" - (the twigs of calendar and clockface); "pyl' bezumiya" - (the dust of madness); "na krai pamyati" - (on the edge of memory).

The most frequently used grammatical structure of such metaphors is the genitive syntagma. It appears in Brodsky's metaphors of comparison three times more often than attributive and five times more frequently than the noun predicative syntagma; it gives way only to the verbal metaphors (twice as prevalent as the genitive syntagma). The multiplicity of functions performed by the genitive case, in Yu. Levin's view,¹⁶ explains why genitive metaphors are so widely used in Russian poetry. It is

this fact that permits the genitive syntagma to provide a grammatical structure for all metaphorical transformations - substitution, comparison, attribution and identification. Notwithstanding this apparently obvious quality of the genitive case's grammatical and semantical role, analysis of this form of the Russian metaphor has tended to regard semantic purpose as belonging exclusively to the comparative function.¹⁷

A comparative analysis of the genitive metaphors of four poets (Baratynsky, Khlebnikov, Akhmatova and Brodsky) gives conclusive evidence on the frequency of their usage: in Baratynsky's work they are 46 times more frequent than metaphor-copula; in Khlebnikov, I managed to count more than 2.000 of these metaphors (four times more than his record quantity of copulae metaphors). In Akhmatova's case, it is possible to give a more exact percentage for the quantity of genitive metaphors as against four other grammatical types: 4,5% metaphors-copula; 4% metaphors with an instrumental predicate; 21% genitive metaphors and 70,5% verbal metaphors.

The first, rather obvious peculiarity that attracts our attention is the large number of "poetical" metaphors amongst the genitive metaphors of Baratynsky and Akhmatova which emphasises the well-established character of this widely used grammatical construction; "buri sveta" - storms of the world; "serdza zhar" - heat of the heart; "ogon' zhelanja" - flame of desire (Baratynsky); "volny fimiama" - waves of incense; "volny griv" - waves of (horses') manes; "zhar lyubvi" - heat of love (Akhmatova). Although less frequent similar poetic cliches can be found in Khlebnikov's work: "sny bytiya" - dreams of existence; "udar sud'by" - blow of fate; "tucha strel" - a cloud of arrows. Brodsky, too, has a few of them: "gruz neba" - burden of the sky; "niti dozhdya" - threads of rain; "yazyk svechi" - a tongue of the candle. Each poet renews this poetic phraseology in his/her own way. Baratynsky, for instance, replaces the cliché of everyday language "doroga zhizni" - road of life - with the phrase "progony zhizni" - "cattle tracks of life"; Khlebnikov, in place of "semya istiny" - seed of truth ("seeds of the future", in Akhmatova) inserts the phrase "zerna istiny" - grains of truth; in place of the cliché "yazyk bez kostei" (a tongue

without bones) he gives us a fresh metaphor "den' bez kostei" - day without bones. Besides the replacement of one element of a clichéd genitive metaphor with a new component, Brodsky adds an attribute to one component of the metaphor, which is a well established device for the renewal of poetic phraseology in the genitive structure: "yazvitel'nykh stikhov kakoi-to zlobnyi zhar" - malicious heatedness of bitter poems (Baratynsky); "v molitve toskuyushchei skripki" - in the prayer of the sorrowful violin (Akhmatova). The metaphorical epithet may also create a double metaphor: "gost' beloi nishchety" - a guest of white poverty; "v girlyande kamennykh podrug" - "in a garland of stone friends" (Brodsky).

Far more than other poets, Khlebnikov is prone to develop his genitive metaphors with a second genitive, complicating their construction with inversion: "Na shestviya sudeb pyaty" - on the heel of the fate's procession; "na rubezhakh sud'by mezhi" - on the edge of fate's boundaries. He does not flinch to introduce a triple genitive: "I zastegivayu perchatku stoletii zaponkoi peremeny znaka" - I fasten the glove of centuries with the cufflink of the sign's alteration. Brodsky uses this device infrequently: "prevrashchen'e bumagi v kozla otpushchen'ya obid" (the transformation of paper into a scapegoat of ingures). Khlebnikov's distinctive creation of metaphors on phonetic principles is not characteristic of Brodsky's poetry. Yet he has a greater affinity with Khlebnikov than with any other poet as far as the transformation of meaning in genitive metaphors is concerned. While the inanimatisation of the living world and concretisation of abstract concepts is not characteristic of Akhmatova and Baratynsky's poetry, Brodsky and Khlebnikov "materialise" (oveshchestvlyayut) everything: "S vyasankoi zhalob i nevezgod" - with a bundle of complaints and misfortunes (Khlebnikov); "pered izgorodju dnei" - before the garden fence of days; "ot lakomogo kuska pamyati" - from a sweet piece of memory; "kraya mestoimenii" - the edges of pronouns (Brodsky). They both depersonify man: "Lyudi my il' kopja roka Vse v odnoi i toi ruke" (whether human or spears of destiny we are in one and the same hand), Khlebnikov; "v myagkoi gline vozlyublennykh" (in the soft clay of our loved ones), Brodsky.

In spite of variedness of analogical modes which find continual development in Brodsky's poetry, it is possible to discover a single principle of organisation in his metaphors of comparison. This principle is the reification (opredmechivanie) of human emotions, of humanity itself, its rational capabilities and its language:

... и при слове "грядущее" из русского языка
выбегают мыши и всей оравой
отгрызают от лакомого куска
памяти, что твой сыр дырявой. Ч.р., 95

The metaphor "dyruvaya pamyat'" (porous memory), commonly encountered in everyday language, is here renewed by its comparison with cheese and by the genitive metaphor assigning concrete qualities to an abstract concept (by analogy with a piece of cheese) "a piece of memory".

The interaction of metaphors of comparison with similes appears, by all accounts, to be a characteristic quality of a metaphor of this particular semantic type rather than being a feature of a poet's idiosyncrasy. The tendency of such poets as Mayakovsky, Khlebnikov, Pasternak, and Tsvetaeva to attach similes to metaphors of comparison seems to be caused by their striving towards the fusion of far removed concepts. Cases of this type are only rarely met in Akhmatova's poetry: "Na pozornom pomostje bedy, Kak pod tronnym stoyu baldakhinom" (On the shameful scaffold of woe, I stand as if beneath a regal canopy). Although I have not analysed Mandel'shtam's genitive metaphors, similes appear frequently in conjunction with his metaphors-copula: "Yazyk bulyzhnika mne golubya ponyatnei, Zdes' kamni - golubi, doma kak golubyatni" (the language of cobblestones is clearer to me than the language of doves; here, the stones are doves and the houses, dovecotes). All these poets' works are characterised by a large quantity of metaphorical comparisons; Brodsky is no exception: "stervyatnik - kak ieroglif padali v burom tekste avtostrady" (a vulture like a hieroglyphic carrion in the brown text of a highway). The transference from abstract to concrete is also typical for his similes:

Это сковывало разговоры; смех
громко скрипел, оставляя следы, как снег,
спушавший изморосью, точно хвоя, края
местоимений и превращавший "я"
в кристалл, отливавший твердую бирюзой,
но таявший после твоей слезой.

Н.с.к.А., 139

Laughter is compared with snow, which freezes both laughter and speech ("edges of pronouns") and transforms the "I" into a crystal; the "I" here is simultaneously a part of speech (pronoun) and a person. In addition reification of the "I" is produced in the rhyme-metaphors "kraya/ya", "biryuzoi/slezoi". The latter may be found in an earlier poem "Pesenka" as a metaphor in apposition:

А у меня - слеза,
жидкая бирюза,
просыхает под утро. Н.с.к А., 8

The repetitive frequency of analogies with language (with individual words, letters, graphological marks and grammatical categories) is such that these analogies can and should serve as key elements in our interpretation of Brodsky's poetic world. Due to their lack of metaphoric ambiguity, similes express the author's perception of the world more directly than metaphors. Thus, an improved accuracy in recognition of parallelism of meanings and lexical-thematic relatedness of metaphor and simile will increase the reliability of our understanding of metaphor's burden of conceptual content. Here are some examples of the comparison of the world with language: "Na ploshchadyakh, kak "proshchai" shirokikh, v ulizakh uzkih, kak zvuk "lyublyu" (On squares broad as the word "farewell", in streets narrow like "I love"); "sad gust, kak tesno nabrannoe "ж" (The garden is dense like a tightly set "zh"); "i uliza vdaleke suzhaetsya v bukvu "y", kak lizo k podborodku" (and the distant street narrows into the letter "u", like a face falling into its chin); "Kak ty zhil v eti gody?" - "Kak bukva "r" in "oro". ("How did you live in these years?" "Like the letter "g" in "ogo"). The letter "r" in the interjection "oro" is, of course, pronounced as the sound [h] which is not represented by a letter in the Russian language. Similarly, Brodsky, as a poet, does not exist in official Russian/Soviet literature. Many of his "linguistic" similes and metaphors are motivated, on one hand, by his "theology of language", on the other, by the fate of the poet in exile:

Можно сказать уверенно:
здесь и скончаю я дни, теряя
волосы, зубы, глаголы, суффиксы. Ч.р., 26

Severed from his linguistic milieu, Brodsky seems to survive thanks to language alone, as many of his metaphors demonstrate:

"gde khuzhe myshi glodal petit rodnogo slovarya" (where I, worse than a mouse, gnawed the brevier of the native vocabulary); "sledui - ne priblizhayas' za verenizei liter, stoyashchikh v ocheredi za smyalom" (follow - not too near! - a trail of letters, which stand in line for meaning); "i v etoi bashne, v pravnucke vavilionskoi, v bashne slov, vse vremya nedostroennoi ty krov naiti ne dash mne" (you will not let me find a shelter in this tower, in the Babylonian great-grand-daughter, the tower of words, continually unfinished).

In this analysis of the analogy between the world and language, the parallels between Brodsky and Khlebnikov's poetry are striking:

Ты поворачиваешь страницы книги той,
Чей почерк - росчерки пера морей.
Чернилами служили люди,
Расстрел царя был знаком восклицанья.
Победа войск служила запятой,
А толпы - многоточия.

5, 26

"Graphic" images of this type are often encountered in Brodsky's poetry: "i fonari goryat nad nami, kak vosklizatel'nye znaki nochi" (and the streetlights burn above us, like the exclamation marks of night), "vse visnet na kryukakh svoikh voprosov" (everything hangs on the hooks of its questions), "fonari obryvayutsya, kak beloe mnogotochiye" (the streetlamps stop suddenly, like white dots), "iz kostelov bredut, khoronya zapyatyte svechek v skobkakh ladonei" (from the churches they wander, protecting the commas of candles in the brackets of their palms), "suprotiv drug druga stoyali, topcha rosu, tochno dlinnye strochki eshche ne zakrytoi knigi, armii, zanyatyte igroi" (armies on manoeuvres stood opposite one another, trampling the dew like the long lines of a book about to close).

Attractive as it may be to extralexical repetitions of tropes and figures of speech from the texts of these poets, it is still more important to understand the significance of lexical-thematic similarities. In both poets' work, language in all its aspects undergoes the same semantic transformations as those performed upon man and things. Man is often substituted or compared with parts of speech and letters of the alphabet: "I lizo v potemkakh, slovami naruzhu" (and a face in darkness, with words on the outside), "on sut' nashe "domoi", vosvoyasi vernuvshisya slog" (the returned syllable is our "come home").

Metaphors of attribution, which are considered in greater detail below, ascribe to language qualities which it properly does not possess, "lish cherep umnogo slova" (the mere skull of a wise word), "ustalymi slovami propoet" (shall resound with weary words) - Khlebnikov; "zakhiyobyvayushcheesya "eshche" i beshennoe "pusti"!" (the breathless "more" and the enraged "let go") - Brodsky. In metaphors of identification humanity is equated with language and language, in turn, is equated with things:

"Названия - защита от вещей".
"От смысла жизни". "В некотором смысле".
"Но ежели взглянуть со стороны,
то можно, в общем, сделать замечанье:
и слово - вещь. Тогда мы спасены!" О.в п., 205

Khlebnikov's poetry, in fact, could be seen as a dialogue with language, if not the monologue of language itself. How else we are to describe the monologue of Zangezi, the poet's alter ego? For Brodsky, "the poet is an instrument in language's arms";¹⁵ "Poetry is the highest form of language"¹⁸ so that the poet perfects language "using language's own means".⁵ As "all corners of the earth come to a kingdom of ice", so all basic existential categories in Brodsky's poetry are reduced to linguistic categories, including man himself:

От всего человека вам остается часть
речи. Часть речи вообще. Часть речи. Ч.р., 95

The comparison of language to a "kingdom of ice" is by no means accidental. Language, like man, exists in time and realises itself in the sphere of time. If "time is a coldness" (vremya est' kholod"), then there exists a "winter of things" (zima veshchei") and a "north of language":

У языка есть полюс,
Север, где снег сквозит
сквозь эльзевир; где голос
флага не водрузит. Н.с.к А., 112

In Brodsky's poetry, language, the words of language, its sounds and grammatical categories become not only object-like but also animated in metaphors of attribution, losing their signifying content in the process: "nad ulybkoi proshedshego vremeni" (over the smile of the past tense), "s khmuryum tvoim domosedstvom podlezhashchego" (with the grim domesticity of your grammatical subject), "lyubov' zvuka k smyslu" (the love of

sounds for meaning), "i sbivaetsya russkii yazyk, bormocha v protokol" (and Russian language contradicts itself, muttering in protocol).

METAPHORS OF ATTRIBUTION

The dominant principle of this semantic type is the transference of human characteristics to the entire, non-human world (nature, things and abstract concepts). Despite the widespread tendency to classify these metaphors as an independent trope (personification), the simple fact that personification is characteristic of all tropes means that its classification as a separate trope introduces an additional complication into an already complex theory of metaphor.

In Brodsky's metaphoric system, metaphors of attribution play a leading role, their function to animate the "dead" world is in opposition to the reduction of the living world to the status of things. Beginning with the earliest poems (including the love poetry), things and objects proliferate in Brodsky's poetry with frightening insistence. The poems often derive their dramatic character from the grammatical structures of the metaphors and, in particular, from the emphasis verbal metaphors put on the activeness of things. This factor tends to have more force than the inherent drama in the lyrical subject: "zhelezo krysh na vyzvetshikh domakh volnuetsya, gotovyas' k snegopadam" (the iron of the roofs above faded houses is agitated, anticipating a snowfall), "glyadyat shkafy na khlyupayushchii sad, ot strakha stvorki myslenno suzhayut" (the cupboards look into the miry garden, their leaves mentally narrow in fear).

Innumerable verbal metaphors (89% of all metaphors of attribution) make objects the major active characters in Brodsky's poetry. Objects are able to observe people:

Только дверной проем
знает: двое, войдя сюда,
вышли назад втроем.

Н.с. к А., 96

and one another:

Знающий цену себе квадрат,
видя вещей разброд,
не оплакивает утрат;
ровно наоборот:
празднует прямоту угла,
желтую рвань газет,
мусор, будучи догола,
до обоев раздет.

Н.с. к А., 96

Genitive and attributive metaphors play their part, too, in the process of personification of things: "profil' stula" (the profile of a chair), "s oshchushcheniem kabluka" (with a sense of a heel), "shcherbatye, no ne myslyashchie sebya v profil', obsharpannye fasady" (not seeing themselves in profile, the chipped, dilapidated facades).

What does this world of objects signify? What lies behind it? "Nothing", replies E. Limonov, for whom the poetry of Brodsky is reminiscent of a "catalogue of objects".¹⁹ Two other Russian poets have detected organic links with Acmeism in Brodsky's "predmetnost'" - "concreteness". Thus, L. Losev speaks of the "acmeist quality" of Brodsky's work,²⁰ while Yu. Kublanovsky comments on his "acmeist intentness and gravity".²¹ Against that it may be said that such poetic qualities are achieved to no less an extent in Tsvetaeva's poetry with its "verblessness" and in Khlebnikov's work at the price of the nouns dominance. There are more than 500 metaphors copula and more than 2000 genitive metaphors in the latter's poetry. The corresponding figures for Akhmatova are about 50 and just over 200. The semantic function of Brodsky's "concreteness" argues against its direct lineage from Acmeist poetics. Objects in Brodsky's poetry rarely serve to reflect the psychological condition of the lyrical hero; instead, they live their own lives, "which is not ours to understand". The poet, in turn, strives to understand this mode of existence. Using metaphor as both telescope and stereoscope, Brodsky perceives objects from the object's point of view, as the following lines demonstrate: "S tochki zreniya vozdukha, krai zemli vsyudu" (from the air's point of view, the earth's brink is everywhere); "s tochki zreniya vremeni, net "togda": est' tol'ko "tam"" (from the time's point of view, there is no "than", there is only "there").

It is precisely "the point of view of time" (the most remote conceivable) that permits the poet to attribute the properties of man's entire intellectual and spiritual experience to the inanimate world and thereby create a new layer of meaning. "From the point of view of time", objects may manifest themselves as representatives of eternity; the rhyming of these two concepts "veshchnost'/vechnost'", therefore, is clearly not arbitrary:

Молчанье - это будущее слов,
уже пожравших гласными всю вечность,
страшающуюся собственных углов;
волна, перекрывающая вечность.

О.в п., 206

Indeed, it appears to suggest a solution to the enigma of "objectness" (veshchnost'). L.Losev has perceived an analogous conceptual role for Brodsky's veshchnost'; he emphasises, however, that the activeness of objects in Brodsky's work is deceptive. In fact, it is the eternal life enjoyed by objects that man finds disconcerting: "The eternal life of things is an imaginary life: it is the essence of the march of time".²⁰ Memory also turns up in the wake of objects, representing the past:

С точки зрения времени, нет "тогда":
есть только "там". И "там", напрягая взор,
память бродит по комнатам в сумерках, точно вор,
шаря в шкафах, роняя на пол роман,
запуская руку к себе в карман. Н.с.к А., 140

The personification of objects by metaphors of attribution revives memory's time-worn dereliction. And it is notable that such words as "town", "house", "room" regularly appear amongst the realia of the past life in these metaphors: "Dom sogret' porvalsya svoei spinoi samuyu zimyu i razvodil zvety" (The house endeavoured to warm up winter with its back, and cultivated flowers), "Teper' menya tam net. Oznachennoi propazhe divyatsya, mozhnet byt', lish vazy v Ermitazhe" (I no longer live there. Perhaps only the vases in the Hermitage are amazed at the aforesaid loss).

When things begin to lose their profiles as a dual result of the "winter of objects" and memory's leakiness, the past shows us time "in pure form" (i.e. we do not participate in it) and in the images of "nothing" and "nowhere". The latter categories substitute time, non-existence and exile: "Zimnii vecher s vinom v nigde" (A winter evening with wine in nowhere), "Niotkuda s lyubovju" (From nowhere with love), "sovershennyi nikto, chelovek v plashche, poteryavshii pamyat', otchizny, syna" (An absolute nobody, a man in a cape who has lost his memory, native land and son).

Objects participate in the development of two central themes in Brodsky's poetry - in themes of time and alienation.²² While Time is subjected to concretisation in metaphors of substitution and comparison ("zabivaya gvozdi v proshedshee, v nasto-

yashchee, v budushchee vremya" - driving nails into the past, present and future time); in metaphors of attribution, as L. Losev comments, "it is mythologised":²³

а Время
взирает с неким ужасом в кости
на циферблат колониальной лавки, Ч.р., 29
покамест Время
варварским взглядом обводит форум. Р.э., 2

It is interesting that Brodsky's metaphors most often deal with two components of the three aspects of time - the past and the future. In the rare cases when the present is mentioned, it is either transformed into the past as, for example, in the poem "Soho":

И подковы сивки или каурки
в настоящем прошедшем, даже достигнув цели,
не оставляли следов на снегу. Как лошади карусели.

В Англии

or its illusionary nature is emphasised by an ironic context:

Негашенная известь зимних пространств, свой корм
подбирая с пустынных пригородных платформ,
оставляла на них под тяжестью хвойных лап
настоящее в черном пальто, чей драп,
предохраняли там от будущего и от
прошлого лучше, чем темным стеклом - буфет.

Н.с.к А., 140

The unreality of the present is conveyed here by enjambement "ot budushchego i ot / proshlogo" which foregrounds the artificiality of divisions between past and future. At one extremity both lead away into eternity and at the other, they hit the present. This conception, it seems clear, originates the comparison of the present with a prison:

вне
похожих на тюрьму
с его удушьем
минувшего с грядущим, Ч.р., 36

In whatever direction the door of the present is opened it is always leads into eternity, darkness and nothingness:

Жизнь моя затянулась. Холод похож на холод,
время - на время. Единственная преграда -
теплое тело. Упрямое, как ослица,
стоит оно между нами, поднявши ворот,
как пограничник держась приклада,
грядущему не позволяя слиться
с прошлым.

Эклога 4-я (зимняя)

Here again, the duration of the present is no greater than the length of the interval between two stanzas. This stylistic observation confronts us with one of Brodsky's characteristic paradoxes, where time is present by virtue of its absence. If the past no longer exists, the future is not yet realised and the present is not recognised, we are entitled to ask where time may be found. The answer is given in Brodsky's metaphors: time occurs in us and in objects surrounding us, since it is an attribute of existence. And as far as the poet is concerned time is in his poetry, in its rhythm, in its caesuras.²⁴

The intricacy of Brodsky's interpretation of the theme of time is due to its close, interrelated connections with other themes such as death, human existence, love, creativity and language:

древней Римской дороги, всеми забытой в Риме.
Вычитая из меньшего большее - из человека Время,
получаешь в остатке слова, выпеляющиеся на белом
фоне отчетливой, чем удается телом
это сделать при жизни, даже сказав "лови!"

Что источник любви превращает в объект любви.

В Англии

By rhyming "time" with "Rome", Brodsky combines the ontological aspect of time with the historical and religious. The Roman Empire's conversion to Christianity and world-wide propagation of the faith, in this view, was a genuine victory for the idea of the soul's immortality over time's power. Thus, the rhyme "v Rime / Vremya" can be regarded as metaphorical; it also converts the following rhymes "na belom / telom" (ie. the body prevents the convergence of the past with the future) and "lo-vi / Iyubvi" into metaphoric rhymes. The latter rhyme is notable for its appearance in the poem "York" (dedicated to W.H.Auden) where it functions as an emulative reference to Auden's rhyme: "Diaghilev / have / love".²⁵

On one hand, Brodsky is acutely conscious of time's invincibility. Being without beginning and without end, it brings everything on earth and in the universe towards death:

В космосе самый глубокий выдох
не гарантирует вдоха, уход - возврата.
Время есть мясо немой Вселенной.
Там ничего не тикает. Даже вылав
из космического аппарата,

ничего не понимает: ни Фокстрота,
ни Ярославны, хоть на Путивль настроюсь.
Вас убивает на внеземной орбите
отнюдь не отсутствие кислорода,
но избыток Времени в чистом, то есть
без примеси нашей жизни виде.

Эклога 4-я (зимняя)

On the other hand, a part of speech survives a human life so that "from great things, the words of a language remain" (Ч.п., 109). Time, which changes the body into a "naked object" and deprives objects (as attributes of time itself) of "distinguishing features", is itself powerless before the word. The word for Brodsky is the lever on which he raises the "universe on its horns". It is also a fulcrum. As the material, means and goal of poetry, the word becomes the bearer of the spiritual content of human life. Hence, the lines: "No my zhivy, pokazem est' proshchenje i shrift" (But as long as forgiveness and print endure, we are alive). In view of this, the comparison of poetry with time is particularly interesting:

Наследство дней не упрекнет в банкротстве
семейство Муз. При всем своем сиротстве,
поэзия основана на сходстве
бегущих вдаль однообразных дней. О.в.п., 139

Considered in the context of the poem "Verses on the Death of T.S.Eliot", this comparison treats immortality as something to be achieved by means of faith and creativity.

The poetic word is also capable of predicting the future and travelling into it:

кириллица, грешным делом,
разбрелась по прописи вкривь ли, вкось ли,
знает больше, чем та сивилла,
о грядущем. О том, как чернеть на белом,
покуда белое есть, и после.

Эклога 4-я (зимняя)

As is frequently the case, Brodsky's poetic works are illuminated by his work in prose. In the article, written in honour of Virgil, Brodsky argues: "The sad thing about Jesus Christ is that he never read the Latin poets. In theory, he should have known the language, since he lived in what was at that time the Roman Empire. So he had a chance. On the other hand, Pontius Pilate never read much poetry either. Had he done so, and had he read, in particular, Virgil's Eclogues (which were published a good seventy years before the events in Jerusalem), he'd surely have paid closer attention to the story Jesus was telling. Pilate might have recognised in the man brought before him

somebody whose arrival was prophesised, as some scholars think, by Virgil in the Fourth Eclogue on his Bucolics. At any rate, the knowledge of this poem could have compounded Pilate's doubts enough to spare the man. Alternatively, Jesus, had he known the poem, could have built a better case for himself".²⁶

Conceptualisation of the word by metaphorical means begins in the earliest poems and frequently involves the simultaneous use of two opposite functions of metaphors - personification and concretisation (oveshchestvleniya). The most bold and original cases may be found in the philosophical poem "Gorbunov and Gorchakov":

"И вот его сказал уткнулся в берег".

"И собственный сказал толкнул в лицо,
вернувшись вспять".

"И вот уже сказал почти вокзал".

"Сказал исчез". "Сказал пришел к перрону".

"И он сказал". "Но раз сказал - предмет,
то также относиться должно к он'у".

О.в п., 189

Brodsky's letters and, in his view, the letters of any language, stands in eternal expectation of meaning, as Soviet citizens must stand in line for the rudimentary necessities of their existence. "Vsevidyashchee oko slov" (The all-seeing eye of words) perceives and cognizes "with a greater reach than that of the body" and the physical eye, "moving forward begins to send back everything that it absorbs". Such is the nature of a theology of language in poetry. The Word is no less mythologised in Brodsky's work than Time:

и в горячей
полости горла холодным перлом
перекатывается Гораций.
Я не воздвиг уходящей к тучам
каменной вещи для их остраски.
О своем - и о любом - грядущем
я узнал у буквы, у черной краски. Р.э., 5

The simile "kholodnyum perlom" (the cold pearl), the metonymy (Horace standing for his poetry), the metaphor of substitution "ukhodyashchaya k tucham kamennaya veshch" which implies Horace's and Pushkin's poems "The monument", the metaphor of attribution "I uznal u bukvy" (I have found out from a letter) and the semantically charged rhymes "goryachei/Gorazii", "k tucham/gryadushchem" all serve to emphasise the all-powerfulness of the word. "The desire to be at one with God, as with the landscape", therefore, can only be achieved in language.

By a series of metaphors, both, the word of God and the human word are transformed into the poetic word - a gift which may be offered up in return to the creator.

However, despite the religious conception of the Word in Brodsky's poetry, this paradigm is complicated by the fact that the word, like man, is also susceptible to alienation. Like Platonov,²⁷ Brodsky speaks of the language which has become a victim of the grandiose social Utopia:

Знаемь, все, кто далече,
по ком голосит тоска, -
жертвы законов речи,
запятык, языка. Н.С. к А., 111

Introduction of the word as a fourth and equal member of the classical triad "Spirit - Man - Thing", therefore, neutralizes opposition within it. The identification of man with the word and a thing is one of the principal functions of the metaphors of the fourth semantic type.

METAPHORS OF IDENTIFICATION

The constant grammatical structure of these metaphors is their distinctive formal feature. They are exclusively expressed by means of a noun in the nominative case serving as a predicate. In this semantic type the object described is named and directly identified with another object, also present in the metaphor, according to the formula "A is B":

*Время есть голод. Всякое тело, рано
или поздно, становится пиццей телескопа,
остывает, удаляется от светила.*

Эклога 4-я (зимняя)

These metaphors do not compare but rather equate the subject with the predicate: "i slovo - veshch" (and the word is a thing, too), "nazvaniya - zashchita ot veshchei" (a name is a protection against things), "vozdukh - veshch yazyka" (air is a thing of language). Such metaphors should be distinguished from metaphors of comparison which are formulated by an analogous grammatical structure: "Vremya - volna, a Prostranstvo - kit" (Time is a wave, But Space, a whale), "More, madam, eto chjato rech" (The sea, madam, is someone's speech). It is possible to suggest some distinguishing features of metaphors of identification.

On the grammatical level:

1. Repetition of conjunction "i" (and) in the copula: "nam ne legko: ved' my i plot' i ten' odnovenno, vmeste ten' i svet" (it is hard for us, since we are both flesh and shadow, both shadow and light).
2. Additional sentences of cause and effect, explaining the reasons for identification and signalling the degree of deformation in the principle of similarity, upon which metaphors of comparison are constructed. These are accompanied, in their turn, by a supplementary sentence or comparative phrase.
3. Choice of "pure" conjunctions - "est', sut', eto, eto est', eto to zhe chto" which contain a nuance of conditionality points to various degrees of identification:

Сильный мороз суть откровение телу
о его грядущей температуре
либо - вздох Земли о ее богатом
галактическом прошлом, о злом морозе.

Эклога 4-я (зимняя)

4. The combination of verb and conjunction "i est'" and a phrase "v sushchnosti" (in essence, or as a matter of fact) may emphasise a relation of identification:

Пространство τ вещь.
Время же, в сущности, мысль о вещи. Ч.р., 106

At a lexical level, the distinction between these two semantic types of Brodsky's metaphors is created by their tendency to compose varying combinations of "abstract/concrete" oppositions. Metaphors of comparison usually appeal to senses and they often contain an image, a concrete object. Metaphors of identification, on the contrary, are based on the logic of discourse, rather than on the visual similarities of certain realiae. They can include two abstract concepts without difficulty: "Molchanje - eto budushchee dnei" (Silence is the future of days), "Vremya est' kholod" (Time is cold), "Siritstvo zvuka, Tomas, est' rech" (The orphanhood of sound, Thomas, is speech).

Dealing mainly with ideas, metaphors of identification include such speculative categories as "forma", "metod", "povod", "mekhanizm", "zalog", "sledstvie": "Zhizn' - forma vremeni" (Life is a form of time), "Postoyanstvo takogo rodstva -

osnovnoi mekhanizm Rozhdestva" (In the constancy of this relation is the basic mechanics of Christmas), "Lyubov' est' pre-disloyie k razluke" (Love is prelude to separation).

The fundamental reason for a division of metaphors copula into two independent semantic types arose from the observation that analogies are drawn between profound, essential features and qualities of depicted objects in the majority of Brodsky's metaphors of this grammatical structure. Analogies based on external similarities of colour and texture, for example, are less frequent. They can be seen as two different types of perception of the world: imaginative and concrete (metaphors of comparison) and conceptual and abstract (metaphors of identification). The latter are unpacked by means of logical inference rather than by visual recognition. By positing an equality between the most essential characteristics of subject and predicate, these metaphors seem to be more fundamentally related to the nature of truth than other semantic types. To the greatest possible extent, they appear to fulfill the function of establishing the identity of an object, as well as having the structure of a scientific definition:

"И смерть его - единственная вещь
двузначная". "И, стало быть, синоним". О.в.п., 205

Ибо пыль - это плоть
времени; плоть и кровь. К.п.э., 110

человек есть конец самого себя
и вдается во Время. Ч.р., 109

These metaphors did not appear in Brodsky's poetry straight away; a majority of copula metaphors in the first period (1958-1964) belong to metaphors of comparison. In the second period (1964-72), they begin to appear regularly and are particularly numerous in the poem "Gorbunov and Gorchakov":

Молчанье - это будущее дней,
катящихся навстречу нашей речи,
Молчанье есть грядущее любви;
Молчанье - настоящее для тех,
кто жил до нас. О.в.п., 206

They clearly predominate over metaphors of comparison in the third period, reflecting the poet's intention to characterise the depicted object from several points of view and thereby discover its most essential features:

Местность, где я нахожусь, есть пик
как бы горы. Дальше - воздух, Хронос.
Сохрани эту речь; ибо рай - тупик.
Мыс, впадающий в море. Конус.
Нос железного корабля.
Но не крикнуть "Земля"!

Ч.р., 108

If this metaphor of identity between "paradise" and a "dead end" is accompanied by metaphors comparing the former with concrete objects "a cape, a cone, a steelship bow", it only serves to demonstrate the inadequacy of similarity as a mood of description in this case: "One can't shout "Land"!"

"Equivalence is not lifeless identity", writes Yu. Lotman, "that is why it implies dissimilarity. Similar levels organize dissimilar ones by establishing relations of similarity".²⁸ The mood of comprehension of this similarity in metaphors of identification is logical, speculative and independent of the poetic image. Definition of an abstract concept by another abstraction compels Brodsky to seek assistance in the construction of double and triple metaphors and in the introduction of other tropes, in particular, metonymy.

Там, наверху...
услышь одно: благодарю за то, что
ты отнял все, чем на своем веку
владел я. Ибо созданное прочно,
продукт труда
есть пища вора и прообраз Рая,
верней - добыча времени: теряя
пусть навсегда

что-либо, ты
не смей кричать о преданной надежде:
то Времени, невидимые прежде,
в вещах черты

вдруг проступают, и теснится грудь К.п.э., 65-65

Brodsky's drive to think things to their limit results in a relatively large quantity of definitival metaphors:

Жизнь - форма времени. Ч.р., 106

Звук - форма продолжения тишины. О.в п., 125

Грядущее есть форма тьмы,
сравнимая с ночным покоем. К.п.э., 76

Но даже мысль о - как это! - бессмертии
есть мысль об одиночестве, мой друг. к.п.э., 65

Indeed it seems that metaphors of identification themselves forced Brodsky to arrive at the conclusion that "any idea, thought out to its logical end, turns out to be a nightmare".¹

Поскольку боль - не нарушение правил:
страдание есть
способность тел
и человек есть испытатель боли. К.п.э., 63

In such metaphors associations of similarity give way to relations of cause and effect, of space and time, in other words, metaphor approximates metonymy:

Одиночество учит сути вещей, ибо суть их то же
одиночество. Кожа спины благодарна коже
спинки кресла за чувство прохлады. Ч.р., 111

An amalgamation of tropes is sustained by metonymic principle of cohesion of ideas in the poem. The repetition of such words as "odinochestvo" (solitude), "kozha" (skin), "spina" (back) creates an illusion of analogy. In actual fact, these and the following metaphors are what G.Genette calls "diegetic" metaphors²⁹ in which "the selection of the vehicle is dictated by the proximity of a detail that happens to be present in the narrative context".³⁰

Prof. Etkind in his analysis of "the conflict between syntax and rhythm" has already noticed the ironic relation between Brodsky's prosaic speech and the fabric of his verse, and he emphasized his affinity with Tsvetaeva in this respect.³¹ What is at issue here is the relation between the metaphorical nature of lyrical verse and the metonymic principle of prose. The further Brodsky moves away from himself - towards the metonymic pole of language - the more need there is for compensation, whether by strict meter and precise rhymes or by way of saturating his verse with metaphors. If in his early period there is not more than one metaphor for every four lines, in the second period there is one metaphor for every three lines, and in the last period - one metaphor for every two lines. The energy of the verse slackens as the density of metaphors diminishes e.g. in such narrative poems as "Homage to Yalta" or "The New Jules Verne".

The "deformation" of the nature of metaphor can be explained by three factors: 1. by the poet's view of the word and his ability to inscribe it into the very grammar of his metaphor; 2. by the degree of his dependence on language: the diversity of the spoken Russian language is conveyed by the poet in the lexical and semantic aspects of his metaphors; 3. by his links

with the tradition and the degree to which he departs from the poetic tradition.

Metonymical metaphors can be found in Pasternak's³² and Khlebnikov's poetry. In Khlebnikov's metaphors all combinatory restrictions are lifted: everything possesses reason, consequently, everything is mortal:

Я верю: разум мировой
Земного много шире мозга
И через невод человека и камней
Единою течет рекой. 1. 302

When Khlebnikov personifies the inanimate world, he does not only attribute human feelings and actions to it; external human features are also imputed: "lob neba" (the forehead of the sky), "k visku vselennoi" (to the temple of the universe), "volosami sinikh rek" (by the hair of blue rivers). The same mechanism applies in his treatment of abstract concepts: "I lyudi speshno myuyut dushi v prachechnoi I speshno perekrashivayut sovestei mordy" (And people hastily cleanse their souls in laundries and hastily paint the faces of conscience).

Similarly, Brodsky uses parts of human body as components of metaphors: "I sokhnut vodorosli na zatyлке ploskom valuna" (The seaweed is drying on the flat occiput of a boulder), "po skule derevyannogo doma" (across the cheek-bone of a wooden house). Depersonification of human beings also occurs at the level of parts of the body: "S zatverdevshim pod orekh mozgom" (with a brain hardened as a nut), "zheltaya nezabutka mozga krevit moi rot" (The yellow forget-me-not of a brain twists my mouth).

Here, we are not simply witnessing the metonymic depiction of human beings; we are also seeing the metaphoric transformation of part of the body into the plane of objects achieve the alienation of the most inalienable appurtenances: brain, thoughts, consciousness, creativity and language - given to man:

Человек превращается в шорох пера по бумаге, в кольца,
петли, клиньшки букв и, потому что скользко,
в запятыи и точки. Ч.р., 112

The full identification of self with language and of existence with writing unites Brodsky and Khlebnikov. For both poets the prosopopeia of language as a verbal-phonetic phenomenon is logically embodied in all semantic types of their metaphors; concretisation of language is no less logically realised. The

desire to comprehend the ontological essence of language motivated these processes.

The very grammatical structure of metaphors of identification is exceptionally well suited to Brodsky's paradoxical cast of mind. Only four of the eleven poets analysed use metaphor copula as willingly as Brodsky does (for whom they comprise 2,5% of all his metaphors): Khlebnikov, Mayakovsky and Tsve-taeva. But none of these poets, with the exception of Khlebnikov, are accustomed to adopt the copula metaphor in order to generate logical definitions of basic categories of existence:

Жизнь - форма времени. Карп и лещ -
сгустки его. И товар похлебе -
сгустки. Включая волну и твердь
суши. Включая смерть.

Ч.р., 106

Not only human life ("товар pokhleshche") but also the life of the planet and death itself are included within the orbit of Brodsky's observations. It seems, moreover, that these observations are conducted from the point of view of time; "dal'she nekuda", as the poet said, "Dal'she ryad zvezd. I oni goryat". (there is no further way to go. Elsewhere there is only a series of stars. And they are burning away).

This unique sense of distance permits Brodsky to achieve an unlimited defamiliarisation of meaning in his metaphors in order to reinterpret some of the most fundamental existential situations as well as to create essentially new types of metaphors in Russian poetry.

The poetic world of Brodsky designed as it is on a metaphorical model, has a tangible objective quality. This is achieved by various kinds of alienation of meaning in the trope.

Brodsky, in pursuit of an answer to the question what time does to man, equates the material with the ideal, man with both thing and language, language with spirit and time.

For Brodsky, it seems, the opening sentences of the Gospel of St. John ("In the beginning of the Word, and the Word was with God, and the Word was God") have a force which is not metaphorical, but axiomatic. In the end, too, there will be the Word; it will not simply be an alienated part of speech or grammatical abstraction, but will also represent memory, the past and its history and, finally, creativity as the source of immortality:

Но мы живы, покамест
есть прощенье и шрифт. Н.с.к А., 113

Notes

1. Joseph BRODSKY, seminar "W.H.Auden as a Modern Poet", at Keele University, 1 May, 1985.
2. In Umberto Eco's opinion, "... of the thousand and thousand of pages written about metaphor, few add anything of substance to the first two or three fundamental concepts stated by Aristotle". "The Scandal of Metaphor, Metaphorology and Semiotics", in: *Poetics Today*, v. 4, No. 2, 1983, 217-8.
3. Brodsky's metaphors are taken from the following collections of his verse:
 С. и п. - *Стихотворения и поэмы*, Inter-Language Literary Associates, U.S.A., 1965.
 О.в п. - *Остановка в пустыне*, Chekhov Press, New York, 1970
 К.П.э. - *Конец прекрасной эпохи*, Ardis, Ann Arbor, Michigan, 1977
 Ч.р. - *Часть речи*, Ardis, Ann Arbor, Michigan 1977
 В.А. - *В Англии*, Ardis, Ann Arbor, Michigan 1977
 Р.э. - *Римские элегии*, Russica Publishers, New York, 1982
 Н.с.к.А. - *Новые стансы к Августе*, Ardis, Ann Arbor, 1983

List of the poems published in the Russian periodicals:

The first period (1958 - May 1964)

- | | |
|--------------------------------|----------------------------------|
| 1. Дойти не томом, не домом... | <i>Грани</i> , № 58, 1965 |
| 2. Стихи о принятии мира | - " - |
| 3. Земля | - " - |
| 4. Стук | <i>Грани</i> , № 68, 1969 |
| 5. Июльское интермеццо | - " - |
| 6. Стихи об испанце | <i>Грани</i> , № 70, 1969 |
| 7. Одиночество | <i>Новый журнал</i> , № 98, 1970 |
| 8. Лети отсюда, белый мотылек | <i>Эхо</i> , № 1, 1978 |
| 9. Пограничной водой... | - " - |
| 10. Нет, Филомела, прости | - " - |
| 11. Камерная музыка: | - " - |
| В одиночке при ходьбе плечо | - " - |
| 12. В феврале далеко до весны | - " - |
| 13. В одиночке желание спать | - " - |
| 14. Сквозь намордник пройды | - " - |
| 15. Зофья | <i>Эхо</i> , № 3, 1978. |

The second period (May 1964 - June 1972)

- | | |
|-------------------------------------|---------------------------------|
| 16. Сонет (Прислушиваясь к грозным) | <i>Эхо</i> , № 1, 1978 |
| 17. В деревне, затерявшейся | - " - |
| 18. Сокол ясный, головы | - " - |
| 19. Сонет (Ты, Муза, недоверчивая) | - " - |
| 20. Последнее письмо Овидия в Рим | - " - |
| 21. Ночь. Камера. Волчок | - " - |
| 22. Колючей проволоки лира | <i>Эхо</i> , № 1, 1978 |
| 23. Октябрь - месяц грусти | - " - |
| 24. Ноябрьским днем, когда | - " - |
| 25. По колтам поднебесья | <i>Воздушные пути</i> , 5, 1967 |
| 26. Менуэт | <i>ВРХД</i> , № 123, 1977 |
| 27. Осень. Оголенность тополей | <i>Время и ми</i> , № 17, 1977 |
| 28. Памяти проф. Браудо | - " - |
| 29. Шепчу "прощай" неведомо кому | - " - |
| 30. Страх | - " - |
| 31. Коньяк в графине | - " - |

- | | |
|---|--------------------------------|
| 32. С красавицей налаживая связь | <i>Время и мы</i> , № 17, 1977 |
| 33. Осень в Норенской | <i>Континент</i> , 14, 1977 |
| The third period (from June 1972 - Dec. 1984) | |
| 34. Шорох акаций | <i>Континент</i> , 14, 1977 |
| 35. Письма династии Минь | - " - |
| 36. Развивая Платона | - " - |
| 37. Осенний крик ястреба. | <i>Лит. сб. Руссика</i> , 1981 |
| 38. Новый Жуль Верн | <i>ВРХД</i> , № 122, 1977 |
| 39. Дни расплетают тряпочку | <i>Альм. Часть речи</i> , № 1 |
| 40. Как давно я толчу | - " - |
| 41. Восходящее желтое солнце | - " - |
| 42. Полярный исследователь | - " - |
| 43. Полдень в комнате | <i>ВРХД</i> , № 126, 1978 |
| 44. Я пил из этого фонтана | <i>Эхо</i> , № 4, 1980 |
| 45. Сан-Петербург | <i>Континент</i> , 18, 1978 |
| 46. Время подсчета цыплят | - " - |
| 47. Шведская музыка | - " - |
| 48. Ода весне | - " - |
| 49. Эклога 4-я (зимняя) | <i>Континент</i> , 26, 1980 |
| 50. Стихи о зимней кампании | - " - 29, 1981 |
| 51. Эклога 5-я: летняя | - " - 30, 1981 |
| 52. Пятая годовщина | - " - 36, 1983 |
| 53. Вашингтон | - " - " - |
| 54. Первый день нечетного года | - " - " - |
| 55. Литовский ноктюрн | - " - 40, 1984 |

Metaphors of ten Russian poets are taken from the following collections:

- Г.Р.ДЕРЖАВИН, *Стихотворения*, Б-ка поэта, Большая серия, Л. 1933
- Г.Р.ДЕРЖАВИН, *Стихотворения*, Гос. изд., Худ. лит., М. 1958
- Е.А.БАРАТЫНСКИЙ, *Стихотворения. Поэмы*, Наука, М. 1982
- К.БАЛЪМОНТ, *Избранное*, Худ. лит., М. 1983
- А.БЛОК, *Стихотворения*, Б-ка поэта, Большая серия, Л. 1955
- В.ХЛЕБНИКОВ, *Собрание сочинений в пяти томах под редакцией Ю.Тынянова и Н.Степанова в переиздании В.Маркова, включающем "Неизданные произведения" под ред. В.Харджиева и Т.Грица, München 1968-71*
- В.МАЯКОВСКИЙ, *Полное собрание сочинений в 13-и томах*, М. 1955-1966
- Б.ПАСТЕРНАК, *Собрание сочинений в трех томах под редакцией Г.П.Струве и Б.А.Филиппова*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1961
- М.ЦВЕТАЕВА, *Стихотворения и поэмы в пяти томах*, тт 1-4, Russia, New York 1980-83
- О.МАНДЕЛЬШТАМ, *Собрание сочинений в трех томах*, Международное литературное содружество 1967-69; 4-й дополнительный том, Ymca-Press, Paris 1983
- А.АХМАТОВА, *Сочинения т. 1 и т. 2*, Международное лит. содружество 1967-68; т. 3, Ymca-Press, Paris 1983
4. The term "metaphor of attribution" has been borrowed from the work of Yu. Levin. In his article "Structura Russkoi metaphory" he distinguishes between three types of metaphor: metaphors of comparison; the "enigmatic" metaphor, a type corresponding to the traditional metaphor of substitution or "pure metaphor"; and, finally, metaphors "attributing properties of another object to the depicted object". This

classification is made "according to the mode in which the principle of comparison is realised". *Trudy po znakovym sistemam*, 2, Tartu 1965, 204.

My suggested classification differs from Levin's in two ways. Firstly, an additional type of metaphor (identification), which Levin unaccountably omits, is included. Secondly, new principles for the formation of metaphors are considered. Metaphors of attribution, in my view, are rarely based on the principle of comparison; instead, they are built on the principle of an analogy between the inanimate with the living or on the even more arbitrary analogy of the living with the inanimate.

5. J. BRODSKY, "On Cavafy's Side", in: *The New York Review*, Febr. 17, 1977, 32.
6. W.G. WESTSTELJN, *Velimir Chlebnikov and the Development of Poetical Language in Russian Symbolism and Futurism*, Rodopi 1983; Михаил КРЕПС, *О поэзии Иосифа Бродского*, Ardis, Ann Arbor, Michigan 1984, 55-69.
7. В.П. ГРИГОРЬЕВ, *Поэт и слово. Опыт словаря*, Наука, М. 1975, 70.
8. Christine BROOKE-ROSE, *A Grammar of Metaphor*, London 1958, 70.
9. И.П. СМЕРНОВ, *Художественный смысл и эволюция поэтических систем*, Наука, М. 1977, 85.
10. А. ЛОСЕВ, "Ниоткуда с любовью: заметки о стихах Бродского", в: *Континент*, № 14, 1977, 308.
11. А.А. ПОТЕВНЯ, *Из записок по теории словесности*, Харьков 1905, 25.
12. И. БРОДСКИЙ, Интервью для газеты *Русская мысль*, 3 февраля 1983, 9.
13. В. ГОФМАН, глава "Языковое новаторство Хлебникова", в кн.: *Язык литературы*, Л, ГИХЛ. 1936, 221.
14. В.П. ГРИГОРЬЕВ, *Грамматика идиостиля*, Наука, М. 1983, 58.
15. J. BRODSKY, from the unpublished interview to D. Savitsky, 1983, New York.
16. Ю. ЛЕВИН, "Русская метафора: синтез, семантика, трансформации", в: *Труды по знаковым системам*, Tartu, 4, 1967, 298.
17. In the Soviet Union several work on genitive metaphors have recently appeared. See, for instance, Х.Д. ЛЕЗМЕТС, "Структура и функции именной метафоры типа N^{IN} в языке произведений А.А. Бестужева-Марлинского", в: *Труды по русской и славянской филологии*, 23, серия лингвистическая, Tartu 1975. Leemets considers that the "noun metaphor N^{9N} represents a semantic synthesis of a comparison based on a relation of proportion", p. 221. V.P. GRIGORJEV dedicates an entire chapter to "Metaphors of Comparison" in the book *Poetika Slova*, Nauka, M. 1979, in which genitive metaphors alone are discussed.
18. И. БРОДСКИЙ, Предисловие "Поэт и проза", в кн.: Марина ЦВЕТАЕВА, *Избранная проза в двух томах*, Russica, N.Y., 12.
19. Э. ЛИМОНОВ, "Поэт-бухгалтер", в: *Мулета*, Семейный альбом, Вып. А-1984, Париж.

20. L.LOSEV, A paper "Poetry of Joseph Brodsky's", given at SSEES, 30 march, 1984, London.
21. Ю.КУВШАНОВСКИЙ, "На пределе лиризма", *Русская мысль*, № 3477, 11 августа 1983 года.
22. The theme of alienation is discussed in my article "The 'strange' theme in J.Brodsky's poetry", in: *Essays in Poetics*, v. 4, No. 1, 1979, 35-54.
23. Лев ЛОСЕВ, "Иронический монумент: пьеса Иосифа Бродского 'Мрамор'", *Русская мысль*, № 3521, 14 июня 1984 г., 10.
24. Brodsky in his essay on Mandel'shtam writes: "It is better, then, to speak not about the theme of Time in Mandel'shtam's poetry, but about the presence of Time itself, both as the entity and the Theme, if only because Time has its seat within a poem anyway, and it is a caesura". Osip MANDELSTAM, *50 Poems*, tr. by B. Meares, Persea Books, New York 1977, 8.
25. I have twice had the opportunity to hear Brodsky's lectures on the poetry of W.H.Auden (Ann arbor, 1980; Keele, May, 1985). Analysing Auden's poem "September 1, 1939", Brodsky commented on the difficulties faced by a contemporary poet, writing in any European language, in the search for an original, semantically charged rhyme for the word "love". Brodsky argued that Auden found such a rhyme in the lines quoted below.

What mad Nijinsky wrote
About Diaghilev
Is true of normal heart;
For the error bred in the bone
Of each woman and each man
Graves what it cannot have,
Not universal love
But to be loved alone.

He omitted to mention, however, that Auden emphasised the unattainability of his and any other ideal by separating the rhyme "Diaghilev/love" by four lines.

26. J.BRODSKY, "Virgil: Older than Christianity, a Poet for the New Age", in: *Vogue*, Oct. 1981, 179.
27. See BRODSKY's Introduction to A.PLATONOV's *The Foundation Pit*, Ann Arbor, Michigan 1973, ix-xii.
28. Yu.LOTMAN, *Structura khudoshestvennogo teksta*, Brown University Slavic Reprint IX, 1971, 104.
29. Gérard GENETTE, "Metonymie chez Proust", in: *Figures III*, Paris 1972, 48. English translation by Alan SHERIDAN, "Proust and Indirect Language", in: G.GENETTE, *Figures of Literary Discourse*, Blackwell, Oxford 1982.
30. Paul de MANN, *Allegories of Reading*, Yale Un-ty Press, 1979, 60.
31. ЕФИМ ЭТКИНЦ, *Материя стиха*, Paris, Institut D'études Slaves.
32. See Boris PASTERNAK, *Colloque de Carisy-la-Salle*, Paris, Institut D'études Slaves, 1979. Milan DJURCINOV, *Антиномия "Романтизм - Реализм" в поэтике Пастернака*, 96. See also А.К.ЖОЛКОВСКИЙ, Ю.К.ШЕГЛОВ, "Поэтика выразительности",

in: *Wiener Slavist Almanach*, Sonderband 2, Wien 1980. In Zholkovsky's opinion, the amalgamation of metaphoric and metonymic principles is a characteristic feature of Pasternak's tropes, p. 238.

*Translated from the Russian by
Mark Jacob with the author*

Х.ФАНДЛЬ (Грац)

ОТ АНАРХИЧЕСКОЙ УТОПИИ К РЕАЛЬНОЙ ПРОГРАММЕ
(ЗАМЕТКИ О ГАЛИЧЕВСКИХ "ОСТРОВАХ")

С.Хафнеру
к семидесятилетию

В известных мне работах о творчестве Александра Галича¹ почему-то ничего не говорится о стихах, которые дважды фигурируют в (наиболее) "Полном собрании стихов и песен"², первый раз под названием ПЕСНЯ ПРО ОСТРОВА (в дальнейшем: ППО),³ а второй раз, в измененном виде, под названием ОСТРОВА (в дальнейшем: О) с эпиграфом из стихотворения Рылеева.⁴ Не придавая чрезмерного значения различным названиям, мы считаем, однако, целесообразным привести полностью оба варианта, прежде чем приступить к их анализу:

ПЕСНЯ ПРО ОСТРОВА

Говорят, что есть на свете острова,
Где растет на берегу забудь-трава,
Забудь о гордости, забудь про горести,
Забудь о подлости! Забудь про хворости!
Вот какие есть на свете острова!

Говорят, что где-то есть острова,
Где с похмелья не болит голова,
А сколько есть вина, пей все без просыпу,
А после по морю ходи, как по-суху!
Вот какие есть на свете острова!

Говорят, что где-то есть острова,
Где четыре не всегда дважды два,
Считай хоть дослепу - одна испарина,
Лить то, что по сердцу, лишь то и правильно.
Вот какие есть на свете острова!

ОСТРОВА

Ах, где те острова,
Где растет трын-трава,
Братцы?!

К.Рылеев

Говорят, что где-то есть острова,
Где растет на берегу трын-трава,
Ты пей, как чай ее,
Без слезки-скорости,
Пройдет отчаянье,
Минут хворости,
Вот, какие есть на свете острова!...

Говорят, что где-то есть острова,
Где не тратят понапрасну слова,
Где виноградные
На стенах лозаньки,
И даже в праздники
Не клеют лозунги.
Вот, какие есть на свете острова!...

Говорят, что где-то есть острова,
Где четыре - как закон - дважды два.
Кто б ни указывал
Иное - гражданам,
Четыре - дважды два
Для всех и каждого.
Вот, какие есть на свете острова!...

Говорят, что где-то есть острова,
Где неправда не бывает права!
Где совесть - надобность, а не солдатчи-
на,
Где правда нажита, а не назначена!
Вот, какие я придумал острова!

Говорят, что где-то есть острова,
Где неправда не бывает права,
Где совесть - надобность,
А не солдатчина,
Где правда нажита,
А не назначена! ...
Вот, какие я придумал острова! ...

Сам факт включения Галичем второго варианта с отличающейся строфической - семистихий вместо пятистихий - во второй сборник,⁵ подготовленный к печати автором, говорит о том, что речь в данном случае идет явно о двух поэтических произведениях, хотя и связанных между собой, но отражающих два различных этапа художественного и мировоззренческого пути поэта. Обозначение рассматриваемых текстов как "первого" и "второго" вариантов следует пока считать условным, так как мы не располагаем достоверными сведениями о времени их создания. С уверенностью можно лишь установить, что вариант ППО был написан до 1972 г., так как он фигурирует в сборнике "Поколение обреченных".⁶ Когда был написан и впервые исполнен вариант О, определить затруднительно, так как в печатном виде он появился только в 1977 г., а датировать единственную нам доступную магнитофонную запись не удалось. Следовательно, практической целью нижеследующего сравнительного анализа является также установление относительной хронологии создания обоих текстов.

Если подойти к рассматриваемым текстам с формальной точки зрения, то, помимо упомянутого отличия в строфике, бросается в глаза и отличие в метрике первых двух стихов первой строфы: в то время как в ППО первые два стиха отражают шестистопный хорей, во втором варианте (О) мы с самого начала встречаем типичный для Галича шестистопный хорей с цезурой после четвертой стопы.

Этому же типу (4+2) отвечают первые два стиха всех остальных строф обоих вариантов; заключительные стихи, однако, написаны шестистопным хореем, напоминающим пеоническую ритмическую структуру. И в одном, и в другом типе реализация иктов соответствует закону регрессивной акцентной диссимиляции.⁷ Пользуясь трехступенной формулой описания метрических данных, предложенной М.Л.Гаспаровым, метрическая схема их такова:

(тип без цезуры)

х о - о х о - о х о ²

(тип с цезурой)

х о - о х о - | х о ²

По нашим подсчетам, учитывающим 40 самых популярных песен автора, в 37,5% песен встречаются хорей с цезурой после третьего и четвертого иктов. Таким образом, сам ритм рассматриваемых текстов, особенно второго варианта, находится в связи со всем остальным творчеством поэта, в частности, с произведениями среднего и позднего периодов.

Особенность описанного (цезурного) типа состоит прежде всего в выделении последней ритмической группы каждого стиха, расположенной на двух стопах - точнее на двух сильных местах и лишь одном слабом месте. Не случайно в обоих вариантах текста именно в этой, метрически выделенной рифменной позиции стоят самые важные слова: "острова" (8 раз), "трын-трава" или "забудь-трава", (с реализацией обоих иктов!), "голова" (ППО), "слова" (О), "дважды два", "правда". В такой же выделенной позиции находятся слова, стоящие непосредственно перед цезурой ("на берегу", "как закон" и пр.), в то время как семантический вес покрывающих как предцезурную, так и поцезурную часть слов минимален: "понапрасну" лишь повторяет смысл относящегося к нему глагола ("тратят"), "бывает" равноценно вспомогательному глаголу.

Хорейческая структура двух начальных и заключительного стихов перебивается двумя ямбическими стихами в ППО, разбитыми в варианте О на четыре стиха в соответствии с их синтаксической структурой. Случайные созвучия в конце полустипий варианта ППО ("гордости - подлости", "дослепу - по сердцу") заменены во втором варианте обязательными конечными дактилическими рифмами с факультативным дополнительным ударением на последнем слоге одного из рифмующих слов ("чай ее - отчаянем" и "указывал - дважды два"). Рифмы подобного типа (от трех- до пятисложные) являются одними из любимых приемов представителей жанра авторской песни, в частности Галича и Высоцкого.

Несмотря на то, что повышенная упорядоченность ритмической и рифменной структур второго варианта свидетельствует о возможном развитии от ППО к О, следует пока отказаться от выводов, касающихся относительной датировки обоих стихотворений. Делать какие бы то ни было выводы из анализа единственной магнитофонной записи также невозможно - заметим лишь, что песня исполняется с привычной для Галича и отмеченной Фрумкиным⁸ скудностью музыкального оформления, аккомпанемент под гитару в ритме 4/4 едва слышен, да и гармонии существ-

венно не отличаются от остальных песен (ля-минор и соответствующие ему аккорды ми-мажор, фа-мажор и ре-минор). Произношение автора-исполнителя стилистически нейтрально, если не считать просторечное морфологическое отклонение в слове "тратют" (0 2,2).

Это наблюдение приводит нас к анализу содержания текстов, а также наталкивает нас на социальную и мировоззренческую определенность их лирических героев.

Оба текста описывают фантастическую жизнь на воображаемых автором-идеалистом островах: *в первом варианте* голос автора призывает забыть обо всем неприятном (строфа 1), пить вино вдоволь и в результате - подобно Христу - ходить по морю (строфа 2). На этих сказочных островах полностью отсутствуют все законы и даже такой элементарный вопрос, как результат умножения 2 на 2 решается индивидуально (строфа 3). Совесть как необходимость, а не принуждение ("солдатчина") дополняется "нажитой правдой", т.е. познанием - переживанием жизненного опыта.

Во втором варианте утопические острова несколько изменил свой облик: вместо забудь-травы там растет трын-трава, вместо строфы об опьянении мы видим дома, обросшие виноградной лозой, а не обклеенные лозунгами. Результат вышеуказанного умножения уже не решается по душе, а гласит "для всех и каждого" одинаково в соответствии с общепринятыми нормами. Четвертая строфа совпадает с аналогичной строфой ППО.

Чем же отличаются рассматриваемые тексты, связанные между собой общим утопическим замыслом? В ППО поэт призывает забыть обо всем на свете с помощью забудь-травы, тоскует по неограниченной свободе, мечтает об обществе, полностью лишенном всякого принуждения и насилия, где даже самые объективные вопросы решаются согласно индивидуальному вкусу, чувству. Это страна молочных рек и кисельных берегов, вновь обретенный рай, в котором представляется анархическая утопия, краеугольными камнями которой являются "совесть", а не "солдатчина", т.е. слепое подчинение, и "правда" - в гражданском понимании этого слова: справедливость, порядочность, честность -, а не назначение сверху чужих и чуждым людям моральных ценностей. Коллективизму противопоставляется индивидуализм (ср. 3, 2), принуждению - стремление к высоким идеалам (напр. к вере, см. 2, 4), несвободе - свобода, центральная инвариантная тема поэтического мира Галича⁹, ср. напр.:

Я быбираю Свободу, -
Но не из боя, а в бой,
Я выбираю свободу
Быть просто самим собой.

(Я ВЫБИРАЮ СВОБОДУ)

Выбор эпиграфа¹⁰ из агитационной лирики Рылеева (и Вестужева¹¹) с самого начала задает тон *второго варианта*, в первой строфе которого вместо забвения предлагается характерный для Галича флегматизм.¹² Поэт как бы изживает из сознания отрицательные явления реальной жизни ("пройдет отчаянье, ..."), а "виноградные лозаньки" указывают уже не на стремление к Христу, а к Дионисию, к бессознательному состоянию - недаром поэт мечтает о всеобщих обязательных правилах. Кажущееся на первый взгляд противоречие в третьих строфах становится понятным, если учесть, что утопический замысел первого варианта (2х2= сколько хочешь) возникает на фоне политического строя с слишком строгой регламентацией, а во втором варианте реальный строй упрекается в произволе и создании неравенства: для одних дважды два четыре, а для других порой и нет. Таким образом, мысли и положения, кажущиеся на поверхности противоположными, могут в художественном тексте приобрести вторичную функциональную синонимичность. Эквивалентность на метрическом уровне соответствующих отрывков текста ("как закон" - "дважды два") лишь подтверждают этот феномен.

Как нам кажется, сравнение идейного плана обоих текстов оправдывает, также как и анализ поэтических средств, выбранное нами условное обозначение их как "первый" и "второй" вариант, соответствующее также их хронологическому порядку. Подобно Марксу, мечтавшему в молодости об утопическом обществе и отмирании государства, Галич, отрезвевший и, возможно, разочаровавшийся (в западном реальном обществе?), переосмысляет иллюзии первоначального варианта и доводит их до конкретной, минимальной программы. Замечание А. Штротмаса, что Галичу "присуще чувство реальности ... как никому другому"¹³ относится к обоим вариантам, ибо Галич подчеркивает несуществование подобных островов, где *ens et bonum convertuntur* (существующее превращается в добро),¹⁴ заканчивая песню словами: "...я придумал острова". Тем самым, рассматриваемое произведение вписывается в начатую Томасом Мором традицию описания идеальных общественных порядков на отдаленных островах.¹⁵

Заметим в конце, что галичевские ОСТРОВА стоят особняком в творчестве поэта. Здесь нет того "театра",¹⁶ той "человеческой комедии",¹⁷ проанализированной так наглядно Е. Эткиндром в его известном, на наш взгляд, шедевре о песнях Галича: здесь нет деталей, нет монтажа, многоголосия, развития сюжета, да и фактор времени отсутствует, а тем более четкая хронология. Галич здесь не говорит от имени конкретного персонажа из слоев "униженных и оскорбленных", а почти от себя - если такое приближение лирического "я" с автором дозволено. Заканчивая свою песню на довольно пессимистической ноте, он действительно "будит и не дает уснуть".¹⁸ Поэтому трудно согласиться с мнением уже названного нами А. Штромаса, считающего, что "оптимистическое начало берет у поэта верх", даже если исследователь называет оптимизм Галича тихим, сдержанным, осторожным.¹⁹ Вспомним хотя бы концовки таких песен, как Я ВЫБИРАЮ СВОБОДУ ("Ну, что ж, говорит, одевайтесь/И пройдемте-ка, гражданин!"), КОГДА Я ВЕРНУСЬ ("А когда я вернусь?!") или последние предсмертные строки ("...жизнь подходит к концу ...", "продолжается детство без нас ... продолжаетесь боль, потому что ей некуда деться ..."), чтобы убедиться в том, что в оценке ситуации на Родине Галич был скорее осторожным пессимистом, и тем самым и смелым реалистом.²⁰

П р и м е ч а н и я

1. Из более подробных назовем: Л. ВЕНЦОВ, Поэзия А. Галича, *Вестник РСХД* 104-105.1972, 222-226; Н. РУВИНШТЕЙН, Включите магнитофон - поговорим о поэте, *Время и мы* 2.1975, 164-177; Е. ЭТКИНД, Человеческая комедия А. Галича, *Континент* 5.1975, 405-426; А. СИНЯВСКИЙ, Театр Галича, *Время и мы* 45.1979, 106-120; Л. КОПЕЛЕВ, Памяти А. Галича, *Континент* 16.1978, 334-343; Д. АНДРЕЕВА, Россия сердце не забудет, *Грани* 109.1978, 215-228; А. ШТРОМАС, Мир А. Галича, *Время и мы* 45.1979, 106-120; Р. ОРЛОВА, Мы не хуже Горация, *Время и мы* 51.1980, 7-26; А. ОПУЛЬСКИЙ, А. Галич, *Грани* 119.1981, 264-276; В. ФРУМКИН, Не только слово: вслушиваясь в Галича, *Обозрение* 9.1984, 15-22; D. BOSS, *Das sowjetische Autorenlied. Eine Untersuchung am Beispiel des Schaffens von Aleksandr Galic, Bulat Okudžava und Vladimir Vysockij*. München: O.Sagner 1985 (=Slavistische Beiträge, Bd. 188).
2. А. ГАЛИЧ, *Когда я вернусь. Полное собрание стихов и песен*. Франкфурт-на-Майне: Посев 1981 (в дальнейшем: КЯВ81). Этот сборник объединяет ранее вышедшие сборники ПЕСНИ (1969), ПОКОЛЕНИЕ ОБРЕЧЕННЫХ (1972) и КОГДА Я ВЕРНУСЬ (1977).
3. КЯВ81, 67.

4. КЯВ81, 338.
5. Это единственный случай такого рода в сб. КЯВ81.
6. А. ГАЛИЧ: Пок. обр., 59.
7. См. М.Л. ГАСПАРОВ, *Современный русский стих*. Москва 1974, 77. В нижеприведенной схеме знак - обозначает обязательно ударный слог, 0 - обязательно безударный, а х - произвольно ударный.
8. Ср. ФРУМКИН, ук. соч., 20.
9. К понятиям "инвариантная тема" и "поэтический мир" см.: А.К. ЖОЛКОВСКИЙ, Ю.К. ЩЕГЛОВ, *Поэтика выразительности. Сб. статей*, Wien 1980, 8. (=Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 2).
10. Как правило, эпиграфы к своим песням Галич приводил перед их исполнением.
11. Данная песня написана вероятно совместно с А.А. Бестужевым, см.: К.Ф. РЫЛЕЕВ, *Полное собрание сочинений*, Л. 1971, 443. (текст песни на с. 225).
12. Не случайно выражение "мне всё до лампочки" вошло в современный русский разговорный язык благодаря Галичу.
13. ШТРОМАС, укр. соч., 108.
14. Таково определение утопической литературы в книге: Н. SCHULTE HERBRÜGGEN, *Utopie und Anti-Utopie. Von der Strukturanalyse zur Strukturtypologie*. Bochum 1960, 208.
15. О традиции литературных утопий см.: К. BERGHANN, H.U. SEEBER (Hrsg.): *Literarische Utopien von Morus bis zur Gegenwart*, Königstein: Athenäum 1983 (с библиографией).
16. См. ук. соч. СИНЯВСКОГО.
17. См. ук. соч. ЭТКИНДА.
18. Р. ОРЛОВА, ук. соч., 16.
19. ШТРОМАС, ук. соч. 120.
20. Уже после окончания работы над статьей, автор этих строк ознакомился с работами крупного специалиста по авторской песне Г.С.Смита, в частности с его весьма интересной статьей "The Metrical Repertoire of Russian Guitar Poetry", in: *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*, 30, 1984, 131-150, в которой подчеркивается своеобразность метрического репертуара Галича.

В.РУДНЕВ (Таллин)

ТЕКСТ И РЕАЛЬНОСТЬ: НАПРАВЛЕНИЕ ВРЕМЕНИ В КУЛЬТУРЕ

Ирине и Борису Аврамцам

Мы хотим большего, чем истины:
мы идем интересную истину —
истину, которую нелегко получить.
Нам нужна истина, обладающая боль-
шой объяснительной силой, то есть
логически невероятная истина.

Карл Поппер

Идущий за мною стал впереди меня,
потому что был прежде меня.

Евангелие от
Иоанна, глава 1,
стих 15

0.0. Следующие три эпистемологических завоевания науки и философии двадцатого века являются методологической основой настоящего исследования:

(1) Действительность шире любой описывающей ее системы; другими словами, "мышление человека богаче его дедуктивных форм" (65, с.72). Этот принцип был доказан Куртом Гёделем в теореме о неполноте дедуктивных систем.

(2) Поэтому для того, чтобы адекватно описать какой-либо объект действительности, необходимо, чтобы он был описан в двух противоположных системах описания. Это — принцип дополнительности, сформулированный Нильсом Бором в квантовой механике (12), а затем перенесенный на любое научное описание (65).

(3) Невозможно одновременно точно описать два взаимозависимых объекта. Это — расширенное понимание так называемого соотношения неопределенностей Вернера Гейзенберга, доказывающего невозможность одновременного точного измерения координаты и импульса элементарной частицы (19).

Философский аналог этого принципа был сформулирован Л.Виттгенштейном в его последней работе "О достоверности":

(3') Для того, чтобы сомневаться в чем бы то ни было, необходимо, чтобы нечто при этом оставалось несомненным. Этот принцип можно

назвать "принципом дверных петель":

341. ... В о п р о с ы, которые мы ставим, и наши с о м н е - н и я основываются на том, что определенные предложения освобождены от сомнения, что они словно петли, на которых вращаются эти вопросы и сомнения.

342. То есть это принадлежит логике наших научных исследований, что определенные вещи и в с а м о м д е л е несомненны.

343. ...Если я хочу, чтобы дверь вращалась, петли должны быть неподвижны (16, с.147) (разрядка Л. Виттгенштейн).

0.1. Опираясь в первую очередь на исследования Ю.М.Лотмана (36-60), можно утверждать, что текст и реальность суть чисто функциональные феномены, различающиеся не столько онтологически, сколько прагматически в зависимости от точки зрения субъекта.

Мы не можем разделить мир на две половины и, собрав в первой книги, слова, ноты, картины, дорожные знаки, Собор Парижской Богоматери и т.п., сказать, что это - тексты, а собрав во второй яблоки, бутылки, стулья, автомобили и т.п., сказать, что это - предметы физической реальности.

Знак, текст, культура, семиотическая система, семиосфера (44), с одной стороны, и вещь, реальность, естественная система, природа, материя, с другой, - суть одни и те же объекты, рассматриваемые с противоположных точек зрения.

Текст - это воплощенный в предметах физической реальности сигнал (71), передающий информацию от одного сознания к другому и поэтому не существующий вне воспринимающего его сознания (43), то есть обладающий тем свойством, которое феноменологическая эстетика называет интенциональностью (26). Реальность же этим свойством не обладает, она мыслится нашим сознанием как принципиально непричастная ему, способная существовать независимо от нашего знания о ней. (Ср., впрочем, проблематичность последней формулировки применительно к квантовой механике в её копенгагенской интерпретации (19)).

Задача настоящего исследователя заключается в попытке обнаружения тех оснований, на которых строится различие точки зрения текста и точки зрения реальности, в выявлении механизма переключения с одной точки зрения на другую.

1.0. Исходя из идеи Л.Виттгенштейн о том, что, если нечто может быть вообще сказано, то оно может быть сказано ясно (15), мы будем считать стандартное предложение на естественном языке репрезентантом любого текста (ср., определение И.И. Резвыным семиотики как

науки, изучающей любые объекты лингвистическими методами (73)).

Ядром любого предложения естественного языка служит так называемый предикативный центр, то есть эксплицитно или имплицитно выраженный глагол (вербум финитум), базовой категорией которого является грамматическая категория времени, или - шире - семантико-грамматическая категория темпоральности (18).

Последнее вытекает из самой структуры человеческого мышления:

Любая мысль обладает точкой отсчета, поэтому сама мысль определяет эту точку. Этот факт выражается в грамматике при помощи правила, что каждое предложение должно содержать глагол, то есть указательно-рефлексивный знак, указывающий время событий, о котором идет речь, ибо время глагола имеет указательно-рефлексивное значение (74, с. 356).

Другими словами, любое высказывание, или текст, представляет собой (эксплицитно или имплицитно) высказывание о прошлом, настоящем или будущем.

Естественно, что в различных типах языкового мышления время моделируется по-разному (78), но так или иначе моделируется всегда.

Таким образом, время - универсальная характеристика и физической реальности и знаковой системы. Однако семиотическое время, время текста, время культуры противоположным образом отличается от времени физической реальности.

1.1. Важнейшим свойством физического времени является его анизотропность, то есть необратимое движение в одну сторону (4, 13, 20, 74, 76). В соответствии с этим свойством ни один момент в мире не повторяется полностью, мы не можем повторно оказаться в прошлом и не можем заглянуть в будущее.

Со второй половины XIX века наиболее общепринятым в рамках естественно-научной картины мира является интерпретация временной необратимости через второй закон термодинамики, согласно которому энтропия в замкнутых системах может только увеличиваться. Связь временной необратимости с возрастанием энтропии была статистически обоснована в конце XIX века Людвигом Больцманом (11) и в середине XX века подробно разработана Г. Рейхенбахом (74) (историю, критику и уточнение этих взглядов см. в работах (20, 76)).

Общая термодинамика, - писал Л. Больцман, - придерживается безусловной необратимости всех без исключения процессов природы. Она принимает функцию (энтропию), значения которой при всяком событии может изменяться лишь односторонне, например, увеличиваться. Следовательно, любое более позднее состояние вселенной отличается от любого более раннего существенно большим значени-

ем энтропии. Разность между энтропией и ее максимальным значением, которая является двигателем всех процессов природы, становится все меньше. Несмотря на неизменность полной энергии, ее способность к превращениям становится, следовательно, все меньше, события природы становятся все более вялыми, и всякий возврат к прежнему количеству энтропии исключается (11, с. 524).

По определению Г. Рейхенбаха, направление времени совпадает с направлением большинства термодинамических процессов во вселенной - от менее вероятных состояний к более вероятным. Мы не можем оказаться "во вчера" потому, что в мире за этот период произошли необратимые изменения, общее количество энтропии возросло. В соответствии с этим принципом в мире, в котором мы живем, "сигареты не возрождаются из окурков" (24).

Но поскольку не все термодинамические процессы в разных частях вселенной направлены в сторону возрастания энтропии, а только большинство из них, то существует гипотетическое представление о том, что в тех частях вселенной, где энтропия изначально велика и поэтому имеет тенденцию уменьшаться, время движется в обратном направлении. Связь с такими мирами, по мнению Норберта Винера, одного из приверженцев данной гипотезы, невозможна, так как то, что для нас является сигналом, посылающим информацию и тем самым уменьшающим энтропию, для них сигналом не является, так как у них уменьшение энтропии есть общая тенденция. И наоборот, сигналы из мира, в котором время движется в противоположном направлении, для нас являются энтропийными поглощениями сигналов:

Если бы оно (разумное существо, живущее в мире с противоположным течением времени. - В.Р.) нарисовало нам квадрат, остатки квадрата представились бы нам любопытной кристаллизацией этих остатков, всегда вполне объяснимой. Его значение казалось бы нам столь же случайным как те лица, которые представляются нам при созерцании гор и утесов. Рисование квадрата представлялось бы нам катастрофической гибелью квадрата - внезапной, но объяснимой естественными законами. У этого существа были бы такие же представления о нас. *Мы можем общаться только с мирами, имеющими такое же направление времени* (14, с. 85) (курсив Н. Винера)

Таким образом, поскольку энтропия и информации суть величины, равные по абсолютной величине, но противоположные по направлению, то есть с увеличением энтропии уменьшается информация и наоборот, то тем самым время увеличения энтропии и время увеличения информации суть времена, направленные в противоположные стороны (впервые эту мысль высказал Э. Васмут (4, с. 135)).

Любой текст есть сигнал, передающий информацию (71) и тем самым

уменьшающий, исчерпывающий количество энтропии в мире (23, 24, 52). Таким образом, поскольку любой предмет реальности в нашем мире изменяется во времени в сторону увеличения энтропии, а текст ее исчерпывает, то, следовательно, можно считать, что сам текст движется по времени в противоположном направлении, в направлении уменьшения энтропии и накопления информации.

Таким образом, текст - это "реальность" в обратном временном движении. Поэтому то, что является текстом у наших временных антиподов (рисование квадрата), для нас - событие реальности (катастрофическая гибель квадрата), и наоборот. Переключение с точки зрения реальности на точку зрения текста есть переключение с повышения энтропии на повышение информации.

Объект как предмет физической реальности изменяется во времени от менее энтропийного состояния к более энтропийному, то есть разрушается, объект как текст изменяется во времени от более энтропийного состояния к менее энтропийному, то есть создается. Вещи увеличивают энтропию, тексты увеличивают информацию. Вещи движутся в положительном времени, тексты - в отрицательном.

Последнее кажется парадоксом, потому что мы привыкли представлять движение по времени как движение по пространству, то есть специализированно, в терминах А. Бергсона (9). Для нас движение от прошлого к будущему представляется в виде луча прямой, движущегося слева направо. Отсюда и заходящая в данном случае в тупик метафора Э.Эддингтона "стрела времени". Ибо, представляя отрицательное движение по времени, мы поневоле представляем движение справа налево, то есть нечто, кажущееся в принципе противоестественным, наподобие обратного прокручивания киноленты.

Можно сказать, что мировая линия событий в физическом мире представляет собой не луч прямой от менее энтропийного состояния к более энтропийному, но кривую, где при общей тенденции к возрастанию энтропии имеют место отрезки, на протяжении которых энтропия понижается.

1.2. Так как время текста направлено в противоположную сторону по отношению ко времени реальности, то следующие три постулата Г. Рейхенбаха о необратимости энтропийного времени:

- (1) Прошлое не возвращается;
- (2) Прошлое нельзя изменить, а будущее можно;
- (3) Нельзя иметь достоверного знания (протокола) о будущем (74, с. 35-39) -

- в информативном времени текста соответственно меняются на противоположные.

- (1') Прошлое текста возвращается, так как каждый текст может быть прочитан сколько угодно раз.
- (2')^a С позиции автора прошлое текста изменить можно, так как автор является демиургом всего текста.
- (2')^б С позиции читателя нельзя изменить ни прошлое, ни будущее текста. Если читатель вмешивается в текст, пытаясь изменить его будущее, то это говорит о том, что он воспринимает текст как действительность в положительном времени.
- (3') Можно иметь достоверные знания о будущем текста.

Сравним две фразы:

- а) Завтра будет дождь.
- б) Завтра будет пятница.

Первое высказывание является вероятностным утверждением. Нельзя точно утверждать, что завтра будет дождь. Второе утверждение является достоверным, т.к. в той семиотической среде, в которой оно произносится, названия дней недели автоматически следуют одно за другим. Поэтому в тексте возможен не только *praesens historicum*, но и *futurum historicum*.

1.3. Обратимся к свидетельству одного из основателей философии истории, философии времени и семиотики Блаженному Августину Аврелию, который анализирует семиотическое время во многом сходным образом:

Таким-то образом совершается наше измерение времени: постоянное напряжение души нашей переводит свое будущее в свое прошедшее, доколе будущее не истощится совершенно и не обратится совершенно в прошлое.

Но каким образом будущее, которое не осуществилось еще, может сокращаться и истощаться? Или каким образом прошедшее, которое не существует уже, может расти и увеличиваться? Разве благодаря тому, что в душе нашей замечается три акта действия: ожидание (*expectatio*, то же, что чаяние, упование, надежда), внимание (*attentio*, то же, что взгляд, воззрение, созерцание, *intuitus*) и память или воспоминание (*memoria*), так что предмет нашего ожидания, делаясь предметом нашего внимания, переходит в предмет нашей памяти. Нет сомнения, что будущее еще не существует, однако же в душе нашей есть ожидание будущего. Никто не станет отвергать и того, что прошедшее уже не существует; однако же в душе нашей есть воспоминание прошедшего. Наконец нельзя не согласиться и с тем, что настоящее не имеет протяжения (*spatium*), потому что оно проходит для нас неуловимо (*in puncto praeterit*) как неделимое; но внимание души нашей останавливается на нем, посредством чего будущее переходит в прошедшее. Поэтому не время будущее длинно, которого еще нет, но длинно бу-

дущее в ожидании его. Равным образом не время прошедшее длинно, которого нет уже, но длинно прошедшее по воспоминанию о нем. Так, я намереваюсь, положим, пропеть известный мне гимн, который знаю наизусть. Прежде, нежели начну его, я весь обращаюсь при этом в ожидание. Но когда начну, тогда пропетое мною, переходя в прошедшее, принадлежит моей памяти, так что жизнь моя при этом действии разлагается на память по отношению к тому, что пропето, и ожидание по отношению к тому, что остается петь, а внимание всегда присуще мне, служа к переходу от будущего в прошедшее. И чем далее продолжается действие мое, тем более ожидание сокращается, а воспоминание возрастает, доколе первое не истощится совершенно и не обратится всецело в последнее. И что говорится о целом гимне, то можно приложить и ко всем его частям и даже к каждому из слогов. То же самое можно применить и к действиям более продолжительным, по отношению к коим этот гимн служит только краткою частичкою; и к целой жизни человека, коего все действия суть части ея; наконец и к целым векам сынов человеческих, коих разные поколения и единичные жизни составляют части одного целого (2, с. 363-364).

1.4. Время жизни текста в культуре значительно больше времени жизни любого предмета реальности, так как любой предмет реальности живет в положительном энтропийном времени, то есть с достоверностью разрушается, образуя со средой равновероятное соединение. Текст с течением времени наоборот стремится обрести все большим количеством информации.

В романе Оскара Уайльда "Портрет Дориана Грея" текст и реальность конверсивно меняются местами. Текст (портрет героя) стареет, тогда как герой остается вечно молодым. Но эта подмена на поверхности оборачивается глубинным сохранением текстом его функций; старея, он тем самым передает информацию герою о его злодеяниях, как бы став его этическим зеркалом. Смерть Грея восстанавливает исходную ситуацию: текст вновь молодеет, мертвый герой моментально преобразуется в старика.

Таким образом, чем старше текст, тем он информативнее, так как он хранит в себе информацию о своих прежних потенциальных восприятиях. Барочная сюита выступает для нас как "серьезная музыка", и в то же время в своей структуре она хранит следы потенциального ее восприятия как музыки легкой, танцевальной, какой она была в эпоху создания, подобно современной легкой музыке, которую, как можно вообразить, через много веков будут слушать с той сосредоточенностью, с какой мы слушаем легкую музыку прошлого. Наоборот, духовная музыка - католическая месса, реквием, пассион - воспринимается нами как светская вне того ритуального контекста, явные следы которого несет ее текст.

Поэтому в определенном смысле мы знаем о "Слове о полку Игореве" больше, чем современники этого памятника, так как он хранит все куль-

турные слои его прочтений, обрастая огромным количеством комментариев. При этом, как справедливо отмечает Р. Ингарден, мы не восстанавливаем непонятные места текста из знания реальности, а скорее наоборот, восстанавливаем прошедшую реальность по той информации о ней, которую хранят тексты:

Мы комментируем лишь произведения посредством произведений, а не произведения посредством минувшей действительности. Отсюда возможность познания содержания самих ныне нам непосредственно доступных произведений является условием возможности познания минувшей эпохи, а не наоборот, как это часто считают историки искусства (26, с. 463).

Текст не умирает в пределах создавшей его культуру прежде всего потому, что он не равен своей материальной сущности, он интенционален, то есть сопричастен сознанию, его воспринимающему (26, с. 209). Хотя в определенном смысле знак разделяет судьбу со своим денотатом, но, с другой стороны, "выцветшее изорванное знамя исчезает как предмет реальности, но сохраняется как предмет поклонения" (26, с. 209). С этой точки зрения не имеет смысла говорить, что "произведение архитектуры Нотр Дам намокло от дождя, потому что в Париже в это время шел дождь" (26, с. 230).

Текст не равен своему экземпляру. В отличие от предмета реальности, который в пространственном смысле центростремителен, то есть ограничивается рамками своих очертаний, текст центробежен, он путем "тиражирования" стремится охватить как можно большее количество пространства. Но смерть текста не есть уничтожение всех его экземпляров, так как всегда в случае необходимости его можно восстановить и актом культурной канонизации приравнять реконструированный текст к изначальному. Такова, например, история "Курса общей лингвистики" Ф. де Соссюра, реконструированного Ш. Балли и А. Семе из разрозненных конспектов лекций швейцарского лингвиста, который никогда не писал книги с таким названием и которая, несмотря на это, благодаря своей важности в культуре считается его произведением.

Текст лишь тогда умирает, когда его перестают читать, то есть когда он перестает давать культуре новую информацию.

В этом случае все экземпляры текста остаются как предметы реальности. Сам же текст исчезает, детекстуализируется.

2.0. Положительное энтропийное направление времени соответствует философскому детерминизму (не механистическому детерминизму Лапласа, а менее сильному философскому, утверждающему, что всякая причина

имеет свое следствие (69, с. 512).

Отрицательное информативное направление времени соответствует философскому телеологизму.

Телеология и детерминизм суть противоположные системы описания одного и того же объекта (74) (см. принцип (0.0.(2))).

2.1. Наличие автора и читателя в тексте подразумевает телеологический принцип описания действительности. В отличие от состояния естественной физической системы, которое получилось таким вследствие некоторого взаимодействия событий в прошлом (движение от причины к следствию), в тексте нечто сделано кем-то с какой-то целью.

В естественной системе происходит движение от менее вероятных событий к более вероятным, в тексте наоборот - от более вероятных к менее вероятным.

Рассмотрим случай с бросанием игральной кости. Когда кость бросается "просто так", то есть когда мы не следим за результатом бросания, то этот результат не несет никакой информации. Происходит причинно-следственное явление, от менее вероятного состояния ("повисания" кости в воздухе) к более вероятному (к ее падению на землю в силу закона тяготения). Энтропия здесь накапливается, время движется в положительном направлении. Но процесс бросания кости как игровой заключается в том, что на чисто физическую равновероятность каждого из шести возможных исходов накладывается семиотическая неравновероятность ожидания определенного результата. Нам не все равно, какой гранью упадет кость, шестерка для нас лучше, чем единица. Поэтому падение кости определенной гранью несет информацию, энтропия исчерпывается, и этот процесс переоценивается как знаковый, не являясь в этом случае причинно-следственным, а являясь целевым.

2.2. В каком смысле при переживании бросания кости как знакового процесса можно говорить о том, что время здесь движется в противоположном направлении?

Допустим в нашем мире господствует "извращенный" принцип тяготения (ср. цитату из Н. Винера в 1.1.). Тогда кость "оттолкнется" нижней плоскостью от земли и "прыгнет" в руку. При этом конечное состояние кости на земле становится начальным взаимодействием, а начальное взаимодействие кости с рукой станет следствием, то есть конечным состоянием. Теперь представим, что наше семиотическое сознание так же извращено, что нам нужно не накапливать, не сообщать информацию, а стирать ее. Тогда кость из положения "шестерки" прыгнет в руку, и тот факт, что вместо шестерки мы получили неопределенность, и будет нашим "сообщением". В этом случае мы добиваемся увеличения энтропии, погашение "шестерки" и есть наша цель. И в этом случае время сообщения движется в положительном направлении.

2.3. Таким образом, начало и конец в тексте и реальности симме-

трично меняются местами. Человек пансемиотического поведения, то есть такой человек, который строит свою жизнь, как сообщение, как текст, воспринимает свою будущую смерть не как конечное состояние, не как следствие пичинного процесса, не как окончательное увеличение энтропии, не как результат движения от менее вероятного состояния к более вероятному, но как цель, окончательное исчерпание энтропии, как результат движения от более вероятного состояния к менее вероятному. Смерть для него в этом случае представляет скорее рождение.

Именно таким является этическое религиозное сознание, приписывающее миру творца, автора, то есть подразумевающее исторический телеологизм (10) и тем самым отрицательное движение от смерти (физиологического рождения) к истинному рождению (физиологической смерти). Поэтому в таком сознании рождение рассматривается как нечто энтропийно-отрицательное - результат греха, а смерть - как глубоко позитивное информативное явление, как воскресение для истинной ахронной жизни. Ибо конец любого текста, конец его создания и восприятия, его "физиологическая смерть", означает начало его жизни как семиотического явления. В этом, по-видимому, и состоит идея культурного бессмертия. В тот момент, когда человек культуры умирает, он в полной мере рождается как текст культуры, начинается его подлинная ахронная жизнь, которая начинает читаться с самого начала как нечто телеологическое.

Пример телеологического отношения к своей смерти являет свидетельство о хинике Диогене Синопском, которое приводит Диоген Лаэртский: "Тем, кто говорил ему: "Ты стар, отдохни от трудов", он отвечал: "Как, если бы я бежал дальним бегом и уже приближался к цели, разве не следовало бы мне напрячь все силы, вместо того, чтобы уйти отдыхать?" (22, с. 244).

Подобное отношение к смерти было характерно для большинства "учителей жизни" от Будды, Лао-цзы, Сократа и Иисуса Христа до Льва Николаевича Толстого. К тому же ряду явлений относятся идея нирваны в буддизме и самадхи в йоге.

Тот же тип отношения к смерти осуществляет культурное самоубийство Катона Утического или смерть А.Н. Радищева как реализация самоубийства Катона (в интерпретации Ю.М. Лотмана (47)).

По мнению З. Фрейда, любое самоубийство есть отождествление себя с другим и, следовательно, акт телеологический, передача информации тому, кто остается жить (хотя бы по принципу: "Я убью себя, но вам же будет хуже") (80).

В этом плане этика телеологична в принципе, ее время направлено к исчерпанию энтропии, а психология детерминистична, ее время направлено в сторону увеличения энтропии. Поэтому в христианстве пси-

хология - от дьявола, она представляет собой систему искушений, направленных на то, чтобы сбить человека с пути информативной смерти-рождения.

2.3. Человеку в обычной жизни необходима постоянная семиотическая регуляция поведения, что равносильно движению в отрицательном времени. В противном случае общая тенденция движения мира в сторону увеличения энтропии очень быстро уравнивает его со средой.

Таким образом, семиотизация, понижение энтропии равносильна социо-антропологическому выживанию (на этом построен сюжет робинзонады). Десемиотизация равносильна разрушению личности и культуры.

Культура всегда антиэнтропийна и поэтому стремится к повышенной семиотичности (37, 40, 43-47, 51, 55, 56). Однако вследствие принципиальной неполноты любой системы описания действительности, любого культурного кода (ср. принцип О.О.(1)), культуре необходимо несколько систем описания с тем, чтобы неполнота компенсировалась стереоскопичностью (56). Отсюда принципиальный билингвизм культуры как ее универсальная характеристика (25, 40, 56, 59).

При этом в каждой культуре всегда есть своя семиотика "сырого" и семистика "вареного". "Естественность" Руссо противопоставляется "искусственности" Монтескье. "Новое" петровских реформ противостоит "старому" боярской фронды. Строго упорядоченное конфуцианство находится в противоречивых отношениях с квази-неупорядоченными даосами и буддистами-чань (1, 68). Но и в том, и в другом случае, - и при отстаивании естественности, и при отстаивании упорядоченности - речь идет о языке, о преодолении энтропии.

Семиотическое пронизывает каждодневный жизненный опыт человека, так как он, вследствие своего экстракорпорального развития, повлекшего за собой развитие высших языковых функций (69, с. 515-517), не может жить инстинктом. Поэтому человеку необходима семиотика еды, чтобы отличить вредное от полезного и отравленное от неотравленного. Для того, чтобы сшить или купить новую одежду, которая в качестве предмета физической реальности подвержена энтропии, необходимо иметь в языке понятие одежды, чтобы была возможность приравнять старую одежду к новой.

В этом смысле общество, живущее семиотической жизнью, постоянно стремится двигаться в антиэнтропийном направлении на фоне неуклонного положительного энтропийного времени. Рассуждая таким образом, можно прийти к выводу, что культура - нечто подобное белке в колесе

или Чарли Чаплину, пытающемуся бежать по эскалатору в противоположном направлении, и поэтому развивать культуру бессмысленно. Именно к такому выводу приходит атеистическое позитивистское сознание на рубеже XIX и XX веков, выводу, который наиболее лапидарно воплощен в формуле Ивана Карамазова: "Если Бога нет, то все дозволено".

3.0. Однако энтропийная модель времени не является универсальной в истории культуры и насчитывает всего лишь около ста лет своего развития. На протяжении двух тысячелетий христианская культура жила в соответствии с противоположной концепцией времени, которую можно назвать эсхатологической. Наконец, самая древняя модель времени и самая жизнестойкая, насчитывающая десятки тысяч лет - это мифологическая, циклическая модель.

3.1. В мифологической модели времени не "работает" постулат (1.2.(1)):

Если же поверить пифагорейцам, то снова повторится все то же самое нумерически (буквально, тождественно), и я снова с палочкой в руке буду рассказывать вам, сидящим передо мной, и все остальное вновь придет в такое же состояние (цит. по (32, с. 126)).

Так же циклически моделируется в мифологической картине мира история (28, 32). Соответственно и в языке мифологической эпохи нет противопоставления настоящего, прошлого и будущего (34, 35, 77, 78).

Мифологическая модель мира не знает противопоставления текста и реальности. Мифологическая стадия сознания - это стадия досемиотическая. Знак здесь равен денотату, высказывание о действии - самому действию, часть - целому и т.д. (29, 34, 35, 58, 63, 70, 81).

В определенном смысле понятие мифа есть самоотрицающее понятие. Ибо там, где есть слово "миф", уже нет самого мифа, а там, где есть миф, нет понятия мифа, как и нет вообще никаких понятий.

Текст возникает при демифологизации мышления, на стадии развертывания временного цикла в линейную последовательность, то есть на стадии эпоса, который уже в определенном смысле является текстом (57).

Для Платона время - еще круг, но это уже один большой круг (Великий Год), а время - "подвижный образ вечности", которая существует вне времени (66). Поэтому понятие текста и реальности у Платона существуют (соответственно *tehne* и *physis*), но то, что для нас явля-

ется реальностью, для Платона - мир текстов, подобий идеального, истинного мира, а мир идей (семиотический в нашем смысле) - для него обладает свойствами истинной реальности (33).

3.2. Развитие идей Платона в философии неоплатоников, переплетенное с иудейской динамической картиной мира (5, 6), дает эсхатологическую, линейную модель времени и истории, разработанную ранними христианскими авторами, и прежде всего Блаженным Августином в трактате "De civitate Dei" (3). История, по Августину, есть противоборство двух миров: государства земного и Государства Божьего. Участь первого - разрушение, участь второго - созидание и завоевание ахронного рая (10, 21, 62). Завязка исторической драмы - Первородный Грех, ее кульминация - Страсти Христовы, а развязка и цель - Второе Пришествие и Страшный Суд.

В соответствии с этим прошлое и будущее, начало и конец, в средневековом представлении об истории меняются местами (ср. представление древнерусской летописи о том, что прошлое находится впереди ("передние князья"), а настоящее и будущее - позади ("задняя слава") (31, с. 286)).

Очевидно, что эта картина времени полностью соответствует противопоставлению энтропийного времени информативному в естественнонаучной картине. Энтропийное время - это время града земного, время дьявола. Информативное телеологическое время - это время Града Божьего. Таким образом, истинная жизнь - это жизнь в нашем понимании семиотическая, мир идей, по Платону, а жизнь брэнная - это внезапная энтропийная реальность, реальность иллюзорная.

В основе здесь лежит учение о Первородном грехе, которое с точки зрения развиваемой здесь концепции можно интерпретировать следующим образом:

Жизнь первых людей до грехопадения ахронна. Суть первородного греха состоит в том, что Адам родил себе подобного, кощунственно взяв на себя функцию Бога, причем сделал это не телеологически, а детерминистски. Детерминизм - функция греха. Отныне над человечеством тяготеет проклятие детерминистской жизни, переживания смерти как конца (по Августину, это совпадает с ветхозаветным периодом истории). Для искупления греха, то есть для получения утраченной ахронности ("Потерянного рая") необходимо повернуть время вспять, то есть пережить смерть как цель своего существования. Для этого Бог и посылает на землю Иисуса, жизнь и смерть которого есть модель искупления греха. Смерть Иисуса - главная цель его жизни во имя завоевания ахронности человечеством. Поэтому в идеале каждый христианин должен прожить жизнь по модели жизни Иисуса как мучительную подготовку к смерти, как

повышенно телеологический процесс.

При этом Евангелие не является для христианского сознания текстом. Его не читают, а им живут. Скорее жизнь - это знаковое подобие Евангелия. Здесь имеет место своеобразный порочный круг знаковости: и жизнь Иисуса, рассказанная в Евангелие - антиэнтропийна, и жизнь христианина, подражающего жизни Христа, тоже мыслится истинной, неэнтропийной. Но если я живу по модели жизни Иисуса, которая является неэнтропийной, то моя жизнь должна быть энтропийной, как мимесис неэнтропийной жизни Христа. Выход из этого противоречия заключается во вторичном снятии оппозиции знаковости/незнаковости, то есть в мифологизации (71), в психологическом отождествлении своей жизни с жизнью Иисуса (ср. в этом плане житие протопопа Аввакума).

Таким образом, вторичная мифологизация играет огромную роль в линейной модели времени:

"Единой умер Христос", - восклицал Августин; но каждый год в неизменной череде Пасха сменяла Страстную Пятницу. Космическое круговращение времен года было поставлено где-то рядом с неповторимостью событий "священной истории", разумеется как подобие этой неповторимости, как ее "икона", но психологически - как ее возможная нейтрализация. Снова человек мог ощущать себя внутри замкнутого священного круга, а не только на конечном узком пути, имеющем цель (6, с. 96).

Внесение мифологического канала в эсхатологическую динамику как бы останавливало время. Отсюда знаменитая максима К. Левь-Стросса о том, что миф - это инструмент для уничтожения времени (30).

3.3. Истинная жизнь в эсхатологическом сознании - это подготовка к смерти. Отсюда средневековая идея о том, что жизнь это сон, а смерть - пробуждение. Поэтому отношение к смерти в рамках эсхатологической модели глубоко положительное (ср. 2.2.), а бессмертие на этом свете - самое мучительное наказание (Агасфер, Мельмот, Демон).

Виктор Шкловский писал, что в России страх смерти как культурное явление ввели Толстой и Тургенев. Действительно, культурного страха смерти еще в пушкинскую эпоху не было, достаточно вспомнить веселую колерную переписку Пушкина в 1830 году.

Хронологически начало "страха смерти" совпадает с деэсхатологизацией культуры, начавшейся в середине XIX века в прямой связи с естественно-научным и философским позитивизмом и в конечном счете с открытием второго закона термодинамики, который был сформулирован Кельвином и Клаузиусом в 1850 году и положил начало энтропийной мо-

дели времени (76, с. 353).

Но деэсхатологизация была процессом отнюдь не долгим, так как культуре противопоказан страх смерти (ср. 2.3.). Поэтому уже с конца XIX века начинается мощное антиэнтропийное движение в философской мысли, направленное на то, чтобы сомкнуть острие "стрелы времени", неумолимо движущейся к максимальной энтропии, с ее началом. Это движение развивалось по двум направлениям, одно из которых можно называть ремифологизацией, а другое реэсхатологизацией.

Уже Людвиг Больцман в "Лекциях по теории газов" формулирует флуктуационную гипотезу возникновения мира, в соответствии с которой вселенная возникла в результате чрезвычайно маловероятного события. Именно поэтому энтропия в начале развития вселенной, по мнению Больцмана, была низкой. С этого момента она увеличивается до тех пор, пока это не приведет к тепловой смерти вселенной. Но этот процесс, по Больцману, является лишь очень вероятным, но не достоверным. Существует мизерная вероятность того, что элементы вселенной вновь распределятся таким же образом, как это было в ее начале, что приведет к флуктуационному взрыву и мир повторит свое развитие. Эта вероятность равна вероятности того, что в один и тот же день все жители одного города покончат жизнь самоубийством (II, с. 523-526).

Гипотеза Больцмана является вероятностной, в соответствии с ней возвращение мира практически не произойдет никогда. В менее же строгих построениях мыслителей начала XX века идея возвращения становится поистине навязчивой. Она пронизывает философию жизни Ф. Ницше, аналитическую психологию К.Г. Юнга и практически всю философию истории XX века - построения О. Шпенглера, А. Вебера, Й. Хейзинги, Н.А. Бердяева, О. Циглера, А.Дж. Тойнби (10, 17, 72, 82, 83).

Одновременно с ремифологизацией начинается и реэсхатологизация, для которой характерно совмещение христианского понимания мира с его естественно-научной картиной. В конце XIX века это движение связано в первую очередь с именем Н.Ф. Федорова, основной целью "философии общего дела" которого было антиэнтропийное достижение земного рая при помощи физического воскрешения мертвых (79). Характерно, что Федоров, апеллируя к первому началу термодинамики (закону сохранения энергии), совершенно игнорировал второе.

В XX веке наиболее яркий представитель движения реэсхатологизации - Пьер Тейяр де Шарден, развивающий концепцию прогрессивного антиэнтропийного развития мира, направленного к так называемой точке

Омега, к рождению Бога, единого самосозидающего интеллекта (15).

По-видимому, культуре вообще не свойственно быть атеистической. Атеизм в культуре часто выступает как квази-атеизм. Так, А.Дж. Тойнби показал, что концепция исторического материализма является лишь разновидностью христианского учения, идея коммунизма - вариантом эсхатологического второго пришествия (84, с. 355-356).

Так называемые материализм и идеализм суть дополнительные описания одного объекта. Грубо говоря, точка зрения идеализма совпадает с точкой зрения текста, а точка зрения материализма - с точкой зрения реальности (ср. вывод Л. Виттгенштейна о том, что идеализм и материализм суть одно, если они строго продуманы (85)).

4. Культура - это огромный текст. Но любой текст только тогда является текстом, когда он может быть прочитан. Последнее, как писал М.М. Бахтин, -

вытекает из природы слова, которое всегда хочет быть услышанным, всегда ищет ответного понимания и не останавливается на ближайшем понимании, а пробивается все дальше и дальше (неограниченно).

Для слова (а следовательно, для человека) нет ничего страшнее безответности. Даже заведомо ложное слово не бывает абсолютно ложным и всегда предполагает инстанцию, которая поймет и оправдает хотя бы в форме: "всякий на моем месте солгал бы также" (7, с. 306).

Представим себе, что всю жизнь человека можно записать на видеоманускриптную кассету. Пусть эта запись будет обладать еще большим сходством с реальной жизнью человека: будет стереоскопической, будет воспроизводить вкус и запах и т.п. В любом случае эта запись будет являться текстом лишь в том случае, если ее кто-то прочтет после того, как она будет записана. В противном случае она превратится в бессмысленный конгломерат из предметов реальности.

Культура для идеалистического сознания есть "видеоманускриптная запись" жизни всего человечества. Если предположить, что после смерти человечества она не будет прочитана (ср. Финал романа Г.Г. Маркеса "Сто лет одиночества", где жизнь рода Буэндиа оказывается записанной на манускрипте от начала до конца; ср. также апокалиптический мотив книги, которую дает Ангел Иоанну и в которой записана судьба человечества), то развивать ее бессмысленно, так как она превращается в конгломерат ничего не значащих вещей.

Поэтому в рамках такого сознания понятие движения времени в сторону увеличения энтропии, в сторону физиологической смерти

есть такое же самоотрицающее понятие, как понятие мифа. Человеку христианской культуры (а это равносильно тому, чтобы сказать: человеку европейской культуры) не свойственно думать, что он умрет "окончательно". Он лишь знает о смерти других, то есть знает, что другие время от времени в физическом смысле перестают существовать. Сама смерть не является событием жизни человека (15, 85).

Поэтому для идеалиста внесемиотическая реальность является несуществующей абстракцией. Само разграничение прошлого и будущего предполагает их зеркальную противоположность, ибо "в тебе, душа моя, измеряю я времена" (Августин) (2, с. 362), ибо энтропийной жизнью от прошлого к будущему живет только природа, которая об этом "не знает", которая не горюет о прошлом и не уповает на будущее. Ибо в природе существует лишь бесконечный ряд настоящих моментов. Появление семиотической памяти уже означает движение в противоположном направлении, так же как и появление понятия "миф" является отрицанием самого мифа.

5. Согласно гипотезе Г. Рейхенбаха, опирающегося на эксперименты и выводы Э.К.Г. Штукельберга и Р.П. Фейнмана, положительное направление времени в макром мире есть следствие асимметрии положительно и отрицательно заряженных частиц. Физическое время движется в сторону увеличения энтропии потому, что электронов в целом больше, чем позитронов. К такому выводу физики и философы приходят потому, что при наблюдении за поведением этих частиц возникает эффект их аннигиляции, то есть возникновение из ничего и превращение в ничто. В соответствии с "бритвой Оккама", эпистемологическим принципом, по которому при описании объектов необходимо постулировать как можно меньше новых сущностей, путь электрона, который превращается в свою противоположность - позитрон, корректней описать как движение того же электрона, но в противоположном направлении времени (74, с. 356, 76, с. 359-363).

Анализируя понятия текст и реальность, мы анализировали только вход и выход человеческого сознания, которое само по себе оставалось для нас "черным ящиком".

Быть может, мышление есть нечто аналогичное высвобождению элементарных частиц, которые могут двигаться по времени туда и обратно. Мы не можем полностью возвратиться в прошлое, так как мы не можем "всего упомянуть". Если же мы помним все, то это позволяет нам почти реально передвигаться по времени в прошлое, как это делал человек с большой памятью Шерешевский (61).

Здесь мы переходим в область домыслов и загадок, выходя за рамки рассматриваемых нами проблем. Поэтому статью эту нам хочется закончить высказыванием Бенджамена Ли Уорфа, которого называют самым загадочным лингвистом двадцатого столетия:

Если мы сделаем попытку проанализировать сознание, то найдем не прошлое, настоящее и будущее, а сложный комплекс, включающий в себя все эти понятия. Все есть в сознании, и все в сознании существует и существует нераздельно. В нашем сознании соединены чувственная и нечувственная стороны восприятия. Чувственную сторону - то, что мы видим, слышим, осязаем, - мы можем назвать the present (настоящее), другую сторону, обширную воображающую область памяти, - обозначить the past (прошлое), а область веры, интуиции и неопределенности - the future (будущее), - но и чувственное восприятие, и память, и предвидение; всё это существует в нашем сознании вместе (77, с. 148).

В заключение хочу выразить глубокую признательность О. Авраамц и А. Ибрагимову, принявших заинтересованное участие в обсуждении изложенных здесь идей.

Л и т е р а т у р а

1. АБАЕВ, Н.В., *Чань-буддизм и культура психической деятельности в средневековом Китае*. - Новосибирск: Наука 1983, 124 с.
2. (АВГУСТИН). *Блаженного Августина Епископа Ипонийского "Исповедь"*. Киев 1880, 473 с.
3. (АВГУСТИН). *Творения Блаженного Августина*. - Изд. 2-е. Киев 1906.
4. АСКИН, Я.Ф., *Проблема Времени: Ее философское истолкование*. М.: Мысль 1966, 200 с.
5. АВЕРИНЦЕВ, С.С., "Греческая литература и ближневосточная 'словесность' (противостояние и встреча двух творческих принципов)". В кн.: *Типология и взаимодействие литератур древнего мира*. М.: Наука 1971, с. 206-266.
6. АВЕРИНЦЕВ, С.С., *Поэтика ранневизантийской литературы*. - М.: Наука 1977, 319 с.
7. БАХТИН, М.М., "Проблема текста в лингвистике, философии и других гуманитарных науках: Опыт философского анализа". В кн.: БАХТИН, М.М., *Эстетика словесного творчества*. - М.: Искусство 1979, с. 281-307.
8. БАХТИН, М.М., *Франсуа Рабле и народная смеховая культура Средневековья и Ренессанса*. - М.: Наука 1965, 389 с.

9. БЕРГСОН, А., *Теоретическая эволюция*. - М.; Спб.: Рус. мысль 1914, 332 с.
10. БЕРДЯЕВ, Н.А., *Смысл истории. Опыт философии человеческой судьбы*. - Берлин: Обелиск 1923, 270 с.
11. БОЛЬЦМАН, Л., *Лекции по теории газов*. М.: Гостехиздат 1956, 554 с.
12. БОР, Н., *Атомная физика и человеческое познание*. М.: Изд-во иностр. лит. 1961, 151 с.
13. ВЕРНАДСКИЙ, В.И., *Размышления натуралиста. Пространство и время в неживой и живой природе*. - М.: Наука 1975, 173 с.
14. ВИНЕР, Н., *Кибернетика или управление и связь в животном и машине*. (2-е изд.). - М.: Сов.радио 1968, 326 с.
15. ВИТТГЕНШТЕЙН, Л., *Логико-философский трактат*. М.: Изд-во иностр. лит. 1958, 132 с.
16. ВИТТГЕНШТЕЙН, Л., *О достоверности. Вопросы философии* 8, 1984, с. 142-149.
17. ГАЙДЕНКО, П.П., Категория времени в буржуазной европейской философии истории XX в. В кн.: *Философские проблемы исторической науки*. - М.: Наука 1969, 225-263.
18. ГАСПАРОВ, В.М., *Из курса лекций по синтаксису современного русского языка: Простое предложение*. - Тарту 1971, 241 с.
19. ГЕЙЗЕНБЕРГ, В., *Физика и философия*. - М.: Изд. иностр.лит. 1963, 293 с.
20. ГРЮНБАУМ, А., *Философские проблемы пространства и времени*. - М.: Прогресс 1969, 590 с.
21. ГУРЕВИЧ, А.Я., *Категории средневековой культуры*. - М. Искусство 1972, 318 с.
22. ДИОГЕН ЛАЭРТСКИЙ, *о жизни, учениях и изречениях знаменитых философов*. - М.: Мысль 1979, 620 с.
23. ЗАРЕЦКИЙ, В., *Образ как информация, Вопр. лит., 2, 1963, с. 71-91.*
24. ЗАРЕЦКИЙ, В.А., *Ритм и смысл в поэтических текстах. Учен. зап. Тарт. ун-та, вып. 181. Тр. по знаковым системам, т. 2, 1965, с. 64-75.*
25. ИВАНОВ, В.В., *Чет и нечет: Асимметрия мозга и знаковых систем*. - М.: Сов. радио 1978, 184 с.
26. ИНГАРДЕН, Р., *Исследования по эстетике*. - М.: Изд-во иностр.лит. 1962, 572 с.
27. КАЗАРЯН, В.П., *Относительно представления об обратном течении времени, Вопр. философии, 3, 1970, с. 98-108.*

28. КОНРАД, Н.И., Полибий и Сыма Цянь. В кн.: КОНРАД, Н.А., *Запад и восток: Статьи.* - М.: Наука 1972, с. 47-76.
29. ЛЕВИ-БРОУЛЬ, Л., *Переобитное мышление.* - М.: Атеист 1938, 338 с.
30. ЛЕВИ-СТРОСС, К., Из книги "Мифологические". 1. Сырое и вареное. - В кн.: *Семиотика и искусствоведение: Современные зарубежные исследования.* - М.: Мир 1972, с. 25-49.
31. ЛИХАЧЕВ, Д.С., *Поэтика древнерусской литературы.* Изд. 2-е, доп. - Л.: Худож. лит. 1972, 414 с.
32. ЛОСЕВ, А.Ф., *Античная философия истории.* - М.: Наука 1976, 206 с.
33. ЛОСЕВ, А.Ф., *История античной эстетики. Высокая классика.* - М.: Искусство 1974, 598 с.
34. ЛОСЕВ, А.Ф., О пропозициональных функциях древнейших лексических структур. В кн.: ЛОСЕВ, А.Ф., *Знак. Символ. Миф.: Тр. по языкознанию.* - М.: Изд-во Мос.ун-та 1982, с. 246-289.
35. ЛОСЕВ, А.Ф., О типах грамматического предложения в связи с историей мышления. - Там же, 290-451.
36. ЛОТМАН, Ю.М., *Анализ поэтического текста: Структура стиха.* - Л.: Просвещение 1972, 271 с.
37. ЛОТМАН, Ю.М., Декабрист в повседневной жизни (Бытовое поведение как историко-психологическая категория). В кн.: *Литературное наследие декабристов.* - М.: Наука 1971, с. 25-74.
38. ЛОТМАН, Ю.М., Динамическая модель семиотической системы. *Учен. зап. Тарт. ун-та, вып. 463. Тр. по знаковым системам, т.10, 1978, с. 18-33.*
39. ЛОТМАН, Ю.М., Каноническое искусство как информационный парадокс. В кн.: *Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки: Сб. статей.* - М. Наука 1973, с. 16-23.
40. ЛОТМАН, Ю.М., *Культура как коллективный интеллект и проблема искусственного разума.* - М. 1977, 19 с.
41. ЛОТМАН, Ю.М., *Лекции по структуральной поэтике: Теория стиха.* вып. 1. - Тарту 1964, 195 с.
42. ЛОТМАН, Ю.М., Место киноискусства в механизме культуры. *Учен. зап. Тарт. ун-та, вып. 411. Тр. по знаковым системам, т.8, 1977, с. 138-150.*
43. ЛОТМАН, Ю.М., О двух моделях коммуникации в системе культуры. - Там же, вып. 308, т. 6, 1973, с. 227-243.
44. ЛОТМАН, Ю.М., О семиосфере. - Там же, вып. 641, т. 17, 1984, с. 5-23.

45. ЛОТМАН, Ю.М., О семиотике понятий "стыд" и "страх" в механизме культуры. *Тез. докл. IV летней школы по вторичным моделирующим системам. 17-24 авг. 1970.* Тарту 1970, с. 98-101.
46. ЛОТМАН, Ю.М., Об оппозиции "честь-слава" в светских текстах киевского периода. *Учен. зап. Тарт. ун-та, вып. 198. Тр. по знаковым системам, т. 3, 1967, с. 100-112.*
47. ЛОТМАН, Ю.М., Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века. - Там же, вып. 411. т.8, 1977, с. 65-89.
48. ЛОТМАН, Ю.М., Роман в стихах Пушкина "Евгений Онегин" Спецкурс. Вводные лекции в изучение текста. - Тарту 1975, 109 с.
49. ЛОТМАН, Ю.М., Семиотика культуры и понятие текста. *Учен. зап. Тарт. ун-та, вып. 515. Тр. по знаковым системам, т. 12, 1981, с. 3-7.*
50. ЛОТМАН, Ю.М., Семиотика кино и проблемы киноэстетики. - Таллин 1973, 134 с.
51. ЛОТМАН, Ю.М., Статьи по типологии культуры: Материалы к курсу теории литературы. Вып. 1-2. - Тарту 1970, 1973.
52. ЛОТМАН, Ю.М., Структура художественного текста. - М.: Искусство 1970, 383 с.
53. ЛОТМАН, Ю.М., Текст в тексте. *Учен. зап. Тарт. ун-та, вып. 567. Тр. по знаковым системам, т. 14, 1981, с. 3-18.*
54. ЛОТМАН, Ю.М., Текст и структура аудитории. - Там же, вып. 422, т.9, 1977, с. 55-61.
55. ЛОТМАН, Ю.М., Тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века. - Там же, вып. 365, т. 7, 1975, с. 120-142.
56. ЛОТМАН, Ю.М., Феномен культуры. - Там же, вып. 463, т. 10, 1978, с. 3-17.
57. ЛОТМАН, Ю.М., МИНЦ, Э.Г., Литература и мифология. - Там же, вып. 546, т. 13, 1981, с. 35-55.
58. ЛОТМАН, Ю.М., УСПЕНСКИЙ, Б.А., Миф - имя - культура. - Там же, вып. 308, т. 6, 1973, с. 282-305.
59. ЛОТМАН, Ю.М., УСПЕНСКИЙ, Б.А., Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца XVIII века). - Там же, вып. 414. *Тр. по рус. и слав. филологии, т. 28, 1977, с. 122-148.*
60. ЛОТМАН, Ю.М., УСПЕНСКИЙ, Б.А., Условность в искусстве. *Философская энциклопедия. Т.5. М.: Сов. энциклопедия 1970, стлб. 287-288.*
61. ЛУРИЯ, А.Р., *Маленькая книжка о большой памяти (Ум мнемониста).* - М.: Изд-во Мос. ун-та 1968, 88 с.
62. МАЙОРОВ, Г.Г., *Формирование средневековой философии: Латинская патристика.* - М.: Мысль 1979, 430 с.

63. МЕЛЕТИНСКИЙ, Е.М., *Поэтика мифа*. - М.: Наука 1976, 407 с.
64. МЕЛЬЧУК, И.А., *Опыт теории лингвистических моделей "Смысл-текст": Семантика. Синтаксис*. - М.: Наука 1974, 314 с.
65. НАЛИМОВ, В.В., *Вероятностная модель языка: О соотношении естественных и искусственных языков*. 2-е изд., перераб. и доп. - М.: Наука 1979, 303 с.
66. ПЛАТОН, Тимей, В кн.: ПЛАТОН. *Соч. в 3 т. Т.3, ч. 1*. - М.: Мысль 1971, с. 455-540.
67. ПОСТНИКОВ, М.М., ФОМЕНКО, Л.Т., *Новые методики анализа нарративно-цифрового материала древней истории. Учен. зап. Тарт. ун-та, вып. 576. Тр. по знаковым системам, т. 15, 1982, с. 24-48.*
68. ПОМЕРАНЦ, С., *Традиции и непосредственность в буддизме чань (дзен)*. В кн.: *Роль традиций в истории и культуре Китая*. - М.: Наука 1972, с. 74-86.
69. ПОППЕР, О., *Логика и рост научного знания: Избр. работы*. - М.: Прогресс 1983, 605 с.
70. ПЯТИГОРСКИЙ, А.М., *Некоторые общие замечания о мифологии с точки зрения психолога. Учен. зап. Тарт. ун-та, вып. 181. Тр. по знаковым системам, т. 2, 1965, с.38-48.*
71. ПЯТИГОРСКИЙ, А.М., *Некоторые общие замечания о тексте как разновидности сигнала. В кн.: Структурно-типологические исследования*. М.: Наука 1962, с. 144-154.
72. РАШКОВСКИЙ, Е.Б., *Востоковедная проблематика в культурно-исторической концепции А.Дж. Тойнби (опыт критического анализа)*. - М.: Наука 1976, 198 с.
73. РЕВЗИН, И.И., *Субъективная позиция исследователя в семиотике. Учен. зап. Тарт. ун-та, вып. 284. Тр. по знаковым системам, т. 5, 1971, с. 334-344.*
74. РЕЙХЕНБАХ, Г.Р., *Направление времени*. - М.: Изд-во иностр. лит. 1962, 396 с.
75. ТЕЙЯР де ШАРДЕН, П., *Феномен человека*. - М.: Прогресс 1965, 296 с.
76. УИТРОУ, Дж., *Естественная философия времени*. - М.: Прогресс 1964, 431 с.
77. УОРФ, Б.Л., *Отношение норм поведения и мышления к языку. Новое в лингвистике, вып. 1*. - М.: Прогресс 1960, с. 135-169.
78. УОРФ, Б.Л., *Наука и языкознание. О двух ошибочных воззрениях на речь, характеризующих систему естественной логики, и о том, как слова и обычаи влияют на мышление*. - Там же, с. 169-182.
79. ФЕДОРОВ, Н.Ф., *Сочинения*. - М.: Мысль 1982, 711 с.

80. ФРЕЙД, З., Печаль и меланхолия. В кн.: ФРЕЙД, З., *Основные психологические теории в психоанализе (сб. статей)*. - Пг.: Гос. изд-во 1923, с. 174-191.
81. ФРЭЗЕР, Дж.Дж., *Золотая ветвь: Исследования магии и религии*. - М.: Политиздат 1980, 831 с.
82. ХЮБШЕР, А., *Мыслители нашего времени (62 портрета)*. - М.: Изд-во иностр-лит. 1962, 357 с.
83. ШПЕНГЛЕР, О., *Закат Европы: Очерки морфологии всемирной истории*. Т.1. - Пг.: Academia 1923, 211 с.
84. TOYNBEE, A.I., *Survey of International Affairs, 1934*. - London: Oxford University Press 1935, 743 p.
85. WITTGENSTEIN, L., *Notebooks, 1914-1916*. 2-d ed. - Oxford: Basil Blackwell 1979, 234 p.

DIE FABEL: GATTUNGSREGULARITÄTEN UND TEXTSTRUKTUR

0. Das Problem

Es steht außer Zweifel, daß linguistische Methoden bei der Analyse literarischer Texte nutzbringend eingesetzt werden können und dabei selber profitieren, eine Präzisierung und Vervollkommnung durchmachen können. So kann z.B. die Verstechnik auf der Basis der lautbezogenen Komponente der Grammatik beschrieben werden, wobei diese ihrerseits etwa bei Fragen der suprasegmentalen Einheiten, der Phrasierung und Periodenbildung von den Gattungsregularitäten der gebundenen Rede einiges übernehmen kann. Im folgenden geht es darum, auf dem Gebiet des Fabeltextes eine solche Kooperation durchzuführen bzw. das auf diesem Gebiet bereits Geleistete¹ auf eine bestimmte Problemstellung zu konzentrieren. Diese möchte ich durch die Konfrontation von Ansätzen der klassischen Rhetorik und der modernen Textlinguistik klären: In der ersteren wird bei der Behandlung kleiner Formen zwischen Sentenz und Chria unterschieden. Dabei ist erstere ein Bestandteil der letzteren, die Chria berichtet die Sentenz "als Ausspruch oder Handlungsweise einer historischen Persönlichkeit" (zit. nach Lausberg 1960, I, 536). Permjakov 1970, 51 ff. behandelt diese und vergleichbare Gattungen als "übersatzmäßige Einheiten". Die funktionale Vielfalt dieser Form zeigt u.a. der sog. Wellerismus (vgl. Perry 1959, 19), wo die Reihenfolge Zitat + Sprecher + Situation obligatorisch festgelegt ist.

Mit Konstruktionen der genannten Art beschäftigt sich auch Wierzbicka 1971. In der Einleitung zu dieser Arbeit über metatextuelle Signale und ihren Status im Text konstruiert sie eine Kombination aus der Rede eines Sprechers und den Kommentaren eines Zuhörers. An diesem Konstrukt demonstriert sie, daß es sich dabei eigentlich nicht um einen kohärenten Text handelt: "Czy to jeden spójny tekst? Jasne, że nie. To nie jest tekst, to dwutekst (1971, 106)".

Zwischen den beiden hier konfrontierten Ansätzen besteht natürlich kein Widerspruch: Wierzbicka spricht von einem Text, den ein Sprecher mit einer bestimmten Intention äußert, und in den folglich keine fremden Elemente eindringen können, ohne die Kohä-

renz, zumindest die ursprünglich intendierte Kohärenz, zu zerstören². Sie geht dann auf metatextuelle Elemente ein, die tatsächlich der Intention des Sprechers entstammen, von ihm eingefügt werden und keinen Bruch im Status der Textelemente (Ist nun von sprachlichen oder von nicht-sprachlichen Gegenständen die Rede?) hervorrufen, sondern als semantische Zusätze ("nadwyżka semantyczna" (1971, 109)) interpretierbar sind.

In den genannten rhetorischen Gattungen dagegen, die diesen Bruch von der textuellen in die metatextuelle Ebene aufgrund von Gattungsvorschriften enthalten müssen, entfallen die intentionalen Probleme: Die Intention des zitierten Sprechers und die Motivation dessen, der die Gattung benützt, wirken unabhängig voneinander. Probleme der Überschneidung, der Unvereinbarkeit usw. entfallen zumindest technisch durch die zeitliche Diskontinuität zwischen dem Zitierenden und dem Zitierten. Probleme der Kohärenz, der Ganzheitlichkeit der Textintention und der Kompatibilität von Zitat und Zitiersituation sind aber da und müssen gelöst werden.

Als Material für die Behandlung dieser Probleme wähle ich die Fabel aus, weil hier die immanente Zeitdimension, d.h. der Abstand zwischen einem vergangenen Einzelereignis und der rückblickenden und verallgemeinernden Perspektive, in den Fiktionsprozeß miteinbezogen ist: Der beschriebene Vorgang wie die sententielle Formulierung sind von den real-historischen bzw. fiktional-historischen Kontexten befreit, und der sich dadurch ergebende Spielraum hat sich in einer außergewöhnlichen Vielfalt und epochen-überdauernden Beständigkeit niedergeschlagen. Mir geht es im folgenden nicht darum, diese Vielfalt unter einen gattungstheoretischen und textlinguistischen Hut zu bringen. Es geht vielmehr um den Versuch, diese Vielfalt in eine Beziehung zu setzen zu der eingangs angeführten Konfrontation von gattungsmäßiger Einheit und textstruktureller Heterogenität. Als mögliches Ergebnis sehe ich eine von zwei Alternativen: Entweder bleibt es bei der textstrukturellen Heterogenität, die durch Gattungskonventionen sanktioniert und kohärent gemacht wird, oder es handelt sich um eine textstrukturell mögliche Kombination von zwei Bestandteilen verschiedener Herkunft und von notwendigerweise unterschiedlichem Status im Text, die jedoch durch Textregeln eigener Art verknüpft werden können, so daß sich von diesen Regeln aus bestimmte Bereiche des Variationsspielraums dieser Gattung vorhersagen lassen³.

1. Die Grundbausteine des Fabeltextes und Besonderheiten ihrer Aneinanderfügung

Der Fabeltext weist ganz offensichtlich Zäsuren auf, die ihn in zwei bzw. drei Segmente zerlegen. Diese Kompositionsform erweist sich als sehr stabil; auch bei starker Umgestaltung, Verkürzung und Verfremdung (vgl. etwa I.A.Krylovs *Die Gänse* mit Verweigerung der Morallehre oder J.Lemańskis *Rabe und Fuchs* mit Belehrung des letzteren durch den ersteren unter Berufung auf die Fabel) bleibt die Zerlegung in Teilstrukturen unverändert wirksam. Ich möchte an der primär technisch orientierten Terminologie festhalten und spreche von Promythion = A, Erzähltext (część narracyjna nach Dobrzynska 1974) = B und Epimythion = C; vgl. als Beispiel (1):

(1)

B/A: Der Fuchs und der Leopard stritten darüber, wer schöner sei (περὶ κάλλους).

B: Als der Leopard im einzelnen die bunte Vielfalt seines Körpers (... τοῦ σώματος ποικιλίαν) anführte, entgegnete der Fuchs: "Aber wieviel schöner bin ich doch als du, da ich nicht körperlich, wohl aber geistig von bunter Vielfalt bin (... τὴν δὲ ψυχὴν πεποικιλμαι).

C: Die Fabel zeigt, daß der Schmuck der Intelligenz mehr wert ist als körperliche Schönheit ("Ὁ λόγος δηλοῦ, ὅτι τοῦ σωματικοῦ κάλλους ἀμείνων ἐστὶν ὁ τῆς διανοίας κόσμος).

(aus der Sammlung von dem Ἄσop zugeschriebenen Fabeln, zit. nach Fabeln der Antike (1978, 58-59)).

Der erste Baustein A ist die Nennung des Begriffs, die Angabe des Falls, von dem die Fabel handelt. Er hat hier die Form περὶ κάλλους, d. h. von der Schönheit, wie sie in der Tradition als Themenangabe üblich ist (vgl. περὶ φύσεως, περὶ ποιητικῆς, περὶ τοῦ Ἰουδαϊκοῦ πόλεμου, usw.).

Die Nennung ist in diesem Fall als ein Segment formal gekennzeichnet, auch wenn sie in den ersten Satz des Teils B integriert ist, in dem die Darstellung des Falls erfolgt. Den Begriff "Fall" übernehme ich von Lessing; er definiert ihn als "Folge von Veränderungen ... freier, moralischer (= vernünftiger) Wesen" (1976, 95). Andererseits ist dieser "Fall" gegenüber dem "Bild" abzugrenzen, das keine Veränderungen enthält, und auch gegenüber der

"Handlung", die über eine innere Absicht (1976, 93) verfügt, die der "Fall" nicht zu haben braucht.

Der Teil B ist der Darstellung des besonderen Falls gewidmet. Dieser besteht aus einer Replikenfolge, wobei die Repliken des ersten Kontrahenten indirekt geboten und zusammengefaßt erscheinen, während die Replik des anderen abschließend direkt dargestellt ist, ein gebräuchliches Verfahren auch bei nichtdialogischen Vorfällen, das sog. Schlußwort eines Beteiligten. Schönheit erscheint bei den beiden Kontrahenten einheitlich unter dem Lexem poikil- (bunt) und ist etwa als "Menge der schmückenden Details" zu interpretieren. Der Leopard will dabei für sich die größere Menge in Anspruch nehmen, der Fuchs überträgt sie von der körperlichen auf die geistige Ebene und nimmt dabei für sich den Sieg in der Auseinandersetzung in Anspruch.

Das Epimythion C macht sich diese Position zu eigen und verallgemeinert sie. Eine solche Funktion sowie die einleitende Formel liegen ganz im Rahmen des für die Fabel Üblichen. Es handelt sich bei dieser Verallgemeinerung nicht um eine Abstraktion oder eine Definition des Ausgangsterminus, sondern um den Hinweis auf den für diesen Fall angemessenen Maßstab: Schönheit ist quantitativ nicht steigerbar, durch ein Mehr an schmückenden Details wird man nicht schöner, vielmehr durch den Übergang auf eine andere Seinsebene.

Durch diese Besonderheit, die sich an sehr vielen Fabeln zeigt⁴, wird deutlich, daß der Ausgangsterminus nicht als zu definierender Begriff, sondern als die Bezeichnung für einen typischen Fall zu verstehen ist. Die Fabel definiert also nicht den Begriff der Schönheit, und genausowenig ist die Schlußsentenz, das Epimythion C, auf der Grundlage einer argumentativen Ableitung zustandegekommen. Es wird der Topos von der Überlegenheit geistiger Vorzüge gegenüber körperlichen aufgenommen, ohne Rechtfertigung, auch nicht auf die Autorität der Figur gestützt, wie es in der Chria der Fall ist. Der Fuchs wäre dafür auch eine denkbar ungünstige Autorität, denn an seinen Worten muß man sicher eine kompliziertere Interpretation anlegen und die Doppeldeutigkeit von poikilos als bunt und listig berücksichtigen, so daß man nicht weiß, ob der Fuchs sich in der Auseinandersetzung einer allgemein anerkannten Wahrheit bedient oder auf eine für ihn typische Verhaltensweise zurückgreift und den Leopard überlistet.

Die drei Grundelemente A, B und C entsprechen in ihrem Status den drei Ebenen des Sprachmodells - Wort, Satz, Text - , die selbständig Bedeutung zu tragen in der Lage sind. Daß sie in einem Text auftauchen, ist, aufgrund ihrer hierarchischen Anordnung, zunächst trivial: in jeder textuellen Behandlung eines Falles erwartet man einen Namen für diesen Fall, eine oder mehrere Aussagen über den Fall, schließlich ist der Fall Gegenstand des Gesamttextes ("content of a story" im Sinn von Perry 1959, 20). Das Besondere an den Grundelementen, wie sie in der Fabel aneinandergesetzt sind, ist eben die Tatsache, daß sie an bestimmten gattungsmäßig determinierten Stelle stehen, eine von ihr determinierte Reihenfolge bzw. Syntagmatik bilden, so daß jeder von ihnen den Inhalt, den Fall, in von den anderen Einheiten unabhängiger Weise repräsentieren kann.

Der Übergang von B nach C ist ein entscheidender Punkt in der Fabelstruktur, ihm hat man besondere Aufmerksamkeit zukommen zu lassen. Wie geht die Darstellung des Falls über in ein Urteil über den Fall? Wie muß es der gute Fabeldichter machen, daß aus dem Fall eine und nur eine Morallehre für eine ganz bestimmte Gruppe von Adressaten ableitbar wird, so lautet die Frage bei Lessing. Was geschieht, wenn formale Indikatoren für den Übergang fehlen? Dobrzynska 1974 setzt einen tiefenstrukturellen Satz an, der auch bei unvermitteltem Aufeinanderstoßen von B und C wirkt: "Urteile so auf der Grundlage des oben angeführten Beispielfalles!" - "sądz tak z powyższego przykładu (1974, 137)". Der Betroffene ist in diesem Fall nicht - wie bei Lessing - derjenige, der sich mit den Figuren oder einer von ihnen und deren Verhaltensweisen bzw. Eigenschaften identifiziert, sondern derjenige, der diese beobachtet und dann urteilt. Padučeva 1976 fragt, welche Instanz für das Zusammenpassen von Fabel und Moral zuständig ist und letztendlich für den Übergang von B nach C Verantwortung trägt; ihre Antwort lautet, daß es die Sprachkompetenz ist, nämlich diejenige Komponente im Sprachwissen, die Paraphrasen herstellt, d.h. von einem Text die Summe der bedeutungsgleichen Texte ableitet. Ich wende mich diesem Punkt unter dem eingangs gewählten Aspekt zu: Was bedeutet der Übergang von B nach C unter der Voraussetzung, daß B und C einem einzigen und kohärenten Text angehören? Dabei gehe ich von Freges (1892) Unterscheidung von Sinn und Bedeutung und von seiner Opposition gerade vs. ungerade Rede aus.

2. Gerade vs. ungerade Rede

Wierzbicka 1971 setzt an den Anfang ihrer Studie über Text und Metatext die heterogene, sich überlagernde (aber natürlich nicht zufällige und vom Kontext unabhängige) Produktion von zwei Autoren, dem eigentlichen Sprecher und dem kommentierenden Hörer. Dann geht sie über zur vergleichenden Kombination innerhalb ein und desselben Textes, d.h. zur auf einen einzigen Urheber zurückgehenden Textproduktion. Schließlich beschäftigt sie sich mit den sprachlichen Signalen, die so aussehen, als wären sie Kommentare zu Textteilen, während sie in Wirklichkeit integrale, kategoriale Bestandteile dieser Textteile darstellen.

Frege (1892) beschäftigt sich mit den sprachlichen Mitteln, die tatsächlich signalisieren, daß bestimmte Teile eines Satzes einer fremden Autorenschaft entstammen oder als solche interpretiert werden sollen. Es sind dies Signale, die einen Bereich, ein Segment abstecken, z.B. durch die Nebensatzkonjunktion daß, und diesem Segment den Status "ungerade" zuweisen. In natürlichen Sprachen sind die betreffenden Signale in dieser Hinsicht nicht eindeutig, d.h. nicht jeder Nebensatz mit daß signalisiert indirekte Rede.

Die Opposition gerade vs. ungerade Rede steht nach Frege in einer ganz bestimmten Beziehung zur Opposition von Sinn und Bedeutung, wobei sein Bedeutungsbegriff bekanntlich nicht mit dem linguistisch-strukturalistischen Begriff für die Inhaltsseite innerhalb der Zeichenrelation verwechselt werden darf. Dem Terminus Bedeutung_F (= Bedeutung nach Frege) entspricht der Objektbereich eines Zeichens, die rechte Seite dessen, was Jakobson in seinem berühmten Artikel "the fundamental dichotomy of signs and objects (1960, 356)", "podstawowa dychotomia: znak - przedmiot (1960, 439)" nennt. Während nun nach Frege nicht jedes Zeichen eine Bedeutung_F hat, einem Objekt zugeordnet werden kann, hat es jedoch stets einen Sinn_F, worunter er "die Art des Gegebenseins (1962, 39)" eines Bezeichneten versteht. Die Interpretation einer Struktur wie "der Wille des Volkes" zeigt, daß sie wohl einen Sinn_F, nicht aber eine Bedeutung_F hat; darauf beruht die Möglichkeit ihres Mißbrauchs (1962, 54). Der Sinn wird auf zweierlei Arten manifest: Erstens kontrastiv als Unterschied zwischen zwei Zeichen, die unterschiedlich sind, obwohl sie sich auf ein und das-

selbe Objekt beziehen (vgl. das Beispiel Morgenstern vs. Abendstern); zweitens beim intersubjektiven Blick auf die interne Struktur des komplexen Zeichens (wie z.B. des Satzes), welches es aufgrund seiner Komplexität erlaubt, einen Teil durch einen referentiell gleichen Teil zu ersetzen - auch dadurch ändert sich der Sinn_F. Frege nennt ihn in diesem Fall einen Gedanken, wobei er diesen Terminus präzisiert: "nicht das subjektive Tun des Denkens, sondern dessen objektiver Inhalt, der fähig ist, gemeinsames Eigentum von vielen zu sein (1962, 44, Anm. 5)". Diese letzte Einschränkung nimmt Bezug auf Gemeinsamkeit des Sprachbesitzes, so daß man Freges Sinn_F als gleichbedeutend mit dem modernen Terminus der Sprachkenntnis ansehen kann.

Von der so definierten Opposition Sinn_F : Bedeutung_F, der Opposition von "Wie" und "Was" einer Äußerung, ergibt sich bei Frege die folgende Regel für die Opposition gerade vs. ungerade Rede: "In der ungeraden Rede ... haben die Worte nicht ihre gewöhnliche Bedeutung, sondern bedeuten das, was gewöhnlich ihr Sinn ist. ... Die ungerade Bedeutung eines Wortes ist also sein gewöhnlicher Sinn (1962, 41)".

Wendet man diese Regel auf die Textteile der Fabel an, und zwar auf den Erzählteil B und das Epimythion C, so ergibt sich folgendes: B und C beziehen sich auf ein und denselben Fall, sie haben die gleiche Bedeutung_F, dasselbe Objekt; sie haben daher, da sie diesen Bezug in sprachlich unterschiedlicher Weise realisieren, unterschiedlichen Sinn_F.

Die Analyse metatextueller Verhältnisse erfolgt sowohl bei Frege als auch bei Wierzbicka in zwei Schritten; der erste deckt auf, was der eigentliche Text und was der Metatext ist, der zweite untersucht, wie diese Elemente von unterschiedlichem Status miteinander verknüpft sind. In Analogie dazu kann man nun bei der Fabel vorgehen. Der Übergang von B nach C - auf der Seite des Rezipienten - ist verbunden mit dem Übergang von einem Status in den anderen - auf der Seite des Textteils B -. Für die Interpretation des einen Teils spielt der andere die Rolle eines Metatextes. Das ist nicht allein auf entsprechende Signale zurückzuführen, die das Umschalten verursachen ("die Fabel lehrt..."). Es ist vielmehr ein Umschaltprozeß, der auf der gattungsmäßig vorgegebenen Regularität beruht, daß nämlich die Textteile vor und nach dieser Nahtstelle

bedeutungsgleich sind und folglich notwendigerweise sinnverschieden (nach der Terminologie von Frege) sein müssen.

Was für Konsequenzen ergeben sich daraus für die Textstruktur? Nichts spricht dagegen, im Rahmen eines Textes sinnverschiedene oder bedeutungsgleiche Elemente aneinanderfügen, wenn dadurch die Regeln der Kohärenz nicht verletzt werden. Diese Regeln betreffen Relationen zwischen Zeichen auf der syntagmatischen Ebene, und sie berücksichtigen dabei Relationen zwischen Inhalts- und Ausdrucksstrukturen, die, wie bereits erwähnt, mit der Relation zwischen Zeichen und Objekten nicht zusammenfallen.

Wenn also der Fabeltext von der Struktur B + C den jeweils sprachspezifischen Regeln entsprechend kohärent ist, dann ist mit dem Übergang von B nach C ein Statuswechsel von B verbunden: B fungiert, von C aus gesehen, als das, was sein Sinn_F ist. Nennen wir das Ergebnis der Verarbeitung eines Textes durch den Empfänger die Interpretation dieses Textes, so setzt sich diese Interpretation im Fall der Fabel zusammen aus der Bedeutung_F des Epimythions und dem Sinn_F des Erzählteils.

3. Konsequenzen der ungeraden Interpretation der Fabel

Die Dichotomie von Zeichen und Objekten ist von grundlegender Relevanz für die Rede, ihre Interpretation und ihre Intention. Daß Intention und Interpretation dabei nicht ausschließlich objektorientiert sind (wenn auch das Transzendieren vom Zeichen zu den außersprachlichen Objekten als Normalfall angesehen werden kann), sondern sich auch dem "Wie" der Zeichenstruktur zuwenden kann, dürfte nicht überraschen; mit dem Anwachsen rhetorischer und literarischer Ansprüche ist es geradezu natürlich, daß diesem "Wie", dem Fregeschen Sinn, eine immer größere Rolle zukommt. Bei der Fabel jedoch mit ihren spezifischen Gattungsvorschriften, der syntagmatischen Aneinanderreihung von in ihrem Objektbezug gleichen Textteilen, liegt ein grundsätzlich anderer Fall vor: Der Sinn_F eines Textteils wird nicht fakultativ in seiner Relevanz angehoben und erhält auf der Gattungsebene obligatorischen, dominanten Status (wie z.B. Silbenverteilungen obligatorisch für eine Gattung sein können, niemals aber für einen Text mit der ihm im Ebenensystem zukommenden Para- und Syntagmatik). Der Sinn_F eines Text-

teils wird durch sprachimmanente Regeln zum Objekt eines anderen Textteils und muß folglich obligatorisch und unabhängig vom künstlerischen, poetischen Anspruch (der freilich dadurch nicht ausgeschaltet wird) in die Interpretation des Fabeltextes als Ganzes eingehen.

Für diese Konstruktion sollen nun Beobachtungen angeführt werden. Ich möchte mich dabei auf die Frage konzentrieren, wie sich die postulierte Transformation von Bedeutung_F in Sinn_F in der Fabel auswirkt. Dabei muß natürlich von vornherein Klarheit geschaffen werden darüber, daß dies nicht der einzige Aspekt der Fabelinterpretation ist. Fabeln werden von Autoren geschrieben, die bestimmte sprachliche Besonderheiten haben, in bestimmte Traditionen gehören, bestimmte literarische Verfahren verwenden, Moden, Aufträgen von Mäzenen usw. folgen. Z.B. ist die Aneinanderfügung von einem B- und einem C-Teil, wobei ich den A-Teil aus technischen Gründen außer Acht lasse, für den Schreiber ganz unabhängig von den oben dargestellten Verhältnissen ein konkreter, linearer Arbeitsprozeß, der als solcher mit einer großen Zahl von Einzelentscheidungen verbunden werden kann: Man kann einen Absatz machen, einen Strich einfügen (Krylov z.B.), den C-Teil weglassen, ihm verschiedene Formeln voranstellen, ihm die Gestalt von Befehlen, Sentenzen, du-Anrede, wir-Anrede geben (Padučeva klassifiziert nach aphoristischem und bewertendem Typ 1976, 99 ff.); man kann an einen konservativen Erzählteil originelle, nur teilweise passende, schwer passende, unpassende Moralsätze anfügen und umgekehrt. Für alles lassen sich Beispiele finden. Entsprechend kann auch die literaturwissenschaftliche Analyse verfahren und diese Entscheidungen in die Bewertung und Kritik einbeziehen, sie also isolieren und vergleichbar machen.

Hier beginnt die Sache kritisch zu werden, denn die Interpretation begibt sich in die Gefahr, an der postulierten Grundstruktur vorbeizugehen, wie man an einem bestimmten Aspekt leicht zeigen kann: Erzählteile von Fabeln werden isoliert, als Torsos miteinander verglichen und gegeneinander abgewogen; sie werden dabei wie normale Texte behandelt, d.h. wie Texte, die auf bestimmte außersprachliche Objekte hin orientiert sind, obwohl sie das nicht sind, obwohl sie funktionell auf etwas ganz Bestimmtes hin ausgerichtet sind, nämlich darauf, den Sinn_F eines Textteils

in die Bedeutung_F eines anderen zu integrieren. Selbst Lessing, der aufs entschiedenste diesen Erzählteil B als von aller epischen Ausrichtung frei, d.h. als von immanenter Absicht der Handlung befreit darstellt, rügt zu wiederholten Malen die Äsopische Fabel vom Fischer und den kleinen und großen Fischen, weil sie nicht das (aus anderen Fabeln vergleichbarer Art übliche) Großseinwollen der Kleinen als Motiv ihres Handelns enthält. Er beachtet nicht das Epimythion, das zeigt, daß sich die Fabel auf den Fall des Strafgerichts bezieht und dessen unterschiedliche Strenge gegenüber Prominenten und kleinen Leuten. Lessing beschreibt das Verhältnis zwischen Fabel und Moral als Ableitungsprozeß: Aus dem Vorfall muß sich in eindeutiger Form ein moralischer Lehrsatz ergeben. Nach den im Abschnitt 2. ausgeführten textstrukturellen Erwägungen muß man präzisieren: Der sich ergebende Satz, in unserem Modell der Teil C, kann nur dann mit B zusammen eine Fabel bilden, wenn er sich nicht aus dem Fall als Objekt selbst ergibt, wie er beispielsweise als Beobachtungsfaktum, Erfahrungsinhalt oder ähnliches existiert und in B fakultativ in versprachlichter Form vorliegt. Er muß vielmehr als aus der sprachlichen Form, dem "Wie" der Versprachlichung abgeleitet erscheinen. In diesem Sinne postuliert Padučeva einen rein auf Sprachkenntnis basierenden Ableitungs- oder Transformationsvorgang zwischen Fabel und Moral: "Dlatego bajka stanowi taki typ tekstu, na którego przykładzie możemy w jakimś stopniu kontynuować modelowanie zdolności językowych mówiącego, analizując jego zdolność do przekształcania tekstu bajki w tekst morału (1976, 97)".

Der Ableitungs- bzw. Transformationsprozeß ist, so gesehen, eine sprachimmanente Operation; aufgrund von Sprachkenntnis kann man zwei Textstrukturen zueinander in Beziehung setzen bzw. daraufhin überprüfen, ob sie zueinander in genau dem Verhältnis stehen, das die Regeln der Sprache als "synonymische Paraphrase" anerkennt (Padučeva 1976, 97): Der erweiterte Aspekt der von mir vorgeschlagenen Analyse des rechten und des linken Teils dieser Relation als ein zusammenhängender, kohärenter Text geht von einer Nachricht aus, bestehend aus dem Epimythion in normalem, d.h. auf die Objektseite transzendierendem Gebrauch und dem Erzählteil als einer Einheit mit Sinn_F. Dieser Umstand kann nicht nur auf seine Richtigkeit hin überprüft werden, worauf sich etwa Padučevas

Ansatz beschränkt, sondern hat auch noch einen eigenen Aspekt, der weder mit der Bedeutung_F von A oder B oder C, noch mit ihrem jeweiligem Sinn_F identisch ist, sondern sich genau aus der oben formulierten Interpretationsregel ergibt.

Ich möchte nun an einem bekannten Beispiel zeigen, daß es für die Fabelinterpretation nicht gleichgültig ist, ob man den Erzählteil B als objektbezogene Struktur oder als Sinnstruktur zum Epimythion C in Beziehung setzt; vgl. (2) in der äsopischen Version, zitiert nach Aesopica (1952, 124).

(2) Der Rabe und der Fuchs.

B: Ein Rabe hatte ein Stück Fleisch und setzte sich auf einen Baum. Ein Fuchs sah ihn und wollte sich des Fleisches bemächtigen; er blieb stehen und lobte seine Größe und Schönheit (ἐπῆνει αὐτὸν ὡς εὐμεγέθη τε καὶ καλὸν) und sprach, daß es ihm ziemen würde, über alle Vögel zu herrschen, und daß dies durchaus geschehen könnte, wenn er eine Stimme hätte. Der wollte ihm zeigen, daß er auch eine Stimme hat, ließ das Fleisch fahren und schrie laut auf. Jener lief herbei, ergriff das Fleisch und sprach: "Rabe, wenn du auch Verstand hättest, würde nichts fehlen zu deiner Herrschaft über alle (καὶ φρένας εἰ εἶχες, οὐδὲν ἄν ἐδέησεν εἰς τὸ πάντων σὲ βασιλεύειν).

C: Auf einen dummen Menschen ist dieser Text geeignet (πρὸς ἄνδρα ἀνόητον ὁ λόγος εὐκαιρὸς).

Dieser Fall ist sehr oft neu- und umgestaltet worden. Was den B-Teil betrifft, gibt es seit ältester Zeit Varianten. Im wesentlichen wird lediglich das Fleisch durch Käse ersetzt und die Aussage vom Fuchs über den Raben auf dessen Farbe bezogen ("weißer als Schnee", vgl. die Zusammenstellung von Versionen aus der polnischen Literatur bei Chrzanowski 1910, 431-438).

Der Fall ist in den entsprechenden Rahmenteil A bzw. C nicht immer einheitlich interpretiert worden. Zumeist ist er dabei als ein Fall von Schmeichelei behandelt worden, nicht bei Äsop, wohl aber bei Biernat ("Pochlebnikom nie wierzyó", Chrzanowski 1910, 150) und bei Krylov I, 1: lest' gnusna, vredna. Gerade diese Fabel hat Vygotskij als Ausgangspunkt für seine Konzeption vom doppelbödigen und folglich poetischen, anspruchsvollen Status der

Fabel gemacht: Die Erzählung B widerspricht dem, was in A und C ausgesagt wird. Der B-Teil erweckt im Leser einen Eindruck, "der zu dem von der Moral erweckten in völligem Gegensatz steht. Er kann durchaus nicht beipflichten, daß Schmeichelei gemein und verderblich ist" (1976, 134). Dieser Interpretation von Vygotskij ist zuzustimmen (vgl. z.B. Pađučeva 1976, 95), man muß sie aber als einen Widerspruch zwischen dem "Wie" von B und dem "Wie" von A und C verstehen: Die Behandlung des Falls Schmeichelei erfolgt in B anders, nämlich positiv konnotiert, als in A und C.

Wenn man sich aber, den oben angeführten Interpretationsregeln gehorchend, nochmal der Fassung von Äsop zuwendet, so sieht man, daß dort von Schmeichelei nicht die Rede ist. Es geht dort um Dummheit (vgl. anoetos) und um eine schematisierte Fallbeschreibung von Dummheit, die man günstig einsetzen kann, wenn man einem konkreten Fall von Dummheit begegnet.

Die Evidenz, die dieser Fall für die postulierte Spezifik der Fabel leisten kann, liegt nicht, kann nicht in der Entscheidung liegen, ob die Erzählung nun eigentlich von Schmeichelei handelt oder nicht. Betrachtet man ihren Objektbereich, die Figuren und ihre spezielle Interaktion, dann muß die Entscheidung offen bleiben, solange nicht jemand diese Entscheidung auf sich nimmt. Der Text selber enthält kein entsprechendes Lexem und keinen entsprechenden Aktanten, der erforderlich wäre, um die negative Beurteilung des schmeichelnden Fuchses zu leisten; der Fuchs selber leistet dies genauso wenig wie der Rabe. Sie ist aber in der Versprachlichung eines Vorgangs als Schmeichelei vorhanden; aus sprachlicher Warte gesehen gehören zum Schmeicheln drei Aktanten; vgl. die entsprechende Explikation bei Mel'čuk und Žolkovskij 1984: podlizyvat'sja (razg.) = X podlizyvaetsja k Y-u = X, nachodjas' v neposredstvennom kontakte s Y-om i vedja sebja kak zavisimyj ot Y-a, soveršaet dejstvija, kotorye po mneniju X-a dostavjat Y-a k X-u, kotorym X chočet vospol'zovat'sja, i govorjaščij sčitaet, što èto plocho karakterizuet X-a.

Der Fall Schmeichelei ist in dieser Konzeption aus der Fabel vom Fuchs und vom Raben keinesfalls grundsätzlich ausgeschlossen, die Formulierung des Epimythions, wie wir es bei Biernat finden: "Nie sľuchaj nigdy pochlebce (Chrzanowski 1910, 151)", durchaus passend. Doch ist damit keine Umfunktionierung des B-Teils verbunden; dieser geht unverändert mit seinem Sinn_p in das Epimythion

über den Gegenstand Schmeichelei ein.

Eine Bestätigung dieses Ansatzes bringt m.E. eine Fabel von Krasicki, in der ganz offensichtlich die Schmeichelei zu einem Fall gemacht wird, der auch auf der Sinn_F - Ebene des Erzählteils seinen expliziten Niederschlag findet. Dazu müßte, wie oben aufgrund der semantischen Explikation postuliert, eine dritte Person treten, die die Rolle des Wertenden übernehmen kann; vgl.(3):

(3)

Zwierściadło podchlebne (IV, 17)

Patrząc się w zwierściadło, a widząc się białą,
Lubiła go smagława, że jej podchlebiało.
Przyszła do niej znajoma, nierówno czarniejsza.
Gdy postrzegła, że i tej szpetności umniejsza,
Zła, że i jej sąsiadce do gusta przypadło -
Stłukła w drobne kawałki podchlebne zwierściadło.

Die Besonderheit dieser Fabel fällt formal ins Auge: Pro- und Epimythion sind nicht als diskrete Textsegmente erkennbar. Es ist also auch kein expliziter Sprecherstandpunkt vorhanden, auf dessen Konto die Vergabe des Prädikats "schmeichlerisch" gesetzt werden könnte. Krasicki erreicht aber den Effekt, Schmeichelei in genau dem Sinn dieser Bedeutungskonstellation explizit zu machen, indem er eine der Figuren eine Doppelrolle spielen läßt: Die erste Schöne ist zunächst diejenige, der geschmeichelt wird; und dann wird sie zur Zeugin eines Vorgangs, den sie verurteilt, sobald sie nicht mehr selbst in den Genuß des Lobes kommt.

4. Zusammenfassung

Wir sind ausgegangen von der bekannten Tatsache, daß die Bestandteile der Fabel Promythion, Erzählteil und Epimythion nicht nur formal gut erkennbare und in der überaus breit gefächerten und langen Tradition relativ stabile Textsegmente darstellen, sondern sich auch in ihrem funktionellen Status unterscheiden. Der Übergang von der Fabel zur Moral ist als der Wechsel vom Erzählen zum Ermahnen, vom Darstellen zum Appellieren, vom Besonderen zum Allgemeinen, von der Fallbeschreibung zur Sentenz, vom Wahrnehmen zum Erkennen charakterisiert worden. Daran haben wir die Frage ge-

knüpft, wie der gattungsmäßig bedingten Kombination die textstrukturelle Integration nachfolgt. Vom Standpunkt eines kohärenten und einer Gesamtintention unterworfenen Textes aus gesehen stehen die Textteile zueinander im Verhältnis "gerade" zu "ungerade"; der eine Textteil ist ein Text über den anderen; und zwar ist nicht ein Textteil in seinem Status als "gerade" oder "ungerade" prinzipiell festgelegt, vielmehr ist dieser Status nur im Gegenüber mit dem jeweils benachbarten Textteil manifest; es handelt jeder Textteil über den anderen und hat zum Gegenstand das "Wie", die Spezifik des sprachlichen Gegebenseins des anderen Textteils. Dieses sprachliche Gegebensein ist der Bereich, auf den sich die Intention des Fabelautors richtet (und zwar nicht mehr oder weniger stark, sondern ausschließlich), wenn er ihn mit dem jeweils anderen verknüpft. Wir haben daher auf eine Konzeption zurückgegriffen, in der das "Wie" und "Was" der Rede noch nicht im strukturalistischen Sinn als ihr Ausdruck bzw. ihr Inhalt konzipiert ist, nämlich auf die semantische Konzeption von G. Frege (1892). Seine Opposition $Bedeutung_F$ (=Bedeutung nach Frege) und $Sinn_F$ (= Sinn nach Frege) entspricht dem Gegenüber von Objektbereich und Zeichenstruktur; diese sind einerseits nicht etwas, was sich, sobald man von einer sprachlichen Äußerung spricht, gegenseitig ausschließt: ein und dieselbe Rede hat $Sinn_F$ und $Bedeutung_F$; andererseits ist diese Opposition etwas, was nach sehr spezifischen sprachlichen Gesetzen alternieren kann, etwa bei bestimmten Kombinationen von Haupt- und Nebensatz und eben auch, bei der hier vorgeschlagenen Applikation, von Textteilen. Auch bei einem Textteil, der nur als $Sinn_F$ in die $Bedeutung_F$ eines anderen eingeht, kann natürlich auch die $Bedeutung_F$ des ersteren in vollem Umfang Gegenstand der Aufmerksamkeit werden, vom Fabelautor nach bestimmten poetischen Prinzipien gestaltet werden. Die Auseinandersetzung zwischen Fuchs und Rabe kann, aus unterschiedlichen Perspektiven betrachtet, als Appell, Erkenntnisobjekt, Erzählgegenstand, als Besonderes oder Allgemeines interpretiert werden; sie kann als Ausführung zum Thema List, Dummheit, Schmeichelei, menschliche Größe und Schönheit ("Wie groß und schön du bist", lobt der Fuchs den Raben), ja zu einer ganz bestimmten historischen Situation und Person angesehen werden⁵.

Betrachtet man den Sinn_F als Bestandteil des Textes, der zusammen mit dem Epimythion einen kohärenten und intentional geschlossenen Text darstellt, dann gibt es jeweils nur noch eine Interpretation, die nicht allein vom konkreten Fall, d.h. vom erzählten Vorgang, sondern auch von Epimythion bestimmt wird, und die in Äsops Version besonders deutlich zum Ausdruck kommt: Wenn man etwas über einem dummen Menschen sagen muß, dann ist das "Wie" des vorausgehenden Textes, seine Bestandteile, Figuren, Lexeme usw. dabei günstig zu verwenden. Ist weiter der Fall so beschaffen, daß der betroffene Mensch groß und dumm ist, braucht man einen anderen Textteil und es entsteht eine andere Fabel, vgl. "Zeus und die Menschen", Fabeln der Antike, 1978, 90/91. Will man die moralische Minderwertigkeit in den zunächst ohne explizite Wertung betrachteten Teil einbringen, so braucht man entweder im Epimythion den Begriff Schmeichelei, oder eine dritte Figur, die den Maßstab einbringt. Warum? Weil die im konkreten Fall benützte Sprache den Vorgang nur als Schmeichelei versprachlicht, wenn diese negative Wertung realisiert ist.

Jakobson hat als Voraussetzung für die poetische Funktion der Sprache die "Einstellung auf die Nachricht als solche, die Zentrierung (focus, skupienie się) auf die Nachricht um ihrer selbst willen" (1960, 356; poln. 1960, 439; deutsch 1976, 108) postuliert. In seiner Kritik an dieser Konzeption wirft Coseriu die Frage auf, ob es wirklich bei einer "besonderen Sorgfalt, die der Gestaltung eines Textes gewidmet wird" (1980, 59) bleiben kann, um eine Dichtung zu konstituieren. Im Falle der Fabel läßt sich zeigen, daß gattungsmäßige Vorschriften und ihre textstrukturelle Integration zusammenwirken, um das "Wie" des sprachlichen Gegeben-seins von Redeteilen zu einem obligatorischen Bestandteil der Interpretation des Gesamttextes zu machen.

A n m e r k u n g e n

1. Spezifisch textlinguistische Methoden kommen vor allem bei Dobrzynska 1974 und Padučeva 1976 zum Einsatz. Vgl. auch die Liste neuerer Arbeiten (seit 1945) in Fabelforschung 1983, 385-389.

2. Interessant ist der "Scherentest", den Wierzbicka an ihre Konstruktion anlegt: kann man den metasprachlichen Kommentar herausschneiden, ohne daß der Text seine Vollständigkeit verliert? Man kann es, wenn keine syntagmatische Verknüpfung da ist. Läßt man dieses Problem als ein rein technisches beiseite, dann zeigt sich, daß das Produkt der Schneideoperation tatsächlich zwei vollständige Texte enthalten kann, den Ursprungstext und den Kommentartext. Welcher Text wäre in diesem Fall der eigentliche Metatext? Auf dieses Problem gehe ich weiter unten auf der Basis von Freges Semantik ein.

3. Der Einsatz von Alternativen ist in der Fabelliteratur nicht neu: Ist die Fabel eine literarische Gattung oder nicht (vgl. Perry 1959, 17)? Ist sie eine Allegorie oder nicht (vgl. Lessings Abhandlungen), eine autonome Gattung oder nicht, ein autonomer Text oder Teil eines Textes, beansprucht sie einen Platz im Bereich der Kunstübung (so Lessing, Wygotski, Stierle) oder steht sie außerhalb (so Potebnja)? Relativ unbefriedigend, wenn auch berechtigt, sind Lösungen von der Art: Es gibt eben beides. "Die Geschichte und die Psychologie lehren uns, daß man die poetische und die prosaische Fabel streng auseinanderhalten muß (Vygotksij, 1976, 99)". Die Frage bleibt dann immer noch offen, so präzise man auch die Grenzlinie ziehen mag: Was ist das Gemeinsame der Bereiche dies- und jenseits der Grenzen?

4. Man könnte diesen Sachverhalt verallgemeinern und sagen, daß die Charakteristik eines Falls als menschliche Grundsituation, die eine Entscheidung erfordert, sowie der Maßstab, der dabei anzulegen ist, die wesentlichen Bestandteile sind.

5. Daß man bei der Interpretation von Fabeln zu sehr unterschiedlichen Ergebnissen kommen kann, je nach dem, ob man sich auf den im Erzählteil dargestellten Gegenstand konzentriert oder ob man, wie von mir vorgeschlagen, den Erzähltext in seiner Spezifik der Versprachlichung mit dem Epimythion in eine textstrukturell sanktionierte Relation setzt, ist ganz offensichtlich. Der Spiegel in Krasickis Fabel Zwierciadlo pochlebne hat nach der letzteren Interpretation die Rolle des Katalysators, der ein- und dieselbe Fabelperson einmal in der Rolle dessen, der die Schmeichelei gerne annimmt, dann wieder in der Rolle dessen, der diesen Vorgang moralisch verurteilt, zeigt. Abramowska, die die Fabeln Krasickis so interpretiert, daß sie einen Erkenntnisprozeß, also den Weg von einem falschen zu einem richtigen Urteil, zum Gegenstand haben, kommt zu einem ganz anderen Interpretationsergebnis: "A więc narzędzia poznania są niewierne (1972, 19)".

L i t e r a t u r

- Abramowska J. (1972): Bajki i przypowieści Krasickiego czyli Krytyka sztuki sądenia. *Pamiętnik Literacki*, 63, 3-47.
- Aesopica (1952): *A series of texts relating to Aesop or ascribed to him or closely connected with the literary tradition that bears his name*. B.E. Perry (ed.), Urbana.
- Chrzanowski J. (1910) (ed.): Biernata z Lublina Ezop. *Biblioteka Pisarzy Polskich*, Nr. 55, Kraków.
- Coseriu E. (1980): *Textlinguistik*. Tübingen.
- Dobrzynska T. (1974): O początkach i końcach bajek zwierzęcych. *Tekst i język. Problemy semantyczne*. M.R. Mayenowa (ed.), Wrocław et al., 131-164.
- Fabeln der Antike* (1978), H.C. Schnur (ed.), München.
- Fabelforschung* (1983), v. Peter Hasubek (ed.), Darmstadt.
- Frege G. (1962): Sinn und Bedeutung (zuerst erschienen 1892). In: *Funktion, Begriff, Bedeutung*. G. Patzig (ed.), Göttingen.
- Jakobson R. (1960): Linguistics and Poetics. In: *Style in Language*, T.A. Sebeok (ed.), Cambridge, Mass. 350-377.
Deutsch in: *Literaturwissenschaft und Linguistik 1*, J. Ihwe (ed.), Frankfurt 1972, 99-135. Poln. in: *Pamiętnik Literacki* 1960, 2, 431-473.
- Lausberg H. (1960): *Handbuch der literarischen Rhetorik*, I - II, München.
- Lessing G.E. (1976): *Fabeln. Abhandlungen über die Fabel*. H. Röhlke (ed.), Stuttgart.
- Mel'čuk I.A., Žolkovskij A.K. (1984): *Tojkovo-kombinatornyj slovar' sovremennogo russkogo jazyka. Opyty semantiko-sintaksičeskogo opisanija russkoj leksiki*. Wien
- Paduczewa J. (Padučeva E.) (1976): O związkach semantycznych między bajką a morałem (na przykładzie bajek Ezopa). *Semantyka tekstu i języka*, M.R. Mayenowa (ed.), Wrocław et al., 95-115.
- Permjakov G.L. (1970): *Ot pogovorki do skazki*. Moskva.
- Perry B.E. (1959): *Fable. Studium Generale*, 17-37.
- Potebnja A.A. (1894): *Iz lekciij po teorii slovesnosti. Basnja, poslovica, pogovorka*. Charkov.
- Stierle K. (1967): Poesie des Unpoetischen. Über La Fontaines Umgang mit der Fabel. *Poetica 1*, 508-533.
- Wierzbicka A. (1971): Metatekst w tekście. *O spójności tekstu*, M.R. Mayenowa (ed.), Wrocław et al., 105-115.
- Wygotcki L.S. (= Vygotskij L.S.) (1976): *Psychologie der Kunst*. Dresden.

Herta SCHMID (München)

DER APHORISMUS ALS LITERARISCHE GATTUNG AM BEISPIEL
DER DEUTSCHEN UND TSCHECHISCHEN APHORISMEN VON GABRIEL LAUB

Der Aphorismus hatte es schwer, sich im Bewußtsein der Literaturwissenschaft als literarisch-künstlerische Gattung durchzusetzen. Aufgrund seiner entstehungsgeschichtlichen Nähe zu Medizin, Philosophie und Morallehre wurde er lange Zeit von Nachbarwissenschaften beansprucht, und noch der Verfasser der jüngst erschienenen größeren Arbeit zur Aphoristik Stanisław Jerzy Lec¹, des Begründers des modernen politischen Aphorismus, meint, die Existenz dieser Kurzgattung damit zu rechtfertigen, daß sie nicht "nur" aus der ästhetischen Funktion erklärbar sei, sondern aus ihrer Dienstfunktion gegenüber politisch-gesellschaftlicher Aufklärung und Moral.¹ Der Autor übersieht dabei, daß Lec selber sich als lyrischen Dichter versteht,² und er negiert auch den Wert der modernen Aphorismus-Forschung, die seit Franz H. Mautner die Gestalteigenschaften des Aphorismus und damit seine Zugehörigkeit zum literarisch-künstlerischen Bereich herausgearbeitet hat.³

Gerade die Selbsteinschätzung Lec' als Lyriker zeigt aber auch, daß es nicht nur die Nähe zu außerkünstlerischen, wissenschaftlichen und philosophischen Gebieten ist, welche die literaturwissenschaftliche Einschätzung des Aphorismus erschwert. Es ist der Forschung bisher nicht gelungen, die Stellung des Aphorismus im literarischen Gattungssystem festzumachen. Lec und Mautner betonen die Verwandtschaft des Aphorismus zur Lyrik, aber schon das äußere Textmerkmal der Prosasprache und des Proserhythmus weisen darauf hin, daß diese Nähe, wofern sie besteht, die Gesetzmäßigkeiten dieser problematischen Gattung nicht begründen kann.⁴ Im folgenden soll versucht werden, diese Lücke in der Aphorismus-Forschung zu füllen. Es soll der systematische Ort des Aphorismus im literarischen Gattungssystem bestimmt werden, und dazu sollen als Prototyp der Gattung die in deutscher und tschechischer Sprache

verfaßten Aphorismen Gabriel Laubs untersucht werden. Die Untersuchung kann keine typologische Charakteristik dieses Aphorismus-Dichters geben, sondern setzt sich das Ziel, die allgemeine Gattungsstruktur zu modellieren. Da jedoch mit der Aphoristik Laubs ein individueller Fall der Gattung zum methodologischen Ausgangspunkt der Gattungsanalyse gemacht wird, gehen bei einzelnen Untersuchungsschritten individualtypologische Bestimmungen in das allgemeine Gattungsmodell mit ein.⁵

Aus den Ergebnissen der Aphorismus-Forschung kann man drei immer wiederkehrende Bestimmungen der Gattung extrahieren: 1. Der Aphorismus macht zu seinem thematisierten Gegenstand nicht ein Ereignis (wie die Epik), nicht einen Streit (wie das Drama) und nicht eine subjektive Stimmung oder Emotion (wie die Lyrik), sondern einen Gedanken. Zu dieser thematischen Charakterisierung tritt eine quantitative: Zum Thema der aphoristischen Aussage wird nur ein Gedanke. Aus dem quantitativen Merkmal ergibt sich die textliche Charakteristik: Der Aphorismus ist Aussage eines Gedanken in einem, maximal in zwei oder drei Sätzen. 2. Der Gedanke erhebt zwar durch seine Aussageform Anspruch auf Allgemeingültigkeit im Sinne einer verbindlichen Erkenntnis, dennoch aber ist er stark subjektiv und sogar emotional gefärbt. 3. Die textliche Form des Aphorismus zeigt eine fast gesetzmäßige Neigung zur Zweigliedrigkeit, die zu symmetrischen Kompositionsformen wie These und Antithese, Parallelismus und Kontrast sowie Proportionalität führt. Zwischen den thematischen und formalen Gattungsmerkmalen vermuten wir eine innere Verbindung. Diese aufzuzeigen, soll Ziel der folgenden Strukturanalyse des Aphorismus sein.⁶

Zu den objektbezogenen Gattungsmerkmalen tritt noch eine rezeptionsbezogene Bestimmung hinzu: 4. Charakteristisch für die Wirkung des Aphorismus ist die durch eine paradoxe Wortzusammenstellung erzielte Überraschung, Verblüffung, die sich zumeist im Lachen oder Schmunzeln löst. Wirkungsästhetisch rückt der Aphorismus dadurch in die Nähe der komischen Gattungen, hier insbesondere in die des Witzes, mit dem ihn auch die textliche Kürze und die Subjektivität des Gedankens verbinden. Der Lacheffekt ist jedoch nicht ganz und gar heiter, sondern zumeist mit emotionaler Bitterkeit gepaart, welche ein Reflex der Grundemotion des aussagenden Subjekts des aphoristischen Gedankens im Rezipienten ist. Auch die gattungstypische gemischte Reaktion muß aus unserer ange-

strebten Strukturanalyse erklärbar werden.⁷

Alle vier Bestimmungen der Gattungen seien *thesenhaft* in folgender *tentativer Gattungsdefinition* zusammengebracht: Der Aphorismus ist eine Kurzform der literarischen Prosa, in der ein gedanklicher Prozeß durch die abschließende Form des Urteils zu Ende gebracht wird. Textlich präsent ist nur das Endurteil. Der Leser muß die gedankliche Arbeit, die zu dem Endurteil hinführt, selbständig nachvollziehen. Dies bewirkt den oft konstatierten Denkreiz, der vom Aphorismus ausgeht. Das Urteil des Aphorismus ist wie alle Urteile, die in einem literarischen Kunstwerk auftreten, nur ein Quasi-Urteil, was bedeutet, daß der Wahrheitsanspruch der Urteilsform nur spielerisch, im Modus des "Nicht vollen Ernstes", erhoben wird.⁸ Dieser Modus wird im Aphorismus durch die Wahl einer paradoxalen, überraschenden Perspektive des urteilenden Subjekts auf das Urteilsobjekt aufgedeckt und durch die betonte emotionale Reaktion des Subjekts auf sein eigenes Urteilsergebnis unterstrichen. Das Einbringen der individuellen Perspektive des Urteils-subjekts und der emotionalen Reaktion in die Struktur des Aphorismus ist verantwortlich für die Faktoren des Lachens und der gemischten emotionalen Reaktion im ästhetischen Erlebnis des Rezipienten, während die verkürzende Urteilsaussage verantwortlich ist für den intellektuellen Faktor.

Wie kann uns nun diese tentative Gattungsdefinition zur Struktur der Gattung hinführen? Jede Strukturbestimmung setzt zwei Schritte voraus, die Bestimmung der strukturbildenden Ebenen und die der Verfahren, welche die Elemente einer Ebene anordnen. Der erste Schritt führt zu einer allgemeinen Gattungstheorie, der zweite zu einer Gattungspoetik. Die Gattungstheorie ermittelt die geistigen Voraussetzungen, die eine bestimmte künstlerische Äußerung überhaupt ermöglichen, die Gattungspoetik ermittelt die konkrete literarische Methode, mit der diese Äußerung gebildet wird.

I. DIE STRUKTUREBENEN DER APHORISTISCHEN GATTUNG - GATTUNGSTHEORIE

Die Ermittlung der allgemeine Strukturebenen der Gattung sei an einem exemplarischen Aphorismus Laubs demonstriert:

Der Mensch: - Ein durch die Zensur gerutschter Affe.
Člověk opice, která proklouzla cenzurou.

Der Text dieses Aphorismus hat die Form einer Wesensdefinition, bei der Definiendum das Satzsubjekt "Mensch" und Definiens das paradoxe Satzprädikat "ist ein Affe" sind. Hinter dieser Oberflächenaussage verbirgt sich eine zweite Ebene, auf der urteils- und schlußbildende Operationen ablaufen. Diese enthalten folgende Schritte: 1. Der Mensch, aufgefaßt als allgemeines Gattungswesen, unterscheidet sich von der ihm in der Evolution der Arten nächststehenden Art der Primaten durch die Denk- und Sprachfähigkeit. An diese definitorische These, die der philosophischen Tradition folgt, schließt sich eine individuelle Antithese an mit dem Inhalt: 2. Der Mensch, so wie er historisch vorgefunden wird, hat die ihn von der nächsten Art differenzierenden Merkmale nicht erreicht, er bleibt hinter seinem evolutionären Ziel zurück. Der Schluß als Synthese der vorausgegangenen These und Antithese ruft einerseits die ideale Gattungsdefinition ab durch den Vergleich 3. 'Sprach- und Denkfähigkeit fungieren in bezug auf die Gattung des Menschen wie eine Zensur, und durch die Negation des Vergleichs 4. die Zensur wurde durch den Menschen unterlaufen'.

Das Beispiel steht exemplarisch für die geistigen Tätigkeiten, die gattungsbildend sind. In der Tiefenebene, die nicht verbalisiert wird, vollzieht ein urteilendes Subjekt eine schlußbildende Operation, für die der Vergleich zwischen einer allgemeinen, häufig philosophischen Wesensdefinition und einer der historisch-individuellen Erfahrung entnommenen Definition charakteristisch ist. Resultat dieses Vergleichs zwischen ideeller und empirischer Definition ist die Negation der ersteren in Form von These und Antithese. Das Subjekt des Urteils geht gerade durch die Vergleichstätigkeit in die Urteilsstruktur mit ein, es trägt die Vergleichsperspektive. Diese subjektive Perspektive hat jedoch noch keine klare emotionale Färbung. Erst auf der Oberflächenebene, welche die Synthese von These und Antithese vollzieht, tritt der emotionale Faktor hervor. Dies geschieht durch eine zweite Vergleichstätigkeit. Darin wird die differentia specifica der thesenhaften Gattungsdefinition mit einem dem Definiendum fernstehenden Gegenstandsbereich, der Zensur im geistig-kreativen Verhalten des Menschen, zusammengebracht, welcher die ihm anhängenden emotionalen Assoziationen auf den Vergleichsempfänger überträgt. Die negativen Emotionen des Vergleichsspenders "Zensur" werden zusätzlich verstärkt durch die metaphorische Umschreibung der antithetischen

Gattungsdefinition "gerutschter". Metaphernspender ist hierbei die bildliche Vorstellung des *genus proximum* "Affe".

Nur der Affe 'rutscht' die Bäume herunter, und die in diesem Bild evozierte Vorstellung einer Bewegung von oben nach unten negiert noch einmal die Evolution, welche der Mensch in der philosophischen Wesensdefinition vollziehen sollte, denn diese impliziert die Vorstellung des sich von unten nach oben Bewegens. (Die deutsche Version bringt hier wie in vielen Fällen eine Verstärkung und Verdeutlichung ein: "proklouzla" enthält die räumliche Vorstellung des Schlängelns, die Vorstellung 'von oben nach unten' ist schwächer, aber auch möglich.)

Strukturbildend sind somit zwei Ebenen, eine Oberflächen- und eine Tiefenebene. Auf der *Tiefenebene* operiert ein urteilendes Subjekt mit der Methode des Vergleichs zwischen verschiedenen Definitionsbereichen, und zwar immer so, daß zwischen den verglichenen Bereichen eine Negation (These-Antithese) entsteht. Auf der *Oberflächenebene* operiert ein aussagendes Subjekt, welches die vorangehenden denkerischen Vergleichsoperationen in einem paradoxalen Endurteil zusammenbringt, wobei es zusätzlich neue, nun sprachlich-bildliche Vergleichsoperationen vollzieht. Die emotionalen Assoziationen dieser sprachlich-bildlichen Vergleiche und das Paradox bringen die emotionale Reaktion des aussagenden und urteilenden Subjekts auf die festgestellte Diskrepanz zwischen idealer und empirischer Wesensdefinition des Definiendum zum Ausdruck. Diese emotionale Färbung teilt sich dem Rezipienten der aphoristischen Aussage mit. Als negativer emotionaler Faktor geht sie in das ästhetische Erleben des Aphorismus ein, zu dem die Freude des Rezipienten über die das Paradox auflösende selbständig vollzogene Verbindung zwischen verkürzender oberflächenbildender Endaussage und gedanklich komplizierter Tiefenebene das positive Komplement bildet.⁹

Allerdings weisen nicht alle Einzelaphorismen auf der Oberflächenebene die Form der definitonischen Wesensaussage auf wie unser gewähltes Beispiel. Es gibt anekdotische Aphorismen, die einen kurzen Dialog oder eine monologische Äußerung einer Anekdotenfigur entfalten oder auch ein Abenteuer der Anekdotenfigur episch berichten, es gibt Aphorismen, die ein Bild entwickeln, es gibt schließlich auch Frage-, Antwort- und Ausrufaphorismen, die allesamt scheinbar keinen Anspruch auf allgemeingültige Wesensbestim-

mungen erheben. Dennoch bleibt auch hier die definitivische Aus-sagenhaltung der Gattung spürbar. Man kann alle genannten Textfor-men als Umformungen der oberflächenbildenden definitivischen Aus-sageform ansehen. Dies bedeutet, daß jede dieser abweichenden Textformen durch den Rezipienten rückverwandelt werden kann und muß in die definitivische Grundform. An vier Beispielen Laubs soll dies demonstriert werden:

1. Mein kleiner Sohn ist schon ein ganz richtiger Mensch. Er kan schon "nein" sagen.
Můj syn je už člověk: umí říci "ne".
2. Ein Hund, der seinen Herrn anbellt, muß noch kein Revoluzzer sein. Meistens will er nur einen Knochen.
3. Der Tyrann hatte einen Scherz gemacht: er ließ einen wirkli-chen Verbrecher hinrichten.
Tyránův žert: dal popravít skutečného zločince.
4. Du denkst? Denkste!

Im ersten Beispiel wird ein individueller Fall des Gattungswesens "Mensch" (die deutsche Übersetzung unterstreicht gegenüber der tschechischen Version durch Hinzufügen des deskriptiven Adjektivs "kleiner" die Individualisierung) zum Repräsentanten des Definiendum "Mensch" gemacht. (Die Funktion eines Definiendum bei "Mensch" wird in der deutschen Version wiederum unterstrichen durch das zusätzliche charakterisierende Adjektiv "richtiger"). Definiens ist hier die Negationsfähigkeit: "kann schon 'nein' sagen". Im zweiten Beispiel ist ein Bild, der seinen Herrn anbellen-de Hund, Definiens zu dem Definiendum "Revoluzzer". Das Bild liefert eine Gegeninterpretation des Definiendum: Das, was wie ein Aufstand des Beherrschten gegen den Herrscher aussieht, ist tatsächlich ein Anspruch auf ein natürliches Recht, ironisch verkleinert zum Almosen ("Knochen"). Im dritten Beispiel wird eine Anekdotenfigur fabulär entfaltet ("Tyrann" vollzieht nicht-gewohnheitsmäßige Tat der gerechten Strafe). Die anekdotische Verhaltensaussage stellt einen Umweg durch eine andere Gattungsform zur wesenseigenen definitivischen Aussage des Aphorismus dar, die das Wesen des Tyrannen zum Definiendum, das gerechte Verhalten wider Willen zum Definiens macht.¹⁰ Das vierte Beispiel problematisiert durch Frage und Ausruf, der eine verneinende Antwort ausdrückt, das subjektive Überzeugtsein eines einzelnen Menschen von seiner

Teilhabe an der idealistisch unterstellten Denkfähigkeit des Gattungswesens Mensch.

Aus den zitierten Beispielen, die man mit immer demselben Ergebnis beliebig erweitern könnte, lassen sich zwei allgemeine Bestimmungen zur aphoristischen Gattung festhalten: 1. Die textliche Oberflächenebene besteht *direkt oder indirekt* (d.h. im Umweg über erzählerischen Einzelfall, Bild oder Problematisierungsformen der Aussage) immer aus einer *definitorischen Wesensaussage*, die ein deutliches Paradox enthält.¹¹ Die Lösung zu dem Paradox liegt auf der Tiefenebene der Urteilsätze, welche der Rezipient selbständig rekonstruieren muß. 2. Die aphoristischen Einzelaussagen haben eine *thematische Konstante*, die direkt oder indirekt mit jedem gewählten Einzelthema korreliert ist. Diese ist der Mensch. Man kann den Aphorismus als eine *antropozentrische Gattung* bestimmen, und dies in zwei Richtungen. Auf der Tiefenebene ist Ausgangspunkt der aphoristischen Denkhaltung eine festgestellte, erlebte und erlittene Diskrepanz zwischen einer idealen Wesensdefinition des Menschen und einer real erfahrenen Erscheinungsweise des Menschen als Einzelfall der Gattung. Auf der Oberflächenebene macht sich das aussagende Subjekt der Gattung, der Aphoristiker als hypostasiiertes Ich der Aussage, zum Schnittpunkt des festgestellten Widerspruchs, wobei es die eigene emotionale Reaktion auf den Widerspruch in der gewählten paradoxalen Definition zum Ausdruck bringt.

II. DIE POETISCHEN VERFAHREN - GATTUNGSPÖETIK

Bei den poetischen Verfahren kann man zwei Gruppen unterscheiden, die im folgenden die poetologische Analyse leiten sollen. Die erste Gruppe entsteht durch die Auswahl künstlerischer Motive, durch welche eine motivische Charakterisierung der Gattung ermöglicht wird.¹² Die zweite Gruppe besteht in der Methode der poetischen Zeichen- und Kontextbildung, welche erlaubt, die poetische Benennung und Komposition zu bestimmen, die für eine Gattung spezifisch ist.¹³

II,1 DIE MOTIVE DES APHORISMUS

Analog der Unterscheidung zwischen der Tiefenebene des Urteilens und der Oberflächenebene des Aussagens kann man für die Gattung des Aphorismus zwei Motivebenen unterscheiden, die jedoch mit

der ersteren nicht zusammenfallen. Jene hob auf die denkerischen Prozeduren ab, die für das Entstehen der aphoristischen Aussage bestimmend sind, diese hebt auf den Kommunikationsvorgang ab, welcher jede künstlerische Mitteilung strukturiert, gleich, zu welcher Gattung sie zählt. Bei dieser Kommunikation unterscheidet man zwischen den Akteuren des Kommunikationsaktes selber, dem "Ich" als Sender der Mitteilung und dem "Du" des Adressaten der Mitteilung, sowie dem kommunizierten Worüber, das im Referenzbereich der Mitteilung liegt.¹⁴ Während die Akteure der Kommunikation durch Personalpronomina vertreten sind, sind die Akteure des Referenzbereichs in der Regel durch Nomina, mit welchen sich konkrete, individualisierende, gegenständliche Vorstellungen verbinden lassen, repräsentiert. Daher soll im folgenden das Kommunikationsfeld als pronominales Motiyfeld, das Feld des kommunizierten Worüber als nominales Motiyfeld bezeichnet werden.

Nicht jede literarische Gattung muß beide Motivebenen aktuell besetzen. Für die Gattung des Aphorismus ist jedoch kennzeichnend, daß *das Pronominalfeld immer eine Rolle spielt*, auch da, wo ein Aphorismus nur das Nominalfeld lexikalisiert.¹⁵ Ursache dafür ist die Beziehung zwischen den literarischen Ebenen von Kommunikation und kommuniziertem Worüber und gattungsprägender Urteils- und Aussageebene. Diese Beziehung könnte man folgendermaßen präzisieren: Die die Tiefenebene der Gattungsstruktur bildende Urteilstätigkeit verbalisiert sich auf der literarischen Ebene des Nominalfeldes, die die Oberflächenebene bildende Aussagetätigkeit verbalisiert sich im Pronominalfeld. In der aktuellen Äußerung (Textur) eines Einzelaphorismus kommen beide Ebenen zusammen, und es ist Aufgabe des Lesers, die verschiedenen Herkunftsebenen zu jedem der verbalisierten Elemente des Textes zu rekonstruieren.

Die ständige Präsenz der pronominalen Motivebene macht sich darin geltend, daß die definitiorische Aussage der Oberflächenebene immer rückbezogen ist auf ein aussagendes Ich, das mit dem kommunizierenden "Ich" in der literarischen Mitteilung besetzt ist. Letzteres kann im Einzelaphorismus lexikalisch präsent sein oder auch nicht. Der Zusammenfall beider Arten von Ich ergibt sich daraus, daß das "Ich" als Origo der Mitteilung auch perspektivischer Ausgangspunkt des sprachlichen Vergleichsverfahrens ist, das die verbale Ebene der Aussage prägt. Und gleichzeitig ist dieses Ich

identisch mit dem urteilenden Subjekt der Tiefenebene, das seinerseits Ausgangspunkt des perspektivischen Vergleichs zwischen idealer Definition und realer Deformation des Wesens des zentralen Themas, des Menschen, ist. Das bedeutet, daß das kommunizierende "Ich", der Sender der Botschaft, im Aphorismus mit dem gattungsllogischen Ich, das man auch mit der Rolle des Aphoristikers charakterisieren könnte, identisch ist. Da diesem gattungsllogischen Ich auch das poetologische Verfahren des Sprach-Bild-Vergleichs und der paradoxalen Zusammenstellung sowie die darin sich äußernde Emotion zukommt, wird hier verständlich, warum die Forschung die Gattung des Aphorismus mit der lyrisch-subjektiven Äußerung in Verbindung gebracht hat. Zugleich wird aber auch deutlich, daß die strukturellen Implikationen des aphoristischen Ich andere sind als die des lyrischen. Auf die Unterschiede beider gattungseigenen Ich-Konstruktionen soll weiter unten noch einmal eingegangen werden.

Aber nicht nur ist die pronominale Motivebene mit dem Zentralpronomen des "Ich" in jedem Aphorismus präsent, sondern ebenso gilt, daß auch die nominale Motivebene mit ihrem Zentralmotiv des Menschen in jedem Aphorismus präsent ist, auch dort, wo lexikalisch nur Pronomina zugegen sind wie in:

Du denkst? Denkste!

In diesem Aphorismus, der für viele ähnliche steht, gibt es scheinbar kein kommuniziertes Wort über im Sinne eines Dritten außerhalb der Kommunikationspartner. Tatsächlich wird hier jedoch der Referent 'Mensch' durch das angesprochene "Du" impliziert, welches einen Einzelfall der Gattung darstellt im Sinne der Abweichung der Realität vom Ideal. "Ich" und "Du" sowie das häufige "man", "er" und alle individuellen Namen des Referenzbereichs sind immer nur Varianten, Einzelfälle des Gattungsthemas Mensch, das jedoch auf den beiden Motivebenen der literarischen Äußerungsstruktur unterschiedliche motivische Werte mit je ebenenspezifischer innerer Ordnung annimmt.¹⁶ Diese verschiedenen Motivwerte und Feldordnungen sollen nun am Beispiel der Aphoristik Gabriel Laubs exemplarisch untersucht werden.

II,1,a DAS NOMINALE MOTIVFELD AM BEISPIEL DER APHORISTIK
GABRIEL LAUBS

Bei dem jetzt anstehenden Untersuchungsschritt gebe ich die abstrakt theoretische und allgemein poetologische Orientierung auf und erörtere das Werk eines individuellen Aphoristikers, weil die konkrete Motivfeldstruktur Entscheidungen verlangt, die nicht mehr generell verbindlich für die Gattung sind. Dennoch hat die Einzelerörterung Verallgemeinerungswert: Gerade die Motivaufsplitterung und die immanente Anordnung im Nominalfeld bei Laub zeigt, daß das Zentralmotiv der Gattung, der Mensch, auch die individuellen Wahlen vorbestimmt.

Laub stellt das Zentralmotiv der Gattung in eine Zahl- und Zeitkoordinate, die Raumkoordinate dagegen ist von sekundärer Bedeutung. Die Zahlkoordinate ergibt sich aus der doppelten Existenzweise des Gattungswesens Mensch als Individuum und als Gruppe. Beide Existenzweisen werden auf eine Zeitachse projiziert, die individuelle Lebenszeit des einzelnen und die kollektive Menschheitszeit der Gruppe. Zahl und Zeit erhalten gegensätzliche Wertungen in folgender Kombination: Der Mensch in der Einzahl im Aspekt der individuellen Lebenskurve wird positiv gewertet, der Mensch in der Mehrzahl im Aspekt der Menschheitsgeschichte wird negativ bewertet. Hinter diesen Wertungen verbergen sich folgende Urteile: Der Einzelmensch kann in seinem Leben eine Entwicklung zum wahren Menschsein, wie es durch die idealistische Philosophie (im Sinne von wahrer Sprach- und Denkfähigkeit als *differentia specifica des genus*)¹⁷ definiert wird, durchmachen; der Mensch als Gruppenwesen, als 'die Menschen'//die Menschheit' motivisch gefaßt, kann dies nicht, die Geschichte der 'Menschheit' ist eine Geschichte der Selbstverfehlung des wahren Wesens des Menschen. Da der Mensch notwendig in beiden Zahlen existieren muß - als Individuum und als Mitglied der Gruppe -, offenbart die Urteilebene einen unlöslichen Konflikt, der wohl als Generator das Paradoxon auf der Aussageebene hervortreibt. Aus den beiden Urteilen zum Zentralthema des Menschen nun entwickelt Laub zwei motivische Blöcke, um die sich alle Nominalmotive seiner Aphoristik gruppieren.

Der erste Motivblock, angeführt von dem Zentralmotiv Mensch im Singular ('der Mensch'), splittert sich in *kontrastive Motivpaare*

auf, zwischen denen eine *dynamische*, in einer Richtung verlaufende Bewegungsspannung herrscht. Die Bewegungsspannung ergibt sich daraus, daß einer der kontrastierten Motivpole interpretiert wird als Beginn einer evolutionären Bewegung des Menschen zu sich selbst, während der andere den Zeitpunkt dieser Bewegung darstellt. Die Evolution wird auf die individuelle Lebenskurve projiziert mit den Kontrastpolen Kindheit-Erwachsenen, die Evolutionsbereiche sind die Denk- und Sprechfähigkeit, die Körper-Geistorientierung des Menschen sowie die Trieb-Moralbestimmtheit des Handelns. Die Motivpaare hierzu sind: 'Kind'-'Erwachsener', 'Monolog'-'Dialog', 'Erkanntwerden durch den andern'-'Selbsterkenntnis', 'Körper'-'Kopf', 'sexuelle Potenz'-'Treue'. Hierzu seien wahlweise einige Beispiele gegeben:

1. Mein kleiner Sohn ist schon ein ganz richtiger Mensch. Er kann schon "nein" sagen.
2. Der Erwachsene: er weiß bereits, daß gegen Dummheit kein Kraut gewachsen ist.
Dospělý: člověk, který už ví, že proti blbcům nic nezmůže.
3. Es ist nicht leicht, einen Dialog mit sich selbst zu führen. Seinem eigenen Monolog zuzuhören, ist aber schrecklich langweilig.
4. Man findet zu sich selbst am besten, wenn man einen andern suchen läßt.
5. Ich kenne nur einen Mensch, Liebes, der mich noch weniger kennt als Du - mich.
6. Das Hirn und der Hintern sind kommunizierende Röhren: solange man keinen Tritt in den Hintern kriegt, fängt man nicht an zu denken.
7. Was ist besser: ein treuer Mann oder ein potenter? Eine treue Frau - oder eine patente?

Charakteristisch für diese Beispiele wie für alle Aphorismen, die dem Motivblock 'der Mensch' zugeordnet sind, ist eine *positive emotionale Grundfärbung*, die sich aus dem Vergleichsurteil der Tiefenebene (zwischen der idealen Definition des Gattungswesens Mensch und der Realisation durch 'den Menschen' als Individuum) herleitet. Allerdings ist dies keine idyllisch-konfliktlose emotionale Gestimmtheit, sondern ein *positiv-skeptische*. Die Skeptik resultiert aus der Einsicht in die Grenzen: Der 'Erwachsene' erkennt, daß Evolution der Denkfähigkeit immer nur im Individuum vor sich geht, er kann die unterlassene Entwicklung bei anderen nicht

kompensieren ("gegen Dummheit [ist] kein Kraut gewachsen"). Auch die Selbsterkenntnis hat Schranken - sie reicht zwar weiter als das Erkanntwerden durch den Nächsten ("Liebes"), doch ist der Inhalt dieser äußersten Erkenntnis die Unmöglichkeit vollen Erkennens (Der skeptische Grundton tritt gerade an diesem Beispiel deutlich hervor in der ironischen Umkehrbehauptung: Die Stufen des Erkennens werden negativ ausgedrückt (impliziertes 'wenig kennen' vs. explizites "noch weniger kennen")). Die Konflikthaltigkeit auch in diesem Motivblock resultiert aus zweierlei: Zum einen impliziert das "Nein"-Sagen als Kennzeichen des "Mensch" gewordenen 'Kindes' einen Konflikt mit der Forderung der Umwelt nach dem Ja-Sagen im Sinne der Anpassung, zum andern bedeutet die Ohnmacht des "erwachsenen", d.h. über das "Nein"-Sagen zu sich selbst gekommenen Menschen gegenüber der herrschenden "Dummheit" eine schmerzliche Selbstbeschränkung, die um so schmerzlicher ist, als der einzelne das Du des Dialogs braucht, um im Umweg über den andern den monotonen Monolog mit sich selbst zu überwinden.

Dennoch herrscht, trotz der Skeptik, eine *positive Grundemotion* in diesem Teil des nominalen Motivfelds, die durch die Vergleichsperspektive der Textoberfläche betont wird: Bei diesen Vergleichen wird jeweils ein gegebener, positiver Vergleichspol mit einem abweichenden, aber nicht eindeutig negativ belasteten zusammengestellt, wobei *der positive Pol im Vordergrund der Aufmerksamkeit steht* - beim ersten Beispiel ist der positive Pol der "richtige Mensch", an den sich das 'Kind' angenähert hat; beim zweiten Beispiel ist es das "Wissen", das der "Erwachsene" erreicht hat; beim dritten ist es die - wenngleich skeptisch eingeschränkte ("nicht leicht")-Möglichkeit des Dialogs mit sich selbst (der ein Dialog ja nur ist, wenn die fremde Position des anderen in die Auseinandersetzung des Ich mit sich integriert wird); beim vierten Beispiel ist positiver Pol die Möglichkeit des Zu-sich-selbst-Findens; beim fünften die Kulmination des Erkennens in der Einsicht in eigene Grenzen; beim sechsten die in Gang gesetzte Denktätigkeit, die allerdings einen undenkerischen Anstoß braucht ("Tritt in den Hintern"), und beim siebenten und letzten Beispiel das Abwägen zwischen zwei nur graduell unterschiedenen guten Wahlen.

Neben der Betonung des positiven Vergleichspols kennzeichnet das Vergleichsverfahren der Oberflächenebene bei den untersuchten

Beispielen noch ein weiteres Verfahren: Dies ist einerseits der *freie Wechsel zwischen den motivischen Kontrastpaaren*, wie etwa dem Paar 'Kind'-'Erwachsener', bei dem einmal die Sicht des 'Kindes' (im ersten Beispiel) und ein andermal die Sicht des 'Erwachsenen' favorisiert sein kann, zum andern aber auch eine *Körpersicht*, aus der heraus das Geistige betrachtet wird wie in dem Beispiel der "kommunizierenden Röhren". Beide Verfahren entsprechen dem Verfremdungsbedürfnis des Vergleichs, worin ein Vertrautes, Bekanntes, häufig in erstarrten konventionellen Formen Gesehenes und Gewertetes unvertraut und fremd gemacht werden soll, damit es 'neu' erscheinen und zugleich seinem wahren Wesen gemäß erkannt werden kann.¹⁸ Für die poetische (nicht philosophische, wie auf der Tiefenebene des Urteilsvergleichs) Verfremdungsabsicht des Oberflächenvergleichs sind der sechste und siebente Aphorismus unserer Beispiele typisch. Mit der Kausalverbindung zwischen Geistesregung und schmerzlicher Berührung des unteren Körperteils, die der sechste Aphorismus behauptet, werden mythologisierende Interpretationen der geistigen Inspiration lächerlich gemacht (ohne daß jedoch zugleich auch die Geistestätigkeit selber der Lächerlichkeit preisgegeben würde), und mit dem scherzhaften Zur-Wahl-Stellen zwischen Potenz und Patentheit des Mannes und der Frau einerseits und Treue andererseits als einer Wahl zwischen alternativen, aber beiderseits 'guten' Werten wird die Ideologisierung körperlicher Treue entlarvt, hinter der oftmals sexuelle Impotenz verborgen ist. Die Scherzhaftigkeit und damit Scheinhaftigkeit dieser behaupteten Alternative geht daraus hervor, daß unter "Patentheit" der Frau als Alternative der "Treue" nichts Konkretes vorstellbar ist. Durch die symmetrische (und durch Klangwirkung unterstrichene) Gleichsetzung von "Patentheit" und "Potenz" erfährt auch die konkrete Semantik dieses Alternativwerts des Mannes eine Entsemantisierung.

Die auf Verfremdung und Entlarvung habitualisierter, verschleiender Seh- und Wertungsweisen gerichtete poetische Perspektivführung gehört in die Tradition der aphoristischen Gattung. Mit diesem Mittel führten die Aphoristiker auch einen Kampf gegen die Normen und Konventionen der bürgerlichen Gesellschaft, die sie als Lüge empfanden. Insbesondere La Rochefoucault ist hier zu nennen, der die zeitgenössische Gesellschaft angriff, indem er das ideolo-

gisch verbrämte Liebesverhalten der höheren Stände in seinen Aphorismen immer wieder als egoistische Eigenliebe bloßstellte.¹⁹ Bei Laub hat das Verfremdungsverfahren jedoch kein eindeutig satirisches, auf die Gesellschaft gerichtetes Ziel. Zumindest in dem Motivblock um 'den Menschen' ist die Verfremdung im Perspektivspiel stärker Spiel mit etablierten Vorstellungen als Kritik realer Verhaltensweisen, und in dem ihm kontrastierenden Motivblock um 'die Menschheit' nimmt die Verfremdung eine ganz eigene Richtung, mit der wir uns nun beschäftigen wollen.

Entscheidend für die im zweiten Motivblock angewendete Verfremdungstechnik ist der Vergleich zwischen dem wahren Wesen 'des Menschen', dem eine auf Entwicklung zustrebende innere Dynamik zukommt, und den historisch erfahrenen Formen 'der Menschen'/'der Menschheit', die das Entwicklungspotential des einzelnen zerstören. Dieser entwicklungsgeschichtliche Befund wird als unumgänglich hingegenommen:

Der Mensch ändert sich ununterbrochen, die Menschheit bleibt immer gleich.

Die positive Aussage des ersten Teils dieses programmatischen Aphorismus wird durch die zweite Aussage als scheinhaft entlarvt, denn eine Veränderung des einzelnen, die sich nicht auch der Gruppe mitteilen kann, ist ergebnislos und widerspricht damit ihrer eigenen Definition, wonach eine Zuständlichkeit in eine andere übergeht gerade infolge einer eingebrachten Veränderungskraft. Der zitierte Aphorismus ist programmatisch für den zweiten Motivblock nicht nur durch sein Thema (Motivkontrastpaar 'der Mensch' - 'die Menschheit',) sondern auch durch die Aussagenmethode. Hier werden nicht wie bei dem entgegenstehenden Motivblock um 'den Menschen' zwei positiv aufeinander beziehbare Motive kontrastiert, sondern *ein immer negativ wertiges dominierendes Motiv zerstört das positive Potential eines andern*, wie dies auch der folgende, die *differentia specifica* 'des Menschen' im Bereich 'der Menschen' entwickelnde Aphorismus bezeugt:

Wir haben kollektiv beschlossen, individuell zu denken.

Rozhodli jsme se jedomyslně, že budeme myslet individuálně.

Im axiomatischen System Laubs ist 'individuelles Denken' die einzige Form des wahren Denkens, es basiert auf dem "Nein"-Sagen

des einzelnen gegen die Integrationskraft kollektiver Denkschablonen. Durch den vorangeschickten Kollektivbeschuß wird das Merkmal der Individualität des Denkvorgangs jedoch außer Kraft gesetzt, das Resultat kann nur ein scheinhaftes Denken sein, dem die Form der Lüge und Selbstlüge der Beschlußfassenden und -ausführenden innewohnt. Die Verfremdungsmethode zielt hier darauf, die den Schein etablierenden Denkgewohnheiten aufzudecken, die aphoristische Aussage wird zu einer Angriffswaffe, das gattungstypische Paradox der Textoberfläche wird schärfer, weil das ihm vorangehenden Urteil der Tiefenebenen eine wesenszerstörende Einwirkung 'der Menschen' auf 'den Menschen' festgestellt hat. Zwischen 'dem Menschen' und 'den Menschen' herrscht ein nicht aufhebbarer, in diesem Sinne *statischer Widerspruch*, und dementsprechend zielt das Verfremdungsverfahren in den Aphorismen um den zweiten nominalen Motivblock darauf, diesen Grundwiderspruch bewußt zu machen, nicht in der Hoffnung, die Angegriffenen ('die Menschen') zu ändern, aber doch mit der Absicht, *eine Warnung an 'den Menschen'* zu übermitteln.

Zu diesem Zweck entwickelt Laub ein Motivsystem, dessen innere Form durch eine Grundopposition bestimmt wird, die Opposition von Lüge und Wahrheit. Produktiv ist dabei der Pol der Lüge, er treibt aus sich heraus eine ganze Reihe im zugeordneter Einzelmotive: die 'Macht', die Machthaber wie 'Gott'/'Schöpfer', die 'Politiker', die Machtverwalter im militärischen wie im zivilen Bereich ('Korportal', 'Chef'), die Instrumente der Macht wie 'Polizei' und 'Zensur' und schließlich die an das Machtsystem Angepaßten, die Laub in einer ganzen Reihe von Berufsbildern motivisch konkretisiert. Dem Motiv 'Macht' kommt dabei eine Schlüsselstellung zu, es ist verantwortlich für den Mechanismus der Lüge und die Zerstörung des einzelnen, der durch die Anpassung an die Lüge von der Entwicklung seiner wahren Denk- und Sprachfähigkeit abgehalten wird:

Všeho moc škodí. Nejvíce to platí pro moc jednotlivců.
(Nicht übersetzbar wegen des Wortspiels um "moc". Ungefähre Übersetzung: 'Allzu viel ist ungesund. Am meisten gilt das für allzu viel Macht der Individuen').

Der Aphorismus offenbart durch die Ambivalenz seines Richtungsstrahls - "schädlich" ist das Zuviel an Macht nicht nur für die Opfer der Macht, sondern auch für die Machthaber selber -, daß

das Machtprinzip ein Gegenprinzip zum Dialog darstellt, worin das "Individuum" im Umweg über das Du ja zu sich selber kommen soll. Die Macht etabliert die monologische Kommunikationsform, dessen Opfer auch die monologisierenden Machthaber selber sind. Dieser Prozeß wird in folgendem Aphorismus episch entfaltet:

Von niemandem kontrolliert, schuf Gott die Dummköpfe. Und dann, um sie zu retten, schuf er die Zensur.

Gott, der 'Allmächtige', ist die mythologische Quelle aller irdischen Mächtigen, die für die Macht den Preis der "Dummheit" zahlen müssen, da sie die Möglichkeit der Selbsterkenntnis über den Dialog mit dem Du zerstören. Die "Zensur" ist hier mötivische Chiffre für die Lüge, durch welche die "Dummheit" verschleiert werden soll. Das mythologische Motiv "Gott" bringt gleichzeitig den schein-geschichtlichen Aspekt ein, hinter dem sich Wiederkehr des Immer Gleichen verbirgt, wie folgende Aphorismen offenbaren:

1. Der Schöpfer der Welt hatte verschiedene Perioden, ganz wie Picasso: eine weiße, eine schwarze, eine gelbe, eine rote... Jetzt könnte er langsam zu einer konstruktiven Periode übergehen.
2. "Bin ich der Wächter meines Bruders?" fragte Kain. Seitdem hat der Mensch nur zwei Möglichkeiten, entweder erschlagen oder überwacht zu werden.

Die Hoffnung auf eine "konstruktive Periode" des "Schöpfers der Welt" ist illusorisch angesichts der Tatsache, daß "Gott" eben kein Künstler wie Picasso, sondern "Allmächtiger" im Bund mit den irdischen Mächtigen ist. Diese sind die "Kains", die 'dem Menschen' nur zwei gleichermaßen negative Optionen offen lassen.

Dem aggressiven Charakter dieser Aphorismen korrespondiert eine *gesteigerte, nun eindeutig negative Emotionalität*, die sich aus dem Negativresultat des Vergleichsurteils zwischen 'dem Menschen' und 'den Menschen' speist und in höhnische und spöttische Tonalität der Äußerung übergehen kann wie in folgenden, gegen zivile und militärische Teilhaber der Macht gerichteten Aphorismen:

1. Ein tugendhafter Politiker ist lobenswert, aber kaum brauchbar.
2. Ein mustergültiger Korporal: man kann sich darauf verlassen, daß ihm nichts Gescheites unterlaufen wird.
Vzorný kaprál: muž, na kterého je spolehnutí, že neprovede nic chytrého.
3. Jeder Chef hat lieber zwei Mitarbeiter mit IQ 80 als einen mit IQ 140.

Die scheinbar positive, ein wenig herablassende Bewertung des moralischen "Politikers" wird im ersten Beispiel durch das vernichtende "kaum brauchbar" denunziert als höhnische Verachtung für jemanden, der sich in den Funktionsbereich der Macht begeben hat, ohne deren Spielregeln (Amoralität) zu kennen und daher scheitern muß ("kaum brauchbar"). Bei dem militärischen Vorgesetzten des zweiten Beispiels wird unter dem eine positive Eigenschaft suggerierenden "man kann sich verlassen" eine negative, die Dummheit ("nichts Gescheites"), eingeführt (im Deutschen zusätzlich noch dadurch gesteigert, daß das "unterlaufen" ja ein Versehen bedeutet; der "Korporal" begeht Kluges nicht einmal aus Versehen). Im Zivilbereich ist der "Chef" noch dümmer als im Militärbereich, da er dem Genie ("IQ 140") das quantifizierte Imbezil (2xIQ 80) vorzieht.

Aggressivität und negative Emotionalität entladen sich in noch stärkerem Maß in einer Reihe von Berufsmotiven, die alle dem Bereich der sprachlich Tätigen zugeordnet sind: "Schriftsteller", "Künstler" und insbesondere "Lyriker". Die Steigerung der emotionalen Einstellung mag hier dadurch bedingt sein, daß diese Berufe der Tätigkeit des 'Aphoristikers' nahe sind, jedoch von Akteuren ausgeübt werden, die sich an die im Machtbereich 'der Menschen' herrschende Lügenkonvention angepaßt haben: ²⁰

1. Nicht jeder Autor, der sich verkauft, ist ein Bestseller-Autor.
2. Glauben Sie den Lyrikern nicht: Nicht alle sind so impotent wie sie schreiben.

Ähnlich wie bei dem Aphorismus über den "Politiker" wird der erfolglos korrupte Schriftsteller verspottet, die Aggressivität gegenüber dem Berufskollegen des Aphoristikers ist aber schärfer, statt des wohlwollend herablassenden "lobenswert" erscheint hier im Text das eindeutig negative Tätigkeitswort "sich verkaufen", das die Anpassung an die Spielregeln der Macht unverschleiert benennt. Bei "den Lyrikern" wird das motivische Kontrastpaar 'Sex'-'Moral' aus dem Motivblock um 'den Menschen' abgewandelt zu 'Sex'-'Talent'. An die Stelle der dort gegebenen evolutionären Entwicklungsdynamik tritt hier statische Mechanik (sexuelle Impotenz entspricht Talentlosigkeit), vor der nur scherzhaft-ironisch gewarnt wird ("nicht alle" impliziert 'die meisten').

Für das gesamte nominale Motivfeld bei Laub ist somit charakte-

ristisch die Aufteilung in zwei oppositionelle Motivblöcke, die je von Varianten des Zentralmotivs der Gattung angeführt werden: 'der Mensch' als Ausdruck der individuellen Existenz und 'die Menschen' / 'die Menschheit' als Ausdruck der Gruppenexistenz. Im ersten Motivblock figurieren kontrastive, dynamisch aufeinander bezogene Motivpaare, die durch ihr formales gegenseitiges Verhältnis mehr noch als durch ihre Motivsemantik die positive Grundbewertung des aphoristischen Ich zu 'dem Menschen' im Verhältnis zu dem Ideal 'des Menschen' abbilden. Im zweiten Motivblock figurieren Motive, die von dem Gedanken der Macht abgeleitet sind und auf den damit verbundenen statischen Gegensatz von Wahrheit und Lüge rückverweisen. Dieser statische, nicht überwindbare Gegensatz ist seinerseits formaler Ausdruck für die negative Grundbewertung des aphoristischen Ich zu 'den Menschen' im Verhältnis zum Ideal. Die jedem der beiden Blöcke zugrundeliegenden Werturteile verleihen den Einzelaphorismen ihre spezifische Tonalität und eine je spezifische Funktionalität des perspektivischen Verfremdungsverfahrens.

Die Funktion des nominalen Motivfelds insgesamt ist nun die, daß sich jeder einzelne Aphorismus, gleich welchem der beiden Blöcke er sich durch das thematisierte Motiv zuordnet, immer auch über das gewählte Motiv hinaus auf das gesamte Feld bezieht, aus ihm seine Axiomatik und emotionale Färbung ableitet. Durch diesen Feldbezug erhalten die aphoristischen Einzeläußerungen eine innere Systematik, die sie allein von ihrer Textstruktur her nicht aufweisen. Jeder Einzelaphorismus hat eine Art "deiktischer Energie", mit der er in das gesamte Motivfeld, das 'hinter' ihm sich auftut, hineinverweist. Natürlich erschließt sich die innere Besetzung und Form dieses Feldes nicht voll durch einen einzigen Aphorismus, aber jeder von ihnen lenkt doch durch die implizierten Denkopoperationen an der durch sein thematisiertes Motiv gewählten Stelle über sich hinaus und treibt den Leser an, sich entlang der "deiktischen Energie" mehrerer Aphorismen das ganze Hintergrundsfield zu erschließen.²¹

Bei der Rekonstruktion des gesamten nominalen Motivfelds nun leisten Einzelaphorismen, die die Funktion von Verdichtungsmotiven haben, eine Hilfestellung.²² Solche Verdichtungen finden sich bei Laub in zwei Formen, im Motiv des 'Aphorismus', bzw. der damit verbundenen Rolle des 'Aphoristikers' und im Motiv des Ge-

dächtnislochs':

1. Die Schwäche des Aphorismus: Er betrachtet die Leser als Erwachsene.
2. Traum des Aphoristikers: daß seine Aphorismen noch hundert Jahre später auf Zensurschwierigkeiten stoßen.
Aforistova ctižádost: aby moje aforismy vycházely i za sto let s cenzurními potížemi.
3. Aphorismus: eine kleingemachte Tragödie.
4. Die schönsten Visionen zeigt man den Menschen durch ein Loch in ihrem Gedächtnis.
(Im Tschechischen gibt es zu dem 'Gedächtnisloch' die Entsprechung des 'Gedächtnisfensters' wie etwa in folgendem Beispiel:
Okno v paměti lidstva - jediná vyhlídka na jeho rehabilitaci.)

Durch die Selbstthematization der Gattung und des gattungsgeschichtlichen Ich wird die Autoreflexivität jedes künstlerischen Motivs bewußt gemacht und damit die ihm eigene innere Struktur.²³ Im gegebenen Fall verweist der erste zitierte Aphorismus auf das positive Vergleichsurteil des aphoristischen Ich zwischen dem Ideal des Menschen und 'dem Menschen', welches die aphoristische Kommunikation überhaupt begründet, da sich aus diesem Urteil die Hoffnung auf einen wahrhaft sprech- und denkfähigen Partner ("Leser" als "Erwachsener") ableitet. Das ausgesagte Gattungsattribut der "Schwäche" ist hier semantisch zweideutig, es impliziert auch "Stärke" im Sinne von Bereitschaft zum Riskiko, auf einen "erwachsenen" oder 'nichterwachsenen' "Leser" zu stoßen. Das zweite Beispiel ironisiert die Hoffnung jedes Künstlers, einen zeitüberdauernden, ewigen Wert mit seinem Werk zu schaffen. Zugleich damit thematisiert es die Feindbilder ("Zensur" und die ihrer bedürftigen Machthaber) der Gattung, die dem negativ wertigen Motivpol um 'die Menschen' zugeordnet sind. Das dritte Beispiel ordnet 'den Aphoristiker' der Gattung der Tragödie und dem tragischen Helden zu und spielt damit auf den aussichtslosen Kampf gegen 'die Menschen' um 'den Menschen' an, den der Aphoristiker auf sich nimmt. Das Attribut "kleingemacht" bezieht sich einerseits auf den geringen Textumfang des Aphorismus im Vergleich zur Tragödie, andererseits auf den auf menschliche Maße (in seiner Körperlichkeit, Kleinheit gesehene), was die Perspektive von unten nach oben er-

laub) zurückgebrachten Aphoristiker als Helden, der über die festgestellte Disproportionalität von Körper und Geist, Realität und Ideal lacht statt darüber zu weinen. Allen drei zitierten autothematismen Aphorismen, zu denen man bei Laub noch etliche mehr finden kann, machen die gattungseigene Aussage- und Urteilebene bewußt und verweisen auf das hier lokalisierte Zentralmotiv Mensch und dessen motivische Varianten, die in den übrigen Aphorismen Laubs immer wieder variiert, konkretisiert und in ihrer Feldfunktion bestätigt werden. Charakteristisch ist dabei die perspektivische Nähe des gattungslogischen Ich zu dem positiven Motivpol 'der Mensch', hinter dem der oppositionelle Motivpol um 'die Menschen' nur in perspektivischer Ferne sichtbar wird. Dies ändert sich bei dem zweiten Verdichtungsmotiv "Gedächtnisloch". Hier verflüchtigt sich das aphoristische Ich zu bloßer Urteils- und Aussagekraft, welche ihm erlaubt, die zeitperspektivischen Manipulationen 'der Menschen', die diese an sich selbst ("Loch im Gedächtnis") und "man" an ihnen ("zeigt man den Menschen") vollzieht, zu konstatieren. Der positive Gegenpol und das ihm nahestehende aphoristische Ich sind als solche aber nicht miterfaßt, und diese Feldverkürzung, die dann eintritt, wenn sich der Aphoristiker direkt dem Negativpol zuwendet, ist aussagekräftig für die Zerstörung, die im nominalen Motivfeld Laubs 'den Menschen' gegenüber 'dem Menschen' zuerkannt wird.

II,1,b DAS PRONOMINALE MOTIVFELD BEI LAUB

Während das nominale Motivfeld durch die axiomatischen Grundentscheidungen (positive Wertung 'des Menschen', negative Wertung 'der Menschen'), durch konkrete Motivwahl, Motivverteilung und innere Formverhältnisse stark individualpoetische Züge aufweist, ist das pronominale Motivfeld stärker durch die allgemeine Gattungsstruktur vorherbestimmt. Zu den durch die Gattungsstruktur bedingten Eigenschaften dieses Motivfeldes gehört die schon erwähnte ständige Mitgegebenheit der Kommunikationsebene und ihrer durch Personalpronomina repräsentierten Kommunikationspartner auch dort, wo diese Ebene nicht lexikalisiert wird, sowie eine nun zu untersuchende *hierarchische Vorrangstellung* des botschaftsendenden "Ich" vor dem botschaftempfangenden "Du". Allgemein gattungsbedingt ist auch das Verhältnis der *Exklusion* bzw. *Inklusion* zwi-

schen dem "sie", "man" oder "er" als pronominalen Repräsentanten des kommunizierten Worüber und dem kommunizierenden "Ich" und "Du". Zur individuellen Poetik der Aphorismen Laubs hingegen gehört die Rollenfigur des 'Narren' als einer Doublette des 'Aphoristikers', welche einer besonderen Interpretation bedarf.

1. DIE ÜBERINDIVIDUELLEN EIGENSCHAFTEN DES PRONOMINALEN MOTIVFELDES

Die hierarchische Vorrangstellung des "Ich" als Senders der Botschaft vor dem empfangenden "Du" ergibt sich daraus, daß dieses "Ich" Repräsentant des urteilenden und aussagenden Subjekts der gattungskonstitutiven Strukturebenen ist. Daraus resultiert für das "Ich" gegenüber dem "Du" ein Vorsprung an Einsicht (es stellt im Vergleichsurteil Diskrepanzen zwischen dem Ideal und der Empirie fest) und sprachlich-bildlicher Verarbeitung (es formuliert die festgestellte Diskrepanz in einem sprachlichen Paradox), aus welcher es das Recht auf Belehrung und Appel im Verhältnis zum "Du" ableitet. Auch durch den didaktischen Zeigefinger, mit dem das "Ich" als Repräsentant des Aphoristikers das "Du" als Nicht-Aphoristiker auf das eventuell vergessene Ideal des 'Menschen' und die Gefahren in der Welt 'der Menschen' hinweist, unterscheidet sich das aphoristische Subjekt vom lyrischen.²⁴ Diese hierarchische Vorrangstellung äußert sich grammatikalisch in den häufigen Imperativformen:

1. Halte dich nicht für dumm. Überlaß es den andern.
2. Mensch, laß dich nicht erziehen - erziehe dich selbst!
3. Die Menschheit lieben? Versuch's doch erst mit einem einzigen Menschen!

Es ist evident, daß in den zitierten Beispielen sowohl das "Ich" wie auch das "Du" dem nominalen Motivpol 'der Mensch' nahe stehen, das "Ich" im Verhältnis der autoritätsverleihenden Deckungsgleichheit, das "Du" in potentieller, eventuell gefährdeter Deckungsgleichheit. Der nominale Gegenpol um 'die Menschen' ist als die das "Du" gefährdende Kraft immer mit präsent - einmal als "die andern", dann versteckt in dem negierten "sich erziehen lassen" und schließlich lexikalisiert in "die Menschheit". "Ich" und "Du" schließen sich somit in je differenzierter Weise an das "man",

"er" im Sinne von 'der Mensch' an und zugleich aus dem ebenfalls im kommunizierten Wortüber enthaltene "sie" im Sinne von 'die Menschen' aus. Die Nicht-Identität von "Ich" und "Du" ergibt sich auch daraus, daß das "Ich" ohne gleichzeitige Mitpräsenz des "Du" auftreten kann, während das "Du" das "Ich" immer mitrepräsentiert:

1. Ich bin ein naiver Mensch: ich glaube das Recht zu haben, recht zu haben.
2. Du denkst? Denkste!

Gerade durch die - scheinbar behauptete - Eigenschaft der Naivität (scheinbar deswegen, weil eine zu Bewußtsein gebrachte Naivität deren Wesensmerkmal der Unbewußtheit ja aufhebt) schließt das "Ich" eine Identität durch Zustimmung zwischen sich und dem "Du" aus, es macht sich zum einsamen aphoristischen Helden. Das imperativisch über seinen Selbstirrtum aufgeklärte "Du" des zweiten Beispiels hingegen setzt das aufklärende "Ich" voraus und die nur von diesem vollzogenen Erkenntnisprozesse in bezug auf das "Du". (Gleichzeitig mit der hierarchischen Vorrangstellung des "Ich" vor dem "Du" läßt dieses Beispiel auch eine die Hierarchie nivellierende Interpretation zu, wenn man den Appell als Selbstappell versteht. Das "Du" deckt dann das Gegenüber wie auch das eigene "Ich" des Sprechers ab.)

Während in den Aphorismen, die die Kommunikationspartner lexikalisieren, das Inklusions- bzw. Exklusionsverhältnis zu dem kommunizierten Wortüber leicht bestimmbar ist, geben die die Pronominalebene nicht lexikalisierenden Aphorismen in dieser Frage größere Probleme auf:

1. Wenn die Menschen nur daran denken würden, daß jeder von ihnen ein Original ist!
2. Beutet euch aus, Menschen! Jeder sich selbst.
3. Wir machen Fehler aus Versehen. Die anderen - aus Dummheit.
4. Gebt keine Schleudern den Goliaths!
5. Wenn Sie nichts Gutes erwarten, dann warten Sie bitte nicht länger!

In den beiden ersten Beispielen deutet das Paradox der Oberflächenebene ("die Menschen" werden als Subjekt eines Selbstbesin-

nungs- bzw. Selbsterziehungsaktes angesprochen, den nur 'der Mensch' vollziehen kann) darauf hin, daß das sprechende "Ich" zu einem "Du" als dualen Repräsentaten 'des Menschen' über 'die Menschen' als Gruppe redet, das "sie"/"ihr" (für 'die Menschen') schließt also das "Ich" und "Du" aus. Im vierten Beispiel steht ein isoliertes "Ich" dem "sie" für 'die Menschen' konstatierend gegenüber: 'Die Menschen' haben in ihrer Geschichte den "Goliaths" immer schon die "Schleudern" gegeben, der Appell ist rhetorisch und hat expressive Funktion, er drückt die emotionale Reaktion des urteilenden und aussagenden Ich über das historische Faktum aus. Im dritten Beispiel schließt das "wir" das "Ich", "Du" und "sie" ungeschieden in die Extension von 'die Menschen' ein, zwischen dem "wir" und dem "die anderen" besteht eine Scheinopposition; das urteilende und aussagende Ich schlüpft hier in die Denkhaltung 'der Menschen' hinein wie in eine Rolle und führt dem idealen Adressaten des Aphorismus - in denunziatorischer Absicht - eine für 'die Menschen' charakteristische Selbsteinschätzung vor. Ein derartiges Rollenspiel des aphoristischen Ich liegt auch bei dem letzten Beispiel vor. Rolle ist hier die gewohnheitsmäßige und damit automatisierte Redewendung 'nichts Gutes erwarten', welche so aufgegriffen und weiterentwickelt wird, daß die durch Automatisierung unbewußt gewordene immanente Verhaltenssteuerung wiederaufgedeckt und ad absurdum geführt wird.²⁵

Aus den zitierten Beispielen geht hervor, daß die morphologisch-grammatischen Formen allein über des gegenseitige Verhältnis von pronominalem "Ich" und "Du" und nominalem Wortüber nicht entscheiden, da die sprachlichen Formen sowohl denotative wie auch bloß stilistische Funktion haben können. Allerdings kann man - zumindest bei Laub - feststellen, daß das lexikalisierte "Ich" und "Du" in der Regel singuläre Fälle 'des Menschen' denotieren, während das "wir", "sie", "man", "er" in bezug auf das "Ich" und "Du" sowohl exklusiv wie auch inklusiv fungieren können. Entscheidend ist in allen Fällen die nominale Motivinterpretation, und da sie bei jedem Aphoristiker individuell gesteuert wird (durch das jeweilige nominale Motivfeld), wird das von der allgemeinen Gattungspoetik bestimmte pronominale Motivfeld doch wieder in die individuelle Poetik zurückgebunden.

2. DIE INDIVIDUELLEN EIGENSCHAFTEN DES PRONOMINALEN MOTIVFELDES

Wie die oben zitierten Beispiele (vier und sechs) gezeigt haben, läßt die variable Beziehung zwischen dem "Ich" und dem "Wir" ein Rollenspiel zu. Dieses Rollenspiel steigert sich in den Aphorismen Laubs bis zur Rolle des Narren auf der einen Seite (wenn das "Ich" ganz in der Sprech- und Denkkonvention des gruppenhaften "wir" aufgeht) und des Aphoristikers als Helden auf der anderen:

1. Sie haben mir recht gegeben. Mit dem Schlagstock.
Dali mi za pravdu. Klackem.
2. Heute kann jeder Theaterkritiker werden - nur ich nicht -, ich schnarche.
3. Ich bin auch ein Mensch. Aber sagen Sie's bitte nicht weiter.
4. Ein Herrscher, der Angst hat, jemandem Narrenfreiheit zu geben, macht sich selbst zum Narren.
5. Er war ein so mächtiger und ruhmreicher König, daß sich bis heute ein Witz über ihn erhalten hat.
Byl to král tak mocný a slavný, že se o něm dodnes dochoval vtip.

Im ersten Beispiel steht das "Ich" als Repräsentant 'des Menschen' gegen "sie" für 'die Menschen', das "recht geben" mit dem "Schlagstock" steht für die Reaktion 'der Menschen' auf das richtige Denken und Sprechen 'des Menschen' ("Nein-Sagen" war ein anderer motivischer Ausdruck dafür), eine Reaktion der Intoleranz und Selbstverteidigung der dem Machtbereich Zugehörigen. Die Präzention auf die Rolle des Helden wird durch die Körperperspektive des folgenden Beispiels, welche das "Ich" entheroisiert, zerstört, was dem Aphorismus als "kleingemachter Tragödie" entspricht. Das dritte Beispiel verbindet das kommunizierende "Ich" mit dem konventionellen "Sie" anstelle des Dual bildenden "Du". Die mit der Konventionsform "Sie" eingebrachte Gruppenqualität 'der Menschen' teilt sich dem "Ich" mit; dieses ist nicht mehr Repräsentant 'des Menschen', wie in dem Aphorismus behauptet wird, sondern ein Einzelfall 'der Menschen', der sich allerdings, anders als das angeordnete Gegenüber, des Ideals noch erinnert wie an etwas Gefährliches und aus der Erinnerung heraus vor dem Gegenüber die Rolle 'des Menschen' spielt in einer Scheinkomplicität mit dem "Sie" (scheinhaft deswegen, weil das "Sie" ja die Öffentlichkeit dar-

stellt, vor der das wahre Menschsein verborgen werden müßte). Diese Rolle könnte man als Narrenrolle des "Ich" bezeichnen.²⁶ Sie unterscheidet sich als eine Sprecherrolle des pronominalen Motivs der ersten Person Singular von dem nominalen Motiv 'Narr'/'Narrenfreiheit', welches das vierte Beispiel entfaltet. Das fünfte und letzte Beispiel bringt die Narrenrolle in einer neuen Weise ein: Hier wird nicht die Redehaltung des Narren, sondern der charakteristische gegenständliche Bezug der Narrenrede motivisch erfaßt. Dies ist der 'Herrscher' ("König"), für dessen Ruhm und Macht die Narrenfreiheit (manifestiert in den "Witzen" über ihn) zeugt. Das letzte Beispiel zeigt zugleich, daß die Narrenrolle bei Laub selbstironisch gefärbt ist, denn der "Witz", das Geistesprodukt des Narren, wird nicht zum Zeugnis von dessen Ruhm, sondern des Ruhms des Herrschers, welcher der Antagonist des aphoristischen 'Helden' ist, der anderen Rolle des "Ich".

II,2 KÜNSTLERISCHER BENENNUNGSAKT UND KOMPOSITION

Nachdem die Untersuchung der aphoristischen Denkhaltung die gattungskonstitutiven Ebenen des Vergleichsurteils und der synthetisierenden Aussage, die Untersuchung der Kommunikationseinstellung die Motivebenen und deren Struktur ermittelt hat, stehen nun die Analysender Benennungsmethode und der Komposition an, welche die unmittelbare Textbeschreibung erlauben. Poetische Benennung und Komposition hängen miteinander zusammen, sie sind zwei Aspekte der "semantischen Geste", welche die Bedeutungsintention einer individuellen dichterischen Äußerung tragen.²⁷ Die Analyse der Benennung offenbart, auf welche Weise ein Dichter die direkte, nicht-dichterische Benennung der Normalsprache aufbricht und zu künstlerischer Wirkung bringt. Die Komposition offenbart, wie die Syntax der Normalsprache, welche dort die Zuordnung der einzelnen Benennungen zu einem Sinnnganzen lenkt, künstlerisch überformt wird, um aus dem logischen Ganzen des Satzes und der Satzgruppe ein Gestaltganzes zu erhalten, das mit der Logik nur spielt.

II,2,a DIE METHODE DER BENENNUNG IM APHORISMUS

Die Benennung in einem künstlerischen literarischen Werk ist immer indirekt, sucht Umwege zu dem gemeinten Gegenstand, macht

nicht den Gegenstand selber zu ihrem Ziel, sondern den Weg zu ihm.²⁸ Jede literarische Gattung, aber auch jeder einzelne Dichter entwickeln charakteristische Benennungsmethoden, um den Weg der Sprache über Wortlaut, sprachliche Bedeutung, Begriff und gegenständliche Vorstellung zur gemeinten Sache hin zu erschweren und selbstzielig zu machen. Für den Aphorismus kann man eine Neigung zur *vergleichenden Benennung* festzustellen. Merkmal des poetischen Vergleichs ist im Gegensatz zur poetischen Metapher und zum Symbol die rationale Auflösbarkeit der Vergleichsfigur.²⁹ Die Vergleichsbereiche verschmelzen nicht unlöslich miteinander, sondern bleiben getrennt, der Vergleich entspricht dem rationalen Faktor im ästhetischen Erleben des Aphorismus, obwohl er auch eine emotionale Ladung impliziert. Wie wird das vergleichende Benennungsverfahren im Aphorismus gehandhabt?

Es lassen sich anhand der Aphoristik Laubs zwei Tendenzen in der Vergleichskonstruktion feststellen: 1. Eine Sache wird mit ihrem Begriff verglichen, 2. Eine Sache wird mit einer für sie üblichen sprachlichen Form verglichen. Ziel des Vergleichsverfahrens ist jedesmal, die Autorität der etablierten Form (logische, sprachliche) anzugreifen, in Frage zu stellen, die Sache neu sehen zu lassen. Der Vergleich dient somit dem Verfremdungsverfahren.

Die beiden Vergleichsmethoden kommen an dem zum Definiendum erhobenen Motiv zur Anwendung. Wenn dabei der Vergleich zwischen Sache (Motiv) und Begriff vollzogen wird, so folgt die Benennung dem sprachlichen Usus, die sprachliche Bezeichnung des Motivs sieht dann wie eine direkte Benennung aus. Im anderen Fall, wenn die Sache mit einer etablierten sprachlichen Form verglichen wird, sieht die Benennung aus wie eine abgegriffene Metapher, die aufgrund ihrer Abgegriffenheit auch schon wie eine direkte Benennung wirken kann. Hierzu drei Beispiele:

1. Der Mensch: Ein durch die Zensur gerutschter Affe.
2. Du denkst Denkstel
3. Wenn man Schritt halten will, muß man ab und zu in Kuhmist treten.

Chceš-li držet krok, nesmíš se bát šlápnot do kravince.

Im ersten Beispiel wird das als Definiendum fungierende Grundmotiv der Gattung mit dem usuellen Lexem "Mensch" benannt, das

Vergleichsverfahren (Sache mit Begriff verglichen) tritt erst am Definiens hervor, das genus proximum und differentia specifica explizit macht. Auch im zweiten Beispiel ist das Definiendum ('Denken') usuell benannt ("denken"), der implizite Vergleich mit dem Begriff wird durch das Definiens ("Denkste!") abberufen und negiert ebenso wie auch in dem vorangehenden Fall, wo durch die Negation der differentia specifica der Mensch mit seiner nächsten Art gleichgestellt wurde. Im dritten Beispiel spielt sich die Vergleichstätigkeit zwischen dem klischeehaften sprachlichen Bild "Schritt halten" und dem intendierten Motiv 'mit anderen Menschen ohne Rückstand mitschreiten' ab, das zum Definiendum gemacht wird, während das Definiens hier das Sprachbild auf nicht-usuelle Weise weiterentwickelt. Das Definiens macht somit in allen drei Fällen das implizite Vergleichsverfahren der Benennung des Definiendum explizit und erleichtert damit den auflösenden Nachvollzug des Benennungswegs.

Die eigentlich dichterische Wirkung des vergleichenden Benennungsverfahrens liegt nun in folgendem: Das *Definiens entfaltet durch eine eigene Benennungsmethode die Vergleichsebenen des Definiendum auf eine nicht vorhersehbare Weise*. Dabei wählt es im Gegensatz zu der Benennungsmethode, welche beim Definiendum angewendet wird, überraschende Benennungen. So entspricht beim ersten Beispiel das Definiens "Affe" mit seiner pejorativen emotionalen Färbung nicht dem sachlichen Benennungsstil des Definiendum (Der Satzbeginn "Der Mensch ist..." ließe eine Fortsetzung mit dem wissenschaftlichen Terminus "ein Primat" erwarten), das gewählte "Affe" erhält durch den Stilbruch den Rang eines Schimpfworts, der Wortlaut der Benennung wird aktualisiert, ohne daß die logische Bedeutung verdunkelt wird. Die emotionale, nicht das abstrakt-logische Subjekt der Aussage, sondern das individuell-persönliche Subjekt der dichterischen Äußerung einbringende Benennung wird weiterhin unterstützt durch den ungewöhnlichen Vergleich der differentia specifica des Begriffs Mensch mit der "Zensur" und das die Verneinung ausdrückende Bild "gerutschter", das aus der konkretisierenden Veranschaulichung des "Affens" abgeleitet ist. Beim zweiten Beispiel ist es das Spiel mit der semantischen Doppeldeutigkeit des Definiens "Denkste" ("denken" ist hier im Sinne von 'fälschlich überzeugt sein' verwendet), welches - wiederum ohne die logisch-be-

griffliche Bedeutung der Benennung des Definiendum aufzuheben - eine subjektive Färbung einbringt, die in diesem Fall durch die Abweichung von der neutralen Satzaussageform durch Frage und Ausruf unterstrichen wird. Das dritte Beispiel enttäuscht wiederum wie das erste die stilistische Erwartung, welche die lexikalische Form des Definiendum geweckt hat ("Schritt halten" ist emotional neutral, "Kuhmist" ist durch die Verbindung zum Fäkalienbereich und zu dem Schimpfwort "Mist" affektiv geladen), und gleichzeitig reaktualisiert es durch seinen stilistischen Wert als ein frisches, nichtabgegriffenes Sprachbild den konkreten Bildwert von "Schritt halten", der diesem durch die Usualität verlorengegangen ist.³⁰

Dadurch, daß das Definiens den immanenten Vergleich des Definiendum auf eine nicht erwartete Weise entwickelt, ist die aphoristische Satzaussage nicht nur ein explizit gemachter Begriff oder ein weiterentwickeltes Sprachbild, sondern auch eine Bewußtmachung, Bloßlegung des vergleichenden Benennungsverfahrens. Die den überraschenden Vergleich suchende Benennungsmethode des Definiens deckt den abgegriffenen, als solchen nicht mehr bewußten Vergleichsumweg der Benennungsmethode des Definiendum über Begriff oder Sprachbild auf und gibt ihm damit seine den kognitiven Wert reduzierende, bremsende, poetische Wirkung.

Das poetischen Verfahren der vergleichenden Benennung entspricht der denkerischen Haltung des Vergleichsurteils, obwohl beide verschiedenen Bereichen der menschlichen Bewußtseinstätigkeit zugehören. Der denkerische Vergleich operiert mit sprachabgewandten Gegenstandsvorstellungen (begriffliches und empirisch-gegenständliches Denken), der poetische Vergleich operiert mit sprachlich geprägten Gegenstandsvorstellungen (sprachlichen Formen, zu denen Sprachbilder wie auch feste, begriffliche Formen gehören). Der denkerische Vergleich intendiert reale oder ideale Gegenständlichkeiten, der poetische Vergleich intendiert fiktionale Gegenständlichkeiten (Motive). Im Aphorismus kommen beide Vergleichstätigkeiten zusammen, die eine (der denkerische Vergleich) in der Tiefenebene der Gattung, die andere (der poetische Vergleich) in der Textoberfläche der Benennungen. Der Überraschungseffekt, der sich hier im Übergang von der vergleichenden Benennung des Definiendum zu der des Definiens einstellt, verbindet sich mit der oberflächenbildenden paradoxalen Aussageebene der Gattungsstruktur,

die ihrerseits wiederum auf die Diskrepanz zwischen idealer und realer Gegenständlichkeit, die die Tiefenebene des Urteils bildet, zurückverweist.

Der poetische Charakter des vergleichenden Benennungsverfahrens zeigt sich nun nicht nur in dem sprachlichen (und denkerischen) Hiatus, welcher sich im Übergang von der Benennung des Definiendum zu der des Definiens einstellt.³¹ Das Vergleichsverfahren ist auch *produktiv*, und dies in dreierlei Hinsicht: 1. Es produziert nominale und pronominale Motive; 2. es produziert stilistische Stereotypen; 3. es produziert Aphorismenkontexte. Durch diese Eigenschaften mehr noch als durch das bloße Faktum seines Vorhandenseins - das als solches auch nicht spezifizierend genug wäre) - wird das Vergleichsverfahren zur *poetischen Dominante* der Gattung.³² Die drei genannten Aspekte seien kurz dargestellt.

Ad 1) Auf der Ebene der Nominalmotive bringt das Vergleichsverfahren über die Kontrastassoziation, die zu einer in die Augen fallenden Eigenschaft einer Sache deren kontrastives Komplement hinzudenkt, motivische Paare hervor. So produziert bei Laub etwa die Eigenschaft 'klein' (im körperlichen oder geistigen Sinn) die kontrastive Ergänzung 'groß' und beide zusammen bringen das häufig wiederkehrende Motivpaar 'David-Goliath' hervor oder etwa folgenden, die Diskrepanz zwischen ideologisch interpretierten Zeitabschnitten und wahren menschlichen Bedürfnissen und Fähigkeiten festhaltenden Aphorismus:

Lieber Gott, hüte deine kleinen Menschen vor großen Zeiten!³³

Ein charakteristisches, durch das Vergleichsverfahren produziertes Pronominalmotiv ist das anekdotische 'er':

Er tat, was er konnte, um zu verbergen, daß er nicht konnte, was er tat.

Dělá, co umí, aby zastíel, že neumí, co dělá.

'Er' gehört nicht auf die pronominal besetzte Kommunikations-ebene, sondern entspringt einem Vergleich zwischen der Klasse 'der Menschen' (bei Laub) und einem Einzelfall aus dieser Klasse, der durch ein merkwürdiges, aber typisches eigenschaftsbildendes Verhalten zum anekdotischen Helden gekürt wird. Produktiv ist hier nicht die Kontrastassoziation, sondern die Ähnlichkeitsassoziation: 'Er' wird mit 'die Menschen' verglichen, der anekdotische

Held ist ein gattungsimmanenter Anti-Held zu dem "Ich", das für 'den Aphoristiker', 'den Menschen' steht.

Ad 2) Zu den stilistischen Stereotypen der Gattung gehören die extrem häufigen Komparativ- und Superlativformen des Adjektivs (wie etwa bei dem schon zitierten Aphorismus: "Was ist besser..."). Zu diesen qualitativen Vergleichsformen gesellen sich quantitative von der Art 'nicht alle', 'einige', 'manche', 'viele', 'nicht jeder', 'der einzige', 'manchmal', 'nicht immer' usw., worin eine gegenständliche oder zeitliche Menge mit einer Untermenge verglichen wird. Diese stilistische Stereotype bringt bei Laub sogar ein eigenes Nominalmotiv hervor, die 'Null', das vielfach variiert wird:

1. Ein Unterschied zwischen zwei Nullen kann nicht gar so groß sein.

Mezi dvěma nulami nemůže být příliš velký rozdíl.

2. Wenn man höhere Werte schaffen will, muß man die Nullen so weit wie möglich nach hinten stellen.

Chceta-li vytvářet velké hodnoty, musíte dostat nuly co nejdál dozadu.

So wie das autothematische Motiv des 'Aphorismus' und das Motiv des 'Gedächtnisloches' Verdichtungsfunktion im Feld der Nominalmotive hatten, so kommt dem 'Null'-Motiv eine Verdichtungsfunktion für das vergleichende Denken zu; gerade weil es als leere Zahl reine Zahlenverhältnisse ausdrückt, gibt es das Vergleichsverfahren als solches, in Abstraktion von den verglichenen konkreten Größen, wieder. Darüber hinaus ist es allerdings auch noch symbolfähig in bezug auf 'die Menschen' und deren qualitative Leere im Vergleich mit 'dem Menschen'.

Ad 3) Zur Bildung von Aphorismenkontexten kommt es bei Laub anhand von Motivpaaren, die entweder durch eingefahrene Kontrastassoziation wie bei 'Optimismus und Pessimismus' oder durch gängige Spruchweisheiten wie bei 'Wahrheit und Wein' miteinander verbunden sind, wobei die reimartige Überformung der Motivbenennungen deren Zusammenhalt begünstigt. Die Kontextbildung über den einzelnen Aphorismus hinaus widerspricht der Gattungsdefinition als einer selbständigen, kurzen Äußerung. Allerdings ist der kontextuelle Bezug besonderer Art: Die Motivpaare bilden für eine Serie

von Einzelaphorismen, die häufig im Text auch aufeinander folgen, eine Art *Leitmotiv*, dem sich das aphoristische Ich von immer wieder neuen Seiten zuwendet. Dabei wird nicht etwa ein zusammenhängender Gedanke kontinuierlich entfaltet, sondern es treten von Aphorismus zu Aphorismus Brüche und Widersprüche auf, welche gerade durch die textliche Nähe und die motivische Identität besonders unterstrichen werden. Dazu ein paar Beispiele:

1. Heute muß man Optimist sein - das ist das schlimmste.
2. Pessimismus wird nur von den Optimisten verbreitet. Die Pessimisten sparen ihn für schlechte Zeiten auf.
3. Möchten Sie Wahrheit im Wein? Natur oder ungesüßt?
4. Wahrheit im Wein? Verdirbt das nicht den Geschmack?

Im ersten Beispiel wird der 'Optimismus' als Zeichen der "schlimmsten" Wirklichkeitsentwicklung ausgegeben, im zweiten Beispiel ist es der 'Pessimismus', der in wahrhaft "schlechten Zeiten" hervortritt. Das dritte Beispiel gibt eine Versetzung des "Weins" mit "Wahrheit" als möglich aus, das vierte warnt davor. Die offensichtlichen Widersprüche sind intendiert: Bei diesen seriellen Aphorismen wird das Vergleichsverfahren auf die einzelnen Aphorismen selber ausgedehnt. Eine spielerisch eingenommene Position zu dem leitmotivischen Paaren wird mit der folgenden zusammengestellt, die ihr nur scheinbar widerspricht. Denn dem Aphoristiker geht es bei dem Wiederaufgreifen immer desselben Motivpaares nicht um das Finden schlüssiger und bleibender Erkenntniszusammenhänge, sondern um immer neue, überraschende Perspektiven. Indem somit der Aphoristiker eine einmal gefundene, eigene Perspektive auf die Sache (hier: das Motivpaar) wiederaufhebt, macht er auf das Recht der Gattung aufmerksam, etablierte, der Verfestigung ausgesetzte Denk- und Sehweisen aufzulösen, auch wenn diese von ihm selber kommen.

II,2,b DIE KOMPOSITION

In unseren Eingagserörterungen zu den Gattungsmerkmalen des Aphorismus hatten wir die kompositorische Zweigliedrigkeit erwähnt, die in der Forschung auch als "Klapptext" beschrieben wur-

de.³⁴ Die Neigung zur Zweigliedrigkeit steht in Zusammenhang mit der thetischen und antithetischen Denkkoperation der Tiefenebene der Gattung, mit der einen Begriff explizit machenden definitonischen Aussagenhaltung der Oberflächenebene und mit dem vergleichenden Benennungsverfahren, das bei Definiendum und Definiens auf je unterschiedliche Weise zur Anwendung kommt, und zwar so, daß die Vergleichsebenen, die bei der Benennung des Definiendum implizit zusammengebracht werden, im Definiens nicht einfach nur explizit gemacht werden, sondern gleichzeitig einer Überraschenden, verfremdenden Sehweise unterstellt werden. Gerade durch diese Überraschende, die Erwartung enttäuschende Entwicklung der definitonischen Aussage im Satzfeld erhält der Aphorismus die erwähnte Klappstruktur: Das Definiens beruft nicht schon bekanntes, begrifflich oder sprachlich gespeichertes Wissen über die der Definition unterliegende Sache ab, sondern zerstört dieses Wissen und baut zugleich neues auf. Dadurch wendet sich die Benennungsenergie des Definiens zurück auf das Definiendum. Der zweite Teil der dichterischen Äußerung schwingt zurück in den ersten, der Klappeneffekt entsteht, worin einem Bekannten, Vertrauten ein Unbekanntes, Fremdes auferlegt wird.³⁵

Die zweigliedrige Kompositionsform gilt für alle Aphorismen, gleich, ob sie aus einem, zwei oder mehr Sätzen bestehen. Zwischen den Ein- und den Mehrsätzaphorismen ergeben sich jedoch zusätzliche kompositorische Unterschiede, die so relevant sind, daß man hier von zwei Kompositionstypen sprechen kann, deren einer den *offenen*, der andere den *geschlossenen* Typus bildet.³⁶ Diese beiden, für die Gattung überhaupt charakteristischen Typen seien an einigen Beispielen bei Gabriel Laub dargestellt.

1. DER OFFENE EIN-SATZ-APHORISMUS

Durch die Verbindung von definitonischer Aussagehaltung einerseits und Überraschendem Wendemanöver in der Benennung andererseits ist jeder Aphorismus in einer Richtung offen - in der Richtung 'nach vorn', auf den neu strukturierten Begriff hin, der die alte Begriffsdefinition ablöst. Die Offenheit ist hier eine textliche Eigenschaft, der Aphorismus spricht die intendierte Neudefinition nicht selber aus, sondern weist nur den Weg zu ihr über die

paradoxe textliche Wende, welche er konstruiert. Die textliche Offenheit ist also nicht identisch mit Offenheit des Sinns. Im Gegenteil, gerade das paradoxe Spiel auf der Textoberfläche verlangt eine Sinnlösung, die in der Regel nur eine einzige sein kann, wenn der Aphorismus nicht mißverstanden werden soll.³⁷

Die Offenheit des Ein-Satz-Aphorismus meint nun nicht nur diese generelle Öffnung 'nach vorn', auf den zu findenden neuen Begriff hin, sondern eine andere Offenheit: Der Ein-Satz-Aphorismus verlangt eine spezifische textliche Ergänzung 'nach hinten', er setzt einen anderen Text voraus, welchen er fortsetzt, er ist also in zwei Richtungen offen, auf den vorausgesetzten Text und auf den intendierten neuen Begriff hin. Dazu folgende Beispiele:

1. Der Mensch: Ein durch die Zensur gerutschter Affe.
2. Wir haben kollektiv beschlossen, individuell zu denken.
3. Die Lösung: der lesbische Mann.

Beim ersten, direkt definitivischen Beispiel wird eine gängige Definition des Definiendum "Mensch" vorausgesetzt, gegen welche der aphoristische Text polemisiert. Die paradoxe Zusammenstellung "Mensch" - "Affe" verlangt eine Lösung einerseits durch die textliche Ergänzung des Ausgelassenen ('Der Mensch ist ein denk- und sprechfähiges Wesen') und andererseits durch die Auflösung des Vergleichsverfahrens, das sich auf diesen ausgelassenen Teil bezieht ("durch die Zensur gerutschter"); das Resultat dieser beiden Ergänzungen spricht dann den Sinn des Aphorismus aus: 'Der Mensch hat seine evolutionäre Aufgabe in der Reihe der Primaten nicht erfüllt, er ist Primat geblieben'. Beim zweiten, indirekt definitivischen Beispiel (Definition im Umweg über eine Tätigkeitsaussage) eröffnen die beiden Adverbien "kollektiv" und "individuell" eine paradoxe Perspektive auf das Definiendum "Denken". Dieses setzt - im axiomatischen System Laubs - das Wesensmerkmal der Individualität voraus, etwa in Form folgender definitivischer Aussage: 'Wahrhaft denken kann nur das Individuum'. Diese textliche Rekonstruktion erlaubt die Formulierung des intendierten Sinns: 'Die menschliche Gruppe zerstört das Individuum und die wahre Denkfähigkeit und gibt sich mit der Illusion wahren Denkens zufrieden'. Das dritte, wiederum indirekt definitivische Beispiel (im Umweg

über einen Lösungssachverhalt) setzt einen Problemsachverhalt voraus der sich auf den Begriff des Lesbiertums bezieht. Die Auflösung des textlichen Paradox (das die semantischen Restriktionen von 'lesbisch', welches als Träger der Eigenschaft eine Frau verlangt, mißachtet) lenkt auf den Mann als Ursache und mögliche Lösung des problematisierten Lesbiertums hin: 'Wenn Männer Frauen lieben, brauchen Frauen nicht Frauen zu lieben'. Die vorausgesetzte Problemdefinition: 'Lesbiertum als gleichgeschlechtliche Liebe zwischen Frauen ist ein Problem für die Mann-Frau-Beziehung' wird dann abgelöst durch die intendierte Lösungsdefinition: 'Lesbiertum ist eine Ableitung des Mann-Frau-Problems und kann mit diesem gelöst werden'.

Im Gegensatz zum offenen Ein-Satz-Aphorismus ist der Mehrsatz-Aphorismus keine Fortsetzung eines vorausgesetzten Textes, sondern enthält alle für die Sinnkonstruktionen nötigen Textteile selber. Trotz dieser größeren Vollständigkeit des Textes verlangt der geschlossene Typus vom Rezipienten nicht weniger selbständige Denkleistungen. Diese sind nur anderer Art, was uns folgende Beispiele zeigen sollen.

2. DER GESCHLOSSENE MEHRSATZ-APHORISMUS

1. Alle Macht geht vom Volke aus und kommt nie wieder zurück.
2. "Helden, die für dieses Land gestorben sind..." Ist in diesem Satz die Betonung auf L a n d , auf g e s t o r b e n oder auf d i e s e s ?
3. Helden braucht man in gefährlichen Situationen, in allen anderen sind sie gefährlich.
4. Ich erkläre feierlich, daß ich für die Erhaltung des Friedens alles in meiner Macht Stehende tun werde. Damit habe ich für die Erhaltung des Friedens alles in meiner Macht Stehende getan.

Prohlašuji, že udělám pro obranu míru všechno, co je v mé moci. Čímž jsem udělal všechno, co je v mé moci.

Das erste Beispiel weicht nur scheinbar von dem Zwei-Satz-Schema dieser Beispielgruppe ab; es ordnet zwei Prädikate einem Satzsubjekt zu, so daß es zwei potentiell satzbildende Operationen zu einem Satz zusammenzieht. Zusammen mit dem zweiten Beispiel demon-

striert es eine beim Mehrsatz-Typus häufige Erscheinung, das Zitat der fremden Rede, welches graphisch markiert oder unmarkiert sein kann. Das Zitat erfüllt dieselbe Funktion wie der implizite Vergleich im Ein-Satz-Aphorismus: Es beruft wie dieser ein gängiges, vorgeformtes Konzept einer Sache ab (die 'Volkssouveränität'; den 'Helden'). Die Beispiele drei und vier, die keine Zitate verwenden, verdeutlichen eine Besonderheit des Mehrsatz-Typus im Unterschied zum Ein-Satz-Typus. Während dort das vorgeformte Konzept (als Begriff oder Sprachbild) nur implizit gegenwärtig ist und durch die textliche Rekonstruktion 'nach hinten' ergänzt werden muß, wird es hier textlich vergegenwärtigt - entweder als Zitat oder als Ad-hoc-Formulierung des kommunizierenden "Ich" (das in drei mitgedacht werden muß, in vier lexikalisiert wird).

Die für den Mehrsatz-Aphorismus charakteristische Neigung zum Zitat deckt eine textliche Besonderheit dieses Typus auf: Im Übergang vom Zitat, das in der Regel den Aphorismus einleitet und die Funktion des Definiendum erfüllt, zur eigenen Rede des aphoristischen "Ich" findet nicht nur ein sprachlicher und stilistischer Wechsel statt, sondern auch ein Wechsel in der Bewertung des Definiendum. Die affirmative Einstellung des Zitierenden mit dem Zitierten, die das Zitat nahelegt, wird dadurch als *Maske* aufgedeckt. Die Maske der allgemein akzeptierten Meinung stellt für den Leser eine *Falle* dar, in die er gerade durch die explizite Ausformulierung dieser Meinung (im Gegensatz zu dem nur impliziten Begriffs- oder Sprachbildvergleich) um so leichter tappt. Eine solche Falle stellt aber nicht nur das Zitat, sondern überhaupt der Eingangssatz bei diesem Aphorismustypus dar. Auch die Ad-hoc-Formulierung ohne Zitatcharakter (drei) und die direkte Rede eines Rollensprechers (in vier) sind sprachliche Maskierungen und Fallen für den Leser. Die *spezifische Denkleistung*, die der Mehrsatz-Aphorismus im Unterschied zum Ein-Satz-Aphorismus verlangt, besteht also gerade darin, *daß sich der Leser aus dieser Eingangsfalle wieder herausarbeiten muß*. Dabei hilft ihm einerseits der Übergang von der zitierten in die eigene Rede des kommunizierenden "Ich", andererseits die *klangliche Überformung* der beiden textkonstitutiven Aussagenteile. Die klangliche Überformung entsteht dadurch, daß ein oder mehr Wörter der einleitenden Aussage in der schlußbildenden Aussage identisch oder abgewandelt wiederaufgegriffen werden.

Im dritten Beispiel wird "gefährlich" identisch wiederholt, im vierten Beispiel wird der Nebensatz der ersten Aussage in der zweiten als Hauptsatz wiederholt. Das zweite Beispiel wiederholt als Alternative mehrere Wörter der ersten, zitierten Aussage, und das erste Beispiel entwickelt die abgegriffene Metapher der ersten zitathaften Aussage ("ausgehen") auf konkrete Weise ("zurückkehren"). Die Wiederholung identischer oder die Ergänzung komplementärer Wörter ist in diesem Fall ein Mittel, um auf dem Hintergrund der Gleichheit auf die Ungleichheit der Sprecherintonation (ironische Wiederholung) und der hinter ihr stehenden Wertungsposition aufmerksam zu machen.

Die ungleiche Wertungsposition gesellt sich dabei nicht als eine zusätzliche, mögliche individuelle Meinung des aphoristischen Ich zu der Vorangestellten, eventuell zitierten, allgemeinen Meinung hinzu, sondern strebt im Gegenteil nach deren Zerstörung. Gerade auf diese zerstörerische Absicht macht das Textüberformungsverfahren aufmerksam. Bezieht man das "gefährlich" der zweiten Aussage im Beispiel drei auf das "gefährlich" der ersten Aussage, was die Klangidentität ja nahelegt, so ergibt sich eine Ringbewegung: Wenn die "Helden" in nicht-gefährlichen (in "allen anderen" als den gefährlichen) Situationen "gefährlich" sind, so bedeutet dies, daß sie selber die "gefährlichen Situationen" produzieren, sie stellen also die Situationen, in denen man sie "braucht", selber her, so daß sich die zitierte gängige Definition als absurd erweist. Im ersten Beispiel läßt die "nie zum Volk zurückkehrende Macht" daran zweifeln, ob sie tatsächlich jemals, wie der erste Teil dieses Aphorismus behauptet, von diesem "ausgegangen" ist, und im vierten Beispiel deckt die semantische Doppeldeutigkeit des Verbums "tun" (das im ersten Teil eine situationsverändernde Tat meint, im zweiten Teil eine die Situation unberührt lassende Sprechertätigkeit des "Erklärens") die Hohlheit der rhetorischen Haltung des Sprechers auf. Das Überformungsmittel wirkt bei der Zerstörung der ersten Aussage durch die zweite wie eine Angriffsspitze: Die Spitze kann an unterschiedlichen Stellen des vorausgeschickten Satzes ansetzen, wie das zweite Beispiel zeigt, das drei mögliche Ansatzstellen durchprobt. Die vorgeführten Wahlmöglichkeiten verdeutlichen, daß die Destruktion der ersten Aussage durch die zweite keine einfache, mechanische Negation oder Umkehrung

ist; Der Aphoristiker muß seinen eigenen Aussageteil gegen den fremden, vorangestellten so absetzen, daß etwas qualitativ Neues entsteht, ein neuer Begriff, der den alten nicht konfliktlos erweitert, sondern in zerstört und absetzt. Wie der Ein-Satz-Aphorismus intendiert auch der Mehrsatz-Aphorismus eine neue Begriffsbildung an Stelle der alten. Der Ein-Satz-Aphorismus realisiert seine Intention durch die erwartungsenttäuschende, ungewöhnliche Explizitmachung des impliziten Vergleichs. Der Mehrsatz-Aphorismus tut dasselbe, indem er das auf gewöhnliche Weise explizit Gemachte so weiterentwickelt, daß es im nachhinein und von einer Überraschenden Seite aus zerstört wird, nachdem es zuvor scheinbar in seiner Geltung bestätigt worden war.

III. DER APHORISMUS - EINE SATIRISCHE GATTUNG ?

In seinem "Kleinen Traktat über Aphorismen" ordnet Laub den Aphorismus der ästhetischen Kategorie der Satire zu, und auch in der Forschung wird dies bestätigt.³⁸ Friedrich Schiller leitet die Satire, die einen gegebenen schlechten Zustand entlarvt und der Lächerlichkeit preisgibt, aus dem "Erlebnis der Diskrepanz zwischen Wesen und Erscheinung, Ideal und Wirklichkeit, ab und unterscheidet strafende oder pathetische und scherzhafte Satire".³⁹ Es ist nicht schwer, anhand der hier durchgeführten Gattungsanalyse die Zugehörigkeit des Aphorismus zur Satire dieses gängigen Verständnisses zu erkennen: Auf der tiefenbildenden Urteilstebene wird die "Diskrepanz zwischen Wesen und Erscheinung" festgestellt, welche die oberflächchenbildende Ebene der Schlußaussage mit Pathos und gleichzeitigem Scherzeffekt des Paradoxon verarbeitet. Die Motive des Nominalbereichs mit ihrer Galerie von Feindbildern stellen das Angriffsziel der als "Strafe" gedachten höhnischen und spöttischen Verachtung des Aphoristikers dar, der selber durch seine Nähe zu dem das "Ideal" verkörpernden motivischen Gegenpol des wahren Menschen einerseits eine didaktischen Distanz zu seinem Ansprechpartner, dem "Du", wahrt, andererseits aber auch durch die skeptische Einsicht in die eigene Begrenzung wie auch Bedrohtheit selbstironische Töne in diese motivische Ausrichtung des satirischen Pfeils einbringt. Demnach wäre der Aphorismus eine solche Variante der satirischen Kategorie, die verschiedene Schattierungen (strafend,

pathetisch, scherzhaft, didaktisch, ironisch und selbstironisch) gleichzeitig - jeweils auf verschiedenen Ebenen - in sich aufnimmt. Blicke es bei diesem Befund, so müßten wir jedoch nun, am Schluß unserer Untersuchungen, unsere These von der Dominanz des Vergleichsverfahrens revidieren, denn dieses wäre dann nicht mehr selbstzielig, sondern stünde im Dienst der zum dominierenden Ziel aller angewendeten Verfahren gemachten Motive. Diese könnten als Abbilder außerliterarischer, aus der Lebenswirklichkeit entnommener Entitäten (verschiedene Menschentypen, darunter auch der Aphorismendichter selber, soziale Einrichtungen und Verhaltensweisen) verstanden werden, und die ganze Gattung des Aphorismus geriete in Gefahr, für praktische Zwecke wie Aufklärung und moralische Besserung funktionalisiert zu werden. Ihr Status als künstlerische Gattung wäre bedroht.

Zu Beginn unserer Darlegungen hatten wir auf die Schwierigkeit der Literaturforschung hingewiesen, den künstlerischen wie auch den gattungssystematischen Standort des Aphorismus festzumachen. Über die Analyse der die Gattungsstruktur generierenden Aussagehaltung und der textgenerierenden Kommunikationshaltung haben wir versucht, die Eigenständigkeit des Aphorismus als literarische Gattung - insbesondere in Abhebung von der Lyrik - zu begründen und seine kompositorisch-formalen Eigenschaften, die auch schon in der Forschung beschrieben worden sind, aus dem Benennungsverfahren des poetischen Vergleichs abzuleiten.

Wenn es gelänge, eine solche Definition der Satire zu finden, die nicht von der allgemeinen gattungsbildenden Denkhaltung des Urteils und nicht von dem leicht pragmatisierbaren Ziel der Benennung, den Motiven, sondern von dem ästhetisch selbstzieligen, einen Umweg zu den Motiven und hinter ihnen liegenden realen Entitäten suchenden Vergleichsverfahren abgeleitet wäre, so wäre die Bedrohung des künstlerischen Status dieser Gattung, die gerade auch durch ihre Affinität zur Satire gegeben schien, abwendbar.

Ein Hinweis kann hierzu die Bemerkung Gabriel Laubs sein, der die Satire als "Denkspiel" bezeichnet.⁴⁰ Nimmt man als Wesensmerkmal der Satire an, daß sie die Aufmerksamkeit auf eine ganz bestimmte Erscheinung in denunziatorischer Absicht richten will, so lenkt die als "Denkspiel" konstruierte Satire auf Formen des menschlichen Denkvermögens, weniger auf konkrete Inhalte wie eben die

Motive. Und gerade in dieser Hinsicht ist ja das poetische Vergleichsverfahren auch "Denkspiel": Es spielt einerseits mit der Neigung des Verstandes, sprachliche Zeichen im Benennungsakt direkt als Zeichen für S a c h e n zu interpretieren, indem es durch die Einbeziehung der Vergleichsebene in die Benennungsstruktur und den Kampf gegen die Habitualisierung und Abschleifung dieses Vergleichs den Verstand aus seiner 'geraden Bahn' bringt. Und es schafft eine Satzstruktur, die nicht nur durch Subjekt und Prädikat einen Sachverhalt zur Entfaltung bringt, sondern die in erster Linie eine zweigipflige, vorwärts- und rückwärtsschwingende rhythmische Kurve (in der "Klappform") realisiert und in zweiter Linie eine aufgebrochene, destruierte und neu strukturierte Begriffsstruktur. Das vergleichende Benennungsverfahren umspielt somit Denkgewohnheiten (Begriffsbildung und Begriffsdefinition) wie auch Sprachgewohnheiten (Anpassung der sprachlichen Zeichen an die begriffliche Bedeutung, des Satzes an die definitorische Aussage). Es produziert aus ihnen neue, unvorhergesehene und ihrer eigenen Intention widersprechende Effekte, welche die utilisatorische Zielgerichtetheit der Logik wie auch der ihr untergeordneten Sprache lächerlich machen. Hierdurch, wie auch durch die Tatsache, daß das Vergleichsverfahren selber Motive und stilistische Stereotypen mit eigener motivbildender Kraft ('Null') sowie kontextbildende Motivserien hervorbringt, die gerade nicht von der Wirklichkeitserfahrung abgezogen sind und insofern auch keine Abbild-Funktion haben können, bestätigt sich die Dominantenstellung des Vergleichsverfahrens und ist der ästhetische Status des satirischen Aphorismus gesichert.

A n m e r k u n g e n

1. Zur Geschichte der Aphorismus-Forschung s. die umfangreiche Studie von Gerhard Neumann (1976a) und den von ihm edierten Sammelband (Neumann 1976b). Die Geschichte des polnischen Aphorismus und dessen Weiterentwicklung zum politischen Aphorismus bei Stanisław Jerzy Lec untersucht Peter Krupka (1976).
2. S. dazu Gabriel LAUB, *Kleines Traktat über Aphorismen* (Laub, 1984, S.200).
3. S. dazu Franz H. Mautner (1933; 1966). Im Gegensatz zu Mautner liegt für Krupka (1976, S. 61-71) das Wesen der ästhetischen Funktion nicht in der Gestaltbildung, sondern in der Normzerstörung (vgl. auch S. 95-96).
4. Zum immer noch offenen Problem der Gattungsbestimmung des Aphorismus s. auch die "Einleitung" von Gerhard Neumann (1976b).
5. Franz H. Mautner (1933) unterscheidet zwischen einer historisch belegten Typenvarianz der Aphorismus-Gattung und einer inneren Gleichförmigkeit, die sich aus einer gattungseigenen inneren Denk- und Anschauungsform ergebe. Hinter dieser Unterscheidung tut sich das Problem von allgemeiner abstrakter Gattungsstruktur (Konstante) und konkreten historischen Realisationen auf (Variable), die von der Gattungsstruktur vorgesehen und potentiell bereitgestellt werden. In das allgemeine Gattungsmodell gehen daher Bestimmungen der Ansatzstellen für die konkrete Typenvarianz mit ein, und in diesem Sinn stellt die hier versuchte Gattungstheorie auch zugleich die Frage der Typenbestimmung bei Laub mit.
6. Auf die Zweigliedrigkeit des Aphorismus weist besonders Siegfried Grosse (1965, S. 378-398) hin. Grosse führt alle kompositorischen Variationen wie Kontrast, Chiasmus, Parallele, Widerspruch, Doppelung auf ein einziges Grundschema zurück, die Gegenüberstellung einer "bereits vorhandene(n) Äußerung" oder einer "vorausgeschickten" Äußerung mit einer zweiten, verbalisierten. Zwischen beiden tue sich ein "Zwischenraum" auf, der eine "wirkungsvolle Potenz" mitbringe (S. 392). Grosse spricht auch von einer "Klappsatz"-Struktur und sieht die Parataxe als syntaktische Grundform des Aphorismus an. Grundsätzlich muß man jedoch zwischen der Zweigliedrigkeit der Textkomposition als Oberflächenerscheinung und zweigliedriger Denkstruktur unterscheiden. Letztere braucht sich nicht in einer Zweiteiligkeit der Textkomposition zu äußern. Vgl. hierzu auch Anm. 34.
7. Den gemischten ästhetischen Effekt des Aphorismus beschreibt Laub, "Kleines Traktat über Aphorismen", folgendermaßen: "... für mich [ist] der Aphorismus ein Sohn des Entsetzens und der Analyse..." (1984, S. 201). Laub bringt den modernen Aphorismus mit der Gattung der Satire in Beziehung. Satire ist für ihn ein "Denkspiel" (1981, S. 142).
8. Zur Bestimmung des literarischen Urteilssatzes als eines Quasi-

Urteils und zum Modus des "Nicht-vollen-Ernstes" s. Roman Ingarden (1965, bes. S. 169 ff.).

9. Unter Berufung auf Herders Auseinandersetzung mit dem Aphorismus verweist Gerhard Neumann (1976a, S.15 bis 17) auf den von diesem geprägten Begriff der "Denksituation", aus der heraus erst der einzelne Aphorismus verstehbar werde. In die "Denksituation" gehen als konstituierende Elemente allgemeine philosophische Erkenntnisse, sprachlich fixierte allgemeinhensliche Erfahrungen wie auch die individuellen Lebenserfahrungen des aphoristischen Subjekts ein. Die aphoristische Aussage ist Resultat dieses Zusammentreffens verschiedenartiger sprachlicher und denkerischer Impulse. In der von mir gegebenen Definition des Aphorismus wird der Versuch gemacht, den Begriff der "Denksituation", die immer durch einen Konflikt zwischen allgemeiner Erkenntnis und individueller Erfahrung geprägt ist, durch den Begriff der Perspektive, die im denkerischen wie im sprachlichen Feld aufgebaut wird, zu präzisieren.
10. Roman Ingarden (1965, S. 202-204) stellt fest, daß "Soaussehensverhalte" und "Geschehensverhalte", in denen eine Gegenständlichkeit zur Darstellung gebracht wird, zur Aussage über das wesensmäßige Sosein des Gegenständlichkeit funktionalisiert werden können. Eine solche Funktionalisierung liegt auch bei den von mir als "Umwege" bestimmten, indirekten Definitionsaussagen im Aphorismus vor.
11. Serge Meleuc (1969, S. 290-91) leitet die oft konstatierte statistische Häufigkeit der definitiven Aussageform im Aphorismus aus der Bindung dieser Gattung an die Syntax des Nominalsatzes ab, die wiederum mit der Universalität des aphoristischen Aussagegegenstandes (Mensch) zusammenhänge.
12. Boris Tomaševskij (1928) unterscheidet in seinem grundlegenden Werk zwischen dem poetologischen und dem historischen Aspekt der dichterischen Motive und weist auch darauf hin, daß schon die Motivwahl als "Verfahren" (priem) zu werten, also formrelevant ist. Auf den Formaspekt der Motive, die man traditionell der sogenannten 'Inhaltsseite' des Kunstwerks zurechnet, gehe ich bei der Untersuchung des inneren Anordnungsprinzips der beiden Motivfelder bei Laub ein. Auch das von mir untersuchte Benennungsverfahren erfaßt die Motive von einer formalen Seite.
13. Zur theoretischen Begründung dieser Untersuchungsmethode verweise ich auf den Aufsatz von Jan Mukařovský (1940, bes. S. 111 ff; hierzu auch Herta Schmid, 1982b).
14. Zum hier zugrundegelegten Kommunikationsmodell vgl. Roman Jakobson (1960).
15. Zum Verhältnis beider Ebenen der Kommunikation s. auch Karl Bühler (1978, bes. die Kap. "Das Organonmodell der Sprache" und "Die Deixis am Phantasma und der anaphorische Gebrauch der Zeigwörter"). Gabriel Laub bestätigt die Wichtigkeit der Pronominalebene und darin des "Ichs", indem er den Aphorismus als die "persönlich-

- se Aussage, persönlicher noch als ein lyrisches Gedicht" bestimmt (Laub, 1984, S. 204).
16. Serge Meleuc (1969, S. 287-288) weist darauf hin, daß die Oppositionen zwischen "wir" (nous) im Sinne von "Ich" und "Du" der Aussage und "sie" (les autres) im Sinne von "die anderen", die Dritten, in den Maximen von La Rochefoucault zumeist nur "zu stilistischen Zwecken" (S. 288) benutzt werden, "um die Protagonisten der Aussage zu differenzieren". Die Referenz aller Pronomina auf den Menschen kann man wohl als gattungsspezifisches Merkmal der Maxime (hier verstanden als französischer Terminus für Aphorismus) annehmen (s. dazu auch Meleuc, S. 276-280).
 17. Die philosophische Orientierung, die man der Aphoristik Laubs entnehmen kann, weist in die Tradition des tschechischen Aufklärers auf der Wende zum Barock, Komenský (Comenius). Dieser läßt in seinem dramatischen Werk *Kynik Diogenes* (Diogenes cynicus redivivus) den "zynischen" Philosophen Diogenes gegen Platons Definition des Menschen als einem "zweibeinigem Wesen" die Definition des Menschen als sprechendem und denkendem Wesen aufstellen. Die weitere Unterscheidung Laubs zwischen wesensgemäßem Gebrauch der Sprech- und Denkfähigkeit und deren Pervertierung, welche in die kontrastiven Motivblöcke des aphoristischen nominalen Motivfeldes eingehen, mag ebenfalls durch Komenskýs denkerischen Einfluß vermittelt sein, der wie Laub den verschleiерnden Sprach- und Denkgebrauch der Gesellschaft der verschleierungsdurchdringenden Fähigkeit des einzelnen kontrastiert, z.B. in seinem berühmten Werk *Labyrint evěta a rdj srdce*. Die Wahl der jeweiligen kulturellen und philosophischen Richtung, welche für die allgemeine Definition des Zentralthemas Mensch nötig ist, ist ein individualpoetisches Charakteristikum jedes Aphorismus-Dichters. Die Notwendigkeit einer solchen Wahl ist jedoch eine Gattungseigenschaft.
 18. Zur Definition des Begriffs der Verfremdung s. auch Herta Schmid (1982a). Die Methode der perspektivischen Verfremdung durch die Körperlage beschreibt auch G. Neumann (1976a, bes. S. 93 ff.) bei Lichtenberg. Für das perspektivische Umkehrverfahren, das für Lichtenberg charakteristisch ist, findet sich bei Laub ein treffendes Beispiel: "Eine schreckliche Vorstellung: sich mit nacktem Hintern auf einen Igel zu setzen. Aber auch für den Igel kann das nicht angenehm sein." "Sednout si holým zadkem na ježka - hrozná představa! A pomysleli jsme na ježkovy pocity?". Das Beispiel zeigt auch, daß die poetischen Verfahren sich ganz von ihrer motivischen Blockbindung lösen und neue, rein spielerische Anwendungsbereiche erschließen können.
 19. Vgl. dazu die "Einleitung" von Fritz Schalk (1973, S. 18 ff.). Bei Laub findet sich eine Reminiszenz an diese Motivtradition in folgendem Aphorismus: "Liebe deinen Nächsten wie dich selbst!" Das ist vor allem ein klares Gebot, sich selbst zu lieben." Den Kampf gegen die Normen der Gesellschaft, der für die Geschichte der Aphorismus-Gattung kennzeichnend ist, könnte man auch im Sinne von Georg Lukács als Kampf gegen die "zweite Natur" des Menschen bezeichnen (vgl. dazu Georg Lukács, 1981,

S. 53 ff.). Er wird bei den einzelnen Aphoristikern im Namen unterschiedlicher Werte geführt, die Kampfrichtung ist aber für alle gegeben. Laub formuliert sein Wofür des Kampfes folgendermaßen: "Der Aphorismus [...] ist immer skeptisch. Er kämpft für das freie, selbständige Denken, und Skepsis ist eine unvermeidliche Voraussetzung des selbständigen Denkens. Er ist pessimistisch in seinen Aussagen und optimistisch in der Vermutung, daß der Versuch, den Menschen etwas zu erklären, nicht sinnlos ist." (Laub, 1984, S. 204).

20. Karl Dedecius (1983, Ms. S. 9) bescheinigt "jede(m) Aphoristiker ... seine idée fixe, seinen Verfolgungswahn, seine Zielscheibe." Bei Lec seien dies die "Analphabeten, die Diktiergeräte, die Sklaven, die Kannibalen mit Messer und Gabel". Laub entwickelt dieselben Feindbilder (wie ja überhaupt in der Entwicklungsreihe der Gattung Aphorismus die Motive eine außerordentliche historische Langlebigkeit haben), hebt aber "die Lyriker" besonders heraus, was durch die gattungsgegebene Nähe zwischen Lyrik und Aphorismus bedingt sein mag.
21. Gerhard Neumann (1976a, S. 14-15) stellt dar, daß auch Herder dem Einzelaphorismus eine "deiktische Energie" zuerkannte, mit der sie auf "ein ganzes System" hinweisen. Die Endergie des "Details" wirke aber nicht nur zurück in dieses System, sondern auch in den Leser hinein, um in ihm "eine unendliche Kette von Anregungen und Denkanstößen" auszulösen.
22. Zum Verfahren der Verdichtung s. auch Herta Schmid (1978, bes. S. 81, wo die "Kartogramme" Astrovs in Čechovs "Djadja Vanja" als Verdichtung der Handlungsphasen interpretiert werden).
23. Die Selbstthematizierung der Gattung ist eine jeder Gattung inhärente Möglichkeit, die mit der Autoreflexivität der poetischen Funktion zusammenhängt. Besonders häufig ist sie in der Lyrik, wodurch sich eine weitere Nähe zwischen Aphoristik und Lyrik ergibt. In der Entwicklung der Aphoristik verbindet sich die ästhetisch bedingte Autoreflexivität mit dem sogenannten "transzendentalen Moment", worin nicht mehr nur der Konflikt zwischen Allgemeinem und Besonderem ("Idealem" und "Realem" bei Laub), sondern darüber hinaus die Bedingungen des menschlichen Erkennens durch die Struktur des erkennenden Bewußtseins zum Reflexions- und Aussagegegenstand des Aphorismus gemacht wurden; vgl. dazu Gerhard Neumann (1976a, S. 79-85).
24. Die reflexive Distanz zum Aussagegegenstand und die didaktische Distanz zum angeredeten "Du" bilden weitere Unterschiede zwischen dem aphoristischen Ich und dem lyrischen, für welches Verschmelzung von "Ich" und "es" und monologische, vom "Du" absehbende Selbstausprache charakteristisch ist, vgl. dazu Wolfgang Kayser (1978, S. 338 ff.).
25. In "Malý traktát o aforismech" (Laub, 1967, S. 56) erwähnt Laub die Eigenschaft des Aphorismus und des Aphoristikers, viel zitiert zu werden und auch selbst - "intelligent, ironisch, undiszipliniert und mit einer Neigung zum Zynismus" - zu zitieren. Das Zittern des fremden Gedankens ist allerdings nur zugespitzter Ausdruck der allgemeinen Methode des Aphorismus, vorgefundene, mit der Autorität der Logik (Begriff), der Sprache

(Redewendungen) oder der Ideologie, bzw. Macht versehene Denk-, Sprach- und Verhaltensmuster anzugreifen.

26. Zum Narren hat Laub eine besondere Beziehung, die sich auch in seiner Abhandlung über die Narren manifestiert. Er stellt dort die innere Verwandtschaft zwischen Weisem und Narr heraus, der Weise übernehme bewußt die Rolle des Narren und könne dann durch die Gewöhnung zum echten Narren werden (Laub, 1976).
27. Vgl. Anm. 13.
28. Vgl. dazu Jan Mukařovský (1938).
29. Zur Definition von Vergleich, Metapher und Symbol s. Maria Podraza-Kwiatkowska (1982).
30. Zur Reaktualisierung abgegriffener sprachlicher Metaphern und Redewendungen s. Jurij Tynjanov (1977) und Roman Jakobson (1961, S. 247).
31. Roman Ingarden (1968, S. 32) spricht davon, daß jeder Satz einen "Prospekt" auf den nächsten eröffnet. Wenn dieser nicht erfüllt werde, komme es zu einem "Hiatus" im Denken, der "Denkstrom" könne nicht kontinuierlich fließen, sondern werde "gehemmt". Der Aphorismus legt es auf eine solche "Hemmung des Denkstroms" an.
32. Zu diesem Begriff gibt Roman Jakobson folgende Definition: "Die Dominante kann als diejenige Komponente eines Kunstwerks definiert werden, an der sich alle andern orientieren: sie regiert, determiniert und transformiert die restlichen Komponenten. Die Dominante garantiert die Integrität der Struktur. Die Dominante spezifiziert das Werk." (Jakobson, 1935, S. 212). Es gibt nicht nur eine Werk-, sondern auch eine Gattungsdominante.
33. Ein anderes, bei Laub oft durchgespieltes Motivpaar dieser Art ist 'Krieg-Frieden'.
34. Vgl. Anm. 6.
35. Harold E. Pagliaro zufolge ist es die Funktion des aphoristischen Paradoxon, Begriffe neu zu definieren. Weil jedes Glied der paradoxalen Aussage die Neudefinition in sich enthalte, sei die Reihenfolge umkehrbar. Im Gegensatz dazu behauptet Grosse die Nicht-Umkehrbarkeit der Reihenfolge des Aphorismus-Textes: Das Positivum als kontrastierende Hinführung müsse dem Negativum, das im Licht der Aufmerksamkeit stehen solle, vorausgehen. (Pagliaro, 1964, S. 326-328, Grosse, 1965, S. 386). Da wir zwischen definitorischer Aussageebene und kommunikativer Textebene (Äußerung) unterscheiden (für die logische Aussage ist die Wortfolge als sprachlich bedingte Eigenschaft gleichgültig, während der dichterische Text die Spracheigenschaften für seine Wirkungen zielgerichtet ausnützt), können wir beiden Autoren zustimmen, wenn wir ihre Einsichten auf die jeweilige Ebene beschränken.
36. Die Unterscheidung zwischen geschlossener und offener Form des

Aphorismus wurde zuerst von Franz H. Mautner (1933, 1966) gemacht. Die Kriterien, die Mautner dafür anführt, können hier nicht diskutiert werden, da sie eine andere literaturwissenschaftliche Position voraussetzen als der Strukturalismus und ein anderes terminologisches System.

37. Laub (1984, S. 197) spricht von dem Risiko des Aphorismus, falsch verstanden zu werden, im Gegensatz zur modernen Lyrik, die nur riskiere, gar nicht verstanden zu werden. Das Falsch-Verstanden-Werden impliziert, daß der Aphorismus *e i n e n* Sinn intendiert, nicht eine Vielheit von Sinninterpretationen wie die Lyrik zuweilen, die dadurch den an einen Sinn gewöhnten Leser düpiert.
38. Vgl. bes. Fritz Schalk (1933, 1973). Karl Dedecius (1973) stellt dar, wie bei Lec die aphoristische Gattung aus Lyrik und Satire entsteht.
39. Gero von Wilpert (1979, S. 715).
40. Vgl. Anm. 7.

L i t e r a t u r

- BÜHLER, Karl. ²1978. *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*. Frankfurt a.M./Berlin/Wien.
- DEDECIOUS, Karl. 1973. "Letztes Geleit für den ersten Aphoristiker unserer Zeit: Lec", in: NEUMANN, 1976b, 452-477.
- DEDECIOUS, Karl. 1983. *Stanisław Jerzy Lec: eine Stimme aus Polen aphoristisch-philosophisch*. Radioessay NDR Bremen.
- GROSSE, Siegfried. 1965. "Das syntaktische Feld des Aphorismus", in: NEUMANN, 1976b, 378-398.
- INGARDEN, Roman. ³1965. *Das literarische Kunstwerk*. Tübingen.
- INGARDEN, Roman. 1968. *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*. Darmstadt.
- JAKOBSON, Roman. 1935. "Die Dominante", in: Roman JAKOBSON, 1979, 212-219.
- JAKOBSON, Roman. 1960. "Linguistik und Poetik", in: Roman JAKOBSON, 1979, 83-121.
- JAKOBSON, Roman. 1961. "Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie", in: Roman JAKOBSON, 1979, 233-263.
- JAKOBSON, Roman. 1979. *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*. Frankfurt a.M.
- KAYSER, Wolfgang. ¹⁸1978. *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft*. Bern/München.

- KRUPKA, Peter. 1976. *Der polnische Aphorismus. Die "Unfrisierten Gedanken" von Stanisław Jerzy Lec und ihr Platz in der polnischen Aphoristik.* München.
- LAUB, Gabriel. 1967. *Zkušnosti.* Praha 1967, darin ders., "Malý traktát o aforismech", 53-56.
- LAUB, Gabriel. 1976. *Die Wahrheit unter der Schellenkappe. Von Hofnarren und von der Narrenfreiheit.* Radioessay NDR III, 5. April, 21.00-22.00 Uhr.
- LAUB, Gabriel. 1981. "Trickfilm und Satire", in: Heinz-Jürgen KRISTAHN, Hrg., *Jan Lenica. Plakat und Film.* Berlin, 138-143.
- LAUB, Gabriel. 1984. *Denken verdirbt den Charakter.* München/Wien, darin ders., "Kleines Traktat über Aphorismen", 196-205.
- LUKÁCS, Georg. ⁷1981. *Die Theorie des Romans.* Darmstadt.
- MAUTNER, Franz H. 1933. "Der Aphorismus als literarische Gattung", in: NEUMANN, 1976b, 19-74.
- MAUTNER, Franz H. 1966. "Maxim(e)s, Sentences, Fragmente, Aphorismen", in: NEUMANN, 1976b, 399-412.
- MELEUC, Serge. 1969. "Struktur der Maxime", in: Jens IHWE, Hrg. 1972. *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven III.* Frankfurt a.M., 276-321.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1938. "Básnické pojmenování a estetická funkce jazyka", in: Jan MUKAŘOVSKÝ, 1941, 180-188.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1940. "O jazyce básnickém", in: Jan MUKAŘOVSKÝ, 1941, 79-142.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1941. *Kapitoly z české poetiky, I.* Praha.
- NEUMANN, Gerhard. 1976a. *Ideenparadiese. Untersuchungen zur Aphoristik von Lichtenberg, Novalis, Friedrich Schlegel und Goethe.* München.
- NEUMANN, Gerhard. Hrg. 1976b. *Der Aphorismus. Zur Geschichte, zu den Formen und Möglichkeiten einer literarischen Gattung.* Darmstadt.
- PAGLIARO, Harold E. 1964. "Das Paradoxon bei La Rochefoucauld und einigen repräsentativen englischen Nachfolgern", in: NEUMANN, 1976b, 305-330.
- PODRAZA-KWIATKOWSKA, Maria. 1982. "La notion de symbole", in: *Romanica Wratislaviensia XVIII (=Acta Universitatis Wratislaviensis. 614.)* 13-28.
- SCHALK, Fritz. Hrg. ²1973. *Die französischen Moralisten.* Band 3. München; darin die "Einleitung", 7-42.
- SCHALK, Fritz. 1933. "Das Wesen des französischen Aphorismus", in: NEUMANN, 1976b, 75-111.

- SCHMID, Herta. 1978. "Der Aufbau der thematischen Bedeutung in Ostrovskijs 'Groza' (Das Gewitter) und in Čechovs 'Djadja Vanja' (Onkel Vanja)", in: A.G.P. van HOLK, Hrg. *Zugänge zu Ostrovskij - Approaches to Ostrovsky*. Bremen, 3-89.
- SCHMID, Herta. 1982a. "Der Beitrag der russischen Formalen Schule zu einer Theorie der literarischen Wertung", in: Bernd LENZ, Bernd SCHULTE-MIDDELICH Hrg. *Beschreiben, Interpretieren, Werten. Das Wertungsproblem in der Literatur aus der Sicht unterschiedlicher Methoden*. München, 66-94.
- SCHMID, Herta. 1982b. "Die 'semantische Geste' als Schlüsselbegriff des Prager literaturwissenschaftlichen Strukturalismus", in: Elrud IBSCH, Hrg. *Schwerpunkte der Literaturwissenschaft außerhalb des deutschen Sprachraums*. Amsterdam, 209-259.
- TOMAŠEVSKIJ, Boris. ⁴1928. *Teorija Literaturny. Poetika*. Moskva/Leningrad.
- TYNJANOV, Jurij. 1977. *Das Problem der Verssprache*. München.
- WILPERT, Gero von. ⁶1979. *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart.

Jochen-Ulrich PETERS (Bamberg)

DER DIKTATOR UND DER SCHRIFTSTELLER,
M. KRLEŽAS ROMAN "BANKET U BLITVI" ALS NEGATIVE UTOPIE

Jurij Striedter zum 60. Geburtstag

Nicht erst das Jahr 1984 hat Literaturkritiker, Soziologen, Philosophen und Literaturwissenschaftler dazu veranlasst, sich noch einmal intensiv mit George Orwells Roman *Nineteen Eighty Four* und dem utopischen Roman insgesamt zu beschäftigen. Vielmehr ist bereits seit etwa 15 Jahren die Tendenz zu erkennen, wieder stärker den utopischen Charakter und die utopische Funktion aller Kunst und Literatur herauszustellen, philosophisch und ästhetisch zu begründen und textanalytisch zu beschreiben. War doch die sog. Dokumentarliteratur oder Faktographie bereits zu Beginn der 70er Jahre als eine zwar notwendige und legitime, aber gleichzeitig einseitige Ausrichtung der literarischen Praxis erkannt worden, die den Schriftsteller zu sehr auf den authentischen Bericht bzw. die möglichst präzise Darstellung und Analyse bestimmter sozialer Erscheinungen und Prozesse festlegte. Dementsprechend hat Gert Ueding bereits 1975 - in seiner Einleitung zu dem Sammelband *Literatur ist Utopie* - folgende literaturtheoretische Prämisse formuliert, die mir durchaus auch für Krležas Roman *Banket u Blitvi* gültig zu sein scheint:

"Die Sozialutopien und Staatsromane bringen nur besonders deutlich das Prinzip aller literarischen Erfahrung zum Ausdruck. Literatur als Utopie ist generell Vorgriff der Einbildungskraft auf neue Erlebniswirklichkeiten, bedeutet planvoll phantasiereiches Entdecken und Aktivieren der schöpferischen Vermögen des Menschen im ästhetischen Bild und kritische Absage an eine hemmende Wirklichkeit. Auch ihr Zeitbezug ist die Zukunft, entzieht sie sich doch dem Realitätsprinzip, nicht um bloß ein luftig-leeres Reich der Freiheit an die Stelle des drückenden Reichs der Notwendigkeit zu setzen, sondern um gezielt menschliche Möglichkeiten zu erproben, menschliches Glücksverlangen aufzubewahren und spielerisch zu antizipieren, wovon in Wirklichkeit noch nichts zeugt, wovon die Träume und religiösen oder profanen Wunschbilder der Menschen aber voll sind. In dieser Bedeutung wird literarische Tätigkeit zu einer besonderen Form von Traumarbeit."¹

Diesem dezidierten Interesse an einer phantastischen, den Ist-Zustand immer schon transzendierenden Kunst und Literatur ist es zweifellos zuzuschreiben, daß gerade in jüngster Zeit eine Vielzahl von Arbeiten zur Theorie und Geschichte des utopischen Romans erschienen ist, in denen insbesondere die drei berühmtesten negativen Utopien des 20. Jahrhunderts eine zentrale Rolle spielen: Evgenij Zamjatin's Zukunftsroman *Wir*, Aldous Huxleys *Brave New World* und Orwells *Nineteen Eighty Four*. Ließ sich doch an diesen drei Werken eine auffallend ähnliche Romanstruktur und eine fast identische Verschiebung des utopischen Potentials feststellen. Während die in allen diesen Werken beschriebenen Staaten und Gesellschaften jetzt eindeutig mit einem negativen Vorzeichen versehen sind, gewinnt das gegen diese totalitären Systeme sich auflehrende Individuum eben die positiven Züge, die in der vorausgehenden Tradition des utopischen Romans noch ausdrücklich dem idealen Staat zugeschrieben worden waren. Nur der von der Gesellschaft isolierte und allein dem eigenen radikalen Denken verpflichtete Aussenseiter scheint noch über die Rationalität, moralische Integrität und politische Vernunft zu verfügen, die in den früheren Utopien ausdrücklich den Vertretern der Staatsmacht zuerkannt worden waren. Diese erscheinen jetzt, in den negativen Utopien, als Repräsentanten einer Gesellschaft, der der Glaube an das Kollektiv, das blinde Vertrauen in den wissenschaftlich-technischen Fortschritt der Menschheit oder das pure Interesse an der Erhaltung der Macht alles, die Freiheit und die persönlichen Ziele und Bedürfnisse des Individuums nichts bedeuten. Gegenstand dieser Utopien ist also nicht länger die idealisierende Darstellung einer mehr oder weniger perfekten Zukunftsgesellschaft, sondern die kontinuierliche Entwicklung eines zunächst weitgehend angepassten, von dem bestehenden politischen System überzeugten Staatsbürgers zum kritischen, häretischen Individuum, wobei schon bei Zamjatin, Huxley und Orwell der Akt des Schreibens eine zentrale Rolle spielt.

Wenn Miroslav Krležas Roman *Banket u Blitvi* bisher noch nicht in diese Gattungstradition der negativen Utopie eingedrückt worden ist, so hat dies wohl vor allem zwei Gründe. Zum einen ist der Text, dessen erste beide Bücher bereits in den späten 30er Jahren verfasst und publiziert worden sind, erst 1962 durch einen dritten Teil abgeschlossen und erst gegen

Ende der 60er Jahre auch in westeuropäische Sprachen übersetzt worden, so daß er von der internationalen Utopie-Forschung, die sich vornehmlich im anglo-amerikanischen Bereich abspielt, noch kaum zur Kenntnis genommen worden ist. Zum anderen ist schon von der frühen jugoslawischen Literaturkritik, dann aber auch von der späteren Krleža-Forschung immer wieder versucht worden, die in der literarischen Fiktion entworfenen imaginären Staaten Blitwien und Blatwien mit Kroatien und Serbien zu identifizieren, also den Text als direkte, gegen die jugoslawische Königsdiktatur und die autoritär gewählten Parlamente gerichtete, politische Satire zu interpretieren. Die Situierung des Romangeschehens in den beiden fiktiven Staaten Blitwien und Blatwien, deren Ländernamen zugleich auf Litauen und Lettland und das kroatische "blato" (Dreck, Schmutz) verweisen, wurde also als ein literarisches Verfahren aufgefasst, durch das die direkten zeitgeschichtlichen Bezüge des Textes verdeckt werden oder doch zumindest nicht so deutlich hervortreten sollten.

Gegen eine solche konkret-historische Interpretation des Romans hat sich indessen schon Krleža im Zusammenhang mit der Publikation des letzten umfangreichen Teils der Trilogie im Jahre 1962 ausdrücklich gewandt, als er feststellte:

"Ta melankolična instrumentacija "Banketa" komponirana je kao varijacija na tada već sve akutniju političku temu o rađanju i porastu fašističke psihoze po raznim predjelima i zemljama evropskim, u predvečerje Drugoga svjetskog rata. (...) Mišljenja koja su se poslije prvog poratnog "zorinog" izdanja (1953) kod nas i u inostranstvu tu i tamo javila, kao da je "Banket" pisan Ezopovim jezikom, s neprikrivenom aluzijom na jugoslavenske rojalističke prilike, samo su donekle tačna. Nije predratna Jugoslavija u periodu 1918-41 bila jedina evropska zemlja gdje pitanja građanskih demokratskih sloboda i nacionalne ravnopravnosti nisu bila riješena, i nije naša zemlja bila jedina na koju bi se bila dala primijeniti dijagnoza fašističke kontaminacije."²

Mit dem zusätzlichen Hinweis auf die Okkupation Äthiopiens durch Italien, den Bürgerkrieg in Spanien und das Münchner Abkommen wird zwar der pragmatisch-referentielle Bezug des Textes auf die historische Entwicklung in Jugoslawien durchaus nicht negiert. Jedoch werden Leser und Kritiker ausdrücklich davor gewarnt, den Roman als Schlüsselroman oder gar als ein in äsopischer Rede formuliertes Pamphlet gegen die jugoslawische Innen- und Außenpolitik vor dem 2. Weltkrieg zu interpretieren

und mißzuverstehen.

Daß diese Betonung des sehr viel universelleren Anspruchs des Textes nicht erst eine spätere Uminterpretation durch den Autor darstellt, zeigt indessen schon der Prolog des Romans, der von Krleža mit dem bezeichnenden Titel *Sentimentalne varijačije o blitvinskom pitanju kroz vjekove* versehen worden ist. Schon in ihm wird betont, daß die beiden Länder Blitwien und Blatwien durch einen jahrhundertelangen ununterbrochenen Kreislauf von Kriegen und Friedensschlüssen miteinander verbunden seien und mit bitterer Ironie vermerkt, daß die betroffenen Einwohner beider Länder die Sinnlosigkeit dieses ununterbrochenen Mordens und Zerstörens nicht einmal mehr wahrgenommen hätten. So habe sich kaum einer mehr die ebenso einfache wie unumgängliche Frage gestellt, ob es eigentlich eine Art Naturgesetz sei, daß sich die Blitwier und die Blatwier wie "toilwütige Hunde" gegenseitig zerfleischten, um den jeweils Herrschenden bei der Aufrechterhaltung ihrer Macht behilflich zu sein.

Mit dieser pessimistischen geschichtsphilosophischen Feststellung des Erzählers wird bereits im Prolog ein Problem benannt, das für die negativen Utopien des 20. Jahrhunderts insgesamt von zentraler Bedeutung ist und das wie eine Art Leitmotiv auch Krležas Roman durchzieht: Wie läßt sich die Würde und die moralische Integrität in einer Welt bewahren, die von Lüge, Dummheit und brutalem Machtmißbrauch geprägt ist und wie läßt sich der ewige Kreislauf der Geschichte durchbrechen, der durch sinnloses Töten und Morden ein für alle mal festgelegt zu sein scheint?

Dabei unterscheidet sich Krleža allerdings insofern von Zamjatin, Huxley oder Orwell, als er ausdrücklich nur noch den Intellektuellen, Schriftstellern und bildenden Künstlern die Fähigkeit zuerkennt, diesen *circulus vitiosus* des historischen Prozesses zu durchschauen, dem sie sich auf die unterschiedlichste Weise zu entziehen versuchen. Zwar gelingt es - ähnlich wie den Außenseitern in den vorausgehenden negativen Utopien - auch ihnen nicht, die bestehende politische und gesellschaftliche Ordnung als solche abzuschaffen oder auch nur grundlegend zu verändern. Denn nicht nur die ökonomischen und politischen, sondern vor allem auch die kulturellen Voraussetzungen der vornehmlich bäuerlichen Bevölkerung erweisen sich als viel zu

stabil, um eine tiefgreifende Revolutionierung der bestehenden gesellschaftlichen Verhältnisse herbeizuführen. Jedoch versteht es zumindest der Schriftsteller und Publizist Niels Nielsen, seinen Mitbürgern den absurden Mechanismus der permanenten Kriege und Militärputsche immer wieder bewußt zu machen und eben dadurch zugleich seine persönliche Würde und Integrität zu bewahren.

Auf diese Weise kann der Erzähler bereits am Ende des Prologs seinen Roman mit einem mittelalterlichen Mysterienspiel vergleichen, in dem der Diktator Barutanski und der Schriftsteller Nielsen die beiden Hauptrollen spielen. Diese Parallele scheint mir insofern höchst aufschlußreich zu sein, als durch sie dem Leser des Romans von vornherein eine allegorische bzw. symbolische Lektüre des Textes nahegelegt wird. Wie in den Passions- oder Weltgerichtspielen des Mittelalters stellen die im Roman dargestellten, sich überstürzenden politischen Ereignisse gleichsam nur den Fond dar, vor dem typische Formen menschlichen Handelns und Verhaltens gleichsam in immer wieder neuen Variationen durchgespielt werden, wobei der positive bzw. negative Ausgang des Geschehens von vornherein festgelegt zu sein scheint. Im Roman selbst wird diese symbolische bzw. allegorische Darstellung und Deutung der Geschichte durch auffällig rekurrente Oppositionsbildungen wie die Gegenüberstellung von Wahrheit und Lüge, Klugheit und Dummheit oder kollektive Unterdrückung und individuelle Freiheit noch ausdrücklich unterstrichen und konkretisiert.

Aber obwohl auch die Gesamtkomposition dieses panoramatisch angelegten Romans durch die Bevorzugung der szenisch-dramatischen Darstellung, die Montagetechnik, die Dominanz des Dialogs und des inneren Monologs und die häufig simultane Darstellung der Ereignisse starke Affinitäten zum Drama bzw. zum Film aufweist³, scheint er mir im ganzen am ehesten in die Gattungstradition der Anti-Utopie hineinzugehören, deren literarische Spezifik Hans Ulrich Seeber in folgender Weise bestimmt hat:

"Der Begriff 'Anti-Utopie' bezeichnet einen literarisch gestalteten Angriff in der satirisch-utopischen Formtradition sowohl auf die eutopisch-rationalen Wunschbilder des 19. Jahrhunderts als auch auf bedrohliche Tendenzen der heutigen Gesellschaft. Beide Angriffsziele sind insofern miteinander verquickt, als bestimmte erschreckende Erscheinungen der zeitgenössischen Wirklichkeit als verwirklichte Utopien aufzufassen sind.

In den modernen Schreckbildern fließen radikale Utopie-, Kultur- und Gesellschaftskritik zusammen."4

Diese Definition scheint mir insofern besonders adäquat zu sein, weil durch sie der literarische Zusammenhang der Anti-Utopie mit den vorausgehenden positiven Utopien bzw. Staatsromanen ausdrücklich hervorgehoben, nicht aber verabsolutiert wird. Weist doch Seeber mit Recht darauf hin, daß gerade in den negativen Utopien des 20. Jahrhunderts die Referenz auf die historisch-soziale Wirklichkeit nicht einfach ausgeblendet, sondern nur in der Weise offengehalten wird, daß die geschilderten utopischen Verhältnisse vom Leser oder Literaturkritiker auf ganz unterschiedliche Weise konkretisiert werden können.

Überblickt man die - noch nicht sehr umfangreiche - Rezeptions- und Wirkungsgeschichte des Romans innerhalb und außerhalb Jugoslawiens⁵, so stellt man fest, daß eben dies auch durchaus geschehen ist. So sind die Länder Blitwien und Blatwien sowohl mit dem jugoslawischen Staat der Zwischenkriegszeit, mit Polen unter dem Marschall Pilsudski, mit dem Franco-Regime in Spanien, mit dem frühen Hitlerdeutschland und mit der Sowjetunion unter Stalin in Verbindung gebracht worden. Und es ist kaum zu bestreiten, daß Krležas Roman zu derartigen Spekulationen durchaus Anlaß gibt, da in seine negative Utopie - ähnlich wie bei Zamjatin oder Orwell - immer wieder direkte Anspielungen auf die Zeitgeschichte eingegangen sind.

Allerdings sollte wohl der Literaturwissenschaftler stärker als der Literaturkritiker die ästhetische Offenheit und Ambivalenz des literarischen Werks betonen, zumal Krleža mit den Staaten Blitwien und Blatwien nicht nur sehr bewußt einen fiktiv-utopischen Ort der Handlung gewählt hat, sondern zusätzlich auch für eine zeitliche Verschiebung des Romangeschehens gesorgt hat. Während sich die im Text dargestellten Ereignisse auf die europäische Geschichte der 30er Jahre, also die Entstehungszeit der beiden ersten Bücher beziehen, spielen sich in der literarischen Fiktion die Auseinandersetzungen zwischen dem Diktator Barutanski und dem Schriftsteller Nielsen um die Mitte der 20er Jahre ab.

Indem Krleža, anders als Zamjatin, Huxley oder Orwell, das fiktive Romangeschehen ausdrücklich nicht in eine ferne Zukunft verlegt, gelingt es ihm einerseits, den schon im Prolog reflektierten fatalen Zusammenhang zwischen revolutionärer Erhebung

und nachfolgender Diktatur auch im Roman selbst noch einmal zu unterstreichen und transparent zu machen. Zum anderen konnten aber durch dieses Verfahren gerade auch die immer noch fortbestehenden revolutionären Gegenkräfte festgehalten und zur Darstellung gebracht werden, die durch das diktatorische Regime zwar schon weitgehend unterdrückt, jedoch noch nicht endgültig ausgelöscht werden konnten. Indem sich zumindest noch einzelne Intellektuelle, Schriftsteller und bildende Künstler gegen den Verrat der Revolution durch den Diktator Barutanski auflehnen, schlägt die - mit einem eindeutigen negativen Vorzeichen versehene - Darstellung der Diktatur immer wieder dialektisch in die positive Utopie des freien menschlichen Denkens und Schreibens um, wobei diese Position am konsequentesten von dem Schriftsteller und Publizisten Niels Nielsen, dem wichtigsten Antipoden Barutanskis, vertreten wird.

Durch diese bewußte räumliche und zeitliche Verschiebung des Romangeschehens und durch die zusätzliche Personalisierung der zugleich historisch und moralisch begründeten Auseinandersetzung zwischen der Staatsmacht und dem rebellierenden Individuum scheinen mir aber die drei gattungskonstitutiven Kennzeichen, die Hubertus Schulte-Herbrüggen⁶ im Rahmen seiner systematischen Analyse positiver und negativer Utopien unterschieden hat, auch auf Krležas Roman *Kanket u blitvi* zuzutreffen. Das im literarischen Werk entworfene Geschehen wird gegenüber der historisch-gesellschaftlichen Realität isoliert und von dieser in deutlich erkennbarer Weise abgesetzt. Die Verfasser utopischer Romane entscheiden sich - zweitens - sehr bewußt gegen eine 'realistische' Illusionsbildung, da es ihnen in der Regel gerade auf die einseitige Selektion der positiven bzw. negativen Eigenheiten der imaginären Staaten und Gesellschaften ankommt. Denn nur durch eine solche einseitige Selektion der Licht- bzw. Schattenseiten kann die literarische Utopie - drittens - ihre zentrale literarische, ethisch-moralische und politisch-gesellschaftliche Funktion erfüllen: der bestehenden Wirklichkeit ein modellartiges Gegenbild zu konfrontieren, das entweder als Vorbild oder aber als Warn- bzw. Schreckbild fungiert, in jedem Falle aber den Leser zu einer prinzipiellen Kritik an der ihm vertrauten Welt herausfordert.

Nicht allein die relativ geringe zeitliche Verschiebung, sondern auch die Tatsache, daß Krleža mit Blitwien und Blatwien

sehr bewußt zwei Länder schildert, mit deren innerer und äußerer Struktur sich der Intellektuelle und Schriftsteller Niels Nielsen in provozierenden offenen Briefen und tiefgreifenden Dialogen und inneren Monologen kritisch auseinandersetzt, macht allerdings gleichzeitig auch den Gegensatz zu den negativen Utopien von Zamjatin und Huxley deutlich. Zwar ist es auch bei Krleža wieder der Typus des Außenseiters, der sich gegenüber den Ansprüchen und der Bedrohung des totalitären Staates zur Wehr zu setzen versucht, um am Ende resigniert und desillusioniert feststellen zu müssen, daß seine verschiedenen Aktivitäten zwar zur Beseitigung des verhaßten Diktators Barutanski, nicht aber zu Abschaffung des diktatorischen Systems als solchem geführt haben. Jedoch richtet sich der Protest des isolierten Individuums bei Krleža, anders als bei Zamjatin oder Huxley, nicht länger gegen die phantastischen Zukunftsprojektionen des Alleinigen Staates oder der "Brave New World", sondern gegen eine politische Ordnung, die bereits in der Gegenwart alles daran setzt, den häretischen Intellektuellen unschädlich zu machen. Auf diese Weise steht Krležas Roman zweifellos Orwells *Nineteen Eighty Four* sehr viel näher als Zamjatins hypothetischem Entwurf einer kollektivistischen Zukunftsgesellschaft oder Huxleys provozierender Vision der *Brave New World*. Denn ähnlich wie bei Orwell bilden auch bei Krleža negative Utopie und zeitbezogene Satire gleichsam die beiden Pole, zwischen denen sich das fiktiv-imaginäre Geschehen des Romans abspielt.

Dadurch aber, daß Krleža zumindest in den beiden ersten, in den späten 30er Jahren entstandenen Büchern der Trilogie das Romangeschehen ganz bewußt auf die Gegenüberstellung des machtbewußten und machtbessenen Diktators Barutanski und des kritischen Intellektuellen und Schriftstellers Niels Nielsen konzentriert, ergeben sich auch in formaler Hinsicht starke Parallelen bzw. Gemeinsamkeiten zwischen seinem Roman und den etwa gleichzeitig oder wenig früher entstandenen negativen Utopien von Zamjatin, Orwell oder Huxley. Das zentrale gattungsspezifische Kennzeichen der negativen Utopie, das nach der Interpretation von Hartmut Weber in dem "alternierenden Wechsel von kontextentwerfender und figurenbezogener Darstellung" zu sehen ist⁷, scheint mir auch für die Gesamtkomposition von Krležas Roman konstitutiv zu sein. Wie in einem Drehbuch zu einem Film

werden abwechselnd der Diktator Barutanski und die ihn umgebenden Militärs oder aber der ebenso einsame, nur von wenigen Freunden und Vertrauten umgebene Schriftsteller geschildert bzw. in ausführlichen Dialogen und Selbstreflexionen vergegenwärtigt. Dabei kommt es auch in Krležas Roman zu einer auffälligen, fast schon zu schematisch wirkenden Gruppenbildung, die die Gesamtkomposition des Romans stärker bestimmt als die nur schwach entwickelte, sich simultan auf verschiedenen Schauplätzen zugleich abspielende Handlung des Romans. Wie in den vorausgehenden negativen Utopien von Zamjatin, Huxley oder Orwell stehen auf der einen Seite die Vertreter der Politik, des Militärs oder der Geheimpolizei, die sich als Repräsentanten des Staates immer wieder auf die Interessen des Volks berufen, um ihre sehr egoistischen und brutalen Machtinteressen zu legitimieren und durchzusetzen. Eine zweite Gruppe bilden die Intellektuellen, Dichter und bildenden Künstler, die entweder von den Regierenden liquidiert werden, Selbstmord begehen oder aber - wie Niels Nielsen - unbeirrt an bestimmten moralischen Prinzipien festzuhalten versuchen. Dabei scheint mir ein besonderer Kunstgriff Krležas darin zu bestehen, daß er sich den Diktator Barutanski und den Schriftsteller Nielsen während des gesamten Romangeschehens niemals persönlich begegnen läßt. Kann doch auf diese Weise die unüberbrückbare Kluft unterstrichen werden, die - nach der Machtergreifung Barutanskis - die beiden früheren Freunde und politischen Bundesgenossen voneinander trennt.

Der für die negativen Utopien so charakteristische Dialog zwischen dem Außenseiter und den Vertretern des totalitären Staates wird also hier ersetzt durch die Abfassung Offener Briefe, auf die der Diktator zunächst mit dem Versuch der Selbstrechtfertigung, bald darauf aber mit der Bespitzelung und Verfolgung des gefährlichen, seine Macht in Frage stellenden Schriftstellers reagiert. Dabei bietet die Verfolgung Nielsens durch Barutanski und seine Geheimpolizei Krleža die Gelegenheit, ein düsteres Gesamtpanorama von Blitwien zu entwerfen und seine Bewohner als opportunistische und unmoralische, ausschließlich auf ihren persönlichen Vorteil bedachte Mitbürger zu schildern und zu demaskieren, die Nielsen zu der folgenden Reflexion veranlassen:

"Što je zapravo Blitva? Blitva je, eto, siva snježna mećava u gustom sjevernoj magli, beskrajna blatna

ravnica na obali hladnog uznemirenog mora, što ima boju prljava, u tintu namočene krpe, kada su jutra žuta, bolesna, a mračno, opasno, antipatično blitvinsko more urla u polutmini kao glas orgulja u praznoj, spaljenoj crkvi. Sve je u Blitvi blatno i smrznuto, sve je u Blitvi samo trag kopita na praznoj blitvinskoj cesti, kad mećava zviždi, a smrznuti bakalari tuckaju o zaključana dućanska vrata. Nigdje nema čovjeka u Blitvi! Tko je u Blitvi čovjek? Gdje su Blitvini? Gdje su uopće ljudi u ovoj zemlji? (...) I uopće: nema u čitavoj Evropi ni jednog kvadratnog centimetra, na kome nisu nekoga oslijepili ili mu polomili zglobove ili ga dotukli kao psa, nema na čitavome globusu nijednog pedlja, koji nije natopljen ljudskom krvlju, koji nije groblje i mučilište i stratište, a čovječanstvo duše pijano u svoje saksofone, čovječanstvo se iz dana u dan sve više gorilizira, i to slavna Evropa, mjesto da je evropejizirala Blitvu, obratno od toga, poblitvinjuje se sama sve više i poblitvinivši se do potpunog poživinčenja ona svira "Tango-Milango" u hotelu "Blitvanija", i to je danas postalo jedinom svrhom njene evropske blitvinizacije."8

Daß diese radikale Kritik an den politisch-gesellschaftlichen und ethisch-moralischen Zuständen innerhalb und außerhalb Blitwiens nicht nur eine subjektive Auffassung des verfehten und verfolgten Schriftstellers Nielsen darstellt, wird von Krleža bereits im letzten Kapitel des zweiten Teils sowie im ganzen dritten Buch des Romans noch einmal ausdrücklich hervorgehoben. Denn obgleich Nielsen schon in Blatwien, dann aber auch in den übrigen fiktiven baltischen Staaten, in die er flüchtet, zunächst mit großer Sympathie und Bewunderung aufgenommen wird, muß er sehr bald feststellen, daß ihn auch die Machthaber und die Oberschicht dieser Länder nur für ihre eigenen Zwecke und Interessen einzusetzen versuchen. Er erfährt das typische Schicksal eines Emigranten, der von der Staatspropaganda als lebendiger Zeuge gegen die Militärdiktatur in Blitwien betrachtet und ausgenutzt wird, um mit seiner Hilfe die eigene, in Wahrheit nicht weniger undemokratische und inhumane gesellschaftliche Ordnung zu legitimieren.

Aber obwohl Nielsen - insbesondere durch das Stilmittel des inneren Monologs bzw. der erlebten Rede - dem Leser als eine literarische Figur präsentiert wird, mit dessen subjektiven Empfindungen und Erfahrungen er sich weitgehend identifizieren kann, entgeht Krleža der Gefahr der Schwarz-Weiß-Malerei. Denn unter den Verhältnissen in Blitwien wird auch noch der Schriftsteller, der als Überzeugter Pazifist und Humanist nur durch die Macht des Wortes das diktatorische Regime von

Barutanski zu stürzen versucht, wider Willen zum Mörder an einem seiner Verfolger. Und er wird zumindest mitschuldig am Tod seiner Geliebten, die er durch seine eigene Furcht und Teilnahmslosigkeit in den Selbstmord getrieben hat, weil er auch sie noch - wenn auch nicht ohne Grund - für eine Agentin der Geheimpolizei gehalten hatte. Auf der anderen Seite wird jedoch auch der Diktator Barutanski nicht in einseitiger Weise dämonisiert. Er wird vielmehr als ein Oberst geschildert, der den Schriftsteller trotz aller polemischen Angriffe zunächst vor der eigenen Geheimpolizei zu schützen versucht, um nicht auch noch zum Mörder seines eigenen Jugendfreundes zu werden. Vor allem aber ist sich Barutanski bereits zu Beginn des Romans durchaus bewußt, daß auch er eines Tages von seinem Nachfolger wie ein "tollwütiger Hund" erschossen und damit zum Opfer des von ihm selbst geschaffenen politischen und gesellschaftlichen Systems wird. Nur kann Barutanski natürlich nicht ahnen, daß dies auf einem Bankett geschehen wird, zu einem Zeitpunkt, als er sich nach seiner eigenen Einschätzung und der seiner Freunde auf dem Höhepunkt seiner Macht befindet.

Das festliche Bankett, für das Barutanski im ersten Kapitel des Romans die Gästeliste zusammenstellt und auf dem er am Ende wie ein tollwütiger Hund erschossen wird, dient Krleža indessen nicht nur als kompositorische Klammer, um die sich immer wieder verselbständigenden Schilderungen, Dialoge und Selbstreflexionen der Figuren miteinander zu verknüpfen. Es hat zugleich eine symbolische Bedeutung, auf die in den Dialogen und inneren Monologen der Figuren immer wieder Bezug genommen wird. Nicht allein durch Erschiessungen und ein eng geknüpftes Netz der Geheimpolizei, sondern auch durch festliche Bankette versucht Barutanski seine Herrschaft abzusichern, wobei Dichterlesungen und repräsentative Kunstausstellungen über das in Wahrheit herrschende Terror-Regime hinwegtäuschen sollen. Krležas negative Utopie richtet sich also nicht nur gegen jede Form der physischen und psychischen Gewalt und Einschüchterung, sondern ebenso dezidiert gegen alle Versuche der Machthaber, den potentiellen Widerstand der Intelligencija durch festliche kulturelle Veranstaltungen und Staatsbankette zu unterlaufen und damit zu neutralisieren.

In einem noch unveröffentlichten Vortrag über Krležas "Bankett in Blitwien" hat Johannes Holthausen mit Recht darauf

hingewiesen, daß der Roman nicht ausschließlich als "tragikomische politische Travestie der mittel- und südosteuropäischen Geschichte der 20er und 30er Jahre" verstanden und interpretiert werden dürfe, sondern kulturkritische und ästhetische Implikationen aufweise, die für die Sinnkonstitution des Textes von ebenso großer Bedeutung seien.⁹ Allerdings würde ich, im Gegensatz zu Holthusen, betonen, daß sich die politische Dimension des Romans, von der bisher fast ausschließlich die Rede war, gar nicht so kategorial von seinen ästhetischen und kulturkritischen Implikationen trennen und abheben läßt. Denn ebenso wie in den negativen Utopien von Zamjatin, Huxley und Orwell werden auch bei Krleža die Situation der Kunst und die Lage des Künstlers zum Prüfstein eines politischen Systems, von dem auch noch die Schriftsteller, Maler, Bildhauer und Musiker unterdrückt oder aber zu einer repräsentativen, den Staat und seine Machthaber verherrlichenden Kunstpraxis genötigt werden.

Da Holthusen die expliziten Äußerungen zur Kultur und Kunst bereits hinreichend entschlüsselt und interpretiert hat, möchte ich mich hier auf die knappe Analyse eines in den Text eingelagerten symbolischen Dramas beschränken, in dem Krleža den Widerspruch zwischen dem hohen, idealen Anspruch der Kunst und ihrer faktischen Funktionslosigkeit zur Darstellung bringt und zugleich die tragische Situation des kritischen Intellektuellen und Schriftstellers Nielsen verdeutlicht. Denn dieser Text im Text stellt, wie bereits Zdravko Malić¹⁰ festgestellt hat, nicht nur das "književno žariste romana", also den literarischen Brennpunkt oder Fokus des Romans dar. Von ihm aus wird zugleich noch einmal verständlich, warum Krleža mit seinem Roman *Banket u Blitvi* nicht eine nur leicht verschlüsselte historische Chronik der jugoslawischen Geschichte, sondern zugleich eine auf die gesamteuropäische Situation der 30er Jahre zu beziehende negative Utopie verfasst hat. Schließlich kündigt sich bereits in diesem symbolischen Drama der dialektische Umschlag von der negativen in die positive Utopie an, der sich am Schluß des Romans zumindest ansatzweise, im Bewußtsein des ungebrochen auf die Macht des Wortes vertrauenden Schriftstellers und Publizisten, vollzieht.

Die Aufführung des Dramas *Lutke* erlebt Niels Nielsen nicht umsonst erst in Blatwien, wohin er sich vor Barutanski und dessen Geheimpolizei geflüchtet hat. Denn hier herrscht noch, wie

es heißt, "der sogenannte Parlamentarismus, aufgebaut nach dem Modell des alten schlaunen Advokaten Blatwitzki",¹¹ und ein Staatsstreich, wie ihn Barutanski in Blitwien schon durchgeführt hat, steht dort erst noch bevor. Allerdings erfährt Nielsen schon vor der Theateraufführung, daß sich die Zustände in Blatwien denen Blitwiens bereits stark annähern. Auch in dieser Stadt ist das gesamte politische und kulturelle Leben von der Lüge und von der opportunistischen Anpassung der Einwohner geprägt, so daß der bedeutendste Dichter des Landes, Kyparis gegenüber Nielsen sarkastisch feststellt:

"Ja sam ovdje potpuno osamljen, dragi doktore, ja nemam ovdje nikoga, s kime bih mogao da iskreno razgovaram, ovo sve kod nas što se zove Intelekt, to je ili kretenizam ili obična, sajamska prevara. Poezija nije kod nas utopljena u tinti nego u barbarskoj, nepismenoj, zaostaloj gluposti. (...) A ja mislim, da bi o Blatviji, o Vajda-Hunenu, o nama kao takvima trebalo napisati takav pakleni pamflet (o našim prilikama, o odnosima, o ljudima), da bi takvog našeg pjesnika na mjestu linčovali.¹²

Zweifellos stellt das symbolische Drama *Lutke* nicht ein so direktes Pamphlet gegen die politische und gesellschaftliche Ordnung dar, wie es von dem Dichter Kyparis verlangt wird. Denn in ihm wird in der verdeckten Form der Allegorie von Schauspielern, die als Marionetten kostümiert sind, der ewige Kreislauf der Geschichte in Szene gesetzt: Ein unschuldiger Mitbürger wird erhängt und von der schaulustigen Menge auch noch unmittelbar vor seinem Tode verspottet. Ein junger Mann läßt sich vom Teufel verführen, da ihm dieser Reichtum und gesellschaftliches Prestige verspricht. Eine Palastrevolution in Westeuropa findet ein blutiges Ende und führt zu immer neuen Kriegen und Verwüstungen.

Wichtiger aber als diese Einzelszenen, die an die frühe expressionistische Dramatik Krlježas erinnern, ist das dem eigentlichen Stück vorangestellte Vorspiel auf dem Theater. Denn in ihm stellt Yorik, der Blatwinische Till Eulenspiegel und die einzige Marionette, die ihr Puppendasein vollständig durchschaut, seinen späteren Mitspielern die entscheidende Frage: "Warum spielen wir eigentlich alle diesen Marionetten-Unsinn?" Und er beantwortet diese Frage mit einem emphatischen Aufruf zur Verweigerung und Rebellion:

"Jer smo vezani o Niti i jer nama pomoću tih Niti upravljaju Nevidljivi Prsti. Gospodo, ja imam jednu

Ideju! Da presiječemo tu Nit, koja upravlja našim pokretima, i da se tako oslobodimo Imperativa i da prestanemo biti gluhonijeme lutke i da prestanemo glumiti gluposti."13

Für die Interpretation des symbolischen Dramas *Die Puppen* und die Deutung des gesamten Romans scheint mir nun aber die Tatsache von entschiedener Bedeutung zu sein, daß dieser Aufruf zur Rebellion und Verweigerung auf den Prolog beschränkt bleibt. Sobald das eigentliche Stück beginnt, verhalten sich dieselben hölzernen Figuren, die noch kurz zuvor die aufrührerischen Ideen von Yorik begierig aufgegriffen und akzeptiert haben, doch wieder wie seelenlose Marionetten und bestätigen damit die skeptische Feststellung des Doktor Faustus, der schon vor dem Beginn des eigentlichen Puppenspiels prophezeit hatte:

"Naše se predstave ponavljaju u beskonačnost i naše čovječanstvo kao lutka na niti glumi jednu te istu predstavu već od početka svoje građanske egzistencije!"14

Die damit auch noch einmal von Doktor Faustus verkündete "Lehre von der ewigen Wiederkehr des Gleichen" wird nun aber durch den Gang der Ereignisse in vollem Umfang bestätigt. Sobald sich der Vorhang für die eigentliche Komödie öffnet, beginnen die Puppen die ihnen von unsichtbarer Hand vorgezeichneten Rollen zu spielen, bis das Spiel auf der Bühne durch den blutigen Ernst der Wirklichkeit plötzlich unterbrochen wird. Die Aufführung muß wegen eines Attentats abgebrochen werden, das Niels Nielsen gilt, dem jedoch versehentlich ein Mitglied der Regierung von Blatwien zum Opfer fällt. Damit erweist sich die auf der Bühne des Marionettentheaters dargestellte symbolische Handlung als direkte Spiegelung der politischen Realität von Blatwien, in der auch noch der Tod eines Unschuldigen nicht einmal als etwas Außergewöhnliches empfunden wird. Jedenfalls kommentiert einer der Zuschauer das blutige Attentat mit der zynischen Feststellung, daß sich solche unvorhergesehenen Unterbrechungen von Theateraufführungen in Blatwien relativ häufig ereigneten und möglicherweise der Autor diesen Zwischenfall selbst inszeniert habe, um das Interesse des Publikums an seinem künstlerischen eher schwachen Stück zu steigern.

Die innertextliche Funktion des symbolischen Dramas *Die Puppen* beschränkt sich indessen nicht darauf, daß in ihm die

den Roman insgesamt bestimmende negative Geschichtsphilosophie noch einmal zusammengefasst und im Symbol des Marionettentheaters konkretisiert wird. Von ebenso großer Bedeutung scheint mir die Tatsache zu sein, daß Nielsen als Zuschauer und potentielles Opfer des Attentats die Aufführung selbst miterlebt und auf diese Weise die auf der Bühne dargestellten Ereignisse auf die eigene Person und das eigene Verhalten beziehen und entsprechend kommentieren kann.

Dabei empfindet Nielsen auch die Marionettenhaftigkeit des eigenen Daseins, indem er sich daran erinnert, "wie eine hölzerne Puppe" die eigene Geliebte in den Selbstmord getrieben zu haben, da er auch sie noch, nicht ohne Grund, für eine Agentin der Geheimpolizei von Barutanski gehalten hatte. Auf der anderen Seite sind aber die direkten Parallelen und Entsprechungen zwischen Yoriks emphatischen Aufruf zur Rebellion und der schriftstellerischen Tätigkeit von Nielsen nicht zu übersehen. Wie der Till Eulenspiegel von Blatwien beschränkt sich auch Nielsen ausdrücklich darauf, seinen Mitbürgern die Marionettenhaftigkeit ihrer Existenz und die Sinnlosigkeit der menschlichen Geschichte immer wieder vor Augen zu führen, ohne selbst eine konkrete positive Perspektive für eine grundlegende Veränderung der bestehenden Verhältnisse anbieten zu können. In seinen verschiedenen Offenen Briefen spricht er - als Vertreter eines radikalen Liberalismus - ausdrücklich nur von dem unumgänglichen Kampf gegen die Dummheit, die Lüge und das Verbrechen, wobei er sich immer stärker der Tatsache bewußt wird, daß seine Kritik auf diese Weise zwangsläufig sehr abstrakt und damit folgenlos bleibt, da sie keine Anweisung zu konkretem politischen Handeln enthält. Allerdings weiß er diese vermeintliche Inkonsequenz und Standpunktlosigkeit durchaus zu begründen. In einem ausführlichen Dialog mit dem Sozialisten Egon Blithauer insistiert er darauf, daß angesichts der ökonomischen, politischen und kulturellen Rückständigkeit Blitwiens auch die von Blithauer propagierte marxistische Geschichtstheorie keinen Ausweg darstelle. Denn das einfache Volk wisse zum gegenwärtigen Zeitpunkt mit so abstrakten Begriffen wie "Proletariat" oder "Kommunistische Internationale" noch nichts anzufangen, die selbst für ihn - als bürgerlichen Intellektuellen - nichts anderes als bloße politische Schlagworte darstellten. Vor allem aber hindert Nielsen seine prinzipielle

pazifistische und humanistische Einstellung daran, wegen noch so begründeter Übergeordneter Ziele Menschenopfer in Kauf zu nehmen, da er auch gegenüber Blithauer auf der Marionettenhaftigkeit und Undurchschaubarkeit der menschlichen Existenz besteht:

"Ali što da vam kažem, mi živimo na tako ludoj pozornici, gdje se veoma često ne zna tko je glumac a tko publika, i, na kraju, što da sve to vama tumačim, u ovoj našoj igri i zlikovci tako često postaju sveci, da je tu teško biti dosljedan do svršetka predstave, a na kraju pitamo se, što je, zapravo, početak, a što svršetak."¹⁵

Das in den Roman eingefügte symbolische Drama *Lutke* ist für die Gesamtinterpretation des Romans, wie mir scheint, deshalb von so zentraler Bedeutung, weil Krleža in ihm gleichsam ein Motiv offenlegt und entfaltet, das implizit den gesamten Roman durchzieht und bestimmt: das Motiv der Bühne und der Marionette. Die Einwohner von Blitwien und Blatwien erinnern nicht umsonst an die Bürger des Alleinigen Staates in Zamjatin's "Wir"-Roman, die bereits zu bloßen Nummern degradiert sind und sich deshalb kaum mehr gegen den allmächtigen 'Wohltäter' und das angeblich von ihm garantierte kollektive Glück aufzulehnen wagen. Dieses bewußtlose Rollenspiel wird indessen sowohl bei Zamjatin wie auch bei Krleža von dem Intellektuellen und Außenseiter durchschaut und dadurch bekämpft, daß beide im Akt des Schreibens die Lehre von der ewigen Wiederkehr des Gleichen bzw. der Endlichkeit der Revolutionen immer wieder in Frage stellen. Bei Zamjatin wird sich der Mathematiker und Ingenieur bei der Abfassung seines Tagebuchs der Tatsache bewußt, daß sich sogar noch in ihm, dem ganz auf exaktes Denken eingestellten Bürger des Einheitsstaats, eine menschliche Seele und damit der radikale Zweifel an dem kollektiven Glück herauszubilden beginnt.¹⁶ Bei Krleža gelingt es Niels Nielsen ebenfalls gerade durch seine schriftstellerische und publizistische Tätigkeit, die Marionettenhaftigkeit des Daseins zu durchschauen und sich zumindest zeitweise von den unsichtbaren Drähten zu befreien, an die er gleichwohl nicht allein in Blitwien und Blatwien, sondern auch in den übrigen Ländern, in die er sich vor Barutanski flüchtet, gebunden bleibt. Wie in den negativen Utopien von Zamjatin, Orwell und Huxley gelingt es also auch dem Außenseiter Nielsen bei Krleža nicht,

das verhaßte Regime als solches abzuschaffen. Denn das durch seine Offenen Briefe eingeleitete Attentat auf Barutanski führt nicht zu einer prinzipiellen Veränderung der bestehenden politisch-gesellschaftlichen Verhältnisse. Trotzdem scheint es mir durchaus konsequent zu sein, daß Nielsen - im ausdrücklichen Gegensatz zu der ursprünglichen Ankündigung im Prolog - am Ende nicht ebenfalls "wie ein tollwütiger Hund" erschossen wird, sondern als unabhängiger Schriftsteller und Intellektueller den Diktator Barutanski überlebt. Denn der dialektische Umschlag von der negativen in die positive Utopie kündigt sich bereits im zweiten, noch in den späten 30er Jahren entstandenen Teil des Romans an, wenn es Nielsen ausdrücklich ablehnt, einer politischen Partei beizutreten und damit die Unabhängigkeit seines Denkens und Schreibens aufzugeben. Dementsprechend endet der Roman mit der zugleich resignierten und selbstbewußten Feststellung Nielsens, der es auch noch nach der Ermordung Barutanskis ablehnt, selbst das Amt des Staatspräsidenten in dem von der Diktatur befreiten Blitwien zu übernehmen:

"Jedno mu je jasno: pokrenule se stvari u Blitvi kako mu drago, ova vrsta luckaste igre sa zveketom mačeva na političkoj pozornici numa nikakve mudre svrhe, jer hoće li ubiti Nielsen Barutanskoga ili Barutanski Nielsena, Sandersen Burgwaldsena ili Kmetynisa ili Masnova ili nekog drugog Mužikovskog ili Kavaljerskog, zaista je priglupo, savršeno bezidejno, a pomalo i smiješno. (...) I tako, što nam preostaje? Kutija olovnih slova, a to nije mnogo, kao što je rekao Kerinis, ali je jedino što je čovjek do danas izumio kao oružje u obranu svog ljudskog ponosa."¹⁷

Diese ambivalente Feststellung, mit der der Roman abschließt, dürfte noch einmal deutlich machen, warum sich Krležas Roman "Bankett in Blitwien" ungeachtet aller Bezüge auf die mitteleuropäische Geschichte der 30er Jahre nicht einfach als politische Satire interpretieren läßt. Einer solchen Deutung widerspricht nicht nur die im Prolog des Romans ausdrücklich formulierte Feststellung Krležas, die eigene historische Erfahrung in der Form eines mittelalterlichen Mysterienspiels zur Darstellung zu bringen. Sie wird außerdem durch die höchst komplizierte ästhetische Struktur des Romans selbst zurückgewiesen, durch die die kritische Darstellung der Zeitgeschichte zu einer geschichtsphilosophisch begründeten, prinzipiellen Auseinandersetzung zwischen dem Diktator und dem Schriftsteller gesteigert und generalisiert wird.

Betrachtet man Krležas Roman vor dem Hintergrund der negativen Utopien des 20. Jahrhunderts und gleichzeitig im Zusammenhang mit seinen übrigen Romanen aus den 30er Jahren, so wird man feststellen, daß die verfremdende Darstellung der faschistischen und präfaschistischen Politik der 30er Jahre ohnedies nur eine, wenn auch wichtige Dimension des Textes ausmacht. Dadurch, daß der Konflikt zwischen dem mächtbesessenen Diktator Barutanski und dem unabhängigen Intellektuellen und Schriftsteller Nielsen immer wieder ins Zentrum des Geschehens gerückt wird, läßt sich der Roman zugleich als Plädoyer für eine freie und unabhängige Kunst und Literatur lesen, die sich weder der Staatsräson beugen noch bestimmten politischen und ideologischen Dogmen und Forderungen unterwerfen sollte. Zwar darf man sicher nicht ohne weiteres den Autor Krleža mit der Romanfigur Nielsen identifizieren. Jedoch ist kaum zu übersehen, daß Krleža Nielsen im Roman sehr ähnliche ethische und ästhetische Prinzipien vertreten läßt, wie er sie selbst bereits in seinen kunsttheoretischen Schriften aus den 30er Jahren und auch später wieder - etwa in seiner berühmt gewordenen Rede auf dem III. jugoslawischen Schriftstellerkongreß in Ljubljana - gegen die Doktrin des sozialistischen Realismus geltend gemacht hat.

Nicht umsonst wendet sich Nielsen in seinem Dialog mit dem Sozialisten Egon Blithauer ebenso dezidiert gegen das "heilige Licht materialistischer Ikonen" wie Krleža selbst später gegen die "heroische Musik eines stalinistischen Orchesters", durch die die subjektive ästhetische Erfahrung des Künstlers ausgelöscht oder zumindest übertönt werden sollte. Dabei bot ihm die Form des utopischen Romans sowie das in den Text eingefügte symbolische Drama *Lutke* die Möglichkeit, eben die Kultur- und Gesellschaftskritik zu generalisieren und geschichtsphilosophisch zu vertiefen, die er in seinen früheren Romanen "Povratak Filipa Latinowicza" und "Na rubu pameti" noch durchgängig aus der subjektiven Perspektive der Helden formuliert hatte. Während aber der Maler Filip Latinowicz und der Ich-Erzähler in "Na rubu pameti" schließlich an der sie umgebenden Gesellschaft scheitern oder wie Čackij - in Griboedovs satirischer Komödie "Gore ot uma" - im Irrenhaus enden, entwickelt sich Nielsen, wie bereits im Prolog des Romans angekündigt, von "einem sentimentalen Träumer zu einem Menschen, der weiß, was er will".¹⁸ Gerade weil er schon als unabhängiger Schrift-

steller und Journalist die Erfahrung machen mußte, sich niemals ganz dem ewigen Kreislauf der Geschichte entziehen zu können, lehnt er es am Ende ab, selbst in die Politik zu gehen und als Staatspräsident in dem von der Diktatur Barutanskis befreiten Blitwien zu fungieren. In seiner literarisch-publizistischen Tätigkeit sieht Nielsen und mit ihm Krleža die einzige positive, wenn auch ebenfalls eher utopische Möglichkeit, an der Kritik und allmählichen Veränderung einer von brutalem Machtmißbrauch und politischer und moralischer Korruption beherrschten Welt mitzuwirken und zugleich seine eigene menschliche Würde und moralische Integrität zu bewahren.

A n m e r k u n g e n

1. G. UEDING, *Literatur ist Utopie*, Ffm. 1978, S.10.
2. M. KRLEŽA, *Sabrana djela. Svezak prvi/II*, Zagreb 1964, S.417f.
3. Vgl. dazu insb. die sehr präzisen Analysen zur Struktur des Romans von S. SCHNEIDER, *Studien zur Romantechnik Miroslav Krležas*, (Slavistische Beiträge 37), München 1969.
4. H.U. SFEER, *Wandlungen der Form in der literarischen Utopie. Studien zur Entfaltung des utopischen Romans in England*, Göppingen 1970, S.37.
5. Vgl. dazu insb. I. VIDAN, *Dvije razine 'Banketa u Blitvi' (Fragmenti studije)*, in: Kolo, NS, 1, 1963, 6, S.85-104 sowie D. CVITAN, *Blitva - totalni ikon zla*, in: Republika, 1973, Nr. 6, S.611-616.
6. H. SCHULTE-HERBRÜGGEN, *Utopie und Anti-Utopie. Von der Strukturanalyse zur Strukturtypologie*, Bochum-Langendreer, 1960, insb. S.199-210.
7. H. WEBER, *Die Außenseiter im anti-utopischen Roman*, Frankfurt/Bern/Las Vegas 1979, S.87.
8. M. KRLEŽA, *Sabrana djela. Svezak prvi/I*, Zagreb 1964, S.108 und 111.
9. J. HOLTHUSEN, *Kulturkritische und ästhetische Implikationen in M. Krležas Roman "Banket u Blitvi"*, (erscheint voraussichtlich in einem Sammelband des 1984 in Göttingen abgehaltenen Krleža-Symposiums).

10. Z. MALIČ, *Lutke. Pokušaj rekonstrukcije autorskog komentara u Banketa u Blitvi*, in: *Umjetnost Riječi* 7 (1963), S.171-185.
11. M. KRLEŽA, *Sabrana djela. Svezak prvi/I*, Zagreb 1964, S.369.
12. *Ebda.*, S.385f.
13. *Ebda.*, S.392.
14. *Ebda.*
15. *Ebda.*, *Svezak prvi/II*, S.189.
16. Vgl. dazu die eingehende Textanalyse von JU. STRIEDTER, *Die Doppelfiktion und ihre Selbstaufhebung. Probleme des utopischen Romans, besonders im nachrevolutionären Russland*, in: W. Iser (Hrsg.), *Funktionen des Fiktiven (Poetik und Hermeneutik 10)*, München 1983, S.277-330.
17. M. KRLEŽA, *Sabrana djela. Svezak prvi/II*, Zagreb 1964, S.414.
18. *Ebda.*, *Svezak prvi/I*, Zagreb 1964, S.25.

Hans GÜNTHER (Bielefeld)

VERORDNETER ODER GEWACHSENER KANON?
ZU EINIGEN NEUEREN ARBEITEN ÜBER DIE KULTUR DER STALINZEIT

1. Vladimir Papernyj: Kul'tura "dva"

Lange Zeit stand in der kritischen Literatur zur Kultur der Stalinperiode der Gesichtspunkt der politischen Kontrolle und Lenkung sowie der Durchsetzung der offiziellen Ideologie im Vordergrund. Untersucht wurden die Auswirkungen der politischen und ideologischen Gleichschaltung der Kultur und der Etablierung eines staatlichen Kommunikationsmonopols. Seit der zweiten Hälfte der 70er Jahre begann man dann aufgrund von Anregungen aus der Geschichtswissenschaft, bestimmte vereinfachende Annahmen der Totalitarismus-Forschung zu revidieren (vgl. FITZPATRICK im anschließenden Literaturverzeichnis). Darüberhinaus wurde die Begrenztheit des politisch-ideologischen Zugangs zu dem Gegenstand bewußt, und es entstand das Bedürfnis nach einer umfassenderen Betrachtungsweise, die nicht nur die repressiven und destruktiven Seiten der Stalinschen Kultur ins Auge faßte, sondern sich für ihre spezifischen Inhalte und ihre Funktionsweise interessierte. Dieses neue Interesse drückt sich etwa in Katerina Clarks Frage aus: "What is most interesting about what happened between 1932 and 1934 is not t h a t there was a sort of G l e i c h - s c h a l t u n g, but w h a t w a s g l e i c h g e s c h a l - t e t and h o w and w h y ?" (CLARK, S.31). Ich möchte mich im folgenden auf drei neuere Arbeiten konzentrieren, Clarks Studie über den sowjetischen Roman, Piotr Fast's Analyse der Poetik des Produktionsromans der 30er Jahre und Vladimir Papernyjs soeben erschienene Untersuchung über die Architektur der Stalinperiode.

Es liegt nahe, daß in diesem Zusammenhang häufiger auf die vom Verfasser des Forschungsberichtes publizierten Ergebnisse verwiesen wird.

Die in der zweiten Hälfte der 70er Jahre in Moskau entstandene Arbeit Papernyjs - der Autor war 1975-79 Mitarbeiter des Moskauer Zentralinstituts für Theorie und Geschichte der Ar-

chitektur - gibt eine kulturtypologisch ausgeweitete Darstellung der sowjetischen Architektur der Stalinperiode in Gegenüberstellung mit der avantgardistischen Architektur der 20er Jahre. Das Anliegen Papernyjs tritt besonders deutlich hervor, wenn man sein Buch mit Anatole Kopp's Untersuchung "L'architecture de la période stalinienne" vergleicht. Kopp, der die ideologische und ästhetische Position der linken Avantgarde übernimmt, sieht in der späteren sowjetischen Architektur naturgemäß einen passéistischen Eklektizismus und Klassizismus, den er als Ausdruck der Entstehung einer neuen bürokratischen Klasse interpretiert. Papernyj dagegen, der auf politische, ideologische und soziale Fragen nur am Rande eingeht, interessiert sich für die Opposition von zwei Kulturtypen, die er als Kultur 1 und Kultur 2 bezeichnet.

Kultur 1 zeichnet sich durch horizontale und zentrifugale Tendenzen aus, wobei die Architektur, sich selbst überlassend, eine Fülle von Projekten hervorbringt, die größtenteils nicht realisiert wurden. Kultur 2 dagegen ist eine zentripetale Kultur, Ausdruck einer sich kristallisierenden, erstarrten Gesellschaft, die die Architekten in ihre Dienste nimmt und eine symmetrische Architektur hervorbringt. Die Betrachtung der nachrevolutionären sowjetischen Architektur als "binäres Feld" findet Papernyj in Adolf Max Vogts vergleichender Studie über die russische und französische Revolutionsarchitektur vorgeprägt (VOGT, S. 93). Allerdings sieht Papernyj auch hier wieder von den ideologischen und sozialen Gründen ab, die nach Vogt den Umschwung in der Architektur motivieren. Vogts Hauptthese besagt, verkürzt ausgedrückt, daß in der Architektur der französischen Revolution wie der Oktoberrevolution in vergleichbarer Weise die durch den Newtonismus bzw. Marxismus inspirierte Geometrisierungstendenz durch eine konservativ klassizistische Orientierung abgelöst wird.

An die Stelle dieses Erklärungsvorschlags setzt Papernyj den Gedanken eines permanenten zyklischen Kulturprozesses, einer rhythmischen Abfolge von Kultur 1 und Kultur 2, eine Auffassung, hinter der man unschwer Ideen Oswald Spenglers, mehr aber noch der Wölfflin-Tradition in der Kunstwissenschaft mit ihrer Vorstellung des Alternierens von linearem (Renaissance-) und malerischem (Barock-)Stil erkennen kann. Die hier nur kurz skizzierte

methodische Basis scheint mir die schwächste Seite der sonst höchst anregenden Arbeit Papernyjs auszumachen. Selbst wenn man dem zyklischen Modell einen nennenswerten Erklärungswert zumessen würde, blieben die von Papernyj ins Spiel gebrachten Parallelen zu zyklischen Prozessen der russischen Kultur - die Opposition von Raskol und petrinischer Kultur oder der nachstalinischen sowjetischen Kultur mit den sich seit den 70er Jahren abzeichnenden postmodernen Tendenzen - viel zu vage, um überzeugen zu können. Hier äußern sich meines Erachtens Schwächen, die man häufiger in sowjetischen kulturtypologischen Arbeiten antrifft, auf die Papernyj u.a. zurückgreift, besonders die Analogsetzung zufälliger, isolierter Fakten aus verschiedenen Kulturbereichen aufgrund formaler oder funktionaler Ähnlichkeiten oder das Operieren mit angeblichen kulturellen "Mechanismen", die sich bei näherem Hinsehen als einfache deskriptive Begriffsoppositionen herausstellen.

Man kann das alles aber auch getrost beiseite lassen und zur Kenntnis nehmen, daß der Verfasser die avantgardistische Kultur der 20er und die post-avantgardistische der 30er bis 50er Jahre in ihrer Gegensätzlichkeit kontrastiv beschreiben will, und erhält eine höchst spannende, assoziationsreiche und weitgefächerte Darstellung der nachrevolutionären sowjetischen Kultur, die ihr breites Material, unter 13 Binäroptionen geordnet, präsentiert. Die Oppositionspaare sind im ersten Kapitel unter die Überschrift "Zerfließen - Verfestigung" subsumiert. Im ersten Abschnitt konfrontiert der Verfasser die "selbstmörderische Ausrichtung auf die Zukunft" (S. 41) der Kultur 1 mit der Orientierung von Kultur 2 auf 'Ewigkeit' und das kulturelle Erbe der Vergangenheit. Der bildstürmerische Bruch der Futuristen, Suprematisten usw. mit der Vergangenheit findet seinen Ausdruck in der Symbolik des Verbrennens. Die Kultur 2 dagegen zeichnet sich durch Aneignung und Bewahrung historischer Stile aus.

Was die Architektur angeht, so kann sich Papernyj auf Vogts Gegenüberstellung von "Architektur der Hoffnung" und "Architektur der Erinnerung" (VOGT, S. 232) stützen. Höchst bezeichnend ist es indes, daß Papernyj Vogts These vom Klassizismus der Architektur der Stalinperiode höchst reserviert gegenübersteht.

Er begründet dies unter Berufung auf eine Autorität wie Chan-Magomedov damit, daß weder der an der Renaissance orientierte "reine", "hohe" Klassizismus (VOGT, S. 231) Žoltovskijs, noch der "derbe" "Volksklassizismus" Rudnevs (VOGT, ebd.), sondern der ohne klassische Säulenreihen auskommende Jofan (bekannt durch seinen Entwurf für den Sowjetpalast) in den 30er Jahren kanonisiert wurde. Laut Papernyj ist die Klassik nur einer unter mehreren Stilen, die von der damaligen Architektur beerbt wurden.

Die Kontroverse über den Klassizismus der Stalinschen Architektur ist in mehrerer Hinsicht höchst aufschlußreich. Zunächst einmal wird deutlich, daß dem die Architektur der 30er bis 50er Jahre aufwertenden Postmodernismus die Festlegung jener Architektur auf klassizistische Tendenzen inakzeptabel erscheinen muß. Wichtiger aber noch ist, daß der Begriff des Klassizismus in diesem Zusammenhang seit der signifikanten Auseinandersetzung um den Sowjetpalast in hohem Maß kontrovers geblieben ist. So läßt sich bereits an der hier herangezogenen Literatur zeigen, daß über den Umfang des Begriffs Uneinigkeit herrscht. Wird Jofan von Papernyj wegen des Fehlens von Säulen vom Klassizismus ausgenommen, so erscheint Jofans Sowjetpalast-Entwurf in den Augen Vogts als "Säulen-Orgie in horizontaler und vertikaler Staffelung" (S. 85). Vogt plädiert sehr plausibel für die Erstellung eines gesamteuropäischen Rasters der "Bedeutungsfelder des Klassizismus" (S. 232), um die verschiedenen Typen von Klassizismen einordnen zu können. Dabei ist auch von Vulgarisierungen und Mißbräuchen im "Gesamtfeld der faschistisch-sowjetrussische(n) Klassizismen" (ebd.) die Rede, was ja offensichtlich in Richtung der Annahme eines 'totalitären' Klassizismus zielt.

Vieles an dem für die Kultur der Stalinperiode in unterschiedlichen Bereichen höchst relevanten Klassik-Syndrom ist noch nicht genügend untersucht. Im Bereich der Literatur belegt die verbreitete Rede von der "sowjetischen Klassik" oder "unserer Klassik", daß der für das Selbstverständnis dieser Kultur so wichtige Begriff auch hier eine große Rolle spielt. Dabei ist der Umfang des Klassik-Begriffs keineswegs klar, bezieht er sich in vielen Künsten wie Literatur oder Musik auf Werke des 19. Jahrhunderts (vgl. GÜNTHER 1984, S. 48, 53 f., 65), die damit

als "gesunde", dem Ideal der Schönheit schlechthin entsprechende Norm propagiert wurden. Ebenso ist hier auf Bachtins Kritik am klassischen Kanon im Namen eines grotesken Realismus hinzuweisen (vgl. GÜNTHER 1984, S. 131-136).

In dem Abschnitt "Bewegung - Unbeweglichkeit" zeigt Papernyj, daß das dynamische Bewußtsein der Kultur 1 eine bewegliche Architektur (vgl. Tatlins Monument der III. Internationale oder die mobilen Wohnzellen des Desurbanisten Ochitovič) oder zumindest eine vom Boden wegstrebende Architektur hervorbringt, während die charakteristischen Bauwerke der Kultur 2 aus dem Boden herauswachsen (vgl. die Hochhäuser der Nachkriegszeit). Bezeichnenderweise wurde bei Le Corbusiers Haus an der Mjasnickaja, das als ein der Kultur 2 fremdes Element auf Kritik stieß, der leere Raum zwischen den das Gebäude tragenden Betonsäulen mit einem Zaun verkleidet. Die Gegenüberstellung von bodenflüchtiger oder bodenbesetzender oder, mit anderen Worten, utopischer und topischer Architektur findet sich bereits bei Vogt (S. 114 ff.). Allerdings werden auch hier Vogts soziale und ideologische Begründungen von Papernyj ausgeklammert, so daß seine Ausführungen über die Mobilität der russischen Bevölkerung in den 20er Jahren und ihre Einschränkungen unter Stalin (Paßsystem u.a.) merkwürdig in der Luft hängen. Ebenso beruhen die historischen Parallelen - etwa das Nomadisieren der Raskol-Periode oder die Touristensubkultur der 50er Jahre unseres Jahrhunderts als Beispiele für eine Kultur 1 - allzu offensichtlich auf bloß assoziativen Ähnlichkeiten.

Das Abschneiden von Motivationen fällt auch bei den folgenden beiden Abschnitten ins Auge und das umso mehr, als es sich bei der Opposition "Horizontales - Vertikales" im Grunde um eine Umformulierung des Gegensatzes von 'Internationalismus' und 'Sozialismus in einem Land' mit den daraus erwachsenen Folgen (Stabilisierung der Grenze, Mißtrauen gegen alles Ausländische, besonders Westliche, Versinnbildlichung der Größe Rußlands durch monumentale Bauwerke wie den Sowjetpalast, der das Empire State Building überragen sollte usw.). Dasselbe trifft auf das Oppositionspaar "Gleichmäßiges - Hierarchisches" zu, dessen erstes Glied die egalitär-utopische und dehierarchisierende Tendenz der Avantgarde und deren zweites die bekannte hierarchische

Struktur der Stalinschen Kultur widerspiegelt, wie sie sich in der aufgefächerten Lohnskala, in Privilegien, Orden, Titeln, in der Abstufung des Beifalls in Protokollen je nach Rang des Redners usw. ausdrückt. Die hierarchisierenden und zentralisierenden Tendenzen der Kultur 2 schlagen sich auch in der durch den Generalplan zur Rekonstruktion Moskaus vom 10.7.1935 festgelegten Heraushebung der Zentralstellung der russischen Hauptstadt nieder. Ein weiteres Beispiel für die Abkehr von den dehierarchisierenden Vorstellungen der 20er Jahre ist die Kritik an dem Projekt des Sverdlovsker Theaters von Ginzburg, dem nahegelegt wird, auf die Idee der Durchführung von Massendemonstrationen im Theater zu verzichten und dafür die Anzahl der Zuschauerlogen zu vermehren.

Das 2. Kapitel der Arbeit gibt mit seiner Gegenüberstellung von 'Mechanismus' und 'Mensch' den Rahmen für die Darstellung des unterschiedlichen Menschenbilds und der daraus für die Architektur abgeleiteten Folgen ab. Die Kommunehäuser, Ausdruck der allgegenwärtigen kollektivistischen Grundstimmung der 20er Jahre, stoßen ab 1930 auf zunehmende Ablehnung (vgl. die ZK-Resolution über die Umgestaltung des Alltagslebens vom 29.5.1930). Der "mechanischen" Auffassung des Menschen und der ihr entsprechenden "abstrakten", "toten" Architektur des Konstruktivismus wird das Pathos des "lebendigen Menschen", ein für die Ideologie der 30er Jahre höchst charakteristischer "neuer Humanismus" (vgl. GÜNTHER 1984, S. 44) gegenübergestellt. Vogt spricht in diesem Zusammenhang sehr einleuchtend von der geometrisch-abstrahierenden Architektur der Avantgarde, die den Eindruck von Kälte, Leichtigkeit und Härte hervorrufe und der figürlich-stilisierenden biomorphen Bauweise der 30er Jahre, mit denen sich die Empfindung von Wärme, Schwere und Weichheit verbinde (S. 104). Papernyj belegt diese Liste durch weitere Beispiele und fügt noch zwei für die Kultur der Stalinperiode sehr charakteristische Symbolbereiche hinzu: die in der Architektur und bildenden Kunst verbreiteten Fruchtbarkeitssymbole sowie das die gesamte Kultur 2 durchdringende Motiv der "Freude" (vgl. Stalins Diktum: "Žit' stalo lužče, tovarišči, žit' stalo veselee").

In dem Abschnitt "Begriff - Name" wendet Papernyj die von Lotman und Uspenskij getroffene Unterscheidung von abstrakten Begriffs-Kulturen und mythologischen Namens-Kulturen auf seinen

Gegenstand an. Werden in der Kultur 1 noch zahlreiche Toponyme aus Begriffen gebildet (z.B. Krasnoe, Telegrafnyj, Šachternyj usw.), so überwiegt seit 1929, dem Jahr, in dem Stalins Name aus der alphabetischen Reihenfolge der Mitglieder des Politbüros herausgenommen wurde, die Benennung von Orten nach Personennamen. An der Tagesordnung sind auch Umbenennungen von Städten und Straßen, die den Namen mißliebiger Personen trugen. In einer Kultur des Namens, in der Signifikant und Signifikat auf mythologische Weise miteinander identifiziert werden (PAPERNYJ, S. 223), ist für die Namen von Unpersonen kein Platz. Es gibt nicht Trockij, sondern nur den Trockismus.

Im letzten Teil des 2. Kapitels wird gezeigt, wie der Mißliedeterminismus der 20er Jahre durch ein Menschenbild abgelöst wird, das das Individuum für sein Tun persönlich verantwortlich macht. Hierzu ließen sich zahlreiche Belege aus der Rechtsprechung, Ökonomie usw. anführen. Papernyj macht darauf aufmerksam, daß die Tätigkeit der "Schädlinge" (vrediteli) und überhaupt jedes abweichende Verhalten als Frucht des Bösen betrachtet wird. Die im Zeichen der Bekämpfung der "Schädlinge" entstehende 'Antiwelt' des Gulag wird von Papernyj als Realisierung der kollektivistischen Bestrebungen der 20er Jahre gesehen, eine uns vielleicht übertrieben vorkommende Bitterkeit in der Einschätzung der utopischen Ideen der 20er Jahre, die in der Sowjetunion aber durchaus verbreitet ist.

Das dritte und letzte Kapitel, überschrieben "Lirika - Epos", behandelt die gegensätzlichen Formen künstlerischer und außerkünstlerischer Kommunikation in den beiden betrachteten Kulturen. Zunächst wird die Architektur als führende Kunst von Kultur 1 der Literatur als Leitkunst von Kultur 2 gegenübergestellt. Zur paradigmatischen Rolle der Architektur in den 20er Jahren wäre vielleicht noch anzumerken, daß die frühe Avantgarde sich zunächst einmal an der Malerei orientierte. Erst die Pragmatisierung der Avantgarde nach der Oktoberrevolution, die Vorstellung des Žiznestroenie legte den Übergang zur räumlichen Konstruktion nahe, eine Entwicklung, die sich im Schaffen vieler Künstler der 20er Jahre ablesen läßt.

Aus der sehr plausiblen Annahme der Literatur als führender Kunst der Stalinperiode folgt für Papernyj der für jene

Epoche charakteristische Glaube an die Übersetzbarkeit aller Inhalte in Sprache, während die Literarisierung von Kunst, Theater, Film usw. in den 20er Jahren ja gerade im Zeichen der Spezifizierung der Künste verworfen wurde. Wenn alle Künste in der Kultur 2 verbale Losungen verkörpern sollen, dann wird das Phänomen des "Illustrierens" und der "Illustrativität" (illustrativnost') in seiner Relevanz verständlich (vgl. GÜNTHER 1984, S. 30-32), und die Unifizierung aller Diskurse rückt in den Bereich des Möglichen.

Papernyj zufolge haben die Worte in der Kultur 1 insofern Zeichencharakter, als hinter ihnen bestimmte Bedeutungen stehen, während sich hinter den Worten der Kultur 2 etwas "Unausgesprochenes" verbirgt und in ihnen, nach dem Modell des mythischen Denkens, Zeichen und bezeichnetes Objekt zu einer Einheit verschmelzen. Nicht die ideologisch-syntaktische Verbindung zwischen den Wörtern ist in der Kultur 2 wichtig, sondern die suggestive Evozierung eines mythologischen Feldes. Einem Außenstehenden muß diese Form der Kommunikation in vielem sinnlos erscheinen. Papernyjs hier geäußerte Gedanken scheinen mir bei aller Vorläufigkeit einen wichtigen Schritt zum Verständnis des schwer entschlüsselbaren offiziellen Diskurses der Stalinzeit mit seinen "Unausgesprochenheiten", seiner Redundanz und seinen Tautologien, seiner syntaktischen Ungeordnetheit und thematischen Disparatheit (vgl. GÜNTHER 1984, S. 175 f.) darzustellen. Eingehendere Untersuchungen zu dieser Problematik wären notwendig.

Ein weiterer Aspekt der kulturellen Kommunikation der Stalinperiode wird unter den Stichwörtern "Improvisation - Noten" abgehandelt. Hier geht es um die absolute Vorgegebenheit des Resultats in der kulturellen Praxis, die an die Stelle der spontanen Selbstäußerung und der rationalen Organisation des Lebens in der Kultur 1 tritt. Die Zensur verwandelt sich von einem Filter zu einem Generator von Mitteilungen. Sie steht im Dienst eines in hierarchischer Abstufung existierenden vorgegebenen esoterischen Wissens. Die Vorauszensur wird maximal an die Quellen der Textproduktion selber angenähert. Papernyjs Feststellungen, daß die Kultur 2 "überhaupt die Idee der Autorenschaft nicht kennt" (S. 194), daß die Autoren untereinander austauschbar sind (in der dritten Phase der Projektierung des Sowjetpalasts werden z.B. verschiedene Entwürfe miteinander kombiniert)

deckt sich völlig mit der Praxis im Bereich der Literatur, wo durch die 'redaktura' und andere Mechanismen der Text aus der Verantwortung des Autors herausgenommen und zum manipulierbaren 'Halbfabrikat' gemacht wird. In der Versetzung des Autors in die Rolle eines vormodernen Handwerkers realisiert sich in pervertierter Form die Idee des kollektiven Schaffens (vgl. GÜNTHER 1984, s. 187 f.; CLARK, S. 159).

Ein weiteres Merkmal der künstlerischen Kommunikation der Kultur 2 ist nach Papernyj, daß der als Import aus dem Westen ohnehin verdächtige Kult der Zweckmäßigkeit der 20er Jahre durch die Forderung nach dem "Künstlerischen" (chudožestvennost') abgelöst wird. Die Kultur 2 trennt einerseits die Kunst vom Leben, indem sie etwa den Künstler materiell privilegiert oder die Trennung zwischen Zuschauern und Bühne durch die Rampe wiederherstellt, betont andererseits aber die "Notwendigkeit der absoluten Ähnlichkeit von Kunst und Leben" (S. 208), die sich bekanntlich in dem Begriff der Widerspiegelung niederschlägt. Im Ergebnis kommt es, wie Papernyj sagt, zu einer Verdoppelung der Welt, wobei die beiden Hälften einander immer ähnlicher werden (S. 212). Ein guter Beleg für das Ähnlichwerden von Kunst und Leben ist eine bei Clark zitierte Äußerung, die Čeljuskin-Expedition sei ein lebendes Beispiel für die Sorte von sozialistischem Realismus, die die sowjetische Literatur zu erreichen suche (vgl. CLARK, S. 101). In der Tendenz zur Verwischung der Grenze zwischen Fiktion und Faktum sieht Clark die mythologische Grundlage dieser Kunst-Leben-Relation.

Die Übereinstimmung von Kunst und Leben wird mit dem Begriff der "pravda" bezeichnet, der jedoch nicht einfach eine faktographische Wiedergabe der Realität meint, sondern das, was sein könnte, also eine auf Universales abzielende, höhere "himmlische" Wahrheit. Bekanntlich strebte im Gegensatz dazu die Kultur 1 zum Realen, Nichtillusionären, weshalb es vielleicht besser gewesen wäre, in der Überschrift dieses Abschnittes nicht "realizm", sondern "real'nost'" zu verwenden. In der "pravda" der Kultur 2 sieht Papernyj wieder jene mythologische Identifizierung von Signifikant und Signifikat am Werk, die z.B. in der Architektur dazu führt, daß die Größe des russischen Sozialismus durch teure Materialien wie Marmor und Gold wiedergegeben wird.

Papernyjs Beschreibung des Kommunikationssystems der Kultur 2 gipfelt in der Aufzählung seiner epischeren Merkmale. An die Stelle des in den 20er Jahren vorherrschenden Interesses für das Wie des technischen Machens tritt das märchenhafte "Wunder" (čudo). Epische Elemente (Epitheta, Bylinenstil, Gut-Böse-Polarität, Annäherung an eine ereignislose ideale Vergangenheit usw.) dringen in alle kulturellen Texte ein. Als Exponent der Episierungstendenzen in der Literatur trat bekanntlich u.a. Georg Lukás auf, als ihr - damals allerdings zum Schweigen verurteilter - Kritiker Michail Bachtin (vgl. GÜNTHER 1984, S. 139 f.). Zeitweilig kommt es sogar zu einer regelrechten Folklorisierung der Künste, wovon im Folgenden noch die Rede sein soll.

Die abschließende Einschätzung Papernyjs, das Programm der Kultur 1 laute, zuerst zu vernichten und dann aufzubauen, während die Kultur 2 auch das Vernichtete beerben und aufbewahren wolle, wirft ein Licht auf die bereits eingangs erwähnte postmodernistische Einstellung des Autors. Ohne Zweifel gibt er der bewahrenden Kultur 2 den Vorrang vor der "selbstmörderisch" zukunftsorientierten Kultur 1. Natürlich kann hier nicht über das Für und Wieder des Postmodernismus in der Architektur und der aus ihm folgenden Aufwertung der Architektur der 30er bis 50er Jahre diskutiert werden. Es läßt sich nur feststellen, daß der Postmodernismus offensichtlich einen günstigen Boden für die Beschäftigung mit der Kultur der Stalinperiode abgibt. In der ernsthaften und umfassenden, d.h. nicht nur politisch-ideologisch, sondern auf die Kultur als Ganzes ausgerichteten Beschäftigung mit der allmählich in Vergessenheit geratenden Kultur 2 sehe ich - bei allen methodologischen Vorbehalten - ein wesentliches Verdienst von Papernyjs Arbeit. Daß das Interesse am "klassischen" sozialistischen Realismus, dem man auch in der Sowjetunion immer weniger begegnet, durch die postmodernistische Haltung begünstigt wird, läßt sich übrigens auch am Schaffen russischer Gegenwartskünstler wie E. Bulatov, I. Kabakov, V. Komar, A. Melamid u.a. ablesen, die in ihren Werken das kulturelle Material jener Epoche verarbeiten und es uns neu sehen lassen.

2. Piotr Fast: Poetyka rosyjskiej powieści produkcyjnej (1929-1941)

Mit der Literatur der Stalinperiode befassen sich auf sehr unterschiedliche Weise die beiden im Jahr 1981 erschienenen Arbeiten von Piotr Fast "Poetyka rosyjskiej powieści produkcyjnej (1929-1941)" und Katharina Clark "The Soviet Novel, History as Ritual". Handelt es sich bei Fast um eine an der französischen Semiologie orientierte erzähltheoretische Studie, so liegt Clarks Buch ein kulturanthropologisch begründetes Interesse an der Funktionsweise mythischer Symbolisierungen und Rituale zugrunde.

Der polnische Literaturwissenschaftler Fast nimmt für den Produktionsroman der 30er Jahre eine Dominanz der erzieherischen Funktion an, der alle Elemente der Textstruktur untergeordnet werden. Sein Augenmerk gilt den rhetorischen (im Sinn der französischen Narratologie) Mitteln, die der Erfüllung dieser Funktion dienen. Bei der Untersuchung der Ebene der Geschichte (histoire) kommt Fast zu dem Ergebnis, daß die Fabel des Produktionsromans dem ameliorativen Handlungstyp zuzurechnen ist, wobei degradative Phasen vorkommen, allerdings nur als Einschübe und nicht am Ende der Makrosequenz. Man könnte auch von einem axiologisch fundierten Erfolgshandlungsschema sprechen (vgl. GÜNTHER 1984, S. 88-93, 108). Fast unterscheidet zwischen einem objektiven (przedmiotny) Fabeltyp, in dessen Zentrum das Produktionsziel steht, und einem subjektiven (podmiotny), der die Evolution des Bewußtseins einer oder mehrerer Figuren zum Mittelpunkt hat (S. 47). Der Objekt-Typ (Muster: Kataevs "Vremja, vpered!") enthält statische positive und negative Helden, während im Subjekt-Typ (Muster: Malyškins "Ljudi iz zacholust'ja) der Held mit Unterstützung eines Helfers, z.B. eines alten Bolschewiken, eine Bewegung von den negativen zu den positiven Figuren vollzieht (vgl. GÜNTHER 1984, S. 107 f).

Auf der Ebene des Diskurses, der kompositorischen und stilistischen Erzählverfahren, zeigt Fast eine Reihe von Strategien auf, die die persuasive Funktion des Genres stützen. Da sind zunächst einmal Verfahren, die das Vertrauen des Lesers gewinnen und die Glaubwürdigkeit des Erzählers erhöhen sollen wie Signale der Distanziertheit gegenüber der Geschichte, Be-

tonung des gemeinsamen Wertsystems von Erzähler und Leser u.a.m. Entscheidender aber sind die verschiedenen Formen von Werturteilen des Erzählers, deren Omnipräsens auf allen Textebenen ja im Postulat der Parteilichkeit fixiert ist (vgl. GÜNTHER 1984, S. 109). Mit seiner Konzentration auf Fragen der Wertperspektive hat Fast ohne Zweifel einen ganz wesentlichen Gesichtspunkt des Produktionsromans der 30er Jahre erfaßt. Er trifft die Unterscheidung zwischen Wertungen der textuellen Wirklichkeit, d.h. Wertungen, die auf die Geschichte bezogen sind und allgemein ideologisch-weltanschaulichen Werturteilen. Die Wertungen der textuellen Wirklichkeit wiederum zerfallen nach Fast in zwei Typen: indirekte (konnotative) Wertungen, z.B. die Beschreibung kompromittierender Details, die metonymisch auf negative Figuren übertragen werden, und direkte (denotative) Wertungen. Die Einführung eines Räsonneurs, der einen mit dem Erzähler gleichgerichteten Wertstandpunkt gegenüber anderen Figuren vertritt, dient dem Ziel, Wertungen zu erleichtern und Tendenziosität abzuschwächen.

Fast bleibt jedoch nicht bei der Aufdeckung axiologischer Strukturen in der Geschichte und im Diskurs des Produktionsromans stehen, sondern versucht auch, die Relation der beiden Ebenen zu erfassen. Dies kann aber bei der Kürze und Thesenhaftigkeit der Arbeit nur andeutungsweise geschehen. Das Resultat lautet: Die Spannung zwischen Geschichte und Diskurs wird dadurch reduziert, daß die axiologischen Implikationen der Geschichte (amelioratives Handlungsschema, binäre Figurenkonstellation usw.) von den im Diskurs auftretenden Wertungen im wesentlichen unterstützt und bestätigt werden. Geschichte wie Diskurs verweisen in ihrer wertmäßigen Gleichgerichtetheit auf eine außertextlich vergebene Ideologie. Wird man dieses Ergebnis im großen und ganzen durchaus als repräsentativ für das Genre akzeptieren können, so scheint mir doch wichtig anzumerken, daß man jeweils genau zu prüfen hat, wie die Geschichte-Diskurs-Relation im einzelnen Werk aussieht, denn zweifellos ist gerade die Nahtstelle zwischen diesen beiden Ebenen ein günstiger Ort für individuelle Spielräume und Abweichungen von der schematischen Gattungsvariante. Haben wir es doch hier mit dem Fall zu tun, daß die literarische Qualität des Genres

sich in der mehr oder weniger offensichtlichen Abweichung vom Kanon äußert.

Ob die intendierte erzieherische Funktion des Genres, die Poetik der Einwirkung, tatsächlich funktioniert, ist nach Fast eher zu bezweifeln. Der Produktionsroman teilt nämlich, so Fast, das Dilemma aller didaktischen Literatur, daß die im Text einprogrammierte Adressatenorientierung (Verständlichkeit, Wert-eindeutigkeit, Vorgabe der Textkonkretisation, Schematismus usw.) dazu führt, daß der Rezipient, auf den sich der Text be-ruft, die in seinem Namen eingeführten Simplifizierungen ab-lehnt.

3. Katerina Clark: The Soviet Novel

Mit einer ganz anderen Fragestellung nähert sich Katerina Clark dem Roman der Stalinzeit. Ihr geht es weder um eine li-terarische Strukturbeschreibung im engeren Sinn noch um die didaktisch motivierte Trivialisierung und Schematisierung, son-dern um eine auf den Horizont der zeitgenössischen sowjetischen Kultur bezogene Funktionsanalyse. Der sozialistisch-realisti-sche Roman wird von ihr als "official repository of state myths" (S. XIII) und als "a sort of parable for the working-out of Marxism-Leninism in history" (S. 9) charakterisiert. Wie für Papernyj ist für Clark der Rahmen der Untersuchung nicht die politisch-ideologische Dimension, sondern die Kultur der Epoche, die, wie sie anmerkt, ja auch die offiziellen Werte der Ideolo-gie determiniert. Der sozialistisch-realistische Roman der Sta-linzeit erweist sich, so gesehen, als ritualisiert (im kultur-anthropologischen Sinn), da er die Grundzüge eines invarianten "master plot", eines Musterhandlungsschemas reproduziert, das selbst eine Kodifizierung wesentlicher kultureller Werte dar-stellt.

Entsprechend ihrem Ansatz interessiert sich Clark kaum für die Kanonisierungsphase des sozialistischen Realismus, für sei-ne politisch gelenkte Institutionalisierung in den Jahren 1932-34, sondern hauptsächlich für die Herausbildung des Protokanons (zur Terminologie vgl. GÜNTHER 1986), für das Anwachsen der kul-turellen Tradition des sozialistischen Realismus seit der zwei-ten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Ihre höchst instruktive Dar-stellung der Genese des Protokanons erfolgt, wie alle Untersu-

chungen dieser Art, notwendigerweise ex post facto, d.h. ausgehend vom fertigen, ausgearbeiteten Kanon der 30er Jahre. dessen Kernstück zweifellos das "master plot" darstellt.

In Anlehnung an Propps morphologische Märchenanalyse versucht Clark, invariante Funktionen des sozialistisch-realistischen Romans herauszupräparieren. Dies sind Prolog, Aufgabenstellung, Übergang, Klimax, Initiation und Finale, die jeweils noch in Subfunktionen untergliedert sind (S. 256-260). Clarks "master plot" ist allerdings sehr stark an dem Mustertext des sowjetischen Produktionsromans, Gladkows "Cement" orientiert, so daß es in dieser detaillierten Form kaum verallgemeinerbar ist. Eher scheint mir der auch bei Clark stellenweise anklingende Gedanke fruchtbar zu sein, zumindest zwei Varianten des Handlungsschemas anzunehmen, den Typ des sozialistischen Erziehungs- oder Entwicklungsromans ("road to consciousness" novel) und den des Aufgaben-Romans (task novel), wie dies auch anderweitig vorgeschlagen wird (vgl. FAST, S. 47; GÜNTHER 1984, S. 107). Die beiden Handlungsschemata enthalten zwar gemeinsame "Funktionen", daneben jedoch auch wesentliche Unterschiede. Für den ersten Typ ist die von Clark überzeugend herausgearbeitete Dialektik von 'Spontaneität' (stichijnost') und 'Bewußtsein' (soznatel'nost') grundlegend, für den zweiten das Klassenkampf- und Erfolgshandlungsschema, das zwar auch im ersten Typ eine Rolle spielt, jedoch nur als Hintergrund für die Bewußtseinsveränderung des bzw. der Helden. Die Unterschiede sind nicht zuletzt durch eine unterschiedliche gattungsmäßige Herkunft bedingt. Liegt einmal die Folie des Bildungs- und Entwicklungsromans zugrunde, so ist es das anderemal die Tradition des Technik- und Industrieromans (P.Hamp, B.Kellermann). Diese gattungsgeschichtlichen Aspekte sind allerdings kaum erforscht.

Mit A. Terc (Sinjavskij) und anderen Autoren nimmt Clark eine für das sozialistisch-realistische "master plot" im allgemeinen charakteristische "modale Schizophrenie" an, die durch das Zusammenspannen von Wahrscheinlichkeit und Mythisierung zustandekommt. Als weiteres Merkmal wird der positive Held als "society's official mandala" (S. 48) genannt, dessen Klischees einerseits in die Nähe der altrussischen Tradition (Hagiographie, Fürstenvita), zum anderen der Tradition der radikalen

Intelligencija der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gebracht werden. Schwer nachvollziehbar dagegen scheint mir, den positiven Helden aus der "hohen" Linie der Prosa des 19. Jahrhunderts abzuleiten (S. 46, 251). Eher ist hier Sinjavskij zuzustimmen, der diese Erscheinung als Traditionsbruch einstuft.

Im rhetorisch-publizistischen wie im literarischen Schaffen der radikalen Intelligencija weist Clark drei symbolische Muster nach, die schließlich auch in den sozialistischen Realismus eingehen: die Muster der Familie, des Lehrer-Schüler-Verhältnisses und des Martyriums, die auf den politisch-ideologischen Bereich projiziert werden. Ich halte es für bedenkenswert, ob man nicht der hier gegebenen genetischen Erklärung dieser Muster eine funktionale, die die erstere überhaupt nicht ausschließt, an die Seite stellen kann. Es läßt sich nämlich zeigen, daß in der auf völlig anderen Traditionen fußenden nationalsozialistischen Literatur ganz ähnliche, wenn auch ideologisch anders akzentuierte symbolische Muster anzutreffen sind. Würde sich diese Hypothese bestätigen, dann könnte man daraus wichtige Rückschlüsse über die analoge Funktionalisierung solcher Schemata in totalitären Literaturkanons ziehen. Diese Vermutung gilt für den gesamten Bereich der Instrumentalisierung säkularisierter religiöser Motive in nationalsozialistischen und realistisch-sozialistischen Texten. Allerdings fehlen hier vergleichende Untersuchungen.

Mit großem Gewinn liest man Clarks exemplarische Analysen protokanonischer Werke nach ihrem Stellenwert für die Entstehung des sozialistisch-realistischen Kanons. Gor'kij's "Mat'" (1906) wird als Umschaltstelle zwischen der ideologischen Mythologie der radikalen Intelligencija und der der Bolschewiki gesehen. Ständig auftretende Epitheta wie "spokojnyj", "strogi" "ser'eznyj" usw. haben, wie plausibel gezeigt wird, keine deskriptive Funktion, sondern sind kryptologische Abkürzungen für bereits formulierte Anschauungen, hierin durchaus vergleichbar ihrer Rolle in der russischen Fürstenvita. Gegenüber der Literatur der Intelligencija des 19. Jahrhunderts zeichnet sich Gor'kij's Werk durch einen stärker teleologisierten Aufbau sowie durch eine zunehmende hagiographische Entpersonalisierung der Helden aus.

An Gladkovs "Cement" (1925) wiederum fällt gegenüber Gor'kij's Roman eine stärkere Annäherung an die Rhetorik der Bolschewiki auf. Der - in Übereinstimmung mit der revolutionären Atmosphäre - dynamische Held Gladkovs erhält Züge des erfolgreich alle Hindernisse überwindenden "bogatyř" aus der Byline. Zwar enthält "Cement" im Prinzip schon alle wesentlichen Elemente des sozialistisch-realistischen "master plot", doch sind die "Funktionen" der Handlung noch nicht durchgängig systematisiert und teils auch noch unsystematisch auf die handelnden Figuren verteilt. Kann Gladkovs Roman als Modell der "task novel" gelten, so führt Furmanovs "Čapaev" (1923) die Spontaneität-Bewußtseins-Problematik von Gor'kij's "Mat'" fort. Furmanovs Held Čapaev repräsentiert, hierin vergleichbar Gladkovs Gleb Čumalov, eine positive Form von Spontaneität, während der Kommissar Klyčkov in seiner Bewußtheit an Gor'kij's Pavel erinnert.

In ihrer Darstellung einiger kultureller Schlüssel-symbole des Hochstalinismus unterscheidet Katerina Clark die Eingangsphase des ersten Fünfjahrplans von der anschließenden Phase, in der die eigentlich stalinistischen Werte ausgebildet werden, wobei das Jahr 1931 als Wendepunkt fungiert. Die Maschine als dominantes Symbol der ideologisch "linken" Industrialisierungsphase wird durch die in Opposition zu ihr stehende Natursymbolik abgelöst, die in ihrer Ambivalenz verschiedene Ausformungen und Interpretationen zuläßt. Beim mythischen Kampf mit der Natur (vgl. die in den 30er Jahren sehr populären sibirischen, arktischen, Fliegerthemen usw.) wird der Sieg des menschlichen Willens über die Elemente als Symbol des stalinistischen Voluntarismus gedeutet. Natur tritt aber auch als idyllischer "Garten" der "Gemeinschaft" (vs. Gesellschaft) auf wie etwa in Baevskij's "pastoralem" Roman "Kavaler zolotoj zvezdy" (1948).

Auch am Familien-Mythos läßt sich die oben erwähnte Zweiphasigkeit nachweisen. Es findet eine Verschiebung von der horizontalen Achse der egalitären Brüder-Schwester-Relation zur vertikalen Väter-Söhne-Relation statt. An die Stelle des kleinen Mannes der Fünfjahrplanperiode tritt der außergewöhnliche Held, der neue Mensch. Mit dem obersten 'Vater' Stalin sind unzählige öffentliche Rituale verknüpft wie z.B. sein Umgang mit den Stachanovleuten, den Fliegerhelden usw. In allen Bereichen

werden autoritative 'Väter' etabliert (z.B. Gor'kij in der Literatur).

Zweiphasig ist schließlich auch das Weltbild der 30er Jahre, in dem sich ein Übergang von einer egalitär-vertikalen zu einer extrem hierarchischen Ordnung, von einer "positivistischen" Ideologie zu einer "idealistischen" vollzieht, was sich besonders in den "qualitativen Sprüngen" der Stalinschen Dialektik ausdrückt. Im Stalinschen Mythos verschwimmen die Grenzen zwischen Fiktion und Realität. Die seit Mitte der 30er Jahre wuchernde Neo- und Pseudofolklore entspricht mit ihrer idealisierenden Sprache und ihren "kühnen Helden" in hohem Maß dieser Atmosphäre der Konvergenz von Fiktionalem und Realem. Sie spielt jedoch nach Clark nur die Rolle eines Mediums und zeitweiligen Notbehelfs und kann in den 40er Jahren wieder zurückgeschraubt werden. Insgesamt wird die Ontologie des Hochstalinismus als ein ständig mit dem "Objektivismus" im Streit liegender Neoplatonismus charakterisiert. Illustriert wird dies durch zahlreiche Beispiele, wo Menschen durch die Begegnung mit Stalin oder Lenin "bewußt" und "sehend" wurden.

An Fadeevs Roman "Molodaja gvardija" (1945), dessen Entstehungsgeschichte ein Musterbeispiel für die fehlende Verfügungsgewalt des Autors über seinen Text ist, demonstriert Clark das Funktionieren von Initiationsriten im sozialistisch-realistischen "master plot". Der Held stirbt als Individuum, um als Funktion des Kollektivs wiedergeboren zu werden, mit anderen Worten, er erlangt mittels eines Helfers eine extrapersonale Identität. Traditionelle Handlungsmotive der Literatur wie Tod, Liebe oder der Bösewicht sind der rituellen Handlungsstruktur untergeordnet. Die Liebe wird aus der Literatur der Stalinzeit also nicht nur wegen des bekannten Puritanismus verbannt, sondern durch Eingliederung in das "master plot" als eine zu überwindende chaotische Vorstufe der Initiation heruntergespielt.

Die Literatur der Nachkriegszeit, die kaum neue Symbole und Mythen entwickelt, wird als barocke Übersteigerung des klassischen Kanons eingestuft. Das "master plot" wird jetzt durch Häufung und Wiederholung von Motiven überfrachtet und logisch inkonsequent. Neben den Anzeichen einer manieristischen Degeneration des Kanons mit den bekannten Erscheinungen der "lakirovka"

(vgl. SEEMANN), der "beskonfliktnost" usw. sieht Katarina Clark aber auch bestimmte Modifikationen gegenüber dem klassischen Vorbild, so z.B. ein Abgehen vom Heroischen zugunsten des Alltäglichen, der 'kleinen Familie', der Aufwertung der Liebeshandlung, der Bevorzugung des Kultur- und Wissenschaftsthemas vor der Produktion usw., wobei sie jedoch weniger prononciert als Vera Dunham von einer Verbürgerlichung spricht (vgl. DUNHAM).

Die nachstalinische Literatur wird eher kursorisch dargestellt, da der gewählte Betrachtungswinkel in der Abbauphase des Kanons immer weniger greift. Interessant ist hier vor allem die Darstellung der Normenkompromisse, wie man sie etwa in Ducevcs Roman "Ne chlebov edinyv" (1956) oder in der sogenannten Jugendprosa antrifft. An diesem Kapitel wird jedoch besonders deutlich, daß die Betrachtung der Literatur der Stalinperiode unter dem Gesichtspunkt der mythisch ritualisierten Handlung, die sich ja nur auf die Ebene der Geschichte (Fabel) bezieht, mit der Untersuchung anderer Textebenen zu verbinden wäre, um der Vielschichtigkeit des Kanonabbaus gerecht zu werden.

4. Weitergehende Fragestellungen

Den Arbeiten von Clark und Papernyj ist gemeinsam, daß sie durch eine "Entpolisierung" ihres Gegenstandes und durch ihre Orientierung am umfassenden Begriff der Kultur, der ja politische und ideologische Aspekte einschließt, den Blick für neue Dimensionen der sowjetischen Kultur der Stalinzeit öffnen. Wie immer in der Wissenschaft, stellen sich durch die Erweiterung unseres Kenntnisstandes bestimmte Fragen mit erneuter Schärfe. Dazu gehört auch die Frage nach den totalitären Aspekten der Stalinschen Kultur, die ja durch diesen neuen Zugang keineswegs erledigt ist. In der Ausblendung dieser Frage bei den beiden Autoren sehe ich vor allem eine Reaktion auf eine Betrachtungsweise, die vorrangig auf politische Repression und ideologische Indoktrinierung abzielte und den totalitären Staat als perfekte Maschinerie vorstellte. Gegenüber solchen Vereinfachungen ist es notwendig, auf die Normabweichungen und Spielräume, die auch in der Kultur der Stalinzeit vorhanden waren, hinzuweisen (vgl. GÜNTHER 1984, Kap. 5-7).

Der vorbelastete, aber bislang durch nichts anderes ersetzbare Begriff des Totalitären beinhaltet in meinen Augen vor

allem den Gesichtspunkt der v e r g l e i c h e n d e n funktionalen Analyse totalitär gelenkter Kulturen, wie es die stalinistische und die nationalsozialistische waren. Dabei geht es keineswegs darum zu behaupten, daß Stalinismus und Nationalsozialismus dasselbe seien, sondern darum, herauszufinden, ob bestimmte Ähnlichkeiten, die ja mit dem bloßen Auge wahrnehmbar sind, nur beiläufig oder strukturell relevant sind. Merkwürdigerweise hat es, abgesehen von zahlreichen g l o b a l e n Annahmen über den totalitären Charakter der deutschen und sowjetischen Kultur der 30er Jahre, keine detaillierteren kontrastiven Untersuchungen dieser Art gegeben. Für die westliche Linke war dies ein Tabuthema, und erst in jüngster Zeit beginnt man die Scheu davor zu überwinden. Für die bildende Kunst wäre hier das Buch von Martin Damus "Sozialistischer Realismus und Kunst im Nationalsozialismus" (s. DAMUS) zu nennen.

Einige Gemeinsamkeiten zwischen Stalinscher und nationalsozialistischer Kultur wurden ja bereits oben angesprochen, so z.B. die Frage nach dem totalitären Klassizismus, die auch bei Papernyj keineswegs befriedigend beantwortet ist, dem Auftreten bestimmter mythischer Schemata, ritueller Initiationshandlungen usw. Sehr zu Recht hat Papernyj auf Michail Romms Film "Der gewöhnliche Faschismus" aus dem Jahr 1965 hingewiesen, der als künstlerische Auseinandersetzung mit totalitärem Verhalten schlechthin gelten kann.

Eine Fülle von Problemen drängt soch auf, die einen differenzierten vergleichenden Zugang erfordern. Ich erwähne nur die Frage des totalitären Antimodernismus, der Dominanz des Heroischen und Monumentalen, der Leben-Kunst-Relation, die meist als "Realismus" figuriert, der Trivialisierung und Ausrichtung auf das "Volk" u.v.a.m.

Man kann, scheint mir, nicht daran vorbeigehen, daß der Architektur der Stalinzeit etwas Totalitäres anhaftet oder daß die ideologisch fabrizierten Mythen des 19./20. Jahrhunderts sich qualitativ von den ursprünglichen mythischen Strukturen und ihren Funktionen unterscheiden. Ich möchte dieses Problem nur an zwei Punkten verdeutlichen, an der Frage nach der Entstehung des Stalinschen Kanons und der Frage nach dem Grad seiner Akzeptierung durch die Rezipienten.

Clark schreibt über die Kanonisierung des sozialistischen Realismus: "No matter how 'unnaturally' it was developed and maintained, it cannot, by the nature of literary systems, have been completely 'inorganic'. There must, therefore, have been something in Socialist Realism that was connected to the needs and drives that existed in Russian literary history before the appearance of Socialist Realism" (S. 251). Sie unterscheidet damit zu Recht zwischen der 'von oben' erfolgten Durchsetzung und Aufrechterhaltung des Kanons auf der einen Seite und dem Protokanon, dem sie eine gewisse kulturelle Funktionalität zuspricht, auf der anderen. In der Tat wäre ohne dies der von Vittorio Strada festgestellte "Doppelcharakter" des sozialistischen Realismus als "Machtinstrument" und als "Ideal der Befreiung" (STRADA, S. 200) nicht denkbar. Ohne die emanzipatorischen Konnotationen, die auch den Stalinschen Marxismus-Leninismus noch begleiteten, und ohne eine gewisse Verankerung in der kulturellen Tradition hätte der sozialistische Realismus seine kompensatorische Funktion (GÜNTHER 1984, S. 190-193) überhaupt nicht erfüllen können. Was für den Vertreter der Produktionskunst Boris Arvatov, einen exemplarischen Repräsentanten der Kultur 1, noch eine Schreckensvision war, die Ergänzung einer schlechten Wirklichkeit durch die Kunst, wurde im sozialistischen Realismus zu einem alle Kulturbereiche durchdringenden "außerordentlichen System der Lüge" (STRADA, S. 201) entfaltet. Aus der Literatur wurde die Tragik, das Thema des Leidens, des Todes usw. im Namen des "Optimismus" und der "Lebensfreude" verbannt, da nur das Märtyrertum des offiziellen Helden literaturfähig war. In der Malerei entstehen seit Mitte der 30er Jahre Bilder der "phantasierten Völlerei", des Mutterglücks, der Lyrik der Gefühle, des klassisch-harmonischen Körperideals, des vorbildlichen Arbeiters usw. (vgl. GASSNER / GILLEN), und die Architektur der Zeit vermittelt den Eindruck von Größe, Schönheit, Reichtum und Üppigkeit. In der offiziellen Rhetorik schließlich wird der Stalinsche Terror durch die Rede vom "Glück" und der "Harmonie" zwischen Individuum und Gesellschaft ergänzt. Eine funktionsgeschichtliche Analyse müßte gerade diese kompensatorische Rolle der Kultur einbeziehen.

Es ist immer wieder festgestellt worden, daß wir über die tatsächliche Rezeption des sozialistischen Realismus nichts wissen, weil uns die empirischen Fakten fehlen und die laute Rede

von der "Volkstümlichkeit" alles übertönt. Papernyj, der an einigen Stellen seines Buches Zustimmung zu der Architektur der Kultur 2 registriert (S. 29) und von der Annäherung der Architekten an den Verbraucher spricht (S. 202), kommt zu der höchst interessanten Schlußfolgerung: "Die Kultur 2 wuchs gleichzeitig von oben und von unten..." (S. 234). Auch Anatole Kopp zielt in seinen Interviews Meinungen, dem Geschmack der Massen seien die Projekte Ščukos und Ščusevs mehr entgegengekommen als die der Konstruktivisten (S. 377), das Volk habe dekorative Schönheit gewollt (S. 80) oder die moderne Architektur sei zu intellektuell und zu wenig emotional (S. 402). Ähnliche Äußerungen könnte man sicher auch zur bildenden Kunst oder Literatur zusammentragen, was jedoch grundsätzlich nichts am Fehlen ausreichender empirischer Daten ändert.

Der Gedanke, daß die Kultur 2 'von oben' wie 'von unten' gewachsen sei, hat sehr weitreichende Konsequenzen für das Verständnis der Kultur der Stalinperiode, die bislang noch kaum untersucht sind. Ohne Zweifel wäre es verfehlt, eine nur 'von oben' funktionierende totalitär gelenkte Kultur anzunehmen. Der Geschmack Stalins ist, wie Papernyj bemerkt (S. 106), keine hinlängliche Erklärung für die Entstehung der Kultur 2, wobei ich allerdings Papernyjs Erklärung durch den "eiheitlichen zyklischen kulturellen Prozeß" (ebd.) auch nicht folgen kann. Es wäre sicher wichtig, die Berufung auf das "Volk", die in der Stalinzeit als "narodnost" und im Nationalsozialismus als "gesundes Volksempfinden" eine überragende Rolle spielt, näher unter die Lupe zu nehmen, da man annehmen kann, daß sie keineswegs völlig aus der Luft gegriffen ist.

Man erhielte, wenn man in dieser Richtung weiterdenkt, ein Modell totalitärer Kultur, demzufolge ein Zusammenspiel zwischen 'oben' und 'unten' stattfindet, das sich insbesondere gegen alles "Intellektuelle", "Elitäre" richtet. So sieht Clark im sozialistischen Realismus eine Synthese von kulturellen Widersprüchen, den Versuch einer Überbrückung der Kluft zwischen "cultural elitist avant-gardeism" und "highbrow literature" auf der einen Seite und "Party rhetoric" und "popular culture" auf der anderen (S. 43). Und Papernyj schreibt über die bekannten Hochhäuser der Nachkriegszeit, sie stellten den Triumph einer Kultur dar, "die es fertigbrachte, Professionelle zu zwingen, Folklore hervorzu-

bringen" (S. 240). Der Zusammenhang von 'oben' und 'unten', zwischen Staatskanon und "Volk" wird uns, wie auch das Verhältnis von 'Gewachsenem' und 'Verordnetem', wohl noch eine Zeit lang beschäftigen.

L i t e r a t u r

- CLARC, Katerina
1981 The Soviet Novel. History as Ritual, Chicago/London.
- DAMUS, Martin
1981 Sozialistischer Realismus und Kunst im Nationalsozialismus, Frankfurt am M. (Fischer TB, Bd. 1869).
- DUNHAM, Vera
1976 In Stalin's Time: Middle Class Values in Soviet Fiction, Cambridge (Eng.).
- FAST, Piotr
1981 Poetyka rosyjskiej powieści produkcyjnej(1929-1941), Katowice (Prace Naukowe Uniwersytety Śląskiego w Katowicach, Bd. 482).
- FITZPATRICK, Sheila
1976 "Culture and Politics under Stalin: A Reappraisal", in: Slavic Review 35 (1976), H. 2, 211-231.
- GASSNER/GILLEN (Hubertus Gaßner / Eckhart Gillen)
1982 "Vom utopischen Ordnungsentwurf zur Versöhnungsideologie im ästhetischen Schein", in: Gernot ERLER / Walter SÜSS (Hgg.), Stalinismus. Probleme der Sowjetgesellschaft zwischen Kollektivierung und Weltkrieg, Frankfurt am M. 1982, 272-341.
- GÜNTHER, Hans
1984 Die Verstaatlichung der Literatur. Entstehung und Funktionsweise des sozialistisch-realistischen Kanons in der Sowjetliteratur der 30er Jahre, Stuttgart.
- GÜNTHER, Hans
1986 "Die Lebensphasen eines Kanons - am Beispiel des sozialistischen Realismus", in: Jan u. Aleida ASSMANN (Hgg.), Kanon und Zensur, erscheint 1986.
- KOPP, Anatole
1978 L'architecture de la période stalinienne, Grenoble.
- PAPERNYJ, Vladimir
1985 Kul'tura "dva", Ann Arbor (Ardis).
- SEEMANN, Klaus Dieter
1984 "Zur Begriffsgeschichte von 'Beschönigung' und 'Lackierung der Wirklichkeit'", in: Aus dreißig Jahren Osteuropa-Forschung. Gedenkschrift für Dr.phil.Georg Kennert, Berlin 1984, 217-232.
- STRADA, Vittorio
1981 "Dal 'realismo socialista' allo ždanovismo", in: E.J. HOBSBAWN u.a. (Hgg.), Storia del marxismo. Vol. terzo:

Il marxismo nell'età della Terza Internazionale. II:
Dalla crisi del '29 al XX Congresso, Torino, 1981,
193-250.

VOGT, Adolf Max

1974 Russische und französische Revolutionsarchitektur 1917-
1789. Zur Einwirkung des Marxismus und des Newtonismus
auf die Bauweise, Köln.

Борис ГРОИС (Köln)

КАРТИНА КАК ТЕКСТ: "ИДЕОЛОГИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО" БУЛАТОВА И КАБАКОВА

Проблема соотношения слова и изображения в картине не относится к числу новых. Она может даже показаться неактуальной на фоне повсеместно провозглашаемого в последнее время "возвращения изображения" и потери интереса к концептуальному искусству 60-70 годов. Между тем проблема эта получила весьма специфическую трактовку в неофициальном советском искусстве 70 годов, отличающуюся от того, что параллельно происходило в то же время на Западе, хотя и можно утверждать, что западный концептуализм сыграл решающую роль в стимулировании интереса советских художников к взаимоотношению изображения и текста. Особенность подхода советских художников к этой проблеме вызвана в первую очередь спецификой русской художественной традиции, а также особой природой официально господствующей в советском искусстве доктрины соцреализма. Поэтому и представляется интересным рассмотреть специфический поворот этой темы в современном русском искусстве, тем более что для нынешней художественной ситуации в России тема это далеко еще не представляется исчерпанной.

Наиболее интересным в этом отношении представляется рассмотрение творчества московских художников Эрика Булатова и Ильи Кабакова. Для обоих этих художников тема слово / изображение является в известном смысле центральной, оба отталкиваются от достаточно сходных предпосылок в трактовке этой темы и в то же время приходят к относительно несходным результатам, так что сопоставительный анализ этих результатов может способствовать пониманию проблем, стоящих перед многими советскими художниками в наше время и общую интеллектуальную атмосферу, в которой формируется их искусство.

В судьбе обоих художников есть много общего. Оба они родились в 1933 г., оба получили художественное образование в Московском художественном институте имени Сурикова, оба состоят членами официального Союза советских художников и оба работают официально не в качестве "чистых художников", а как иллюстраторы детских книг. И для обоих их "собственное" творчество, независимое от официального заказа и находящееся за пределами того, что в Советском Союзе может быть официально показано публике, во многом является актом рефлексии по поводу того, что представляет собой официальное понимание искусства в СССР, т.е. рефлексией по поводу полученного этими художниками образования, их деятельности - весьма успешной - в качестве оформителей официальной советской книжной продукции, стандартов, которым должно отвечать произведение искусства в Советском Союзе, чтобы оно было принято и признано официально в качестве такового, и т.д.

Начиная с конца 50 годов, т.е. в период, начавшийся после смерти Сталина, официальная доктрина соцреализма и соответствующая ей в сталинскую эпоху художественная практика уступили место своего рода возвращению к традиции. Возвращение это произошло не только в среде неофициального, но также и официального искусства. Соцреализм сталинского периода стали обвинять в плакатности, иллюстративности и игнорировании собственно художественных задач. Не только целый ряд художников, полностью порвав с официально управляемым искусством, обратился к традиции западно-европейского и русского авангарда, но и художественная продукция членов Союза советских художников

претерпела со временем значительные изменения: влияние примитива, гиперреализма, символизма, сюрреализма, а также искусства Ренессанса сказывается в ней в наше время - во всяком случае на поверхностный взгляд - в большей степени, нежели собственно соцреалистическая традиция.¹

В результате этого возвращения советского искусства к "собственно художественным задачам", происшедшего в 60-х годах, искусство соцреализма в его традиционной форме оказалось почти полностью вытесненным из общественного сознания - как официального, так и неофициального. В немалой степени это было связано также с удалением картин и книг по искусству сталинского периода из музеев и библиотек, разрушением памятников, фресок, мозаик того времени, происшедшим в эпоху "оттепели" и т.д. В результате сталинский соцреализм оказался в известном смысле более "неофициальным", чем даже самое "авангардное" искусство нашего времени, все же как-то проникнувшее в Советский Союз. Это обстоятельство заставило ряд художников, к числу которых относятся также Булатов и Кабаков, пересмотреть в начале 70 годов свое отношение к искусству соцреализма. Парадоксальным образом именно вытеснение соцреализма из общественного сознания и замена его тотальным эклектизмом под флагом "чистой художественности" и "возвращения к разрушенной традиции" продемонстрировали определенную правоту соцреализма, утверждавшего, как известно, свою радикальную новизну по отношению ко всему искусству прошлого, к которому он относил также и искусство авангарда.

Действительно вся традиция искусства Нового времени едина в своем стремлении к "непосредственному" визуальному, в борьбе с литературностью. Начало этой борьбы можно отнести уже к эпохе Ренессанса с ее обращением к непосредственному созерцанию Природы и итогом этой борьбы можно считать в известном смысле "Черный квадрат" Малевича и параллельные ему художественные манифестации. Предельным символом чистого созерцания является чисто белое, чистая потенциальность видимого, к которой все вновь и вновь обращается современное искусство, подобно тому как и сама по себе литература, не в меньшей степени одержимая демоном непосредственности, все вновь и вновь обращается к молчанию как к единственно возможному непосредственному слову.

В противоположность этому основному движению всей культуры Нового времени к непосредственности искусство соцреализма - если не на словах, то на деле - стремилось прежде всего к тотальной семантизации всех элементов визуального образа, к тотальной иллюстративности. Сходство соцреалистической картины с традиционной реалистической - глубоко обманчиво. Все элементы этой картины имеют определенное символическое значение и их единство в картине, в свою очередь, есть прежде всего смысловое, символическое единство. Соцреалистическая картина прочитывается как текст, ее элементы имеют значение лишь постольку, поскольку они являются иероглифами идеологического языка, известного и художнику и зрителю. Сходство этих иероглифов с элементами "видимой действительности" в этом отношении чисто случайно, хотя на другом уровне рассмотрения само это сходство имеет идеологический смысл, поскольку иллюстрирует совпадение всей идеологии как таковой с наличной действительностью как таковой. Непосредственное "сходство" элементов соцреалистической картины с элементами "действительности" является во всяком случае иллюзорным, фиктивным, вызванным лишь особенностями идеологического кода. Соцреалистическая картина получает свое оправдание и свое значение не через ее непосредственное созерцание (она, как правило, лишена всякого "художественного качества") и не через непосредственное сличе-

ние ее с какой-либо действительностью, но только через прочитываемый в ней смысл и определение места этого смысла в общей идеологической системе смыслов, т.е. сугубо опосредованно.

Каждый обманчиво визуальный элемент соцреалистической картины есть таким образом иероглиф, буква, и вся она представляет собой слово, лишенное визуального единства. Для того, чтобы вскрыть эту ее природу, достаточно лишь заменить некоторые ее элементы словами, разрушить иллюзию ее принадлежности истории искусства Нового времени - именно по этому пути и пошли Булатов и Кабаков. Не только они заинтересовались в эти годы соцреалистической картиной. В 70-ые годы сложилось целое направление, оперировавшее с символикой сталинского соцреализма, и называвшее себя "соцарт". Но если художники соцарта такие как Комар и Меламид, Косолапов, Соков и др.² использовали технику соцреализма для художественной игры, для иронического Разоблачения ее псевдосакральности, то Булатов и Кабаков увидели в ней позитивные возможности так сказать "неосакральности". Своей тотальной семантизованностью соцреалистическая картина напоминает прежде икону, т.е. отсылает к искусству, предшествующему началу движения Нового времени к чистой непосредственности. В то же время картина эта на формальном уровне впитала в себя современную художественную технику. Обращение к соцреалистической картине, выявление скрытых в ней возможностей предстали для Булатова и Кабакова тем самым как возможность выхода из того тупика, в который завела современное искусство погоня за непосредственностью и борьба с иллюстративностью. То, что в момент своего появления переживалось как открытие - картина как немое белое пространство - в свою очередь предстает в наше время как бесконечное повторение механизированного жеста, в конечном счете как иллюстрация определенной идеологической схемы, известной каждому заранее, как чисто условный знак художественной непосредственности. Поэтому обращение к условности соцреалистической картины было пережито Булатовым и Кабаковым как обращение к возможности новой иконы, т.е. искусства, в котором каждый элемент равен словесному знаку, и тем самым как освобождение от авангардной рутин.

Освобождение это менее всего является отрицанием. Напротив искусство и Булатова, и Кабакова во многом идет от опыта русского авангарда и, в первую очередь, от опыта Малевича, фазу живоного увлечения которым они пережили. Проблема белого, проблема чистого света, занимавшая Малевича, играет и для них в известном смысле центральную роль. Но проблема эта переосмысливается ими прежде всего на основании их работы над соцреалистической картиной, которую они знают в первую очередь из своего опыта книжных иллюстраторов. В малых жанрах советской художественной индустрии соцреалистические структуры сохранились дольше, чем в произведениях "высокого искусства" и в то же время структуры эти вступили в прямое взаимодействие с печатным словом, которого они были в "высоком искусстве" лишены. В иллюстрированной книге белая страница служит общим фоном и для изображения, и для текста, символизируя собой потенциальность того и другого и в то же время сама эта страница получает значение от своего присутствия в книге, от акта перелистывания, лежащего в основе процесса чтения.

Эта двойная природа белого листа тематизируется Кабаковым в его альбомах, которых к настоящему времени насчитывается около пятидесяти.³ Кабаков начал делать свои альбомы в конце 60-начале 70 годов. Каждый такой альбом представляет собой пачку листов, помещенных в коробку. Каждый лист, на который может быть нанесен и текст, и рисунок, и наклеен какой-либо объект, представляет собой самосто-

ительное художественное целое. В то же время листы в коробке располагаются в определенной последовательности и их перелистывание превращает альбом в своего рода книгу, или, если угодно, комикс с определенным сюжетом и изобретенной повествовательной техникой. Для иллюстрации того, каким образом Кабаков понимает соотношение изображения и слова, достаточно обратиться уже к первому его альбому "Вышкафусидящий Примаков".⁴

В альбоме рассказывается история мальчика, поселившегося в шкафу и никогда не выходявшего из него. В один прекрасный момент мальчик исчез из шкафа и больше его никто не видел. В альбоме имеется два типа листов. На листах первого типа изображено то, что открывается взгляду мальчика, причем изображения эти сопровождаются подписями, интерпретирующими видимое мальчиком. На листах второго типа, оформленных подчеркнуто так же, как и листы первого типа, приведен фиктивный комментарий членов семьи мальчика и их знакомых по поводу его судьбы. На этих листах изображений нет — только текст.

Альбом начинается серией листов, на которых изображен черный квадрат, напоминающий "Черный квадрат" Малевича. Подписи интерпретируют этот квадрат как то, что видит мальчик, сидящий в шкафу. Иногда дверь шкафа приоткрывается и тогда в черный квадрат попадает фрагмент тривиальной домашней обстановки. Таким образом "Черный квадрат", воспринимавшийся его автором как финал всей мировой истории искусства и в то же время как начало новой эры не только в искусстве, но и в космической истории человечества, полностью тривиализируется. Великое видение, начинающее историю сверхчеловеческого в человеке, превращается в символ природной тесноты (шкаф можно здесь рассматривать также как символ материнской утробы).

На следующей серии рисунков, появляющихся после исчезновения мальчика из шкафа, возникают тривиальные, характерно "советские" изображения города, области и т.д., в которых живет мальчик. Мы понимаем, что их видит душа мальчика, покинувшая шкаф, ставший его телом (что, в свою очередь, отсылает к платоновскому "тело — гробница души"). Тривиальные изображения в духе соцреализма отмечают освобождение души от пребывания в элементарной природной тьме. Однако постепенно изображения разрушаются и исчезают и их сменяют отдельные слова, обозначающие элементарные объекты. Эти слова-объекты напоминают концептуалистское замещение изображения словом и символизируют попадание души мальчика в астральную сферу. И наконец всякое изображение исчезает и остается только белое пространство, снабженное подписью "Меон". За этим листом следует завершающие комментарии знакомых мальчика, а также гипотетических зрителей альбома, высказывающихся о его смысле.

Уже из этого весьма краткого и упрощенного описания альбома становится ясно, что в нем предпринята попытка проинтерпретировать историю современного искусства как историю индивидуальной души, продельвающей путь от рождения до смерти. Предельным опытом души является чистое небытие, чистая потенциальность, представленная белым листом бумаги, отрицающим как всякое изображение, так и всякое слово (в т.ч. и "концептуалистское" слово) — итог редукционистской программы европейского авангарда. Однако этот белый лист бумаги получает свое значение из повествовательной структуры, в которую он включен — без нее он был бы полностью тривиален и лишен своего символического значения. Повествование же, которое разворачивается между начальным видением мальчика (черным квадратом) и завершающим (чистое белое, так что можно сказать, что весь альбом представляет собой историю движения от изображения черного квадрата у Малевича

к его фону), разворачивается в тривиальном контексте характерно советского построения изображения и текста, причем именно текст комментария, помещенный в стандартную рамку листа и функционирующий на одном уровне с изображением, играет в повествовании организующую роль.

Таким образом чисто белое утрачивает свой характер изначально и фундирующего художественную практику прозрения. Его значение оказывается функцией того повествования, элементом которого оно выступает. Частным случаем такого повествования является история европейского искусства Нового времени. Другим его вариантом может служить неоплатоническое учение о странствиях души. И еще одним его вариантом является история мальчика, сидящего в шкафу. Альбомы Кабакова представляют собой попытку возвращения к повествовательности в искусстве: все элементы этих альбомов получают свое значение из лежащего в их основе повествования, ни один из них не отсылает непосредственно к созерцанию какого-либо рода. В то же время возвращение это не могло быть возвращением к традиционной повествовательной картине со свойственной ей однозначностью в представлении событий всемирной истории, повседневности и т.д. Кабаков не верит более в единство истории, поэтому его искусство рассказывает множество историй и множество вариантов одной истории, не настаивая на одном из них. Слово для Кабакова - это слово не в картине, а за картиной, повествовательное слово.

Разумеется этим еще не все сказано. Благодаря тому, что Кабаков помещает повествовательный и интерпретирующий текст в один ряд с изображением, он релятивизирует этот текст, превращает его в свою очередь в род произвольного визуального знака, десемантизирует его. Именно вследствие этого множество текстов - множество историй - никогда не сливаются у Кабакова в единую историю или завершающую интерпретацию. Все они как бы плавают на белой поверхности листа, получающей свое значение внутри альбома. Чисто белое и текст являются главными протагонистами кабаковского искусства: они и взаимно обосновывают друг друга и взаимно отрицают.

Связь сквозной повествовательности и семантической кабаковского искусства с искусством соцреализма становится особенно ясной в его больших работах. Текст часто наносится на них поверх изображения, выполненного в характерно соцреалистической манере, или служит комментарием к такому изображению, или отсылает к нему. Во всех случаях текст как бы проступает в картине, чтобы продемонстрировать ее скрытую словесную природу, замаскированную иллюзией образительного реализма. Проступая на картине текст в то же время делает саму картину ненужной: очень часто у Кабакова текст наносится на нейтральный белый фон. И в любом случае текст компенсирует некоторое отсутствие, выступает для изображения своего рода эпитафией. Так на "Расписании выноса мусора" перечисляются фамилии жителей дома, для которых "мусор жизни" как бы уже вынесен, в работе "Гастроном" дан список отсутствующих в магазине продуктов и т.д.⁵

Здесь проявляется глубокое недоверие Кабакова ко всей полученной Россией с Запада традиции иллюзионистской картины. Иллюзия необходима для поддержания жизни и она неотделима от жизни, но в конечном счете единственной реальностью для Кабакова являются повествовательный текст и единое начало, не поддающееся репрезентации. И в этом сказывается, вероятно, не только советский художественный опыт Кабакова, но и его глубокая внутренняя связь с еврейской духовной традицией, знающей только Библию и непредставимого ни в каком изображении Бога.

Иным является отношение к слову Булатова. В отличие от Кабакова он

полностью сконцентрировал свою работу на крупноформатных картинах, которые он делает в относительно небольшом числе, с большой тщательностью и большим мастерством. В начале своей художественской деятельности Булатов отдал, в частности, дань конструктивизму и минимализму. Его интересовал - и интересуют - в первую очередь устройство, организация картины, и, так сказать, семантика этой организации. В этом смысле Булатову много дало как изучение пространственной организации русской иконы, в которой местоположение фигур неразрывно связано с их значением (т.е. принадлежат ли они к сфере доброго или злого, горнего или дольного и т.д.), так и канона соцреализма, согласно которому в картине имеются, так сказать, привилегированные места, на которые могут быть помещены только, скажем, руководители партии и правительства, места для масс, для классовых врагов и т.д. Картина соцреализма очень чувствительна к малейшим сдвигам в этой своей топографии. В ней нет ни одного формального элемента, который не нес бы определенной смысловой, идеологической нагрузки и эта тотальная ее семантизированность и вызывает интерес к ней Булатова. Причем в первую очередь его интересуют как раз наиболее скрытые семантические слои, связанные с наиболее формальными и казалось бы чисто конструктивными уровнями организации картины. Такие слои обычно ускользают от внимания и начинают осознаваться только тогда, когда правила их построения нарушаются.⁶

При этом Булатова привлекает в соцреалистической картине именно то, что в первую очередь обычно ставится ей в вину - ее родство с плакатом. Соцреалистическая картина и здесь двусмысленна: она выступает одновременно в ряду "высокого искусства", годного для музея, и в то же время ее функция чисто идеологическая, т.е. плакатная. Для советской художественной жизни задача, поставленная перед собой, скажем, художниками американского поп-арта, не является актуальной: в СССР нет того фундаментального разрыва "высокого" и коммерческого искусства, который служил фоном поп-арта 60-ых годов. Картины советского официального искусства, несмотря на их претензию быть "чистым искусством", являются в то же время пропагандистским материалом, рекламой для советского образа жизни и эта их утилитарная функция является в то же время для них решающей легитимацией, дающей им право на существование. Поэтому возникает проблема разделения этих двух уровней - художественного и утилитарного - в соцреалистической картине, наглядное выявление ее двойственной структуры. Этой проблемой и занялся Булатов с начала 70-ых годов.

В этом отношении чрезвычайно характерной является работа Булатова "Улица Красикова".⁷ В центре ее помещен плакат с изображением Ленина, но плакат этот, хотя и кажется на первый взгляд обычным плакатом, висющим на обычной советской улице, отличается от такого обычного плаката тем, что лишен лозунга, лишен слова. Это отсутствие слова на плакате, превращает всю картину в плакат: Ленин ведет за собой советский народ к коммунизму. Однако люди, изображенные на картин, идут не за вождем, а навстречу вождю. Отсюда иллюзия картины, изображающей обычную московскую улицу вновь возвращается. Картина таким образом двойна: то она представляется плоскостью плаката с определенным прочитываемым идеологическим содержанием, то традиционным реалистическим изображением, работающим с иллюзией трехмерного пространства. Зритель как бы становится перед выбором и ему оставляется свобода определить, что же перед ним: изображение, непосредственно отсылающее к живой реальности, или двухмерный мертвый идеологический текст.

Для Булатова традиционная картина ценна именно тем, что Кабакова в ней в конечном счете отталкивает - своей способностью к иллю-

зорному воспроизведению трехмерного пространства. Отказ от пространства, от трехмерности, крайнюю манифестацию которого можно найти у Малевича, Булатов решительно осуждает как капитуляцию перед социумом, перед идеологией.⁶ Оппозиция пространство vs. плоскость соответствует для Булатова оппозиции жизнь vs. смерть. Естественно поэтому ожидать, что для Булатова текст, формирующий собой плоскость, является также синонимом смерти. И действительно такие работы как "Слава КПСС" или "Добро пожаловать!", на которых текст как бы перечеркивает реальность и редуцирует изображение к плоскости, иллюстрируют эту мертвящую роль текста. Такую же роль как текст играют у Булатова также и другие идеологические символы, подлежащие прочтению напр., орденская ленточка в работе "Горизонт".⁵ Напомним, что и для Кабакова текст является синонимом смерти, но если для Кабакова смерть в то же время является единственной истинной реальностью, то для Булатова текст получает в этой своей функции отрицания иллюзорного пространства чисто негативное значение.

Однако для Булатова не в меньшей степени ясно, что традиционная иллюзионистская картина не может более, будучи тотально идеологизированной, выполнить свою роль жизненной оппозиции тексту. Поэтому у Булатова текст выступает не только как разрушающая, но и как обновляющая и поддерживающая эту иллюзию сила. Так в работах "Иду" и еще более "Живу и вижу"⁹ буквы текста выступают как несущий каркас, на который натянуто трехмерное пространство картины. Слова "Живу и вижу" представляют собой цитату из текста близкого друга Булатова художника поэта Вс. Некрасова. Они имеют для Булатова положительный жизнеутверждающий смысл и поэтому оказываются в состоянии служить опорой "жизненному пространству" картины, которая без них могла бы предстать тривиальным пейзажем, вышланным в знакомой для советского зрителя манере. Для Булатова текст делится таким образом однозначно на текст с положительным, жизнеутверждающим и текст с негативным, чисто идеологическим содержанием. Текст первого типа оказывается способным поддерживать и даже организовывать пространство картины, в то время как текст второго типа это пространство разрушает, делая его двумерным. Отношение между пространством и плоскостью превращается таким образом из художественной проблемы в проблему эстетического выбора, совершаемого в пространстве чистого смысла. Но в то же время противопоставление двух этих типов текста совершается художником чисто визуальными, конструктивными средствами, с использованием глубинной семантики картины.

Творчество обоих рассмотренных в этой статье художников основывается таким образом на убеждении в приоритете текста над изображением, в семантической нагруженности каждого визуального знака и всех его элементов. Текст выступает у них не предметом изображения как у многих художников концептуалистов, а так сказать как трансцендентальное условие всякого изображения, как его необходимая повествовательная основа. Их творчество является попыткой выявления этой основы средствами самого искусства. Таким образом происходит новое возвращение к повествовательной картине и отказ от редуцированности современного искусства, вызванного его стремлением к непосредственному, к а-семантическому. При этом оба художника исходят из иллюзорного идеологичного характера природы традиционной картины, к которой они стремятся вернуться. Но только, если для Кабакова идеологичность эта непреодолима, что заставляет традиционную картину распасться на бесконечное множество повествовательных серий (альбомов), то Булатов ищет текст, способный, так сказать, спасти картину в ее традиционной форме, дав ей трансцендентное смысловое

оправдание. Фундаментальный характер поставленных обоими художниками проблем, возникших для них самих на пересечении европейско-американского авангарда и советского соцреализма не может не привлечь к ним внимание в первую очередь в наше время - время рефлексии над историей модернизма и распада единого эпоса об освобождении искусства от власти условности и традиции на множество разнообразных и противоречивых повествований, образующих некий "текст" (или, точнее, "текстуальность" в смысле Деррида), вопрос об отношении которого к изображению тем самым встает заново.

П р и м е ч а н и я

1. См. напр. *Aspekte sowjetischer Kunst der Gegenwart*, Katalog einer Ausstellung des Museums Ludwig, Köln 1982; V.MANIN, "Ein Blick auf die moderne sowjetische Malerei", in: *Das Kunstwerk*, April 1985, 21-25.
2. "Sots Art", in: *The New Museum of Contemporary Art*, New York 1986.
3. Один из альбомов Кабакова репродуцирован в: Ilya KABAKOV, *Das Fenster*, Bern: Benteli-Verlag, 1985; см. также: В.GROYS, "Albums of Ilya Kabakov", in: *A-Ya*, Paris, 2, 1980.
4. Частично репродуцирован в: Ilya KABAKOV, *Am Rande*, Katalog einer Ausstellung im Kunstverein Düsseldorf, Düsseldorf 1986, 28.
5. Репродуцированы в: Ilya KABAKOV, *Am Rande*, 7, 9.
6. Erik BULATOV, "Interview with Boris Groys", in: *A-Ya*, Paris, 1, 1979.
7. Там же, 30.
8. Erik BULATOV, "Malevich's Relationship to Space", in: *A-Ya*, 5, 26-31.
9. *A-Ya*, 5, 29-30.

Hanna ORZECZOWSKA (Warszawa)

RZECZOWNIKI MĘSKOOSOBOWE TYPU *SLUGA* W T.ZW. MACEDOŃSKIM DAMASKINIE Z KLASZTORU KRNIÑO (PRZEŁOM XVI I XVII W.), MORFOLOGIA I SKŁADNIA

1. Przed blisko piętnastu laty po raz pierwszy zajęłam się problemami deklinacji i otoczenia składniowego (kongruencji) rzeczowników osobowych rodzaju męskiego typu *sluga*. Przeprowadzone wtedy badania dotyczyły głównie losów szczytkowych form tego typu deklinacyjnego w początkach bułgarskiego języka literackiego, to znaczy - od pierwszych damaskinów nowobułgarskich z XVII w. do ustabilizowania się w zasadzie norm tego języka literackiego na przełomie XIX i XX wieku. Produktem tych badań była obszerna rozprawa, którą w stanie skończonym dostarczyłam profesorowi L. Andrejčinowi latem 1972 roku¹. Wykazałam w niej, że w XVII wieku w kształtującym się bułgarskim języku literackim rzeczowniki typu *sluga*, *kadija* oraz imiona typu *Jona*, *Zaharija* miały jeszcze szczytkowy, trój- albo dwuprzypadkowy paradygmat deklinacyjny. Paradygmat ten zarówno pod względem morfologicznym (końcówki datiwu i genetiwu-accusatiwu, a częściowo i nominatiwu pl.) jak i składniowym (kongruencja) należał do rodzaju męskiego. Stanowiło to różnicę zarówno wobec stanu w języku staro-cerkiewno-słowiańskim (gdzie typ *sluga*, *Jona* był konsekwentnie "żeński" pod względem morfologicznym, a częściowo również co do kongruencji), jak w stosunku do stanu w języku cerkiewnosłowiańskim używanym na Bałkanach do XVII wieku jako jedyny słowiański język literacki². Elementy systemu tego języka literackiego wchodziły w skład normy języka "damaskinarskiego". Podstawę normy (statystycznie przeważającą) stanowił jednak w języku damaskinów język nowobułgarski. Miał on już strukturę "bałkańską", różnił się jednak znacznie od systemu językowego, który miał zapanować w bułgarskim języku literackim w ciągu XIX wieku. To, że elementy gramatyki staro-cerkiewno-słowiańskiej objęte były normą języka damaskinów (jako rzadsze, uboczne, drugorzędne warianty) wykazałam dla typu *sluga*, *kadija* we wspomnianej rozprawie.

Przy opisie normy cerkiewnosłowiańszczyzny bałkańskiej miałam do wyboru posługiwanie się rękopisami (lub ich urywkami opublikowanymi w "Opisach rękopisów" przez B. Conewa), albo - bardzo niewiele - tekstami w wydaniach filologicznych.³ Dopiero w tym samym roku, kiedy ukończyłam w Sofii moją rozprawę, ukazał się drukiem w Skopju pierwszy tekst damaskinu z przełomu XVI/XVII wieku, reprezentujący bałkański typ języka cerkiewnosłowiańskiego⁴. Krninski damaskin, niezależnie od dość licznych macedońskich cech dialektalnych, wykazanych przez wydawcę w obszernym wstępie⁵ ma ogromną wartość właśnie przez to, że daje możliwość zbadania normy literackiego języka używanego powszechnie w XVI i XVII w. w piśmiennictwie południowej i wschodniej części Półwyspu bałkańskiego i stanowiącego w znacznym stopniu podstawę normy kształtującego się w tym czasie bułgarskiego języka literackiego⁶. Pierwszym tekstem wydrukowanym od razu w tym języku cerkiewnosłowiańskim w obrębie użycia bałkańskich dialektów słowiańskich (bułgarskich i macedońskich) miał się stać dopiero "Kyriakodromion sireč Nedělnik%" Sofroniego z Wracy, wydany w roku 1806 i noszący już silne piętno wpływów wschodniej wersji języka cerkiewnosłowiańskiego, czyli języka cerkiewnoruskiego. Wpływom tym mniej więcej od połowy wieku XVII ulegała "bałkańska" cerkiewszczyzna pod działaniem importowanej z Rusi literatury cerkiewnej drukowanej⁷. Są to rzeczy dość znane, więc wspominam o nich jedynie dla porządku. Krninski Damaskin powstał jednak przed nadejściem tej fali wpływów i stąd jego wartość. Nawet bowiem cerkiewnosłowiańskie teksty "Damaskinu Tichonrawowa", pochodzącego przecież z XVII w., pobrzmliewają już miejscami wyraźnie ruską cerkiewszczyzną.

2. Kiedy wróciłam do tematu typu *sluga*⁸ w roku 1982, skupiłam się głównie na dwu dużych tekstach z t. zw. epoki średniobułgarskiej (ściślej - z XIV w.) i na rekonstrukcji stanu późno-prasłowiańskiego. To badanie porównawcze miało ustalić punkt wyjścia wspólnych tendencji rozwojowych łączących w badanym zakresie język bułgarski ze słoweńskim i słowackim. Problematykę tych badań rozszerzyłam materiałem porównawczym w ostatniej rozprawie z tej serii⁹, rewidując nieznacznie tezy sformułowane w odniesieniu do języka bułgarskiego i słoweńskiego w poprzednich pracach.

Moje wywody o tendencjach rozwojowych w zakresie typu *sluga* w językach słowiańskich opierały się głównie na ekstrapolacji w przeszłość z późnych stanów językowych (damaskiny nowobułgarskie XVII w., słoweński i słowacki język literacki XIX i XX w.) lub ekstrapolacji na obszar językowy całej Słowiańszczyzny udokumentowanych najwcześniej stanów językowych w Południowej Słowiańszczyźnie (staro-cerkiewno-słowiański w jego klasycznej postaci i we wczesnych redakcjach regionalnych). W dwóch wypadkach jednak ta technika badania nie wynikała z braku dokumentacji filologicznej, tekstowej, lecz po prostu ze zwykłej chęci wyłączenia z badań zagadnień, zasługujących na późniejsze dokładniejsze zbadanie.

Jeden taki warty zbadania zakres występowania typu *sluga*, *Jona* to język słowiańskiej literatury protestanckiej z XVI wieku¹⁰. Drugi - to właśnie deklinacja i kongruencja typu *sluga*, *junoda*, *Jona* w bałkańskiej wersji języka cerkiewnosłowiańskiego z XVI w., reprezentowanej przez Krninski Damaskin. Temu drugiemu tematowi poświęcam niniejszy artykuł.

3. Język cerkiewnosłowiański Krninskiego Damaskinu obfituje w oboczności (dublety, warianty) na każdym poziomie systemu¹¹, więc to samo dotyczy interesującego nas tutaj typu *sluga*. Deklinacja apellatiwów i imion własnych należących do tego typu może być określona jako chwiejna, nieustabilizowana, co można by tłumaczyć (jak to robi P. Iljevski, op. cit. passim) brakiem deklinacji, lub jej rozpadem w języku mówionym w XVI wieku. Takie wyjaśnienie tłumaczy jednak jedynie niektóre elementy genezy wariantów występujących w tym języku, a tworzy dla wszystkich tych wariantów jeden wspólny - historyczny - punkt odniesienia. Nie bierze się pod uwagę (przy tej technice badania) zmian, jakie zachodziły w systemie morfologicznym i składni samego języka piśmiennictwa cerkiewnosłowiańskiego między IX i XVI, ani też zmian, jakie w językach mówionych na Bałkanach zachodziły od XIII lub XV w. aż po współczesność. Tekst zabytku pisanego bada się ciągle jak gdyby tylko po to, aby przez ten tekst dotrzeć do prześwitującego przezeń jakiegos innego języka (języka ojczystego tłumacza lub kopisty, języka mówionego w epoce powstania zabytku w rejonie jego powstania i t. p.). W ten sposób każde prawie zjawisko językowe w tekście Krninskiego Damaskinu (napi-

sanego przecież określonym językiem literackim, w określonym środowisku kulturowym, posiadającym jakieś własne tradycje i schematy!) odbiegające od systemu gramatycznego, klasycznego języka staro-cerkiewno-słowiańskiego - w znacznym stopniu przecież zrekonstruowanego - traktuje się jako wtrącone, dorzucone do języka badanego zabytku z innego, równie zamkniętego systemu; traktuje się je więc jako swoiste zapożyczenie morfologiczne czy składniowe, ale jednorazowe - właściwe temu tylko wyrazowi, tylko temu wypadkowi użycia konstrukcji, tylko temu typowi zwrotów. P. Iljewski mówi wtedy o przenikaniu czy raczej o "przeplataniu" warstw językowych¹². Warstwę gwarową, macedońską przy tym traktuje jako system identyczny z systemem współczesnego języka macedońskiego (op. cit., s. 126). Drugą "przeplatającą się" warstwę stanowią dla tego badacza "serbizmy" (op. cit., s. 104 i passim). Czwartą, nie wymienioną na liście na s. 104, "przeplatającą się" warstwą jest system języka greckiego (mówionego, bo tłumacz był bilingwalny i pisanego, bo oryginał Damaskina Macedońskiego napisany został przez Damaskina Studita po grecku). Iljewski poddaje precyzyjnej porównawczej analizie filologicznej poszczególne odcinki tekstu, aby wykazać, że dana forma lub konstrukcja w przekładzie macedońskim jest lub nie jest zapożyczona z tekstu (lub języka?) greckiego (por. s. 148-149 o użyciu określnika; s. 128 o formach syntetycznych i "mieszaniu" form). Takie ujęcie pomija możliwość istnienia w języku badanego zabytku zjawisk (form, konstrukcji) nie występujących aktualnie w żadnej z przeplatających się warstw językowych, czyli - zjawisk nie przyjętych do tekstu KD z tych warstw. Neguje więc w praktyce możliwość badania języka tego zabytku jako pewnego (choćby luźnego) systemu, posiadającego własne, odrębne cechy, własną hierarchię środków językowych, jeżeli nawet genetycznie związanych z którąś z "przeplecionych" warstw, to mających własne miejsce i zastosowanie w tym systemie.

Gdybym przyjęła tę samą konwencję badawczą wobec języka Krninskiego Damaskinu w tym artykule, byłoby to unikiem wobec przeprowadzonych już badań porównawczych i sformułowanych wcześniej hipotez co do rozwoju morfologii i składni rzeczowników typu *sluga* w językach słowiańskich. Postaram się więc w miarę możliwości zinterpretować występujące w Krninskim Damaskinie oboczności morfologiczne i składniowe i wykazać, które ze stwier-

dzonych wariantów mają charakter stały, a które są bardziej do-
rażne, przypadkowe, niesystemowe. I tylko te ostatnie będzie
można uznać za wynik "mieszania form" na skutek znacznie rozwi-
niętego już analityzmu w języku mówionym (w bałkańskich dialek-
tach słowiańskich) XVI wieku. Wcześniejsze bowiem badanie dama-
skinów nowobułgarskich dowiodło pośrednio istnienia i bardzo
konsekwentnego użycia w XVII w. (w języku mówionym - bo gdzież
by indziej?) szczytkowej deklinacji rzeczowników typu *sluga*.
Ale ten szczytkowy paradygmat nie wywodził się z dawnej deklina-
cji tematów na - a - (jak w staro-cerkiewno-słowiańskim odmienia-
ły się te rzeczowniki), lecz stanowił późną kontaminację form
z deklinacji na *-a- i na *-o-. Co więcej, tendencja rozwojowa,
która doprowadziła do pojawienia się tego nowego typu deklinacyj-
nego w języku nowobułgarskim, musiała być znacznie wcześniejsza
niż "rozpad" deklinacji w bałkańskich językach słowiańskich,
skoro obejmuje również niebałkańskie języki grupy południowo-
słowiańskiej (słoweński) a także języki spoza tej grupy (słowacki,
czeski, częściowo polski i ukraiński). Ta nowa odmiana, nowa przy-
należność paradygmatyczna rzeczowników typu *sluga* powstała w bał-
kańskich dialektach słowiańskich na długo przedtem, niż kto-
kolwiek spróbował użyć któregośkolwiek z nich jako języka literac-
kiego. Ale przy pierwszej takiej próbie, którą stanowił przekład
dzieła Damaskina na nowobułgarski w XVII w., nowa odmiana typu
sluga doszła tu do głosu i statystycznie nawet znacznie przewa-
żyła nad odmianą występującą w tradycyjnej postaci języka cer-
kiewnosłowiańskiego używanej na Bałkanach.

Podobnego badania nie przeprowadzono dotychczas w odniesie-
niu do innych rzeczownikowych typów deklinacyjnych. Dlatego nie
mogę się pokusić o analizowanie zależności rozwoju deklinacji
rzeczowników typu *sluga* od stanu analityzacji czy stopnia
"rozpadu deklinacji" innych typów, ani w języku mówionym XVII w.,
ani też w jakichkolwiek tekstach pisanych XVI-XVII wieku.

4. Obraz statystyczny form deklinacyjnych typu *sluga* podaję
tutaj odrębnie dla apellatiwów i imion własnych. Jest to umo-
tywowane przede wszystkim tym, że sporo imion własnych, pocho-
dzących z Biblii, występuje w Krninskim Damaskinie w ustalonych
frazologizmach, lub tradycyjnych formułach (*evangelie oto luky*),
co oczywiście musiało sprzyjać również utrwalaniu archaicznej
morfologii. Częstość użycia formuł musiała w obrazie statysty-

cznym odbić się jako podwyższenie udziału form staro-cerkiewno-słowiańskich w całości materiału. Ponadto pewna liczba imion męskich występuje w postaci obocznej również w (podstawowym dla naszego badania) nominatiwie sing. np. *Zaharie//Zaharia*, co przy apellatiwach się w ogóle nie zdarza.

Przy przeciwstawieniu w obliczeniach form nowych - staro-cerkiewno-słowiańskim z tych właśnie względów nie biorę pod uwagę nominatiwu liczby pojedynczej (poza jednorazowo użytą oboczną formą n. sg. *śędije* 199b, stanowiącą w tekście KD niewątpliwie relikտ staro-cerkiewno-słowiański). Dla imion własnych oboczne postaci nominatiwu omawiam oddzielnie, ale ich nie wliczam do ogólnych obliczeń.

Podział na formy nowe (bułgarskie? macedońskie?) i stare (scs?) traktuję jako podrzędny w stosunku do podziału na tematy "twarde" i "miękkie", także głównie ze względu na deklinację imion własnych, wśród których przewaga "tematów miękkich" (*-*ja* -?) jest trzykrotna. Ta statystyczna przewaga i ogólna przewaga statystyczna imion własnych nad apellatiwami pozwalają do pewnego stopnia zinterpretować niektóre przemiany morfologiczne w całym badanym tu typie deklinacyjnym.

W każdej z badanych grup wydzielał dawne tematy twarde i miękkie (*-*a*- i *-*ja*-), już z tego względu tylko, że miały one (zwłaszcza w językach południowosłowiańskich, ale nie tylko) zupełnie odrębne losy. Por. polską odmianę *śędzia, śędziego i śługa, służy*.

Nie wydzielał jednak odrębnej grupy rzeczowników pochodzenia tureckiego (typ *kadi//kadija; gemidži//gemidžija*, częsty w bułgarskich damaskinach XVII w.), przede wszystkim dlatego, że taka grupa w Krninskim Damaskinie nie jest praktycznie reprezentowana. Jedyńy turcyzm typu *sluga - amira 'dowódca', 'emir'* jest całkowicie dostosowany do morfologii języka cerkiewno-słowiańskiego. Natomiast - częste w bułgarskich damaskinach XVII i XVIII wieku nazwy zawodów na - *ži* lub - *ži* mają w badanym tekście KD odpowiedniki znaczeniowe w postaci innych wyrazów, wyjątkowo tylko należących do typu *sluga*. Tak np. dla tak częstego w damaskinach bułgarskich wyrazu *gemidžija* ('marynarz' albo 'kapitan statku') odpowiednikiem tu bywa: *korabokür* s. 191a, *gospodin korablju* s.255a, *navoklir* s. 258b, 255a, 250b, *nav^kklir korablju* s. 261a, czy tylko **nafta* (z łac. *nauta*) poświadczony

zresztą wyłącznie w liczbie mnogiej i dlatego nie wliczony do naszego badania. Przykłady użycia tego rzeczownika podają więc już tutaj, zwłaszcza, że występują one na tej samej stronie obocznie do jeszcze jednego rzeczownika o tym samym zakresie znaczeniowym - *korabnikъ*. Mogłoby to świadczyć o przemianach redakcyjnych, jakim ulegał tekst macedońskiego przekładu Damaskinu zanim otrzymał taką postać, jaka do nas dotarła w rękopisie KD, ale ta kwestia wybiega już zbyt daleko poza problematykę tego artykułu. Przykłady użycia *nafta* i *korabnik*, wszystkie ze str. 268b i 269a: Гѣла нафѣтъ да вѣсте нафѣ...; (D. i V. pl.) ...и рекше нафѣти (N. pl.); единъ корабникъ шт служещиъ кораблѣ (N. sg.); прѣше ко корабници како да пойдѣт тамо (N. pl.); корабникъ: възрадѣваше се (N. pl.);

Podane w obu tabelach (s.345 i s.351) wartości cyfrowe są przybliżone. Możliwość błędu wynosi 10%. Pochodzi to głównie stąd, że tekst opublikowany dwoma technikami (fotograficzną i fotooffset) jest, zwłaszcza w części pierwszej, często nieczytelny. Ponadto niektóre stroniczki oryginału są poważnie uszkodzone. W obu wypadkach zwykle rezygnowałam z całkowitego odczytania lub odtwarzania tekstu, uważając, że obszerność damaskinu opublikowanego przez P. Iljewskiego stanowi i tak gwarancję reprezentatywności zgromadzonych materiałów dla badanej wersji języka cerkiewnosłowiańskiego. W nielicznych wypadkach kontekst nie pozwala jednoznacznie zinterpretować użytej formy. Takie wypadki omawiam niżej.

5. Dziewiętnaście rzeczowników pospolitych (apellatiwów) reprezentuje w tekście Krninskigo Damaskinu ogólnosłowiański typ *sluga*, ale tylko jedenaście z nich występuje tyle razy lub w takich formach, że można wnioskować o ich rzeczywistym miejscu w systemie morfologicznym i zasobie leksykalnym bałkańskiej wersji języka cerkiewnosłowiańskiego. Imiona własne (około 50) dostarczają nam uzupełnienia obrazu morfologii takich rzeczowników, ale tylko dla liczby pojedynczej. Każde więc użycie którekolwiek z apellatiwów typu *sluga* zasługuje na dokładniejsze zbadanie.

Do lepiej udokumentowanej jedenastki należą tu (w nawiasach podają po ogólnej liczbie użyć, liczbę użyć poszczególnych form przypadków; liczbę oznaczam tylko w wypadku plur. i du.): *vľadyka* (20, 1 D., 1 A., 18 V.); *sluga* (16, 3 N., 1 D.; pl.: 2 N., 1 G.,

3 D., 3 A., 1 V.; du.: 1 N., 1 A.); *voevoda* (13, 9 N., 1 G., 1 D., 1 A., 1 I. pl.); *amira* (6, 1 N., 1 G., 4 D.); *satana* (3, 1 N., 1 A., 1 V.); *junosa* (33, 14 N., 1 D., 3 A.; pl.: 9 N., 1 D., 2 A., 1 V., 1 L.; dual.: 2 A. - niektóre formy wątpliwe); *pred[i]teša* (21, 12 N., 4 G., 1 D., 3 A., 1 I.); **sqđija* // -*ižo* (20, 6 N., 2 G., 2 A.; plur.: 3 N., 4 D., 3 A.); *jadvea* (1 N., 1 A.); *vinopitica* (1 N., 1 A.); *pbjanica* (1 D., 1 L. pl.). Tych jedenaście rzeczowników wyczerpuje 93% użyć apellatiwów typu *sluga* (138 użyć ze 148) w Krninskim Damaskinie. Na pozostałych osiem rzeczowników przypada łącznie 10 użyć czyli 7%. Z tych rzeczowników *vloxva*// *vloxva* włączony jest do obliczeń jedynie w postaci mianownikowej typu *sluga*, ponieważ występujące formy przypadków zależnych sg. i pl. należą bez wyjątku do typu deklinacyjnego dawnych tematów na -o-. Czytamy więc: *шного мрѣтва проси влѣхъ аданасіа да вхерѣит его ѣтъи* 186b; ale też *влѣхъ аданасіе нѣсеше два сзехда* 185b. Dlatego też użycia takie jak: *Покрѣхъ влѣхъов аданасіе* 186a; *прнлѣпн се влѣхъов семѣ* 190a czy też N. pl. *влѣхъы* 20a; 21b - muszą być wyłączone z obliczeń. Całkowicie z tego badania został wyłączony rzeczownik *donica* 'jutrzeńka' albo 'kometa' oraz 'Lucifer' albo 'szatan', ponieważ w KD występuje on zawsze jako człon porównania w znaczeniu nieosobowym 'kometa' (*нпадоше шт уина тако дѣница* 30b) a więc nie jako rzeczownik nazywający osobę płci męskiej. Tak więc poświadczane są jako należące do typu deklinacyjnego *sluga* jeszcze tylko następujące rzeczowniki: *papa* (1 N.), *protopapa* (1 A.), *avva* (1 V.) *glava* (2 V.), **qžika* (s. 128a, kontekst niejasny), *junota* (1 D. pl. - kontekst jak wyżej), *ubijca* (1 N.), *vloxva* (2 N.).

Oto tabela obrazująca udział poszczególnych form przypadkowych.

Tabela I. Apellatiwa typu *sluga* w Krninskim Damaskinie

Tematy na * -a-			Tematy na * -ja-				
formy nowe	formy scs		formy nowe	formy scs			
Singul. /17/		N	/34/	1	N		
2	-	G	2	4	G		
1	5	D	3	1	D		
1	3	A	4	5	A		
2	20	V	-	-	V		
-	1	I	-	1	I		
-	-	L	-	-	L		
Razem sg. 6	29	35	9	12	21	56	
(% z 93) 6,4%	31,2%	37,6%	9,7%	13%	22,6%	60,2%	
Plur.	-	N	-	/12/	N		
-	2	G	-	2	G		
-	4	D	-	6	D		
-	3	A	-	5	A		
-	1	V	-	1	V		
-	1	I	-	3	I		
-	-	L	-	3	L		
Razem pl. -	12	12	-	20	20	32	
(% z 93) 0%	13%	13%	0%	21,5%	21,5%	34,5%	
Dual	1	N	-	-	N		
-	-	G	-	-	G		
-	-	D	-	-	D		
-	1	A	-	2	A		
-	-	V	-	-	V		
-	-	I	-	-	I		
-	-	L	-	-	L		
Razem du. 1	2	3	-	2	2	5	
(% z 93) 1%	2,1%	3,2%	0%	2,1%	2,1%	5,3%	
Razem	7	43	50	9	34	43	93
7,4%	46%		9,7%	36,8%		100%	

- Uwaga: 1) cyfry podane w nawiasach oznaczają formy nominatiwu nie włączone do obliczeń;
- 2) oznaczenie % odnosi się zawsze do sumy form zidentyfikowanych = 93;
- 3) przy identyfikacji form scs. pisownia nie jest brana pod uwagę (np. Dat. sg. *амире* (**amire* jest traktowany jako scs).

W tabeli widoczna jest przede wszystkim ponad czterokrotna przewaga starych (scs) form przypadków (83%) nad nowymi (17%). Poza tym widoczne jest to, że przy apellatiwach formy nowe praktycznie występują tylko w liczbie pojedynczej. Wyjaśnić tu trzeba, że przez formy staro-cerkiewno-słowiańskie rozumiem wyłącznie formy o takich końcówkach, jakie poświadczone są dla typu *sluga* w kanonie tekstów staro-cerkiewno-słowiańskich (do k. XII w.). Są to więc wyłącznie formy wywodzące się z deklinacji tematów na *-a-*. Konsekwencją tego jest różnorodność form zakwalifikowanych jako nowe. Z punktu widzenia bałkańskich języków słowiańskich mogą to więc być istniejące tylko na piśmie skontaminowane twory jak np. acc. sg. *junoši*: георге вѣрхѣти ромѣши шного и пѣкрати его... 195b; ale i tu nie można wykluczyć przeniesienia znaczenia gramatycznego acc. na taką formę genetiwu, która nigdy przedtem nie była używana dla rodzaju męskiego (g. sg. **-y*)-*ъ*, z tematów na *-a-* użyta przy temacie na *-ĭa-*). Byłby to wypadek odwrotny pod względem morfologicznym do tego, co się zdarzyło przy użyciu formy acc. **-q* w funkcji genetiwu dla słc. formy g. *sluhu* i cytowanej niżej formy genetiwu sg. *sudiju*. Pod względem znaczenia gramatycznego jednak chodziłoby w obu wypadkach o to samo: zrównanie formalne genetiwu i accusatiwu, charakterystyczne dla rzeczowników żywotnych rodzaju męskiego we wszystkich językach słowiańskich posiadających deklinację rzeczowników.

Takie formy należą już tylko do historii bałkańskiej wersji języka cerkiewnosłowiańskiego. Ale stanowią przecież produkty upraszczania systemu deklinacyjnego w bałkańskich językach słowiańskich, wywodzące się z różnych epok, lub różnych okolic, a zachowane (w tekście pisanym) obok siebie. Do takich form należą też pochodzące z paradygmatu męskiego (na **-o-* i **-ĭo-*) genetiwu sg.. Najbardziej charakterystyczne jest użycie tej końcówki dla *amira*, bo ten sam rzeczownik ma dativus sg. *amire* (gdzie *-a* (**-ĭ*) tematów na *-a-*): тако вѣргомѣ камень, шкрати се вѣспет на лице амѣра. и господина во^ѣ его 239a; chodzi tu o znaczenie dzierżawcze genetiwu - "twarz emira", podobnie, jak w następnym przykładzie "ręce sędziego": въ рѣцѣ страшнаго сѣдѣа ѣа 178a. Ale trafiają się również formy tego samego przypadku z "żeńską końcówką *-u* (**-q*) : forma genetiwu wywodzi się tu z accusatiwu tematów na *-a-*: ... въ деснѣго рѣкѣ страшнаго

срѣиѣ 207a. Nastąpiła więc tutaj zmiana znaczenia gramatycznego a nie tylko morfologiczna. Uproszczeniem byłoby interpretować jeden z tych wariantów formalnych jako formę ogólną przypadku zależnego (dlatego, że dawny acc. w tej uogólnionej funkcji jest wielokrotnie potwierdzony dla rzeczowników rodzaju żeńskiego), a drugą (*amira, sudija*) - jako formę ogólną pochodzącą z nominatiwu. Typ gen. (acc. **sluga*) stanowił dość wczesną innowację o szerokim zasięgu: por. słowackie *od sluhu mojho*. Piszę o tym obszerniej gdzie indziej¹³. Forma g. sg. na -a w typie *sluga* może więc być z pochodzenia zarówno formą ogólną, równą nominatiwowi, jak zapożyczoną z paradygmatu rodzaju męskiego (tematów na -o-) starą formą gen.-acc. (Istnienie dat. sg. na -u równoległe z nią w tych samych tekstach zdaje się wskazywać na to drugie). W żadnym jednak z tych wypadków nie mamy do czynienia z bezpośrednią kontynuacją staro-cerkiewno-słowiańskiej przynależności paradygmatycznej typu *sluga* w badanym tutaj tekście Krninskiego Damaskinu.

Podobnie jest z formą d. sg. na -u, która jest innowacją dla typu *sluga*: przyjęta została z tego samego paradygmatu rodzaju męskiego (między wiekiem X a XII?). Formy takie występują licznie w KD przy imionach własnych. Są powszechne w nowo-bułgarskich damaskinach z XVII i XVIII w. Przykłady z tekstu KD: *ѣъ мо рѣ^v на гадѣ слоуѣѣ цѣа дв^аа* 232a; ... *моноше плаваше въ мѣрѣ* 243b (dat. absolutus); *ѣше... старѣць и шѣцѣ шанно прѣ^атѣ^у* 174b (dat. possessiv.); *нѣ^с можно... взнѣти въ срѣ^аци пѣаннѣ и бланнѣ* 208b¹⁴. Ale za nową trzeba też uznać odosobnioną formę datiwu sg. *vladyky* (= *vladiki?*) użytą w zniekształconym kontekście: *понаше на прѣзѣикатоѣи нѣъ владѣкѣ* 198b. Jest to niewątpliwie serbska postać dat. sg. fem. To zresztą jeden z niewielu przykładów wpływu serbskiego języka mówionego na paradygmaty typu *sluga* w Krninskim Damaskinie. Większość bowiem form określonych tu jako nowe reprezentuje przejściowy stan paradygmatu bałkańsko-słowiańskiego, właściwy niewątpliwie dla języka mówionego Bułgarii i Macedonii w XVI w.. Posiadał on w owym czasie system trzech przypadków (Nom., Dat., Acc.) zachowany do dziś szczerunkowo w odmianie zaimek osobowych¹⁵. Trudno zresztą powiedzieć, jak ten system wówczas funkcjonował w paradygmatach r. ż. (tematy na -a- i na -i-) i czy i one nie miały wówczas jeszcze odrębnej formy datiwu sg.. W takim wypadku forma dat.

sg. *vladiki* nie musiałyby być wynikiem oddziaływania języka serbskiego na język cerkiewnosłowiański KD, lecz byłyby odbiciem pewnego etapu rozwojowego deklinacji rzeczowników z tematami na *-a* w językach południowosłowiańskich: por. słoweński dat. sg. fem. *ženi, roki, duži, sanji* i t. p. oraz także *kosti, noži*. Jest to więc typ stary i nader rozpowszechniony. Zarówno jednak dla bałkańskiej postaci języka cerkiewnosłowiańskiego, jak i dla najwcześniejszych tekstów nowobułgarskich (ich odpowiednik "nowomacedoński" jest przynajmniej o 100 lat późniejszy) zagadnienie to nie zostało dotychczas zbadane.

W nowym paradygmacie rzeczowników typu *sluga* accusativus na *-a* był taki sam jak nominativus, ale i jak genetivus i byłoby dzieleniem włosu na czworo zgiębianie, skąd się właściwie wzięło to *-a* w końcówce akuzatywnej. Przy apellatiwach acc.-gen. na *-a* jest w KD poświadczony zaledwie 3 razy. Przykład 1. i 2. są w jednym zdaniu: s. 138a. и вѣстовани ѿмѣнова се. и самарѣанинъ нарѣ^{оо} се. и маца и винопница нарицааху (jest to t. zw. podwójny accusativus 'nazywali go żarlikiem i pijakiem' z opuszczonym dopełnieniem w formie zaimeka *го*). Przykład 3.; ахилѣе... шерати арѣа... потомъ ржноположи ердъ и протопана александарьснаа 272b. Przy imionach własnych jednak accusativus na *-a* jest w KD bardzo częsty (43 użycia!). Do tej grupy włączam również wypadki występowania tej formy w funkcji uogólnionej - przypadku zależnego, np. po przyimkach. Oto przykłady acc. sg. na *-a* poprzedzone formą nominatiwu poświadczoną w tekście Krnńskiego Damaskinu.

ишна: и паде на ишна прѣ^{оо}на 107a

иоуаа: ишнѣ ... роди ... канова; ишѣ^{оо} и иоуаа 100a

планиаа, еѷстатѣа: потомъ ирѣ^{оо}ти иъ ... и планиаа же именована, еѷстатѣа 253a.

дома: оуслѣшаше бо ах^{оо}толь: дома 167b

авлавѣе: понаше на испланителна црева, авлавѣа 277b

аданасѣа // аданасѣе: да погоуевоь аданасѣа 187b; въ ишнѣ еъ стго аданасѣа 273a; w tym przykładzie, podobnie jak niżej dla *arĭa* forma acc. użyta jest w funkcji ogólnego przypadku zależnego;

арѣе//арѣа: ахилѣе ... шерати арѣа въ влгоуѣ^{оо}тне 272b; вихѣ^{оо}тъ еъ арѣа 273a

илѣа: и възскѣти прѣ^{оо}на илѣа одпрѣдан елисеа 33a; и поиде оу прѣ^{оо}на илѣа 233a; вихдоуѣтъ ишѷсеа и илѣа и познѣ^{оо}готь иъ 143b

ереміа: глааѣхъ ꙗ ꙗшнна дрѹѹѹи егѡ глѡаѣхоу ꙗлѡа, нынѣ глѡахоу
їереміа 139b

исаїа: слышѣша прѡрѣка исаїа глѡа 206a; ale s. 2a: слышѣ и азѹ
исаїа прѡрѣка; do tej sprawy /obocznych form scs/ wróćę
niżej, w p. 6. tego artykułu.

Obok wymienionych przykładów akuzatywnych form apellatiwów na -a zaliczam do form nowych omówioną wyżej formę *junоѡи* i dwa użycia formy *junоѡе*. Oto oba te użycia w kontekstach wskazujących na różną możliwość interpretacji (i zarazem stanowiących dowód, że Krninski Damaskin stanowi różną, daleką kopię pierwotnego przekładu): *непомнѡите старца. ниже іоноше и дѣѡи 42b; вѣсѣхъ грѣшнѡи* оубѣѡанте. и старца и іоноше и дѣѡи и отроѡете и женѡ вѣсѣхъ мѡѡите 42b.*

Jak widać, opozycja składniowa między genetiwem i accusatiwem (zależna od negacji orzeczenia w przykładzie pierwszym) nie jest tu zachowana: *dѣѡи*= acc. I; i dlatego również *starca* nie można uznać jednoznacznie za formę akuzatywną.

W zdaniu drugim, gdzie oczekiwalibyśmy samych form akuzatywnych, mamy dwa genetiwy – *otroѡete* i *deѡи*, ale accusativus *ѡenu* jest z nimi niezgodny. Pozostaje przyjąć, że forma *junоѡе* (**junоѡе* (gen. sing. z paradygmatu tematów na *-ia) została użyta jako regularny gen.-acc. według zasady panującej w paradygmacie rodzaju męskiego przynajmniej od schyłku epoki prasiłowiańskiej wspólnoty językowej.

Z nowego paradygmatu pochodzi też równy nominatiwowi vocativus na -a, poświadczony jedynie dwa razy przy apellatiwach (w obu wypadkach są to zresztą wyrazy zapożyczone): 1. *и срамѡаѣхъ се дѣѡа ишѡгоѡ оубѡараніе 246a*. Rzeczownik *avva* występuje w KD (podobnie jak w późniejszych nowobułgarskich damaskinach z XVII i XVIII wieku) jako nieodmienny i zresztą poświadczony przeważnie w roli uprzejmego epitetu, tytułu przy imionach własnych, albo też używany w funkcji wołacza, jak w tym przykładzie. Ponieważ wśród archaicznych, staro-cerkiewno-słowiańskich form wołacza na -o w Krninskim Damaskinie na dwadzieścia wypadków aż 18 stanowią wołacze *vľadyko*, pisane przeważnie w postaci skróconej i używane niekiedy nawet dla liczby mnogiej (w zwrocie *vľadyko moj*), to zarówno voc. *avva* jak voc. *vľadyko* można traktować raczej jako skamieniałe formułki uroczystego stylu, utrwalone w języku literackim od dawna. O normie morfologicznej języka cerkiewnosłowiańskiego w XVI-XVII wieku oba te wołacze mówią niewiele. Jedynie przykład drugi można traktować

jako bardziej reprezentatywny dla tej normy: 2. *НАН ЗА МНЮЮ САТНА. СХЛАЖНА МИ СЕН* 142b. Reprezentatywność tego przykładu jest tym większa, że wyraz *satana* użyty tu został nie jako imię własne władcy piekieł, lecz jako apellativum, przezwisko wobec jednego z apostołów (znaczy mniej więcej tyle, co pol. *ty diable!*). Znacznie bardziej reprezentatywne dla normy morfologicznej bałkańskiego typu cerkiewnej słowiańszczyzny w XVI wieku są wołające imion własnych. Vocativus na *-a* poświadczony jest w KD 10 razy, a na *-o* i *-e* (**-jo*) - dziewiętnaście razy. Oto przykłady wołacza na *-a*: *ГЛАШЕ. Ш ПЛАННА, ПОУТО РАДИ МЕ ГОМНИИ* 252a;... *и аще дощеш дома да оумреш са жшъ* 58b; *Прѣини зарарѣа дзщерь моѣ* 176a; *нако глеши св'лнсте лѣнѣ* 44a; *и рекосе емѣ. дарѣ царѣ, живи ва вѣни* 235a; nom. sg. ma formy: *дарѣа//дарѣе*.

Omówione formy vocatiwu wyczerpują zasób form nowego paradygmatu typu *sluga* poświadczonych w KD. Dla pozostałych przypadków poświadczonych są tylko nieliczne formy staro-cerkiewno-słowiańskie. Świadczy to o tym, że w języku mówionym zanikły do XVI wieku nie przypadki jako kategoria składniowa i nie deklinacja rzeczowników jako zjawisko morfologiczne, lecz że gramatyczny podsystem przypadków (deklinacja wraz z odpowiednimi znaczeniami gramatycznymi) uległ do tego czasu znacznemu uproszczeniu, redukcji w stosunku do stanu wyniesionego przez bałkańskie języki słowiańskie z prastłowiańszczyzny i że funkcjonował on w żywym, mówionym języku w tej właśnie uproszczonej postaci. Elementy tego języka mówionego przenikały również do języka literackiego, cerkiewnosłowiańskiego używanego na tym terenie i stopniowo wchodziły w skład jego normy jako dublety form starsłowiańskich albo też jako jedyne możliwe formy.

Jednym ze skutków procesu upraszczania było morfologiczne i składniowe włączenie rzeczowników typu *sluga* do paradygmatu rodzaju męskiego. Objawem zewnętrznym istnienia w języku mówionym uproszczonego paradygmatu było a): "niepoprawne" (z punktu widzenia języka staro-cerkiewno-słowiańskiego) użycie w pisany tekście (tu: KD) tych form przypadków, których nowy paradygmat nie zawierał (loc. i Instr. sg., wszystkie przypadki zależne pl. i du.) i b): skrajne ograniczenie użycia starych form przypadków i zastąpienie ich konstrukcjami analitycznymi z formą ogólną, nową oraz c): używanie obok form starych również form nowych, pochodzących z nowego paradygmatu.

W typie *sługa* zbieżność starej końcówki mianownika na *-a-* z nową końcówką gen-acc. mogła tu przyspieszyć - ale nie spowodować - ustalenie się jako formy ogólnej - postaci z *-a*. I stąd też pojawiła się taka sama forma vocatiwu, różna zarówno od dawnego vocatiwu tematów na *-a-* jak i tematów na *-o-*. Zarówno jednak "niepoprawne" użycia form starych i nowych, jak i stosunki frekwencyjne między nimi składały się na normę języka cerkiewnosłowiańskiego używanego jako język literacki na terenie, gdzie jako język mówiony używane były bułgarskie i macedońskie dialekty słowiańskie.

W liczbie mnogiej dla apellatiwów poświadczono są tylko nieliczne formy typu staro-cerkiewno-słowiańskiego i to samo dotyczy liczby podwójnej (z jednym wyjątkiem). Formy te są często zniekształcone, ale interpretacja tych zniekształceń byłaby tu bezcelowa bez porównania z formami pluralnymi w innych typach deklinacyjnych, frekwencja rzeczowników typu *sługa* jest bowiem zbyt niska. Dla imion własnych tego typu zaś liczba mnoga ani podwójna nie jest w KD w ogóle używana.

6. Zanim omówię stosunek form nowych do staro-cerkiewno-słowiańskich w Krniskim Damaskinie, warto się jeszcze przyrzec obrazowi statystycznemu użycia form imion własnych w tym tekście. Do obliczeń formy nominatiwu (podobnie jak dla apellatiwów) nie zostały tu włączone, ale zostały podane w nawiasach dla każdego typu tematów oddzielnie. Łącznie jest 225 użyczeń nominatiwu sg., a przypadków zależnych i vocatiwu - 170.

Tabela II: Nomina propria typu *Iona*, *Zaharija* w KD (singularis).

Tematy na * -a-			Tematy na * -i _a -			
formy nowe	formy scs.		formy nowe	formy scs.		
/61/		/N/	/165/		/N/	
4	19	G	24	4	G	
2	11	D	21	4	D	
10	2	A	34	6	A	
7	1	V	3	18	V	
-	-	I	-	-	I	
-	-	L	-	-	L	
RAZEM 23	33		82	32		170
(% z 170) 13,5%	19,4%		48,2%	18,8%		100%
razem * -a-		56	razem * -i _a -		114	
% j. w.		33%			67%	

W tabeli zwraca uwagę znacznie wyższy w porównaniu z odmianą apellatiwów udział form nowych. Okazuje się, że formułki i tradycyjne frazeologizmy nie powstrzymały tutaj nacisku języka żywego na język piśmiennictwa¹⁶.

Nie będę tutaj już omawiać powtórnie szczegółów morfologii nowego paradygmatu w odniesieniu do imion własnych, a tylko scharakteryzuję pokrótce - łącznie dla apellatiwów i imion własnych - rolę form staro-cerkiewno-słowiańskich w systemie bałkańskiej wersji języka cerkiewnosłowiańskiego, reprezentowanej przez Krninski Damaskin.

Sytuacja t. zw. przypadków niezależnych jest tu nieco inna niż przypadków zależnych. Najpierw więc powiem parę słów o formie nominatiwu liczby pojedynczej. O ile dla apellatiwów sprawa ta jest w tym tekście jasna (większość wyrazów da się sprowadzić do odpowiednich form staro-cerkiewno-słowiańskich i odpowiednio - prasłowiańskich), to przy imionach własnych kwestia się komplikuje przez częste występowanie obocznych form nominatiwu. Oboczności te występują zresztą wyłącznie przy imionach z tematami na * -ja- np. apīa obok apīe. Dla niektórych imion poświadczona jest wyłącznie forma na -ie¹⁷. Pierwotniejsza jest tutaj niewątpliwie postać na -ja. Temat na -a- mają te imiona jeżeli występują w łacińskim tekście Biblii (*Zacharias, Ananias, Andreas, Mtheas*) i w tekstach należących do kanonu scs. (нннт, нсара). Forma na -je- może być użytą w funkcji nominatiwu regularną staro-cerkiewno-słowiańską postacią vocatiwu tematów na * -ja-. Taką właśnie postać vocatiwu mają omawiane tu imiona w badanym tekście. Onomastom zostawiam zbadanie szczegółów historii powstania oboczności form nominatywnych w imionach typu apīa/apīe w bałkańskiej cerkiewszczyźnie i przejdę do omówienia oboczności między formami nowymi i staro-cerkiewno-słowiańskimi wołacza w Krninskim Damaskinie, a to ze względu na związek użycia tych form z formami nominatiwu.

Zarówno w apellatiwach jak i w imionach własnych przeważają pod względem statystycznym formy typu starego (-o lub -e zależnie od tematu). Nie jest to jednak sytuacja zupełnie jednoznaczna. Przypomnę, że wśród apellatiwów 18 wołaczy (czyli 80% wszystkich poświadczonych w KD voc. sg. w tej grupie) to postać

vladyko, a dwie pozostałe formy typu scs. to voc. *glavo* (ꙗлаа главо 189/190a; 217b), gdzie kongruencja wskazuje raczej na użycie przenośne, niż na męskoosobowy charakter rzeczownika, zresztą w tym znaczeniu nie używanego w innych przypadkach w KD. Zachowanie wołacza na -o *vladyko* można śmiało wyjaśnić istnieniem stałej, gotowej formułki stosowanej przy zwracaniu się do osobnika tytułowanego "vladyka".

O wołaczach *satana* i *avva* była mowa wyżej. Ten właśnie typ wołacza równego mianownikowi przeważa zdecydowanie przy imionach własnych z tematem na ^{*}-a- : użyty jest tu 7 razy wobec hapaksu іоуѡс 86b. Np.: како ѡмашѡ, лоука, нестѣгласно... 140b. Pozostałe przykłady zob. wyżej, s. 14. Tekst z formą scs. na -o brzmi: ѡ лѡукавнѣшѡн іоуѡс! 86b. Za wołacz n o w e g o typu, bo równy mianownikowi trzeba też uznać formę *nikolae*: ꙗкоуѡкѣ... ꙗлѣѡѡ ѡтѣѡѡ. непраѡѡѡѡ на^снепраѡѡѡѡѡне нѣкоуѡе 272a-b; również na s. 274a. W tabeli te formy wliczone są do tematów na ^{*}-ĭa-. Takim samym nowym wołaczem jest cytowany wyżej wołacz ꙗхѡрѣѡа. Przy pozostałych imionach o tematach miękkich (= ^{*}-ĭa-) bez względu na to, czy w nominatiwie mają tylko -ĭa, czy też -ĭa oboczne do -ĭe, lub tylko -ĭe - używana jest dla nich w KD postać wołacza na -e. Jest to więc postać taka jak voc. *duše* dla nom. *duša*, czyli postać staro-cerkiewno-słowiańska. Przykłady (w nawiasie przed przykładem podaję poświadczoną postać nominatiwu

(ꙗѡлѡѡѡѡ): ꙗлѡ ѡѡѡ ꙗѡлѡѡѡѡѡ вѣѡѡѡѡѡѡѡне, поѡѡѡѡ ѡѡѡн ꙗѡѡѡ ѡѡѡнѣ 279b.

(ꙗеоуѡѡѡ): ѡтѡѡ ꙗеоуѡѡѡѡѡѡ ѡѡѡѡѡ ѡѡ ѡѡ ꙗѡѡѡѡѡѡ 196a.

(ꙗнѡкѡѡ//ꙗнѡкѡѡѡ): - ѡѡѡѡѡ ꙗнѡкѡѡѡѡѡ 258a.

(ꙗѡрѣѡѡ//ꙗѡрѣѡѡѡ): ꙗ ѡѡѡѡѡ ѡѡѡѡ ꙗѡрѣѡѡѡѡѡѡѡѡѡѡѡ, ꙗѡѡн ꙗѡ ѡѡѡѡѡѡ 235a.

(ѡѡѡѡѡѡѡ//ѡѡѡѡѡѡѡѡ): - ѡрѡѡѡн ѡѡѡѡѡѡѡѡѡѡѡѡ 257a.

(ꙗѡтѡѡѡѡ): ѡѡѡ ꙗлѡѡѡн ѡѡѡѡѡѡѡѡ ꙗѡтѡѡѡѡѡѡѡѡѡѡ 142a.

W sumie jest takich właśnie wołaczy 18. Czy można tu jednak naprawdę mówić o vocatiwie staro-cerkiewno-słowiańskim?

Z punktu widzenia rozwoju nowego paradygmatu, użycie takiej samej formy w wołaczu jak w mianowniku było przecież ustanowieniem identycznego układu (Nom.=Voc.), jaki w tematach twardych spowodowało użycie formy nominatiwu na -a w funkcji vocatiwu. Z punktu widzenia kierunku wyrównań zadziałał tu podobny (jakby odwrócony) mechanizm, jak przy użyciu akuzatywnej

formy **slugъ* w funkcji genetiwu (por. wyżej p.5 s.247). Wydaje się, że znowu stajemy tutaj przed nierozwiązalnym problemem historycznym typu "co było najpierw: jajko, czy kura", co w transkrypcji językowej musiałoby brzmieć: "co dawniejsze - układ stosunków w systemie (układ opozycji i tożsamości form w paradygmacie) - czy znaczenie gramatyczne poszczególnych morfemów".

7. W przypadkach zależnych formy staro-cerkiewno-słowiańskie przeważają w apellatiwach oraz w imionach własnych z tematem na *-a-*. W imionach własnych z tematem na *-ia-* przewagę mają formy nowe.

Accusativus imion własnych ma w obu tematach formę nową (t. zn. acc.=gen.=nom. i kończy się na *-a*) przez co odbiega nieco od tego uogólnienia. Sytuacja jest tu podobna, jak w odmianie miękkotematowych imion własnych, gdzie we wszystkich przypadkach zależnych przeważają formy nowe. I to decyduje o względnej równowadze liczbowej między formami nowymi (121 użycie) i cerkiewnosłowiańskimi (142 użycia) w całym zasobie rzeczowników typu *sluga* w Krninskim Damaskinie. Ten układ (w połączeniu z interpretacją, którą wyżej zaproponowałam dla form vocatiwu równych nominatiwowi) pozwala sądzić, że grupą leksykalną wiódącą w przemianach bałkańsko-słowiańskiego paradygmatu typu *sluga* były właśnie imiona własne miękkotematowe. Czy było tak dlatego, że były one najliczniejsze wśród rzeczowników męsko-osobowych na *-a*, trudno orzec.

W genetiwie sing. apellatiwów formy scs. trafiają się tylko przy tematach na **-ia-*: *рождство прѣна прѣтве крѣтла иванна* 6a; ta sama forma występuje też na s. 30a i 34b i 36b.

Oboczne użycie form nowych i scs. przy imionach własnych nie jest ograniczone budową ich tematu. Jest więc: *въ книзѣ прѣна ивны* 38b, 42a, 42b; *суглаѣ ѿ лочны* 40b, 46b i in.; *възньмѣ сѣго николя* 242b i in. (ale też *оуи неустаго года* 146b; *догоѣ* 236a, *георѣѣ* 191a.). Miękkotematowe: *Иліѣ: сѣгъ шца моего* 33a (obok *Иліѣ: просн сѣгъхъ ѿ иліѣ* 131b); *Исаѣ: оуельша слово исаѣ прѣна* 8b (obok *исаѣ - прѣна прѣна исаѣ* 61a). Regułą jednak przy tych dwóch ostatnich imionach jest użycie form nowych¹⁸. Istnieje zresztą odwrócona proporcja między tematami twardymi i miękkimi co do użycia nowych i starych form

genetiwu imion własnych: w tematach na ^{*}-a- formy nowe są użyte 4 razy, a stare 19, podczas gdy w tematach na ^{*}-ia- odpowiednio 24 i 4. (Zbliżona sytuacja jest też w datiwie: 2 i 11 wobec 21 i 4. Będzie o tym mowa niżej). Ponieważ wiadomo, że w słowiańskiej strefie bałkańskiej ligi językowej formy g. sg. rzeczowników należały do najwcześniejszych wypartych z użycia przez dat. poss.¹⁹ oraz konstrukcje przyimkowe z formą ogólną (= nom. lub acc.)²⁰ wynika stąd, że przejście typu *sluga* z paradygmatu żeńskiego do męskiego dokonało się w języku mówionym jeszcze zanim odrębna forma (i funkcja!) genetiwu wyszła z użycia w mowie potocznej. Ponadto regularność występowania form nowych przy imionach własnych na ^{*}-ia- dowodzi, że proces przechodzenia typu *sluga* do nowego paradygmatu rozpoczął się raczej od miękkotematowych imion własnych i zdołał wyryć piętno na normie języka cerkiewnosłowiańskiego używanego w regionie Bałkanów.

Być może, że to, co się działo w bałkańskiej słowiańszczyźnie z formą genetiwu, jest tylko pochodną tego, co działo się z podstawowym przypadkiem dopełnienia bliższego (obiektu) - accusatiwem. W accusatiwie mianowicie formy nowe dominują w imionach własnych niezależnie od budowy tematu. Ponieważ jednak tylko w paradygmacie męskoosobowym panowała reguła, że genetivus jest równy accusatiwowi (a nie było tej reguły w paradygmacie żeńskim), jest to jeszcze jeden dowód na to, że ukształtowanie nowego, bałkańsko-słowiańskiego paradygmatu imion typu *sluga* zostało spowodowane (czy tylko - poprzedzone?) zmianą sytuacji składniowej tych rzeczowników (w tym - kongruencji). Chodzi zresztą przede wszystkim o imiona własne na -a, które nawet teoretycznie nie mogły być bezrodzajowe (dwurodzajowe) jak stpol. *sluga* lub scs. *qǎika*. Zanik (lub degradacja stylistyczna) dwurodzajowych rzeczowników typu *sluga* jest zjawiskiem ogólnosłowiańskim, ale chyba nie dotyczy imion własnych. Innowacyjne użycie acc. ^{*}*slugq* w funkcji genetiwu obejmuje poza słowiańszczyzną bałkańską - gdzie wcześniej zanika - sporą strefę z nią obecnie wprawdzie bezpośrednio nie sąsiadującą, ale wykazującą liczne t. zw. jugoslawizmy morfologiczne i składniowe²¹ i leżącą na południe od Karpat. Te fakty łącznie datowałyby więc już początek procesu przechodzenia typu *sluga* do paradygmatu męskiego - na schyłek epoki ogóln-

słowiańskiej i na najwcześniejszy okres oddzielania się od tej wspólnoty plemion, które dały początek Słowiańszczyźnie Południowej. Nawet różnica między typem słowackim i typem słoweńskim tego paradygmatu rodzaju męskiego mogłaby zostać wyjaśniona istnieniem dwóch różnych toków migracji Słowian.

Proces przechodzenia typu *sluga* do paradygmatu męskiego w baikańskich dialektach słowiańskich i w języku piśmiennictwa cerkiewnosłowiańskiego tego regionu musiał zostać przyspieszony przez napływ i potrzebę adaptacji licznych obcych (romańskich, greckich, potem tureckich) imion własnych. Imiona te nie miały za sobą tradycji odmiany typu żeńskiego (*sluga*, *slugy*, *slusě* i t. p.) i były pod względem znaczeniowym męskosobowe (nigdy - dwurodzajowe!). Ich formy zgody były jednolite (typ **mōdra Isaja* był wykluczony!) i to narzucało jako dalszy etap rozwoju również odpowiednią modyfikację morfologii.

Wśród imion własnych na -a, -za w tekście KD accusativus z końcówką *-q stanowi około 16% wszystkich użyć tego przypadku²². W obu typach tematów trafiają się użycia oboczne starej i nowej formy dla tych samych imion: *ꙗѣ не понара... ꙗѣ* 72b obok: ... да възме ꙗ и прѣдателя ꙗѣа 147a; *мошетъ ѣз възѣти ꙗѣто оуцнтелѣ твоего* 33a obok: *ѡгнь нше възхѣти ꙗѣна нѣа* 39b; *слышѣ и азъ неаѣто ꙗѣна* 2a obok: *слышеша ꙗѣна неаѣа глѣа* 206a.

W apellatiwach, gdzie w acc. sg. znaczną przewagę mają formy stare, ((*-q), taka oboczność nie występuje. Te stare formy występują po parę razy przy tych samych pięciu jednostkach leksykalnych: *sudija*, *prěditeđa*, *satana*, *voevoda* i *vladyka*, przy czym przy dwóch ostatnich zachowany jest w końcówce stary znak nosówki: -ж: *дрѣнѣ ꙗ на рѣцѣ твоеѣ... стрѣмного сѣаѣа*, *егоже вѣдѣа дѣнѣа* 84b; *вѣпрашаахѣ прѣтѣю* 27; *вѣдѣа сѣаѣноу ꙗко млѣнѣо* 226b; *нмѣше и во^o вѣдѣа ѣз вѣдѣа*, *сѣго свѣстѣа* 251a; *и нмѣамъ свѣтѣла вѣа^hна ꙗ* 261a.

W datiwie - przypadku dopełnienia dalszego i przynależności - sytuacja jest podobna jak w genetiwie: przy imionach o tematach twardych przeważają formy staro-cerkiewno-słowiańskie (albo ich mniej lub bardziej zniekształcone kontynuanty), a przy tematach miękkich - formy nowe z końcówką "męską" -u. Nie dotyczy to w równym stopniu apellatiwów, gdzie w datiwie w ogóle przeważają formy scs.²³ Apellatiwa typu *sluga* są

w KD pod względem morfologicznym bardziej archaiczne od imion własnych. Dativus typu scs. przy apellatiwach: воєводаѣ дѣшдорѣ радовати се 214b; brak formy *voevodu; и дароваше его амѣре контеному 195a; na s. 195b jest trzy razy амѣре ale brak formy *aminu; лѣвѣ ѣца гоноши шномю 193b; s. 243b dat. гоношѣ. Podałam wszystkie użycia form scs. przy apellatiwach. Imiona własne: не рѣѣ емѣ хѣ такоуа словеса ѣоуаѣ 73a; обок: ѣоуаѣ 72b; сна-зюветь и самоуѣ аѣѣ лѣнѣ 8a; лѣца 103a; лѣуѣѣ 117a; formy *Luku nie ma w KD; показа домѣ рѣуѣѣ и ноуѣ 117a; обок: домѣ 103b; ѣави се лѣуѣѣ и клеупѣ 117a; клеупе 103a.

Przy imionach miękkotematowych są poświadczone tylko 4 użycia form typu scs.: илѣи: сѣтворимъ трѣѣ зѣдѣ крѣвыи. такѣ единѣ и ишносшвы единѣ. и илѣи единѣ 142b; илѣио 151a; исаѣе: и послѣ трѣѣ ижжи шны, из ѣѣѣѣ исаѣе 234a (исаѣио 122b). Jest oczywiste, że końcówka -e jest tu przeniesiona z odmiany twar-dotematowej (por. wyżej клеупе, лѣце i podobne); захарѣи: взло-жи вз оуѣѣ [!] захарѣи, да го шѣрѣвити 8b; показа захарѣи ѣѣѣѣ 6a; obok захарѣио 242a w przypisku.

To, że właśnie w miękkotematowych imionach własnych pojawia się najwięcej nowych form (z paradigmatu r. męskiego) może stanowić dowód uzupełniający na to, że właśnie imiona na -ja (*Isaja*) zapoczątkowały przejście typu *sluga* do paradigmatu męskiego w języku literackim. Byłoby to uzasadnione tym, że nie miały one dokładnego odpowiednika morfologicznego wśród apellatiwów rodzaju męskiego na -a: forma **sqdija* jest późniejsza niż **sqdijb* a w żadnym innym miękkotematowym rzeczowniku tego typu nie ma w nominatiwie zakończenia -ja.

8. Poza omówionymi wyżej przypadkami w liczbie pojedynczej (i mnogiej również) formy staro-cerkiewno-słowiańskie pojawiają się w tekście KD dla typu *sluga* bardzo rzadko. Jest to niewątpliwie wynik nacisku języka mówionego na normę języka pisanego. Unikanie archaicznych form locatiwu i instrumentalu jest dowodem, że w okresie tłumaczenia tego tekstu z greki istniał w języku mówionym na terenie Macedonii ustabilizowany system 3 przypadków (nie licząc wołacza za przypadek odrębny). W liczbie mnogiej musiała dominować już tylko forma ogólna. I to prawdopodobnie ułatwiało użycie pluralnych form przypadków, również I. i L. w tekście pisanym; nie było konkurencyjnych końcówek deklinacyjnych w języku mówionym. W każdym razie

norma języka piśmiennictwa musiała odbiegać uderzająco od języka potocznego nie tylko przez występowanie w niej form *scs.* i nie tylko przez swoją wariantowość (użycie starych form przypadków o b o k nowych; użycie konstrukcji z formami deklinacyjnymi o b o k konstrukcji analitycznych), ale przez stosunkowo duży udział liczbowy form starych. Te formy stanowiły też element charakterystyki stylistycznej tego języka.

Między językiem Krninskiego Damaskinu a językiem młodszych o około 100 lat damaskinów nowobułgarskich różnica nie polega przede wszystkim na miejscu napisania ani też na stopniu ścisłości przekładu. Polega ona właśnie na odwróceniu proporcji liczbowej między elementami językowymi starymi (*scs.*) i nowymi (bałkańsko-słowiańskimi). Widać to wyraźnie przy apelatiwach typu *sluga*: formy nowe stanowią w KD tylko około 17%, a formy typu *scs.* około 83%. Również przy twar-dotematowych imionach własnych formy stare przeważają, stanowiąc ok. 65% wszystkich użyc. Nawet w całości materiału KD udział form *scs.* dla typu *sluga* wynosi ok. 54%. W damaskinach nowobułgarskich zaś formy stare stanowią w XVII wieku poniżej 10% wszystkich użyc i zgrupowane są w większości w tych kilku krótkich rozdziałach Damaskinu Tichonrawowa, które napisane są językiem cerkiewnosłowiańskim, tym samym w zasadzie, którym napisany jest cały Krninski Damaskin.

O charakterze języków literackich używanych na Bałkanach w XVI - XVIII wieku (jak i o charakterze wszelkich słowiańskich języków literackich) nie decyduje bowiem sam fakt obocznego występowania w nich form i konstrukcji pochodzących z różnych systemów językowych lub z różnych epok rozwoju tego samego języka (czyli fakt istnienia w nich wariantów językowych), lecz stosunki ilościowe między wszystkimi konkurującymi między sobą wariantami oraz miejsce, jakie każdy z typów wariantów (każda z "warstw" językowych) zajmuje w ogólnej hierarchii środków danego języka literackiego.

I z tego właśnie względu literacki język cerkiewnosłowiański używany na Bałkanach w XVI-XVIII wieku (ani tym bardziej literacki język staro-cerkiewno-słowiański w jego klasycznej postaci) nie może być uważany za bezpośredniego przodka współczesnego literackiego języka bułgarskiego ani też współczesnego literackiego języka macedońskiego.

O D S Y Ł A C Z E

¹ Rozprawa miała być umieszczona w przygotowywanym właśnie przez L. Andrejčina tomie paru rozpraw poświęconych historii bułgarskiego języka literackiego. Przewlekłe i nieumiejętne tłumaczenie rozprawy na bułgarski przez początkującą slawistkę bułgarską, a potem nagła śmierć L. Andrejčina w r. 1975 spowodowały, że rozprawa po licznych perturbacjach redakcyjnych wydrukowana została (z wieloma błędami i bez korekty autorskiej) w IIBE BAN XXIV (1980) p. t.: Съществителни имена от типа *слуга, надия* в български текстове от XVII до XIX век (морфология и принципи на съгласуване); S. 235-279.

² Dotyczy to oczywiście prawosławnej części Bałkanów. Co do tej wersji języka cerkiewnosłowiańskiego zob.: 1.) Н. И. Толстой *Взаимотношения локальных типов древнеславянского языка позднего периода* (вторая половина XV - XVII в.). Славянское языкознание. Доклады. Москва 1963. 2.) Б. Конески, *Карактеристики на македонската варијанта на црковнословенскиот јазик /w:/* Б. Конески, *Од историјата на јазикот на словенската писменост во Македонија*. Скопје 1975, S. 19-29.

³ Wobec tego, że badanie dotyczyło języka damaskinów, wykorzystałam wydanie E. I. Diominy: Е. И. Демина, *Тихонравовский дамаскин. Болгарский памятник XVII в. Исследование и текст*. София 1 т. 1968, 2 т. 1972 BAN.

Kilka rozdziałów jest tu napisanych w języku cerkiewnosłowiańskim.

⁴ Петар Хр. Илиевски. Крнински Дамаскин. Скопје 1972. Институт за макед. јазик "Крсте Мисирков". Стари текстови III.

⁵ Por.: P. Iljevski op. cit. s. 104-177, a zwłaszcza s. 104/105 i §70-§84 na s. 127-146 (deklinacja). Prawie wszystkie wymieniane przez Iljevskiego w różnych miejscach formy deklinacyjne typu *слуга* są zinterpretowane jako odchylenia *s k ł a d n i o w e* (błędnie użyte formy przypadkowe), a nie objawy ewentualnych zmian morfologicznych. Co do szczegółów zob. niżej odsyłacze 13. i 18.

⁶ Uważam zresztą, że dla tej epoki rozdzielanie literackiego

języka bułgarskiego i macedońskiego byłoby rażącem anachronizmem.

7 Zob.: 1.) Н. Дилевски. Редки руски книги в български книгохранилища от епоха на възрождането. Български език V (1955); 2.) Л. Андрейчин. Ролята на черковнославянски език за изграждането на съвременния български книжовен език. Български език VIII (1958); 3.) Л. Андрейчин. Ролята на руския език в развитието на съвременния български книжовен език. Български език II /1952/.

8 Ukazały się kolejno: 1) Problemy morfologiczne i składniowe grupy rzeczowników męskoosobowych typu *sluga* w językach słowiańskich. Poradnik językowy 1984, 2, s. 125 - 131. 2) Принципы связи согласования существительных типа *слуга, юноша* в двух среднеболгарских текстах (XIV в.) на общеславянском фоне [w]: Кирило-Методиевите традиции <първи полско-български сборник>. (Ред.: А. Бартошевич, И. Вуюклиев, Р. Павлова), София 1985, Соф. ун-т., s. 170 - 199. Artykuł nie uzyskał mojego imprimatur i nie przeprowadzałam korekty autorskiej. Ukazał się więc ze zmianami terminologicznymi wprowadzonymi przez bułgarskich i polskiego redaktora bez zgody autora. Są tu również liczne błędy rzeczowe i literowe (ok. 120 w tekście), co znacznie utrudnia zrozumienie toku myśli autorki. 3) Rozprawa w "Studiach" omówiona niżej w odsyłaczu 9.

9 Problematyka morfologiczna i składniowa grupy rzeczowników męskoosobowych typu *sluga* w języku bułgarskim na tle ogólnosłowiańskim (w mojej książce Studia bałkanistyczne, słowenistyczne i porównawcze z językoznawstwa słowiańskiego. Wrocław, Ossolineum, 1985, s. 150-212).

10 Tematowi temu poświęciłam referat przygotowany na konferencją poświęconą protestantyzmowi słoweńskiemu w XVI w. (Chicago 1984); ze względów technicznych tekst ukaże się w jednym z późniejszych numerów *Slovane Studies*.

11 Por. P. Iljevski op.cit. s.104-105 i s. 170-171 o "przeplataniu się" warstw językowych w KD. Owo "przeplatanie warstw" w ujęciu Iljevskiego ma jak gdyby charakter wyłącznie formalny; mechanicznie jedna końcówka zastępuje w tej samej funkcji inną.

Ani ich statystyczny ani funkcjonalny stosunek, ani hierarchia obocznie używanych form i konstrukcji nie jest tu brana pod uwagę. Przy ogromie opracowanego materiału jest to zrozumiałe. Ale właśnie szczegółowa analiza wydzielonego problemu pokazuje, że owo "przeplatanie" czy przenikanie warstw nie jest objawem mieszanego charakteru języka, lub chwiejności normy. Podobnie jak w języku damaskinów nowobułgarskich albo w języku słoweńskiej Biblii J. Dalmatina z r. 1584 warianty morfologiczne, składniowe czy leksykalne wchodzą w skład normy tego języka. Nie ma bowiem żadnych podstaw poza samym tym językiem do ewentualnego uznania jednych form czy konstrukcji za poprawne, zgodne z normą, a innych za błędne lub "gorsze" pod względem stylistycznym czy gramatycznym. Obocznie występujące formy lub wyrazy są w tych systemach równouprawnione i tylko nieznaczna część wariantów może być przypisywana "błędom" tłumacza lub przepisywacza czy też wpływowi ich ojczyzniego dialektu.

12 Op. cit. s. 105: "три јазични слоја кои на секој чекор се преплегуваат". Charakterystyczne są tu również niektóre inne sformułowania ze wstępu do KD. Nr.: Српското влијание, дојдено преку ресавскиот правопис и српската редакција, исто така не е мало. Но бидејќи србијците му се туѓи на авторот, се забележува голема недоследност во нивната употреба. (s. 104). Но бидејќи писецот во својот роден јазик не наоѓал поткрепа за промената на *ъ* и *ь* во *а*, како што е во српскиот јазик, тој е многу несигурен при бележењето на овој еторично развиен јасен вокал. (s. 112). Во Македонскиот превод на Дамаскиноот, особено во цитати од Библијата, се среќаваат сосема правилно употребени форми од старата именска флексија. Но на секој чекор се среќаваат и отстапувања, мешање на формите, што покажува дека деklinацијата се наоѓала пред исчезнување. Преводачот настојувал да пишува на книжевен јазик, но се забележува дека неговото чувство за падежите е, речиси, изгубено (s. 128). Но паралелно со ваквата употреба на предлошки конструкции се јавуваат и такви неправилности и во толку голем број, што оттука најјасно може да се види до каква степен била разрушена старата флексија на именските основи во XVI век (s. 135-6). Доказ за разнебитената состојба на старата деklinација даваат и примерите со неправилна конгруенција во род, број и падеж

меѓу именики, заменки, придавки и партиципи....Најмногу неправилности има при согласувањето на именките, придавките, заменките и партиципите во падеж (с. 143). Преводачот од една страна се придржува до нормите на книжевниот јазик, а од друга ... допушта и елементи на народниот говор (с. 146). Забележително е што суперлативот со *нам-* овде не се јавува. Но тоа не значи дека оваа форма била непозната во XVI в. (с. 163).

13 Zob. "Problematyka..." (j. w. odsyłacz 9): p. II, 3 i p. IV, 2 oraz podsumowanie p. VIII i p. III, 2.

14 Przykłady datiwu sg. na -и przy imionach własnych (przed przykładami podaje formę nom. sg.): *иоуаа:... гавлаѣтъ кѣши прѣдательни иоуаѣ 72b*. Podobne użycie przy appellativum: *сече из гѣдоу слоуѣѣ цѣа двѣа 232a*. P. Iljevski op. cit s. 114 § 83 interpretuje je jako przykład na brak kongruencji co do przyładka! Natomiast akuzatywną formę z paradigmatu na -а-, **Isaјѣ* w wyrażeniu *истиноу слышмоу... Исаяно прѣка* s. 2a interpretuje na s. 131 (§ 72) jako niekongruentnie użytą obok formy genetywnej (*proroka*) formę datiwu! A zwrot przecież nie znaczy 'słyszę prawdę proroka' tylko 'rzeczywiście słyszę proroka' - więc ani o genetywie, ani tym bardziej o datiwie nie może być w ogóle mowy! *дѣма: гавн се на морт... тано пѣтроѣ, домѣ, наданаѣлѣ... ишаннѣ 103b* obok... *гавн сѣ... петроу, домѣ... гакочоу 117a*; *понаѣа домѣ рѣцѣ и ноѣѣ 117a*; do sprawy tej wróć niżej w p. 6 tego artykułu. *Мосѣна: маѣѣа гакочага [1] малаго, и исеѣно мѣрѣ 100a*; ze względu na użytą w tym samym członie przydawkowym formę g. sg. m. *malago* można tu również podejrzewać kongruentną co do przypadku formę gen.(acc. **-ѣ* jak *судѣју*.

сѣѣниѣ: из цѣѣно вашемѣ сѣѣниѣно 233b; *арѣа//арѣѣ : и подѣѣ арѣѣно едно заоушѣниѣ 273a*; *сѣстатѣа / сѣстатѣѣ: глѣгоуѣ сѣа сѣстатѣѣно 257a*; *георгѣѣ:... тѣбрѣ помоуѣ едннорѣав'номѣ влѣхѣѣ георгѣѣно 187b*; *исѣѣа: прѣѣѣѣ исѣѣѣно глѣгоуѣ 122b*; */але... из прѣѣѣ исѣѣѣ 234a/*; *ѣаѣарѣа: тѣ влѣговѣѣѣти и ѣаѣарѣѣно рѣднѣ прѣднѣѣѣно 242a*; ten przykład występuje w przypisku; w samym tekście: *понаѣа ѣаѣарѣѣи прѣѣѣѣѣ бѣа*: czyli forma soc.

15 Zob. "Problematyka..." passim, ale zwłaszcza odsyłacze 41 i 47 o książce:

T. В. Цивян. Имя существительное в балканских языках. Москва 1965. Por. też: St. Gogolewski. Kategoria przypadka w słowiańskich i romańskich językach ligi bałkańskiej. Łódź 1982 UŁ. Acta Universitatis Lodziensis; zwłaszcza s. 252 i następne.

16 Wydanie P. Iljevskiego zawiera indeks imion własnych, dlatego podawanie tu listy imion na *-a* i *-ja* jest zbędne. Podkreślić tylko trzeba w związku ze znaczną przewagą form nowych przy imionach z tematem na *-ja-*, że same te imiona są trzykrotnie liczniejsze w KD niż imiona na *-a* (32 z **-ja-* i 11 z **-a-*).

17 Z oboczną postacią nominatiwu poświadczone są w KD następujące imiona męskie: *аканїа* 257a - *аканїе* 258a; *арїа* 273b-*арїе* 272b; *аданасїа* 185a, 186a,b - *аданасїе* 185b; *дарїа* - *дарїе* 235a,b; *еѹстатїа* 256a, 277a - *еѹстатїе* 273a,b; *закарїа* 8b, 69b, 75b - *закарїе* 120b.

Istnienie oboczności *-je// -ja* nie jest tu jednak pochodną wysokiej frekwencji. Bardzo częste w tekście imiona *гергерїе* i *герггїе* mają w KD wyłącznie taką postać. Natomiast co najmniej równie częste imiona proroków *илїа* i *исаїа* mają stale w nominatiwie postać z *-ja*. Wyłącznie postać na *-ja* mają: *ананїа* 234b; *азарїа* 234b; *еґїанїа* 233b; *коґїа* 233a; *илїа* 33a, 105a; *исаїа* 26b; *пранїа* 239a; *еремїа* 105a; *малаґїа* 48a; *пелїа* 237a.

Odrębną formę na *-ea* mają: *андреа* 154a; *миґеа* 120b; *матґеа* 120a [?] zwykle; *матґен* 67b, 71a;

Szczególnym problemem jest imię *николае*, które ma w mianowniku tylko taką postać (drugi taki nominativus to *аґнлае*), ale w przypadkach zależnych parę razy da się odtworzyć podstawa *Nikoła* (np. gen. *николы* na s. 242b, 264b i in.), znana zresztą z innych języków słowiańskich.

18 Imię *Nikolae* (*Nikoła*) ma obok zacytowanej tu starej formy genetiwu (*Nikoly*) również poświadczoną w KD formę nową na **-o* (z dawnego acc. fem. ze zmianą znaczenia gramatycznego na gen. -acc.): *оґґыѡа црґкве...ниґнованноу ѡґґе николаѡ* 242a.

P. Iljevski w indeksie imion własnych do wydania KD (s. 227) interpretuje tę formę jako dat.-gen.[?!].

19 Пор. А. Минчева. Развој на дателниј притежателен падеж во бугарскиј јазик. Софија 1964, БАН; збџа с. 66-75. К. Мирчев, Историческа граматика на бугарскиј јазик. Трето издание, Софија 1978, § 84, с. 271-272.

§ 88 Разлагане на родителниј падеж с. 280-284.

20 1.) К. Мирчев, *op. cit.* §87 с. 277 (*от*), с. 287 (*до*), с. 279 (*изъ, развѣ, ради, прѣжде*); § 92. Винителен падеж како обџа форма.

2.) И. Дуриданов. Кѣм проблемата за развој на бугарскиј јазик от синтетичѣм кѣм аналитичѣм. Софија 1956 (Годишник на Соф. Унив. Филол. Факултет т. LI, 3, 1955); с. 117-161 (VI. Отмиране на родителниј падеж; VIII. Вѣпросѣт за обџата форма на винителниј падеж).

3.) П. Илиевски, *op. cit.* с. 129-132 (§ 72 - Губење на генитивот...); с. 136-139 (§ 79 - Генитивско-аблативски предлози).

21 Пор. пр.: 1.) J. Stanislav, *Aus der Syntax des Dativs im Slowakischen. Die Welt der Slawen*, IX /1964/ с. 25-35;

2.) J. Stanislav, *Les rapports du slovaque avec les autres langues slaves*, *Annali dell' Instituto Universitario Orientale, Sezione Slava*, Napoli 1967, с. 83-93; *przedruk w: J. Stanislav, Dejiny slovenskѣho jazyka V*, Bratislava 1973, с. 658-666.

22 .W apellatiwach udfiaa starych form acc. wynosi 68%; apellatiwa sѣ wiѣc pod wzglѣdem morfologii zdecydowanie bardziej archaiczne. W caoaci badanego materiau z KD udfiaa starej formy acc. wynosi 25%.

23 W apellatiwach dativus typu scs. stanowi 60%, w imionach wlasnych uacznie - 40%, ale w imionach wlasnych miѣkkotematowych juз tylko 16%.

Lew R. MICKLESEN (Seattle)

POLABIAN ACCENTOLOGY

The investigation of Polabian accentology offers not only the usual intellectual challenge of a more or less unsolved problem, but also a nice sounding board against which to corroborate previously advanced hypotheses about the development of stress in the Slavic languages in the medieval period. Lehr-Spławiński did this more than fifty years ago¹ and again almost twenty years ago², on both occasions observing that the stress shifts in Polabian most closely resemble those in Slovene. While Trubetzkoy³ essayed a synchronic analysis of Polabian phonology and accentology, Lehr-Spławiński carried out a thorough-going diachronic investigation of the phonology, accentology and morphology. Since I am seeking an explanation for the accentological state of affairs in Late Polabian, I shall extensively draw upon Lehr-Spławiński's excellent material. I shall restructure his material, however, particularly in respect to the ordering of accentological events. And, most important of all, I shall propose the loss of jers as the single prime motivating factor behind all the changes in accentology during the medieval period.

What we know of Polabian was recorded at the eleventh hour of its existence in the first years of the 18th century chiefly in two important word lists: Johannes Friedrich Pfeffingers's Vocabulaire Vandale and Christian Hennig von Jessen's Vocabularium Venedicum.⁴ Primarily three scholars, Lehr-Spławiński, Trubetzkoy, and Kuryłowicz have contributed to the accentology of Late Polabian, the terminus ad quem for our study. Lehr-Spławiński and Trubetzkoy found either a final or

penultimate stress depending on the length of these syllables, while Kuryłowicz suggested a fixed stress on the initial syllable. I am certain that Reinhold Olesch⁵ has successfully refuted Kuryłowicz's⁶ theory by demonstrating that Middle Low German borrowings, most of which had a typical initial Germanic stress, systematically underwent a shift of stress to their final or penultimate syllables and, therefore, were responding to a system of accentuation that did not have a fixed initial stress. Trubetzkoy very neatly determined the conditions for the occurrence of stress in Late Polabian words: if the final vowel was long, it was stressed; and, if it was not long, the stress was on the penultimate syllable. As Olesch⁷ has shown, this state of affairs is nicely reflected in apparently later Low German loan words like *farbôt* < *vorbôt* 'prohibition', *papîr* < *pappîr* 'paper', and *platêr* < *plattêr* 'dish', where the stress in the Polabian forms remained on the original long final syllable; and in words like *amman* < *amptman* 'bailiff', *emerikâ* < *hemelrîke* 'kingdom of heaven' and *spôde* < *spâde* 'spade', where the original final syllable was short but the original penultimate syllable was long.

We know much about the location of stress in Polabian words because in Hennig's and Pfeffinger's lists practically every word was accented. Hennig's list is the better, and he utilizes essentially two accent marks: ^ and ˘.⁸ Hennig himself says that the acute accent marks a stressed syllable and that the circumflex accent marks a long syllable. If a long syllable and stress coincide, then the circumflex accent is used. When we seek to establish what Hennig meant by a "long" syllable, we discover that he was referring for the most part to both medial and final syllables closed by consonants. Note the following examples:

Dûmbak, NSM, dõbāk < *dõbākъ 'small tree'
Pôlza, NPM, pólčǎ < *palǎčǎ 'fingers, toes'
tgôrka, NSF, d'ôrká < *gorǎka 'hill'
sribârna, NSM (Adj), sribârñě < *serbrǎnyjǎ 'silver-'
bumbân, NSM, bõbân < *bõbǎny 'drum'
wibbejõd, NSM, vib'õd < *obõdǎ 'breakfast'
wirggenûnt, inf., virgnõt < *virgnõtǐ 'to throw'
plokõl, part. masc., plokõl < *plakalǎ 'cried'

In the first example above the syllable containing the nasal vowel was undoubtedly closed by a homorganic nasal consonant, just as the original transcription indicates. Hennig uses the circumflex accent in one other instance: to mark a stressed syllable just before his use of two consonants to gain a certain phonetic value:

měssat, inf., mēsāt + *mešati 'to stir'
rěssa, NSF, rōssa ← *rosa 'dew'
nīgga, NSF, nūga ← *noga 'foot'
notītze, verb 3sg., notūcē ← *natočitъ 'he taps (beer)'

From these facts we learn that there is really no significant difference between the two accent marks although, if the two marks may coincide in a word, the acute marks the stress and the circumflex a blocked syllable. The fact that the circumflex indicates merely a blocked syllable also tells us that it does not mark any long vowels. Indeed, one finds that most scholars speak only of "full" vowels versus just two "reduced" vowels, "ǣ" and "ǣ̄", where ǣ̄ is the reduced counterpart exclusively of *α*, *ǣ̄*, *υ*, *ῡ*; *ǣ̄* is the exclusive reduced counterpart of *í*, *u*, *y*,; *ǣ̄* and *ǣ̄* both are reduced counterparts of *e*, *o* depending on the nature of following consonants; and *ǣ̄* alternates with *q* as reduced forms of *ε*. It is to Trubetzkoy⁹ that we owe the elaboration of the distribution of normal (nonreduced) and reduced syllables in the language. And from this study he was able to work out his succinct statement about stress in Late Polabian: that the stress was on the final vowel if it was long (i.e., nonreduced), but on the penultimate syllable if the final vowel was not long (i.e., reduced). In a rather recent paper¹⁰ Olesch tabulated all the patterns of reduced versus nonreduced syllables. It will be instructive to review briefly these patterns at this point because they are a clear indication of the presence of complex shifts of stress that gave rise to the patterns themselves. Note particularly the location of the reduced vowels: in final position and in medial position just before the accented syllable. Various processes put the stress on either the final or penultimate syllable. If the stress was on the penultimate syllable, the final syllable (the usually weak immediately posttonic syllable) was either reduced or lost. In the case of the immediately pretonic reduced vowels we are

dealing with former immediately posttonic vowels, reduced because of this position, or with formerly stressed vowels, both types turning up later as pretonic vowels because of an advance of stress. Olesch¹¹ says that such medial reduced vowels do not depend on accentual relations. This is true, but they do depend on previous accentual relations. The examples below record only di- and trisyllabic words (except for stress pattern 6); any longer Polabian words have the same patterns.

1) *Stress pattern* $\underline{\quad}\underline{\quad}$

Original Transcription	Polabian Phonetic Form	Word Class	Underlying Form	Meaning
Tijînatz	t'înac	Noun NSM	*kon'eb	end
Ghîŭsda	gi'ozda	Noun NSF	*gv'ezdâ	star
Chrâmat	grâmât	Verb, inf.	*grâm'eti	to thunder
Biôla	b'ôlâ	Adj NSF	*b'êlâja	white

This pattern is formed in most cases by the retraction of stress from a final short syllable or a syllable that subsequently shortened. In a few cases the stress was originally on the initial syllable.

2) *Stress pattern* $\underline{\quad}$

Tschelumb	d'ôl'ub	Noun NSM	*gôl'ob	dove
motây	motâi	Noun NSF	*mâti	mother
Lgotî	L'otî	Noun NSN	*l'eto	year
sybîst	ai'bust	Verb, inf.	*ubosti	to stab

This pattern developed chiefly from the advancement of stress to the final syllable. This process produced a long or full-voweled final syllable and maintained the full quantity in the immediately pretonic syllable. In a few cases the stress was originally on the final syllable or was retracted from a final syllable that was subsequently lost.

3) *Stress pattern* $\underline{\quad}\underline{\quad}$

Patînatz	pâtînac	Noun NSM	*psten'eb	bird
wâstrîgga	vâstrûga	Noun NSF	*ostrôga	spur
Sarîtge	sarît'ê	Adj NSM	*šîrokîj	wide
tisêidat	dûzâidât	Verb, inf.	*dožidâti	to wait

This pattern was produced mostly by a retraction from final or medial syllables. In a number of cases the stress remained on the penultimate syllable.

4) *Stress pattern* - - 1

tgilgonáy	t'ül'onái	Noun NPM	*kolěny	knees
siljosí	zil'ozú	Noun NSN	*želězo	iron
wamakenŭnt	vámáknŏt	Verb, inf.	*výmáknŏti	to lock up
eylautzál	aɹlaucál	Verb, part.	*ulučilb	has hit upon

This pattern derives from three different sources: advancement of stress from a medial syllable, retraction from a final lost syllable, or from no shift in position whatsoever.

5) *Stress pattern* - 1

komandý	kománŏj	Noun NPM	*káměny	oven
Nupalŏj	nopáloj	Adv.	*nápoly	half
Sústárŭ	sistárŭ	Coll. Num.	*šéstero	six
No chardě	no gárdě	PP LSM	*nà gordě	in court

Instances of a medial reduced syllable are all produced by advancement of the stress from the syllable immediately preceding the reduced syllable (weakened, as indicated above, by its immediately posttonic position) to the syllable just following the reduced syllable. In this case the original stressed syllable was the initial syllable.

6) *Stress pattern* - 1

eyriasŏna	aɹfázŏnă	PPP NSN	*urězanoje	cut off
Eycratína	aɹkrádině	VN NSN	*ukrádenŏje	stealing
Slawacěna	cláwacěná	Adj NSN	*čelwěčenoje	human
pagawšítza	pajávšičă	Noun NSF	*pijávica	leech

In this pattern the original stress was located on the immediately pretonic syllable. This was an old acute accent, shortened in Common Slavic times. When the stress was advanced by one syllable, its quantity was reduced presumably because of its location between the primary stress and the secondary stress on the initial syllable.

We now know that stress in Late Polabian was always on a non-reduced penultimate or final syllable, and the preceding stress patterns have demonstrated that this accentological condition was reached by selective retractions and advancements of stress. We shall now essay both an explanation and relative chronology for these various shifts of stress. To the best of my knowledge, only Lehr-Spławiński has tackled such problems. Both in his book Gramatyka poɹabska and in his article "Z rozwaŏañ o powstaniu akcentuacji poɹabskiej" he tabulates these shifts, and in the article he attempts to account for them. He is concerned chiefly with a physico-phonetic explana-

tion for the retraction from a final syllable to a preceding long syllable and for the advancement of stress from a syllable with a circumflex accent to a succeeding final syllable. It is certainly not difficult to deal with the notion of retraction of stress from a final syllable to directly preceding long vowels, but Lehr-Spławiński's explanation¹² seems a bit labored. The amplitudinal curve in a word with final stress is supposed to rise throughout the word and culminate in the course of the final syllable and then fall quickly. If this decline occurs directly after the beginning of the final syllable, one can get a premature fall of this curve below its highest level in the pretonic syllable so that this syllable can become dominant and assume the word stress. I do not find his argument for the genesis of stress advancement from a circumflex syllable at all convincing. He claims that, if the penultimate syllable had an acute (rising) accent, it could maintain its dominance over the following syllable where the amplitudinal curve would be lower than that in the stressed syllable. But in the case of a circumflex accent (with the high portion of the amplitudinal curve at the beginning of the syllable) on the penultimate syllable, the curve would be lowered beyond that point and eventually a critical point would be reached where it would either be cut short or rise again in the next syllable. This rise would supposedly gradually gain ascendancy over the previously accented portion of the word and attract the stress. Lehr-Spławiński also gives us only a rather rudimentary chronology involving only the retraction from a final syllable to a preceding long syllable and the general advancement of stress from an initial syllable with a circumflex accent to an immediately following final syllable. He states very definitely that the retraction precedes the advancement, but his reason for this order of events is not clearly expounded. It seems that the retraction must occur first in order to establish a clear opposition in initial syllables between falling and rising intonations. Then this opposition plus the physico-phonetic facts is supposed to promote the subsequent shift of stress to the final syllable from circumflex syllables. I am not convinced.

I am certain that we must seek the basis for these shifts in that calamitous event in medieval Slavic - the fall of the jers - and that we must establish some kind of hierarchy for the loss of jers in different positions in order to account for the various shifts of stress. It is obvious that the stress was retracted from final jers throughout Slavic, and it is almost as clear that the advancement of stress also occurred after the loss of certain jers, at least. The evidence for this is not to be found in Polabian; but in Slovene, whose multiple shifts of stress not so surprisingly parallel those in Polabian. There is good evidence. One example will suffice. The forms *grád*, *gradû* in Slovene show that an advancement of stress occurred in the gen. sg. but was blocked in the nom. sg., where the final jer had already disappeared. If the jer had been present at the time of the advance, the stress on that jer would presumably have been retracted later to the root syllable to yield a rising intonation.

I now present an ordered set of accentological events that seem most likely to have produced the type of accentuation postulated for Late Polabian. Each event will be motivated by a phonological change or by an analogical relationship.

1) The retraction of stress from a final full vowel in derived nouns to a long syllable created by the loss of a jer in the original penultimate syllable. This accentological development is not specific for Polabian. It is shared by all the Slavic languages and, therefore, is the first of the stress shifts caused by the loss of jers. We hypothesize that medial unstressed jers at least in derivational elements disappear first. Note the following examples:

*orlǫjá > rûl'ǎ 'plowed field'	*volǫjá > vil'ǎ 'will'
*golvǫká > glǎfkǎ 'distaff'	*lisǫká > lâjská 'fox'
*pletǫnjé > plitěně 'braiding'	*zapitǫjé > zopâit'ě 'betrothal'

The same shift of stress seems to take place at least in Polabian in various case forms of masculine nouns ending in final full vowels. The picture here is not uniform throughout the Slavic languages.

*božǫcǎ (AS) > bûžcǎ 'God'	*kolkolǫky' (NP) > klât'ôlt'ě
*pǫtǫncě (NP) > pătǫncě 'birds'	'little bells'
	*slěpǫcě (NP) > slěpcě 'roosters'

As is clear in most of the languages, retraction produced a neo-acute accent. This fact will acquire more importance as we proceed through subsequent shifts. Presumably, this shift of stress did not occur in adjectival forms like **krasnaĵa* just at this moment because there were accentological class relationships to be maintained and the stress was not on a final vowel.

2) The advancement of stress to the final syllable in all so-called mobile paradigms (stress on either the first or final syllable of all the forms in a given paradigm). We already know that this shift of stress was shared by Slovene, where the newly stressed vowel was lengthened and received a circumflex accent, and that the whole event occurred after the loss of absolutely final unstressed jers. One gets the general impression here that this whole shift was motivated solely by a striving to line up the stresses throughout the paradigm by advancing the stress in all cases of initial stress. One can argue much more convincingly, however, that the primary motivating force was the loss of final unstressed jers, that occurred in the nom. and acc. sg. of most nouns with mobile stress. This loss left the stress on the only or final syllable of critical forms in the paradigm, and the stress advanced to the final syllable then in the remaining forms with initial stress. Slovene indicates quite clearly that these remaining forms were the gen. sg. and nom.-acc. pl. Fortunately, it is just these forms that are attested with any frequency in Polabian. You have just noticed too that the newly stressed syllables are long in Slovene, e.g., *kostī* (GS, N/AP). I shall assume that the very same syllable was long in Polabian also. This assumption is important for the next accentological shift, and length in these syllables may have contributed to diphthongizations like *i* > *aĭ*, *u* > *aĭ/ay*, *y* > *aĭ/oĭ* and narrowing and tensing like *a* > *o*, *e* > *i* in the phonological system. This shift is primarily found then among *i*-stems and masc. *o*-stems:

**gōlobь* > d'ōlōb 'dove'
**sōli* (GS) > sūli 'salt'
**bōga* (GS) > būgō 'God'

**gvōzdē* (N/AP) > d'ūzdē 'nails'
**ljūdi* (N/AP) > l'audāi 'people'
**žōby* (N/AP) > zōbōi 'teeth'

adverbial forms in -o:

*súxo > saušū 'drily' *ljúbo > l'ajbū 'kindly'
and secondarily among neuter o-stems and feminine a-stems:
*červo > crevū 'intestine' *kólo > t'ólū 'wheel'
*nógq (AS) > nügq 'foot/leg' *góry (N/AP) > d'órāĭ 'mountains'

3) The next step involves the retraction of stress from final open syllables to preceding long syllables. This is not to be confused with retraction 1), where medial jers were involved. This new retraction is to be directly observed apparently only in Slovene and Polabian. Furthermore, I would like to suggest that this shift of stress is also triggered by the third stage of development of the jers, the retraction of stress from final jers. In view of the fact that we get retraction of stress from final jers to either long or short syllables and that we frequently observe compensatory lengthening in the case of short syllables, it seems reasonable to find retraction from a short nonreduced vowel to a preceding long one. We would expect these newly stressed long vowels to bear the neo-acute accent even though there is no evidence for this in Polabian. Bear in mind too that no retraction will take place from the newly stressed final syllables that resulted from the advancement of the stress because these latter would be long stressed syllables. All linguistic forms involved in this shift display the final-columnar stress fixed in Slavic on the first or only syllable of the desinence. Here we have masc., fem., and neuter nouns:

*pət'á (GSM) > pət'á 'road' *kl'učě (N/APM) > kl'áččá 'keys'
*møká (NSF) > møká 'flour' *rěká (NSF) > rěká 'river'
*gnězdó (N/ASN) > gnězdě 'nest' *kridló (N/ASN) > krāidlě 'wing'

It is important to mention here that there is another retraction dependent upon the retraction of stress from final jers. This occurs in all Slavic languages among pronominalized adjectives and seems to be an effort to distinguish accentological classes, i.e., to maintain a separation between oxytonic and final-columnar adjectives. That is, when in NSM oxytonic forms ending in -vjb̄ the stress was retracted to the preceding jer (> -v'jb̄), then the final-columnar stress passes to the root syllable (-v'jb̄ > -vjb̄). Thus in Polabian one gets the following NSM forms with coalescence and reduction of the desinential

syllable:

*čřnǫjъ > cǫrnǫ 'black' *dǫbrǫjъ > dǫbrě 'good'
*glupǫjъ > glǫipě 'young' *běljъ > b'ǫlě 'white'

Analogy produced the same retraction in the other desinential forms:

*krasǫnǫja > krǫsnǫ 'beautiful' *lǫgǫkoje > l'ǫt'ǫ 'light'
*mokǫrǫja > mǫkrǫ 'wet' *teplǫje > tǫplǫ 'warm'

Note that there is no retraction in the case of final-columnar short neuter adjectives, where there is no confrontation between oxytonic and final-columnar forms:

*zimǫnǫ > zǫimnǫ 'cool' *tǫžǫkǫ > tǫžtǫ 'heavily/gravelly'

4) The next stage in the accentological development would seem to involve another advancement of stress to final open syllables - this time on the part of barytonic words. This development must be the result of a complex response partly to the similar advance among mobile nouns and partly to the previous retraction, which placed the stress on the initial syllables of many nouns. Again I must point out that the results of the previous retraction are not going to be swept into this advance because they had a neo-acute accent on a long syllable, while barytonic words at that time all had a short falling accent. This advance is to be observed among barytonic nouns of all three genders and among the few barytonic short adjectives that are attested. Note the advance also in trisyllabic forms:

Masculine:

*sǫra (GS) > sǫrǫ 'cheese' *gǫdy (N/AP) > gǫdǫj 'snakes'
*pǫrzi (NP) > pǫrzǫj 'thresholds' *kǫmeny (N/AP) > kǫmǫnǫj 'oven'

Feminine:

*kǫrvy (N/AP) > kǫrvǫj 'cows' *sǫlmy (GS) > slǫmǫj 'straw'
*tǫča (NS) > tǫcǫ 'cloud' *jǫgody (N/AP) > jǫd'ǫdǫj 'berries'
*stǫra > storǫ 'old'

Neuter:

The fact that this advancement of stress occurs only among neuter singular forms suggests strongly that this is an analogical development. In this way the rather typical accentological opposition between sg. and pl. is maintained:

*lǫto > l'ǫtǫ 'year/summer' *jǫblǫko > jǫpt'ǫ 'apple'
*šǫdlo > sǫjdlǫ 'awl' *ǫrdlo > rǫdlǫ 'hookplow'
*dǫgo > dǫgd'ǫ 'long' *čǫsto > čǫjstǫ 'clean'

It is possible that another kind of analogical stress advancement took place in certain aorist paradigms in Polabian as a

result of the previous retraction from a stressed jer. For support here we must appeal to Serbo-Croatian, the only Slavic language with extensive reliable data in this verbal category. It can be shown that the 2/3sg. aorist forms of oxytonic verbs have root stress, the result of retraction. Thus, the 1sg. aor. of *pèdi* 'to bake' is *pèkoh* < **pekóx* < **pekoxb*. but the 2/3 sg. aor. is *pèše* < **pešés*/**pešét*. Aorist forms in Polabian are all too rare, but just one 1 sg. aorist form like *ap̄paustāŋa* < **apustāwb* agrees perfectly with the intermediate form above **pekóx*, which later underwent the neo-Štokavian retraction. Then the presence of three 3 sg. aor. forms with a final stress, all from oxytonic verb stems, points to earlier forms with an initial stress that was subsequently advanced to line up the locus of stress with that developing in the 1 sg. form. Thus we have *pāoi* 'he fell', *rioi* 'he said', *šūdi* 'he went':

pāci < *pāci* < **pačēt* *rici* < *rici* < **rečēt* *šūdi* < *šūdi* < **xodēt*

5) Next follows a retraction from final open short syllables to preceding short vowels. This change would seem to be related to the earlier retraction to preceding long vowels, but it is confined to situations where it can be supported by existing oppositions of stress between singular and plural forms. We therefore observe this shift of stress in the nom. pl. forms of neuter and the nom. sg. forms of feminine paradigms. There is unfortunately only one extant neuter noun here: *t'šlā* < **kolā* 'wheels'; and, as a result of this shift, a contrast in stress is obtained in regards to the singular, *t'šlā* < **kólo*. There is no dearth of examples among feminine nouns, and the shift is exceptionless.

**vodā* > *vādā* 'water' **bčelā* > *cělā* 'bee'
**tāmā* > *t'āmā* 'darkness' **slzā* > *slzā* 'tear'

I call attention to the fact that there is no such retraction among masculine nouns where there is no well-established singular-plural accentual opposition:

**volā* (GS) > *vālō* 'ox' **p̄si* (NP) > *pasāŋ* 'dogs'
**bobi* (NP) > *būbāŋ* 'beans' **nožē* (N/AP) > *nūžē* 'knives'

This is a good point at which to stop and examine briefly the accentological status of disyllabic *a*-stem feminine nouns in Polabian. Only the nom. and acc. sg. and the nom.-acc. pl. are sufficiently attested in the language, but even here one can

readily detect the mixed accentological types. In Common Slavic there presumably existed only a barytonic and final-columnar type, the latter yielding various mobile patterns under analogical pressure. Polabian shows clear examples only of barytonic and mobile types, the latter manifested in acc. sg. forms. In Late Polabian the facts are the following: as we have seen, all nom.-acc. pl. forms bear a final stress, and in the nom. sg. all nouns with an original final stress bear an initial stress, while most original barytonic nouns have a final stress, but a fairly significant number have the stress on the first syllable or a variant with initial stress:

*berza > bērzā 'birch'	*dēva > dēvā 'girl'
*gnīda > gnāīdā 'nit'	*kōlda > klādā 'barrel'
*nīva > nāīvā 'field'	*vība > vārβā 'willow'
*bāpa > bobō/bōβā 'old woman'	*rēpa > repō/rēpā 'turnip'
*solma > slāmō/slāmā 'straw'	

The acc. sg. is not very well represented, but all original barytonic forms and most mobile forms have final stress:

Barytonic:

*glīnō > glāīnō 'clay'	*jamō > īomō 'hole'
*korvō > korvō 'cow'	*voīnō > vornō 'crow'

Mobile:

*gōlvō > glāvō 'head'	*nōq > nūqō 'leg/foot'
*rōkō > rōkō 'hand/arm'	*stōrno > stornō 'side'
*vodō > vādō 'water'	
but: *dūšq > dāūsq 'soul'	*gōrō > d'ōrō 'mountain'

In these data one can easily discern the results of the accentual shifts already observed, but the uniformity of final stress in the plural vs. the fluctuations of stress in the singular indicates that the pattern may have been developing into a sg./pl. stress opposition.

6) The next logical stress shift is a retraction from blocked final short syllables. This is presumably a response to previous retractions from open final short syllables. The blocked syllables would develop either where final jers were lost or where some final full vowel was reduced and eventually lost. The stress on this final blocked syllable was either originally present there or was retracted to this syllable from a final stressed jer. We find this shift of stress among a disparate set of derived morphological items:

Nouns:

*životč̣ > žāivāt 'life' *konac̣č̣ > t'ūnāc 'end'
*p̣ṛṭeṇc̣č̣ > p̣ātināc 'bird' *jēzýkč̣ > j̣č̣žék 'language'

Adverbs:

*dalekč̣ > dōlč̣k 'far' *glōbokč̣ > glōbč̣k 'deeply'
*vysokč̣ > vōjsč̣k 'up/above' *mānēje > mānāj 'less'

Infinitives:

*bežāti > bēžāt 'to run/flow' *česāti > cēsāt 'to brush'
*lomiti > lūmēt 'to break' *kōsiti > kōsēt 'to bite'

-l- participles:

*plēšālč̣ > pl'ōsāl 'have danced' *prašālč̣ > prōsāl 'have asked'
*ṣḍāilč̣ > ṣḍā'āl 'have done' *ẓṛēlč̣ > ẓā'āl 'have seen'

Imperfect:

*upuščāše > aip̣austās 'he was dropping' *riččēxč̣ > ričāx
'I ordered'

Numeral:

*četyre > citēr 'four'

Characterizing this retraction as proceeding from a short vowel seems correct because we observe no retraction from a long syllable:

*upustilč̣ > aip̣austāl 'have dropped'
*položilč̣ > pōlūzāl 'have placed'
*ṿṭḳṇč̣ti > ṿṭākṇč̣t 'to pierce'
*ṿẓṭeg̣ṇč̣ti > ṿāstagṇč̣t 'to pull up'
*ubosti > aip̣bust 'to stab'
*upustixč̣ > aip̣austāix 'I dropped'

As I have assumed in the preceding examples, verbs in *-iti* are chiefly oxytonic and will place the stress just after the *-l-* suffix. There is some evidence for this in Slovene. We must also note here that the stress is not retracted from the final syllable in *prefixed* deverbals masculine nouns:

*obēdč̣ > vib'ōd 'breakfast' *ṿẓdrāzč̣ > ṿẓdrōz 'voice/
*perpēkč̣ > pripēk 'overdone places on breadcrust' melody'

7) It is not at all difficult to conceive of the next stress shift, an advancement, as a response to the foregoing retraction. This advancement moves the stress to a final blocked syllable from an immediately preceding syllable. Again, the results of the preceding retraction would not get involved in this advancement because the newly stressed syllables would bear a rising accent. It is significant also that the same grammatical categories are subject to both the retraction and the advancement:

Nouns:

*ṿč̣erč̣ > vicār 'evening' *ṿixč̣rč̣ > vaixār 'whirlwind'
*č̣gorč̣ > ṿq̣d'ōr 'eel' *č̣glč̣ > ṿq̣d'ēl 'coal'

Infinitives:

*kušati > t'aysöt 'to taste' *s^hejati > sijöt 'to sow'

*slyšati > släjsöt 'to hear'

-1- Participles:

*pläkals > ploköl 'have cried' *pöslušals > pöslajsöl 'has listened'

*krädls > krodäl 'have stolen' *jädls > jedäl 'have eaten'

8) I assume that the last stage in the complex development of the stress patterns in Polabian includes adjustments of stress (usually advancements) within morphological categories to the statistically most frequently occurring site of stress. The first of the two retractions here is found among originally oxytonic pronominalized adjectives. For instance, an oxytonic form like *l'ubvjb would yield *l'ubbjb and then *l'ubj upon coalescence of the -vjb ending. It is very likely that the form *l'ubj, with its long final vowel would not have undergone the earlier retraction from a short final vowel to give the end product in Late Polabian l'äjbě. I therefore assume that l'äjbě was produced by an analogical retraction to effect the same penultimate stress characteristic of the numerous derived adjectives with an original final-columnar stress, as in *tūðnb'vjb > *tūðnb'v > täyñě 'fat'. Here are some other examples of oxytonic adjectives:

*xrom'vjb > xrümě 'lane' *prost'vjb > pröstě 'crazy'

*xudojě > xäudä 'bad/ugly/poor' *mold'vjb > mlädě 'small/young'

We must also take note of the fact that all oxytonic verbs are stressed on the penultimate syllable in the present tense forms, i.e., in the 3 sg. forms. Note the following examples:

*deretb > dèrě 'tears/skins' *bělitb > bëlě 'washes'

*pijetb > päjě 'drinks' *orstetb > rüstě 'grows'

This shift seems to be the result of a complex process triggered by the retraction of stress from the final jer. Only then could the final -t have disappeared in the second stage of the process. The third stage would have been the maintenance of a final stressed -ě or -t until the analogical retraction occurred. In other words, this was not a very early shift, and it cannot be connected with any of our previous retractions that were characteristic of nouns and were primarily instituted to maintain accentological oppositions. The -t must have remained in position throughout stage 3) (when there occurred the retraction from a final short vowel to a preceding long syllable). It

probably disappeared before stage 5) (retraction from a short final vowel to a preceding short syllable), but it would have remained unaffected because 5) was concerned solely with a few analogical adjustments of stress among nouns. Without a doubt the loss of *-t* was much earlier than stage 6) (retraction from a short vowel in a closed final syllable). Remember also that when the stress was retracted from the final jer, former penultimate stresses were in turn moved back by one syllable so that the accentological opposition was preserved. And it was to these latter types that the stress in the oxytonic verbs was assimilated. Here are some examples of verbs with a more or less original penultimate stress:

*češěť > čisě 'brushes' *drēmješ' > drēměš 'you dream'
*nosit' > nūsě 'carries' *prosit' > prūsě 'begs'

In addition, related barytonic verbs presented the same kind of accentological models to oxytonic verbs:

*rězet' > rězě 'cuts' *jězdit' > jězdě 'rides'

This same kind of analogically based retraction occurs among a limited number of once productive thematic verbs in *-dže-* that underwent a contraction of this disyllabic sequence to *-ā-*, later shortened to *-ǎ* (this disyllabic combination ordinarily does not coalesce in the language, e.g., *kqsđjetv > kqsđǎ 'bites'). The contraction and retraction do occur in the following verbs:

*blvájjet' > bl'ávǎ 'vomits' *blęđájet' > blęđǎ 'dreams'
*dyxájjet' > dǎixǎ 'blows' *valjájjet' > vól'ǎ 'rolls'

A verb like *dělájjetv > d'olǎ could easily have served as a model in these instances. All of these above examples should be an ample demonstration of why there is a universal penultimate stress on all these present-tense forms.

Analogical advancements of stress to the penultimate syllable of pronominalized adjectives occur mostly in past passive and present active participles and in a few adjectives:

*obřezan'j' > vibřǎzōně 'circumcised' *udělanoje > ajd'ǎlōnǎ 'done'
*lětájqtiája > l'otojǎcǎ 'flying' *kǎmenenája > kominēnǎ 'stony'

We also observe an analogical advancement of stress in the case of verbal nouns. Here the regularized site of stress is also the penultimate syllable. The stress appears here as a result of an earlier retraction triggered by the loss of a medial jer

as in: *tręsenbje > *tręsēnje > tręsēně 'shaking'.

*striženbje > straižinē 'shearing' *ukradēnbje > aikradinē 'stealing'
*upādēnbje > aipādēně 'falling away' *vābenbje > vobēně 'baiting'

Advancement of stress also occurs rather frequently in the case of certain feminine nouns with suffixes that originally attracted the stress to the penultimate syllable. Here we have the suffixes $-\dot{t}sa$ (*krivīoa > kraivāiōā 'bay/gulf') and $-\dot{t}na$ (*trōstīna > trāstāinā 'reed').

*jālovica > jolūvāiōā 'heifer' *lāstovica > lostēvāiōā 'swallow'
*jūžina > jaužāinā 'dinner' *lūsina > lāisāinā 'forehead'

And, finally, there are a few instances of the advancement of stress among verb forms with accompanying enclitic pronouns. As an integral part of such phrasal words, the enclitic pulls the stress forward so that a typical penultimate stress is obtained:

*stāvi-me > stovāi-mē 'put me' *znāješb-me > znojīs-mē 'you
*obēsilb sē > vibāsāl-sā 'has hanged himself' know me'
*vzblll jegō > vazbēlāi-lēg 'they have broken him'

The penultimate stress before enclitics became established as a pattern because, once weak vowels had disappeared, the presence of enclitics blocked any further retractions and thus preserved the more or less original site of stress. Examine the following juxtapositions of verbal forms with and without enclitics:

*kōpāti sē > kōpōt-sā 'to bathe oneself' *kōpāti > kōpāt 'to bathe'
*bolitā me > būlī-mē 'it hurts me' *bolitā > būlē 'hurts'
*tręsetb jegō > trāsī-jēg 'it shakes him' *tręsetā > trāsē 'shakes'
*jymetā sē > jimātō-sā 'they (du) seize each other'
*jymetā > jimē 'seizes'

I have attempted to show in this paper how the Common Slavic accentological state of affairs was shaped in Polabian by the traumatic phonological and morphological events transpiring in medieval Slavic. The whole chain of events was set in motion by the fall of the jers in this period and was orchestrated by the accentological classes of words inherited from Common Slavic. It seems to me particularly significant that this study possibly reveals a stepwise loss of weak jers: first medial jers, next final unstressed jers, and last final stressed jers. I have not made an issue of the fact here, but I have confirmed Lehr-Spławiński's assertion that the accentological development in Polabian is remarkably similar to that in Slov-

ene. The only significance to be ascribed to this similarity is that the same linguistic process, the loss of jers, just happened to evoke responses that were very much alike in both linguistic communities.

R e f e r e n c e s

1. T. Lehr-Spławiński, 1929. *Gramatyka połabska*. Lwowska Biblioteka Sławistyczna, Tom 8. Lwów: pp. 102-139.
2. T. Lehr-Spławiński, 1963. Z rozważań o powstaniu akcentuacji połabskiej. *Studia z Filologii Polskiej i Słowiańskiej*. T. 4. Warszawa: pp. 73-102.
3. N. Trubetzkoy, 1929. *Polabische Studien*. Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften in Wien. Philosophisch-historische Klasse. Bd. 211, 4. Wien-Leipzig: pp. 11-167.
4. Both of these lists have been conveniently reprinted by R. Olesch in *Vocabularium Venedicum von Christian Hennig von Jessen*. Köln-Graz: 1959 and in *Fontes Linguae Dravaenopolabicae minores et Chronica Venedica J. P. Schultzei*. Slavistische Forschungen. Bd. 7. Köln-Graz: 1967. pp. 35-49.
5. R. Olesch, 1973. Der dravänpolabische Wortakzent. Teil 1. *Slavische Studien zum VII. Internationalen Slavistenkongress in Warschau 1973*. München: Rudolf Trofenik: pp. 389-418.
6. J. Kuryłowicz, 1955. Akcentuacja połabska. *Studia z Filologii Polskiej i Słowiańskiej*. T. 1. Warszawa: pp. 349-374.
7. R. Olesch, 1979. Język Drzewian Połabskich. *Prace Językoznawcze*. Zeszyt 63. *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego* 532. Warszawa-Kraków: Państwowe Wydawnictwo Naukowe. pp. 7-21.
8. Olesch (1973) op. cit.
9. Trubetzkoy op. cit.
10. R. Olesch, 1974. Der dravänpolabische Wortakzent. Teil II. *Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Geistes- und sozialwissenschaftliche Klasse*. Mainz-Wiesbaden: pp. 3-35.
11. Olesch (1979) op. cit. p. 18.
12. Lehr-Spławiński (1963) op. cit. pp. 92-95.

REZENSION

Renate RATHMAYR, Die russischen Partikeln als Pragmalexeme.
München: Sagner, 1985, 357 S. (= Slavistische Beiträge,
Bd. 187).

0. Einleitung

Das Erscheinen von Renate Rathmayrs Buch über die pragmatischen Funktionen der "kleinen Wörter" im Russischen (*nu, že, a, da, vot, što li, rasve, ved'* u.a.) ist ein wichtiges, willkommenes und rechtzeitiges Ereignis, das für die russistische Linguistik seit längerem "in der Luft" lag. Es hat über das engere Thema hinaus eine wissenschaftshistorische und eine interdisziplinäre Signalwirkung. Die Arbeit wirft vom slavistischen Bereich her ein erhellendes Licht

1. auf den Stand der deutschen und sowjetischen Partikelforschung im Kontrast, d.h. auf ihre sprachkonzeptionellen, chronologischen, methodischen, rezeptiven und - wenn man so will - auch ideologischen Unterschiede;
2. auf Probleme der linguistischen Analyse von Partikeln im allgemeinen und der russischen Partikeln im besonderen.

1. Die Partikelforschung

Die internationale Partikelforschung, in deren Tradition und unter deren Einfluß R. Rathmayrs Arbeit steht, ist hier einzuteilen in die sowjetische Forschung zu den russischen und deutschen Partikeln einerseits und die (west)deutsche Forschung zu den deutschen und russischen Partikeln andererseits. Bemerkenswert ist, daß die Partikeln in der russischen Sprachwissenschaft schon längst, seit Vinogradov (1947) fester Forschungsgegenstand sind. Diese hat eine fast unübersehbare Fülle an Artikeln über einzelne Partikeln (etwa *nu i*) hervorgebracht, aber nur wenige Monographien, darunter aber bereits 1963 die (Ostberliner) Dissertation von A. Krivonosov zu den deutschen Partikeln, die dann später auch im Westen veröffentlicht wurde (Krivonosow 1977).

Alle diese Arbeiten (vgl. die Forschungsberichte in Krivonosow 1977 und in R. Rathmayrs Buch) stehen unter dem onomasiologischen Oberbegriff der in der osteuropäischen Linguistik so weit verbreiteten "subjektiven Modalität" - einem sehr abstrakten und leicht diffusen Sammelbegriff für alle nichtpropositionalen Ebenen der Äußerung, d.h. dem emotionalen, expressiven, wertenden usw. Bezug vom Sprecher zur Aussage und zum Hörer (s. Hinrichs 1984). Es ist R. Rathmayrs Verdienst, für die russischen Partikeln darauf hingewiesen zu haben, daß viele sowjetische Arbeiten an der methodischen Vermischung von Bedeutung, kommunikativer Funktion und situationellem Effekt der Partikeln leiden,

was zu Polysemie der einzelnen Partikel sowie zu partieller Bedeutungsgleichheit verschiedener Partikeln geführt hat und sowohl die semantische wie die pragmatische Partikelanalyse erschwert. Die Befreiung der Wortklasse (Partikel) vom "modalen" Überbau und von einem weitläufigen System immer wechselnder "Bedeutungsnuancen" führt deshalb in einem wichtigen Erkenntnis-schritt hin zu ihren speziell "pragmatischen" Funktionen innerhalb einer Kommunikationssituation (s.u.).

Dies bedeutet, daß die Autorin die Erforschung der russischen Partikeln methodisch an die Untersuchungsmethodologie in der westlichen Forschung angeschlossen hat, die im Zuge der "Pragmatischen Wende" Anfang der 70er Jahre von der linguistischen Pragmatik bestimmt war (s. Hinrichs 1986). Das Analyseinstrumentarium, das R. Rathmayr für die russischen Partikeln einführt, ist dann auch explizit pragmatisch, d.h. es benutzt Verfahren aus der Sprechakttheorie, der Gesprächs- und Konversationsanalyse, den interaktionistischen Theorien der Gesprächsmaximen, der konversationellen Postulate und Implikaturen und der pragmatischen Präsuppositionen.

R. Rathmayr legt ihre Arbeit zu einem Zeitpunkt vor, an dem die deutsche Partikelforschung nach 15 Jahren stürmischer Entwicklung, mehreren "Phasen" und drei Spezialtagungen in Berlin (s. zuletzt Weydt 1983) an einen gewissen Endpunkt gelangt ist oder doch eine vernünftige Denkpause eingelegt hat (s. den Forschungsbericht bei Öhlschläger 1985). Das nunmehrige Erscheinen eines slavistischen Beitrags ist kein Zufall, sondern zeigt an, daß die "Pragmatische Wende" in der Slavistik noch kaum stattgefunden hat, wie andererseits, daß die Kommunikation zwischen den Einzelphilologien doch zu wünschen übrig läßt. Dabei scheint die Rezeption und Anwendung speziell pragmatischer Analysemethoden in der westlichen Slavistik etwa die gleiche Zeitspanne zu beanspruchen wie die Rezeption und Anwendung westlicher Methoden in der östlichen Slavistik.

Hier scheint es so etwas zu geben wie einen wissenschafts-internen Spielraum unabhängig von interdisziplinären oder interkulturellen Hindernissen (der wohl letztlich auch mit der sprachideologischen Ausrichtung der Philologien hüben und drüben zusammenhängt).

Für die Partikeln hat R. Rathmayr hier den Anschluß geschaffen, typischerweise als Vertreterin der österreichischen Slavistik, die wohl der Pragmatik etwas unbefangener als die deutsche Slavistik gegenübersteht. Ein großer Gewinn für den Leser ist, daß Rathmayr sich in der (eher traditionellen) syntaktischen und semantischen Partikelanalyse ebenso auskennt wie in den "modernen" Methoden der Gesprächs- und Interaktionsanalyse.

Für die Beurteilung der Arbeit bleibt freilich die Gefahr oder der Verdacht des Eklektizismus bzw. mangelnder Stringenz zu berücksichtigen: Das Buch ist eine überarbeitete Zusammenstellung einzelner Artikel, die schon früher in Zeitschriften und Sammelbänden erschienen waren und kommt deshalb manchmal in die Nähe einer Partikel-Chrestomatie. Hier wird sich mancher Leser fragen, ob folgende Beiträge nicht vielleicht besser in den Forschungsbericht gehörten:

- die umfangreiche Analyse von *tol'ko* (S. 75-100), z.B. als Konjunktion, als Temporaladverb, als logischer Operator usw. (zumal ja *tol'ko* ohnehin keine Modalpartikel ist!);
- die Analyse von *razve* und *neuželi* (S. 137-155);
- der Exkurs zur Übersetzung von dt. *eben* ins Russische (S. 241-255)

- der Beitrag zur Rolle der Umgangssprache im Russischunterricht.

So wichtig und richtig die Vorschläge manchmal sind, z.B. zur Verwendung spontaner Dialoge im Unterricht, sei der interessierte Leser hier auf die Zusammenfassungen der einzelnen Abschnitte verwiesen, um das wirklich neue an R. Rathmayrs Buch nicht aus den Augen zu verlieren: die Analyse der pragmatischen Funktionen der Partikeln im Russischen.

2. Die pragmatischen Funktionen der russischen Partikeln

Zur Vorbereitung und Einstimmung auf die pragmatischen Partikelfunktionen führt die Autorin eine detaillierte syntaktische und "semantisch-pragmatische" Analyse einer Partikel vor, von *prosto* (S. 29-73). Dies hat zwei große Vorteile:

- der Leser kann sich auf ein Lexem konzentrieren und wird nicht durch viele "abstrakte" Partikeltypen verwirrt;

- *prosto* ist als Lexem (und als Satzglied!) bekannt und berührt aufgrund seiner "konkreten" Bedeutung direkt das strittige Homophonienproblem und führt so zentral in die Partikelproblematik ein:

On gorovit prosto i medlenno (Adverb) vs.

On prosto durak (Partikel).

Die gesamte Analyse der Distribution, der Position, der Intonation, der syntaktischen Spezialeigenschaften und die Fülle der mit russischen Informanten durchgeführten Tests (z.B. Echofragetest, Widerspruchstest, Negationstest, Kumulationstest usw.) setzt R. Rathmayr sehr geschickt ein, um das "funktional-semantische" Merkmal aller Partikeln herauszuarbeiten, sozusagen die langgesuchte Invariante. Typischerweise ergibt sich eine Definition *ex negativo*: Partikeln sind unerheblich für die Wahrheitsbedingungen der Satzproposition auf der Aussageebene, d.h. sie betreffen auf der Äußerungsebene die pragmatischen Gebrauchsbedingungen von Sprechakten, auf die in der Situation von Sprecher und Hörer implizit, "vage" und sozusagen hinter dem Dialog verwiesen wird (S. 70).

Hier hätte es sich die Autorin durchaus leichter machen können: Hätte sie auch zweigliedrige, "verwandte" Ausdrücke wie *voobščë gorovja* mit herangezogen, hätte sich zwanglos ergeben, daß *prosto* um *gorovja* reduziert ist (*prosto gorovja*), durch diese Nullstelle den Bezug auf die Sprechakt der Trägeräußerung anzeigt und "automatisch" von der Satzproposition entbunden ist (s. Hinrichs 1983).

Hier entsteht zum zweiten Mal die Gefahr der Überfrachtung. Die Germanisten wissen, daß "pragmatisch" ein sehr breiter Begriff ist und synonym stehen kann für alles, was jenseits der Proposition von Sätzen liegt. Bei R. Rathmayr heißt "pragmatisch" dreierlei:

- Partikeln als Modifikatoren von Sprechakten (Sprechakttheorie) (S. 101-135);

- Partikeln als Textgliederungssignale und als Hörerrückmeldungs-signale (Gesprächsanalyse) (S. 157-217);

- Partikeln als Moderatoren von Gesprächsmaximen (Konversations- und Interaktionsanalyse) (S. 257-317).

Methodisch ergibt sich dabei die Schwierigkeit, daß hier Ansätze aus der angelsächsischen Philosophie der Sprechakte, der germanistischen Dialoganalyse und des amerikanischen symbolischen Interaktionismus zusammentreffen, deren zwanglose Verbindung manchen slavistisch interessierten Leser vielleicht überfordert.

Eine Folge ist dann, daß die Analyse von Partikeln und Sprechakten z.B. bei den traditionellen Basisakten (Aussage, Frage, Befehl, Ausruf) stehenbleibt und wichtigere (und immer noch ungelöste!) Fragen wie die illokutive Indikation, die perlokutive Kontrindikation von Partikeln oder die Bewegung des Interpretationsspielraumes von Äußerungen durch Sprecher und Hörer nur am Rande berührt werden.

Der wichtigste Erkenntnisfortschritt ist zum ersten die Beschreibung der Gliederungsfunktion von Partikeln im Text. Sie gliedern den Dialog nach links und rechts und geben metakommunikative "Regleanweisungen" an den Hörer zur passenden Dekodierung der Gesamtäußerung, indem sie auf den Gesprächsverlauf, die Rollenverteilung, das turn-taking und die Solidarität verweisen. Dabei ergeben sich hochinteressante Resultate: so werden im Russischen Gesprächsschritte, die gegen kein Kooperationsmerkmal verstoßen, mit unbetonten "Eröffnungspartikeln" (*nu*) eingeleitet, kontroverse Gesprächsschritte dagegen mit betonten Kombinationen (*nu vot*) plus persönlicher Anrede. Der "weiche Einsatz" durch *nu*, *vot* oder *snađit* stellt so auf der Beziehungsebene die Möglichkeit zur passenden Interpretation des "reinen" Sachverhaltes bereit.

Zum zweiten: Außerhalb des "horizontalen" Dialogfortgangs verweisen Partikeln auch "vertikal" auf den soziokulturellen Hintergrund - wenn man so will, das gemeinsame "Weltverständnis" - und situieren so das Gespräch in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Sie helfen, Abweichungen von allgemeingültigen Gesprächsregeln als solche zu kennzeichnen, zu erkennen, zu moderieren und nehmen so den Hörer als Mithandelnden in die Äußerung mit hinein.

R. Rathmayrs verdienstvolle Unterscheidung von Bedeutung und Effekt der Partikeln bewahrt aber auch die Autorin selbst nicht davor, diese Unterscheidung hier und da wieder aufzuheben. Hier zeigen sich die Schwierigkeiten einer Partikelsemantik besonders deutlich: ihr semantischer Inhalt besteht oft genug aus wieder pragmatischen Sachverhalten, auf die nur implizit verwiesen wird und die auch nicht nachprüfbar oder einklagbar sind. Dazu ergibt sich immer auch noch eine "echt" pragmatische Wirkung des Partikelgebrauchs in der Situation.

So bergen Kapiteltitel wie "Mit *ved'* oder *že* signalisierter Rekurs auf bereits Bekanntes in nachträglichen Begründungen für Urteile; Aufhebung des Verstoßes gegen die Maxime der Quantität und Signalisierung der Beachtung der Maxime der Relation" folgende Risiken:

- sie beinhalten semantische, kommunikative und pragmatische Anteile und sind auch so auslegbar;
- sie wiederholen auf einer anderen Ebene leicht den Mangel vieler sowjetischer Arbeiten, die für jede Wirkung aus dem Kontext eine neue Bedeutung (snuance) ansetzen;
- mit dem Erklärungsumfang sinkt auch die didaktische Verwertbarkeit.

Die ausführliche Kritik ist hier immer auch eine Referenz an das gesamte Werk. R. Rathmayrs Arbeit ist ohne Zweifel ein Meilenstein in der russischen Partikelforschung; niemand, der ernsthaft über Partikeln arbeiten will, kann an ihrem Buch vorbei. Auch ist es ein wichtiger Beitrag zur internationalen und kontrastiven Partikeldiskussion, der mithilft, die slavistische Linguistik noch stärker für Strömungen aus anderen Disziplinen zu öffnen. Ein russisches Resümee, ein Partikelregister und eine

umfangreiche Literaturliste erhöhen den Wert der Arbeit weiter. Sie ist zu sehen sowohl als elementarer Einstieg in die Partikelprobleme als auch in die pragmatischen Funktionen. Unbedingt zu empfehlen auch für Studenten, Fachdidaktiker, Germanisten und Pragmatiker.

Gibt es "Desiderata"? Bei der Fülle des gebotenen Materials, der Breite des Ansatzes und angesichts fast ganz fehlender slavistischer Vorarbeiten wären Sonderwünsche eigentlich unbescheiden. Trotzdem zwei Vorschläge:

- Eine pragmatische Analyse der russischen Partikeln muß auch die Funktionen solcher Wörtchen wie *deskat'*, *mol*, *šaj*, *govorit'*, *gyt*, dial. auch *ska*, *sku* klären, die sich historisch aus Verben des Sagens entwickelt haben und "explizit" auf vergangene Gespräche verweisen;
- Wünschenswert wäre auch eine pragmatische Beschreibung der "syntaktischen" Reduktionstufe der Partikeln, d.h. eine Klärung der Frage: Wie stehen Partikeln funktional, referentiell und kommunikativ in der Hierarchie anderer, "verwandter" Ausdrücke wie *skažem*, *tak skazat'*, *esli možno tak vyrazit'sja*, *ja s vami budu sousem otkrovenno govorit'* usw.

Literatur

- Hinrichs, U. (1983). *Die sogenannten vvodnye slova (Schaltwörter/Modalwörter) im Russischen. Eine sagenanalytische Untersuchung*. Berlin-Wiesbaden. (= Slavistische Veröffentlichungen 53).
- (1984). Satzmodalität vs. Sprechakttheorie im Russischen. *Welt der Slawen* 29, 1: 18-43.
 - (1986). Begrenzung und Entgrenzung in Sprache und Sprachwissenschaft. In: K.-H. Körner/A. Burkhardt, *Akten des 20. Linguistischen Kolloquiums Braunschweig 1985* (im Druck).
- Kriwonossow, A. (1977). *Die modalen Partikeln in der deutschen Gegenwartssprache*. Göppingen (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik 214).
- Ohlschläger, G. (1985). Forschungsbericht: Untersuchungen zu den Modalpartikeln im Deutschen. *Zeitschrift für Germanistische Linguistik* 13, 3: 350-366.
- Vinogradov, V.V. (1947). *Russkij jazyk*. Moskva.
- Weydt, H. (1983) (Hg.). *Partikeln und Interaktion*. Tübingen (= Reihe Germanistische Linguistik 44).

TEXTE UND MATERIALIEN

George CHERON (Los Angeles)

THE DIARY OF MIXAIL KUZMIN, 1905-1906.

The diary of the poet Mixail Kuzmin (1872-1936), as presented here, covers an important period in his life, namely, from August 26, 1905 to June 11, 1906. It was during this time that Kuzmin turned to writing prose and poetry, while gradually abandoning his earlier musical aspirations.¹ The year 1905 saw his literary debut in The Green Miscellany of Poetry and Prose (Zelenyj sbornik stixov i prozy) with the publication of two "musical" works without the accompanying music,² which his friends found inferior to the texts themselves. In addition, that same year Kuzmin finished writing his "notorious" homosexual novel "Wings" (Kryl'ja) and the ever popular "Alexandrian Songs" (Aleksandrijskie pesni). Although these two works stirred up quite a bit of controversy and discussion, they also provided Kuzmin with a "passport" into the literary world of St. Petersburg. If before, Kuzmin's intellectual contacts were limited to musical (Večera sovremennoj muzyki)³ and artistic circles (Mir Iskusstva),⁴ Kuzmin now found himself a welcome guest at the famous literary salon of Vjačeslav Ivanov, "The Tower" (Bašnja), where he made the acquaintance of numerous literati, among them Valerij Brjusov.⁵

Beginning in 1905 the Russian Symbolist poet Vjačeslav Ivanov (1866-1949) held weekly receptions at his top floor tower-like apartment near the Tauris Palace (the future meeting place of the Russian Dumas). These meetings, which occurred on Wednesdays,⁶ in time established "The Tower" as a true salon worthy of the great salons of earlier times.⁷ Poets, writers, philosophers, artists and politicians would assemble each Wednesday to recite poetry, discuss philosophical questions or listen to lectures by various guests of "The Tower". Kuzmin was introduced to Ivanov's salon by his musical friends, Walter Nouvel⁸ and Vjačeslav Karatygin.⁹ Kuzmin would often perform his "Alexandrian Songs" here with great pleasure or read from his latest works. One member of Ivanov's entourage describes Kuzmin's partici-

pation at these Wednesday get-togethers: *Особенно знаменательны те среды, когда Кузмин, одновременно и композитор, и поэт, пел сначала свои "Александрийские песни", а после "Куранты Любви", или когда читал он своей своеобразной ритмической скороговоркой "Любовь этого лета". Отсюда пошла его известность.*¹⁰ Having become a very close and dear friend of Vjačeslav Ivanov, Kuzmin quickly became a permanent member of his most inner circle, the "Hafiz-schenke" or "Kabačok Gafiza".¹¹ This semi-literary, semi-homosexual club functioned as a retreat from the more formal Wednesday meetings where its members could relax and occupy themselves with other than literary matters.¹²

It is against this fabric that Kuzmin in his diary weaves a narrative of important events as they occurred in his personal and intellectual life over a period of ten months. The diary has been characterized "as an extraordinary document, a day-to-day account of his own life and more importantly a very careful description of the literary and cultural life of St. Petersburg".¹³ However, Kuzmin's diary is more than a simple literary chronicle - it is a true work of art. Vjačeslav Ivanov heard Kuzmin read portions of his diary, the very same ones that are being published here,¹⁴ and singled out its artistic subtlety and perception for praise:

*Но прежде всего, дневник - художественное отражение текущей где-то по затаянным руслуам жизни, причудливой и необычайной по контрасту между усладой, как объектом восприятия, и воспринимаящим субъектом, - отражение, дающее иногда разительный рельеф. И притом автор дневника знает почти забытый теперь секрет приятного стиля.*¹⁵

The history and availability of Kuzmin's diary is a convoluted and depressing story. In 1933 Kuzmin, destitute and sick, sold his archive to V. Bonč-Bruevič for the newly-formed Literary Museum in Moscow.¹⁶ The holdings of this museum were transferred to the Central State Archive of Literature and Art (CGALI) in 1941. Included among Kuzmin's vast archival holdings at CGALI is his diary covering the years 1905 to 1933, with several gaps between years.¹⁷ Initially access to Kuzmin's diary for researchers was relatively easy, but in the late 1960's access to the diary became next to impossible. One researcher has described the situation: *Дневники Кузмина в ЦГАЛИ долгое время были доступны, но когда среди любителей литературной "клубники" возник ажиотаж вокруг них, начальство спохватилось и закрыло эту часть архива.*¹⁸ The present author had an interview with the director of CGALI, N.B. Volkova, concerning access to Kuzmin's

diary in August 1978. I was told by Volkova that the diary was restricted because of "moral reasons" and she compared it to the pornographic writings of the eighteenth century versifier and translator Ivan Barkov.¹⁹ Of course, the problem here lies in Kuzmin's homosexuality, a favorite topic permeating much of his work as well as his diary. It is because of it that Kuzmin, one of Russia's most novel and talented poets of this century, has been relegated to the status of a nonentity in his own country. A mirror of this official attitude towards Kuzmin is found in the hysterical pronouncements uttered by Kuzmin's contemporary, Anna Achmatova. She labelled the diary "terrible" (strašnyj)²⁰ and likened it to the diary of Vigel,²¹ At one time Kuzmin had plans of publishing his diary and made several transcripts of portions of it.²² (One such transcript served as the basis of this publication.) But, with the tightening of Soviet censorship, Kuzmin managed to publish only a few skimpy selections, totalling no more than thirteen pages,²³ in a bowdlerized format in 1922.²⁴ Since that sad publictation, there have been three other notable publications of portions of Kuzmin's diary;²⁵ unfortunately, even here the extracts were too few, lacking any type of chronological cohesiveness and appearing to be arbitrary, with many editorial omissions. It is hoped that the present publication will inspire fuller publications of this important literary document in the future.

N o t e s

1. Kuzmin in a 1927 autobiography noted: "Načal stixi pozdno, predpolagal byt' muzykantom" (Gor'kij Institute of World Literature of the Academy of Sciences (IMLI), in Moscow, manuscript section, fond 192, opis'1, No.18). This statement was echoed by Kuzmin's first biographer, E. Znosko-Borovskij: "Celyx 30 let on ničego ne pečatal, pisal teksty k svoim romansom, i tol'ko ukazanija Verxovskix [friends of Kuzmin] o tom, čto stixi ego xoroši sami po sebe, nezavisimo ot muzyki, pobudili ego zanjat'sja literaturoj, [...]. See: "O tvorčestve M.Kuzmina", *Apollon*, No. 4-5. 1917. 29.
2. The two works are "XIII Sonetov" (Il Canzoniere) and a play (in fact an opera) - "Istorija Rycarja d'Alessio" (Zelenyj sbornik stixov i prozy, St.Peterburg 1905, 59-128).
3. In 1901 Kuzmin was introduced to a group of young music lovers. Together they established the St.Petersburg musical circle of

"Evenings of Contemporary Music" (Večera sovremennoj muzyki). This musical grouping evolved as a logical outgrowth of the "World of Art" (Mir Iskusstva) art movement. In fact, several of the founding members of "Mir Iskusstva" participated in the formation of "Evenings of Contemporary Music". The primary goal of the "Evenings", which lasted from 1901 till 1912, was to introduce to the Russian public the latest Western and Russian music available; an analogous function was performed by the "World of Art" movement in art. Other important functions of this musical society were the performances of old forgotten music and making the musical public aware of old and new vocal music. For more information see: I. NESI'EV, Muzykal'nye kružki, in: *Russkaja chudožestvennaja kul'tura konca XIX - načala XX veka (1908-1917)* book three, Moscow 1977, 474-481.

4. On a biographical, aesthetic and artistic level the "Mir Iskusstva" art movement is of great importance in any study of Kuzmin. Beginning in 1901 Kuzmin was actively involved with this group. Personal friendship with the circle's mentor Djagilev, for whom Kuzmin felt "respectful adoration" (počtitel'noe obožanie), as well as with other members directly involved him in the production of the journal, *Mir Iskusstva*. To some extent Kuzmin's aesthetic views were shaped by his contacts with the "Mir Iskusstva" circle: "'Miriskusničeskaja atmosfera' vo mnogom vospitala v Kuzmine prenebreženie graždanskimi, religiozno-učitel'nymi i npravstvennymi zadačami russkoj literatury i opredelila ego otnošenje k iskusstvu kak k igre" (G.G. ŠMAKOV, Blok i Kuzmin (novye materialy), in: *Blokovskij sbornik II*. Tartu 1972, 344).
5. Later on in his life Kuzmin recalled the people most supportive of his early literary endeavors: *Первое одобрение как музыкант и поэт встретил со стороны общества "Вечера Современной Музыки" (Каратыгин, Нурок), группы "Мира Искусства" (Дягилев, Сомов), Вячеслава Иванова и Валерия Брюсова (ИМЛИ, фонд 192, opis'1, No. 18)*.
6. The first Wednesday occurred on September 21, 1905; cf. V. ORLOV, *Poet i gorod': Aleksandr Blok i Peterburg*. Leningrad 1980, 223.
7. Andrej Belyj once characterized Ivanov's "Tower" as the most interesting salon in all of St. Peterburg. See: A. BELYJ, Vjačeslav Ivanov, in: *Arabeski*. Moscow 1911, 471.
8. Val'ter Fedorovič Nuvel' (Nouvel), 1871-1949, a musical dilettante who headed up the "Evenings of Contemporary Music" till 1907. He served as Sergej Djagilev's secretary throughout the "Mir Iskusstva" period and later on in the "Ballets Russes" period. Along with the English theatrical critic Arnold Haskell, Nuvel' wrote one of the first biographies of Djagilev (1935).
9. Vjačeslav Gavrilovič Karatygin, 1875-1925, composer, pianist and musical critic; he took over as the director of "Evenings of Contemporary Music" after the departure of Nuvel'.
10. E. ANIČKOV, *Novaja russkaja poezija*. Berlin 1923, 47. Numerous

memoirists mention Kuzmin as an intimate of Vjačeslav Ivanov's circle at his "Tower": G. ČULKOV, *Gody stranstvija*, Moscow 1930, 166; M. DOBUŽINSKIĬ, *Vospominanija*. Vol. 1. New York 1976, 376; G. IVANOV, *Peterburgskie zimy*, Paris 1928, 124-128; V. PĬAST, *Vstreči*, Moscow 1929, 113, 166; J. Von GUENTHER, *Ein Leben im Ostwind: Zwischen Petersburg und München*, Munich 1969, 205-206. The most detailed description of Kuzmin's stay at "The Tower" is to be found in the reminiscences of Andrej Belyj, "Vospominanija o A.A. Bloke", *Epopeja*. No. 4, 1923, 154-160.

11. In time, Kuzmin eventually moved into "The Tower" and became a permanent resident. For five years (1907-1912) Kuzmin was to occupy two rooms down the hall from the Ivanov family quarters. On a literary level, both poets dedicated several poems to each other; Ivanov to Kuzmin: the poem "Anaxronizm" (Cor Ardens 1911) and the poetic cycle "Sosedstvo" (Nežnaja tajna 1912); Kuzmin to Ivanov: the poetic cycle "Mudraja vstreča" (Seti 1908) and the poem "Pevcu li rozu prinesu" (Osennie ozera 1912). Furthermore, Ivanov wrote a highly laudatory article on Kuzmin's prose, see: V. IVANOV, O proze M. Kuzmina, *Apollon*, No. 7, 1910, 46-51. Kuzmin was no less forthcoming in his praise for Ivanov's art. He referred to Ivanov as a "wonderful poet" (zamečatel'nyj poet); M. KUZMIN, *Uslovnosti: stat'i ob iskusstve*, Petrograd 1923, 173. Similarly, Kuzmin gave a very positive review to Ivanov's poetry (*Trudy i Dni*, No. 1, 1912, 49-51), his epistolary polemic with M. Geršenzon, *Perepiska iz dvux uglov* (KUZMIN, *Uslovnosti*. 156) as well as to his translation undertakings (*Petrogradskie večera*, book three 1914, 234-235). In 1909 both Ivanov and Kuzmin participated in the poetic workshops (Obščestvo Revnitatelej Chudožestvennogo Slova) held initially at Ivanov's apartment, then later on at the editorial offices of the journal *Apollon*. For an in depth discussion of Kuzmin's relationship with Ivanov, see Malmstad's first-rate biography of Kuzmin: J. MALMSTAD, *Mixail Kuzmin: a chronicle of his life and times*, in: M.A. KUZMIN, *Gesammelte Gedichte III*, Munich 1977, 119-123; 125-126; 132; 146-149; 172-178.
12. "Hafiz-Schenke" is discussed by J. Malmstad in his biography of Kuzmin (MALMSTAD, *ibid.* 96-97). Mention of this private "club" is also to be found in the correspondence of the "World of Art" painter Konstantin Somov: K. SOMOV, *Pis'ma, dnevniki, suždenija sovremennikov*. Moscow 1979, 95, 525. Vjačeslav Ivanov wrote a poem dedicated to members of "Kabačok Gafiza"; cf. "Palatka Gafiza" in V. IVANOV, *Sobranie sočinenij*, vol. II. Brussels 1974, 342-343. In addition, activities of the "Hafiz Club" are reflected in Ivanov's diary of 1906; see: IVANOV, *ibid.*, 744-754. Kuzmin also wrote a poem about the Hafiz circle, "Druz'jam Gafiza" (KUZMIN, *op.cit.*, vol. 3, 446-447).
13. MALMSTAD, *op.cit.*, 306.
14. IVANOV, *op.cit.*, 749.
15. IVANOV, *ibid.*, 750.
16. Bonč-Bruevič approached many writers in the hope of obtaining their archives, among them Mandel'stam (O.MANDEL'STAM, *Sobranie sočinenij*, vol.4, Paris 1981, 139; 188-189).

17. The CGALI handbook incorrectly lists the years for Kuzmin's diary in its archival collection as 1903-1929; cf. Central'nyj gosudarstvennyj arxiv literatury i iskusstva SSSR, putevoditel' - literatura, Moscow 1963, 251. A more trustworthy description of the diary is found in: K.N. SUVOROVA, Pis'ma M.A. Kuzmina k Bloku i otryvki iz dnevnika M.A. Kuzmina, in: *Literaturnoe nasledstvo*, vol. 92, book two. Moscow 1981, 146-147.
18. Personal letter from L. Tchertkov, July 10, 1978.
19. An almost similar episode was recorded by V. Švejcer when she requested to see Kuzmin's diary during the course of her research on Marina Cvetaeva; V. ŠVEJČER, Bratskaja mogila, in: *Sintaksis*, No.4. Paris 1979, 139-145.
20. V. VILENKIN, *Vospominanija s komentarijami*, Moscow 1982, 431.
21. L. ČUKOVSKAJA, *Zapiski ob Anne Azmatovoj*, vol.1. Paris 1976, 150.
F.F. Vigel' (1786-1856) - a homosexual writer of Pushkinian times whose memoirs do much to illuminate the era; see Pushkin's famous poem "Iz pis'ma k Vigelju".
22. One plan was to have the well-known publisher Z.I. Gržebin publish it; cf. Vilenkin, op.cit., 431-432.
23. M. KUZMIN, Češuja v nevide, in: *Strelec*, No.3. St.Peterburg 1922, 96-109.
24. An uncensored copy is located in the Majakovskij Museum in Moscow.
25. ŠMAKOV, op.cit., 341-364; MALMSTAD, op.cit., 6-319; SUVOROVA, op.cit., 143-174. The most lamentable publication is Suvorova's where she has suppressed much and expressly played down the diary's significance in her introduction.

ДНЕВНИК М. А. КУЗМИНА

26 августа 1905

В Петербурге я разгулялся. Был в парикмахерской; я очень люблю, чтобы с моим телом что-нибудь проделывали, осторожно касаясь, поворачивали, трогали. Когда у человека лицо так близко, поневоле его разглядываешь. У мастера, всегда меня стригущего, безусое лицо серого цвета, белокурые, прямо торчащие волосы, серые глаза и красивый рот. Глаза и губы в лице - то, что наиболее волнует и влечет, хочется как-то их выпить, другого выражения я не подберу. Очень редко у человека бывает красивый рот; прежде у меня его хвалили даже незнакомые, у сестры он главное, что молодит и красит ее лицо. Рты у Кудрявцевых вроде устриц или портмоне, приклеены поверх лица, - как их целовать? А рты, выпяченные, слюнявые, как пирожки, обвисшие, - как их и целовать?

27 августа 1905

Часто я думаю, что иметь друга, которого любил бы физически и способного ко всем путям в искусстве, эстетика, товарища во вкусах, мечтах, восторгах, немножко ученика и поклонника, путешествовать бы по Италии вдвоем, смеясь, как дети, купаясь в красоте, ходить на концерты, кататься и любить его лицо, глаза, тело, голос, иметь его - вот было бы блаженство. Я не имею в виду никого определенного, конечно. Общество Алкивиада, друзей Ромео, все веселые, привольные компании Боккачио имели ли они ту пошлость и, в сущности, скучность, как современные веселящиеся молодые люди? Я думаю, отчасти да, и, конечно, не имели самопостыжения такого, как мы, эпигоны, о них имеем. И нам доступнее, понимая, трепеща и любя, стремиться к жизни и отворачиваться при виде ее действительных пошлых сторон, чем жить, не думая, быть деятелем, кавалером, хозяином, без понимания красоты своего бытия. И не убивает ли прозрение красоты действия, самой дееспособности? Дело наше сложно. Мне неприятно, когда смеются над его волокитой, эфемерностью и тетинной путаницей, хотя, конечно, это глупо. Достанет ли мне Казаков? День чудный, но болит голова и довольно кисел в общем.

1 сентября 1905

Вечером был у Каратыгина,¹ были: Верховский,² Конради,³ Ляклу и Мирра Бородина; ругают Дебюсси⁴ на счет Бейера, играли Dukas,⁵ читали роман;⁶ барышни слушали с напряженным вниманием, в критические минуты корчась и падая на диван, и резюмировали: "столько таланта на это?" Дура! О сюжете с эстетической стороны не было и речи, предьявляли только некоторые претензии в мелочах. Ляклу наиболее поддерживал меня. Конради заявил, что больше чем кому бы то ни было мне следует писать, только удивился, что у меня манера писать полуфранцузская, полу-Пушкышевского. Возвратясь во втором часу, я нашел оставленную котлету и даже стакан с водой, меня это тронуло.

4 сентября 1905

Сегодня мои стремления менялись с каждым поворотом солнца. Заказав книги по Египту в библиотеке, я взял Жюссера об Англии⁷ и вот Возрождение меня снова охватило своими родными руками. Мы поехали к Анджиновичу; открытая конка медленно тащила нас по незнакомым темным улицам с освещенными трактирчиками, где через открытые окна были видны простые посетители; светила луна, и все почему-то напоминало мне Италию, Шекспира и Мюссе. О, города летом, в ясную ночь с открытыми окнами, какое поле, какой лес сравнится с вами.

7 сентября 1905

Приехала тетя; после обеда пошел с Сергеем⁸ в библиотеку; там все мне дали, что я просил, и я забылся, погрузившись на время в Albert и Piovano Ariotto.⁹ Мне все приходит на ум Мюссе,¹⁰ легкая любовь, слегка байронизм, бездельные донжуанствующие и резонирующие герои, обожание Италии. Если бы было время читать каждый день Шекспира, я был бы вдвое добрее.¹¹ Зарыться бы теперь в какую-нибудь дыру, никого не слышать, не видеть и лежать целый день на кровати без сапог. А как долго я не видел Гриши, не чувствовал его скул и челюстей под щеками, когда их целуешь. Обрати мы ехали на верхушке конки; двое пьяных скандалили всю дорогу с солдатом; сначала было смешно, вроде Чехова, но потом пошли пьяные выкрикивания с надрывом, какая-то Достоевщина. Пьяного высадили, он опять через минуту влез, его отправили в участок, и я дал свой адрес, чтобы, в случае нужды, меня вызвали свидетелем. Какой-то человек обрушился на меня, запо-

дозревая, что я себя выдаю за другого и что я еврей и разное пустое, и он пошел за нами, и все ворчал, и когда мы вошли в подъезд, он еще раз крикнул "жидовская морда". Меня столько раз принимали за еврея, что мне это все равно, но я понял мое отвращение от блестящих грязью улиц Петербурга под зажженными фонарями, от Подъяческих и т.п. Это именно достоевщина, психоз, надрыв, Раскольников, полупьяная речь, темнота, безумия, самоубийство. Это то, от чего я содрогаюсь и чего не хочу и не понимаю; и мокрая, грязная панель вечером на узкой с пьяными и рабочими улице Петербурга, - это символ. Темная вода Невы, какой ужас. Представляется бултыханье тела, участок, утопленник, все грубое, темное, грязное и в нелепости трагическое и ненужное, и лживое. Тогда уже Бальзак или Мюссе. Нет, день - мой вождь, утро и огненные закаты, а ночь - так ясная, с луной из окна. Письмо от Юши.¹² Если бы я не был в таком стесненном положении, оно бы очень порадовало меня. И сегодня я очень кстати начал писать "Гармакиса".¹³

10 сентября 1905

Сегодня утром было очень свободно писать, так как я встал, когда все уже ушли, даже тетя и Варя,¹⁴ но я больше смотрел в окно на прохожих и на леса за Охтой. Я обратил внимание на группы Пашковских служащих, где Прак. Степ. это же лицо, только несколько молодцоватее, славнее. Тогда они жили в Нижнем, Лидия Степановна была в полной своей поэзии, казалось так светло и уютно. Отчего так много в прошлом кажется залитым таким не ожидающимся в будущем солнцем, и Саратов, и Нижний, лето в Черном, Василе¹⁵ и даже столь недавняя поездка с Казаковым в Олон. губернию.¹⁶ А другое не кажется, например, первое время в Петербурге и потом время, когда я посещал Варини вечеринки, одно из самых тяжелых и мрачных почему-то воспоминаний. При всей легкомысленности и жажде наслаждений у меня какая-то совсем не русская, очень буржуазная потребность порядка, выработанной программы занятий и нелюбовь вечеров вне дома. Я счастлив, когда это налаживается, т.е. я могу только так быть продуктивным, иначе и предвкушения и воспоминания меня значительно лишают покоя, нужного для нити творчества. Собственно говоря, спокойнее, счастливее и уютнее всего мне бы в мое раскольниковье¹⁷ - русскую полосу. И притом это - всего дешевле, имея исходной точкой, что все - грех и щета. Но это к которому и призывает иногда малодушие, давно превзойденное.

13 сентября 1905

Я понимаю, что может быть предел, после которого уже не стыдно и не страшно никого и только живы примитивные и глубочайшие инстинкты. И тогда можно лечь спать под лошадей, ничего не думая и т.п. Бродяги, пьяницы, юридивые, святые - именно люди этой категорий; и в этом есть какое-то безумие и какое-то прозрение.

15 сентября 1905

Написав письма Грише и Чичериным, читал Лонга "Дафнис и Хлоя",¹⁸ видел днем солнце и в минуты темноты ветер говорил об ее кратковременности, писал "Гармакиса", читал своих итальянцев в библиотеке. Но бедный Сережа совсем не понимает точки зрения Евлогия Ан. Франса¹⁹ и толкует об апатии. Мне бы нужно было перо Гольдони,²⁰ чтобы передавать сегодняшние настроения. Итак в путь. Читая "Дафниса", я ясно вижу, насколько у меня выйдет не то и радуюсь и приветствую это.

16 сентября 1905

Сегодня, сбрив усы и бороду, был встречен гомерическим хохотом ребят и неодобряющим сожалением взрослых. Сам я еще не привык к своему новому лицу, в нем есть что-то и очень пожившее и очень молодое в глазах, и виден рот, прежняя моя слава, теперь какой-то сжатый, неискренний, насмешливый и вместе с тем свежий и не раскисший.

18 сентября 1905

Составил план повести.²¹

22 сентября 1905

Сегодня утром я так скучал, как редко, почти до слез и все думал о прошлом. Потом, пройдясь и выбрившись, воспрянул несколько духом. Почти никогда я так не привлекался к XVIII²² веку и когда вечером М-м Костриц нашла, что у меня вид Казановы²³ или Калижстро,²⁴ это было лучшей для меня похвалой. [...] У Лид.М. были гости, я читал свои "Крылья", и Л.М. меня зарисовывала углем и в виде виньетки. Нат.Андр. находит, что так лицо интереснее своею загадочностью.

24 сентября 1905

Сегодня солнце, и я гулял по Морской после парикмахерской. Когда я в магазине увидел свое лицо в зеркале, я старался взглянуть как на постороннее и действительно увидел господина с черными глазами за золотым пенсне, с бритым напудренным подбородком, свежим, не раскисшим, а суховатым ртом, с какой-то скрытой подозрительностью, лицо, которое что-то таит и скрывает, идеальный аскетизм или порочность, новое ученье, или шарлатанство. Ничего подобного не было видно с бородой. Тогда просто - адвокат или корреспондент. С большой Винчи-евской бородой еще лучше бы.

25 сентября 1905

Мне приятно, что было уютно на Серезины²⁵ именины и что ему было приятно и что это было отчасти потому, что я живу с ними.

26 сентября 1905

Сегодня предполагалось после завтрака идти в библиотеку, а вечером на портретную выставку, но был такой дождь, что мы с Серезей добрались только до парикмахера, где он ассистировал меня при бритье. У нас была тетья, так что я мало читал, хотя с утра и писал. От Юши получил прекрасные снимки с Примавера²⁶ и 2 Burne-Jones.²⁷ Это меня крайне тронуло. В такое время, вовсе не имея лишних денег, он вспомнил про Боттичелли и англичан, моих слабостей. Выставка²⁸ крайне интересна, но ее нужно смотреть десять раз подробнейшим образом, но я нахожу все такое увлечение Воровиковским²¹ и Левицким³⁰ раздутым, есть какая-то доморощенность, а заезжие иностранцы Лебрен³¹ и Каравак³² - придворные выложенные льстецы и полулакеи. Интереснее всего Никон с XVII в (лучшая сатира, притом невольная), Павел работы Тончи,³³ лицо Сумарокова - Эльстон³⁴ работы Серова,³⁵ в которое можно влюбиться и которое очень подозрительно, и роскошь для глаз, роскошь красок; Васнецов, Ге, Крамской,³⁶ как это устарело! В общем я очень бодр; и наш XVIII век какой-то все-таки грубый, лакейский.

29 сентября 1905

Когда я шел домой по узкой темной улице, я думал, что красоту и прелесть жизни я лучше всего постигаю в Возрождении и XVIII в., но сложные, смутные настроения при дымных закатах в больших городах, до

слез привязанность к плоти, печаль кончившихся вещей, готовность на лишения, какая-то пророческая веселость, вакхика и мистика и сладогострастие - это мне представляется или в древних культурах смешанных, Рим, Александрия, или почти в еще будущей современности. Итальянцы же Возрождения, несмотря на Лоренцатто, на Цезаря Борджо, все-таки чуточку слишком уравновешены, просты и односложны. Англичане и Шекспир - другое дело, но у Шекспира есть все. Это конечно не мешает любить мне Италию больше всего.³⁷ Сегодня утром, глядя на проходящих совсем простых людей, я думал, не лучше ли мне было бы быть прежним, хотя это и невозможно и нежелательно.

3 октября 1905

Вечером был у Чичериных, у них мне всегда вспоминается Лесков,³⁸ его прекраснородушные, чудаковатые, славные русские люди и светские дамы, и архиерей, и сектанты, что-то милое, теплое и петербургское. [...] Был молодой Чичерин³⁹ и Александр Феликсович. Молодой Чичерин напомнил мне Юлу и наше время гимназистами,⁴⁰ очень мне дорогое и мне стало светлее и веселее. Завтра бы новую жизнь. О дееспособность, чистота, легкость, где вы!

6 октября 1905

Вечером приехал Медем⁴¹ и взял слово, что я буду у Современников.⁴² Там была обычная компания. Несмотря на обычные словечки Нурока,⁴³ они все живо заинтересовались новой серией Александрийских песен,⁴⁴ находя их почему-то виртуозными. Возвращался я с Покровским⁴⁵ и опять он все время говорил о моей музыке, в сущности, очень лестное. На понедельник назначали у Нурока чтение моих "Крыльев", м.б., я там познакомлюсь с Сомовым.⁴⁶ у меня смешная мысль, чтобы он написал мой портрет.⁴⁷ В воскресенье отправлюсь к Костриц и Верховским. Мне было жаль, что вчера я не пошел с Современниками в ресторан. За обедом была Ек. Аполл. Ах да еще: я почти составил план сцен каких-то из Александрийской жизни⁴⁸ и хочу начать роман.

7 октября 1905

Вчерашнее посещение Современников, их внимание к моим вещам, их видимое удовольствие при каждом удачном штрихе, их понимание именно того, что я выше ценю, именно "хрупкие вещи" и "сладко умереть",⁴⁹ меня очень подбодрили.

9 октября 1905

Костриц решила писать портрет вечером с книгой, говорила, что Сомов наверно захочет писать мой портрет, что ему нравится мой роман, и пр., и пр. "Вня" ее забраковали. У Верховских, кроме всех их и Каратыгиных, была какая-то дама Бекетова, а их "жилец" и недавно приехавший Менжинский⁵⁰ прямо с митинга говорят, что дороги бастуют,⁵¹ для большого бойкота думается, что решено истребить всю царскую семью "с детенышами". У Верховских очень мило, но дамы что-то дуются. Каратыгин сказал, что у Нурока обязательно будут Сомов и Курбатов.⁵² И, к довершению удовольствия, я там забыл свой портфель. Возвращаясь домой мимо Зимнего Дворца с часоваыми, как при какой-нибудь Екатерине или Павле, я думал, как это далеко, как запустело, лишено всякого смысла кажется все это, и стоит он как исторический памятник, как дворец каких-нибудь Дожей. Юраша пел Шумана⁵³ по-немецки и Корсакова.⁵⁴ Как Корсаков похож на Пушкина и даже не в националистических мелодиях, как русско это все. И немецкое пение именно Юраши, и Корсаков мне напомнило далекие дни симфонических концертов, петербургского студенчества, увлечений Григом,⁵⁵ несколько прекраснородушное, идеальное и молодое и мне стало грустно. Азбука Бенуа⁵⁶ - море поэзии, там почти каждая вещь - перл по мысли или краскам. Куда Билибину.⁵⁷ Когда я уехал из Щелканова,⁵⁸ оказывается, что Надя Форми⁵⁹ очень жалела, что не успела со мной поговорить и сказать, чтобы я не возражал, что то, что я пишу стихи, вот "Полтава" стихи, а пахнет "чесноком и рыбой", просто гадост, а не стихи.

10 октября 1905

Читал свои песни и роман⁶⁰ и даже не ожидал такого успеха и разговоров, где уже позабыли обо мне, как о присутствующем авторе, а сейчас планы куда поместить, что в переводе на французский это будет большой успех, т.е. то, что там есть в таком же роде, так низкопробно, сентиментально и цинично, что с моим "целомудренным" романом ничего общего не имеет. Понравилась более всего 1-я часть, вторая менее других была понята (слишком много проповеди), третью Нувель⁶¹ находит под влиянием "Красной лилии" Франса⁶² (но Нурок спорил). Было очень приятно видеть эти вопросы, обсуждения, похвалы лиц, вовсе не склонных к восторженности. Нашли, что очевидно мое дарование как драматического и сатирического писателя, т.е. диалоги сжаты, верны и имеют все points. Конечно, планы о возможности издания потом падут,

и я не обольщаюсь надеждой на минутный подъем, хотя Покровский очень убеждал меня печатать в "Содружестве", обещаясь устроить это очень скоро. Но для этого нужно будет рублей 100. Потом долго говорили о людях вроде Штрупа,⁶³ что у него есть человека 4 таких знакомых, что, как случается, долгое время они ведут, развивают юношей бескорыстно, борются, думают обойтись так как-нибудь, стыдятся даже после 5-ого, 6-го романа признания. Как он слышал в банях на 5-й линии почти такие разговоры, как у меня, что на юге, в Одессе, в Севастополе, смотрят на это очень просто, и даже гимназисты просто ходят на бульвар искать встреч, зная, что, кроме удовольствия, могут получить папиросы, билет в театр, карманные деньги. Вообще высказал достаточную осведомленность. Кстати я так попался; у него мурын Штруп. Вот совпадение. Вещи мои петъся вероятно будут.

11 октября 1905

Какая радость, какое облегчение. Сегодня, играя у Каратыгиных пролог "Гармакиса", я воочию убедился, что он никуда не годится и, как всегда, когда я сочиняю, сделан à froid, часто банален и неподвижен. Как нарыв, который лопнул, меня это облегчило. Снова я чист и свободен. Каратыгин говорил, что я произвел фурор и что Сомов, идя с ним домой, говорил, что он не читал и не ожидал ничего подобного. Жалко, что он моей музыкки не оценил, но Каратыгин уверяет, что это потому, что тот, в сущности, не музыкант и до Дебюсси дошел постепенно. И почему мне хочется, чтобы зацепило именно Сомова, даже не Дягилева,⁶⁴ напр. Ольга Николаевна просила меня позировать. У Каратыгина была Соколова, но было уныловато и скучно, и вообще Остров⁶⁵ меня настраивает элегически. Наши на митинге, но, кажется, пошли рано, вечером были какие-то зарева, мысль о забастовках железнодорожников, митингах и т.п., темные улицы с казармами, огромное Марсово поле⁶⁶ с темнеющим на розоватом зареве собором Воскресенья,⁶⁷ все настраивало тревожно и романтично. Сегодня приходил Маркиан от Большакова, м.б., дело и уладится после забастовок. Рассказы Покровского об Одессе меня растревожили, и мысль о богатом южном городе с привольной, без запретов жизнью, с морем, с оперой и теплыми ночами, с доступными юношами меня преследует. Предпринять бы весной вылазку туда.

13 октября 1905

Сегодня запасали провизию, как на месяц осады. Сережа в восторге от справедливости и законности забастовок, но мне противны всякие насилия и безобразие (другого слова я не могу найти) все равно со стороны ли полиции или со стороны забастовщиков. Неделаньем выражать свой справедливый протест всякий может, но силой мешать отправлению насущнейших функций культурной жизни - варварство и преступление, за безнаказанность которого всецело ответит признавшее будто свое бессилие правительство. Кровь. Разве меньше ее пролилось в Японии за фикцию богатства и влияния, за политическую авантюру? Спокойствие нужно, хотя бы для этого все должны были лежать мертвыми. [...] У Современников все были в сборе, выбрали 9 романсов. У них мелькает мысль, что при неотделимости моего исполнения от моей музыки, не возможно ли мне выступить и певцом. Сомов в таком восторге от моего романа, что всех ловит на улице, толкуя, что он ничего подобного не читал и теперь целая группа людей (Л. Андреев,⁶⁸ между прочим) желают второе слушанье.

17 октября 1905

Никуда не выходя сегодня, я написал 3 главы романа. Я читаю Вюглон: Les amours de Clitophon, мило, местами ярко, тоньше м.б. Люиса,⁶⁹ но достаточно внешне и французисто. [...] Как жаль, что дневник 94-го года уничтожен..

18 октября 1905

Ненависть к популярному, к "для всех" и к болтовне пошлейшей меня снедает.⁷⁰

20 октября 1905

Настроение подавленное продолжается и по вине, может быть, политических неурядиц. Все рассказы, хвастовство демократов, сознание бессилия других партий, противны до последней степени. Их статьи в подпольных изданиях - риторика самого бурного тона. Я страшно устаю и с какою-то любовью думаю о Лескове: там свет, тепла, уютность. В январе ожидается междоусобная война. Лампада перед старинной иконой, долгая всеобщая, далеко скит в снежном бору, яркое летнее утро в праздник над рекою, пенье девушек за шитьем в яб-

лочном саду: напрасно к вам стремится уже не могущая обнять вас моя душа.⁷¹ Где покой прежних лет? Где умершие милые люди? Где прошлогодний снег?⁷² О, противный, трижды противный, суетящийся политический и без красоты политический, дождливый город, ты хорош был бы только заброшенным, чтобы в казармах обедали солдаты и няньки с детьми в капорах уныло бродили по пустынным и прямым аллеям Летнего сада.⁷³

24 октября 1905

Мои замыслы, мои вкусы не поймут, быть может, и средние интеллигенты, и мне с ними скучнее, чем с совсем простыми "черносотенными"⁷⁴ людьми. Если бы я был не расщепленным, с восторгом бы я поборолся за старое и, отвернувшись к стене от непреложно долженствующего прийти, умер бы, думая о колоколах, жаркой горенке, бане и морозах. Но я потерял тот рай и не верю в вновь избранный, который я временами пророчески чую, и я устал, и это мне приятно.

25 октября 1905

Сегодня разбирался в сундуке и все вспоминал прошлое солнце и прошлые радости: наму квартиру на Острове,⁷⁵ милую, милую маму,⁷⁶ мою платки в спальней или вышивающую, или читающую, или готовящую завтрак. Помню, как Леонтьюшка кричал из передней "барынька" и потом стук его головы об пол, как мама побежала (Лиза была на рынке). Его болезнь, смерть, мои именины, ужасное время маминой болезни, когда вдруг я узнал другую маму, незнакомую, страшную, строгую; мутные глаза, неразборчивую, несвязную речь; первые по утрам в полутемной еще комнате, как, приехавши от о. Виктора с маслом и мадерой, я встретил у ворот Тимофея с более постным, чем всегда лицом, и он спрашивал, как мамино здоровье и что сказал доктор и что доктора часто обманывают и, дойдя до двери, сказал: "Уж вы не пугайтесь, барин, оне скончались". Первое я снял перстни (тогда их было много) и спрятал в жилетный карман. Помню тетю, растрепанную, плачущую в дверях, сконфуженную, уходящую сиделку, маму, белую, спокойную, еще на кровати. Потом пришли монашки, сразу стало уютно и определенно печально, я стал есть постное. Помню панихиды, на одной из вечерних куча народу, похороны при весенней ясной погоде, ту же церковь, где отпевали папу.⁷⁷ Начало моего одиночного хозяйства, разбор вещей, страх первое время, прелесть покупок самому, сам хозяин. Тишина,

пустынною и скука. И дальше, дальше. Снять бы мне квартиру или комнату на Охте, на Боровой, теплую, с клопами, зажечь лампадки, покупать провизию, есть постное и жить, по праздникам приходил бы Гриша, пил бы чай с просвиркой, светило бы солнце. Ах, Углич, Москва, русские города!

29 октября 1905

Как царь не понимает, что прекрасно или возможно или продлить жизнь и власть, став демократически монархом, или романтично стать во главе голятьбы, черносотенцев, гвардейских опричников, попов из тех, что старого закала с деньгами, староверов (заем правительству они не покроют, но царю лично дали бы), запереться где-нибудь в Ярославле и открыть пугачевщину по Волге, вернув на время при московских колоколах власть, погибнуть прекрасно и удивительно.

11 ноября 1905

В театр не пошел, уступив билет Маковскому, и весь вечер читал "Загадочного человека" и др. Лескова. Моя комната с лампадой, теплой печкой приняла какой-то другой характер, и сидя на окне, в полутемной комнате и беседуя с Сережей о самодержавии, я был будто освещен какой-то вечерней зарей, которую можно принять и за утреннюю. О, темные лики, церковные звоны, кровь, удаль, белый царь, леса за Волгой и видя другое и зная другое и чувствуя, что вы погибаете, я стремлюсь к вам и люблю вас⁷⁸ и не боюсь осуществления своих мечтаний в митингах поморцев, сенновцев⁷⁹ и Николая II. Вы бедные, ничтожные, вы донесли сокровище и в новых сердцах и телах оно загорится ярко и угаснет, и обреченное на гибель не теряет от этого ни красоты, ни справедливости. И с какую-то новой любовью и пышностью я люблю Григория. Господи, благодарю тебя.

30 ноября 1905

В *Нашей Жизни*⁸⁰ меня выбрали как нельзя хуже... Общество современной музыки сделало большую ошибку, допустив к исполнению на своем вечере произведения М. Кузмина, являющего, как поэт и как композитор, полную бездарность; было страшно и обидно за слушателей, которым преподносились временами, казалось, совершенно произведения дегенерата, что-то в таком роде. Меня это конечно мало трогает, я ду-

маю, как и Современников.

3 декабря 1905

Написал слова "Мезени",⁸¹ главу Елевсиппа⁸² и музыку 2-х последних Петербургов.⁸³

5 декабря 1905

Я написал этот дневник, будто он может попасть в чужие руки, но это так и должно, раз это касается не лично меня и не лично других. И притом я пишу так, как у меня запечателись впечатления.

23 декабря 1905

Вечером я задумал ехать в баню просто для стили, для удовольствия, для чистоты. Звал с собой Сережу, но он, к сожалению, не поехал. Пускавший меня, узнав, что мне нужно баньщика, простыню и мыло, медля уходить, спросил: "Может, баньщицу, хорошенькую потребуется?" - "Нет, нет." - "А то можно". Я не знаю, что мною руководствовало в дальнейшем, так как я не был даже возбужден. - "Нет, пошлите баньщика". - "Так я вам баньщика хорошего пришлю", говорит тот, смотря как-то в упор. - "Да, пожалуйста, хорошего", сказал я растерянно, куда-то валясь под гору. - "Может вам помоложе нужно?" понизив голос, промолвил говорящий. - "Я еще не знаю", подумав, отвечал я. - "Слушаю". Когда смелыми и развязными шагами вошел посланный, я видел его только в зеркале. Он был высокий, очень стройный, с черными чуть-чуть усиками, светлыми глазами и почти белокурыми волосами; он, казалось, знал предыдущий разговор, хотя потом и отпирался. Я был в страшно глупом, но не неприятном положении, когда знаешь, что знают оба известную вещь и молчат. Он смотрел на меня в упор, неподвижно, русалочно, не то пьяно, не то безумно, почти страшно, но начал мыть совсем уже не двусмысленно. Он мне не нравился, т.е. нравился вообще, как молодой мужчина, не противный и доступный; моя, он становился слишком близко и вообще вел себя, далеко не стесняясь. После общего приступа и лепета мы стали говорить, как воры. "А как вас звать?" - "Александр." - "Ничего я не думал, идя сюда." - "Чего это... Да ничего... Бывает, случается мимо идут, да вспомнят. Запаса то у меня не много..." - "А сколько?" я сказал. - "Не извольте беспокоиться, если больше пожелаете, потом занесе-

те ..." - "В долг поверите?" - "Точно так." - "А если надую?" - "Воля ваша..." - Я колебался. Тот настаивал. - "А вы как?" - "Обыкновенно." - "В ляжку или в руку?" - "В ляжку." - "Конечно, в ляжку чего лучше," обрадовался парень. Гриша, милый, красивый, человечный, простой, близкий, Гриша, прости меня! Вот уже правда, что душа моя отсутствовала. Как бездушны были эти незнакомые поцелуи, но, к стыду, не неприятны. Он был похож на Кускова en beau и все фиксировал меня своими светлыми, пьяноватыми глазами, минутами мне казалось, что он полоумный. Одевшись, он вышел причесаться и вернулся в серебряном поясе, расчесанный и несколько противный. Он был подбострастен и насилу соглашался садиться пить пиво, поблагодарил за ласку, за простое обхождение; главный его знакомый - какой-то князь (у них все князья), 34 л., с Суворовского, с усиками, обычные рассказы о покупках родным и т.д. Самому Александру 22 г., в банях 8-й год, очевидно на меня наслали профессионала. Он уверяет, что дежурный ему просто сказал "мыть", но он был не очередной, остальные спали; что в номера просто ходят редко, что можно узнать по глазам и обхождению. И, поцеловав меня на прощание, удивился, что я пожал ему руку. В первый раз покраснев, он сказал "благодарствуйте" и пошел меня провожать. Проходя сквозь строй теперь уже вставших баньщиков, сопровождаемый Александром, я чувствовал себя не совсем ловко, будто все знают, но тем проще и внимательнее смотрел на них. Собственно говоря, анекдот довольно скверный, тем более, что денег у меня совсем нет, хоть скрываться куда-нибудь.

4 января 1906

Розовый цвет мне всегда напоминает 1001 ночь, не потому ли, что там розовые дали. ⁸⁴

12 января 1906

После обеда приехал Нувель с "Крыльями". Он предложил послать их в "Руно", ²⁵ участвовать в "Факелах", ⁸⁶ познакомиться с Вяч. Ивановым ⁸⁷ и т.д.

18 января 1906

Чудная погода с утра была для меня отравлена мыслью идти к Ивановым. ⁸⁸ Решивши не ехать и несколько успокоившись, я написал даже,

но Нувель с Каратыгиным заехали, и я уступил. Поднявшись по лифту в 5-й этаж, мы нашли дверь незапертой и прямо против входных дверей длинный стол с людьми вроде трапезы. В комнате с скопченным потолком, в темно-серых обоях горели свечи в канделябрах и было уже человек 40 людей. Хозяйка, Гера, в красном хитоне⁸⁹ встречала гостей приветствием. Из знакомых мне были Евг. Вас. Аничков,⁹⁰ Сомов, Сеналов,⁹¹ Каратыгин и Нувель, а также Брюсов,⁹² Сологуб,⁹³ Блок,⁹⁴ Ремизов,⁹⁵ Рославлев,⁹⁶ Тэффи,⁹⁷ Аллегро,⁹⁸ Бердяев,⁹⁹ Габрилович,¹⁰⁰ Успенский,¹⁰¹ Ивановский,¹⁰² Мейерхольд,¹⁰³ Андрусон,¹⁰⁴ Добужинский.¹⁰⁵ Было красное вино в огромных бутылках и все пили и ели, как хотели. Габрилович читал длиннейший и скучный реферат "о религии и мистике", профессора возражали, а поэты и дамы куда-то исчезли, даже суровый Брюсов пошагал через всю комнату. Я несколько скучал, пока меня не вызвал Сомов в другую "бунтующую" комнату, где, за отсутствием стульев, все сидели на полу, читали стихи, кто-то про липу очень хорошо. Просили и меня, но мне казалось, что я ничего не помню, и я отказался. Брюсов хочет привлечь авторов "Зеленого сборника" в "Весы",¹⁰⁶ поэтому придет к Каратыгину в пятницу с тем, чтобы и я туда пришел. Нувель говорил, что он увлечен моею личностью до мелочей (он даже выразился: "Чувствую влюбленность"); он был поражен художественным видом Сережи. В понедельник зовут Верховские. Звал Аничков и Сомов.

19 января 1906

Утром был у Чичериных, они оба только что вернулись; оба покраснели и имеют вид несколько угнетенный. После обеда поехал, имея полученные деньги, отдать долг Александру на Бассейную, но его не было налицо, он уехал по делам; я даже не ожидал, что это произведет на меня такое впечатление, я вдруг похолодел, закружилась голова, и все стало немилым в мире. Ко мне прислали Ивана, безобразного, с острыми, обыкновенными веселыми глазками и бабьей фигурой. Я был так опечален, что не вижу солнцеподобного лица Александра, что даже пропустил мимо ушей, что тот недавно женился. Передав деньги для Александра Ивану, я поехал к Казакову, где пил чай, и потом к Современника. Играли песни Регера.¹⁰⁷ Они хотят устроить вечер из моих вещей; играть и читать в небольшом зале с напечатанными словами для избранных человек 60 по повесткам, изгнав прессу, на первой недели поста. Что-то выйдет? И что будет с "Весами" и "Руном"? Как я жалею, как я оплакиваю, что не видел Алекс. лика. И он женился! Это тело, это лицо с женщиной! Va!

20 января 1906

После обеда отправился к Каратыгиным, там были Нувель, Нурок, потом Брюсов, он очень приличен и не без *charmes*, только не знаю, насколько искренен. Тут были слетни про "Руно", Иванова и Мережковского,¹⁰⁸ он почему-то Юрашу представлял совсем молодым и потом заявил, что думает, что журнальная деятельность мне менее по душе. Но "Александрийские песни" будут в "Весах" не ранее апреля, положим, и если что вздумаю написать, чтобы прислал и что "Весы" будут мне высылаться. Не знаю, насколько это верно, так как главной целью его было завербовать Юрашу.

24 января 1906

Нижний, города на Волге, под Москвой, влекут меня неудержимо. И жизнь даже на Острове представляется мне утраченным раем. Наша квартира, окно в передней, мама, читающая или работающая, у окна, известность хозяйки, дворника, лавок, где мы брали, все планы, переходы и увлечения, чему свидетелями были стены и даже противная Лиза - все как-то кажется милым. О, города, небольшие, с церквями, река весною, уединенная, полураскольничья жизнь с Гришей, иконы. Господи, дай совершенья всему этому.

11 февраля 1906

Был у Нувеля, читал "Крылья", были Дягилев, Нурок, Сомов и Бакст,¹⁰⁹ ели померанцевое варенье. Днем был Гриша, который потом заходил в магазин.

16 февраля 1906

Мне прислали "Весы",¹¹⁰ меня это очень приободрило. Бальмонт не лучше, не хуже, чем обычно, но рассказ Брюсова не уступает рассказам По, на которые он похож.

17 февраля 1906

Вечером был у Верховских, читал свою повесть; был Иванович,¹¹¹ у него сильный, но не совсем приятный голос, но он отлично музыкален и образован музыкально. Вернулся очень поздно; "Крыльями" я составил себе очень определенную репутацию среди лиц, слышавших о них, но не

знаю, к лучшему ли это. Впрочем, не все ли равно? Мне бы хотелось плюнуть на все, поселиться в углу и ходить только в церковь.

23 марта 1906

Утром мне прислали почетный билет на vernissage "Мира Искусства".¹¹² Это конечно очень лестно, и было бы полезно толкаться на виду, чем и приобретает известность, если бы, может быть, именно этим и не было мне неприятно. После обеда заехал Нувель, известия не особенно утешительные, я не знаю, как и быть, было что-то XVIII в. в нашем разговоре, в ясной заре, в моем положении и в моих авантюрах. Он ехал к Меражковскому, я заехал к Абрамову купить Саше пряник. Собственно, если бы я захотел, знакомства у меня, как у Лесковской "Воительницы", могло бы быть необъятным. Да, Нувель говорил, что молодые московские художники: Феофилактов,¹¹³ Кузнецов,¹¹⁴ Мильоти¹¹⁵ Сапунов,¹¹⁶ пришли в дикий восторг от моей музыки, и Феофилактов находит возможным уговорить Полякова¹¹⁷ издать ноты с его, Феофилактова, вишнетками.¹¹⁸

28 марта 1906

Были у Анджиновича, он был в бане, ждали его с час, перечитывал "На дне", мне больше прежнего понравилось и насколько много лучше "Дачников" и "Детей Солнца".¹¹⁹

31 марта 1906

Прислали "Весы", меня печатают в числе сотрудников, в статье о В.С.М. Каратыгина¹²⁰ мне посвящены более или менее резкие, но, по моему, лестные строки.

1 апреля 1906

У заутрени был на Николаевской,¹²¹ пели недурно, но никакого сравнения с громовским, торопился домой, чтобы успеть разговляться. Несмотря на дурное расположение духа, все-таки была та минута светлого ожидания, когда оставшиеся в церкви со свечами ждут возвращения крестного хода. О, всякие ожидания, как вы перкрасны, как сумрачна должна быть жизнь без ожиданий, без ожидания свиданий, счастья перемен.

6 апреля 1906

Был Нувель. "Крылья" мои не приняты. Я зачем-то кажется даже сам предложил ему прочесть свой дневник. Ведь лишенный всякого общественного и общего интереса, он занят только узко интересующимся моею личностью. Ну, все равно.

12 апреля 1906

Утром писал "Предосторожность"¹²² и написал. Нувель приехал поздно, пьеса, кажется, понравилась, читали дневник, потом он был несколько откровенен, рассказывая, как был на содомистском bal masque у парикмахера, удивлялся моей надежде на собственную верность. Под большим секретом сообщил, что Вячеслав Иванов собирается устраивать Hafiz-Schenken, но дело первое за самими Schenken, причем совершенно серьезно соображает, что у них должно быть обнажено, кроме ног. Это как-то смешно.

14 апреля 1906

Пришел Нувель; во вторник днем пойдем к В. Иванову, где будет только Сомов, чтобы во время сеансов я читал свои вещи. На Hafiz-Schenken предполагается пригласить Иванова, Нувеля, Сомова, Городецкого,¹²³ меня и Бердяева. Надеются на мою помощь и советы. Должны ли быть Schenken сознательными? Дневник его заинтересовал, он говорил: "Черт знает, какую интересную жизнь вы ведете."

18 апреля 1906

Нувель говорит, что начал писать дневник по моему примеру. [...] Были у Ивановых, Сомов писал его портрет,¹²⁴ редко человек производит такое очаровательное впечатление, как Сомов, все его жесты, слова, вещи так гармонируют, так тонки, так милы, что самый звук "Сомов" есть что-то нарицательное. Я читал "Александрийские песни", "Предосторожность" и "Елевзиппа". Иванов нашел, что мой жанр, скорее всего, роман, что у меня "душный талант", протестовали против подделки. Они очень милы, и я бесконечно рад познакомиться с ними не только официально.

24 апреля 1906

Поехал к Нувелю в 10-м часу. Они сидели у открытого окна и поджидали меня. Вальтер Федорович читал свой дневник, очень интересно по моему. Вообще было очень славно. И я прочел Сомову дневник, он говорил, что он ahuri, что это бьет по голове, что, кроме интереса скандала, некоторым он мог быть толчком и даже исправлением, намекал на Иванова и Венуа. Кажется и действительно ему понравилось, хотя я менее всего думал, пища дневник, о том, чтобы это нравилось кому-нибудь. Возвращался на свете и, с другой стороны, полная луна в широком желтом сиянии и беловатое небо отражалось в каналах, так тепло, так пахнет распускающимися листьями, а Саши нет, и деньги тощакт. Из дневника Нувеля я узнал и касающееся меня кое-что неизвестное. Да, Самов нашел, что впечатление дневника бодрящее, что чувствуется любовь к жизни, к телу, к плоти, никакого нытья. Hafiz-Schenken предполагается в субботу, гостей 8 человек, но к сожалению с дамами и без Schenken. Завтра последняя среда. Пойду.

26 апреля 1906

Вечером был у Вячеслава Иванова, была масса народу, сначала было очень скучно, так как участники "Адской почты"¹²⁵ отделились и заперлись в отдельной комнате. Но потом заговорили о "красивой жизни". Вячеслав Иванов говорил очень интересно и верно об эпохах органических и критических, трагизме и jardin d'Episcure, мне было неловко, что он вдруг заметил: "Вот прямо против меня талантливый поэт, автор Александрийских песен, сам александриец в душе".¹²⁶ Говорил Аничков ожесточенно, глупо и смешно, ругал почти в глаза все общество, которое гомерически хохотало и хлопало в ладоши, говорил, что эстетизм - мещанство, громил неотомщенную неверность жен, разврат, который конец всего, только не его речи. Пошли на крышу, рассветало, чудный вид, будто Вавилон. Городецкий читал стихи "Монастырская весна"¹²⁷ - очаровательно другие мне несколько меньше понравились. Внизу, продолжив несколько прения, читали опять стихи, и я прочитал "Солнце", "Кружиться"¹²⁸ "Сомов" - Иванов превосходит.¹²⁹ Я слышал, как Сомов говорил какой-то даме, что нужно жить так, будто завтра нам предстоит смерть, будто из моего романа, т.е. вообще мысль, за которую я всецело стою.

2 мая 1906

Встал безобразно поздно. Пришла мысль, которой отдался всею душою: написать роман из Франции XVIII века из среды ремесленников-художников, старый еще быт, традиции, пестрота столкновений, миропостижений, авантюра. Но нужно мне подчитать, не столько для сведений, сколько для атмосферичности [...] Нувель еще не приезжал. Пришел Томамшев,¹³⁰ я в полутемноте наигрывал из "Предосторожности", как явился Вальтер Федорович. Он хочет написать музыку к "Предосторожности". Иванов был уже одет, Сомов одевал других, он врожденный костюмер. Пожалуй всех декоративней был Бердяев в виде Соломона. Я не ожидал того чувства начинания, которое пронеслось в молчании, когда Иванов сказал: (неразб.). И платье, и цвета, и сиденье на полу, и полукруглое окно в глубине, и свечи снизу, - все располагало к какой-то свободе слова, жестов, чувств. Как платье, непривычное имя "ты" меняет отношения. Городецкого не было, и сначала разливал Сомов, но потом стали все своими средствами доставать вино. И беседа, и все казалось особенным и к лучшему особенным. Я был крайне польщен, что Л.Дм.¹³¹ меня назвала Антиномом.¹³² Я крайне наслаждался, но печально, что не будет Schenken и что предполагается серия дам. По моему Schenken могли бы быть несознательные и даже наемные, с ними даже ловчее чувствовалось бы, чем например с тем же Городецким в качестве кравчего. Мои стихи толковались как какаля-нибудь канцона Кавальканти.¹³³ Утро было сероватое, когда мы разошлись. Нувель уговаривал меня не уезжать, бросить это, но он ошибается, думая, что я его в этом послушаюсь. Неужели я всегда верен? Завтра звали Ивановы, а в четверг и в пятницу хотели придти ко мне. Следующее чтение дневника Сомову и Нувелю тоже произойдет у меня. Уеду ли я в пятницу?

4 мая 1906

Был у Чичериных, страшная жара, даже заболела голова. После обеда лег заснуть, и голова прошла. Часов около 8 пришел Иванов, он долго беседовал со мной и все интервьюировал, иногда я сам не знал, что отвечать на вопросы: "Кому вы любите молиться? Ревнивы ли вы? Собираетесь ли жениться?" Я не знаю, нужно ли ему читать дневник. За чаем пришла и его жена, и было странно видеть Диатиму,¹³⁴ говорящую о квартире и детях. С Ивановым мне было почему-то несколько тяжело и неловко. Но, конечно, они очень милы. С нетерпением жду понедельника. Скучаю по Саше.

5 мая 1906

Сейчас после Иванова пришли Сомов и Нувель. Читали дневники; Сомов меня убеждал перевести "Kater Murr",¹³⁵ играли старых итальянцев,¹³⁶ Сомов пел, у него полный, несколько меланхолический голос, и поет он сдержанно и стильно. Отчего он так упорен относительно моей музыки? Если бы он еще вообще отвергал все нестарое, но он понимает же и Вагнера и Дебюсси. Ça me tourmente. Сидели до 3 часов, мне было очень приятно так сидеть, почти молча, ничего не делая, перекидываясь словами. Мне страшно все равно, так все равно, как давно еще не было.

8 мая 1906

У Ивановых из новых были Бакст, Бердяева, Городецкий и Сережа. Все были в новых одеждах. Сомов принес мне книги XVIII века и подарил Orpgetti amogovi 1000. Я был ужасно польщен и обрадован. Видел книгу, которую давно стремился видеть: "К. Сомов". К сожалению, там не сказана цена, которую знать мне нужно, чтобы сообразить, когда можно будет приобрести эту книгу первую à acheter. В начале стесняла тайно Бердяева,¹³⁷ потом начала стеснять даже совсем и слишком явно, так что поднятый вопрос об ее исключении был принят почти единодушно. Может быть, я был слишком категоричен, так что она могла обидеться. В. Иванов читал свое стихотворение, Городецкий импровизировал. Все целовались, я не целовался только с Сомовым и Бердяевым. Играли на флейтах, пили, было шумно и несколько бестолково, пахло розовым маслом, платья были пестры. У меня все было розовое с белым и бледно-зеленым. Я был увлечен, но не был никем ранен, оттого, может быть, и показался Гипериону¹³⁸ мудрым. Утро опять было серое.

16 мая 1906

У Саши не был; в Троицу приказчики собираются в Сестрорецк и звали меня с собой. Сережа в восторге, получив ответ из "Руна", куда посылал своего "Колдуна".¹³⁹ Это, конечно, отлично, что первый шаг именно здесь. Нувель предложил и ему идти навестить Вяч. Иванова. Там уже был Сомов, Диатима сейчас же попросила Сережу сходить за хлебом; было очень скромно и почему-то весело. Вяч. Иванов был в духе, и даже приход Чебогаревской,¹⁴⁰ при которой так проговаривались, что пришлось почти посвятить ее, не помешал почти. Сережа читал свой рассказ и стихи. Нашли, что он моей школы и что это симптом моей ста-

рости. Много разговоров вызвал рассказ Лид.Дм. "33 урода",¹⁴¹ полнейший романтизма и написанный по-дамски. Мечты Вяч. Иванова об лейке и З (неразб.), рассказы об голубом (неразб.) Кояри "под двойной лазурью", ползанье Чеботаревской теперь уже не по Аничкову, а по Иванову, - все казалось очень милым. Я стал делать смесь из вина, сначала белое с мускатом, красное с мадерой, в обе подливал Peach Brandy, потом выжимал апельсин и даже подбавлял кюммель, вообще что-то невообразимое. Сомов стал пьянеть, но был еще мало, перешли на французский, потом на итальянский, потом на английский. Чеботаревскую носили на руках и клали на колени. Под флейты я с Нувелем плясали, потом я один, все целовались. Мне стало вдруг скучно, что я никого здесь не люблю (так особенно, не влюблен) и, главное, меня никто не любит и что я какой-то лишний соглядатай. Я вышел в комнату с зеркалом и прислонился к стене с флейтой в руках, в красной бархатной рубашке. "Toujours des roses maniégées", сказал вшедший Петроний¹⁴² и опять стал говорить, что я влюблен в Сомова и т.д. A force d'en parler, я кончу тем, что влюблюсь в него. Я заметил, что это невозможно. "С Сомовым гораздо возможнее, чем ты думаешь. Я могу это очень легко устроить. Ты не дожدهшься, чтобы Аладин¹⁴³ сам что-нибудь предпринял". Я был несколько froissé. "Ты хвастаешь, зная, что я этого не захочу". Чеботаревскую предлагали для Гафиза,¹⁴⁴ который будет в понедельник. Сомов свободен, помимо Гафиза, только на будущей неделе. Когда же я уеду к Глазенапу?

22 мая 1906

Встал не рано, голова несколько кружилась и не хотелось есть. Утром приходил Степан от Казакова с просьбой дать денег, которых у меня у самого нет. Потом что-то разбирал дома, спал, пил чай, смотрел в окна на улицу и во двор, где в противоположной квартире Алексей что-то поправляет, он красивый, Алексей. Приехал Сережа, я стал одеваться, как приехал Нувель; он не стал дожидаться, так как ехал с вещами. Мы тоже поехали; Антон сказал: "Куда-то шампанское повезли" на мой завернутый вермут. Приехали рано, Вяч. Иванов был еще не одет и будто не в духе. Очень долго ждали Сомова, тревожась, так как долгое его отсутствие могло показывать плохое состояние его матери. Но он пришел. Городецкий приехал, когда Гафиз уже начался. Сегодня были отличны в своих костюмах: Бакст и Нувель, эффектен Соломон,¹⁴⁵ жесток Аладин и вообще каждый раз костюм новый пир для глаз. Сначала прочи-

тали стихи, потом принялись за мудрость, но дело подвигалось довольно сонно. И я не помню, как уж все стали приходить в Гафизское настроение, но я с Корсаром¹⁴⁶ плясали. Гиперион лежал распростертый, покрыв лицо голубым газом, и говорил, что он ничего не понимает. Диатима, против обыкновения, путешествовала по всем тюфякам, Городецкий из своего хитона устраивал палатки и смотрел сверху, покровительственно улыбаясь, как благосклонное божество, на обнявшихся внизу. Почему-то под палатку все попадали Диатима, Апеллес,¹⁴⁷ Аладин и я; потом я лежал, рядом был Петроний, сверху целовал Апеллес, поперек ног возлежал Гиперион и еще где-то (справа, на мне же) Диатима и Аладин. Когда поднимаешь голову вверх, высоко лицо Городецкого, как высокий Ярило¹⁴⁸ на палке. По очереди завязывали глаза и целовали, и тот отгадывал, и были разные поцелуи: сухие и нежные, влажные и кусающие, и *furtifs*. Вяч. Иванов будет писать роман в прозе "Северный Гафиз". Когда он сказал, что осенью может выйти "Северный Гафиз", я подумал, что это альманах.¹⁴⁹ Это страшно интересно, неинтересно только то, что они, и Сомов, и на время Нувель, собираются в Рим. И хотелось бы быть с ними и трудно будет без них, ах, как печально. Впрочем: "Как сладок весны приход после долгой зимы, после разлуки - свиданье". Первая фраза романа: "Принимая слабительное по средам, M-me de Tombelle в эти дни выходила только вечером, и потому я очень удивился, когда, проходя в 2 часа после обеда мимо ее дома, увидел ее не только в саду, но уже и в туалете."¹⁵⁰

23 мая 1906

Утром был разбужен молочником. Я одел верхнее платье на голое тело и принял через окно молоко. Приятно быть разбуженным мальчиком, и если бы я имел прислугу, завел бы мужскую, молодую и приятную на вид, или старых няnek. Ездили с Сережей в Маринскую, там ремонт зала, где мы всегда обедали, и пришлось сидеть в проходе, где бегают в кухню и было *revue* всех слуг. Дома переписывал "Александрйские песни". Пришел Иванов, он мне казался обиженным на что-то и слишком классическим. Советовал мне ехать в Москву, познакомиться с Поляковым, что я как член С.Р.Н.,¹⁵¹ он читатель "Московских ведомостей", декадент и утончен, можем сойтись. Говорил что я *inaccessible, supérieur*, спокоен, презрителен - я ушам своим не верил. "Откуда мне сие". И все, как я уйду, интриговал Сережу или о том, как трудно быть молодому поэту при давлении, или делал курбеты на счет соц.-демократии.

Может быть, это мне все так показалось, но Гиперион какой-то другой, будто подмененный.

24 мая 1906

Почему-то очень скучно. Может быть оттого, что нет авантюры такой, как я ее представляю. Что-то ничего особенного днем, был в магазине. Кудряшев говорит, что с хулиганами познакомит хоть сегодня, а в воскресенье пойдем в Таврический,¹⁵² там можете получить кого угодно, хоть песенника, хоть плясуна, хоть так просто постороннего молодого человека. Я утаил, что могу уехать в субботу. Перед Ивановыми мы с Сережей погуляли по Таврическому. Теперь ясность погоды установилась, только холодновато. У Ивановых еще никого не было, даже сам Вяч. Иванов был в "Адской почте". Мы читали в ожидании (неразб.), которого я целиком не читал, там есть чудные вещи, но мне несколько мешает слишком большое Пушкинианство и парнасство. Были все гафисты: М-м Бердяева, Ремизовы, Леман¹⁵³ и Маделунг¹⁵⁴ с какой-то датчанкой, говорящей только по-английски. Нувель говорит, что влюблен в Вячеслава, на выраженное мною полное недоумение сказал, что это только совпадение, Вячеслав - фельдшер какого-то полка, с которым он познакомился в Таврическом, фельдшер, любящий Шпильгагена и с которым можно иметь любовь; познакомившись в саду и которого зовут Вячеслава - это бесподобно. Я поздравил В.Ф. и немножко, может быть, ему завидовал. Со мной был почему-то очень любезен Ремизов, сказавший, что то, что он слышал обо мне, об иконах и т.д., о моих вещах, ужасно ему близко и радует его. Датчанка играла на одной скрипке то, что предполагает сопровождение, и на замечание Вяч. Иванова, что у нее хорошо выходит piano, заметила, что играет только на скрипке, а не на фортепиано, чем очень огорчила Гипериона. Потом поставили вопрос о поле. Бердяев председательствовал, лежа на полу между свечей со звонком, привязанным к ноге, и потом отлично говорил. С тем, что говорил Вяч. Из., я не был согласен ни с чем. Ремизов ехидно и коварно шутовался, все говорили врозь и потом долго отдельными группами с жаром и интересом. Диатима смотрела, будто готова сойти с ума. Говорил и Городецкий, как-то по новому освещающийся для меня. Потом остались одни Гафисты и долго еще беседовали о поцелуе, было очень много словесности и мерещковщины, и я был очень рад, когда Сомов сказал, что скорее всего согласен с моим мнением, которое было найдено циничным. В пятницу придут Нувель и Сомов, завтра хотела зайти Диатима, в понедельник Га-

физ, во вторник предполагают позвать Бакста, так никогда не уедешь, а на что же я буду жить? Возвращались ясным солнечным утром, почти днем; я проводил Сомова и Нувеля до извозчика, Бакста - до дому и, вернувшись, влез в окно. Сомов дал мне томик Crebillon fils,¹⁵⁵ роман будет называться "Приключения Эмэ Лебеф" (Aimé Leboeuf)

25 мая 1906

Пришли Ивановы. Л.Дм. в белой широкой шляпе, в светлом платье, с перевязанным накрест желтым шарфом казалась моложавее. Меня смущало, что все говорили обо мне, играли меня и вообще я эманацировался в разных видах. "Александрийские песни" Диатиме очень понравились, но меня сердит, что все так восстают против моего желания посвятить их Феофилактону.

29 мая 1906

На Гафизе не было Сомова, у которого умерла мать, и Бердяевых. Лидия Юдиф. очень стремится опять в Гафиз и только боится Кузмина и хочет писать челобитную в стихах, где Кузмин рифмуется с "жасмин", "властелин" и т.д. Городецкий читал прекрасные, прекрасные стихи:

Сердце мукой не томит,
Эль Руми, Эль Руми и т.д.

и еще:

В тесной палатке священный квадрат,
Мудрой Диатимы чуждый взгляд,
Черная бездна очей Антиноя,
Взор Аппеллеса коварностей сад,
Глаз Аладина - молчанья цветы.

Что-то не клеилось все были грустны, Вяч. Ив. обижался на меня, Диатима тоже. И вот мне так ясно вспомнился зарезанный (какой ужас, именно зарезанный) кудрявый мальчик, сколько же ласкаемый мною, что я, отвернувшись, заплакал. Эль Руми¹⁵⁶ и добрая Диатима стали меня утешать и Л.Дм., целуя мои глаза и руки, говорила: "Милый мой, милый мой". Я вышел проплакаться за дверь, а потом Городецкий мне предложил вина и, притворяясь спящим, заставляя себя будить поцелуями, я стал щекотать ему пятки, он встал, и я очутился около него, я не помню только, отчего он меня обнял и я его гладила и целовал его пальцы, а он мою руку и в губы, нежно и бегло, как я всего больше люблю, и он сам все прижимал меня и не давал отстраняться и хвалил ласку моих

бровей. И Эль Руми, сидя против нас, пел нам хвалы, и Диатима, и Корсар были тут же и было что-то легкое и божественное, печальное и крылатое, и был новый лик Гафиза. На обратном пути я долго провожал Нувеля, он серьезно мне предлагает переехать к нему, рассказывал о Вячеславе, говорил, что чувствует ко мне дружбу, мне казалось, что я иду с Юшей Чичериным. Лучшее, что я мог придумать в смысле друга, только без его моралистики. Завтра пойду на панихиду к Сомову, а вечером к Баксту.

30 мая 1906

На панихиды не попал, Вечером был у Бакста. Городецкого не было, Вяч. Иванов был у меня и очень беспокоится за мою участь. У Бакста очень хорошо, но сам я был несколько кисел. Провожал Нувеля по Невскому и Морской¹⁵⁷ до Исаакия.¹⁵⁸ Я себя очень дружно с ним чувствую. Утро ясное и солнечное.

31 мая 1906

Поехал на Васильевский. Почему-то я велел ехать по Гагаринской, чтобы проехать мимо влекущих меня бань. Они двухэтажны, в первом - окна высоко, как в конюшне, во втором балкон с дверью. Вид восточный и заключенный, будто каменная стена и внутри будто сад. И сам этот угол, где сходятся 5 улиц, мне нравится, и рядом трактир, где горят большие лампы вроде фонарей и из окон, вероятно, видна Нева и закат. Я почему-то проезжал с большим трепетом, будто влюбленный, мимо всех этих домов. И возвращаясь, я опять велел ехать тут; на пороге стоял большой лысый мужчина с засученными рукавами в длинном с завязками, как у мясников, переднике, и тоненький мальчик лет 17, один в синей, другой в красной, а не в белых рубашках. Нева была ярко розовая разбитая рябю и было красиво, когда на спусках, где нет парапетов, фигуры прохожих все виделись на фоне воды. У Ивановых был Нувель, Бакст, Сяненберг¹⁵⁹ и потом кадеты: Котляревский¹⁶⁰ и Струве;¹⁶¹ они были убийственны, эти кадеты, и напугали, и загипнотизировали Вяч. Ив., так что после их ухода он долго sermonировал о судьбах России, о прогрессивной энергетике, об ex-celsior, деланьи дела, о человеке, как моральном существе и т.д. Это совсем к нему не идет и довольно нудно и для него, и для оппонентов. Только не веришь, что он говорит это серьезно и это еще более утомляет.¹⁶² Вяч. Ив. скоро обижается и многое принимает на свой счет. Нувель устал и взял ближайшего извозчика.

Завтра пойду к нему, там будет Сомов. Вернулся не очень поздно.

1 июня 1906

Вечером был у Нувеля, опять мне жалко покидать город. От тети обещанного письма о деле не было. Нувель и Сомов лежали на открытом окне, будто поджидая меня. Потом пришел Бакст, читали дневники, Бакст преинтересно рассказывал об Испании,¹⁶³ говорили о милом XVIII в., об Ивановых, хотели завтра придти посмотреть Вячеслава к Чернышеву мосту. Из окна Нувель нам крикнул: "Не сговаривайтесь" и Сомов с жестом любовных заговорщиков из комических балетов, молча, объяснялся со мною. На Героховой была драка, человек 8, с камнями.

2 июня 1906

Вскоре я увидел милую фигуру Сомова, я его очень люблю не только как мастера, но как человека и даже больше: я люблю его лицо, его глаза, коварные и печальные, звук его голоса, манеры, выражение, все проникнуто какой-то серьезной и меланхолической жеманностью. У Ивановых была Ремизова¹⁶⁴ и перевезенный рояль. Я опять поехал за нотами, когда я вернулся, читали новый рассказ Ремизова; я плохо понял, и многое не понравилось. Пели Гретри,¹⁶⁵ Шуберта¹⁶⁶ и итальянцев. Пришел Нувель и Бакст.

3 июня 1906

У Иванова пели арию Керубино из "Фигаро", какое опьянение, какая любовь.¹⁶⁷ Как после писать музыку. Пока жалкое, разбитое брэнчанье моя музыка. Сомов хорошо делает, что ее не приемлет, но я не могу не писать. Развращали Вяч, Иванова. Решил переехать к Нувелю в понедельник. Проводил его до Европейской,¹⁶⁸ где остановился Дягилев. В.Ф. думал, что я буду искать аванс по моему виду, но у меня было мало денег, прошел по Невскому, ничего не встретя и, вернувшись домой, поставил самовар, зажег свечи, приготовил белье на постели...

5 июня 1906

К обеду пришли Сомов и Бакст, потом все поехали к Ивановым. Дорогой я с Сомовым несколько меланхолически изредка говорили. У Ивановых долго не отворяли на наши звонки и стук, наконец В.И. показался раздетым. Они уже спали. Мы хотели тотчас уходить, но он задержал, читал

"Кормчие звезды",¹⁶⁹ потом вышла и Диатима, опять было вино, споры о Дон Кихотах и Дон Жуанах, огромный об Уайльде. В.И. ставит этого сноба, лицемера, плохого писателя и малодушнейшего человека, запачкавшего то, за что был судим, рядом с Христом - это прямо ужасно.¹⁷⁰ Ехали назад втроем. Может быть это нахальство переселиться к Нувелю? Ну все равно. И я не думаю этого.

9 июня 1906

Обедали у Коровиных,¹⁷¹ они очень простые, добрые и милые люди, много играли: *La belle Héloïse, Fille de M-me. Angot*, романсы.

10 июня 1906

После обеда хотели идти к Ивановым, я из дому, В.Ф. после свидания, но пришедший к обеду Бакст передал, что Дягилев просит В.Ф. прийти в Таврический. У Ивановых было тихо, прохладно, высоко, "не от мира сего", все ненависти и любви, вся игра чувств в каком-то безвоздушном пространстве. Они были очень, очень милы, добры, ласковы, но чувствовалась некоторая отдаленность. Просили опять дневника, не знаю, теперь не еще ли это невозможно, хотя я не боюсь огласки, но многого они могут не переварить.

11 июня 1906

Написал новый романс; идет дождь. Был Нурок, но скоро, позавтракав, поехал к Софье Васильевне. Финляндия, куда они поехали на дачу, оказалась удельным. Вернувшись, я застал Дягилева; скоро пришли Каратыгин и Медем, играли новых французоз, *triste musique*, ни ясности, ни светлости, ни радости, ни даже нового ничего. Все музыкально, мертво и скучно. Не только Массне,¹⁷² но Дебисси - радость в сравнении с ними. Читали "Предосторожность" и играли музыку В.Ф.; все-таки чувствуется какая-то другая точка зрения, другие мысли, между тем, как с Нувелом и Сомовым редкое совпадение изгибов. Бакст бестолковее и вообще и в частности в идейности, Вяч. Иванов судорожно хватается за мозгологию. После обеда Нувель поехал в Павловск, а я домой.

NOTES TO KUZMIN'S DIARY

1. Karatygin; see note No.9 to the introduction.
2. Jurij Nikandrovič Verchovskij (1878-1956), poet and translator. Upon the encouragement of the Verchovskij family Kuzmin published his first work in the "Zelenyj sbornik stixov i prozy". Jurij Verchovskij was also a contributor to the collection. He is sometimes referred to as "Juraša" in Kuzmin's diary.
3. Pavel Pavlovič Konradi (?-1916), a writer and a journalist for the newspaper *Novoe vremja*; his work also appeared in the collection "Zelenyj sbornik stixov i prozy".
4. Claude Debussy (1862-1918), the modern French composer of whom Kuzmin was particularly fond of; see Kuzmin's poem to Debussy in his collection "Vožatyj", St.Peterburg 1918, 33.
5. Paul Dukas (1865-1935), French composer.
6. Čital roman: the novel in question is "Kryl'ja". "Kryl'ja went through four book editions in Kuzmin's lifetime (1907, 1908, 1910 ("Pervaja kniga rasskazov"), 1923, Berlin). Its first publication was in the journal *Vesy*, No.11, 1906, where it took up the entire issue.
7. Jean Adrien Antoine Jules Jusserand (1855-1932), French ambassador to the USA, 1903-1925. Of his many books, Kuzmin may be referring to "Histoire litteraire du peuple anglais" (Paris 1894), "Le roman au temps de Shakespeare" (Paris 1887); or perhaps "Le théâtre en Angleterre depuis la conquête jusqu'aux prédécesseurs immédiats de Shakespeare" (Paris 1878). (I am indebted to Prof. John Barnstead of Dalhousie University for this information.)
8. Sergej Abramovič Auslender (1886-1943), Kuzmin's nephew and a writer of "stylized" stories. After the revolution he became exclusively a children's writer. In 1937 Auslender was arrested for his pro-Kolčak sympathies dating back to the time of the Civil War. He was a contributor to Kolčak's newspaper *Sibirskaja reč'* during that period and published an overly complimentary pamphlet about Kolčak: "Verchovnyj pravitel': Admiral Kolčak", Omsk 1919 (?).
9. Arlotto Mainardi, Piovano (1396-1484), an Italian priest who was the hero of a collection of popular tales: "Motti e facezie del Piovano Arlotto" (1478-1488).
10. Alfred de Musset (1810-1857), a favorite writer of Kuzmin's. His work "Rolla" (1833) served as a model for Kuzmin's novel in verse "Novyj Rolla" ("Glinjanye golubki", St.Petersburg 1914, 131-194).
11. Shakespeare's work was greatly esteemed by Kuzmin throughout his entire life. In his dramatic work "Lesok" (Petrograd 1922) one part is entirely structured upon literary associations from Shakespeare. During his youth Kuzmin attempted to set to music

several of Shakespeare's sonnets. In a letter from that time (5-IX-03) Kuzmin conveys his admiration for one of them: "Ot soneta že Šekspira ja sam v vljublennosti i uveren, što on tebja plenit" (letter from Kuzmin to G.Čičerin, Saltykov-Ščedrin State Public Library (GFB) in Leningrad, manuscript section, fond 1030, op.1, ed.xr.54). Later on in his poetic chef-d'oeuvre "Porel' razbivaet led" one of the protagonists is shown reading the sonnets: "Vy tol'ko-čto ušli, Šekspir / Otkryt, dymitsja / papiroza .../ 'Sonety'! Kak nesložen mir" (M. KUZMIN, *Porel' razbivaet led*. Leningrad 1929, 14.) Kuzmin did traslate two-thirds of Shakespeare's sonnets, however during the terror of the thirties they were unfortunately lost (MALMSTAD, op.cit., 202).

12. Juša: Georgij Vasil'evic Čičerin (1872-1936), a childhood friend of Kuzmin's. who exerted a great deal of influence upon his cultural upbringing, Čičerin was Soviet Commissar of Foreign Affairs for twelve years (1918-1930). Kuzmin's and Čičerin's mutual correspondence has been partly published: G.B. KIZEL'ŠTEJN, *Molodye gody G.V. Čičerina: po materialam neopublikovanoj perepiski*, in: *Prometej*, No.7. Moscow 1969, 231-233; S. TCHIMICH-KIAN, *Extraits de la Correspondance Mihail Kuzmin - Georgij Čičerin, Cahiers du Monde russe et soviétique*, XV (1-2), 1974. 147-181.
13. "Garmachis" - an unknown musical work by Kuzmin:
14. Varja: Kuzmin's sister, the mother of Sergej Auslender. At this time Kuzmin lived with his sister's family in St.Petersburg. Kuzmin dedicated his story "Kušetki teti Soni" (1907) to her.
15. Brought up as an Old Believer, Kuzmin lived for a number of years among their communities in the trans-Volga region (Saratov, Nižnij Novgorod, Vasil'-Sursk (Vasile)) and would often visit them later on; see: MALMSTAD, op.cit., 57-61.
16. Oloneckaja gubernija - an Old Believer center in Northern Russia.
17. Rasloj'nič'e -both of Kuzmin's parents were Old Believers. An Old Believer motif can be traced in much of Kuzmin's work.
18. Longus' pastoral love story "Daphnis and Chloe".
19. Anatole France (1844-1924), a great artistic favorite of Kuzmin's whom he labelled "a classical and lofty image of French genius" (M. KUZMIN, *Anatol' Frans*, in: *Rossija*, No.4 (13), Moscow-Leningrad 1925, 281), figures in Kuzmin's well-known "manifesto" on clarity in prose "O prekrasnoj jasnosti" as an ideal model of logic in prose and as a worthy example for emulation; cf. *Apolon*, No.4 (January) 1910. 7-9.
20. Carlo Goldoni (1707-1793). The Venice of Goldoni, Gozzi and Longhi of the eighteenth century provides a backdrop for Kuzmin's play "venecianskie bezumcy" (1915) and his post-revolutionary short story "Iz zapisok Tivertija Penclja" (1921).
21. In all likelihood Kuzmin's stylized story "Povest' ob Elevsippe"

is meant here. He finished writing it on February 1, 1906; cf. KUZMIN, op.cit., vol.3, 708.

22. The eighteenth century was one of Kuzmin's best loved periods in history, see: ŠMAKOV, op.cit., 344.
23. Several years later Kuzmin registered a negative opinion of Giacomo Casanova (1725-1798) and his memoirs: "Čem bol'se čita-ju Kazanovu, tem men'se on mne npravitsja. Ničtožnyj i naglyj čelovečiško. Priključenija odnoobraznyj po-chamski rasskazany" (KUZMIN, Češuja v nevođe, op.cit., 103).
24. In 1919, in the series "The New Plutarch", Kuzmin published his biography of the eighteenth century charlatan occult figure Count Cagliostro: M.KUZMIN, *Čudesnaja žizn' Iosifa Bal'zamo, Grafa Kaliostro*, Petrograd 1919.
25. Kuzmin's nephew, Sergej Auslender, is frequently called "Sereža" in the diary.
26. "Primavera" - a painting by Sandro Botticelli (1445-1510). Kuzmin once remarked: "V živopisi ljubljy starye miniatjury, Botičelli, Berdsleja, živopis' XVIII vv. (ŠMAKOV, op.cit., 344).
27. Sir Edward Burne-Jones (1833-1898) - a Pre-Paphaelite painter and the "teacher" of Aubrey Beardsley.
28. Reference to Sergej Djagilev's famous "Exhibition of Historical Portraits" held at the Tauris Palace in St.Petersburg.
29. Vladimir Lukič Borovikovskij (1757-1825) - 18th century artist noted for his portraits; he also painted historical and religious scenes.
30. Dmitrij Grigor'evič Levickij (1735-1822) - a court painter during the time of Catherine the Great.
31. *Лебрен*: Elizabeth Vigée-Lebrun (1755-1842) - the favorite portraitist of Marie-Antoinette. Forced to flee France during the French Revolution Vigée-Lebrun settled in St.Petersburg for a time where she did numerous portraits of the Russian nobility.
32. *Каравак*: Louis Caravaque (1715-1754), portrait painter of Russian nobility.
33. *Тончи*: Salvatore Tonci (1756-1844), Italian artist who painted portraits of many Russian Illuminati of the 18th century.
34. Prince Feliks Feliksovič Jusupov, Count Sumarokov-El'ston the Younger (mladšij), 1887-1967. Jusupov achieved notoriety as one of Rasputin's assassins.
35. Valentin Aleksandrovič Serov (1865-1911) - neoimpressionist painter.
36. Victor Michajlovič Vasnecov (1848-1926); Nikolaj Nikolaevič Ge (1831-1894); Ivan Nikolaevič Kramskoj (1837-1887) - all members

of the Russian realist art movement - the "Peredvižniki".

37. For an investigation of Kuzmin's relationship to Italy see: V. MARKOV, Italy in Mikhail Kuzmin's Poetry, *Italian Quarterly*, No. 77-78, 1976. 5-18.
38. Nikolaj Semenovič Leskov (1821-1895). Kuzmin was especially fond of this writer, who depicted the Russian clergy and Old Believers with much sympathy.
39. molodoj Čičerin: perhaps a reference to one of Georgij Čičerin's brothers.
40. Both Kuzmin and Georgij Čičerin attended the same "gimnazija" (MALMSTAD, op.cit., 24-25).
41. A.D. Medem - a pianist and a member of the "Večera sovremennoj muzyki".
42. Throughout his diary Kuzmin calls the members of "Večera sovremennoj muzyki" - "Sovremenniki".
43. Al'fred Pavlovič Nurok (1863-1919), musical critic and one of the founding members of "Večera sovremennoj muzyki".
44. Kuzmin's "Aleksandrijskie pesni" were first published in the journal *Vesy* (No. 7, 1907), then later incorporated into his first book of poetry "Seti" (Moscow 1908). After the revolution the "Prometej" publishing house issued the "Aleksandrijskie pesni" twice, in 1919 and 1921.
45. I.V. Pokrovskij - a composer and a member of the "Večera sovremennoj muzyki".
46. Konstantin Andreevič Somov (1863-1939), a major painter of the "Mir Iskusstva" art movement. Kuzmin's extensive correspondence with Somov is held in the manuscript section of the State Russian Museum in Leningrad.
47. In 1909 Somov painted Kuzmin's portrait; in fact, two variants of this striking portrait exist. Furthermore, Somov illustrated the separate book edition of Kuzmin's short story "Priključenija Eme Lebefa" (1907), which Kuzmin dedicated to him. Somov also designed the title page of Kuzmin's collection of plays "Tri p'esy" (1907).
48. Perhaps Kuzmin had in mind a continuation of his earlier musical work "Evlogij i Ada, komedija iz Aleksandrijskoj žizni" (1904).
49. The phrase "xrupkie vešč'i" is taken from a poem (Mudrost') of the fourth cycle of the "Aleksandrijskie pesni": "Razve men'se ja stanu ljubit' / eti milye xrupkie vešč'i / za ix tlennost'?" see: M. KUZMIN, *Seti*, Moscow 1908. 183. "Sladko umeret'" is also from a poem of the "Aleksandrijskie pesni" (KUZMIN, *ibid.*, 186-187).
50. Vjačeslav Rudol'fovič Menžinskij (1874-1934) - political acti-

vist, later a Bolshevik and after the revolution was Deržinskij's right hand man in the Čeka. After Deržinskij's death in 1926 he became head of the OGPU. Surprisingly, in his youth, Menžinskij attempted his hand at belles- lettres and published his first and only piece of fictional writing in the "Zelenyj sbornik stixov i prozy". For more information, see: L.Ja. DVORNIKOVA, Avtor odnogo romana: pis'ma V.R. Menžinskogo k V.N. Verchovskomu, in: Vstreči s prošlym, vypusk 4, Mosćow 1982, 107-111.

51. dorogi basutjut: The ten months of uncessing political unrest, beginning with Bloody Sunday in January 1905, culminated in the "Great October Strike" - Russia's first general strike. On October 9th the Moscow Union of Railroad Workers went on strike; quickly other workers in many cities joined the strike movement. On October 12th the entire working population of St.Petersburg went out on strike.
52. Vladimir Jakovlevič Kurbatov (1874-1958), a physicist and chemist, was the author of several books on Russian architecture.
53. Refers to songs composed by Robert Schumann (1810-1856) to poems by Goethe, Heine, and von Eichendorff.
54. Nikolaj Andreevič Rimskij-Korsakov (1844-1908) - one of the numerous vocal works of this great Russian composer. At one time, Kuzmin studied under Rimskij-Korsakov at the St.Petersburg Conservatory (1891-1894).
55. Edvard Grieg (1843-1907) - Norwegian composer.
56. Aleksandr Nikolaevič Benua (Benois), (1870-1960), one of the founders of the "Mir Iskusstva" art movement and one of its leading painters. Benois' children's primer ("Azbuka" - 1904) was an exquisite example of fine printing enhanced by Benois' charming stylized illustrations for each letter of the alphabet.
57. Ivan Jakovlevič Bilibin (1876-1842) - a popular graphic artist and stage designér, whose work was based to a large extent on Russina fairy tales.
58. Ščelkanovo - the name of the Verchovskij family dacha in the Smolensk region. Also the name given to the Verchovskij-sponsored publishing house which put out the "Zelenyj sbornik stixov i prozy".
59. Nadja Forš - the sister of the writer Ol'ga Forš (1873-1961).
60. i.e. "Aleksandrijskie pesni" and "Kryl'ja".
61. See note No.8 to the introduction.
62. A. France - "Le lys rouge" (1894).
63. Štrup - one of the main protagonists of Kuzmin's novel "Kryl'ja".
64. Sergej Pavlovič Djugilev (1872-1929) - the great impresario was a friend of Kuzmin's. Kuzmin dedicated the story "Rešenje Anny

Mejer" (1907) to him.

65. Ostrov: Vasil'evskij-Ostrov one of the islands that make up the city of St.Petersburg.
66. ogromnoe Marsovo pole: "The Field of Mars" - a large park in St.Petersburg which borders Suvorov Square with its well-known statue of the Russian general.
67. Sobor Voskresen'ja: "The Cathedral of the Resurrection - the main architectural structure of the Smolnyj convent ensemble in St.Petersburg.
68. Leonid Nikolaevič Andreev (1871-1919) - a realist writer of the "Znanie" circle who distinctly disliked Kuzmin and his work, cf. Gor'kij i Leonid Adreev: neizdannaja perepiska, *Literaturnoe nasledstvo*, vol.72, Moscow 1965, 309, 528.
69. Pierre Louys (1870-1925) - it has been frequently and incorrectly stated that Kuzmin's "Aleksandrijskie pesni" are derived from Louys' "Chansons de Blilitis" (1894).
70. An echo of these musings can be found in a letter (10-XI-08) written by Kuzmin to Vjačeslav Ivanov: *Блок пишет, что я сам виноват, что "большая публика" не видит моего настоящего лица. Но кто хочет, кто может - видит, а не довольно ли этого? И кроме личной большой любви ко всем Вам, мне дорого и просто, что Вы меня знаете* (Lenin Library, fond 109).
71. This pious aspect of Kuzmin's personality was also noted by his boyhood friend, G. Čičerin, in an early letter to him (29-I-03), where he conjures up the devout religious setting of the Kuzmin household: "[...] počizja žarko natoplennoj komnaty, tverdyj vseochvatyvajuščij mir, starye knigi, kožanye pereplety, Čet'iminej, Prolog - starina, blagočestivye predanija i narodnye pesni i opjat' vchodiš' k tebe kak v svjatiliščě" (TCHIMICH-KIAN, op.cit., 175).
72. These lines are derived from Francois Villon's (1431-1463) famous work "Ballade des dames du temps jadis" with its refrain "Mais où sont les neiges d'antan?".
73. Letnij sad: "The Summer Garden in St.Petersburg was laid out by Peter the Great. During the 18th and 19th centuries it was a center of social and political life in the city.
74. černosotennye ljudi: The "Black Hundreds" - an archreactionary political group with strong pro-Russian and pro-monarchist sentiments tempered by a bitter resentment of all minorities.
75. Kuzmin's family lived on Mochovaja Street and on Vasil'evskij Ostrov in St.Petersburg; cf. Znosko-Borovskij, op.cit., 30.
76. Kuzmin's mother - Nadežda Dmitrievna Fedorova (1834-1904). On his mother's side Kuzmin was related to the well-known French actor Jean Aufresne, (1728-1804) (Kuzmin's great-grandmother was Aufresne's niece; cf. GPB, fond 103, ed.xr. 85).

77. Kuzmin's father - Aleksej Alekseevič Kuzmin (1812-1886). In a 1928 dictionary questionnaire Kuzmin wrote the following about his father: "Otec - byvsij morskoy oficer, potom služil po vyboram. Otcovskie predki - melkie pomeščiki Jaroslavskoj gubernii" (GPB, f. 1o3, ed.xr. 85).
78. A similar sentiment was voiced by Kuzmin years later in his poetic cycle "Russkij raj" - a paean to Old Russian scetarian cities (M. KUZMIN, *Vožatyj*, St. Petersburg 1918, 49-6o).
79. "Pomorcy" and "sennovcy" - two Old Believer sects.
- 8o. *Naša žizn'* - a St.Petersburg daily newspaper that was in existence for two years (19o4-19o6). The unfavorable review of Kuzmin's music concerns a November 29th concert of "Večera sovremennoj muzyki".
81. Mezeni - an unknown musical work of Kuzmin's.
82. Kuzmin's short story "Povest' ob Elevsippe, rasskazannaja im samim" (published in *Zolotoe runo*, No. 11-12, 19o6).
83. muzyka 2-x poslednix Peterburgov: part of Kuzmin's large musical work entitled "Gorada". It is composed of three sections, each dedicated to one city: Uglič, Moscow, St.Petersburg. Cf. I. Glebov (Boris Asaf'ev), *Russkaja poëzija v russkoj muzyke*, Petrograd 1922, 141.
84. Colors had an important connotation for Kuzmin in his perception of icons: "V ikonach starych pišem preoblađaet zelenyj cvet, teni rezkie, svet vsegda krasočnyj" (CGALI, f.232, op. 1, ed. xr. 44).
85. *Fakeli* - a literary almanach of which three issues came out between 19o6-19o8. It functioned primarily as a literary vehicle for Vjačeslav Ivanov and his circle.
86. Vjačeslav Ivanovič Ivanov (1866-1949) - Symbolist poet.
87. Ivanovym: Vjačeslav Ivanov and his wife Lidija Dmitrievna Zinov'eva-Annibal (1866-19o7), a very talented and sensitive writer, whose tragic early death put an end to a short, but promising literary career. This entry by Kuzmin marks his first appearance at the Ivanovs' "Tower". Lidija Zinov'eva-Annibal in a private letter, written one day after this Wednesday, provided a long and detailed description of this "Tower" get-together with a list of all forty-two participants; see: Aleksandr BLOK: *Novye materialy i issledovanija*, book three, *Literaturnoe nasledstvo*, vol. 92, Moscow 1982, 235-236.
89. Lidija Zinov'eva-Annibal was famous for wearing free-flowing, loose Greek chitons.
- 9o. Evgenij Vasil'evič Aničkov (1866-1937) - critic and literary historian. His exhaustive scholarly work on folklore, "Vesennaja obrjadovaja pesnja na Zapade i u Slavjan" (vols. 1-2. 19o3-19o5), is a milestone in comparative literary studies. His work on mo-

dern Russian poetry, "Novaja Russkaja Poëzija" (1923), contains much that is valuable. Aničkov became a professor at Beograd University after the revolution.

91. Vladimir Alekseevič Senilov (1875-1918) - composer, many of his works were performed at concerts of the "Večera sovremennoj muzyki".
92. Valerij Jakovlevič Brjusov (1873-1924). Brjusov's relationship with Kuzmin is discussed in the following article: G. CHERON, Letters of V.Ja.Brjusov to M.A.Kuzmin, in: *Wiener Slawistischer Almanach*, Band 7, 1981, 65-79.
93. Fedor Sologub (Fedor Kuz'mič Teternikov) (1863-1927). An investigation of an episode relating to Sologub's appearance in Kuzmin's prose recently appeared: G. CHERON, F. Sologub and M. Kuzmin: Two Letters, *Wiener Slawistischer Almanach*, Band 9, 1982, 369-374.
94. For information on Blok and Kuzmin, see: SUVOROVA, op.cit.
95. Aleksej Michajlovič Remizov (1877-1957). Kuzmin composed the music to his mystery play "Besovskoe dejstvo" (1907).
96. Aleksandr Stepanovič Roslavlev (1883-1920), a third-rate poet to whom Kuzmin dedicated one of his poems from his collection "Vožatyj" (pages 53-54).
97. Tëffi - the pseudonym of Nadežda Aleksandrovna Bučinskaja (1876-1952), a very popular satirical writer, sister of Mirra Lochvickaja - the "Russian Sappho".
98. Allegro: pen name of Poliksena Sergeevna Solov'eva (1867-1924), a children's writer who was the sister of the famous philosopher Vladimir Solov'ev.
99. Nikolaaj Aleksandrovič Berdjaev (1874-1948) - philosopher. In his autobiography, "Samopoznanie", Berdjaev has left rather interesting reminiscences about Ivanov's "sredy".
100. Leonid Evgen'evič Gabrilovič (1878-1953) - critic.
101. Vladimir Nikolaevič Ivanovskij (1867-1931), philosopher, professor at Kazan' University.
102. V. Uspenskij - philosopher.
103. Vsevolod Emil'evič Mejerchol'd (1874-1940); when this great Russian director staged Blok's play "Balagančik" at the Komissarževskaja Theater (1906), it was with music by Kuzmin. Mejerchol'd's experimental production of Calderon's "La Devoción de la Cruz" (Poklonenie krestu) took place at the "Tower" on April 19, 1910.
104. Leonid Ivanovič Andruson (1875-1920), poet and translator.
105. Mstislav Valerianovič Dobužinskij (1875-1957), artist and stage

designer, composed the stage sets for Kuzmin's ballet "Vybor nevesty" at the theater-cabaret "Prival Komediantov" in 1918. In addition, he illustrated the book edition of Kuzmin's biography of Count Caqliostro (1919), as well as designing the covers for two of Kuzmin's works: the verse play "Vtornik Mëri" (1921) and the collection of poetry "Nezdešnie večera" (1921)

106. Concerning Kuzmin's participation in *Vesy* see: CHERON, Letters of V.Ja.Brjusov to M.A.Kuzmin, op.cit.
107. Max Reger (1873-1916) - the works of this German composer were included in the official concerts of "Večera sovremennoj muzyki", where Reger appeared in person to conduct his own work.
108. Dmitrij Sergeevič Merežkovskij (1866-1941), novelist and poet. Kuzmin in a review of Merežkovskij's verse dismissed it as being inferior to his prose; see: M. KUZMIN, a review of D.S.Merežkovskij's "Sobranie stichov", *Apollo*, No.2, 1912, 58-59.
109. Lev Samojlovič Bakst (Rosenberg, 1866-1924). This "World of Art" painter, along with Aleksandr Benua, was one of the most prolific stage designers for Djagilev's "Ballets Russes". Kuzmin's obituary of Bakst (the first one in the Soviet Union) appeared in the newspaper *Krasnaja gazeta* (December 31, 1924).
110. *Vesy*, No. 12, 1905 included Brjusov's story "Respublika Južnogo Kresta" and several poems by Balmont.
111. Ivanovič = Vjačeslav Ivanovič Ivanov.
112. The most noteworthy feature of the 1906 "Mir Iskusstva" exhibition was the inclusion of the works of the late Symbolist painter V.Ė. Borisov-Musatov (1870-1905).
113. Nikolaj Petrovič Feofilaktov (1878-1841) - the "Russian" Beardsley. The covers to Kuzmin's first book of verse "Seti" (1908) as well as to "Kryl'ja" (1907) were designed by Feofilaktov. The Aleksandrijskie pesni" were dedicated by Kuzmin to him.
114. Nikolaj Dmitrievič Kuznecov (1850-1926), portrait painter. Kuzmin's 1910 short comedy "Gollandka Liza" carried a dedication to Kuznecov.
115. Vasilij Dmitrievič Milioti (1875-1843) - the chief artist fo the journal *Zolotoe runo*, known for his fine graphic work.
116. Nikolaj Nikolaevič Sapunov (1880-1912), stage designer of Blok's "Balagančik" and a "second generation" member of the "World of Art", designed the stage sets to Kuzmin's comedy "Gollandka Liza", which was performed at the "Dom Intermedij", one of Russia's first intimate theater-cabarets, on October 12, 1910.
117. Sergej Aleksandrovič Poljakov (1874-1942) - the financier and one of the founders of the "Scorpion" publishing house.
118. Kuzmin's pastoral "Kuranty ljubvi" was issued by the "Scorpion" publishing house (1910) in a deluxe edition with Kuzmin's own

music and illustrations by Feofilaktov and Sergej Sudejkin.

119. Gor'kij, on the other hand, was quite vicious in his appraisal of Kuzmin's work. He saw Kuzmin as part of a "šajka držani" (pointed out by Professor V. Markov in his pioneering article on Kuzmin's poetry: V. MARKOV. Poézija Michaila Kuzmina, in: KUZMIN, op.cit., vol. 3, 425).
120. V. Karatygin, *Večera sovremennoj muzyki*, *Vesy*, No. 3-4, 1906, 71-73.
121. Nikolaevskaja: refers to the Cathedral of St. Nicholas (1753-1762). Kuzmin is describing the Easter church service.
122. Predostorožnosť': "Opasnaja predostorožnosť'" - a comedy by Kuzmin, which appeared in the collection "Tri p'esy" (1907). The play was dedicated to Nouvel, who had composed the music to it.
123. Sergej Mitrofanovič Gorodeckij (1884-1967) - an up-and-coming poet, for a while he was an intimate of Vjačeslav Ivanov's coterie.
124. Somov's portrait of Vjačeslav Ivanov hangs in the Tret'jakov Art Gallery in Moscow.
125. Adskaja počta - a political-satirical journal, which came out briefly in 1906 (four issues in all). The makeup of the journal was dominated primarily by Vjačeslav Ivanov's circle of friends.
126. Aleksandriec v duše: an echo of this appellation can be detected in Ivanov's public lecture of April 14, 1907 where he called Kuzmin a "podlinnyj otprysk aleksandrijskoj kul'tury" (V. IVANOV, O veselom remesle i umnom veselii, *Zolotoe runo*, No. 5, 1907, 54). However, when Ivanov included this lecture in his book of critical articles "Po zvezdam" (1909) the passage devoted to Kuzmin was deleted. The editors of Ivanov's "collected works" in reprinting Ivanov's article have drawn upon this collection and subsequently Ivanov's article appears without any mention of Kuzmin, cf. V. IVANOV, *Sobranie sočinenij*, III, Brussels 1979, 76.
127. Gorodeckij's poem "Monastyrskaja vesna" was included in the collection "Jar" (1907). When "Jar" was reissued as volume one of Gorodeckij's collected works, Kuzmin still thought highly of it to give the collection a very positive review on the pages of the journal *Apollon*, No. 5, 1910, 52-53.
128. The poems "Solnce" and "Kružites'" are from Kuzmin's "Aleksandrijskie pesni. KUZMIN, *Seti*, 188, 208.
129. Ivanov's poem "Terciny k Somovu".
130. Aleksandr Artem'evič Tamamšev (1888-?), poet.
131. L.Dm. = Liďija Dmitrievna Zinov'eva-Annibal.

132. Antinous - the Emperor Hadrian's favorite. Kuzmin was called Antinous by members of the "World of Art" group as well as by Ivanov's entourage at the "Tower". Vjačeslav Ivanov in his poem "Anachronizm", dedicated to Kuzmin, refers to him as a "pevec i sverstnik Antinoja".
133. *канцона Кавальканти*: Guido Cavalcanti (1255-1300), Italian poet whose poems are mainly concerned with love.
134. Diatima: Lidija Zinov'eva-Annibal's nickname among her intimate friends.
135. "Lebensansichten des Katers Murr" (1821) by E.T.A.Höffmann. Part two of Kuzmin's literary triptych "Lesok" (1922) uses a direct reference to Hoffmann's imaginary "cat" memoirs to fix the primary point of reference as corresponding to Hoffmann and his writings. Kuzmin in his well-known manifesto "On Beautiful Clarity" praised Hoffman for the crystal-clearness of his unrestrained fantasy (KUZMIN, O prekrasnoj jasnosti, op.cit., 6).
136. *igrali starych ital'jancev*: Somov in a letter of this period (21-VI-06) mentions this favorite pastime: "U Nuvelja i u Kuzmina naslažđajus' muzykoj, preimuščestvenno starikami ital'jancami i francuzami" (SOMOV, op.cit., 94).
137. Lidija Judifovna Berdjaeva (?-1945), N.Berdjaev's wife.
138. "Hyperion" was Vjačeslav Ivanov's nickname among friends at the "Tower".
139. Sergej Auslender's story "Koldun" appeared in *Zolotoe runo*, No.6, 1906, 41-42.
140. Aleksandra Nikolaevna Čebotarevskaja (1869-1925), translator and critic. Her sister was married to the writer Fedor Sologub.
141. L. Zinov'eva-Annibal's infamous short story dealing with lesbians; see: L.ZINOV'EVA-ANNIBAL, *Tridecat' tri uroda*, Moscow 1904.
142. Walter Nouvel was called "Petronius" by members of the "Tower". See Ivanov's poem "Petronius Redivivus" in the collection "Cor Ardens" (1912).
143. Aladin = K. Somov. V. Ivanov's closest friends had their own nicknames for meetings of the "Hafiz Club". Sometimes these nicknames would differ from those they had at the regular Wednesday meetings at the "Tower".
144. See the introduction for a discussion of the "Kabačok Gafiza".
145. Solomon = Berdjaev.
146. Korsar = Nouvel.
147. Apelles = Gorodeckij.

148. Jarilo - the Slavic god of fertility; a clear reference to Gorodeckij's "Jarilo" poems in his first book of verse, "Jar'".
149. In a letter to Kuzmin Somov does talk about "Severnyj Gafiz" as a collection of verse (primarily by V. Ivanov) dedicated to the meetings of the "Kabačok Gafiza" with illustrations by himself and Bakst: SOMOV, op.cit., 95. Unfortunately, this collection never materialized.
150. This "novel" turned out to be "Priključenija Ėme Lebefa".
151. S.R.N. = Sojuz russkogo naroda - an archreactionary political party.
152. Tavričeskij [sad] - a public garden in St.Petersburg. Ivanov's "Tower" was located nearby.
153. Boris Alekseevič Leman (1880-1945), poet, critic, translator. Under the pseudonym of "B.Diks" Leman wrote a favorable article on Kuzmin, see: B. DIKS, M.A. Kuzmin, in: M.Gofman (editor), *Kniga o russkich poëtaoh poslednego desjatiletija*, St.Petersburg 1908, 385-391.
154. Aage Madelung (1872-1949). See: *Letters from A.M.Remizov and V. Ju.Brjusov to Aage Madelung* (edited and introduced by P. Alberg Jensen and P.U.Møller), Copenhagen 1976.
155. Claude Prosper Jolyot Crébillon fils (1707-1777). This French writer's colorful novels of adventure and intrigue, in all likelihood, influenced Kuzmin in the writing of "Aimé Leboeuf".
156. El' Rumi: Vjačeslav Ivanov's nickname among members of the "Hafiz Club".
157. Nevskij prospekt and Morskaja Street - two major thoroughfares in St.Petersburg.
158. Isaakija = St. Isaac's Cathedral.
159. Konstantin Aleksandrovič Sjunnerberg (pen name - K. Ėrberg), (1871-1942), poet and critic.
160. S.A. Kotljarevskij (1873-1941) - a member of the Cadet party and a friend of P.B. Struve.
161. Petr Berggardovič Struve (1870-1944), economist and historian, was a member of the Cadet party and the State Duma.
162. The late Gleb Petrovič Stuve characterized these remarks of Kuzmin's as being "downright silly" (personal letter of September 5, 1980).
163. In 1891 Bakst had visited Spain.
164. Serafima Pavlovna Remizova-Dovgello (1876-1943), A.Remizov's wife.

165. The comic operas of Andre Grêtry (1741-1813) exerted a certain influence upon Kuzmin's early drama (e.g. the "Tri p'esy" - 1907).
166. Franz Schubert (1797-1828). The songs of this romantic Austrian composer were much admired by Kuzmin.
167. The aria of the page Cherubino is from the opera "The Marriage of Figaro" by Mozart. Mozart was Kuzmin's favorite composer and his works figure prominently in his verse.
168. Evropejskaja [gostinica] - one of the oldest and most elegant hotels of St.Petersburg still functioning today.
169. Kormčie zvezdy - V. Ivanov's first book of poetry: St.Petersburg 1902.
170. Years later Kuzmin changed his extreme attitude towards Oscar Wilde to the point of admitting that he was "almost a man of genius" (čelovek počti genial'nyj), see: KUZMIN, Češuja v nevide, op.cit., 103.
171. Konstantin Alekseevič Korovin (1861-1939), neoimpressionist artist and stage designer.
172. Jules Massenet (1842-1912) - the excessive irony inherent in Massenet's opera "Thais" (based on Anatole France's novel of the same name) finds an echo in the farcical nature of Kuzmin's "religious" drama, the so-called hagiographical "comedies" (komedii) of 1908.

I wish to thank Professor Vladimír Markov of UCLA who kindly agreed to proofread Kuzmin's diary.

A p p e n d i x

Письмо В. Иванова Кузмину.¹

24-VII [1906]²

Милый Антиной, благодарю Вас, что помните Вашего любящего друга. Мне несказанно больно знать, что на Вашем прекрасном лице та же скорбная тень, та же печаль душевного страдания, как в день отъезда. Часто я думаю о возможностях и условиях счастья для Вашей слишком изящной и нежной души, устремленной из себя в жизнь, глядящей в жизнь слишком большими, слишком прекрасными глазами, влюбленной в жизнь с покорностью женской. (Кажется, впрочем, что жизнь сама - женщина и хотела бы покорствовать и подчиняться.) Много имен у счастья; наше счастье, кажется, зовется Гармонией. Друг мой, знаете ли что Вы, мнится мне, изменили самому себе? Не в этой ли измене - прѣтов шеббос не отсюда ли и отрицание душевных мук? Кто меня любит, как Вы теперь, тот уж не покорствует это уж голод, ропот, неутоленная помогающаяся воля. Я не знаю, имеете ли Вы право на страстные глаголы (?) любви. Вы в своей сущности, - красота, милостивая, снисходящая, простая победительница, ничем не победимая, но свободно покорствующая, любимая, желаемая - и не желающая желаниями человеческого голода - царственная и потому осчастливливающая и сама, быть может, несчастливая, - во всяком случае не знающая острого счастья голодных и жадных, когда они неминуемы. В первую пору нашего знакомства Вы производили впечатление любящей гармонии и внутреннего обилия, целостного в себе и обуславливающего для Вас тот "мир" с людьми и вселенной, о котором любит говорить словами Гёте наш Repouveau.³ А теперь Вы далеко упали от этого внутреннего строя, от этой гармонии. Вы стали алкать. Целительно было бы Вам вернуться к этому интимному строю. Помните, как Вы вносили какую-то меру и порядок во всю свою жизнь: как Вы любили быть обрядовым в любимых формах душевного сосредоточения, как Вы распределяли свой внутренний занятый день, как в Вашем отношении к жизни неизменно сопутствовали Вам три хариты - харита приемлющая дар, харита дарящая и харита благодарящая. Ваша душа была стыдливой, умиленной, пленительной харитой - и так ждала она от жизни даров, и так принимала их, и так благодарила мгновение за его легкий дар. И в этом строе была Ваша верность себе и залог возможного для Вас счастья.

Быть может, и тот длительный кризис, который Вы переживаете в настоящую минуту с такою болью, опять вернет Вас этому прекрасному строю, показав Вам уклон Ваш и закалив Вашу истинную волю благословляющего покорства и радостного прития. Быть может, чары любимого Вами Поволжья восстановят Вашу душевную легкость и с нею истинность вдохновения Вашего творчества. В последнее время Вы злоупотребляли влияниями stimulants: они Вам не нужны.

Renouveau, вероятно, уже писал Вам. Он говорит, что видит Павлика.⁴

Передайте мой привет милому Ганимеду.⁵

Любящий Вас Вячеслав.

Рябушинскому⁶ я писал: "прошу о внимательном рассмотрении повести из античной жизни,⁷ которую Вам пришлет поэт М.А. Кузмин; это - истинное художественное произведение, по-моему эстетическому убеждению". Заезжайте-ка на возвратном пути в Москву!

В.И.

NOTES TO IVANOV'S LETTER

1. The original of Ivanov's letter is found in GPB, fond 124, ed. xr. 1793. This letter from Ivanov to Kuzmin continues and extends the discourse of Kuzmin's diary by an additional month. Thank you is given to Prof. Lazar Fleishman who helped me to decipher Ivanov's handwriting.
2. Ivanov's letter is dated by information from his correspondence; see: IVANOV, op.cit., vol.2, 756.
3. Renouveau = another nickname for Walter Nouvel.
4. Pavlik: P.K.Maslov - a close friend of Kuzmin's. The cycle "Ljubov' ètogo leta" is dedicated to him, cf. KUZMIN, *Seti*, M. 1908, 7-27.
5. Ganymede = Sergej Auslender.
6. Nikolaj Pavlovič Rjabušinskij (1876-1951), rich benefactor, publisher and editor of the journal *Zolotoe runo*.
7. Kuzmin's story "Povest' ob Elevsippe" did appear in *Zolotoe runo* later that year: No.11-12, 1906.

Xenia WERNER (Berlin)

UNBEKANNTE BURLJUK-MATERIALIEN AUS W.MASJUTINS NACHLASS

Die Sichtung von W. Masjutins Nachlaß brachte, außer den schon früher vorgestellten Briefen und Dokumenten,¹ weitere Materialien von David Burljuk ans Licht.

Es handelt sich um dreierlei Schriftstücke:

1. einen Brief an W. Masjutin,
2. ein handgeschriebenes Gedicht,
3. Randbemerkungen in einer amerikanischen Kunstzeitschrift.

Diese drei Schriftstücke, die vermutlich aus einer Sendung stammen, werden hier veröffentlicht und kommentiert.

1. *David Burljuks Brief vom 13. April 1953 an Masjutin in Berlin*

"Dorogoj, milyj drug naš zaokeanskij, Masjutin!

Požalujsta na pis'me pišite vaše imja otčestvo i adres. Ja perekopiruju teper' vse, što v knigu adresov, kogda teper' uže v domu i "raspakovalsja" (sic!). Vy imeete "sense of humor", što my tak i cenim! Posylaem vam dva paketa - oni pridut konečno s bol'sim zapozdaniem. Čast' russkich izdanij, kogda ja byl svjazan s mestnoj russkoj kolonijej, prosovetskie (bogatyje mnogie) rabočie - russkie vychodcy - bežali ot carskich naborov 1910-1917 gg. Poslednie let 15 vse bolee otošel v "amerikanske krugi" - i mnogie iz nich (d.h. iz russkich vychodcev) ne govorjat uže po-russki, početomu pečataem po-amerikanski. My zdes' "progressivnye amerikancy". Ot Rossii živem poslednie let 12 - tak daleko i otčuždenno, otorvanno. Russkich - (novejšich) malo ili sovsem ne vidim. Ja starajus' prodvinut'sja v tehnike živopisi, naskol'ko éto vozmožno. Pišu kraskami "vse svobodnoe vremja". Vo Floride napisal okolo 40 "étjudov". Sejčas my byli v gorode i zakazali 2o ram (2o x 24 sam(yj) bol's(oj) razmer) - i takže okolo 5o cholstov. Sam(yj) bol's(oj) 2o x 3o inch., zdes' mera. Fotografii s nas vam vyšlem, kogda razberemsja; éto utro vozillis', iskali naši izdanija; oni dorogo stojat - no my думаem, što oni "pomogajut" populjarnosti, t.e. suščestvovaniju. Do fotografii doberemsja i vy ich polučite. Obnimaem vas. Privet vašej dočurke Marine. Spasibo ešče raz za snimki s vašich getmanov - Iskra, Kočubej ...

Vy, očevidno, znaete mnogo jazykov! Čemu ja zaviduju vseгда. Čerknite pri slučae.

Vaši David, Marussia Burliuk"

Es fällt auf, daß Burljuk nach 33 Jahren der Emigration die russische Sprache nicht mehr vollkommen beherrschte. Außer grammatischen Fehlern ist stellenweise eine - vermutlich altersbedingte - Zusammenhänglosigkeit der Gedanken zu bemerken.²

Trotz dieser Schwäche vermittelt der Brief einen Einblick in das Leben des Künstlers nach seiner Übersiedlung aus Japan in die USA (1922): am Anfang seine Verbundenheit mit politischen Flüchtlingen aus dem zaristischen Rußland, die aus der Ferne mit dem inzwischen an die Macht gekommenen Bolschewisten sympathisieren; dann sein Streben nach Aufnahme in die ihn umgebende amerikanische Gesellschaft, zu

deren progressiven Mitgliedern sich die Burljuks bald zählen. Bewundernswert sind Burljuks Bemühen, sich noch in fortgeschrittenem Alter - er war 1953 bereits 71 Jahre alt - in der Technik der Malerei zu vervollkommen, und seine ungebrochene Schaffenskraft, die es ihm ermöglicht, während eines Aufenthaltes in Florida 40 Skizzen anzufertigen. Sein Sinn für wirtschaftliche Realitäten und sein Popularitätsbedürfnis werden deutlich, als er seine kostspieligen Kunstausgaben erwähnt.

Gegen Ende seines Briefes bedankt sich Burljuk bei Masjutin "za snimki s vašich getmanov - Iskra, Kočubej ...". Seit der ersten Hälfte der dreißiger Jahre widmete sich Masjutin in seiner künstlerischen Arbeit ukrainischen Motiven.³ Es entstanden unter anderem mehrere Serien von Bildnismedaillen ukrainischer Nationalhelden. Es soll insgesamt 64 verschiedene Bronzemedailles geben. Erstmals zeigte Traugott Schalcher in seinem Artikel über Masjutin 24 Bildnismedaillen (Zeitschrift *Gebrauchsgraphik*, Nov.-Heft, Berlin 1936, S. 42-49). Masjutin selbst veröffentlichte in Nr. 29 der *Ukrainischen Kulturberichte* des Ukrainischen Wissenschaftlichen Institutes (Berlin, 15. Dezember 1936) einen aufschlußreichen Aufsatz: "Mein Bildnismedaillen der ukrainischen Nationalhelden" (ohne Abbildungen). Und unlängst erst erschien eine Arbeit von Sviatoslav Hordynsky (New York) über Masjutins Bildnismedaillen (*Jahrbuch der Ukrainekunde 1983*, München, S. 221-228). Hordynsky illustrierte seinen Aufsatz mit 19 Abbildungen, die meisten davon aus anderen Serien als die Reproduktionen in "Gebrauchsgraphik". Die Medaillen von Iskra und Kočubej, die Burljuk erwähnte, sind weder in der ersten noch in der letzten Publikation und auch nicht auf den Photographien von Bildnismedaillen in Masjutins Nachlaß zu finden.

2. David Burljuks Gedicht

V sumerki

Sred' žizni gruboj i prostoj
Legla moja tropa v daleko,
I ja, pođ oseni nameki,
Bredu unylo dal'ju toj.

Krugom - krest'janskje posevy,
Seljanskoj žizni skromnyj sot:
Gde skot uže zagnali v chlevy
I balagurjat u vorot.

A s sumerkami v vysote
Blesnet zvezda stichom nejasnym:
Čto put' moj skažetsja prekrasnym
V neobozrimoj prostote!

1914 - 1933

Mit einiger Vorsicht kann behauptet werden, daß dieses Gedicht unveröffentlicht, also unbekannt ist. Es konnte in den der Verfasserin zugänglichen Ausgaben von Burljuks Gedichten nicht gefunden werden. Das Schriftbild des handgeschriebenen Gedichtes legt den Schluß nahe, daß es spontan verfaßt und anschließend überarbeitet wurde. In diesem Rohzustand, ohne noch einmal ins Reine abgeschrieben zu werden, wurde es an Masjutin geschickt, an den auch die Wor-

te auf der Rückseite des Blattes (s. unten) gerichtet sind.

Sowohl Titel als auch Inhalt weisen darauf hin, daß das autobiographische, in der Ich-Form geschriebene Gedicht in reiferem Lebensalter entstand ("I ja, pođ oseni nameki ..."). Die letzte Strophe kann nicht anders als ein versöhnlicher Rückblick auf das Leben des Autors verstanden werden.

Unklarheiten ergeben sich aus den Jahreszahlen, die unter dem Gedicht stehen, zumal die zweite Jahreszahl korrigiert wurde. Gewöhnlich gibt eine solche Datierung die Entstehungszeit eines Werkes an. Hier ist es allerdings unwahrscheinlich, daß die vorliegenden drei Strophen in einem Zeitraum von 19 Jahren geschrieben und überarbeitet wurden. Möglicherweise bezieht sich die Zeitspanne 1914-1933 auf den Lebensabschnitt des Autors, den das Gedicht umfaßt. Zu bedenken gibt, daß Burljuk 1914 erst 32 Jahre alt war und im Zenit seines künstlerischen Schaffens und seiner Popularität stand. Dieser Gesichtspunkt steht im Widerspruch zu der herbstlichen Lebensstimmung, die das Gedicht ausströmt. So müssen die Fragen, die durch die Jahreszahlen unter dem Gedicht aufgeworfen werden, zunächst unbeantwortet bleiben.

Außer den genannten Ungereimtheiten fällt ein Wort auf, das Burljuk in die zweite Strophe eingeflochten hat: "Seljanskoj žizni skromnyj sot". Die ungebräuchliche Singularform *sot* (zu "soty" 'Waben') reimt sich auf "vorot" und klingt nach in einer Art Binnenreim des folgenden Verses ("skot").

Dem handgeschriebenen Gedicht von Burljuk kommt insofern eine besondere Bedeutung zu, als H. Ladurner feststellte, es seien lediglich zwei handgeschriebene Gedichte von ihm vorhanden.⁴

Auf die Rückseite des Gedichtblattes schrieb Burljuk:

"Imeete li Vy knigu *Burljuk* by Kath. Dreier,⁵ 150 str., 52 reproduct. ? Esli net - poslem. Paket s bol'sogo razmera, fotos, takže idet. Dorogoj drug: čerez čas - našel koe-kakie foto i posylaju ich vam."⁶

Nach H. Ladurner gründet sich Katherine Dreiers Burljuk-Monographie größtenteils auf Burljuks eigene Erinnerungen, "welche beide leider nur allzuoft dem billigen Pathos einer romantisierenden Schilderung erliegen und Daten und Fakten zum Zweck der Mystifizierung und Heroisierung der Person David Burljuks zum Teil willkürlich handhaben und deswegen in vielen Teilen mit Vorsicht zu genießen sind".⁷

Zu den in der Notiz angekündigten Photos ist zu sagen, daß Masjutins Nachlaß sieben Originalphotographien von Burljuk und seiner Frau aus den Jahren 1944-1949 enthält. Auch fünf Aufnahmen von Bildern Burljuks, die in den USA entstanden sind, sind erhalten.

3. Zwei Randbemerkungen zu einem Artikel in einer amerikanischen Kunstzeitschrift

Die Randbemerkungen befinden sich auf einer Seite aus der Zeitschrift *The Art Digest* vom 1. Februar 1953. Dort ist ein Artikel über die elf Preisträger eines Skulpturenwettbewerbs zum Thema "The Unknown Political Prisoner" abgedruckt. 80 ausgewählte Skulpturen sollen noch im Februar im Museum of Modern Art in New York ausgestellt und später auf einer Abschlussausstellung in der Londoner Tate Gallery gezeigt werden. In der Zeitschrift sind die preisgekrönten Werke abgebildet, darunter eine Gestaltung in Metall von Naum Gabo,⁸ einem der bedeutendsten Repräsentanten der russischen

Kunst des frühen 20 Jahrhunderts, der seit 1946 in den USA lebte. - Bis auf eine Figur zeigen die abgebildeten Werke abstrakte Plastiken aus unterschiedlichem Material.

Die eine Randbemerkung Burljuks zu dem Artikel lautet:

"Uvy! ja soveršenno ne interesujus' etim tvorčestvom!", die andere:

"Krokodily moderna: Gabo - (iz Rossii 1917)".

Soweit festgestellt werden konnte, haben Gabo und Burljuk wahrscheinlich nur auf einer Ausstellung gemeinsam ausgestellt: Im Herbst 1922 auf der "Ersten russischen Kunstausstellung" in Berlin in der Galerie von Diemen. Gabo lebte damals in Berlin, und Burljuk war gerade von Japan in die USA übersiedelt. Zu der besagten Ausstellung, deren Reinertrag für die Hungernden Rußlands bestimmt war, schickten 157 russische Künstler aus der Sowjetunion und aus der Diaspora ihre Werke, unter ihnen A. Benois, M. Dobužinskij, V. Kandinsky und M. Chagall.

Burljuks ablehnende Bemerkungen etwa 30 Jahre danach über die moderne Kunst und insbesondere Naum Gabo sind umso verwunderlicher, als Burljuk selbst einst gewissermaßen zu den "Krokodilen der Moderne", zu den "Wilden", gehörte und durch seine schockierenden Auftritte mit Majakovskij in der Öffentlichkeit seinen Ausschluß aus der Kunstschule (Učilišče živopisi, vajanja i zodčestva) bewirkte.

In Masjutins Nachlaß gibt es mehrere Verzeichnisse von Werken Burljuks und anderer Künstler, die auf New Yorker Ausstellungen gezeigt wurde und die zweifellos aus Sendungen Burljuks an Masjutin stammen. Aus den Daten der Ausstellungen läßt sich schließen, daß die Briefverbindung zwischen beiden Künstlern bis an Masjutins Lebensende (November 1955) andauerte. Das letzte Werkverzeichnis nennt eine Ausstellung, die vom 28. November bis 17. Dezember 1955 in New York veranstaltet wurde.

A n m e r k u n g e n

1. Wassilij N. MASJUTIN (*Riga 1884, †1955 Berlin), russischer Maler, Graphiker und Bildhauer; lehrte 1917 an dem Učilišče živopisi, vajanja i zodčestva (ab 1918: Svomas, 1920: Vohutemas), emigrierte 1920, lebte seit 1921 in Berlin, wo er sich als Buchillustrator russischer Literatur einen Namen machte. Sein umfangreicher Nachlaß, der vor einigen Jahren in Berlin gefunden wurde, enthält u.a. Briefe von A. Benois, D. Burljuk, M. Čechov, E. Gollerbach, P. Ettinger, R. Smal-Stocki, P. Struve, A. Tolstoj, S. von Vegesack, V. Zareckij. Mehr über Masjutin siehe X. Werner, "W.N. Masjutin - ein russischer Künstler zwischen Heimat und Diaspora. Neue Materialien über seine Beziehungen zu David Burljuk und anderen Zeitgenossen", in *Die Welt der Slaven*, 29, 2, München 1984.
2. Auf Burljuks Eigenheiten im Schriftlichen hat auch F.Ph. Ingold hingewiesen. Es sei dahingestellt, ob "der ungepflegte sprachliche Ausdruck {...} als Gradmesser für Burljuks Allgemeinbildung (Markov, Russian Futurism, p. 325) oder als bewußte Selbstmystifizierung eines "Wilden" aus Rußland {...} zu gelten" habe ("Die einzige Kunst der Gegenwart. Eine vergessene Deklaration von David Davidovič Burljuk", in: *Schweizerische*

Beiträge zum VII. Internationalen Slavistenkongreß in Warschau, August 1973, Zürich 1973, S. 51-64 (S. 52).

3. Zum Zweck der Ausreise aus Rußland optierte Masjutin 1920 für die lettische Staatsangehörigkeit, die ihm in kurzer Zeit zuerkannt wurde. Eine Photographie seines lettischen Passes, dessen Gültigkeit 1928 verlängert wurde, ist erhalten. 1932 nahm Masjutin im Berliner Exil die ukrainische Staatsangehörigkeit an. Seine Motive dafür sind noch ungeklärt.
4. "In den 25 Gedichten, die David Burljuk im Rahmen des Almanachs (gemeint ist "Pervyj žurnal russkich futuristov" (1914)) herausgibt, sind alle bisher entwickelten Kunstgriffe weiter ausgebaut; außerdem sind zwei von ihnen handgeschrieben (die einzigen im Schaffen Burljuks)", Helga LADURNER, "Burljuks Leben und Schaffen 1908-1920", in: *Wiener Slavistischer Almanach* 1, 1978, S. 39.
5. Katherine DREIER, *Burljuk*, New York 1944.
6. Wie auch in anderen Schriftstücken, läßt Burljuk hier englische Wörter einfließen.
7. Helga LADURNER, "Burljuks Leben und Schaffen 1908-1920", aaO, S. 23.
8. Naum GABO (*1890 Brjansk, †1977 Waterbury, Connecticut) studierte zunächst Medizin in München; Reisen nach Italien, Paris und Skandinavien, wo 1915 seine ersten Metall-Konstruktionen entstanden; 1922-32 in Berlin, Verbindung zu Mies van der Rohe, Kandinsky, Paul Klee, Walter Gropius; 1932 Übersiedlung nach Paris, 1935-1946 in London (1971 von Elisabeth II. in den Adelsstand erhoben); nach 1946 in den U.S.A.

ULder 6-0614

April 13
1953

Respectively Regreased

by The ACA Galleries
63 East 52nd Street
New York City

(Dor. Dor. Maria Kuznetsova)

BURLIUK

2978 BEDFORD AVENUE
BROOKLYN 26, N. Y.

HAMPTON BAY, L. I., N. Y.

also
Burluk
Gallery 119 W
57th St.

Дорогой милый друг
Наш замечательный Мастерин.

Пожалуйста на швейное письмо ваша почта адресовано и
адрес. Я перекопировала теперь все это в книгу адресов, куда
теперь пишу в долгу и "распаковала". Вы знаете "Серебряный"
это так же ценна! послали вам два пакета - они придут
конечно с большими запозданиями. Забыл русский издания,
куда я был сфера с модной русской колонией (просеверские
(Богаты книги) работы - русские выходы - Гербилл от царских
наборов - 1910 - 1917 гг. последние лет 15 все дела отомы
в американские журналы - и многие из них не говорят
уже по-русски, поэтому переадрес по-американски.
Мы здесь "прогрессивные американцы". От России ничего
почти не осталось - так далеко и отлучендеро,
отвернуто. Фрагменты - (Робертский) мало или совсем

не видим. Я стараюсь продвигаться в технике
швейных, касалось это вот именно. Книжку красави-
ца все свободное время? Но в Лориде каннава
около 40 "этапов". Сейчас мы были в городе и
заказали 20 рам (20x24 см. болши размер) -
и также около 50 холстов. Сам голш. 20x30
инч., 90 см. ширины. Фотографии с нас вам
вышлем, когда выберемся; это упрямо вози-
мось несли наши издания; они дорого
стоит - но мы думаем, что они "полезны"
получившим, т.е. существовали. До
фотографии - доберемся и вы их получите.
Спасибо вам. Привет вашей дочери Марине.
С любовью и уважением к вам и вашим реб-кам
наша, Кочубей...

Спасибо вам и вашей дочери Марине

В сумерки.

Давид Бурлак.

Средь низки грубой и простой
Лесна моя тропа вдалеко

И я, под осени намеки,
Бреду уныло далью той.

Крутом — крестьянские погребы
и ~~дровяные~~ ^{селянской} низки ^{скромный} ~~согн;~~

Где скот уже зазнали в хазы

И балагурят у ворот.

А с сумерками в высоте
Вспыхнет звезда

~~Звезда заплывет~~ стихом неясным

И путь ^{мой} ~~еще~~ скажется прекрасным

В необозримой простоте!

1914-1938





"Marussia" Burljuk, 1949



David Burljuk, 1949



1930-1936



Auf der Rückseite von Burljuk handschriftlich:
"Byla vystavlena v Pittsburgge 1931g."

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH

S O N D E R B Ä N D E

1. Ju.D.APRESJAN, Tipy informacii dlja poverchnostno-semantičeskogo komponenta modeli "smysl ↔ tekst", 1980, 125 S. ŮS 120.-, DM 17.-, \$ 9.-
2. A.K.ŽOLKOVSKIJ / Ju.K.ŠČEGLOV, Poëtika vyrazitel'nosti. Sbornik statej, 1980, 256 S., ŮS 200.-, DM 28,50, \$ 15.-
3. Marina Cvetaeva. Studien und Materialien, 1981, 310 S. ŮS 250.-, DM 35.-, \$ 16.-
4. I.P.SMIRNOV, Diachroničeskie transformacii literaturnych žanrov i motivov, 1981, 262 S., ŮS 200.-, DM 29.-, \$ 12.-
5. A.STONE NAKHIMOVSKY, Laughter in the Void. An Introduction to the Writings of Daniil Kharms and Alexander Vvedenskij, 1982, 191 S., ŮS 180.-, DM 25,70.-, \$ 11.-
6. E.MNACAKANOVA, Šagi i vzdochi. Četyre knigi stichov, 1982, 216 S., ŮS 150.-, DM 21,40.-, \$ 9.-
7. Marina Cvetaeva, "Krysolov". Der Rattenfänger. Herausgegeben, übersetzt und kommentiert von M.-L.BOTT, mit einem Glossar von G.WYTRZENS, 1982, 326 S., ŮS 200.-, DM 28,50.-
8. S.SENDEROVIČ, Aleteja. Elegija Puškina "Vospominanie" i problemy ego poëtiki, 1982, 280 S., ŮS 250.-, DM 35.-
9. Th.LAHUSEN, Autour de l'"homme nouveau". Allocution et société en Russie au XIXe siècle (Essai de sémiologie de la source littéraire), 1982, 338 S., ŮS 200.-, DM 28,50.-
10. Erzählgut der Kroaten aus Stinatz im südlichen Burgenland. Kroatisch und deutsch. Herausgegeben von K.GAAL und G.NEWE-KLOWSKY, 1983, LXX+339 S., ŮS 200.-, DM 28,50.-
11. Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität, Herausgegeben von W.SCHMID und W.-D.STEMPEL, 1983, 404 S., ŮS 200.-, DM 28,50.-
12. Boris GASPAROV, Poëtika "Slova o polku Igoreve", 1984, 406 S. ŮS 300.-, DM 42.-
13. Protestantismus bei den Slowenen / Protestantizem pri slovincih. Beiträge zur 3. Slawistentagung der Universitäten Klagenfurt und Ljubljana 1983, 1984, 280 S., ŮS 200.-, DM 28,50.-
14. I.A.MEL'ČUK, A.K.ZHOLKOVSKY, Tolkovo-kombinatornyj slovar' russkogo jazyka / Explanatory Combinatorial Dictionary of Modern Russian, 1984, 1000 S., ŮS 630.-, DM 90.-, \$ 35.-
15. Gumilevskie čtenija: vypusk vtoroj. Herausgegeben von V.F. MARTYNOV, 1984, 214 S., ŮS 200.-, DM 28,50.-
16. I.A.MEL'ČUK, Poverchnostnyj sintaksis russkich čislovych vyraženij, 1985, 510 S., ŮS 350.-, DM 50.-
17. I.P.SMIRNOV, Poroždenie interteksta (Ėlementy intertekstual'nogo analiza s primerami iz tvorčestva B.L.Pasternaka), 1985, 205 S., ŮS 200.-, DM 28,50.-
18. J.FARYNO, Mifologizm i teologizm Cvetaevoj ("Magdalena - "Car'-Devica" - "Pereuločki"), 1985, 412 S., ŮS 280.-, DM 40.-

Alle Bestellungen an WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH, Institut für Slawistik der Universität Wien, A-1010 Wien, Liebiggasse 5.