

BAND 15

1985

**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 Riegelnik
A-1080 Wien, Piaristengasse 19

I N H A L T

A U F S Ä T Z E

M.DROZDA (Praha), Povestvovatel'naja struktura "Geroja našego vremena"	5
R.NEUHÄUSER (Klagenfurt), Das "Biedermeier" (Realidealismus) in der russischen Lyrik der fünfziger Jahre des 19. Jahrhunderts	35
R.E.PETERSON (Los Angeles), Konstantin Bal'mont's Norwegian Acquaintance, Dagny Kristensen	67
I.SEMENKO (Moskva), Stat'i o O.Ė.Mandel'stame. Predvaritel'noe primečanie	75
I.SEMENKO, Rannie redakcii i varianty cikla "Armenija" O.Mandel'stama	77
I.SEMENKO, Tvorčeskaja istorija "Stichov o neizvestnom soldate" O.Mandel'stama	97
S.I.EL'NICKAJA (Montréal), Motiv 'otrešenie' v poëtičeskom mire Cvetaevoj	123
I.RONEN (Ann Arbor) O vtoroj "Ballade" Vladislava Chodaseviča	157
Ju.K.ŠČEGLOV (Montréal), O mifologizme romanov Il'fa i Petrova	169
L.HELLER, Th.LAHUSEN (Lausanne), Palimpsestes. Les métamorphoses de la thématique sexuelle dans le roman de F.Gladkov "Le Ciment"	211
I.P.SMIRNOV (Konstanz), Dva tipa rekurentnosti: poëzija vs. proza	255
V.RUDNEV (Tallin), Strofika i metrika: Problemy funkcional'nogo izomorfizma	281
Sang-Kyong LEE (Wien), Die Filmtheorie Sergej Eisensteins und das Kabuki-Theater	297
S.C.GARDINER (Manchester), A Drop in the Ocean of Ink. Another Contribution to the Discussion on the Origin of Modern Standard Russian	309
L.SUDAVIČENE (Vil'njus), Materialy k opisaniju jazyka Litovskogo Statuta v moskovskom perevode-redakcii: obrazcy slovarnych statej	331
R.RATHMAYR (Innsbruck), Russische Gliederungspartikeln in der "razgovornaja reč'" - am Beispiel der Eröffnungspartikeln	351
T E X T E	
Ja.S.DRUSKIN (Leningrad), Činari	381
Ja.S.DRUSKIN, Stadii ponimanija	405

R E Z E N S I O N

Bibliothèque Nationale. Catalogue général des livres imprimés.
Auteurs, collectivités-auteurs, anonymes (H.LAMPL)

415

Мирослав ДРОЗДА (Прага)

ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНАЯ СТРУКТУРА "ГЕРОЯ НАШЕГО ВРЕМЕНИ".

Miroslavi Červenkoví

Повествовательная структура "Героя нашего времени" (в дальнейшем ГНВ) обратила на себя внимание сразу после первого издания романа (в известной рецензии Белинского) и с тех пор не раз подвергалась анализу. На своеобразие нарративных приемов ГНВ указывал самый генезис текста, т.е. первоначальное опубликование нескольких глав в виде отдельных, самостоятельных текстов, из которых лишь несколько позже было создано (вместе с новыми частями) романное целое. В глаза бросалась композиционная игра, т.е. расположение глав романа в порядке, противоречащем хронологической последовательности. Резко заметными были и чередование "масок", в которых выступают повествователи, и чередование условно-документальных жанров.

В романе выступают три рассказчика: автор, Максим Максимыч и главный герой. Однако даже "автор" не представляет собою единой, неизменной "маски", а выступает в разных, противоречащих друг другу обликах. Сначала он заговорил как теоретик литературы и литературный критик (в предисловии к роману). Потом стал путешественником, который в рамках путевого очерка предоставляет слово свидетелю одной из историй главного героя ("Бэла"). После этого он выступил в роли наблюдателя унижительного поведения Печорина по отношению к этому свидетелю и сам создал портрет Печорина ("Максим Максимыч"). И еще он сыграл роль издателя чужой рукописи (в предисловии к журналу Печорина).

Отдельные "авторские" маски значительно отличаются друг от друга. Например, в предисловии к роману Печорин рисуется лишь в виде условного персонажа, а в главе "Бэла" (путем стилизации в форме путевого очерка) утверждается реальное существование его. Далее, выступая в роли путешественника, автор дает лирическое описание экзотического кавказского пейзажа, не скрывает своего интереса к экзотическим историям, и строго соблюдает хронологичность происходящего; однако, в роли рассказчика

главы "Максим Максимыч" (т.е. все еще в положении путешественника) он вдруг с едкой иронией отказывается от соблюдения правил жанра путевого очерка, и, находясь все в той же кавказской местности, где он лишь несколько часов тому назад вел себя как восхищенный, наивный иностранец, он становится чуть ли не старожилом, который настолько хорошо разбирается в местном быту, что он даже в состоянии объяснить отдельные явления его непосвященному читателю. Наконец, в Предисловии к роману автор выступает в роли прямого создателя данного произведения, а в предисловии к "Журналу Печорина" играет лишь роль его издателя, т.е. того, кто почти не вмешивается в текст, а осмелился только поставить свою фамилию перед чужим произведением и изменить фамилии действующих лиц.

У каждого из этих разнообразных рассказчиков имеется и своя особая аудитория: адресатом рассказа Максима Максимыча является автор; автор-путешественник обращается к читателю путевых очерков; Печорин пишет дневник исключительно для себя (автор подчеркивает, что именно в этом отношении дневник героя отличается от "Исповеди" Руссо, которая писалась с расчетом на публику). Кроме того, автор иногда обращается еще к одному, не совсем определенному "читателю", которого он обвиняет в шаблонно-традиционных взглядах, в непонимании авторских идей. Из иронического отношения к условной аудитории вытекает, собственно говоря, предположение о существовании реального, хотя и неназванного читателя, точка зрения которого на события и среду совпадает с авторской. Таким образом, повествование в ГНВ подвергается многостороннему остра-нению.

Данная нарративная игра обращает внимание читателя однако не только на повествовательную форму, т.е. на "субъект" текста; она в такой же мере касается и его "предмета" и, прежде всего, действия романа. Сюжет представляет собою не только цепь событий, но и определенный смысл, заключающийся в соотношении происходящего с системой жизненных норм, действующих для рассказчика или для слушателя, соответственно. Все зависит от того, какая норма с точки зрения говорящего или адресата подвергается нарушению. С точки зрения рассказчика, в противоположность слушателю, одно и то же событие может получить совершенно другой смысл. А события, которые воспринимаются условными участниками повест-

вованиа как сюжет, могут не считаться сюжетом в глазах реальных участников и т.п.

Взаимоотношениям между действием и нарративными точками зрения в ГНВ посвящена настоящая статья.

1.

Повествование в главе "Бэла" основывается на противоречии в точках зрения условных участников сообщения: рассказчика и слушателя. "Бэлу", как правило, называют путевым очерком со вставной сказовой новеллой. Новеллу рассказывает Максим Максимыч, а слушателем его является автор-путешественник. Роль автора по отношению к рассказываемой истории могла бы сводиться к простому описанию рассказчика и общей обстановки, в которой заслушивается его повествование: в таком случае роль автора оказалась бы по преимуществу обрамляющей. Автор-путешественник, однако, реагирует на историю о Бэле активно, высказывает собственные суждения о доминантах сюжета и об общем его смысле. Таким образом, повествование перерастает в спор по поводу самого смысла текста.

В главе "Бэла" автор предстает в виде путешественника, заинтересованного в экзотических переживаниях. Это выражается в его отношении к пейзажу, к местным жителям и к выслушанной им истории. В противоположность автору Максим Максимыч олицетворяет собою тип русских кавказских старожил, отношение которых к среде горцев совершенно другое: они в одних случаях придерживаются одинаковых с горцами правил, в других - нет (они, например, не соблюдают закона родовой мести, не добывают невест при помощи похищения, и т.п.); в целом они считают правила жизни местного населения частью принципиально повседневной, неэкзотической реальности, стоящей ниже их собственного быта и его норм.

Из различий в точках зрения путешественника и старожил вытекают различия оценочного и стиливого порядка в реакциях двух рассказчиков на одни и те же факты. Для автора-путешественника характерны наивность, поверхностность знаний: он подходит к кавказской действительности не с точки зрения практического опыта, а с шаблонного представления, типичного для романтической и сентиментальной литературы и связанного с тяготением к поэтизации явлений кавказской жизни, которые для Максима

Максимыча представляются обыденно-бытовыми. Максим Максимыч в диалоге с путешественником отрицает и "прозаизирует" его поэтизирующие представления и суждения. Например, когда автор высказывает предположение о том, что Бэла у Печорина "зачахла в неволе, с тоски по родине", Максим Максимыч немедленно охлаждает его пыл репликой: "Помилуйте, отчего же с тоски по родине? Из крепости видны были те же горы, что из аула, - а этим дикарям больше ничего не надобно". Ряд ошибок "автор" допускает также в суждениях о кавказской погоде и в общении с горцами.

С типичной для него романтической позиции "автор" относится и к предполагаемому им опыту Максима Максимыча в вопросах кавказской жизни: "Мне страх хотелось вытянуть из него какую-нибудь историйку, - желание, свойственное всем путешествующим и записывающим людям ... Кругом народ дикий, любопытный; каждый день опасность, случаи бывают разные ..."

Заметны и различия в представлениях "автора" и Максима Максимыча о движущей силе в истории Бэлы, о герое действия. Внимание Максима Максимыча с самого начала направлено на Печорина, на его "странности". Для кавказского старожилы единственный виновник трагической судьбы Бэлы - это Печорин; его поведение до самого конца остается тайной для Максима Максимыча. Излагая реакцию Печорина на упрек, как он смог разлюбить Бэлу - в ответ петербургский денди дал полную автохарактеристику лишнего человека - Максим Максимыч расспрашивает автора-петербуржца о среде, формирующей таких людей, чтобы хотя в последствии разобраться в их поведении. Не вникнув в объяснения ("Штабс-капитан не понял этих тонкостей"), он, однако, приходит к явно неправильному выводу о том, что для такой молодежи образцом поведения служили англичане, зарекомендовавшие себя отъявленными пьяницами. Для Максима Максимыча Печорин является представителем необъяснимой чуждой силы, вторгающейся в тот мир, к которому принадлежит Бэла и который вполне обычен и понятен штабс-капитану. Эта чуждая сила рождает зло.

Характерны обстоятельства, при которых Максим Максимыч на время примирился с похищением Бэлы: он это сделал на основании суждения Печорина о кавказских нравах: "... он мне отвечал, что дикая черкешенка должна быть счастлива, имея такого мужа, как он, потому что *по-истине* (курсив мой, М.Д.) он все-таки ее муж, а что Казбич - разбойник, которого надо было наказать". Максим

Максимыч согласился с этим: "Сами посудите, что ж я мог отвечать против этого?" В таком толковании принятое в среде горцев нормы жизни не были нарушены, похищение девушки с их точки зрения само по себе не является сюжетом, оно - такое же обычное явление, каким является следующий после него счастливый брак. Вот почему Максим Максимыч с большим любопытством следит за дальнейшими попытками Печорина сломить сопротивление Бэлы и даже заключает с ним пари насчет срока, нужного для осуществления этой цели, будто речь идет о каком-то спортивном состязании. Когда Печорину действительно удастся наладить счастливую жизнь с Белой, Максим Максимыч принимает это за естественное окончание данной истории, хотя счастье любовников оплачено было жизнью отца Бэлы, изгнанием ее брата и горем Казбича. Лишь последовавшее за этим странное поведение Печорина, т.е. охлаждение его чувств к Бэле, не согласуется с представлениями Максима Максимыча о нормальной жизни; на это он начинает смотреть, как на непонятное нарушение нормы.

Совсем по-другому относится к этой истории его слушатель-путешественник. Он видит в ней не влияние чего-то "некавказского", а, наоборот, именно кавказскую экзотику, т.е. действие сил, являющихся чем-то чужим, особенным с точки зрения его "столченного" мировоззрения. Проявлениями этих сил он считает, например, похищение или месть за поруганную честь. Поэтому для путешественника в истории Бэлы движущей силой является не Печорин, а Казбич со своей экзотической любовью к лошади, которая даже не позволяет ему обменять этого зверя на самую красивую девушку. Одинаково экзотической является месть Казбича за обиду, нанесенную ему Азаматом похищением лошади (Казбич мстит всей его семье).

Поэтому, слушая рассказ Максима Максимыча, путешественник ищет во всех основных моментах действия участие кавказского разбойника и расспрашивает о нем. Но Максим Максимыч в своих лаконичных ответах снижает значение Казбича для развития сюжета и отодвигает его на задний план, в тень Печорина.

Характерно окончание рассказа о драке на Кавказской свадьбе:

"- А что Казбич? - спросил я нетерпеливо у штабс-капитана.

- Да что этому народу делается! - отвечал он, допивая стакан чая, ведь ускользнул!

- И не ранен? - спросил я.

- А бог его знает! Живучи, разбойники!..."

Для Максима Максимыча важно не то, чем кончился эпизод для Казбича. Его волнует собственная недалёковидность, т.е. его сообщение о данном событии в адрес Печорина, что привело того к идее похищения Бэлы и обмена ее на лошадь Казбича: "Никогда себе не прошу одного: чорт меня дернул, приехав в крепость, пересказать Григорью Александровичу все, что я слышал сидя за забором".

Однако эта реакция Максима Максимыча в дальнейшем не уменьшает интереса путешественника к роли самого Казбича. Так, например, после сообщения Максима Максимыча о том, что Бэла и Печорин, объяснившись во взаимной любви, были счастливы, автор-путешественник сразу указывает на возможный источник "трагического развязки", ожидаемой им в связи с событиями в семье Бэлы ("Да неужели... отец не догадался, что она у вас в крепости?"). Этим вопросом он заставляет Максима Максимыча рассказать о том, как Казбич убил отца Бэлы, а ему это дает основание для романтических, экзотизирующих заключений: "- Он вознаградил себя за потерю коня и отомстил, - сказал я, чтоб вызвать мнение моего собеседника". Максим Максимыч соглашается с этим, но переводит данный факт из возвышенного плана (*вознаградил, отомстил*) в план бытового поведения: "Конечно, *по-истине* ... он был *совершенно прав* ..." (курсив мой, М.Д.), т.е. ничего из ряда вон выходящего не случилось.

До начала второй части истории Максим Максимыч соглашается с мыслью автора-путешественника: "что началось необыкновенным образом, то должно так же и кончиться". Однако каждый из них опять-таки находит это "необыкновенное" в чем-то другом.

Рассказ Максим Максимыча об охлаждении чувств Печорина к Бэле и о ее страдании не вызывает удивления у путешественника. Для него это не является чем-то особенным. Но для Максима Максимыча смысл всего случившегося сводится как раз к этому. Потому он и спрашивает своего слушателя об источниках формирования "печоринских" натур. А тот не в состоянии объяснить сущности этого явления, лишь отмечает распространенность его в столичной среде. Сам он не прерывает рассказ Максима Максимыча также и потому, что на сцене вновь появляется Казбич, т.е., с его точки

зрения, основной динамический персонаж действия. И когда Максим Максимыч в своем рассказе доходит до попытки похищения Бэлы и смертельного ранения ее Казбичем, путешественник только мимоходом спрашивает, выздоровела ли она, а потом сразу переходит к своему любимому персонажу: "— Да объясните мне, каким образом Казбич хотел ее увезти?" Однако для Максима Максимыча такой вопрос даже теперь не представляет особого интереса, так как в самом факте ничего необыкновенного, связанного с аксиологической сферой нет: "— Помилуйте! да эти черкесы известный воровской народ: что плохо лежит, не могут не стянуть: другое и не нужно, а все украдут ... уж в этом прошу их извинить! Да притом она ему давно-таки нравилась". На фоне идейного плана "автора", этот ответ звучит чуть ли не цинично. Характерно, что в ответе Максима Максимыча даже мельком не прозвучала тема, которая прежде всего волновала путешественника, и которая в рассказе о данном эпизоде должна была затрагиваться: тема мести!

В рассказе о смерти Бэлы Максим Максимыч последовательно придерживается своей концепции, "своего" сюжета: "Нет, она хорошо сделала, что умерла! Ну, что бы с ней случилось, если б Григорий Александрович ее покинул? А это бы случилось, рано или поздно". И размышляя о расхождении характера Печорина с аксиологическим сознанием собственной среды, он свои предположения дополняет следующей характеристикой Печорина в момент соболезнования: "... он поднял голову и засмеялся ... У меня мороз пробежал по коже от этого смеха".

Однако интерес путешественника к Казбичу проявляется и в конце рассказа. Сначала он спрашивает о дальнейшей судьбе Печорина, на что получает эпизодического типа информацию. Но ему этого мало; через некоторое время он еще раз возвращается к судьбе Бэлы — разумеется, опять в связи с Казбичем: "А не слышали ли бы, что сделалось с Казбичем". Ответ Максим Максимыча равнодушный и неопределенный. Для него Казбич даже после убийства Бэлы не стал героем первостепенной важности!

Таким образом, в "Бэле" повествование строится так, как будто автор в маске путешественника не в состоянии правильно понять суть событий и узнать настоящего героя — хотя это главный герой всего романа. Следует дождаться той минуты, когда Печорин как-то сам, помимо воли "автора", попадает в его поле зрения

и полностью овладеет им.

В этом отношении автора как будто опередил Максим Максимыч, не страдающий литературными предрассудками тогдашних путевых очерков, которые включали действие в структуру противоположную структуре авторского мира. Руководствуясь безошибочным чутьем, Максим Максимыч открыл в истории Балы столкновение двух реальных, но несовместимых миров. Один из них он понимал, тогда как другой оставался для него тайной.

Раскрытие этой тайны стало задачей последующих глав романа и, главным образом, "Княжны Мери". Однако от характерных для "Балы" нарративных точек зрения и, прежде всего, от маски путешественника, которого гораздо больше интересует кавказский разбойник, чем петербургский денди в офицерском мундире, нельзя было непосредственно перейти к дневнику этого героя. В произведении необходима была такая форма повествования, в ходе которой Печорин мог бы окончательно привлечь к себе внимание автора, где снимался бы барьер, отделяющий идейный мир героя от социально-идейного мира рассказчика. Таково повествование в главе "Максим Максимыч".¹

Нарративная игра, проблематизируя центральную роль героя в сюжете, не только внушает впечатление, что главный персонаж встал в центре повествования помимо воли автора, по какой-то независимой от него причине. В то же время в ней демонстрируется возникновение - на глазах читателя - романа из не-романных слагаемых, в виде "вторичного" продукта произвольного, обусловленного самой реальностью стечения небеллетристических жанров. В "Бэле" этот жанрово-семантический жест стал настолько очевидным, что остальные главы подчинились ему естественным образом, хотя другими своими характеристиками они противоречили друг другу и этим как будто разрушали романную цельность текста.

2.

В отношении места и времени действия "Максим Максимыч" является непосредственным продолжением "Балы". Автор продолжает путешествовать по Кавказу. Остановившись во Владикавказе, он вновь встречается с штабс-капитаном. Однако характер повествования резко изменился, причем сразу, начиная с первого абзаца:

Расставшись с Максимом Максимычем, я живо проскакал Терекское и Дарьяльское ущелья, завтракал в Казбеке, чай пил в Ларсе, а к ужину поспел в Владикавказ. Избавляю вас от описания гор, от возгласов, которые ничего не выражают, от картин, которые ничего не изображают, особенно для тех, которые там не были, и от статистических замечаний, которых решительно никто читать не станет".

Такой начальный иронический аккорд направлен, прежде всего, против сентиментальной и романтической традиции путевых очерков. Вместе с тем становится очевидным расхождение с характером авторского повествования в "Бэле". Именно там ведь встречаются характерные для сентиментально-романтического путевого очерка "описания гор" и даже "возгласы" и "картины", которые, с одной стороны, в лермонтовском тексте всегда "выражают" и "изображают" что-то определенное, но, с другой стороны, отличаются чертами поэтизирующего лирического описания. От них в "Максиме Максимыче" не осталось и следа.

С этим связан и другой важный момент. В "Бэле" преобладает стилизация непосвященности и наивности. В "Максиме Максимыче" же автор отбрасывает эту маску и неожиданно выступает в роли хорошего знатока местного быта, который способен объяснить непосвященному читателю местные реалии (например, слово "оказия"). Он теперь уже на равных правах со своим спутником, как будто со времени их последней встречи прошло не двое суток, а время длительного "кавказского" опыта.

Отношения автора к штабс-капитану тоже резко изменились; они теперь лишены любознательности, характерной для рассказчика "Бэлы" ("Мне страх хотелось вытянуть из него какую-нибудь историю ...). Автор констатирует: "Мы молчали. Об чем нам было говорить? ... Он уже рассказал об себе все, что было занимательного, а мне было нечего рассказывать ..."

В "Бэле" автор по отношению к предмету рассказа выглядел менее компетентным, чем Максим Максимыч. Теперь они смотрят на кавказскую среду с одинаковой трезвостью. Но автор, сверх этого, проявляет знакомство со средой, о которой Максим Максимыч не знает почти ничего, т.е. с образом жизни и мышления светской петербургской молодежи: он сам ведь является выходцем из нее.

В "Бэле" текст строится в виде потенциального противопо-

ставления двух нарративных точек зрения - романтически-экзотической и семейственно-бытовой; в результате, повествовательный монолог переходит в диалог. В "Вэле" Максим Максимыч являлся партнером автора-путешественника; тот называет его "мой собеседник" или "мой спутник". В "Максима Максимыче" он больше не является "собеседником", и поэтому здесь вместо диалога двух рассказчиков преобладает монолог единственного субъекта - автора.

В отношении автора к Максиму Максимычу изменилось не только то, что он больше не ждет от него "историек". В "Вэле" автор называл Максима Максимыча "штабс-капитаном", "старым кавказцем", "старым воином", т.е. опытным и, в соответствии с его званием, достаточно компетентным, авторитетным человеком. В "Максима Максимыче" выражение "старый кавказец" превратилось в "старик" (3х), "мой старик" (1х) и даже в "бедный старик" (2х); простое "штабс-капитан" появилось лишь один раз; другой раз к нему прибавилось определение "добрый" ("добрый штабс-капитан"); такого же типа выражение "добрый Максим Максимыч". Вместо опытности, компетентности и авторитетности на первом плане теперь старость, и слабость, достойные сожаления.

Рассказчик обменял уважение и партнерство по отношению к Максиму Максимычу на снисходительность, скрытую под покровом филантропической жалости. Это связано с новой его жанрово-нарративной маской, определяющей характер повествования в этой главе. Мы уже приводили слова Б.М.Эйхенбаума, назвавшего "Максима Максимыча" "дополнительным к 'Вэле' очерком". Слово "очерк" характеризует не только действие, т.е. "событийность всевозможных случайных встреч, приездов и отъездов и т.п."², но и типичную для очерка нарративную точку зрения, а именно познание неофициальной местной социальной реальности как этически однородной с ценностным миром официальной реальности, исходной для рассказчика. Очерк подходит для открытия новой социальной территории и для вывода о том, что она - вопреки своей неофициальности, своему более "низкому" статусу - одинаково человечна.

В "Максима Максимыче" Лермонтов строит повествование именно на этой сентиментально-филантропической тенденции жанра. "Максим Максимыч" - это рассказ о том, как молодой жестокий столичный денди своим поведением обидел старика, с которым он когда-то (при других обстоятельствах) дружил и вместе пережил ряд драма-

тических событий. Стремясь к сентиментальному эффекту, рассказчик повторяет и "нагнетает" одно и то же исходное положение: напрасное ожидание Максимом Максимычем Печорина. Он показывает горькое разочарование старика (включая еле сдерживаемые слезы и т.д.) и заканчивает свой рассказ одинаково шаблонно: сентиментальным рассуждением о разном действии потери идеалов на молодых и на старых людей.

Связь филантропической нарративной маски с типичной для очерка сюжетностью сказывается и в том, каким образом рассказчик вовлекается в действие, т.е. во встречу Максима Максимыча с Печориным. Хотя в течение всего повествования рассказчик продолжает жалеть "бедного старика", для Максима Максимыча он становится представителем именно того чужого слоя, в состав которого входит и Печорин, нанеший старому кавказцу жестокую обиду. Именно из принадлежности рассказчика к этому слою вырастает его интерес к журналу Печорина, который зародился именно в ту минуту, когда Максим Максимыч в знак своего разочарования в забывчивом друге хочет избавиться от печоринского текста, как документа прежней его дружбы. Поэтому Максим Максимыч начинает относиться к рассказчику холодно, как будто он в противоречии между его искренней заинтересованностью в судьбе штабс-капитана, с одной стороны, и любознательным отношением к журналу Печорина, с другой, рассмотрел или скорее почувствовал, что место рассказчика в чужом, официальном мире.

Литература по Лермонтову (в особенности пособия для учащихся) часто использует филантропические тона главы "Максим Максимыч", чтобы доказать гуманности и народности поэта. Мы не намерены оспаривать такие толкования. Однако даже маску автора-филантропа нельзя принимать дословно, поскольку она дана в ГИВ с таким же привкусом некомпетентности, каким в "Бэле" отличается маска сентиментального путешественника.

В "Бэле" кавказский опыт Максима Максимыча обнажал и направлял романтическую иллюзию рассказчика. В "Максиме Максимыче" шаблонному мышлению рассказчика противоречат самые факты, появляющиеся как будто произвольно и неожиданно, помимо его воли и ожидания. Именно таким путем в его поле зрения появился Печорин, о котором он в связи с историей Бэлы составил "не очень выгодное понятие", и который для него не являлся героем перво-

степенной важности (лишь "некоторые черты в его характере показались мне замечательными"). Поэтому части повествования, имеющие важное значение для романа в целом, т.е. портрет Печорина и приобретение его дневников рассказчиком, даны в виде эпизодов, второстепенных с точки зрения истории Максима Максимыча, лишь сопровождающих филантропический рассказ о том, как Печорин обидел старого кавказца.

Портрет Печорина, исходящий из однородного возрастного, социального и культурного опыта рассказчика и героя, образует в романе переход от не вполне компетентной точки зрения Максима Максимыча к дневниковой автохарактеристике Печорина. Приобретение дневника представляет для рассказчика приобретение большей части звеньев из "длинной цепи повестей", т.е. романа. Однако в рамках рассказа о Максиме Максимыче рассказчик скорее умалчивает, чем подчеркивает значение этого своего приобретения, что отвечает духу замечания, сделанного им в начале главы, а именно, что он "для развлечения... вздумал записывать рассказ Максима Максимыча о Вэле, не воображая, что он будет первым звеном длинной цепи повестей..." Таким образом, он понял "романную" роль своего героя лишь задним числом, когда уже кончился эпизод встречи Печорина с Максимом Максимычем, а вместе с ним кончилась и роль сентиментального филантропа.

В "Максиме Максимыче" игра в зарождение романа о "герое нашего времени" из нероманных частей прибавила к путевому очерку и сказовой новелле еще и филантропический очерк. Появилась еще одна нарративная маска, выражавшая неполную компетентность рассказчика по отношению к центральному персонажу; а тот больше сам напрашивался в герои, чем получал такой "стаж" со стороны рассказчика. Этим роман продолжал формироваться как будто непроизвольно, по прихоти самой реальности, заполнившей по стечению обстоятельств кругозор повествующего субъекта фигурой человека, которого он не думал принимать в герои.

3

За "Максимом Максимычем" следует "Журнал Печорина", автоанализ и автохарактеристика героя. После сомнений в сюжетной роли героя Печорин сам становится в центр мира, и его взаимоотношения с другими персонажами больше не даются сквозь искажаю-

щую призму сознания "непонимающего" докладчика; рассказчик теперь располагает неограниченной свободой самораскрытия.

Однако нарративная игра, определявшая характер первой и второй глав романа, на этом не кончилась. Лермонтов и здесь применил особый композиционный прием, усиливший напряжение между двумя жанровыми планами текста - документальным и романым. "Журнал Печорина" состоит из "Тамани", "Княжны Мери" и "Фаталиста". Но "Тамань" включена в первую часть ГНВ, тогда как "Княжна Мери" и "Фаталист" образуют вторую. Таким образом произошло разъединение определенного документального жанра (дневника) и присоединение отключенной части к документальным жанрам другого типа (к путешествию и к филантропическому очерку). Благодаря этому композиционному приему отдельные части (главы) выступают не только в роли, соответствующей их номинальному жанру (дневнику), но и в роли компонентов другого, более высокого целого, т.е. романа, принципиально отличающегося от простой последовательности нескольких документов.

Тогда как при помощи этого приема раскрывалась роль документа на службе романа, повествовательная точка зрения самого "журнала Печорина" построена по противоположному принципу: миропонимание героя, его точка зрения вырастает из литературы и ищет себе применения на практике, в быту. Такое обусловленное определенными идеологическими и эстетическими шаблонами отношение автобиографического героя к реальности построено по этим шаблонам. Реальность, однако, построена по-другому и повествование, поэтому, описывает не только применение концепции героя на практике, но и противоречащие шаблонным взглядам факты, показывая, таким образом, неполную компетентность даже автобиографического рассказчика по отношению к предмету повествования.

В "Тамани" Печорин рассказывает о поведении местных контрабандистов, вызвавшем его любопытство, и о неожиданных практических (отрицательных) последствиях этого любопытства. Речь идет о вмешательстве рассказчика в чуждый ему мир. В этом отношении "Тамань" близка первым двум главам ГНВ, в которых также представлены последствия действий Печорина в чужой среде. Разница состоит лишь в том, что теперь описание причиняемого этими действиями зла дает герой сам, т.е. что впервые поведение его из предмета не вполне компетентного наблюдения извне становится

предметом автореферата.

Однако даже теперь источник зла не раскрывается. В "Бэле" и в "Максиме Максимыче" это оказалось невозможным потому, что рассказчику недоставало предпосылок для познания героя; он или являлся выходцем из другой социальной среды (Максим Максимыч в роли рассказчика истории Бэлы), или походил к событиям с определенным шаблонным идейно-литературным ожиданием (романтическое путешествие, филантропический очерк). В "Тамани" в такое положение попал сам Печорин - в роли рассказчика и героя в одном лице. Его ошибки в контактах с контрабандистами вытекают не из отсутствия в его сознании какого бы то ни было представления об их мире, а, наоборот, из того, что он по отношению к ним руководствуется довольно определенными взглядами, которые, однако, на поверку оказываются ошибочными, неадекватными. В результате, поступки героя приводят к событиям неожиданным и вредным для других участников действия.

Работы, посвященные ГНВ, отметили литературность в подходе Печорина к девушке из хибарки контрабандистов, сказавшуюся в представлении о героине, как о комбинации персонажей Жуковского ("Ундина") и Гете (Миньона из "Вильгельма Мейстера"). По примеру Жуковского Печорин воспринимает и описывает и пейзаж. А казацкий слуга Печорина образует определенную фольклорную параллель к точке зрения героя: к печоринской литературной таинственности и романтичности он, повторяя местное предание, прибавляет таинственность сказочную: в его понимании хибарка контрабандистов - дом "нечистой силы".³

Таким образом, в "Тамани" Печорин пытается подчинить реальность литературному шаблону. Его "литературное" поведение, однако, бросает его в гущу практических отношений, которые не имеют ничего общего с таким шаблоном; не поддаются ему и именно своей неожиданностью, непредсказанностью противоречат ему, представляя "настоящую действительность".

Нарративная точка зрения автобиографии (т.е. дневника) в "Тамани", наряду с повествовательными приемами в других главах ГНВ, сигнализирует о документальности, достоверности. Однако в понимании Лермонтова даже документальный жанр, ставший модным и попавший в сферу художественного сознания эпохи, не застрахован от влияния литературного штампа.

В "Бэле" и в "Максими Максимыче" Печорин выглядел таинственным, потому что кругозор рассказчиков не позволял им раскрыть мотивы поведения героя или значение его роли в событиях. Эта таинственность являлась источником демоничности персонажа. В "Тамани", поступки Печорина приводят к таким же фатально-отрицательным последствиям, к каким они привели в "Бэле" и в "Максими Максимыче", а потому также могут выглядеть демоническими. Вместе с тем, однако, именно здесь начинается разоблачение печоринского демонизма. Исходящее от героя зло имеет своей причиной не только его независимую, демиургическую, не находящую для себя положительного применения волю, но также и - в не меньшей мере - незнание им жизни, обусловленное зависимостью его от литературной моды.

Намекая на неполную компетентность демонического разума героя по отношению к реальности, который он не в состоянии объять, "Тамань" подготавливает вторую часть романа. Полное развитие противоречия между демоническим разумом и находящейся вне его кругозора реальностью дано в "Княжне Мери".

Прежде чем перейти к анализу повествования в этой главе, следует, однако, отметить еще одну особую черту "Тамани". Лермонтов включил главу "Тамань" в "Журнал Печорина"; однако характер ее не вполне соответствует жанру дневника. По В.М. Эйхенбауму "'Тамань' и 'Фаталист', во-первых, не подходят под понятие 'журнала' (т.е. дневника) и, во-вторых, по духу своему не совсем согласуются с личностью Печорина, как она обрисовывается из 'журнала', а иной раз и с его стилем, кругом представлений, знаний и т.д.". Одна лишь "Княжна Мери" "представляет собою действительно исповедь души, а не сюжетную новеллу".⁴

Дневник - последовательность отдельно возникающих, отмеченных самостоятельными датами записей; он также может представлять собою цепь разных, постепенно меняющихся установок говорящего, в составе которых последующая установка может противоречить предшествующей и т.д. Главе "Тамани" недостает этого качества дневника, т.е. прерывистой упорядоченности хронологических записей; она даже не нуждается в такой структуре. Здесь все происходящее имеет характер цепочки хотя и непредвиденных, но связанных последствий одной реакции героя на незнакомую реальность, т.е. характер цельного события. Вопреки этому включение "сюжетной новеллы"

в журнал Печорина не выглядит неестественным (отмеченное Б.М. Эйхенбаумом противоречие - не вывод, сделанный из читательского отношения к тексту, а результат научного анализа): здесь иллюзия "дневника" вызвана автобиографичностью рассказа.

В отличие от этого в "Княжне Мери" заложенные в жанре дневника возможности использованы полностью.

4

Дневник - общение с самим собою. Коммуникативная ситуация дневника не рассчитана на присутствие других людей, публики. Поэтому любое опубликование настоящего, нефиктивного дневника создает дополнительную, совершенно новую коммуникативную ситуацию, становясь источником напряжения между исконным и новым адресованием текста. Второй адресат, публика, присутствует здесь, так сказать, *per nefas*, тайно. Использование формы дневника в беллетристике переворачивает эти отношения. Реальная аудитория, к которой обращается художественная проза, это как раз исключаемая жанром дневника общественность, публика; а первоначальный адресат дневника, его "я", субъект - лишь условное, фиктивное лицо. Таким образом, дневниковое сообщение превращается в коммуникативную игру. Противоречия коммуникативной ситуации "дневника в беллетристике" становятся источником нарративных эффектов. В "Княжне Мери", однако, Лермонтов использовал не только эти возможности.

Дневник, с одной стороны, описывает события по принципу хронологической последовательности и параллельности (смежности), независимо от внутренних причинно-следственных связей. Эта черта позволяет художественной прозе скрыть в форме дневника цельность сюжета под маской непринужденности.

С другой стороны, совершенно противоположные возможности заложены в темпорально-композиционном строе этого жанра. Дневник - последовательность отдельных, отмеченных самостоятельной датировкой сообщений. В таком тексте общение с самим собою основано на возможности функционирования записей в роли не только сообщения о случившемся, но и отгадки будущего, причем каждая новая запись может стать сравнением предсказания с реальным ходом и результатом события.

Таким образом, в форме дневника заложена возможность напря-

жения, во-первых, между замыслом действия и его настоящим ходом, а, во-вторых, между внутренней спаянностью и внешним стечением эпизодов. В "Княжне Мери" использованы обе эти возможности.

Первая тенденция сказалась в отношении Печорина к Мери, предмету его любовной интриги. Вторая - в отношении к Вере, женщине, которую он когда-то любил и продолжает любить, и которая неожиданно вновь входит в его жизнь, принося с собою тяжесть давнего и горестного любовного чувства, Вера появляется именно в минуту, когда Печорин разыгрывает свою игру с княжной; дневник же чередует записи, фиксирующие развитие этой игры в любовь, с записями о возобновленных отношениях героя с Верой. Таким образом, подчеркнута параллельность и, вместе с тем, противоположность этих двух связей.

В записях, посвященных княжне и Грушницкому, Печорин рассказывает о событиях, сравнивая их со своими предсказаниями и записывая новые замыслы и планы, которые он потом опять может сопоставлять с их практическим осуществлением. Его предсказания опираются на повторяемость характеров, поведения и положений в обществе определенного типа, на общий жизненный опыт рассказчика; поэтому и частое чередование с психологическим и нравственным раздумьем. В этом отношении "журнал Печорина" - смесь рефлексий, предсказаний и рассказа о случившемся; он - постоянное сопоставление этих слагаемых.

Такая коммуникативная ситуированность повествования соответствует мировоззренческим установкам героя и характеру приводимого им в движение действия. Печорин смотрит на собственную жизнь как на определенное взаимоотношение детерминированности и свободы. Он детерминирован постольку, поскольку мир не дает ему простора для положительных, сверхлично значимых поступков (см. размышление его "... верно, было мне назначение высокое, потому что я чувствую в душе моей силы необъятные... но я не угадал этого назначения..." и т.д.). С точки зрения этой основной потери ему незачем ждать от мира чего-либо нового, все заранее известно. Психическим проявлением этого состояния является скука.

Разумеется, даже в такой ситуации герой чувствует в себе эти "силы необъятные" и, поэтому, стремится к действию. Перед ним открывается простор двойного рода. Одна сфера - это действие

в чужой по сравнению с его исходным миром среде, которая построена по особым, неизвестным героям правилам. Поступки Печорина в чуждом ему пространстве, а также противопоставление его нравственному строю троицей "естественной" среды (кавказских горцев, простых людей вроде Максима Максимыча, таманских контрабандистов) описаны в первой части романа ("Бэла", "Максим Максимыч", "Тамань").

Вторая сфера действия Печорина - его собственная социальная среда. Об этом повествует "Княжна Мери". Так как здесь, с точки зрения Печорина, невозможна наделенная смыслом практика, единственное поле самоутверждения героя - это деятельность, понимаемая как определенная игра. Это игра по образцу драматического действия, в котором герой выступает одновременно в ролях автора и актера: он выдумал интригу и по собственному плану одновременно играет свою роль и выдумывает сюжетные ходы вплоть до окончательной развязки. Речь идет именно об игре, так как цель героя не практическое изменение реальности, а лишь проверка собственного ума, его превосходства над другими людьми, испытание силы собственного предвидения. Его преимущество по сравнению с другими участниками разыгрываемого им действия состоит в том, что он в качестве "автора" заранее обдумывал все варианты припускаемых другим ролей и свои собственные реакции.

Его роль по отношению к другим персонажам похожа на роль полководца, задумавшего и проводящего стратегическую игру. Характерно, что Печорин в одном месте (после трагического отъезда Веры) сравнивает самого себя с Наполеоном, а в другом месте определяет свое отношение к жизни как стратегию перманентной войны: "... я люблю врагов, хотя не по-христиански. Они меня забавляют, волнуют мне кровь. Быть всегда на-стороже, ловить каждый взгляд, значение каждого слова, угадывать намерения, разрушать заговоры, притворяться обманутым, и вдруг одним толчком опрокинуть все огромное и многотрудное здание из хитростей и замыслов, - вот что я называю жизнью".

Поэтому основную нарративную установку "Княжны Мери" можно определить как описание событий с точки зрения их стратегической предсказанности. Оттого так часто в рассказе Печорина встречаются слова, выражающие отгадку, угадывание и т.п.⁵ В его взаимоотношениях с Грушницким то и дело встречается тема пари⁶, т.е. опять

тема отгадывания будущего и спора о правильности отгадки.

Печорин доминирует в действии не только потому, что он сам вызвал его и управляет им, но еще и по другой причине: тогда как он проводит именно игру, другие участники не знают об игровом характере действия и реагируют на поведение Печорина как на практические поступки, влияющие на их жизненную судьбу. Это дает Печорину превосходство над ними: тогда как они действуют спонтанно, реагируя на его поступки *ad hoc*, не подозревая о дальнейших последствиях их, он предвидит именно это и может играть со своими партнерами, как кошка с мышью. Дневниковая форма рассказа точно выражает это напряжение между спонтанным ходом событий и их стратегическим предвосхищением.

Однако противоречие между игровым подходом героя к интриге и практической установкой других участников ее является одновременно и источником его слабости. Из их практической реакции на его поступки вырастает требование, чтобы поведение его соответствовало их собственному поведению, т.е. чтобы он сделал практические выводы из разыгранного им конфликта. А выполнение этого требования знаменует собою конец суверенной стратегии, положения полководца.

Разумеется, Печорин не в состоянии прекратить игру, не доведя других участников ее до ситуации, которая прямо угрожает их нравственному и физическому существованию. Эта угроза, однако, в свою очередь усиливает происходящее помимо воли героя испытание жизнью, заставляя его, наконец, действительно сделать выбор между основными ценностями собственной аксиологической системы.

Гамма этих ценностей состоит из трех слагаемых: жизни, чести, свободы, причем самой высокой ценностью является свобода. Отношения Печорина к Грушницкому приводят его к выбору между жизнью и честью, отношения с княжной - к выбору между честью и свободой. В первом плане Печорин добивается чести ценою убийства, во втором свободы в бесчестии. С его точки зрения, однако, это не поражение, так как в обоих столкновениях он получает ожидаемый им выигрыш. Он остался демиургом.

Разумеется, демиургом он является лишь в рамках определенного противоречия, раскрытие которого приводит к познанию границ его как бы неограниченной суверенности. Предвиденное и раз-

ыгранное им действие всегда доходит до точки, где окончательная судьба замысла героя решается - при помощи азартной ставки. Азартная ставка, однако, создает ситуацию, решить которую не в состоянии ни один из участников игры: здесь "игрок играет не с другим человеком, а со Случаем"⁷.

Незадолго до дуэли с Грушницким Печорин узнает о том, что она должна быть неравной, т.е. что ему она должна стоить жизни, а его сопернику ничего. В качестве контратаки он, однако, выбирает не разоблачение мошенничества, а метание жребия, т.е. ставку жизней соперников на карту Случая. Метания жребия он добивается, а мошенничество соперника он разоблачает лишь в ходе самой дуэли, уже после того, как Грушницкому не удалось убить его.

В таком же плане Печорин обдумывает и решает и свое отношение к княжне. В его сознании альтернативе прочной связи с любимой женщиной противопоставляется опять идея азартной игры: "Я готов на все жертвы, кроме этой (брака, М.Д.); двадцать раз жизнь свою, даже честь поставлю на карту... Но свободы своей не продам".

Таким образом, смысл стратегически продуманной жизни раскрывается в азартной ставке, в ходе которой судьбу человека решает Случай. Лермонтов сделал дневник адекватной повествовательной формой этой установки, этой парадоксальной силы-слабости стратегического ума лишнего человека.

В ходе рассказа об отношении Печорина к княжне Мери по-своему повторилось противоречие, на котором основан сюжет "Тамани": вызванное героем действие получило непредвиденный ход. В данном случае, однако, способность успешного предвидения в родственной герою социальной среде - одна из определяющих черт его облика; поэтому победа "реальности" (=непредвиденного) над иллюзорными чертами его миропонимания тем более значительна и убедительна. Разумеется, герой сам себе не признается в поражении, заслонив ограниченность своей власти над людьми способностью поставить собственную жизнь и честь на карту Случая. Но, добавим к этому, в этой операции он также и прав: прав постольку, поскольку он в самом деле, не боясь сделать такую ставку, становится хозяином своей судьбы. Он умеет отстоять высшую ценность своей аксиологии - свободу.

Рядом с этой сюжетной линией "Княжны Мери" тем большее значение приобретает другая нарративная тенденция дневника, а именно рассказ о событиях, протекающих помимо воли пишущего, в порядке простого стечения разнородных эпизодов. В повествовании в качестве "непроизвольной" (на самом деле последовательно используемой и регулярно чередующейся с частями первой сюжетной линии) противоположностью к печоринской демонически-демиургической игре с княжной Мери и с Грушницким всплывает и развивается история Веры.

Дело не только в том, что новое появление Веры в жизни Печорина неожиданное, и что эпизоды этой вновь воскреснувшей связи вплетаются в рассказ о княжне Мери как-то "вне плана". Самое отношение Печорина к Вере - прямая противоположность любой стратегии. Начиная с первого известия о ее приезде, в высказываниях Печорина о ней преобладает чувство неуверенности. Вера не является для него предметом ни предвидения, ни игры, а, наоборот, вызывает в его душе вопросы, на которые у него не хватает однозначного ответа.⁸ Свой любовный разговор с Верой он описывает как один из тех, "которые на бумаге не имеют смысла, которые повторить нельзя и нельзя даже запомнить: значение их звуков заменяет и дополняет значение слов, как в итальянской опере". Спонтанность его отношения к Вере сказалась также после первой встречи с ней во время поездки Печорина на лошади в вольную степь "без нужды и цели"; эта встреча с природой как стихией - последствие волнения, вызванного возобновлением давней любовной связи.

Во взаимоотношениях Печорина с Верой инициатива исходит от Веры; Печорин подчиняется ей без сопротивления. И кульминационное событие их любви, ночная встреча любовников, происходит по ее инициативе и плану. Получив приглашение Веры к ночной встрече, Печорин говорит себе: "... наконец-таки вышло по-моему". Однако ни о каких планах или замыслах по этому поводу не свидетельствует ни его зафиксированные в дневнике мысли, ни его поведение; при этом для своих поступков по отношению к княжне и к Грушницкому он составляет целые сценарии. Зато из отношения Веры к нему видно, что для нее (для нее одной!) он во всем предсказуем. Сам он записывает: "... это... женщина, которая меня поняла совершенно, со всеми моими слабостями, дурными

страстями..." Она же пишет ему в прощальном письме: "... я про- никла во все тайны души твоей..."

Именно потому, что Вера досконально знает его, Печорин не в силах понять, почему она все же любит его. Однако в последнем письме Веры к нему встречается фраза: "... я пожертвовала собою, надеясь, что когда-нибудь ты оценишь мою жертву, что когда-нибудь ты поймешь мою глубокую нежность, независящую ни от каких условий". В этой фразе названа ценность, отсутствующая в аксиологической системе Печорина: любовь. Здесь признается женщина, в прошлом бывшая объектом такой же демонической стратегии, какая теперь направлена на княжну Мери; и эта женщина "отгадывает" Печорина в такой же степени, в какой он отгадывает поведение своих жертв. И, вопреки этому, она продолжает любить его, любить в нем то, что является "особенным" и что звучит в его голосе как "власть непобедимая"; это те качества, которые сам он назвал "силами необъятными", проявлением "назначения высокого". Вера любит в нем его "высокое назначение" вопреки его падению: Печорин для нее - несчастный демон ("ты был несчастлив, и я пожертвовала собою").

Б.М. Эйхенбаум сделал по поводу "Княжны Мери" следующее замечание: "Можно даже сказать, что заглавие этой исповеди кажется странным: это дневник, в котором Вера, в сущности, играет более серьезную роль, чем княжна Мери. Для такой вещи самым естественным заглавием было бы - 'Журнал Печорина'; включение 'Тамани' и 'Фаталиста'... заставило Лермонтова дать особое заглавие дневнику..."⁹

Эйхенбаум, по нашему мнению, не вполне учитывает доминирующей нарративной установки "Княжны Мери". Внимание рассказчика в ней сосредоточено на задуманной и разыгранной им интриге, главным объектом которой является именно княжна Мери, а субъектом - его предвидящая воля. Она же является основной точкой зрения рассказа. В этом отношении история Веры - неожиданное осложнение, примесь жизненного случая, прибавленная к основному действию скорее по жанровым правилам дневника, чем по своему влиянию на основную интригу. Поэтому конец рассказа о Vere предшествует последнему аккорду главы, т.е. заключительной встрече Печорина с Мери; и он дан в намеренно сниженном тоне, тогда как отношение героя к княжне доведено до заключительного поэтизирующего срав-

нения собственной жизни с судьбой морского разбойника.

Разумеется, все это - еще одна маска, близкая повествовательным установкам предшествующих глав: рассказ ведет лицо, не вполне компетентное по отношению к предмету. Источник этой частичной некомпетентности могут быть разные: чуждость героя рассказчику, неадекватность применяемого жанрового шаблона, растерянность автореферата по отношению к малознакомой рассказчику реальности. В "Княжне Мери" это - определенный мировоззренческий самообман повествующего героя.

"Реальность", "правда" о действии и герое добились своего и здесь, вопреки не вполне компетентному сознанию рассказчика, и благодаря хронологической непосредственности дневника, открытого и для фактов, внесистемных с точки зрения стратегической воли рассказчика.

Разумеется, эти факты не такие уж непосредственные и случайные, какими они выглядят в дневниковой записи. Данные о связи Печорина и Веры прочно вкомпонированы в рассказ о княжне и Грушницком, образуя для него строго продуманный контрастный фон. Однако по сравнению с основной установкой рассказчика они звучат как голос непосредственной реальности рядом с самосознанием героя, содержащим элементы идеологического самообмана.

Повествование в "Княжне Мери" построено на напряжении между этими двумя планами. Здесь Лермонтов добился большой художественной победы: первая русская "исповедь сына века" стала не только глубокой психологической интроспекцией, но содержала также корректив "непосредственной" реальности, которая даже в беспощадной исповеди открывает немалую долю самообмана.

"Фаталист" выполняет в ГИВ роль своеобразного эпилога. Это - не эпилог в смысле добавочного рассказа о событиях, последовавших после окончания главного действия; такой рассказ призван "дорисовать" картину биографии героя. "Фаталист" - также как и другие главы романа - рисует лишь один самостоятельный аспект отношения героя к миру, безотносительно к хронологической позиции эпизода. Это отвечает основной повествовательной установке автора, т.е. строить рассказ не как описание биографии героя, а как путешествие в его душу.

В "Княжне Мери" рассказана печоринская игра, перешагивающая собственные границы и доходящая до требований жизненно-обязатель-

ных поступков, заставляющих героя поставить на карту собственную честь и жизнь. В "Фаталисте" мы с самого начала находимся в экспериментально чистой атмосфере азартной игры.

Завязка рождается из скуки героев, которым надоела карточная игра. В пошлом разговоре, характерном для такого общества офицеров-игроков, вдруг всплывает тема судьбы, фатального предопределения личной жизни. Печорин формулирует свой тезис, направленный против фатализма; столкновение его с противоположным взглядом Вулича приводит к новой ставке. И подобно тому как в азартной игре игроки ставят деньги на определенные карты, Печорин и Вулич делают ставку на свое отношение к жизни, на мировоззрение. Но тогда как Печорин ставит деньги, Вулич ставит собственную жизнь.

В карточной игре победителем является тот, кому выпадает ожидаемая им карта. Однако пари Печорина и Вулича таким путем не разрешимо. В решающий исход азартной игры Случай присуждает деньги, но не в состоянии решить вопрос об истине. В споре об истинности философской установки он просто некомпетентен и недействителен.

Однако действие "фаталиста" и рассказ о нем протекает так, как будто именно такое решение философского спора возможно; рассказчик даже в порядке ретроспективы разделяет первоначальный, положенный в основу интриги замысел, а именно проверить возможность существования "судьбы". Таким образом, все эпизоды данной истории включены в ложную связь: они призваны иллюстрировать собою заранее недоказуемый смысл.

Державин держит пари, что фатального предопределения, "судьбы" нет. Вулич же отстаивает противоположный взгляд; доказательством его правоты должен служить счастливый исход эксперимента с пистолетом, приставленным к собственной голове: по воле судьбы пистолет должен дать осечку и Вулич будет жить; таким образом, он выиграет у Печорина деньги и заодно приведет "доказательство" правильности своей фаталистической концепции. Печорин же за минуту до эксперимента, не отменяя начатой игры, но в противоположность к первоначальной своей установке и ставке, мысленно принимает точку зрения своего противника, т.е. начинает верить в предопределенность биографии человека, так что, собственно говоря, пари оказывается лишним: Печорин проиграл его еще

до начала самой игры со Случаем (до эксперимента с пистолетом). В этом противоречии, однако, скрыта ирония: Печорин ведь поверил в существование судьбы на основании данных, смысл которых прямо противоположен мнению Вулича: в чертах его лица Печорин читает предопределение не к жизни, а к смерти. После этого следует самый эксперимент с пистолетом со счастливым исходом для Вулича, выигравшего пари (судьба существует, "потому что" игрок остался в живых); Печорин проиграл свои деньги, однако результат эксперимента приводит его обратно к первоначальной антифаталистской точке зрения (судьбы нет, потому что начертанное на лице Вулича предопределение к смерти не осуществилось). Но сразу после этого Вулич неожиданно погибает: предчувствие Печорина все же сбылось, чем и подтверждается правильность фаталистического толкования проблемы. Вопреки этому Печорин продолжает придерживаться своей первоначальной точки зрения, определяя ее в конце главы (и романа в целом) следующим образом:

"После этого как бы, кажется, не сделаться фаталистом? Но кто знает наверное, убежден ли он в чем, или нет?... И как часто мы принимаем за убеждение обман чувств или промах рассудка!.. Я люблю сомневаться во всем: это расположение ума не мешает решительности характера; напротив, что до меня касается, то я всегда смелее иду вперед, когда не знаю, что меня ожидает. Ведь хуже смерти ничего не случится - а смерти не минуешь!"

После этого следует в виде заключительного аккорда взгляд Максима Максимыча, который сначала толкует историю Вулича чисто эмпирически и собственно антифаталистически (пистолет дал осечку по причине плохого качества кавказского огнестрельного оружия, причиной смерти Вулича является случайная идея вступить в разговор с пьяницей); но речь Максима Максимыча вдруг, без всякой логики, переходит в народно-гномическое высказывание о смерти пострадавшего, у которого "уж так... на роду было написано!.."

Таким образом, рассказ о Вуличе не достиг своей номинальной цели, так как не удалось им разрешить мировоззренческий спор, т.е. проиллюстрировать истинность одного из двух альтернативных взглядов. Читателю в конце рассказа предоставлен такой же выбор, как и в его начале. Из этого следует, что смысл "Фаталиста" надо искать вне банальной идеологической темы застольного офицерского разговора. Его настоящая, замаскированная банальным спором

тема - характерологическая. Суть ее в сравнении Вулича с Печориним.

На первый взгляд главным героем "Фаталиста" является Вулич. Печорин в качестве рассказчика лишь принимает и развивает тривиальную тему офицерской среды и в ее духе присуждает самому себе эпизодическую роль (человека, сначала спровоцировавшего азартную ставку и в конце разоружившего убийцу Вулича); его собственные поступки не являются предметом анализа. Он ставит себя в тень Вулича, как носителя идеологической темы. Однако в отличие от достаточно разработанной (в отношении фабулы) истории Вулича, оканчивающейся неуверенностью в ее смысле, из эпизодических поступков Печорина как достоверная реальность вырастает совершенно четкий характер центрального героя романа. Тогда как Вулич действует и погибает по правилам собственного идеологического шаблона, Печорин действует независимо от какого бы то ни было идеологически иллюстративного намерения, будто в самой жизни, и является, таким образом, достовернее "фаталиста".

Здесь опять, как уже много раз в предшествующих главах ГИВ, "непроизвольно", но неумолимо заявляет о своих правах логика реальности в противоположность к застилающей ее идеологической схеме. Печорин в "Фаталисте" является носителем обоих начал: в роли рассказчика он передает идейную схему, а в роли героя он представитель реальности.

И Вулич и Печорин играют со Случаем, но каждый по-своему. Вулич обожествляет, идеологизирует его, на самого себя он смотрит лишь как на простое орудие Случая, прямо предлагая ему свою жизнь; а если Случай не взял ее в первый раз (эксперимент с пистолетом), он возьмет ее в любой другой (хотя бы в ближайший - встреча героя с пьяным казаком). С точки зрения Вулича не очень важно, что в первый раз он держал пари, а во второй - нет, так как держа пари он заранее принимал смерть, которая минутой позднее, помимо пари, пришла сама.

В противоположность этому Печорин прямо-таки вызывает Случай на борьбу, зная, что в ней может лишиться жизни. Но он интересуется не смертью, а ценой жизни, помноженной на угрозу смерти. Смерть сама по себе неинтересна и незначительна. Печорина трудно вообразить с приставленным к собственному лбу дулом пистолета; его понимание жизни выражается в разоружении убийцы

Вулича.

В "Княжне Мери" Печорин проявил решимость в принятии крайних практических жизненных выводов из разыгранной им самим игры. В "Фаталисте" эта же точка зрения утверждена в качестве нейтральной, спонтанной, достоверной черты его характера, т.е. как проявление тех "сил необъятных", которые когда-то - до начала всех событий - обещали ему "назначение высокое", виною обстоятельств не осуществившееся.

Знаменательно то, что "чистый", лишенный автостигматизации и, поэтому, вполне достоверный и положительный поступок Печорина совершается в чрезвычайной, авантюрной обстановке. Тем самым он подходит именно для эпилога, раскрывая в характере героя неосуществившуюся возможность положительной биографии и прилагая ее меру ко всем его предшествующим поступкам. И эта мера вобрала в себя смерть в качестве сознательно принятого риска, обдуманной возможности игры со Случаем.

Такая возможность наполненной смыслом смерти представляет собою альтернативу к действительной смерти Печорина, предсказанной им самим уже в первой главе романа. Максим Максимыч передает его слова: "... мне осталось одно средство: путешествовать. ... авось где-нибудь умру на дороге!" Предисловие к журналу Печорина подтверждает правильность этой догадки героя: "Недавно я узнал, что Печорин, возвращаясь из Персии, умер".

Смерть героя - это смерть "на дороге", т.е. не завершение какого-нибудь дела всей его жизни, а лишь факт собственно внесюжетный и, поэтому, лишенный значения. И сообщению о нем отведено место в примечании, помещенном даже не в конце романа, а где-то посередине, и даже не в качестве события важного для оценки центрального персонажа всего произведения, а лишь в качестве условия издательского начинания автора!

Однако если герой в виде итога всей своей жизни предсказал себе смерть "где-нибудь... на дороге", ее незначительность, разумеется, мнимая и на всю его жизнь надо смотреть с точки зрения именно такого его конца! И "фаталист", рассказ о смерти, представленной в основной мировоззренческой перспективе, призывает как раз к такому подходу. Благодаря "фаталисту" смерть Печорина "на дороге" из первоначальной сниженности и незаметности поднимается до уровня неосуществившейся героической альтер-

нативы, в свою очередь освещая его поведение в последней главе своим трезвым, будничным светом.

Таким образом, жизнь героя протекает в несоединимо контрастирующих пространствах, на полюсах бездеятельного наблюдательства и смертельно-азартного поступка. Промежуток между этими полюсами — пространство настоящего, наделенного смыслом дела, способного создать связную последовательность деятельной биографии; но именно она не уготована Печорину, и поэтому у "героя нашего времени" нет биографии. Рассказ о нем раскрывает хроническое противоречие между необходимостью и невозможностью биографии, как единого положительного смысла. В "Фаталисте" это противоречие получило заключительное четкое выражение.

6

ГНВ построен в виде последовательности документальных нарративных точек зрения, организуемых по принципу возрастающей компетентности повествователя: от рассказа не посвященного наблюдателя до автоанализа. Этому соответствует гамма взаимоотношений героя со средой: от поступков в чуждой до действий в родственной ему среде.

При этом жанр произведения, роман, представлен в виде случайного, произвольно образовавшегося состава небеллетристических, разнородных в отношении жанра текстов, которые очутились рядом помимо воли автора, т.е. по воли самой реальности. Вместо героев, которых ставят в центр внимания отдельные главы (см. их названия), этим "случайным" набором текстов "неожиданно" овладело одно лицо, сумевшее объединить их и определить их общее название: "Герой нашего времени".

В смысле композиции (отсутствие биографически-хронологической перспективы) и сюжета (образование из замкнутых в себе, цельных историй с единственным "сквозным" персонажем) такой текст противоречит жанровым законам романа; однако по мере того, как герой, каждый раз вновь становясь в центр событий, всеми своими поступками утверждает необходимость цельной положительной биографии, повествование о нем строит именно романное целое.

Впечатление произвольности, возникновения романа помимо авторского замысла, по воле самой реальности, вызвано не только маской случайного свидетеля и приобретателя нескольких докумен-

тов. В художественной прозе такого рода маски встречаются часто; они в распоряжении любого эпитона. У Лермонтова, помимо этого, впечатление "нелитературного" происхождения текста порождено также определенной ситуированностью повествования, общей для всех применяемых в нем нарративных голосов, несмотря на их разнородность. Этим общим принципом является противоречие между горизонтом рассказчика и пространством "реальности", т.е. между закрепленным в сознании рассказчика миропорядком и внесистемными фактами, которые попадают в его поле зрения, принимают участие в действии и формируют его в известном расхождении с ожиданием повествователя. Эта роль "внесистемной" реальности в сюжете вызывает впечатление тем большей достоверности, что все представленные в ГНВ жанры - небеллетристические, нефиктивные. Рассказчики, однако, пытаются "беллетризовать" их, подчинить их шаблонным литературно-идеологическим представлениям, между тем как несогласуемые с нарративным горизонтом факты облачают эти операции.

Повествование в ГНВ, таким образом, постоянно "уличаемо" в определенной шаблонности своих идейных установок и в неполной компетентности. Однако именно из повествования, а не из другого какого-нибудь источника, происходит и описание внесистемных явлений. Это возможно благодаря маске нефиктивных жанров, которая, с одной стороны, отчасти поддается беллетризации, а, с другой стороны, все же по существу является "литературой факта", т.е. структурой, упорядоченность которой не определяется фабулой, а может в одинаковой мере формироваться сообразно с простым временным или пространственным сосуществованием явлений.

Резюмируем: в ГНВ Лермонтов построил повествование в виде последовательности точек зрения, которые в ходе действия испытывают влияние внесистемной реальности и раскрываются, таким образом, в своей неполной адекватности, но которые, вместе с тем, подчиняются этой реальности и вновь входят в нее.

П р и м е ч а н и я

1. Б.М. Эйхенбаум назвал ее "дополнительным к 'Вэле' очерком, подготовляющим переход к 'журналу' Печорина", ср. М.Ю. ЛЕРМОНТОВ, *Полное собрание сочинений*, т. 4, М.-Л. 1948, с. 464; см. также статью Б.М. ЭЙХЕНБАУМА в книге *История русского романа в двух томах*, т. 1, М.-Л. 1968, с. 295 и, прежде все-

- го, замечание о том, что глава "Максим Максимыч" появилась лишь в отдельном книжном издании романа, т.е. лишь тогда, когда Лермонтов из отдельных новелл стал слагать романное целое.
2. *Краткая литературная энциклопедия*, т. 5, М. 1968, с. 517.
 3. О традиционных литературных мотивах и образах в "Тамани" см., прежде всего, работу В.В. ВИНОГРАДОВА "Стиль прозы Лермонтова", *Литературное наследство*, тт. 43-44, М. 1941, с. 594-596.
 4. *История русского романа в двух томах*, т. 1, с. 296.
 5. См. обращение Печорина к Вернеру, его секунданту и единомышленнику: "... отгадайте, - о вы, отгадывающий все на свете!" В разговоре с Вернером Печорин несколько раз призывает своего друга отгадать его замысел. О Мери он записывает: "Но я вас отгадал, милая княжна, берегитесь!" Вера говорит ему: "Я отгадываю, к чему все это клонится..." и т.д. (Курсив везде мой, М.Д.)
 6. Например, Печорин записывает о своем сопернике: "... бьюсь об заклад, что завтра он будет просить, чтоб его кто-нибудь представил княгине". В другой раз он говорит ему: "Я пари держу, что она не знает, что ты юнкер..." О возможности знакомства Печорина с княжной соперники спорят опять в форме какого-то пари. Печорин: "... если я захочу, то завтра же буду вечером у княгини..." Реплика Грушницкого: "Посмотри". Когда оказалось, что Печорин опередил Грушницкого, позвав Мери на мазурку, Грушницкий признает: "Ты выиграл пари". (Курсив везде мой, М.Д.)
 7. См. Ю.М. ЛОТМАН, "Тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века", *ТЭС VII*, Тарту 1975, с. 125.
 8. Такова его реакция на известие о ее приезде: "Судьба ли нас свела опять на Кавказе, или она нарочно сюда приехала, зная, что меня встретит?... и как мы встретимся?... и потом, она ли это?..." Перед первой встречей с ней он спрашивает себя: "Зачем она здесь? И она ли? И почему я думаю, что это она? и почему я даже так в этом уверен? Мало ли женщин с родинками на щеках?"
 9. *История русского романа в двух томах*, т. 1, с. 296-297.

Rudolf NEUHÄUSER (Klagenfurt)

DAS "BJEDERMEIER" (REALIDEALISMUS) IN DER RUSSISCHEN LYRIK DER FÜNFZIGER JAHRE DES 19. JAHRHUNDERTS

Die jungen Dichter der vierziger und fünfziger Jahre wurzeln noch in der übermächtigen romantischen Tradition. Manche wandten sich später von der Lyrik ab (Turgenev), oder versuchten die Thematik der *Natürlichen Schule* auch in der Lyrik zu verwirklichen (Nekrasov). Andere hingegen entwickelten auf dem Hintergrund der romantischen Tradition ihren eigenen individuellen Stil. Dies war nicht leicht. Die Zahl der Leser von Versdichtung schrumpfte zusehends. Die Aufmerksamkeit gehörte seit Mitte der dreißiger Jahre mehr und mehr der Prosa, die sich früh im Genre der physiologischen Skizze und der naturalistischen Erzählung von Romantik und Idealismus abgelöst hatte. In der Versdichtung war die Situation grundlegend anders. Es bestand eine populäre spätromantische, epigonale Strömung, in deren Hintergrund als unübertroffenes Vorbild Puškin und sein Freundeskreis standen, - eine vielfältige Tradition, die weiterwirkte und eine Ablöse kaum möglich erscheinen ließ. Für die Dauer von etwa drei Jahrzehnten hatte die Versdichtung die literarische Szene dominiert. Noch anfangs der vierziger Jahre wertete Belinskij die Versdichtung sehr hoch. So schrieb er 1841: "Poezija est' vyašij rod iskusstva".¹ Sechs Jahre später mußte er allerdings in einem Rückblick auf die Literatur des vergangenen Jahres feststellen: "Stichi igrajut vtorostepennuju v sravnenii s prozoju rol'. Ich čitajut budto nechotja, edva zamečajut ... Stichtovorcev protiv prežnego stalo teper' nesravnennno men'še..."² Drei Jahre später resumierte Nekrasov im *Sovremennik*: "Stichov net. Nemnogie žalujut, mnogie ètomu radujutsja..."³ Dennoch

leitete gerade diese Aufsatzsammlung, die von Nekrasov redigiert wurde und in der auch sein Essay erschien, eine gewisse Wende ein. Nekrasov hob in seinem Beitrag die Gedichte Tjutčevs hervor. In den weiteren Beiträgen wurde vor allem Fet gewürdigt. Dennoch konnte die Dichtkunst ihre einstige Vorrangstellung nicht zurückerobern. In seinem Essay "Stichotvorenija A.A. Feta. Sankt Peterburg 1856" (*Souremennik* 1857, Nr. 1) nannte auch Botkin sein Zeitalter ein "vek praktičeskij... vraždebnyj vsjakoj poezii"⁴ (192). Er wies darauf hin, daß sich die Literatur in anderen Ländern ähnlich entwickelt hatte. Gervinus hätte dies in seiner *Geschichte der deutschen Nationalliteratur* von 1835-42 ebenso festgestellt wie Prosper Mérimée im *Moniteur universel*. Botkin zitiert Mérimées Meinung, nur im unzivilisierten, "wilden" Zustand könne Dichtung gedeihen, in der gegenwärtigen Zivilisation wäre der Dichter ein "höchst unnützes Mitglied der Gesellschaft".⁵ Ohne diese Ansicht zu teilen, hält sie Botkin doch für charakteristisch für seine Zeit. Das stimmte im großen auch noch für die russische Literatur der späten fünfziger Jahre. Im "praktischen Zeitalter" blieb ihr die Gunst des Leserpublikums versagt. Nichtsdestoweniger traten gerade in den Jahren, die Nekrasovs Aufsatz von dem Botkins trennen, einige hervorragende Lyriker mit Gedichtbänden an die Öffentlichkeit.

Die Dichtung der fünfziger Jahre bietet aber kein einheitliches Bild. Neben augenscheinlich romantischen Motiven, Bildern und Themen stehen realistische Details, und mitunter die Hinwendung zu Themen von sozialkritischer Aussagekraft, die aus der *Natürlichen Schule* übernommen werden. Romantische und realistische Tendenzen mischen sich, worauf schon A. Grigor'ev in seinen kritischen Essays hingewiesen hat. Dies zeigt sich besonders bei Dichtern wie Rostopčina und Nikitin, bei denen persönliche Lebensumstände die kritische Einstellung verstärkten. All dies macht es schwer, die Dichtung der fünfziger Jahre einer Schule oder Richtung zuzuordnen. Dennoch bestehen meines Erachtens Gemeinsamkeiten, die es erlauben, einige der bedeutendsten Dichterpersönlichkeiten der Zeit - mit Ausnahme Nekrasovs - unter dem Stichwort "Real-

idealismus" bzw. "Biedermeier" zusammenzufassen.⁶ Insgesamt gilt für die Lyrik der fünfziger Jahre, daß sie mit viel größerer Ausschließlichkeit als dies von der Prosa gesagt werden kann, Ausdruck einer erneuerten idealistischen Einstellung, eines "idealist revival" ist.⁷ Es stehen Dichterpersönlichkeiten wie Tjutčev, Fet, Majkov, Pavlova, Nikitin und Mej nebeneinander, zu denen noch Rostopčina und Žadovskaja, zum Teil auch Ogarëv gezählt werden können, die in unterschiedlichem Maße an die romantische Tradition anknüpfen, aber dennoch gemeinsame Züge aufweisen, die sie von der Dichtung der zwanziger und dreißiger Jahre deutlich unterscheiden.

Am Beginn der fünfziger Jahre schildert A. Grigor'ev in seinen literarkritischen Essays den typischen Intellektuellen seiner Generation als neuen Hamlet, der wohl nach Idealen strebe, sich danach sehne besser zu sein als er tatsächlich ist, aber an den Widersprüchen des zeitgenössischen Lebens leide und scheitere. Er sei der Mensch, der sich endlos der Reflexion hingabe. Seine cholerische und zugleich melancholische Natur bleibe dennoch dem Schönen, Wahren und Guten zugetan. Gogol als Begründer der *Natürlichen Schule* verdeutlicht für Grigor'ev beide Tendenzen: ein "boleznennoe, razdražennoe negodovanie" und die Tendenz, "prosto opisyvat".⁸ Letzteres entspreche der "reinen" Kunst. Das was bei Grigor'ev noch in der Person Gogols miteinander verbunden ist, fällt in der Folge auseinander. Die "Auflehnung" bleibt weiterhin mit dem Namen Gogols verbunden, die "einfache Beschreibung" wird als "ticho, spokojno i radostno" idealisiert und mit dem dichterischen Werk Puškina verbunden. Schon in dieser Charakterisierung, die der Feder A.V. Družinins entstammt, sind die "biedermeierlichen" Töne nicht zu überhören.⁹

"Reine Kunst" und "Neodidaktik"

Družinin hat sich 1855-56 ausführlich zu dieser Thematik geäußert und eine philosophisch vertiefte Begründung zu geben versucht. Bekanntlich sah er in der *gesamten* Geschichte der Literatur zwei konträre Richtungen, die er als "künstlerische Dichtung" ("artističeskaja poezija") und "didaktische Dichtung"

bezeichnet.¹⁰ Puškin wird dabei als Repräsentant einer Dichtungsauffassung gesehen, die sich am Vorrang des ästhetischen Ideals orientiert, der späte Gogol gilt dagegen als Vertreter einer sozialkritischen Dichtung, die sich - wie wir heute sagen würden - ihres "gesellschaftlichen Auftrags" bewußt ist und didaktisch wirken will. Unter Verweis auf Puškin meint Družinin, die Dichtung sei für "Gebete, süße Töne und Inspiration" (147) geschaffen, das "ewig Schöne, Gute und Wahre" (ib.) sei ihr geistiges Fundament. Davon erwartet sich Družinin eine größere didaktische Ausstrahlung, als die "neodidaktische" Richtung je erzielen könne. Die sentimentale Romantik lehnt Družinin allerdings als "krank, schwach und eine Verirrung" (159) ab! Ebenso setzt er sich von der epigonalen Dichtung ab und stellt mit Befriedigung fest, daß "poetičeskij jazyk uprostilsja" (137). Ziel der Dichtung sei es, die "Prosa des Lebens" zu poetisieren, "razgadyvat' poeziju v predmetach samych obyknovennyh" (89). Anhand der Dichtung Fets bestimmt er als wesentliche Aufgabe der Dichtung "ugadyvanie tončajšich otnošenij duši čelovečeskoj k okružajuščemu ee miru... peredača neulovimogo v žiznennoj poezii" (90, 98).

Auch V.P. Botkin hat sich mit der Problematik der beiden "Lager" in der Kunst befaßt und das Kunstverständnis des "idealistischen Lagers" zu definieren versucht. Er meint, daß das "seelische Leben" und die "Welt innerlicher Phänomene" nur in der Kunst einen "direkten und wahrhaftigen" (153) Ausdruck fänden. Hier kämen die geheimsten Regungen der Seele zur Darstellung. Botkin unterscheidet die "merkantile" (193) Ausgerichtetheit der Zeit von der Hinwendung zum *Praktischen*, die er als Tendenz zu einem Pragmatismus positiv bewertet und der (romantisch-epigonalen) "Herrschaft der leeren Worte und Phrasen" (196) gegenüberstellt. Kunst, pragmatisch gesehen, stelle die tatsächlich vorhandenen inneren, geistigen Werte einer Gesellschaft dar. In diesem Sinne ist für Botkin die Dichtung eine "ewige, wesentliche Eigenschaft der menschlichen Seele" (196). Im Geist des Idealismus verankert der Kritiker das Schöne metaphysisch: "krasota sostavljaet večnuju osnovu javlenij mirovogo duha, osnovu vsej neissledimoj tvorčeskoj sily vselennoj" (198). Dem entspreche im Sensorium des Menschen das "Gefühl für das Schöne", das identisch sei mit dem "Gefühl

für das Poetische" (201), das Botkin auch den sechsten Sinn des Menschen nennt. Die "utilitaristische Theorie" (= Družinins Neodidaktik) widerspricht auch nach ihm dem Wesen der Kunst (202).

Das Schöne, die Poesie und die Natur bilden so eine wesentliche Einheit, der die geistige Substanz der Schöpfung zugrunde liegt, "[poezija, tvorčestvo] ta že tvorčeskaja sila prirody, tol'ko perenesennaja v dušu čelovečeskiju, gde tvorčeskim načalom javljaetsja poetičeskoe čuvstvo." (203)

Nach Art des Realidealismus betont Botkin die Bedeutung der konkreten Details, das Bestreben "vse individualizirovat'", častnosti sut' živaja organizacija celogo." (203) Auch er setzt sich deutlich von der epigonalen romantischen Dichtung ab, die er "lächerlicher Extreme", der Naivité und Phantastik beschuldigt (204). Wird der Dichtung vorgeworfen "otryvat'sja ot svoej sovremennosti i ee trebovanij" (210), dann sei dies nichts Negatives, sondern im Gegenteil geradezu eine Vorbedingung für den Dichter, der die "večnye svojstva prirody", die "večnye načala duši čelovečeskoj" (211) zum Gegenstand seiner Dichtung mache. Botkin weist auf Goethe als Beispiel hin. So wie Družinin spricht auch er immer wieder von "ulovljat' vnutrennie, tainstvennyje dviženija duši" (212) als wesentlichem Zug der zeitgenössischen Dichtung. Er definiert geradezu die Thematik der Dichtung im Hinblick darauf: "Poetičeskoe soderžanie est' prežde vsego soderžanie sobstvennoj duši..." (215). Daneben nennt er das "Naturgefühl", d.h. den Sinn für die Schönheit der Natur, als weitere Quelle der Dichtung.

Von den Dichtern des "idealistischen Lagers" hat sich nur Fet ausführlich zu Fragen der Poetik geäußert, so in seinen Erinnerungen und in dem Aufsatz "O stichotvorenijach F. Tjutčeva" (1859).¹¹ Dort wendet er sich gegen die sozial engagierte Dichtung, und darüberhinaus gegen jedes Dichten, das sich kritisch in Relation zu "anderen Tätigkeiten des Menschen" setzt. Für ihn ist *Poesie* ein absoluter Wert. Dichtung hat nicht einen "Gegenstand" wiederzugeben, sondern sein "Ideal" darzustellen (146). Dieses Ideal definiert er in allgemeinste Form Form als *das Schöne* ("krasota", ib.) das in der ganzen Schöpfung vorhanden sei, aber vom Dichter erst aufgefunden werden müsse.

In diesem Sinne sei die gegenständliche Welt (*vnešnij mir*) das objektive Korrelat der Dichtung. Als ihr subjektives Korrelat käme dazu die Klar- oder Hellsicht (*zorkost', jasnovidenie*) des Dichters. Das *verborgene Schöne* sei der zentrale Gegenstand der Dichtung, vom Dichter sinnlich geschaut, gedanklich erfaßt und im Wort wiedergegeben. So sei in jedem "wahrhaft schönen Werk" auch der "Gedanke" mitgegeben. (150). Je "ferner und allgemeiner" der "poetische Gedanke" ist, desto höher sei er zu werten. Ebenso wie im Gedicht das konkrete Detail dazu diene das Ganze anzudeuten, soll auch der poetische Gedanke nur angedeutet sein und müsse vom Leser zu Ende gedacht werden. Der Leser wird so im Prozeß des "vospolnenie nedoskazannogo" zum Mitschaffenden (*součastnik*) des Autors (151). Eine erstaunlich moderne Auffassung, die Erkenntnisse strukturalistischer Ästhetik vorwegnimmt!

Der ideale Dichter entspricht bei Fet dem "ästhetischen Menschen" Kierkegaards, bzw. der "schönen Seele" Rousseaus. Der Unterschied zur Romantik (besonders ihrer sentimentalischen Variante wie bei Žukovskij) liegt in der Betonung der konkreten Wirklichkeit (*vnešnij mir*), und des konkreten Details. Im Sinne des "*Real-Idealismus*" wird unter Vorwegnahme symbolistischer Ästhetik das in der konkreten Wirklichkeit verborgene Ideal gesucht. Das subjektive Element ist auf das "*jasnovidenie*" des Dichters und seine Fähigkeit der gedanklichen Erfassung des objektiv Schönen im Wort reduziert.

Die Poetik des Realidealismus umfaßt sowohl Družinins Postulat von der didaktischen Wirkung der "artističeskaja poezija", die größer sei als die Wirkung der "neodidaktischen" Dichtung, wie auch Fets Postulat einer reinen Kunst, die nur dem Ideal des Schönen verpflichtet sei. Wie diese Grundsätze in der Bewertung eines Dichters zum Tragen kommen, der im Grunde der Nekrasovschen Richtung näher steht als dem Realidealismus, zeigt Botkins Essay über N.P. Ogar'ëv.¹²

Ogarëv's erste Gedichte erschienen in *Otečestvennyje zapiski* (1840-45) und im *Sovremennik* (Nr. 1, 1849). 1850 wurde Ogarëv in Nekrasovs Artikelserie "Russkie vtorostepennije poety" von Botkin rezensiert. Die Besprechung ist aufschluß-

reich als ein zeitgenössisches Dokument, das uns einen Einblick in die Wertkategorien realidealistischer Kritik in ihrer Anwendung vermittelt. Die Gedichte Ogarevs, auf die sich Botkin beruft, entsprechen in ihrer Gestimmtheit in etwa Dostoevskijs Novelle "Weiße Nächte". Die retrospektive Schau herrscht vor. Botkin lobt an den Gedichten: "istina i prostota vyraženijsa", "zadumčivaja prelest'", "original'nost' kolorita", "glubokoe poetičeskoe čuvstvo". Der Dichter verstehe "ulovljat' sameje ton'kie, mgnovennye uletučivajuščiesja dviženija čuvstva..." (163).

Die Themen der von Botkin in Auszügen zitierten Gedichte entsprechen den Vorlieben des Realidealismus. In "Staryj dom" besucht der Dichter das alte Haus, in dem er seine Jugend verbrachte. Daran schließt sich "Nocturno", das eine nächtliche Szene im alten Landhaus und einen Rundgang durch Haus und Garten beschreibt. "Sveča gorit...", das thematisch an "Staryj dom" anschließt, beinhaltet eine Vignette¹³ - einen Traum für die Dauer einer niederbrennenden Kerze - in der das lyrische Ich sich in eine Nacht am Fluß und darauf in das nächtliche Verona versetzt und die Liebe zwischen Romeo und Julia nachempfindet: "Ja sčastliv, ja blaženstvujuju dušoj..." Die verlöschende Kerze beendet seinen "son prekrasnyj" (157). Botkin betont das Motiv des Nicht-Sagbaren, das in Ogarevs Gedicht "Ispoved'" in folgende Worte gefaßt ist: "A v tom, čto kak-to čudno/ Živet v duševnoj glubine,/ Mne vyskazat'sja trudno." (155) Zu etwa derselben Zeit schrieb Fet seine berühmten Zeilen "O esli b bez slova/ Skazat'sja dušoj bylo možno! ("Kak moški zareju", 1844), ganz zu schweigen von Tjutčeva noch berühmterer Zeile zu demselben Motiv 1833 (*Možva*, Nr. 33), die übrigens in *Sovremennik* 1854 erneut publiziert wurde: "Mysl' izrečennaja est' lož'" ("Silentium"). In "Diližans" erblickt der Reisende bei einbrechender Nacht neben sich in der Kutsche ein Frauengesicht, das ihn an eine Jugendliebe erinnert, - "viden'e davnich dnejj, / Peredo mnoj voskreslo tak slučajno! I snova byl ja mlad" (158). Dieses Motiv - das erneute Erleben der längst vergangenen Jugend - ist typisch für den Realidealismus. Es folgt im Gedicht eine Vignette von

sieben Zeilen, in deren Zentrum der Wunsch steht, die Reise möge nie enden, - "ne imal by étot put' konca", um so ein intensiveres Nacherleben der Vergangenheit zu ermöglichen. Die Ernüchterung kommt allerdings, als er am Ziel angekommen seine Jugendliebe aufsucht, - und eine kranke, verbrauchte Frau findet, in der er kaum seine alte Liebe mehr erkennt. Eine andere Vignette, in der sich intensives Glücksgefühl zu Wortmusik löst, ist das kurze Gedicht "Zvuki", das an Fets berühmte Zeilen "Šepot, robkoe dychan'e" erinnert und zur Gänze von Botkin zitiert wird (159). Es schließt mit charakteristischen Formulierungen: "V éti minuti rastajat' by možno, / V éti minuty legko umeret'."

Als Beispiel für das Genre der Naturlyrik nennt Botkin das Gedicht "Polden'" (160). Der Dichter liegt im Wald "v zabyt'i" und geht ganz im Erleben der mittäglichen Natur auf. Ebenso wie das gleichfalls von Botkin zitierte Gedicht "Vesna" (161) enthält "Polden'" das übliche Inventar realidealistischer Naturlyrik. In "Vesna" kommt noch die Sehnsucht nach "dalekaja, volšebnaja strana" (vgl. Goethes "Lied der Mignon"), und ein detaillierteres Bild der Natur dazu. Beide Gedichte werden von Botkin als "vo vsech otnošenijach prevoschodny" bezeichnet. Der Kritiker fügt hinzu: "My nemnogo znaem poetičeskich izobraženij prirody, narisovannyh s takim masterstvom." Er hebt insbesondere das "zadumčivyj kolorit" und die Musikalität der Verse hervor (161). Abschließend meint er, Ogarëv gebühre unter den Dichtern der Zeit (Botkin schrieb seinen Aufsatz 1850) der erste Platz!

Die Dichtung des Realidealismus

In der Zeitschrift *Otečestvennye zapiski* stellte der Kritiker P.N. Kudrjavcev in einer Rezension von Fets Gedichtband von 1856 fest: "otsutstvie vsjakich pretenzij, vsjakich neistovyh vozglasov... krotkoe spokojstvie vmesto vzyškannogo žemanstva, blagodarnaja prostota vmesto pritornoj napyšennosti."¹⁴ Damit erfaßte er nicht nur wesentliche Züge der Lyrik Fets, sondern solche der Dichtung der fünfziger Jahre überhaupt. Zu-

gleich wird der Gegensatz zur spätromantischen epigonalen Dichtung deutlich herausgestellt. Die Leidenschaften sind gezügelt, die Üppigkeit der Epitheta ist reduziert. Die Kurzform der Verdichtung, das lyrische Stimmungsgedicht, überwiegt. Die erzählende Dichtung tritt in den Hintergrund. Die "poezija mysli" gewinnt eine impressionistische, aphorismenhafte Kürze, philosophische Gedichte im eigentlichen Sinne, die komplexe Gedanken in größerer Ausführlichkeit behandeln, fehlen im allgemeinen. Volksliedhafte Dichtung, Anakreontik und anthologische Dichtung, antike Motive (das Nachleben der Antike im zeitgenössischen Griechenland und Italien), fremdsprachliche spätromantische Dichtung (Heine!) bieten eine willkommene Alternative zur zeitgenössischen Thematik, die, wenn überhaupt, dann nur in stark subjektivistischer Einengung zum Gegenstand von Gedichten wird. Überhaupt gilt für die Dichtung der fünfziger Jahre, was Družinin von Fet sagt, "ves' živet momentom" (93), "[on]lovit' neulovimoe" (89). Der flüchtige Moment des "hic et nunc", das intensive seelische Erleben eines glück- oder schmerzhaften Augenblicks wird zur bestimmenden Thematik der Lyrik. So steht neben der Flucht in exotische Bereiche (Folklore, Antike, fremdsprachliche Dichtung) die Flucht in raumzeitlich auf das äußerste Maß begrenzte, nur subjektiv im persönlichen Erleben erfasste Ambiente. Weiters fällt eine gewisse Dichotomie auf. Die grundlegenden Motive und Themen treten in zwei kontrastierenden Varianten auf. Als Beispiel läßt sich das Motiv des *Rückzugs aus der Welt* anführen. Er kann negativ als schmerzhaftes Erlebnis geschildert werden, das zu Einsamkeit und Leid führt, oder aber im Sinne eines Rückzugs in ein begrenztes, bescheidenes Glück ins Positive gewendet werden.

In der folgenden Darstellung soll die Lyrik der fünfziger Jahre am Beispiel der bedeutendsten realidealistischen Dichter unter vier Gesichtspunkten betrachtet werden: (1.) Das lyrische Ich. Zur Selbstdarstellung des Dichters; (2.) Das Erlebnis der Liebe; (3.) Natur und "byt", die Bedeutung des Details, die Vignette; und (4.) Die retrospektive Darstellung: Traum und Erinnerung. Herangezogen wurde das lyrische Werk von Fet,

Majkov, Mej, Nikitin, der Dichterinnen Pavlova, Žadovskaja, und Rostopčina, soweit es in die fünfziger Jahre fällt.¹⁵

1. *Das lyrische Ich. Zur Selbstdarstellung des Dichters.*

Bei Nikitin, dem Sohn eines Geschäftsmannes, dominiert die negative Lebenseinstellung. So sagt er von sich, er fühle sich als "čužoj", "vremeni emu duch novyj čužd" (59). Als "zritel' skromnyj" steht er am Rande des Lebens, und zieht sich schließlich als "otšel'nik mira dobrovol'nyj" in die Einsamkeit zurück, um sich dort der Betrachtung der Natur und seinen Erinnerungen hinzugeben. Sein Glaube an das Ideal ("ja verju istine svjatoj", 90) ist ins Religiöse gewendet: "veruj, nadejsja i ždi...", 262). In dem Gedicht "Privat moj vam..." (95f.) gibt er nichtdestoweniger ein recht biedermeierliches Bild des Rückzugs aus der Welt mit deutlich religiöser Akzentuierung: "Milee mne moj ugolok prostoj, / Božestvennoj ikony lik svjatoj, / Pered nim gorjaščaja lampada, / Tichij trud, duši moej otrada,..." (96) Häufiger sind jedoch die negativen Selbstdarstellungen, deren gemeinsamer Grundzug das Motiv des überflüssigen Menschen ist, wie in "Svetit mesjac v okna", in dem der Dichter von sich sagt, er sei "drugim ne nužen, / sebe-to v tjadost'" (266). Er fühlt sich als "lišnij gost' v piru čužom" (105).

Zu ähnlichen Selbstdarstellungen wie bei Nikitin kommt es auch im Schaffen anderer Dichter der Zeit. Žadovskaja fühlt sich vom Leben benachteiligt. Es ist als ob ein "žestokij čarodej" (P. 132) sie mit seinem Fluch belegt hätte. Über die Folgen lesen wir bei Pavlova: "sokrytoe mučen'e... nesčast'e dolgich dnej" (188), "što-to bol'no, / I što-to tjaželo" (217). Selbst Fet gesteht ein, daß der Dichter ein "odnokaja žizn'" führt (213). Er spricht von "cholod v grudi" (159), Nikitin von einer "chladejuščaja duša" (115). Als überflüssige Menschen ihrer Zeit empfinden sie sich in der Regel zu schwach für die Bürde des Lebens. Selbst Pavlova, die in einigen Gedichten auch den Willen zum Kampf mit den Widerwärtigkeiten des Lebens zeigt, bekannnt ein, daß ihre Kräfte nicht reichen: "Vse zamirali žizni sily" (199). Mißerfolge verfolgen den Menschen: "Kuda ni

vzgljanul, vstrečaju vezde neudaču" (Pavlova, 201). Selbst Chvoščinskaja, die in vielen Gedichten eher Nekrasovs realistischer Richtung zuneigt, resümiert, "put' nam nedalek" (P. 265). Der Dichter fühlt sich vorzeitig gealtert: "Ja sostarilsja rano bez starosti" (Nikitin, 206; vgl. den Helden der "Weißen Nächte"!). Bei Žadovskaja finden wir schließlich die passende Metapher für die Empfindung des langsamen Todes: "Duša, kak lampada bez masla, / Dogorevšaja jarko do dna" (P. 131).

Hand in hand mit dem vorzeitigen Altern geht das Bewußtsein der *Orientierungslosigkeit*. Nikitin sieht sein Leben als "bez celi jasnoj i velikoj" (99), bei Pavlova kämpft die Seele mit "bredjami pustymi" (152). Mej kleidet diese Situation in das beliebte romantische Bild des Bootes, das im Dunkel am Meer ins Ungewisse fährt: "Neset - bog vest' kuda, a tol'ko plyt' mne len', / Vse vokrug menja - gustaja mgla i ten'" (91). Wie auch in der Prosa des Realidealismus steht am Ende das resignative Sich-Bescheiden, das aber mitunter auch biedermeierliche, und selbstzufriedene Töne annehmen kann. Die Spannweite reicht eben von stiller Verzweiflung bis zum Glück eines bescheidenen Lebens. Am negativen Ende des Spektrums stehen Zeilen wie die Pavlovas von der "žiznennaja pustynja" in "Ne pora!" (197), oder Nikitins Klage, sein Leben sei "i skučno i odnoobrazno" (90), denen bei Chvoščinskaja die resignierenden Worte entsprechen: "Oдно prošlo, projdet drugoe" (P. 265). Mej kleidet seine Sehnsucht nach Ausgleich in die Sprache des Gebetes, "O gospodi, pošli dolgoterpen'e!" (120). So wie er sucht auch Pavlova "primiren'e s sud'boj" (169), sie möchte "ugomonit'sja i zasnut'" (197). Die Resignation führt zu Isolation und Einsamkeit: "I kak vse ticho, i prostorno, / I bezotvetno v nej do dna" (Pavlova, 184).

Die Resignation kann aber auch, positiv gesehen, zum Rückzug vom Leben in eine "stille Nische" werden - "sažus' v zabytyj ugolok" (Fet, 271) - , in der Zufriedenheit und ein begrenztes Glück möglich sind. Dazu gelangt Pavlova, die 1858 von sich sagt, "Ja stichla, ja dovol'na, / Bezumie prošlo" (217). Selbst Nikitin findet mitunter zu einer stoischen Haltung, die das Leben erträglich werden läßt: "Surovyj cholođ

Žizni strogoj/ Spokojno ja perenošu" (87). Nicht selten ist die Resignation wie bei Mej religiösgefärbt. Nikitins Worte "Smiris' že i veruj" (98) könnten dafür als Motto des Realidealismus gelten. Überhaupt ist anzumerken, daß bei den meisten Dichtern der fünfziger Jahre die religiöse Einstellung deutlich hervortritt. Vor allem in Gedichten von Mej (s. 92ff., 120, 123f., 133), Pavlova (s. 153, 196) und Nikitin (s. 90, 98, 100f., 117ff.) ist sie immer wieder wahrzunehmen.

Das biedermeierliche Ambiente ist dort deutlicher ausgeprägt, wo der Rückzug in die Innerlichkeit eindeutig positiv gestaltet wird. Geradezu wie ein Genrebild von Spitzweg mutet die folgende Selbstdarstellung Nikitins an, in der auch der religiöse Bezug und die charakteristische Rückwendung in die Vergangenheit nicht fehlen: "Milee mna moj ugolok prostoj,/ Božestvennoj ikony lik svjatoj.../ I tichij trud, duši moej otrada,... sižu ja bliz ognja/ I letopis' minuvšego čitaju,/ I skromnyj stich zadumčivo slagaju" (96). Ganz ähnlich formuliert Pavlova: "Daj tichij trud, smirennoe daj delo" (218). Meist geht die positive Darstellung hand in hand mit einem Sichversenken in die Natur. Dort findet der Glaube an das Ideal einen Rückhalt. Die Natur birgt ja, wie Botkin ausführt, das Ideal des Schönen in sich. Soweit er sein Leben in die Natur verlegt, kann der Dichter daran teilhaben. Vor allem die Verse Fet's und Majkov's vermitteln dieses positive Bild. So schreibt Majkov vom Leben, "Prekrasna, - skažet, - žizn' zemnaja/ Bogat i vesel kraj zemnoj!" (116), und Fet drückt dasselbe Lebensgefühl in noch enthusiastischerer Weise so aus: "Slyšit serdce skol'ko radosti zemli,/ Skol'ko sčast'ja sjudu my prinesli" (203). Die letztere Phrase bezieht sich auf ein Liebeserlebnis. *Natur* und *Liebe* sind eben die zwei Bereiche, in denen der Mensch der fünfziger Jahre sich dem Ideal nähern kann. Bei Pavlova finden wir dazu eine noch sehr im romantischen Geist formulierte Stellungnahme, die wiederum dieses positive Lebensgefühl der Hingabe an *Liebe* und *Natur* ausdrückt: "i budem voschvaljat', kak Saadi,/ Žurčan'e struj i prelest' roz" (189). Mitunter werden im Vers die Ideale der idealistischen und romantischen Philosophie, das Schöne, Gute

und Wahre, direkt angesprochen. So spricht Nikitin von "ljubov' i vleočen'e... k istinam večnym" (97) und Mej meint, "Netl v lone u tebjja, vsesil'nogo tvorca, / Počiet Krasota i nyne i ot veka..." (131). Pavlova spricht von "svetila pravdy i dobra" (197).

Die Darstellung des Ideals ist besonders häufig mit dem Erlebnis eines intensiv empfundenen Moments des Glückes in der Natur und Liebe verbunden, wenn die Zeit stillzustehen scheint und die Welt des Alltags in den Hintergrund tritt (= Vignette). Man könnte von einer Flucht in den schönen Augenblick sprechen. Der Realidealist ist aber nicht mehr der Romantiker der zwanziger Jahre! Das zeigt sich an dem reduzierten Pathos, den konkreten und liebevoll gezeichneten Details aus der Umwelt des Dichters, die mit der Konnotation des Gewöhnlichen ausgestattet sind. Der Ton ist oft umgangssprachlich gefärbt. Dies wird beispielsweise besonders deutlich in Fets Anrufung der Muse, die bewusst familiär formuliert ist: "Daj ruku. Sjad'. Zažgi svoj fakel vdochnovennyj. / Poj dobraja!" (274).

2. *Das Erlebnis der Liebe.* Der Mensch der fünfziger Jahre setzt sich von der romantischen Leidenschaft und ihrem Pathos ab: "V naše vremja grešno tak ljubit'" (Žadovskaja, P. 131)! Es überwiegt die stille, oft resignierende Zuneigung. Die Begegnung mit dem Du ist aber nicht unproblematisch. Der meist stark ichbezogene Held kann oft den Zugang zum Du nicht finden. Man geht aneinander vorbei, erkennt nicht die Zuneigung des anderen, bleibt dort stumm, wo man sprechen müßte. Wie schon in der Dichtung der vierziger Jahre wird das Schweigen, das Ungesagte thematisiert. Die Unerfülltheit in der Liebe reicht bis zur Unfähigkeit zu lieben. So bringt Liebe Schmerz und Angst mit sich. Am Ende stehen Trennung, Einsamkeit, Resignation. Doch dies ist nur eine Seite, der eine andere, positiver gezeichnete, gegenübersteht. Dichter wie Fet und Majkov sehen in der Liebe das vielleicht wesentlichste Phänomen ihrer Existenz überhaupt und stehen damit der Romantik noch nahe. Jedoch gibt es in der Liebe auch bei ihnen bestenfalls eine momentane Erfüllung, sehr oft kommt es aber nicht so weit, erfüllte Liebe wird nur antizipiert, durch eine Geste, einen Blick ange-

deutet, ohne ausgesprochen zu werden. Auch hier gilt, daß das Ideal dem Menschen letztlich nicht zugänglich ist. Es gibt allenfalls eine momentane, vorübergehende, nur erahnte Erfüllung, eine sehr reduzierte Form erfüllter Liebe. Oft jedoch auch das nicht, der Dichter klagt über die Unfähigkeit zu lieben wie Žadovskaja, die von sich schreibt, "No sama už ne mogu ljubiti" (P. 130). Oder aber der Dichter ist ratlos und begreift selbst nicht den Grund seiner Liebe: "Razgadat' že i teper' ja/ Ne mogu, kak ni starajus', / Čto v tebe ja tak ljubila" (Žadovskaja, P. 129). Pavlova stellt sich dieselbe Frage: "Začem sud'by pričuda/ Nas dvuch vela sjuda?!" (158). Als Folge erscheint die Liebe als "bred nejasnyj" (Fet, 287). Dem liegt die Unfähigkeit zugrunde sich auszudrücken, die Unfähigkeit zur Kommunikation. Fet schreibt 1859: "No što gorit v grudi moej -/ Tebe skazat' ja ne umeju" (303). Majkov sieht dieselbe Unfähigkeit zur Kommunikation bei seiner Geliebten: "Ty zasnula, *bezmolveno* menja ukorjaja" (71), und an anderer Stelle: "Leleeš' čuvstvo ty v *bezmolvi*, v *tiši*" (73). Fast dieselben Worte verwendet Rostopčina, "No tol'ko gljadiš' i molčiš' - / Net sily, *net sloval*..." (B.S. 120) Fet spricht von einer Begegnung mit der Geliebten, die vom Schweigen geprägt ist, "I prichodil *molžat*. Ja i teper' *molžu*" (242). Nikitin stellt geradezu apodiktisch fest: "Trepet serdca, upoen'e, - /Vam v slova ne voplotit'sja!" (297). In ihrem Gedicht "My stranno sošlis'" (153) schildert Pavlova Liebe als Resultat einer zufälligen Begegnung, die sich in Gesprächen erschöpft, - am Ende stehen statt der Aussprache das Schweigen und der Abschied: "I *molža* drug drugu, i krepko kak brat'ja,/ Požali my ruku potom" (154). Kummer und Leid (Majkov, 71) bestimmen das Ende der Liebe. Pavlova endet so eines ihrer Gedichte, das der Begegnung mit einem geliebten Menschen gewidmet ist, die auch im Schweigen endet ("Vdrug zamolčis'..."), denn auch mit der Zeile "Daj mne kosnut'sja *van* tvoich!" (155).

Das Motiv der flüchtigen, aber intensiv erfüllten Liebe, nimmt ein häufig verwendetes Motiv der neuromantischen Dichtung vorweg (Rilke: "Wie soll ich meine Seele halten, daß sie nicht an deine rührt?"). Pavlova gibt für diese Art der Begegnung das Bild zweier Kometen, die einander für kurze Zeit sehr

nahekommen, um dann wieder Äonen voneinander entfernt ihre Bahn weiter zu ziehen: "Sojduťsja bliže na mgnoven'e, / Ćem vse miry mežd'u soboj" (173).

Die Unbeständigkeit der Liebe, die stete Gefahr sie wieder zu verlieren, hat Źadovskaja in ein ausdrucksvolles Bild gefaßt. Ein Sklave trägt eine mit Flüssigkeit gefüllte Schale. Er setzt vorsichtig Fuß vor Fuß, um nichts zu verschütten. Dieses Bild beinhaltet charakteristische Komponenten des Selbstverständnisses des "Liebenden" im Realidealismus: die romantische Vorstellung von der Macht der Liebe (ihr Träger ist Sklave), die unstete Natur der Leidenschaft (verglichen mit Wasser, das leicht vergossen ist), und die Tendenz, die Liebe zu verbergen (die Schale!). Letzteres Motiv wird in einem anderen Gedicht derselben Autorin in die Zeilen gefaßt: "Serdce ja choću zakryt' / ravnodušiem naružnym" (P. 131f.).

Das Liebesverständnis, das hinter diesen Gedichten steht, ist in Turgenevs Novelle "Asja" in einer Weise formuliert, die für den Realidealismus besonders charakteristisch ist. Einige Zeilen aus dem Gedicht Pavlovas "Sputnica feja" (1858) könnten vom Ich-Erzähler in Turgenevs Novelle stammen: "Postoj! pojdam my vmeste snova, - / Voskliknul ja, - ostan'sja mne! / Daj mne bezumija bylogo / Ošibku iskupit' vpolne" (202). Aber obgleich der Dichter in demselben Gedicht zum Abschied bloß um *eine* Umarmung bittet ("Daj mne... minutu sčast'ja i ljubvi!"), kommt es nicht dazu. "Sie" bleibt schemenhaft verborgen und fern. In der letzten Zeile enthüllt sich der Grund: die "feja" ist nichts anderes als die vergangene Jugend des Autors! Damit tritt ein weiterer Aspekt der Liebesproblematik in den Vordergrund: Liebe wird oft mit Jugend gleichgesetzt und retrospektiv, resignativ in der Erinnerung nacherlebt. Am Ende steht fast immer die Trennung. Fet hat dies in einem Gedicht geradezu zum Motto seines Lebens gemacht: "Ja osudil sebja na večnuju razluku" (310). Und dennoch ist Liebe "vse, što istinno i svjato" (Pavlova, 189).

Im Zentrum der Liebeslyrik der fünfziger Jahre steht in der Regel der nur antizipierte, glückhafte Augenblick.

Das wohl berühmteste Beispiel dafür ist Fets Gedicht von 1850 "Šepot, robkoe dychan'e" (199), in dem nur die Erwähnung eines "milogo lica", von "lobzanija i slezy" eine Liebeszene andeuten. Die "Tränen" lassen aber auch hier Zweifel offen, wie weit das Liebesglück mit Leid und Trennungsschmerz verbunden ist. Im Rückblick erscheinen solche Momente als "süßer Traum" ("Da, sladok byl moj son chot' na odno mgnoven'e!" 200). Zwei Bilder, die in höherem Maße mit Details angereichert sind, finden wir in Gedichten Fets ("Iva") und Majkovs ("Pod doždem"). In "Iva" sitzt der Dichter mit seiner Geliebten am Ufer und sieht ihre Züge im Spiegel der Wasseroberfläche. Er "erzittert" vor plötzlichem Liebesglück, als er ins Wasser blickt, "Ja drožu, gladja, sčastlivyj, / Kak v vode drožiš' i ty" (230). Das im Wasser gebrochene Bild vermittelt die emotionelle Gleichgestimmtheit der Liebenden, ohne daß sonst eine direkte Kommunikation in Wort, Geste, oder Berührung zustande kommt. So gesehen ist Fets Gedicht geradezu paradigmatisch für das Erlebnis der Liebe in der realidealistischen Dichtung. Majkovs Gedicht ist in höherem Maße konkretisiert und detailliert: Während eines Gewitters verbergen sich der Dichter und seine Geliebte unter einer Tanne. Die Sonne scheint durch den Regen und läßt ihren Unterstand als "kletka zolotaja" erscheinen. Ein plötzlicher Donnerschlag läßt sie aufschrecken und, "ty ko mne prižalas', v strache oči žmurja... / Blagodatnyj doždik: zolotaja burja" (92). Auch hier erfährt der Leser nichts vom Beginn oder Ende der Liebe. Der durch den Donnerschlag eingeleitete glückhafte Moment steht im Zentrum des Gedichtes, - und darin erschöpft sich bereits das Erlebnis der Liebe. Im "goldenen Käfig" der Tanne entsteht für einen Augenblick lang eine in sich geschlossene Welt. Doch selbst dieses Maß an Erfüllung geht nicht über Gesten und eine impulsive Berührung hinaus und ist wiederum von Schweigen begleitet.

Das Schweigen ist bei Fet und Majkov meist positiv gefärbt. Typische Aussagen, die das belegen, sind in folgenden Zeilen enthalten: "Ljublju, esli, ticho k pleču moemu golovoju prislonivšis'..." (Majkov, 70); "my ulybnulis' bezmolvno,

kak budto by v sladkom molčan'i/My mysl'ju sošlisja i mnogo skazali ulybkoi i vzorom" (ib.). Fets Gedichte sind dagegen meist etwas vage, Andeutungen ersetzen konkrete Schilderungen. In "Nad ozerom lebed' v trostnik protjanul" (218) verwendet er das übliche Inventar der Naturlyrik der Zeit. Er rudert, sie steuert das Boot in die beginnende Nacht am See. Das Geschehen wird aus der Erinnerungsperspektive geschildert. Nur ein wiederholtes "Ne [!] pomju," deutet an, daß das lyrische Ich in diesem Moment vom Glück der Liebe so intensiv erfaßt war, daß alles Übrige ausgeblendet wurde (218). In "Kakoe sčast'e: i noč', i my odni!" (227) ist der Dichter wiederum mit "ihr" allein in der Nacht am Fluß. Doch die Kommunikation beschränkt sich auf Gedanken, zur Aussprache kommt es nicht: "I ja chožu skazat', čto ja ljublju tebja - / Tebja, odnu tebja ljublju ja i želaju!" (227) Ähnlich ist die Situation im Gedicht Fets "Čto za noč'! Prozračnyj vozduch skovan". Auch hier wird der Wunsch nach Kommunikation ausgesprochen, - doch was weiter geschieht bleibt im Dunkel. Es bleibt bei dem Wunsch, "O, teper' ja vyskazat'sja rad!" (228) Im Hintergrund steht wiederum das Schweigen, diesmal jedoch in die Vergangenheit verlegt, als der Dichter ihre Liebe nicht wahrnehmen wollte, - "Ja molčal: tebja ja ne ljubil". Nun aber liebt er sie. Ihre Reaktion bleibt im Dunkel, das Gedicht endet, ohne darauf einzugehen.

3. Natur und "byt", die Bedeutung des Details und der Vignette. In der Dichtung der fünfziger Jahre nimmt die Naturlyrik einen überaus großen Raum ein. Dies läßt sich als Erbe der Romantik verstehen, für die Natur Ausdruck des Unendlichen, Göttlichen, des Schöpferischen war. Aus ihr schöpft der Dichter Inspiration, in sie zieht er sich mit seiner Geliebten zurück. Die Natur als Ausdruck des Schönen ist das dem Dichter gemäße Ambiente: "Pojmi živoj jazyk prirody - / I skažes' ty: prekrasen mir!" (Nikitin, 107), und "I vot teper', kak i togda, / Priroda večnaja sijaet" (Nikitin, 99). Wir finden dieses Naturverständnis mit unterschiedlicher Akzentuierung bei allen Dichtern

der fünfziger Jahre. Majkov spricht von "tainstvennost' prirody" (96), Fet findet in der Natur "tajnu sčast'ja" (309).

Um das Bild der schöpferischen, ewig lebenden, schönen Natur beim Leser zu evozieren, bedient sich der Dichter gewisser Versatzstücke, die zusammen ein Inventar bilden, das für die Naturlyrik der Zeit charakteristisch ist. Dazu gehören vor allem die folgenden Komponenten: *LES* (auch: bor, čašča, rošča, kusty, sosna, iva, rakity, pen', moch, vetki, listy, u.a.); *VODA* (auch: reka, ozero, prud, ruč'ja, more); *POLE* (auch: lug, niva); *NOČ'* (auch: večer, mrak, sumerki, zarja, teni, son, zvezdy, mesjac, luna); *NEBO* (auch: solnce, nebesnyj svod); *SAD* (auch: park, alleja); *TRAVA* (auch: cvetok, jagody); *PTICA* (auch: solovej, žavoronok, malinovka); weiters oblako, tučka, veter, rosa, kamyši, ryba, volna, mel'nica, most, tišina, tiš', etc. Die häufigsten Ambiente sind *Wald* und *Garten* (bzw. *Park* und *Allee*), meist verbunden mit einer *FLUß-* oder *Seelandschaft* und einer abendlichen oder nächtlichen Zeitspanne. Im Schaffen Fets spielen allein über ein Drittel aller Gedichte aus den fünfziger Jahren am Abend oder in der Nacht. Dies gilt vor allem von Gedichten, die eine Liebesbegegnung schildern. Beispiele für typische nächtliche Ambiente finden wir in den Versen Žadovskajas "Noč'... Vot v sad tenistyj/ Stuknulo okno..." (129), und Nikitins "V sinem nebe plyvut nad poljami/ Oblaka s zolotymi krajami" (285), das fast alle Versatzstücke anführt (nebo, pole, oblako, les, tuman, večer, noč', mesjac, zarevo, les, zvezdy). Wir finden sie ebenso in seinem Gedicht "V al'bom N.V. Plotnickovoj": "Prochladno. Vse okna otkryty / V dušistyj i sumračnyj sad./ V prude gorjat zvezdy. Rakity/ Nad glad'ju chrustal'noju spjat" (248).¹⁶ Fets berühmtes Gedicht "Šepot, robkoe dychan'e" bedient sich desselben Inventars (solovej, son, ruč'e, noč', teni, tučki, zarja), ebenso seine Gedichte "Večer", "Poslednij zvuk umolk" (239, 241) u.v.a. Typische Zellen bei Fet sind die folgenden: "Smolkaet les, blednej ruč'ja sijan'e" (204), oder "V vode oprokinulsja les" (218). Geradezu virtuos wendet Fet dieses Inventar im Gedicht "Kakaja noč'! Kak vozduch čist" (281) an!¹⁷ Majkov hat in seinem Gedicht "Žuravli" (89) das

Inventar der Naturlyrik gleichfalls geschickt und effektiv eingesetzt. Gute Beispiele dafür sind auch seine Gedichte "Pejzaž" (85f.) und "I gorod vot opjat'" (103f.).

Das Naturerlebnis wird nicht nur oft mit dem Motiv der Liebe verknüpft, sondern auch mitunter mit der Kunst. Vor allem ist es die Musik, die der Dichter sozusagen in der Natur vernimmt, die ihre Harmonie in musikalische Akkorde faßt. Nikitin spricht von "muzyka lesa" (237f.), Majkov erlebt die nächtliche Natur als Musik ("kakaja muzyka pod rizoju tvoej[i.e. noči]"; 93). Dies kann der Gesang eines Mädchens im Wald, einer Nachtigall, eines Vogels, oder aber das Rauschen des Wassers sein. Dies alles deutet auf die Harmonie hin, die als Ausfluß ihres göttlichen Ursprungs in der Natur liegt und vom sensitiven Dichter vor allem dann empfunden werden kann, wenn der Lärm des Alltags verstummt. In diesem Sinne schreibt Majkov von "vsja garmonija nočnaja" (93).

Die rein deskriptive Naturlyrik bevorzugt oft biedermeierliche, mit konkreten Details ausgestattete Bilder, die Wald- und Flußlandschaften zum Hintergrund haben. Die Liebesthematik fehlt in diesen Gedichten. Ein Beispiel dafür ist Fets Gedicht "Les": "Vblizi stučit vertljavyj djatel'... A na sosne porošej mochom, / Melkaet belki chvost pušistyj" (226). Hierher gehören auch die zahlreichen, dem Frühling gewidmeten Gedichte. Auch Herbstgedichte sind vertreten, während dem Winter oder Sommer gewidmete Gedichte fast gänzlich fehlen. Im Schaffen Fets ist im Schnitt sogar jedes sechste Gedicht in den fünfziger Jahren dem Frühling gewidmet! Frühling bedeutet nicht nur das Erwachen der Lebenskräfte in Wald und Feld, er bedeutet zugleich auch "izbytok žizni molodoj" (Fet, 214), er ist "vozrožden'ja vest' živaja" (Fet, 212). Als besonders typisch für Frühlingsgedichte im Realidealismus können die Gedichte Fets "Ešče vesny dušistoj negi" (212), "Pervyj landyž" (214), "Pervaja borozda" (224), und "Vesna na dvore" (238) gelten.

Majkovs Frühlingsgedichte sind in ihrer lyrischen Beschwingtheit, ihrem verspielten Pathos und ihrer Kürze viel-

leicht noch typischer für die Zeit als Fets Gedichte. Sie erinnern in Form und Gestimmtheit an Mörikes Frühlingsgedichte (z.B. "Frühling läßt sein blaues Band/ Wieder flattern durch die Lüfte...") Wiederum ist es die Intention des Dichters das Erlebnis eines flüchtigen Augenblicks mit wenigen, sorgfältig ausgewählten Details in Worte zu fassen: "Vesna! vystavljaetsja pervaja rama - / I v komnatu šum vorvalsja" (87), oder "Ja pojdu, narvu sireni,/ Da cholidnoju rosoj/ Vdrug na sonnuju-to bryznu..." (88). Majkovs Gedicht "Vesna" kann vielleicht als *das* "archetypische" Frühlingsgedicht des Realidealismus überhaupt gelten:

"Goluben'kij, čistyj
Podsnežnik - cvetok:
I podle skvozistyj,
Poslednij snežok...

Poslednie slezy
O gore bylom,
I pervye grezy
O sčast'i inom." (105).¹⁸

Ähnliche Gedichte finden wir bei Žadovskaja, "Skoro vesna" (P. 128), und Rostopčina, "V majskoe utro" (P. 72). Das letztgenannte Gedicht beginnt betont prosaisch mit Details aus dem *byt*, "Skorej gardiny podnimate,/ Vpustite solnyško ko mne,/ Okoško nastež' otvorite..." (P. 72). Nur bei Mej finden wir ein Frühlingsgedicht, das eine negative Stimmung ausdrückt, "Sumerki", dessen letzte Strophe so lautet: "Och, esli by kryl'ja da kryl'ja,/ Esli by dolja da dolja,/ Ne bylo b mysli: bessil'ja,/ Ne bylo b slova 'nevolja'!" (139). Davon abgesehen tritt das pessimistische Lebensgefühl nur in den wenig zahlreichen Herbstgedichten in Erscheinung. Bei Žadovskaja dient das herbstliche Ambiente als Folie für Enttäuschung im Leben, "toska duše napominaet" (P. 132). Nikitin und Majkov wählen das herbstliche Ambiente für Gedichte, die von Abschied und Trennung handeln. In "Oktjabr'" (221f.) vergleicht Nikitin die Schönheit der herbstlichen Natur mit der Anmut ("prelest'") eines Abschiedslächelns und "poslednee ob'jatje ljubvi" (222). Majkov führt dasselbe Thema in "Lastočki" (99) aus. Der Abflug der Schwalben in den sonnigen Süden ruft die Stimmung von Abschied und Trennung hervor. Majkovs Herbstgedicht "Mečtanija" zeichnet

dagegen ein Bild biedermeierlicher Behaglichkeit. Der Dichter hat sich vor dem Oktoberfrost in sein Zimmer zurückgezogen und gibt sich Erinnerungen hin. Den Schluß bildet eine Genreszene, in der das biedermeierliche Kolorit verstärkt hervortritt: Ein schwarzer Kater liegt auf dem Tisch unter der Ikone und "podymet mordu vdrug i želtymi glazami/ Po temnoj komnate, murlyča, povedet..." (90). Majkovs Gedicht "Osen'" ist das einzige fröhliche Herbstgedicht: "Tol'ko ja vesel dušoj - / I kak bezumnyj, pojul" (102). "Bezumnyj" deutet allerdings bereits ein Umschlagen der Stimmung an.

Die Naturlyrik ist ein Genre, das bereits in der Romantik und schon im 18. Jahrhundert beliebt war. Die Tradition wirkt hier stärker nach als in anderen Bereichen und erschwert eine zeitliche Zuordnung. Die realidealistischen, biedermeierlichen Aspekte in Stil und Inhalt sind nicht leicht zu fassen. Neben dem bereits mehrfach erwähnten realistischen Detail aus dem "byt" sind es *Genrebilder*, um einen Begriff aus der Kunstgeschichte zu verwenden, die in der Lyrik der fünfziger Jahre häufig vorkommen. Sie schließen meist eine Handlung ein (besonders im Werk von Nikitin und Pavlova) und orientieren sich oft am Volkslied. Nikitins sieben Strophen langes Gedicht "Deduška" im Volksliedton ist dafür ein gutes Beispiel. Der Titelheld ist ein alter Bauer, der Bastschuhe flicht und verkauft, im Armut lebt, aber dennoch mit seinem Leben zufrieden ist: "Rad on žit', ne proč' v mogilu -/ V temnyj ugolok.../ Gde ty čerpal etu silu,/ Bednyj mužičok?" (277). Auch Nikitins 46 (1) Strophen umfassendes erzählendes Gedicht "Žena jamščika" (136-141) schließt biedermeierliche Bilder ein.¹⁹ Nikitin erzählt die tragische Geschichte vom Tod eines Kutschers, der Frau und Kind unversorgt zurückläßt. Häufiger und charakteristischer für den Realidealismus in Rußland sind aber kurze Gedichte, die mehr deskriptiv sind. Hierher gehören Fets Gedichte über Fischfang und Jagd ("Rybka", 289; "Psovaja ochota", 290f.), ebenso wie Majkovs Gedicht über die Heuernte ("Senokos", 98). Die letzte Strophe dieses Gedichts bringt ein typisches Genrebild mit wenigen, aber charakteristischen "bytovye" Details: "Tol'ko žučka udalaja/

V rychlom sene, kak v volnach, / To vzletaja, to nyrjaja, / Skačet, laja vpopychach" (98). Ein ähnliches Bild finden wir in Fets "Rybka": "Šalun'ja rybka, vižu ja, / Igraet s červjakom" (289). Auch Mejs Gedicht an seinen Hund "Čuru" (143ff.) gehört in diese Kategorie. Dem biedermeierlichen Lebensgefühl - der Freude an der Natur und einem einfachen Leben - entspricht vielleicht am besten Majkovs Fünfzeiler "Letnij dožd'": "Zoloto, zoloto padaet s neba! - / Deti kričat i begut za doždem... / - Polnote, deti, ego my sberem, / Tol'ko sberem zolotistym zernom / V polnych ambarach dušistogo chleba!" (97). In diesen Gedichten ist der Mensch eingebettet in eine Natur, die ihm wohlgesinnt ist und "goldenen Regen" in "goldene Getreidekörner" verwandelt.

Solche Genrebilder stehen häufig als Abschluß eines Stimmungsgedichtes, können aber auch in ein lyrisches Naturbild eingebaut sein. In "Skučnyj večer" zeichnet Žadovskaja das Bild eines Winterabends in der verschneiten Stadt, "... v okoško, temna, cholođna, / Noč' ugrjumaja smotrit odna; / Šumno sani poroj proezžajut, / Da i doma v potemkach mercajut, / I lenivo, i tusklo gorja, / Pokrivlennye dva fonarja" (127), das geradezu an Blok erinnert. Auch Nikitin baut eine Genreszene in eine Abendszene, diesmal am Ufer eines Flußes oder Sees, ein: "Na beregu ogni razvođjat kosari, / I bezzabotno sobiraet / Rybak bliz kamyša set' mokruju v čelnok" (214). An ein Biedermeiergemälde erinnert das abschließende Bild in Majkovs Gedicht "Pejzaž" (85). Ein alter Bauer treibt einen Gaul an. Dieser zieht eine schwere Fuhre. Oben am Wagen sitzt das Enkelkind des Bauern. Um den Wagen herum läuft fröhlich bellend ein Hund.²⁰

Das verbindende Element in diesen Genrebildern ist das konkrete Detail aus dem "byt", und eine manchmal nur angedeutete, oft aber in mehreren Zeilen ausgeführte Handlung. Die Grenze zwischen deskriptiven und narrativen Verfahren ist fließend. Zu der erstgenannten Kategorie gehören viele Verse Fets und Majkovs wie die folgenden: "Sjadem zdes', u étoj ivy. / Čto za žudnye isviivy / Na kore vokrug dupla!" (Fet 230), und "Ljaguška, vzgromozdjas', kak na podmostki, / na staryj pen',

torčaščij iz vody, / Na solnce nežitsja i dremljet..." (Majkov, 95f.). Die Details schaffen eine biedermeierliche Stimmung des Wohlbehagens im Kleinen. Der Leser wird gezwungen, in das Bild "hineinzusteigen", das jeweilige Ambiente selbst zu erleben. Mitunter entstehen einprägsame Bilder und symbolkräftige Aussagen wie in den folgenden Zeilen Fets: "A nad kolodezem, na vzdernutom šeste, / Gdje staraja bad'ja boltalas' kak podveska, / Zakarkal voron vdruk,..." (223). Die Art und Weise wie Fet in "Pčaly" das Bild sommerlicher Natur mit einer Schilderung seines seelischen Zustandes verbindet, erinnert an modernistische Gedichte einer späteren Zeit. Wieder ist es ein scharf hervortretendes Detail, das die Verbindung zwischen beiden Bereichen schafft: "V každyj gvozdik dušistož sireni, / Raspevaja, vpolzaet pčela... ..I nikak ja ponjat' ne umeju, / Na cvetach li, v ušach li zvenit" (213).

Ein Detail, das in den fünfziger Jahren besonders häufig vorkommt und in den zitierten Textstellen auch schon mehrfach aufgeschienen ist, ist das *Fenster* ("okno, "okoško"). Als Übergang vom Innen zum Außen hat es Symbolcharakter und vermittelt zwischen menschlicher Behausung und der Natur draußen. Es ist Trennung und Verbindung zugleich, es läßt ein Abbild des "draußen" herein, verdeutlicht aber zugleich die Ausgeschlossenheit des Ichs diesseits des Fensters. Oft sitzt man wie Žadovskaja beim Fenster ("Sižu ja u okna ...", P. 124), blickt hinaus (Mej: "Ty s toskoj gljadiš' v okno", 132). Der Blick aus dem Fenster regt die Phantasie an, in die Vergangenheit zu schweifen: "Smotrju ja iz okna - / i vspomnilis' nekstati / Drugie vremena" (Pavlova, P. 113). So sind auch Rostopčinas Zeilen zu verstehen: "Menja tuskloe manit okno. / Vse smotrela b ja, dolgo b smotrela" (265). Ebenso lesen wir bei Nikitin: "Ne spitsja mne. Okno otvoreno" (218). Insgesamt lassen sich über dreißig Beispiele für die Verwendung dieses Motivs bei den hier herangezogenen Dichtern in den fünfziger Jahren anführen!

In der Prosa des Realidealismus kommen immer wieder stilistische Miniaturen vor, in denen der Held aus der Zeit heraustritt und sich im Einklang mit dem ersehnten Ideal

wähnt: "Neben dem manchmal erwähnten heimatlichen Gut, in dem der Garten oder Park als Gegenstand dieser Lyrischen Vignetten dient..., sind es Wald und Fluß- (See-, Meer-)landschaften, deren Schilderung die Nähe des Ideals andeutet. In der Natur kündigt es sich dem sensiblen Menschen an, ohne jedoch für ihn ganz greifbar zu werden."²¹ Dies gilt gleichermaßen für die Lyrik. Zeit und Raum verlieren da wie dort ihre Konturen, es kommt zu einer Hypostase des *hic et nunc*. Wie bei Goethe scheint der Dichter zum Augenblick sagen zu wollen: "Verweile doch, du bist so schön". Besonders in der Dichtung Majkows und Fets kommt es zur Thematisierung dieses Aspekts in kurzen lyrischen Gedichten. Es können Vignetten dieser Art auch in längeren deskriptiven Naturgedichten eingebaut sein, oder als ihr Abschluß dienen. Das lyrische Ich empfindet besonders die Stille, Harmonie, Schönheit und die zeitlich-räumliche Unbegrenztheit des jeweiligen Ambientes, aus dem es seine schöpferische Kraft zieht. Nikitin spricht von "tišina i mir nevozmudimyj..." (209), die Natur wird ihm darin zum "Heiligtum", "točno v ohrame, stoju ja v tiši/ I v vostorge moljus' ot duši" (285). Die Inspiration strömt leichter in der nächtlichen Natur, wie in den folgenden Zeilen Nikitins, die fast einen modernistischen Klang haben und von Bal'mont stammen könnten: "Zvezdy nad poljami, / Gluš' da kamyši... / Tak i ljutsja sami / Zyuki iz duši!" (286). Zu Majkov spricht in solchen Augenblicken "tajnstvennost' prirody" (96), Fet fühlt sich zurückversetzt ins Paradies: "I ja kak pervyj žitel' raja, / Odin v lico uvidel noč". (273). Er "ertrinkt" in der Tiefe des nächtlichen Himmels, "vse nevozvratnee tonu" (273). Majkov spricht von "garmonija nočnaja" (93), von "čudnye perelivy garmonii" (96), und meint "gul ich [= zvezd] večnogo tečen'ja" (93) zu vernehmen. Der Mensch fühlt sich als Teil der Schöpfung, er vernimmt wie später Blok die Sphärenmusik. So sprechen auch bei Nikitin die Sterne in einem "jazyk toržestvennyj i čudnyj!" (214). Das Bestreben des Dichters geht dahin, solche Augenblicke festzuhalten: "Ètot mir, kak luč sredi nenast'ja, / Ochvatit' dušoj svoej vpolne" (91). In Tolstojs Kurzroman *Semejnoe sčast'e* steht

eine Vignette, die einen Spaziergang der Erzählerin mit ihrem Geliebten im nächtlichen Park beschreibt. Zeit und Raum lösen sich auf: "... mne vse kazalos', čto vse èto navsegda dolžno byt' zakovano v svoej krasote". Ähnliche Formulierungen finden wir bei Majkov und Fet. So sagt Majkov in "Pejzaž": "Ideš' - i net konca puti... ..Ideš', kak budto po vodam - " (85) und Fet schreibt: "Net, dal'se ne pojdu... / Vsju noč', vsju ètu noč' ja prosidet' gotov" (297) und an anderer Stelle: "Ostalsja b zdes' dyšat', smotret' i slušat' vek..." (206). Ebenso reagiert Nikitin: "Ètu noč', polnyj grez zolotych, / Ja b prodlil bez konca, bez konca!" (296). Charakteristischweise sind die meisten Vignetten Nachtszenen, das Ambiente wird von Wald, Fluß/See/Teich, Garten/Park und Feld bestimmt. In vielen Fällen ist - besonders bei Fet - das intensive Naturerlebnis mit dem Moment erfüllter Liebe verbunden.

4. Die retrospektive Darstellung: Traum und Erinnerung.

Die Prosa der fünfziger Jahre ist fast durchwegs aus der Retrospektive erzählt. Die Ereignisse werden bewußt distanziert. In der Verdichtung spielt die Erinnerungsperspektive keine ähnlich dominante Rolle. In der Lyrik herrscht die Erlebnisgegenwart vor. Nichtsdestoweniger sind viele Gedichte, vor allem längere erzählende Gedichte, aus der Perspektive des nach rückwärts gewandten Blicks geschrieben. Der Dichter ist sich des trügerischen, rasch veränderlichen Charakters der Zeit bewußt, "izmenčiv vremeni vsemoščnogo polet" (Fet, 210). Es zieht den Dichter in die Vergangenheit, da die Zeit dort ihre Macht verliert, "... duša moja/ I v glub' minuvšich let unositsja nevol'no" (Fet, 222). Ein Gedicht wie Fets "Včera, uvenčana dušistymi cvetami" (243) könnte ebenso in der Gegenwart geschrieben sein, - der Dichter versetzt es aber einen Tag zurück, um die spezielle emotionelle Färbung, die der Reflexion über Vergangenes eignet, zu erzielen. Fets vierstrophiges Gedicht "Ja byl opjat' v sadu tvoem" (278) ist ganz auf dem Gegensatz von *einst* und *jetzt* aufgebaut. Das verbreitetste Ambiente, Abend- und Nachtszenen mit ihrem Spiel von Licht und Schatten, eignet sich besonders gut für

die Evokation von Erinnerungsbildern. "Ten" ist so eines der häufigsten Worte in der Lyrik der Zeit. Fet setzt das Bild der beginnenden Nacht mit der Erinnerung gleich: "I na tebja [= noč'], kak na vospominan'e/ Ja obraščaju vzor..." (204). Bei Fet und auch Majkov haben die Erinnerungen eher ein biedermeierliches Kolorit. So schreibt Majkov: "Zabivšis' na divan, sižu; vospominan'ja/ Vstajut peredo mnoj..." (90). Bei Fet flackert das Feuer im Kamin und "videnij pestrych verenica", "byloe sčast'e i pečal'" (257) erscheinen vor ihm in der flackernden Glut. Majkov versetzt gar ein Kind aus der Normandie in den Himmel, um es von dort aus "vospominaja" auf seine frühere Heimat herabblicken zu lassen (116). Bei beiden Dichtern trägt die Erinnerung positive Züge. Fet schreibt in "Šarmanščiki": "My prošloe nežno leleem" (231). Das Aufsteigen der Erinnerungsbilder wird als "laskatel'no i družno" (257) geschildert. Mitunter stehen dem traditionelle Klagen über die "Verluste der Seele" gegenüber, "vse, što davno - davno utračeno dušoj" (310), und eine "žgučaja sleza" begleitet die Lektüre vergilbter Briefe (310).

Im Gegensatz zu Fet und Majkov empfindet Pavlova das Vergangene als einen Verlust, der zu Trauer und Schmerz führt: "O bylom, o pogibšem, o starom/ Mysl' nemaja duše tjažela" (109). Von sich selbst schreibt die Dichterin, "I myslju s tjažkoju toskoju/ O tom, što bylo, što prošloe" (184). Bei ihr wie auch bei Nikitin sind Erinnerungen vor allem negativ gefärbt. "Vse pomnitsja, vse, što pora zabyt'" (217) klagt Pavlova, und Nikitin, der eine überaus schwere Jugend erlebt hat, erinnert sich nur mit Schmerz daran. Žadovskaja sieht zwar das "bessere Leben" in der Vergangenheit, doch im Rückblick erscheint ihr das Leben nichtsdestoweniger als "žestokij šarodej" (P. 132), die Erinnerung daran ist auch bei ihr von Trauer ("toska") begleitet.

"Toska" als Trauer um die vergangene Jugendzeit und verlorenes Liebesglück ist häufig Teil der Erinnerung oder bildet sogar ihr wesentlichstes Thema. Es ist vor allem die Begegnung mit dem geliebten Du, die in der Regel mit der Erinnerungsperspektive verbunden ist. In Fets Gedicht "Naprasno, divnaja..."

(200) steht in der ersten Strophe das Futur, in den folgenden drei Strophen finden wir jeweils in der ersten Zeile die Vergangenheit. Der Dichter steht so zwischen einem vergangenen Erlebnis, aus dem er eine mögliche Zukunft ableitet. Žadovskaja spricht in "Zakoldovannoe serdce" (P. 130) von der Verzauberung durch die Liebe in der Jugend, eine Verzauberung, die sich später wiederholt. Im Rückblick erscheint die ursprüngliche "Verzauberung" wie durch Spiegel vervielfacht: "Znaj: to prežnich dnej očarovan'e/ Ty vo mne iskusno probudil;/ To drugoj ljubvi vospominan'e/ Vzor moj vdrug nevol'no otrazil" (130).

Das Motiv der Trauer über die vergangene Jugendzeit ist ebenso prominent wie in der Prosa der Zeit. Wie dort kann es auch als Thema eines Textes erscheinen. In typischer Formulierung finden wir es beispielsweise bei Mej in einer als rhetorische Frage formulierten Klage: "Kuda ž skrylis' vy, dni molodosti miloj...?" (90). Der Dichter versetzt sich gerne in seine Jugendzeit, "Ja pomnju, otrokom ja byl ešče..." (Fet, 222). Besonders deutlich wird die Bedeutung der Jugend für den Realidealisten in Nikitins langem Gedicht "Žizn'", in dem er Jugendzeit ("Prekrasny molodye gody") und das erwachsene Leben gegenüberstellt: "Akt žizni prožit - i teper'/ Inaja scena pred očami" (63ff.). Erstere ist die Zeit der Wunschträume ("grezy"), letztere ein "period poter'" (63). Das Gedicht mündet resignativ in die Erwartung des Todes: "I postepenno umirat' " (65; letzte Zeile). Auch bei Pavlova wird die Klage um die vergangene Jugend thematisiert wie in "Ljublju vas, mladye devy" (170f.) und in dem allegorischen Gedicht in zwei Teilen "Sputnica feja" (198-202). Die "Fee", die der Dichterin erscheint, ist ihre eigene vergangene Jugend: "Moi uvjadšie pričudy,/ I upovanija i sny". Auch hier entbehrt das Bild der Jugend nicht einer gewissen Verklärung: "... ne byla li/ Ja i prekrasna i svjata?" (200) spricht die "feja". Die Erwartung der Dichterin und ihre Wertung der Jugend geht aus folgenden Zeilen hervor: "Svatym lobzan'em primiren'ja/ Moju ty dušu oživi;/ Daj mne minutu vdochnoven'ja,/ Minutu sčast'ja i ljubvi!" (202). Auch in der Erinnerung ist so die Annäherung an das Ideal möglich.

Abschließend sei noch auf zwei Tendenzen in der Lyrik der fünfziger Jahre hingewiesen. Die Dichter des Realidealismus schreiben gerne Gedichte im Volksliedton, sie wählen sich aber auch oft Themen aus der antiken Geschichte, Literatur und Mythologie. Vor allem Nikitin, der aus Voronež, der Heimatstadt Kol'covs, stammt, folgt dessen Vorbild. Sein Gedicht "Nasledstvo" (112f.) entspricht in Form, Rhythmus und Inhalt ganz den Liedern Kol'covs: "Ne ostalosja/ Mne ot batjuški/ Palat kamennyh,/ Slug i zolota..." (112). Im Laufe der fünfziger Jahre schrieb Nikitin ein Dutzend Lieder und Balladen im Volksliedton. Zum Teil beruhen sie auf autobiographischen Motiven, die mit seiner harten Jugend zu tun haben, zum Teil orientieren sie sich inhaltlich an Nekrasovs Lyrik. Nichtdestoweniger finden wir auch hier die bereits angeführten Elemente des Realidealismus bis hin zu recht biedermeyerischen Bildern, die den Ton der sozialkritischen Anklage mildern, wie in dem angeführten Gedicht, das mit den Zeilen endet: "I mila duša/ Dolja vsjakaja,/ Ves' belyj svet/ Raem kažetsja:" (113). Idyllische Bilder ("I bespečno v stenach odinokich/ Bezzabotnoju ptaškoju žit'", 113) wechseln mit anderen, die stark negativ gefärbt sind, wie in "Ne vini odinokuju dolju" (113f.). Dieses letztere Gedicht erinnert geradezu an den langen Monolog des Untergrundmenschen in Dostoevskijs bekannter Novelle (2. Teil), den dieser der Prostituierten Liza vorträgt, um ihr das trübe Schicksal zu verdeutlichen, das sie erwartet.

Mej, der weniger an Kol'cov orientiert ist als Nikitin, schreibt entweder lange, balladenhafte Gedichte volkstümlichen Inhalts ("Rusalka", 85-89; "Vichor'", 125-130) oder aber kurze, meist nur einstrophige "pesni" ("Pesnja", 114 u. 124; "Zapevka", 123; "Poležaevskoj faraonke", 127). Majkovs volksliedhafte Lyrik schließt Wiegenlieder ("Kolybel'naja pesnja", 113; "Mat'", 125f.), Liebeslyrik ("Ja b tebja procelovala", 127) und Motive aus dem Volksleben ("Pridance", 123f.) ein. Auch bei Roštopčina und Žadovskaja finden wir Beispiele volksliedhafter Lyrik ("Golubaja dušegrejka", B.S. 122f.; "Niva", B.S. 285).

Antike Motive sind häufig in der Dichtung Pavlovas, Mej's,

Majkova und Fets, sie fehlen nur bei Nikitin. Manche Gedichte sind dem zeitgenössischen Italien gewidmet, schließen aber antike Motive ein. Es dominieren Themen aus der griechisch-römischen Mythologie und Geschichte. Bei Majkov und Fet finden wir Gedichte, die einem Gemälde, einer Statue, oder einer historischen Figur gewidmet sind.

Beides, die folkloristische wie auch die antike Thematik, drücken das Bestreben des Realidealisten aus, sich aus dem Leben zurückzuziehen, der Gegenwart zu entfliehen. Daneben steht wohl als nicht weniger wichtiger Grund die Suche nach vergangener Schönheit und Größe, als Ausdruck der Annäherung an das Ideal in vergangenen Kulturen bzw. die Suche nach dem naturverbundenen Leben des einfachen Menschen am Lande.

Die Themen, Motive und Verfahren der Lyrik der fünfziger Jahre erinnern in vieler Hinsicht an die Dichtung der Romantik. Das Charakteristikum realidealistischer Dichtung liegt in der Gewichtung der einzelnen Elemente, ihrem Zusammenspiel, ihrer Funktion. Manche Dichter wie Pavlova und Žadovskaja sind in höherem Maße der Spätromantik verbunden als andere. Andererseits ist aber auch deutlich geworden, daß die Dichtung des Realidealismus auch Züge der Neuroromantik und des Symbolismus vorwegnimmt. Fets Formulierung "tvoi agatovye glazki" (316) könnte auch vom jungen Brjusov stammen. Auch der Einfluß der sozialkritischen Dichtung Nekrasovs schlägt mitunter durch wie in manchen Versen Rostopčinas, Pavlovas und Nikitins. Nichtsdestoweniger kann wohl festgestellt werden, daß sich entgegen den in der Literaturgeschichte üblichen verschwommenen Aussagen zu dieser Periode die Dichtung der fünfziger Jahre sowohl von der Dichtung der vorangehenden Epoche, wie auch der nachfolgenden deutlich abhebt und nicht der "realistischen", nekrasovschen Richtung angehört. Ideell ist sie einem religiösen, idealistischen Weltbild verpflichtet, in ihrer konkreten Ausformung trotzdem auf Wirklichkeitsnähe bedacht. Der Zeitproblematik weicht sie eher aus, flüchtet mitunter in die Idylle, oder die Klage über ein ungerechtes Schicksal. Sie zeichnet sich durch einen starken Ichbezug aus.

Der intensiv erlebte Augenblick wird, vor allem in der retrospektiven Reflexion, zum zentralen Thema des Gedichts. Von Bedeutung ist die Naturlyrik, daneben die Flucht in den Exotismus der Folklore und der Antike. Die Dichtung der fünfziger Jahre, die hier dem Biedermeier bzw. dem Realidealismus zugeordnet wird, zeigt eine Reihe von gemeinsamen Zügen, die ähnlichen Erscheinungen in der realidealistischen Prosa der Zeit entsprechen. Beide unterscheiden sich von der Romantik ebenso wie vom Realismus und stellen eine eigene Richtung dar, die allerdings in den Literaturgeschichten bislang als solche nicht aufscheint und namenlos geblieben ist.

A n m e r k u n g e n

1. V. G. BELINSKIJ, Razdelenie poezii na rody i vidy. In: Otečestvennye zapiski XV, 3 (1841).
2. V. G. BELINSKIJ, Vzgljad na rusckuju literaturu 1846 goda. In: Sovremennik 1 (1847).
3. N. A. NEKRASOV, Russkie vtorostepennye poety. In: Sovremennik 1 (1850).
4. V. P. BOTKIN, Literaturnaja kritika. Publicistika. Pis'ma. Moskva 1984. Zitate aus dieser Ausgabe sind im Text durch Angabe der Seite identifiziert.
5. Der Aufsatz Merimées scheint allerdings in der genannten Pariser Zeitung nicht auf! Botkins Quelle konnte bislang nicht identifiziert werden.
6. Cf. R. NEUHÄUSER, Zur Frage des literarischen Biedermeiers in Rußland (Die Literatur der fünfziger Jahre). In: Wiener Slawistischer Almanach 10 (1982).
7. Cf. E. LEGOUIS, A History of English Literature. Rev. edition. London o.D. (s. besonders S. 1145 und S. 1152-1154)
8. A. A. GRIGOR'EV, Russkaja literatura v 1851 godu. Stat'ja vtoraja. In: Moskvitjanin 2, 3 (1852).
9. A. V. DRUŽININ, A. S. Puškin i poslednee izdanie ego sočinenij. In: Biblioteka dlja čtenija 4 (1855).

10. A. V. DRUŽININ, Literaturnaja kritika. Moskva 1983, S.148. Weitere Verweise erfolgen im Text.
11. A. A. FET, Moi vospominanija (1890); Rannie gody moej Žizni (1893). Zitate im Text aus der Ausgabe A. A. FET, Sočinenija v dvuch tomach, tom 2. Moskva 1982. S.145-163. Weitere Verweise erfolgen im Text.
12. V. P. BOTKIN, N. P. Ogarëv. In; Sovremennik 2(1850). Auch in V. P. BOTKIN, Literaturnaja kritika... Ogarevs erster Gedichtband erschien erst 1856.
13. Der Begriff "Vignette" wird hier im Übertragenen Sinne gebraucht, in einer Bedeutung, die sich von der photographischen Technik herleitet und im amerikanischen Englisch einbürgert ist: "Vignette. A short literary sketch briefly descriptive and characterized usually by delicacy, wit, and subtlety." Webster. Third New International Dictionary, 1971, S. 2551.
14. A. A. FET, Stichotvorenija. Moskva-Leningrad 1963. S.19. (Bibl. poeta. Malaja serija)
15. Tjutčëv, dessen umfangreiches lyrisches Werk einer eigenen Analyse im Zusammenhang mit der hier gestellten Thematik bedürfte, wird hier bewusst ausgeschlossen. Es geht allerdings aus der vorliegenden Arbeit hervor, daß auch in seiner Lyrik die Kennzeichen der realidealistischen Dichtung vorhanden sein dürften.
Für die genannten Autoren wurden unten angeführte Textausgaben verwendet. Falls im Text eine Abkürzung verwendet wird, ist sie in Klammer dem Titel beigelegt. Weitere Verweise erfolgen im Text. Hervorhebungen in zitierten Gedichtzeilen stammen vom Verfasser.
Texte: A.A. FET, Stichotvorenija. M.-L. ³1963; A.N. MAJKOV, Izbrannoe. L. 1952. (Bibl. poeta. Malaja ser.); L. A. MEJ, Izbrannye proizvedenija. M.-L. ³1962. (Bibl. poeta. Malaja ser.); I.S. NIKITIN, Polnoe sobranie stichotvorenij. M.-L. ²1965. (Bibl. poeta. Bolšaja ser.); K. DAVLOVA, Polnoe sobranie stichotvorenij. M.-L. ²1964. (Bibl. poeta. Bolšaja ser.); Poety 1840-1850 godov. (B.S.) L. ²1972. (Bibl. poeta. Bolšaja ser.); Russkie poetessy XIX veka. (P.) M. 1979. (Sostavil N.V. Bannikov).
16. Weitere typische Beispiele sind Nikitins Gedichte "Rassypalis' zvezdy..." (253), "Jarko zvezd mercan'e" (285f.), und "Večer jasen i tich" (85f.)
17. Cf. Fets Gedicht "Les" (226).
18. Weitere Frühlingsgedichte Majkovs dieser Art sind "Pole zybletsja cvetami" (106) und "Lastočka promčalas'" (114).
19. "Dremlet podle pečki, / Prislonjas' k stene, / Mai'čugan kurčavyj / V starom zipune. // Slabo osveščaet / Blečnyj ogonek / Detskuju golovku / I rumjanec šček." (Nikitin, 136)

20. Ein ähnlich anmutendes Bild beschließt das Gedicht "I gorod vot opjat'1" (103f.), in dem Majkov der rauschenden Ballnacht in der Stadt die Stille und Schönheit des Waldes gegenüberstellt. Plötzlich taucht ein beerensammelndes Mädchen vor dem Dichter auf und "mgoverno orohev, malinovki bystrej, / skryvaetsja sredi kačnuvšichsja vetvej." (104).
21. Zitiert nach der in Anm. 6 angeführten Studien zur Prosa des Biedermelers (S.127).

Ronald E. PETERSON (Los Angeles)

KONSTANTIN BAL'MONT'S NORWEGIAN ACQUAINTANCE, DAGNY KRISTENSEN

In a newspaper article published some time ago, Dagny Kristensen was described as a "Norwegian writer who had not found the place she deserved in Norwegian literary and cultural history."¹ The validity of this statement can be seen in the relative dearth of information published about her. In Russia she is primarily known as the Norwegian correspondent for *Vesny*, and as an acquaintance of Konstantin Bal'mont, but very little has been printed about her in Soviet publications. The aim of this study, therefore, is to illuminate her relationship to the Russian Symbolist movement and poet Konstantin Bol'mont in particular.

Dagny Kristensen (1876-1962) belonged to an intellectually active family, which seems to have provided her with the necessary stimulation for broadening her cultural outlook. Her father was a priest in a middle-sized town in southern Norway, Kristiansand, where Dagny was born. Her three brothers later distinguished themselves as a professor, an editor, and a civil servant.² And she also had the example set by her quite famous uncle, Bjørnstjerne Bjørnson, poet, novelist, and author of the words to the Norwegian national anthem.

She received a high school education, finishing the *middelskole* (the stage in education immediately preceding work at a *gymnasium*) in 1892. Four years later she moved to Oslo, where she lived for the rest of her life. While in Oslo, she gave lectures at the folk academy in 1900-1902, and by that time had learned the Russian language, well enough to translate various pieces into Norwegian. For example, she was one of the first Norwegians to translate works by Maksim Gor'kij, and her version of his story "Makar Čudra" appeared in a newspaper in 1901.³ In 1902, she obtained a position as secretary in a governmental department, where she remained until her retirement in 1940.

These routine details do not give much of a hint, however, about her later interests and priorities, which were varied and apparently based on strongly held convictions. She was, for example, a member of the Norwegian Society for Psychic Research and of the Sprogets venner organization, which is devoted to the preservation of a "pure" somewhat more conservative form of the Norwegian language called *riksmål*. She was a deeply religious person, quite conservative in her personal outlook, and in her dealings with others apparently a rather stern, critical woman.

But she is known and remembered as well for her active role in founding a secret society in Oslo, the Maria Order, an organization similar to the Masonic Lodges, but only for women. Miss Kristensen was the order's first leader; during her forty-year tenure, the organization grew from the original lodge to seventeen, located in va-

rious parts of Norway. Not long before her death she revealed some of the order's goals, including self-development and the necessity of maintaining a strong Christian faith. These aims and preferences (especially the emphasis on secrets and the privilege of being initiated into them) are in fact not far removed from some of the interests displayed by the Russian Symbolists, and thus it is not surprising that she would have been attracted to their movement. One thinks here of the various Symbolists who were at some time involved in Theosophy and Anthroposophy, and their interest in all levels and historical stages of the Russian language.

Dagny Kristensen also had a busy career as a journalist, writing on many subjects, and she devoted herself to poetry, mostly dealing with religious topics. Her journalism is now almost entirely forgotten in Norway, largely because it was, quite naturally, topical; times and tastes have certainly changed. And although poetry was not her primary vocation in life, the themes presented in her verse not only give some insight into her interests, but also strike a chord in Norwegian spirituality.

Her two collections, for example, *Psalms and Songs*, and *Selected Verse*, are devoted almost entirely to her faith.⁶ She composed prayers for morning and evening, for burial, and for communicating with God. One finds a whole cycle on the Lord's Prayer, taking each line as the focus for meditation and verses, as well as numerous poems on life, faith, hope and love. The first volume closes with a cycle of songs for matins and vespers for each day of the week, set to various Norwegian hymns. And it is here that her ties to the Norwegian pietistic movements of the last century are most apparent.

These interests comingle with her attraction to the poetry of another nation, and the works of Konstantin Bal'mont in particular. She in fact traveled to St. Petersburg to meet him in the autumn of 1900 (Bal'mont was in Petersburg then from September 1900 to May 1901).⁵ One of the results of this encounter was providing the inspiration for three of Bal'mont's poems, which he dedicated to her (and which will be addressed below). Another was a new role attempting to facilitate contacts between Bal'mont and Knut Hamsun; both men were in fact quite interested in each other's countries. Because of her relationship with Bal'mont, she became the Norwegian correspondent for *Vesy*. She was furthermore one of Scandinavia's most active supporters of this leading symbolist journal and its sole subscriber in Norway at the end of 1906.⁸

There has been some question about the precise nature of her relationship with Bal'mont, whether it was platonic or more than just friendly.⁷ But it is clear from a letter Bal'mont wrote to an editor in 1902 that he did not view the time they spent together as just a meeting of the minds. In this letter, written from Paris, Bal'mont relates:

Do you remember one night, when we were wandering in the streets, and I told you about that Norwegian girl who had come to see me in Petersburg? Two years have passed since then, and now she's here with me. The past several weeks have been like a fairy tale for us, but now the dream is ending, tenderly and easily, like a cloud melting, to appear again -- where? -- it doesn't know.⁹

Once again, it seems evident that Miss Kristensen had come to be with Bal'mont in Paris (he was in fact in exile there because of a political poem that reflected negatively on the tsar). And there is

no mention of his current wife, Ekaterina, whom he had married in 1896 and who had given birth to his daughter in 1901.

The poems composed in 1900, shortly after their initial acquaintance, and later published in Bal'mont's most important collection of verse, also show a depth of feeling that went beyond the purely literary. Indeed, in his printed dedication to *Let's Be Like the Sun*, he mentions several friends, including "Dagny Kristensen, the dream at dawn, the valkyrie, in whose veins the blood of King Harald Fairhair flows." And in the "Trefoil" dedicated to the young Norwegian, we see evidence that he was rather taken with her:

1. FROM A ROYAL LINE

Yes, I know you, I know. You are descended from kings.
You are from the race of those proud skalds of your native land.
You don't feel, don't know many sounds, many words,
Because one cannot hear the ages wafting through them.
You don't see or know many colors and pictures,
Because the power of your native seas' depths doesn't shine in them.
But if you utter a fleeting, prophetic sound,
Then we'll immediately be together, in one closed circle.
And when you can reflect the sea's strength in your gaze,
There will immediately be a tender bond between us.
A bond of recognition, expectation, the boundlessness of dreaming,
Of long songs without names, the beauty of revelations.
Between us a conversation will waft in exclamations: "Forever."
"Will you forget?" "Impossible." "Will you return to me?" "Yes."
Yes, I know you, happiness. You were born of the waves.
And I am bound by a royal order. Remember. Remember! Be with me!¹⁰

Here Bal'mont, in addition to expressing the wish to be together again, stresses Dagny Kristensen's heritage, especially her blood relationship with Bjørnstjerne Bjørnson, one of Norway's "proud skalds," and her links to Norwegian kings. She is also seen as a representative of her native land's geographical features, and though Bal'mont had not been there as yet, he was already enamored of the country and its literature, which quite likely served to attract him even more to her.

The second poem of this Trefoil is more passionate, with extremely obvious symbols that show no reticence in expression:

2. IN MY GARDEN

White roses shimmer in my garden,
They shimmer white and red,
Timid dreams quiver in my soul,
Shameful, passionate dreams.
I've seen you but once, dearest,
But one meeting of our dreams was enough
To ignite an invincible love in my soul,
Which burns without end.
I see your face growing pale,
A wave of hair, like the harmonious locks of dreams,
The darkening recognition in your eyes,
And your red, red lips.

Just once, dearest, did I know
The bright feeling called happiness,
Oh, my shadow, incorporeal but visible,
Love will not be forgotten.

My Love is intoxicated, like ripe grape clusters,
Passionate calls resound in my soul,
White roses flash in my garden,
And bright, bright red ones.¹¹

Again we see the importance of dreams here, especially the type referred to in Russian as *mečty*, daydreams or imaginings. In all three of these poems, the printed dedication, and the 1902 letter about their time together in Paris, the word *mečta* serves as symbol of their meetings and communication.

The final poem of the Trefoil is rather different in tone and content from the other two; there is less talk of dreams, and the mood is close to despair, because of her departure:

3. THE SUN HAS GONE AWAY

The sun has gone away. I am alone again.
The sun has moved away from the earth's valleys.
Only the snowy peaks retain its light.
The sun is sending its last glance.

The air begins to freeze, powerfully fettered by the mist.
Someone bending down breathes over the earth.
The seas' twinkling waves freeze secretly.
"Go away from the night, go quickly."

"Where is your calm refuge?" "There is none."
It exists only where your gaze is fixed on a star.
It exists only where the rays of your dream shine.
Only where the sun is. Only where you are.¹²

We notice as well the emphasis on geography, especially the mountains and valleys of Norway, and the obvious metaphor where she is compared to the sun.

By tracing the publication history of this trefoil, we can see that Bal'mont must have written these poems very close to the time of their meeting in Petersburg, for he had just come in September, and the poems first appeared in print in the October 1900 issue of *Экспрессионные сочинения*.¹³ And when he formulated the dedication mentioned above, spring of 1902, he had not yet been with her again in Paris. Thus his feelings for her seem to have remained fairly constant, at least until October of 1902, when the *mečta* started to fade. But as predicted in the letter of that month, they did meet again, in 1906, when Bal'mont came to Norway for the first time.

Between their first meetings and the Norwegian visit in 1906, she printed a translation of her Russian friend's poem in 1905, and Bal'mont was actively pursuing his interests in Norway, the works of Knut Hamsun in particular.¹⁴ He indeed learned Norwegian and eventually translated five works by Hamsun.¹⁵ His favorite was *Pan*, which he did not translate, but for the Russian version, he did write a glowing introduction in which he stressed Hamsun's popularity in Russia.¹⁶ Bal'mont moreover used a rather well known line from that novel, "I go from one flower to another, they are intoxicated," as the epigraph to his poem "The Lovers".¹⁷ Here again Dagny Kristensen can be seen

as a link between the two cultures: she translated major portions of the Russian poet's introduction to *Pan* for her 1905 article "Hamsun in Russia," and we see in a letter from Hamsun to her that she evidently tried (unsuccessfully) to arrange a meeting between the two men when Bal'mont came to Norway in 1906.¹⁸

She had known Hamsun for a number of years, in part because her brother Brede was a close friend of his. And she maintained a correspondence with Hamsun, often related to Russian topics. Despite Bal'mont's rather intense desire to speak with him, however, Hamsun persuaded Dagny Kristensen to pretend that he had gone far north, "to Finnmark, whether I've gone there or not," in order to avoid meeting his Russian admirer.¹⁹

Thus we can see that Dagny Kristensen remained interested in Bal'mont, both as a person and as writer, at least through 1906 and his visit to Norway. After that time, there is no evidence of them meeting again until 1915, when Bal'mont again visited Norway, this time on his way back to Russia, by a circuitous route later utilized as well by Andrej Belyj, during the First World War. The nature of their relationship seems to have changed after 1906, but this does not mean that they entirely lost interest in each other, for they maintained a correspondence in the years 1915-17.²⁰

And it was precisely because of her acquaintance with Bal'mont, and of course her interest in Russian literature and culture, that she became the official correspondent for *Vesny* in Norway. If one compares her and the contributions she made to that journal with other, more illustrious and significant foreign contributors, such as René Ghil, William Morfill, and Arthur Luther, to name a few, then one can see that her role at *Vesny* was a fairly minor one. Still it must be kept in mind that other Symbolists were also quite attracted to Norway and the works of its writers; Sergej A. Poljakov, *Vesny's* nominal editor, and Jurgis Baltrušaitis, for example, learned Norwegian and translated various works for the Skorpion publishing house, and Andrej Belyj, who very much admired Ibsen and Grieg, traveled to Norway and in fact had one of the most significant experiences of his life there in 1913.²¹ Thus it should be no surprise that her designation as a correspondent was acceptable to the journal's staff.

Her only contribution to *Vesny* appeared rather early in its first year of publication, March of 1904, in fact.²² Her "Letter from Kristiania carries the explanatory subtitle "An Introductory Remark about Norwegian Theater." In it, she gives some background on the relative importance of the theaters in Oslo [then called Kristiania] and Bergen, on the various leading actors and actresses in Norway, and on certain aspects of Ibsen and Bjørnson. The style is also of note, because it appears that the article was written in Russian, though clearly by a non-native speaker, a description that fits Dagny Kristensen very well.

Because she was Bjørnson's niece, she naturally favors him in her article, and indeed devotes nearly all of her first page to him. She states that the theater in Bergen, for instance, "gained its importance when Bjørnstjerne Bjørnson devoted several years of his youth to guiding it."²³ And she goes on to say that "He was the merriest person in jolly Bergen; he passed by like a ray of sun along the streets; all the men smiled at him, all the women loved him."²⁴ Later, because of his political views, he evoked a more mixed reaction, but his niece again defends him, and it should be pointed out that Bjørnson was truly a major force in the Norwegian theater in the nineteenth century.

She also devotes some space in her piece to the social and political aspects of literature in Norway, especially as seen in certain of Ibsen's plays, such as *Ghosts*, *An Enemy of the People*, and *A Doll's House*. And it is interesting to read her comments about the Norwegian literary scene, which are appropriate as well for Russian culture during the time of Symbolism's heyday: "and poetic works were bloody torches, which the poets hurled into the uproar of the daily struggle."²⁵

But the major portion of her article is given over to rather sensationalistic recounting of actors and their deaths. And she closes with a final reminiscence about the tragic death, in 1898, of a most promising actor, Severin Roald. Thus she offers a somewhat negative impression about the then current state of affairs in Norwegian drama, especially as compared with a more glorious recent past. Ibsen and Bjørnson were still alive, though neither was as actively involved with the stage, and indeed she was correct in her assessment of the Norwegian theater in 1904. It had been a more vital and significant force several years earlier, and this was precisely the period which interested Russian readers, not only Symbolists, the most.

Drawing on all of the information presently available, we can see that *Vesy's* correspondent was a genuinely literate and engaged Norwegian writer, not of the first rank, though she did have a number of important acquaintances in that sphere. She clearly had excellent organizing skills and a wide range of interests, including of course Russian literature and the Symbolists in particular. And in the early part of this century, Dagny Kristensen, through her timely acquaintance with Bal'mont, aided in making Russian literary works better known in Norway and vice versa.

N o t e s

1. Martin NAG, "Dagny Kristensen - en presentasjon", in: *Morgenbladet*, 10 September 1980.
2. NAG, *ibid.*; much of the information about Dagny Kristensen's life and activities is drawn from materials gathered for the volumes of biography about famous Norwegians at the Universitetsbiblioteket i Oslo.
3. The translation appeared in *Morgenbladet*, 25 and 27 June 1901.
4. D. KRISTENSEN, *Samler og sagner* (Moss, 1944; 2nd edn., Moss, 1960); *Dikte i utvalg*, (Moss, 1958; 2nd edn., Oslo 1972).
5. Vladimir ORLOV, "Bal'mont: Žizn' i poezija", in: Konstantin Bal'mont, *Stixotvorenija*, (Leningrad 1969), p. 28.
6. See "Spisok lic i učreždenij polučavšix žurnal 'Vesy' v 1906 g.", in: *Vesy* 12 (1906), p. 97.
7. NAG, *op.cit.*
8. Konstantin BAL'MONT, "Pis'ma k V.S.Miroljubovu", in: *Literaturnyj arxiv: materialy po istorii literatury i obščestvennogo dviženija*, No. 5, ed. K.D.Muratova, Moskva-Leningrad 1960, p. 154.
9. See Orlov's "Primečanija" to Bal'mont's *Stixotvorenija*, pp.625-626.

10. K.BAL'MONT, "Iz roda korolej", in: *Stixotvoreniĵa*, p. 243.
11. K.BAL'MONT, "V moem sadu", in: *Stixotvoreniĵa*, p. 244.
12. K.BAL'MONT, "Solnce udalilos'", in: *Stixotvoreniĵa*, p. 244.
13. See Orlov's "Primečaniĵa", p. 629.
14. K.BAL'MONT, "Glimt", trans. D.KRISTENSEN, *Morgenbladet*, 29 May 1905.
15. The works Bal'mont translated were: *Kratskog, Dronning Tamara, Under halvmanen, Svaermere and Stridende liv*. They appeared as the 9th, 10th and 11th volumes of Hamsun's *Sobranie sočinenij*, published by the Šipovnik house in Petersburg, 1908-10.
16. D.KRISTENSEN, "Hamsun i Rusland", in: *Morgenbladet*, 25 March 1905.
17. "Jeg gar fra den ene til den andre blomst, de er berusede", Knut Hamsun, "Pan", *Samlede verker*, Vol. 2, (Oslo, 1954), p.355; Bal'mont's poem is called "Vljublennye". See also Martin NAG, "Konstantin Bal'mont og Dagny Kristensen", in: *Morgenbladet*, 2 April 1968.
18. Martin NAG, "Dagny Kristensen"; Orlov's "Primečaniĵa", p. 629.
19. Martin NAG, *ibid.*
20. Orlov's "Primečaniĵa", p. 629.
21. See Ronald E. PETERSON, "Andrej Belyj and Norway", article forthcoming, for more information on this topic.
22. D.KRISTENSEN, "Pis'mo iz Khristianii: Vstupitel'naja zametka o norvežskom teatre", in: *Vesy* 3 (1904), pp. 41-43.
23. *Ibid.*, p. 41.
24. *Ibid.*
25. *Ibid.*, p. 42.

Ирина СЕМЕНКО (Москва)

СТАТЬИ О О.Э.МАНДЕЛЬШТАМЕ*

Предварительное примечание

Поскольку эта работа основана на материалах семейного архива, я позволю себе высказать некоторые соображения об этих материалах. Они являются одним из наиболее важных источников для издания текстов Мандельштама. Это беловые и черновые автографы; беловые (и черновые, под диктовку поэта) записи рукой Н.Я.Мандельштам; ее же (преимущественно) руки прижизненные копии; копии конца 1930-х годов и более поздние. При отсутствии автографа различать все эти списки очень важно.

Кроме того, в архиве имеются два прижизненных рукописных сборника стихов 1930-1937 гг., сделанных ее рукой и формально не-авторизованных (о них ниже), а также шесть разрозненных рукописных "сборников" конца 1930-х и 1940-х годов. Последние составлялись женой поэта по памяти и могут быть использованы только в исключительных случаях. Что же касается прижизненных рукописных "сборников", то их значение велико, но с некоторыми оговорками.

Первый из них был составлен в 1935 г. по приезду в Воронеж. Его домашнее название - "Ватиканский список". Он написан рукой Н.Я.Мандельштам в ученической тетрадке (листы которой разрознены и частично отсутствуют); содержит этот сборник стихи 1930-1935 гг.

По свидетельству Н.Я., составление этого сборника совпало со временем интенсивной работы Мандельштама над другими стихами. Однако Мандельштам относился к составлению сборника со вниманием, "заглядывал" в него и отвечал на возникавшие вопросы. Стихи переписывались с наличных автографов или записывались по памяти, часто под диктовку Мандельштама, поскольку в распоряжении была только часть рукописей. Это приводило иногда к неточностям или поправкам "налету". Отсюда - встречающиеся разночтения между текстами рукописного сборника 1935 и автографами, а также записями начала 1930-х годов. Также очень важно, при установлении основного текста, различать в семейном архиве более ранние и более поздние записи, сделанные рукой Н.Я.Мандельштам, так как в последние вкрадывались неизбежные ошибки памяти. Ошибками памяти являются и некоторые попавшие в печать так называемые "варианты".

Как правило, следует предпочитать более ранние рукописи, так как в 1935 г. стихи припоминались, но не редактировались поэтом. Даты под стихами ставились рукой Н.Я.Мандельштам.

Второй "сборник" был составлен, также рукой Н.Я.Мандельштам, в 1937 г. в Воронеже для Н.Е.Штемпель и включал стихи 1930-1937 гг. Он имеет заглавие "Наташина книга" и состоит из 3-х блокнотов. Этот "сборник" также формально не авторизован. В нем даты проставлены рукой Н.Я.Мандельштам и по ее свидетельству доля участия поэта в составлении этого сборника была *меньшей* чем в составлении рукописного сборника 1935. Однако и тут работа велась у него на глазах. Рукописный "сборник" 1937 г. не был полным, и уже в 1940-х годах Н.Я.Мандельштам *по памяти* вписала в него несколько пропущенных стихотворений.

Оба прижизненных рукописных "сборника" имеют прежде всего значение для подтверждения факта существования того или иного стихотворения, например, когда речь идет о записях кусков, выпавших из первоначальных редакций и ставших самостоятельными стихотворениями ("Как люб мне натугой живущий" и др.). Н.Я.Мандельштам сообщила мне, что эти записи всегда делались по указанию автора, в то время как *порядок* стихотворений и их *текст* в обоих "сборниках" контролировались им "в меньшей мере". Н.Я.Мандельштам сообщает, что в принципе поэт придавал порядку стихотворений исключительно большое значение; и потому его опубликованные прижизненные книги не допускают никаких произвольных изменений. В рукописных же "сборниках", в связи с неполнотой рукописей, порядок не мог быть установлен окончательно. Для "сборника" 1937 г. остается в силе то, что говорилось выше о "припоминании" и отсутствии какого-бы то ни было элемента редактирования поэтом текста.

Пунктуация в "сборниках", так же как в отдельных копиях, всецело принадлежит Н.Я.Мандельштам и потому допускает перемены. Отметим, что по ее свидетельству, поэт был "скуп" на знаки препинания. Это видно по сохранившимся автографам.

"Скуп" - это значит, что не все знаки, полагающиеся по правилам, были ему нужны интонационно; и редакторы его изданий должны с этим считаться. Тем более, что во многих автографах, и даже совершенно черновых, Мандельштам проставляет знаки препинания, очевидно, интонационно для него важные.

* Следующие статьи выбраны из неизданного сборника Ирины Семенко *Статьи о О.Э.Мандельштаме*, Москва 1983 (Ред.).

Ирина СЕМЕНКО

РАННИЕ РЕДАКЦИИ И ВАРИАНТЫ ЦИКЛА "АРМЕНИЯ" О.МАНДЕЛЬШТАМА

Говоря, что у него "нет черновиков", Мандельштам имел в виду не ход своей поэтической работы, а чуждое ему собрание архива для "потомства". "Черновики никогда не уничтожаются" – это относится также не к сохранности рукописей, а к сохранности черновика в образной системе окончательного текста. В завершенной системе сохраняется "энергетика" соиздания, и потому окончательный текст – не застывший, а динамический; варианты, даже отброшенные, в нем интегрированы. Это относится, в сущности, к черновой работе всякого писателя. К Мандельштаму – в особенности. У зрелого Мандельштама первоначальные стадии работы меньше всего связаны со стилистической правкой, шлифовкой; он устремлен непосредственно к смыслу (Мандельштам – по собственному заявлению – "смысловик"). Вместо стилистической шлифовки он занят безудержным варьированием образов (метафор). Его первоначальные варианты часто не менее совершенны, чем окончательные, и это само по себе обязывает к более широкой их публикации.

В окончательном виде стихотворная "Армения" напечатана при жизни автора так, как он этого хотел. В семейном архиве есть разные редакции и некоторые черновики.¹

Концепция страны по существу у Мандельштама не менялась от более ранних к более поздним текстам. Образ Армении воссоздается сочетанием черт благородной древности, патриархального мирного быта и труда, исторических испытаний, специфического пейзажа и природных условий, а также характерного для страны человеческого типа, фонетических и графических особенностей устной и письменной речи.

Все это не является отличием ранних редакций от поздних, но в ранних поэт разрешает себе больше любимой им игры значениями и реалиями.

Главные темы цикла уже содержатся в перестроенном затем стихотворении, предшествовавшем его созданию и ставшем для него основой ("Ломается мел и крошится..."). Из его вариантов автор сделал позже два

разных стихотворения - "Ты красок себе пожелала..." и "Как люб мне натугой живущий..."² (последнее не вошло в цикл). К тому же источнику восходит и "Ты розу Гафиза колышешь...".

Наиболее ранняя редакция стихотворения "Ломается мел и крошится..." дошла в своем готовом, окончательном виде, без предшествовавших черновых набросков.³ Приведем ее, для цельности картины, полностью. Две заключительные ее строфы до сих пор не публиковались:⁴

Ломается мел и крошится
Ребенка цветной карандаш...
Мне утро армянское снится,
Когда выпекают лаваш.

И с хлебом играющий в жмурки
Их вешает булочник в ряд,
Чтоб высохли барсовы шкурки
До солнца убитых зверят.

Страна москательных пожаров
И мертвых гончарных равнин,
Ты рыжебородых сардаров
Терпела средь камней и глин.

Впали якорей и трезубцев,
Где жужжый почил материк,
Ты видела всех жизнелюбцев,
Всех казнелюбивых владык.

И крови моей не волнуй,
Как детский рисунок просты,
Здесь жены проходят, даруя
От львиной своей красоты.

Как люб мне язык твой зловещий,
Твои молодые гроба,
Где буквы - кузнечные клещи
И каждое слово - скоба.

Раздвинь осьмигранные плечи
Мужицких бычачьих церквей,
В очаг потухающей речи
Открой мне дорогу скорей.

Багряные "уни" и "ани"⁵ -
Натуга великих родов -
Обратно под своды гортани
Гванулась запряжка быков.

"Уни" и "ани" - имеются в виду характерные для армянского языка окончания слов; таково, например, древнее название - "Эребуни".⁶

Поскольку текст приведенной редакции дошел в уже перебеленной

записи, невидимо первоначальное ядро, из которого развилась система образов. Нельзя проследить за последовательностью рождения мотивов, за "рабочими" ассоциативными ходами. Ассоциации следуют друг за другом уже линейно, без смысловых зигзагов (столь характерных для первоначальных черновиков Мандельштама): ребенок - детский рисунок - труд как детская игра со зверятами (барсы) - женский тип, как детский рисунок и как львиная красота.

В этой последовательности и в этом разнообразии мотивов обращает на себя внимание любопытное обстоятельство. Мотивы - однородны, в сущности идентичны по смысловому значению, хотя воплощены в различных тематических рядах: выпекание хлеба, география и история страны, характерный тип, архитектура, язык.

Когда многие из этих мотивов распределились по разным стихотворениям цикла, их однородность (идентичность) стала менее заметной, благодаря разрывам, отграниченности одного стихотворения от другого. В линейной композиции одного стихотворения - зародыша цикла - эта особенность мандельштамовской метафоры выступает гораздо яснее.

Равнозначность мотивов (разумеется не абсолютная) создается путем их расширяющегося в охвате совмещения-приравнивания.

Детскость, простота, звериность, женское начало совмещены в строфах 1, 5; к детской игре приравнен труд, одновременно совмещенный и со "звериным" мотивом в строфе 2; все это в совокупности приобретает окраску красоты, благородства и мощи (зверята-барсы, лев - 2, 5). Так в строфах 2, 5 оказываются совмещены благородство, мощь, труд, детскость, звериность, красота, простота, детское и женское начало - через барсовы шкурки, детский рисунок, игру и льва.

Легкость детской игры тут же оборачивается тяжестью труда, ибо это игра с хлебом и барсом.

Далее детское, женское, звериное, трудовое начала объединяются через тяжесть и натугу физического деторождения. Женские роды даны как тяжкий труд, звериное напряжение, мука, в "бычьей" метафоре 8-й строфы. Труд, обусловленный историей и географическим положением, его простота ("москательный", "гончарный"), тяжесть, мука, терпенье - в строфах 3, 4. В звериной (также "бычьей") метафоре труда дан мотив архитектуры "мужичьих бычачьих церквей" (7). К орудиям простого, благородного, тяжкого, терпеливого ремесленного труда приравнено начертание букв ("кузнечные клещи", "скоба").

Армянская речь, ее артикуляция и судьба воплощены в уже упомяну-

той метафоре родов. Труд и натуга физических родов - таково рождение языка. Роды - физический акт деторождения и натужной речевой артикуляции, произнесения слов. Внутряные ("багряные") "уни и ани" - это крик роженицы и специфика устройства армянских слов. Трудность, физиологическая напряженность артикуляции дана в заключительной "бычьей" метафоре ("Рванулась запряжка быков").⁷

Язык оказывается привилегированным символом Армении. В заключительной строфе многие из мотивов (если не все) свернуты в образ языка, в метафору рванувшейся запряжки быков.

В конечном счете бык и лев оказываются в стихотворении эмблемами Армении. Замечательно, что если в данной редакции к языку отнесен только мотив быка, то в одном из дальнейших вариантов появится, как увидим, и мотив льва ("послушаем львиные речи").

Чужие языки - одна из тем творчества Манделштама (итальянский, немецкий). Они у него располагаются одновременно в крайних точках на оси свое = чужое. Само глубокое осознание чуждости было ступенью освоения. Армянскую речь, как известно по прозаической "Армении", поэт пытался изучить и сразу "усвоил" те ее признаки, которые радикально отличают ее от языков европейских.

Парадоксально, что все указанные мотивы, в том числе речь, от начала и до конца стихотворения сопряжены с мотивом уничтожения и смерти.

Детскость связывается с распадом - ломается, крошится мел у ребенка - (1); зверята - "убитые" (2); географическое положение - на "мертвых" равнинах, на "жухлом" материке, который "почил" (3,4);⁸ жизнелюбие владык неотделимо от их казнелюбивости (4); характерно и "крови моей не волнуя" (5); "молодые гроба" (6); "потухающая речь" (7), и особенно "обратно под своды" (8). В этой последней строфе роды парадоксально происходят в обратном направлении, снаружи вовнутрь, в небытие. Натуга этих великих обратных родов венчает все построение и сводит воедино значения предшествовавших мотивов. Рождение языка, тяжесть этого рожденья, натуга артикуляции открыто ассоциируется с уничтожением ("обратно под своды гортани"). А до этого, в 6-й строфе, в уподоблении начертаний букв орудиям живого ремесленного труда (скоба, кузнечные клещи) имелись в виду надгробные надписи.⁹

Совмещение рожденья со смертью, молодости с гробами пронизывает текст. В открытом выражении это будет дано в дальнейших вариантах заключительной строфы.

Итак, богатое разнообразие предметов изображения в метафорической структуре этого стихотворения оборачивается концептуальным единообразием. Противоречие это кажущееся. По своей природе метафора, полнотой уподобляющая одно явление другому, в смысловом отношении их уравнивает, хотя, как предметы изображения, они различны. На уяснение этого теоретического положения подробный анализ ранней редакции стихотворения Мандельштама проливает дополнительный свет.

Переписанное набело, вполне завершенное стихотворение сразу же превращается автором в черновой материал. Но многократно переправляются только две последние строфы. И это выражает главный принцип работы поэта - он не шлифует текст, а продолжает развивать сюжет путем присоединения новых мотивов, пока еще в границах прежнего финала.

Поправки дают такой его вариант:

Раздвинь осьмигранные плечи
Мужичьих своих крепостей,
В очаг вавилонских наречий
Открой мне дорогу скорей.

Я твердых ищу окончаний,
В огонь окунаемых (?) слов,
Обратно под своды Гортани
Рванулась шестерка быков.

Центральным здесь является новый мотив "вавилонских наречий". Он генетически связан с мотивом обратного пути (обратные роды) прежней редакции. Сама эта метафора снята, но одно из ее значений сохраняется и получает дальнейшее развитие: обратный путь = дорога в древность. Армянский язык (народ) трактуется как живая манифестация давно исчезнувшего (так снова совмещены жизнь и смерть).

Новый мотив Вавилона вызвал все же несколько отдельных поправок по тексту. Вместо церквей - крепости; вместо запряжки - шестерка быков, чем поддерживается вавилонский колорит и впечатление мощи.

Сняты "уни" и "ани". Это делает текст внешне более простым, однако введена другая и совсем не простая метафора огнеупорности слов. Мотив огня был подготовлен в предшествовавшей редакции цветовой метафорой слов ("багряные"). Согласуются огонь и очаг, хотя в слове очаг актуальнее значение не пламени (печь), а средоточия, первоисточка.

Этот сугубо черновой вариант был только пробой. Оба последних четверостишия, включая рассмотренную правку, в рукописи зачеркиваются. На полях - полная перестройка финала. Характеристика языка ограничена только одной строфой вместо трех ("Как люб мне язык твой зловещий").

В двух финальных строфах предметом изображения становятся быт и образ жизни, в более прямой, менее символической трактовке:

Как люб мне натугой живущий
Столетьем считающий год
Рожающий спящий орущий
К земле пригвожденный народ. 10

Лишь кой-где веселый мальчишник
Уживчивый праздничный хмель
Но серо-зеленый горчишник -
Безжизненный пластырь земель. 11

Повторение оборота ("Как люб мне...") органично - ведь язык и ранее был в стихотворении высшим символом народа. Акту родов возвращено прямое значение. Исключен мотив Вавилона, но свой след он оставил (мотив столетий). Новый мотив - безрадостность жизни, данная в картине редкого веселья ("лишь кой-где"). По существу в новых образах сохраняются основные элементы прежней концепции. "Столетьем считающий год" - концентрация мотивов тяжести (исторической и трудовой, патриархальной). Пригвожденность к земле имеет смысл не только связи с почвой, но и по-прежнему удаленности от моря. Безжизненность земель - вариация мотива мертвых равнин. Горчишник, пластырь - уточняющие метафоры, выражающие, по сути, тот же смысл, через признак окраски - серо-зеленый - и лечебную функцию (последнее будет развито в дальнейших вариантах).

В результате такой правки всего двух строф появилось много новых образов. Оказались вытеснены прежние, Впрочем предстоит их возвращение в дальнейших редакциях, а также создание на их основе самостоятельных стихотворений. Рассматриваемая рукопись уже содержит признаки того, что наличный текст одного стихотворения автор пробовал превратить в цикл из нескольких стихотворений меньшего объема.

Строфа "Как люб мне натугой..." зачеркивается. Возможно, что этим само стихотворение сначала превращалось в 7-ми строфное, и после строфы "Как люб мне язык..." предполагался сразу финал - "Лишь кой-где веселый мальчишник". Однако зачеркнутая строфа восстанавливается в правах (ее текст, без изменений, записан тут же вторично).¹² Под 5-й строфой видна четкая черта - знак отделения первых пяти строф от последующего текста. Автор попробовал таким способом превратить одно 8-ми строфное стихотворение в два - пятистрофное, оканчивающееся словами "От лвиной своей красоты", и трехстрофное (из четверостиший "Как люб мне язык...", "Как люб мне натугой..." и "Лишь кой-где весе-

лый мальчишник..."). Так впервые зафиксирован замысел цикла стихотворений, посвященных Армении.

Не ранее этого момента в творческой истории рассматриваемых стихов появилось на рукописи название "Армения".¹³ Оно относится не к первоначальной редакции стихотворения "Ломается мел и крошится...", а уже к циклу, хотя и состоящему только из строф этого стихотворения.

На той же рукописи зафиксирована еще попытка перестройки - превращение стихотворения "Ломается мел..." в цикл из 3-х небольших стихотворений. Первые две строфы заключены в большую квадратную скобу,¹⁴ и рядом поставлена римская цифра I. Знак отделения (черта) после строфы "Как люб мне язык твой зловедий" сохранен. Можно предположить, что первым стихотворением в этом маленьком цикле и мыслилось двухстрофное ("Ломается мел и крошится", "И с хлебом играющий в жмурки..."), - цифра I этому убедительное свидетельство. Вторым - трехстрофное ("Страна москательных пожаров", "Вдали якорей и трезубцев...", "И крови моей не волнуй..."). Третьим - также трехстрофное ("Как люб мне язык...", "Лишь кой-где веселый мальчишник...").

Таковы перипетии судьбы самой первой из сохранившихся редакций стихотворной "Армении". Автор продолжал ее полное преобразование.

Следующие этапы работы представлены разорванной надвое прижизненной машинописью в нескольких экземплярах. На каждом из них - правка, позволяющая реконструировать еще несколько редакций, по-прежнему различающихся финальными строфами, но также и с попытками нового начала.

Естественно рассмотреть машинопись, какой она была до правки - ведь ею представлена вторая беловая редакция стихотворной "Армении".

Машинопись уже с самого начала озаглавлена ("Армения"). Текст состоит из восьми строф. Первые шесть - такие же, как прежде. Для финала использованы не строфы "Я твердых ищу окончаний..." и "Лишь кой-где веселый мальчишник", а две другие - из прежних вариантов, но в обратном порядке:

Как люб мне натугой живущий,
Столетьем считающий год,
Рожающий, спящий, орущий,
К земле пригвожденный народ.

Раздвинь осьмигранные плечи
Мужичьих своих крепостей,
В очаг вавилонских наречий
Открой мне дорогу скорей.¹⁵

Третья редакция (черновая) - результат правки этой машинописи. На

полях размещены 11 черновых вариантов нового начала и 6 вариантов заключительного четверостишия.¹⁶ Радикальная перестройка начала могла стимулироваться тем, что перед этим была проба выделить строфы "ломается мел..." и "И с хлебом..." в отдельное стихотворение. Уточняется мотив детских цветных карандашей - их вынимают из пенала. Вводится мотив творения армянской земли. Движение назад, в древность, доходит до своей изначальной точки:

[Создатель], чтоб ты не пеняла
На скудость природы своей
Из детского вынул пенала
С полдюжины карандашей

И выбрал для [бешеной] маски
[Достались (пробел) в удел]
Лишь самые главные краски¹⁷
Которыми демон(?) владел.

Этот первый вариант нового зачина, по аналогии с прежним, двух-
строфен; следующие однострофы. Зачеркнутое "Создатель" почти во всех
заменяется львом. Скудость природы компенсируется преобладанием в ней
"главных красок, а также (после варианта с Создателем) мощным и пре-
красным символом Армении- львом:¹⁸

И выбрал чтоб ты не пеняла
На скудость природы своей
(Рисующий) лев из пенала
(С полдюжины)¹⁹ карандашей

[Создатель] чтоб ты не пеняла
На скудость природы своей
Чтоб окроу ты прокричала
Взял дюжину карандашей...²⁰

Чтоб все не по нашему стало,
Взял хитрую лапой своей
Рисующий лев из пенала,²¹
С полдюжины карандашей

И выбрал чтоб ты не скучала
Хитрейшею лапой своей
Рисующий лев из пенала
С полдюжины карандашей.

Ты красок себе пожелала -
И выхватил лапой своей
Рисующий лев из пенала
С полдюжины карандашей.

Иль птица ее рисовала?
Иль хитрую лапой своей
Раскрашивал лев, из пенала
Взяв дюжину карандашей?²²

Предпоследний из этих вариантов - "Ты красок себе пожелала..." - отчеркнут автором, что означает предпочтительность его перед другими. В конечном счете он и будет взят как основной. Отдельную группу на полях этой машинописи составляют наброски вариантов зачина с историко-географическим сюжетом:

Окрашена охрою хриплой
Заставлена (пробел) горой
Ты потом и кровью полита
На желтой подшиве земной.

Облуплено (?) бедное небо
Трава как седины виска.
Дома²³ из тюремного хлеба
Из мякиша строит (?) тоска.

Она изнывает²⁴ в застенке
Лекарственной злой тишины²⁵
И солнца персидские деньги
Ар(мянской) зем(ле) не нужны.

У дряхлого мира в застенке
Томилаась она искони
И вот как персидские деньги
Ненужными сделались дни.

Вариант зачина с рисующим львом был оптимистичнее, благодаря детскому, игровому сюжету (лишенному при этом амбивалентности старого зачина с "убитыми зверятами").

Ряд мотивов здесь на свой лад повторяет прежние. Окраска - прежде серо-зеленая, теперь более яркая (охра), но также из невеселых. Желтизна почвы - это уже было. Лекарственная тишина - эпитет восходит к прежнему мотиву лечебных снадобий (пластырь, горчичник). Дряхлость - аналог древности (с отрицательным знаком), то же - "искони". "Окрашена охрою хриплой" - близко к "чтоб охрою ты прокричала"; вся строка инструментована: окр - охр - хр. Метафора хрипlosti будет далее использована (не в привычке поэта сразу отказываться от найденного образа).

Впервые включена в систему образов "гора" (еще не названный Арапат), - важнейшая особенность пейзажа Армении. Она дана также как примета обиженности, обделенности земли, которая заставлена горой, огнявшей часть неба. С этим же значением связан "застенок", "тюрьма" и даже "тишина" ("злая"), и даже, косвенно, мотив ненужного солнца (связан с "бедным небом"). Персидские деньги - примета далекого прошлого, древности, дряхлости ("ненужными сделались дни").

Во всех этих вариантах зачина стихотворения сразу вводится мотив трудной природы и трудной истории, между тем как ранее сама эта тема возникала только в 3-й строфе. Стихотворение приобретает большую тематическую компактность (ведь далее следовали бы строфы с этой же темой: "Страна москательных пожаров..." и т.д.).

В этом отношении характерны и варианты заключительных строф третьей редакции.

Они также содержатся в черновой правке на этом же экземпляре машинописи. Между строфами "Как люб мне язык..." и "Как люб мне натугой..." вновь вписана отброшенная во второй редакции строфа из редакции первой ("Багряные "уни" и "ани").²⁶ В строфе "Раздвинь осьмигранные плечи..." (последней в машинописи) сделана поправка (ее характерность уже отмечалась выше):

Послушаем львиные речи
(...) ²⁷ твоих сыновей.

Затем вся эта строфа зачеркнута. На полях написано (под диктовку) еще одно четверостишие:

Твое пограничное ухо,
Привыкло к картечной ²⁸ тиши
Желтуха, желтуха, желтуха
В проклятой горчичной глуши.

Оно переправлялось в свою очередь:

Кто ты? Молодая? Старуха?
Привычно к картечной тиши
Твое пограничное ухо ²⁹
Все звуки ему хороши.

Здесь в прямом выражении дана из ключевых метафор стихотворения (сравним в 6-й строфе "молодые гроба"). Картечная тишь (на границе) — характерный для Мандельштама оксюморон (парадокс). Поэт все же пожертвовал этим интересным вариантом и вернул мотив окраски (одновременно слив его с мотивом болезни):

Кто ты? Молодая? Старуха?
Цветной карандаш искроши —
Желтуха, желтуха, желтуха. ³⁰
В проклятой горчичной глуши.

Так завершался третий этап истории текста. Замыкался, казалось бы, круг ассоциаций от первой к последней строфе: охра, желтая земля (подосва), желтуха; цветной карандаш (кромашийся) даже соединял этот

финал с прежним началом (быть может, мыслившимся как отдельное стихотворение - "Ломается мел и крошится").

В конечном счете третья редакция оканчивалась строфами "Как люб мне натугой живущий..." и "Твое пограничное ухо" (последнее - с использованием во 2-м стихе приведенного варианта 4-го стиха):

Твое пограничное ухо -
Все звуки ему хороши -
Желтуха, желтуха, желтуха
В проклятой горчичной глуши.

Вся редакция сугубо черновая. При переделке автором проставлены номера стрóf (1-7). Весь текст перечеркнут несколько раз.

Четвертая (также черновая) редакция - на другом экземпляре все той же машинописи.³¹ Уже набело переписан³² окончательный, восторжествовавший над другими десятью, вариант зачина ("Ты красок себе пожела ла..."). Проставлена цифра 2 - означавшая место стихотворения в продолжавшем формироваться цикле. Возможно, что место первого стихотворения еще занимали две строфы старого зачина. Последнее четверостишие (это в машинописи всегда "Раздвинь осьмигранные плечи...") также зачеркнуто. Вместо него набело вписана³³ строфа, вырабатывавшаяся перед тем - "Кто ты? Молодая? Старуха?...", но затем зачеркнута и она. Стихотворение завершалось теперь такими двумя строфами:

Твое пограничное ухо -
Все звуки ему хороши -
Желтуха, желтуха, желтуха
В проклятой горчичной глуши.

Как бык шестикрылый и грозный
Здесь людям является труд,
И кровью набухнув венозной,
Предзимние розы цветут.³⁴

Наконец, пятый этап работы отразился в пометах, на новый лад распределяющих этот (начисто скопированный) материал в цикл.³⁵ Над текстом опять поставлена цифра 2. Проведена черта над строфой "Твое пограничное ухо...". Тем самым восстанавливался финал третьей редакции, а новая строфа "Как бык шестикрылый и грозный..." изолировалась. Последнее очень важно, так как косвенно подтверждает правомерность его публикации в качестве отдельного стихотворения.³⁶

Есть еще один экземпляр той же машинописи. Он свидетельствует о непрекращавшихся колебаниях поэта. Сначала зачеркнуто, затем восстановлено³⁷ первое четверостишие - "Ломается мел..."; второе - не за-

черкнуто; вписано³⁸ и отнесено к месту после строфы "Как люб мне натугой,..." четверостишие "Кто ты? Молодая? Старуха?,...". Получалась еще одна композиция, из 9-ти стрóf.

Окончательный текст содержит 5 стрóf. Остальные стрóфы и их варианты послужили основой для самостоятельных стихотворений все увеличивавшегося цикла. Отдельным стихотворением, но не вошедшим в цикл, стали стрóфы "Как люб мне натугой..." и "Твое пограничное ухо". Оно опубликовано в издании "Библиотека поэта" и в американском четырехтомнике, по рукописному сборнику 1935 г.

Необходимо разобраться в "правах" замечательного четверостишия "Как бык шестикрылый и грозный". Мы видели, что оно было изолировано автором и им самим отдельно переписывалось. Возможно, что в первой журнальной публикации оно выпало по внешним причинам, и что автор им дорожил. В рукописном сборнике 1935 г. оно фигурирует как самостоятельный текст, предшествующий всему циклу "Армения".³⁹

Во всяком случае, это четверостишие - еще один прекрасный текст Мандельштама, и очень характерный для принципов его работы. Возникшее одним из последних среди вариантов разбиравшихся нами стрóf, оно выросло из прежних мотивов: тяжкого труда; шестерки быков, Вавилонской древности (бык - теперь мифический, шестикрылый); старости (венозная кровь, поздние - предзимние - розы). Но образы его - совсем новые и по другому впечатляющие.

Среди черновых набросков к прозаической "Армении", - в небольшом очерке, условно нами названном "Читая Палласа",⁴⁰ - Мандельштам, говоря о старинном писателе, употребил выражение "... он надставляет свой горизонт...". Не буквально, конечно, но в какой-то степени это может быть отнесено и к образотворческому процессу у Мандельштама.

Невозможно утверждать положительно (и, конечно, никогда не появится подтверждающий нижеследующую ассоциацию намек), знал ли (впрочем вероятно знал), вспомнил ли в какой-то момент Мандельштам шуточное стихотворение Жуковского "Бык и роза". Так или иначе, непрестанно обрабатывавшийся мотив быка - в этом четверостишии дополнен мотивом розы. Столь характерная реалья природы страны здесь возникла впервые. А далее, с развертыванием цикла, ей предстоит стать еще розе в снегу", "венценосный шиповник", "добудем розу без ножиц" ("Руку платком обмотай,..."), "розовый мусор, муслин" (там же). В нескольких стихотворениях цикла мотив розы - решающий.⁴¹ И, может быть, самое главное то, что мотивом розы в окончательной редакции открыва-

ется весь цикл:

Ты розу Гафиза колышешь...

Это стихотворение также выросло из мотивов и отдельных строф ранних редакций стихотворения "Ты красок себе пожелала...". Имя Гафиза (уточнение к розе) - имеет (косвенно) соответствие в персидских мотивах прежних вариантов. В стихотворение вошли почти нетронутыми мотивы прервой и третьей редакций ("осьмигранные плечи / Мужичких бычачьих церквей", "Чтоб окрою ты прокричала", "Окрашена окрою хриплой", "Заставлена (...) горой").

Стихотворение "Ты розу Гафиза колышешь" (не приводим его) и в других отношениях целиком строится на основе прежней, подробно разобранной выше авторской концепции. Как раньше, но уже совсем явно, сведены воедино темы детскости и звериности:

И нянчишь зверушек-детей.

По аналогии с детским рисованием, с которого начинался весь сюжет, подключилось еще одно сходное детское занятие - переводные картинки:

А здесь лишь картинка налипла
Из чайного блюдца с водой.

Сохранились и отрывочные наброски, совмещающие этот новый образ с прежними мотивами исторической обиженности:

На тебе истории хриплой
Звучат далеко⁴² за (горой)

Плечьми осьмигранными дышишь

На том же автографе - слово "декалькомани" (т.е. переводные картинки). Может быть, это признак того, что мыслился и такой вариант:

На тебе истории хриплой
Звучат голоса за горой
А здесь лишь картинка налипла
Из чайного блюдца с водой

(3-й и 4-й стих берем условно из окончательного текста). "Истории хриплой" - новый перенос уже употреблявшегося эпитета: в прежних редакциях было "окрою хриплой". Обделенность историей подразумевается и в окончательном тексте стихотворения "Ты розу Гафиза колышешь...", хотя слово "история" отсутствует; ее символом является гора (Арабат):

Ты вся далеко за горой.

Так, объединяя в группы разные варианты первоначального большого стихотворения, Мандельштам создал по меньшей мере три (а может быть и четыре) самостоятельных стихотворения. Два из них - основополагающие для цикла "Армения", одно - не вошедшее в цикл, а также, по-видимому, и еще одно, - из четырех строк - "Как бы шестикрылый и грозный...". Группировка вариантов в самостоятельные стихотворения и таким способом создание из них цикла были частично применены и в работе над стихами Андрея Белому.

Половина стихотворений всего печатного цикла "Армения" (№№ 1-6) либо текстуально, либо мотивами теснейшим образом связана со своим первоисточком - стихотворением "Ломается мел и крошится...".

В "Ах ничего я не вижу..." - и булочник, играющий в жмурки, и лев, и птицы, и шкурки (лавашные); хриплая охра, оглохшее ухо, ограниченность зрения (была "заставленность" горой).

В "Закутав рот, как влажную розу..." - и роза, и географическая среда (здесь это "окраина мира"), мотивы осмигранности, москательности, Вавилона ("улиц... Вавилоны"), смерти ("И с тебя снимают по-смертную маску").

В "Оружиях камней государство..." в новом соотношении даны почти исключительно прежние мотивы: "оружие камни" - это контаминация, при посредстве переноса эпитета (было ранее - "оружий{...} народ" и "среди камней"). Мотив хриплости ("хриплая охра") перенесен на горы ("хриплые горы"). "Солнца персидские деньги" - и это было, хотя и в другой трактовке.

В стихотворениях второй половины цикла (№№ 7-12) реминисценций первоначального текста меньше, они не всегда прямые, но имеются и там ("звериность" - "звериное и басенное христианство" в "Не развалины, нет..."; там же птички и звериные уподобления предметов). "Весь воздух выпила огромная гора" - это снова вариация "заставленности" горой. В окрашенном грустном "Я тебя никогда не увижу..." - близорукость, как метафора "бедного", уменьшенного в обзоре неба; тут же фигурирует Арарат (ранее была "заставленность" горой). От прежних "гончарных равнин" - метафора "авторов гончарных", "книги" земли. В последнем стихотворении цикла ("Лазурь да глина, глина да лазурь") эти мотивы разыгрываются непосредственно вслед за стихотворением "Я тебя никогда не увижу...". Опять мотив однообразия окраски, прищуривания глаз. Близорукость хотя и отнесена к новому лицу в сюжете - шаху - но само появление шаха подготовлено пресидскими мотивами прежних вариантов.

Приведем еще несколько черновых вариантов стихотворений цикла. Окончательный текст стихотворения "Руку платком обмотай и в венценосный шиповник..." - результат переработки и сокращения оставшегося в черновике зачеркнутого трудночитаемого стихотворения, с образами, появившимися впервые:

Ты только погляди на армянские кладбища -
Землетрясением раскиданные рыжие валики
Похожие на футляры от швейных машин [Зингера]⁴³
Чем-то испуганные, в беспорядке бегущие.⁴⁴

Здесь слышен храп румяных царей и бородатых ангелов⁴⁵
Извиняющийся⁴⁶ храп неграмотных священников
Свиристый храп носатых филистеров
Петриарший храп (нрзбр) ремесленников
И буйволиный храп крестьян.

Армянские могилы (надгробия) привлекли пристальное внимание поэта. В печатном прозаическом "Путешествии в Армению" они фигурируют, но не без иронии, в главе "Севан" (с тем же эпитетом - "рыжие"). В подготовительных записях к "Путешествию в Армению" (так называемые "Записные книжки") упоминаются "валики" надгробий, в том же уподоблении футлярам от швейных машин, что и в процитированном наброске стихов. Небезразлично для смысла, что швейная машина ассоциируется с домашностью и трудом.

Первоначально найденная еще для стихотворения "Ломается мел..." формула - "молодые гроба" - здесь развернута в подробную картину живого, богатырского патриархального отдыха, сна. Если там приравнивалась жизнь к смерти, то здесь - смерть к жизни ("Разве это смерть? ..."); в сущности и там и здесь это дано как одно и то же. Разумеется, аналогом прежним "бычачьим" метафорам является "буйволиный храп" покойников. Кладбище связывает живущих и умерших, нынешних и древних.

Есть также черновой набросок (частично вошедший в окончательный текст стихотворения "Руку платком обмотай..."), где фигурирует роза (шиповник) и где сама роза оказывается включенной в систему древности ("лепесток соломоновый"), вместе с обрυσенными древними колоннами.⁴⁷ Выстраивается ряд: роза, как драгоценное и простое сырье в архаическом производстве, и, в той же роли, колонна:

А шиповник Звартноца осыпающийся при первом прикосновении
Розовый мусор - муслин - лепесток соломоновый
И для шербета негодный дичок
Не дающий ни масла, ни запаха?

Роза фазтонщика⁴⁸ и угрюмого сторожа
Охраняющего руины запущенного форума⁴⁹
Где срубленные (?) дубы в (пробел) обхвата
Рулоны каменных ковров,

Слова "рулоны ковров" ведут к товарным ассоциациям древности, что проявится дальше в другом варианте ("Товар из вавилонской лавки").

К этому замыслу примыкает и совсем еще не отделанный черновой набросок (на обороте машинописного текста стихотворения "Ломается мел и крошится"), в котором нежность к Армении прорывается более непосредственно, но все в тех же мотивах:

Дорогая дорогая дорогая
Древняя древняя древняя
В три цвета раскрашенный атлас земли Птолемеевой
Ликом льва ставшее (?) ребяческое изображение
(пробел) из тысячи тысяч детей⁵⁰

И с сундуками⁵¹ путешествующие деревенские кладбища
Землетрясением раскиданные рыжие валики
Словно футляры от швейных машин
Чем-то испуганные, в беспорядке бегущие.

К стихотворению "Не развалины, нет, но порубка могучего циркульного леса..." в черновом автографе есть вариант:

(пробел) как товар из вавилонской лавки
Виноградина с голубиное яйцо и рыбы как пшеничные хлебы⁵²
И нахоженные орлы с совиными крыльями, еще не оскверненные византийской службой.

К стихотворению "Холодно розе в снегу..." в черновом автографе - наброски: "Иль дудкой приманить иль как-нибудь еще"; "Иль дудкой приручить (пробел) Арарат Арарат Урарту" (зачеркнуто); "Иль дудкой приручить как страуса иль фламинго".

Среди черновых рукописей цикла "Армения" есть также наброски, по-видимому, относящиеся к совершенно неосуществленным замыслам стихотворений:⁵³

Запряжка быков везет апельсинный напиток(?)
Чтобы строить дома из цуката
И голенастые поливальщики улиц
Как сеятели разбрасывающие брызги.⁵⁴

Выбелив дом ушли штукатур и плотник(?)
Двина прозрачного уксусно-горького (?) вышить
Мусор сожжен драгоценный.⁵⁵

Есть профессора гадающие на настое и поклоняющиеся дьяволу.
Губы прислушивающиеся к священному шелесту.⁵⁶

Структура, ассоциации, реалии метафор в цикле "Армения" столь же прихотливы, как обычно у Манделъштама. Но - и это, очевидно, было сознательной установкой - метафоры в "Армении" отличаются ясностью значений, досказанностью, понятностью. Реалии часто берутся из повседневного быта, в том числе и тогда, когда ассоциации ведут к глубокой древности. Сама эта манера выражала концепцию данной культуры и страны.

Но реалии - символически связаны в первую очередь с историей культуры. Недаром роза - это "роза Гафиза", а описание земли в последних стихотворениях цикла - метафора "книги", культуры; или, наоборот, "книга" - метафора земли, что то же самое. Эта метафора дана и в оставшемся за пределами цикла стихотворении "Колючая речь араратской долины...". Кстати, тут эпитет "колючая" - скорее всего ассоциирован с розой. Последняя строчка - "черной кровью запекшихся глин" - возвращает к мотиву "венозной" (черной) крови "предзимних роз" в четверостишии "Как бык шестикрылый и грозный".

П р и м е ч а н и я

1. Это часть автографы, частью записи под диктовку автора рукой Н.Я. Манделъштам, а также прижизненная машинопись. Опубликовано очень немного.
2. Комментарий Н.И. Харджиева к "Стихотворениям" О. Манделъштама, 287.
3. Запись рукой Н.Я. Манделъштам, с авторской датой "16 окт.1930" и последующей правкой, превратившей рукопись в черновик последующих редакций.
4. Строфы 1, 2 опубликованы Н.И. Харджиевым в указ. изд., 286.
5. Взято в кавычки мною.
6. Эта догадка помогла прочтению текста (начертание "уни и ани" неразборчиво).
7. Армянскому языку много внимания уделено и в прозаической "Армении". В стихах концепция оказывается сложнее, в силу большей ассоциативности поэтических образов.
8. Характерно - "вдали якорей и трезубцев". Море, приморье у Манделъштама - всегда среда, благоприятствующая жизни материальной и жизни культуры.

9. И в прозаическом "Путешествии в Армению", и в черновиках стихотворной Армении не раз фигурируют каменные "валики" надгробий.
10. Строфа написана справа на полях рукописи и отнесена стрелкой к своему месту после строфы "Как люб мне язык твой зловещий". Зачеркнута, но затем (выше) написана еще раз.
11. Строфа - слева на полях. Пробовался также вариант начала этой или предыдущей строфы: "А там в аржалуке оглохший" (2-й стих не поддается прочтению).
12. Линия зачеркивания превращена в стрелку, снова относящуюся эту строфу к месту после слов "И каждое слово - скоба".
13. Размашисто надписано автором над стихотворением. Характер почерка отличен от даты, авторизовавшей первоначальную редакцию (см. выше).
14. На левой стороне листа.
15. В том, что машинописная редакция более поздняя, чем рассматривавшийся выше авторизованный список с поправками, нет сомнений, поскольку здесь уже использована правка строки "мужицких бычачьих церквей" на "крепостей", а выработывавшаяся в черновых набросках на полях строфа "Как люб мне натугой живущий..." включена в основной текст. Кроме того, машинопись уже сразу озаглавлена "Армения".
16. Многие поддается прочтению с трудом.
17. Обе строфы - слева на полях.
18. Известно по воспоминаниям жены поэта, что далее "рисующий лев" был подсказан пеналом с изображением льва (рисующего?).
19. Левый край листа оборван.
20. Этот и предыдущий вариант зачина находится слева на истлевшем сгибе нижней части разорванного пополам листа машинописи с полным текстом стихотворения.
21. Текст следующих двух строф - результат сложной правки данной строфы.
22. Строфа написана внизу справа на полях.
23. Переправлено из "Ты вся".
24. Вместо зачеркнутого "истомилась".
25. Использовано в стихотворении "Орущих камней государство".
26. Не полностью, под диктовку, рукой Н.Я. Мандельштам, справа на полях (чертой отнесено к своему месту).
27. Оставлены не зачеркнутыми слова "Открой мне". Либо поправка торопях не закончена, либо мыслилась строка "открой мне твоих синовей". Последнее маловероятно, но не может быть совершенно исключено.

28. Очень неразборчиво, но читается именно это слово, согласующееся с контекстом.
29. Дважды набрасывалось автором; второй раз - начисто. Вопросительный знак после слова "молодая" отчетливо виден. "Старуха" - развитие прежнего мотива "седин".
30. Эта строфа есть и в другой, белой копии. Приведена в издании "Библиотеки поэта".
31. Также сохранился разорванным надвое.
32. Рукой Н.Я. Мандельштам, рядом с постоянно зачеркивавшимися двумя строфами прежнего начала ("Ломается мел..." и т.д.).
33. Рукой Н.Я. Мандельштам, справа на полях.
34. Набело, слева на полях. В одном из вариантов: "Быком шестикрылым и грозным...". Обратим внимание на характерное развитие цепочки значений (шестерка быков - шестикрылый бык).
35. Беловая запись рукой Н.Я. Мандельштам, из строф: "Ты красок себе пожелала...", "Страна москательных пожаров...", "Вдали якорей и трезубцев...", "И крови моей не волнуй", "Как люб мне язык...", "Как люб мне натугой...", "Твое пограничное ухо...", "Как бык шестикрылый и грозный".
36. В собрании М.А. Зенкевича и в семейном архиве имеется отдельная запись (автограф) этого четверостишия.
37. Волнисто чертой слева.
38. На полях справа, рукой Н.Я. Мандельштам.
39. Список делался под наблюдением поэта. Под четверостишием отдельно поставлена дата: октябрь 1930. Является ли оно здесь эпиграфом - графически неясно; скорее нет.
40. "Вопросы литературы", 1968, № 4.
41. Отсюда мотив розы перешел и в стихотворение "Фаятонец".
42. Вариант: голоса.
43. Слово "Зингера" зачеркнуто еще до отмены всего текста.
44. Ниже зачеркнутые слова: Я не останусь (?) скисать (?).
45. Выше зачеркнуто: Разве это смерть? Здесь слышен храл.
46. Зачеркнуто: дружный.
47. Аналогия между розой и колоннами: осыпавшаяся роза ("розовый мусор...") - обрушенные колонны.
48. Итак, даже "фаятонец" в одноименном стихотворении - разработка одного из мотивов "Армении".

49. В автографе - "запущенный форум". Тут же вписано слово "руины".
50. Над зачеркнутыми строчками "Ликом (...) тысяч детей": "Рассказ Геродота из самых неверных источников".
51. Зачеркнутое: "Как города". К этому месту относится строчка: "как сундучки народа исчезнувшего".
52. Вместо "как пшеничные хлебы" было зачеркнутое: "из каменной соли".
53. Все три читаются с трудом.
54. "Разбрасывающие брызги" зачеркнуто. Возможно - "размахивающие". К этому месту относится на полях: "размажувшись". Записано на листе с черновиком стихотворения "Какая роскошь в нищенском селенье ...".
55. На обороте одного из листов с черновиком "Холодно розе в снегу".
Двин - старая марка армянского вина.
56. На обороте черновика "Не развалины, нет...". - Обе строки зачеркнуты. Сравним отрывочную запись, относящуюся, повидимому, к прозаической "Армении": "Лисиция профессор гадающий на шорохе листьев" (на обороте белого автографа ст-ния "За гремящую доблесть...").

Ирина СЕМЕНКО

ТВОРЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ "СТИХОВ О НЕИЗВЕСТНОМ СОЛДАТЕ" О.МАНДЕЛЬШТАМА

Одно из наиболее поздних и значительных произведений Мандельштама, "Стихи о неизвестном солдате", – вместе с тем и одно из наиболее трудных для понимания стихотворений. Поэтика Мандельштама зачастую отличается сугубой многосмысленностью, сложной метафоричностью, и в "Стихах о неизвестном солдате" это особенно ощутимо. Разумеется, общий гуманный смысл стихотворения, его антивоенный пафос очевиден. Однако смысл этот реализуется в образах слишком неожиданных и не-традиционных для того, чтобы остаться непрокомментированными. Попытку подобного комментария мы и предлагаем в настоящей работе, на материале творческой, а также текстологической истории этого произведения.

Текстологически проблема публикации этого замечательного произведения крайне сложна. Его окончательный текст не был определен по-этом. Сохранилось несколько ранних и промежуточных авторских редакций, а также несколько списков. С конца (по-видимому) февраля 1937 по конец марта 1937 г. текст разрастался неудержимо.¹ Сохранилась в семейном архиве сводная запись "Солдата" рукой Н.Я. Мандельштам, состоящая из 110-ти стихов.² Но это – не окончательная редакция; это запись всего наличного текста с целью ничего не утратить и не забыть. Очень мало дошло следов того, какими в конце концов виделись поэту состав и композиция "Солдата".³

Располагая рукописями из семейного архива, В. Швейцер опубликовала в хронологическом порядке три разных авторских редакции "Солдата", а также, по копии, сводный текст, состоящий из 97-ти стихов.⁴ Изучение авторграфов и наиболее авторитетных записей вынуждает относить остальную часть 110-ти строфного свода к заведомым вариантам.⁵ Итак, наиболее вероятный объем, каким он на последнем этапе работы представлялся поэту – 97 строк.⁶

Космизм – пожалуй, наиболее яркая особенность, присущая замыслу

от начала и до конца работы над этим текстом.

Небо и человек (солдат), их противостояние, враждебность неба, осуждение жестокого неба с позиции человека - такова общая для всех редакций фабула стихотворения.

Замечательная особенность "Стихов о неизвестном солдате" - органическая их связь с русской и мировой традицией философской поэзии. Характерно, что именно о поздних стихах Мандельштама (не специально о "Солдате") Б. Пастернак отзывался: "Он новое вводит в общую беседу, до него заведенную". Связь эта не прямая; вся образная система мандельштамовского стихотворения, - если так позволено сказать, ни на что не похожа. В то время как в других его стихах очень часто можно проследить словесное продолжение "тематической традиции", зачастую даже лексическую или фразеологическую "цитатность", то здесь этого очень мало. Вместе с тем - "Стихи о неизвестном солдате" продолжают старую как мир философскую тему протеста человека, конфликта его с "небесными", "высшими" силами (назовем только из новой поэзии Мильтона, Байрона, Баратынского, Лермонтова). Лермонтов, как увидим, не случайно и упоминается в этих стихах. Но, еще раз отметим, разработка темы у Мандельштама очень индивидуальна и специфична именно для его манеры.

Мандельштам - поэт крайностей, поэт пользующийся самыми неожиданными сопоставлениями; любую метафору он стремится реализовать до предела! По выражению самого поэта, "ни одно слово не лучше другого" (стихотворения "Намедний подкову").⁷ Об "омолаживающей силе метафоры" он писал в "Разговоре о Данте".

В собственном творчестве Мандельштама и по существу, и по манере многое ведет к "Солдату". Таково, например, стихотворение 1923 г. "Опять войны разногласица". Подобно тому как это будет в "Солдате", и здесь речь идет о небе и людях; и здесь небо дано как своего рода полигон, с которого ведется обстрел по человеку. Вслед за Блоком, автором стихотворения "Летун отпущен на свободу...", Мандельштам выражает тревогу за судьбы Земли. И в его стихотворении также подразумеваются, как реалии для образов довольно темных, летящие сверху бомбы. Те же значения характерны и для стихов о солдате. Но приведем сначала строфу из стихотворения "Опять войны разногласица":

Как шапка холода альпийского,
Из года в год, в жару и лето,
На лбу высоком человечества
Войны холодные ладони.
А ты, глубокое и сытое,

Забременевшее лазурью,
Как чешуя, многоочитое,
И альфа, и омега бури, -
Тебе - чужое и безбровое -
Из поколения в поколение
Всегда высокое и новое
Передается удивленье.⁸

"Тебе", "ты" - подразумевается небо. Оно "многоочитое" - имеются в виду звезды. Метафора 'звезды-очи' (как и обратная: очи-звезды); выражение 'звезды глядят' - все это в поэзии традиционно. Но "многоочитость" придает этим значениям совсем другую окраску. "Безбровое" небо - от образа звезд-очей.

Здесь и заостренное использование традиционного образа неба, и отталкивание: звезды - это всегда "глаза" неба, но вот бровей ему никто не придал во всей мировой традиции; оно "безбровое". И чужое.

"Мне в сердце длинной булавкою / Опустится вдруг звезда", "Последней звезды безболезненно гаснет укол", "Звездная колючая неправда", "...и ни одна звезда не говорит". В стихотворении 1922 г. "Кому зима - арак и пуш голубоглазый..." небо (звезды) и земля довольно четко противопоставлены. Земля дана в терминах тепла, жизни, нежности, любви, и прямо названа ("желтизна травы и теплота суглинка"). Звезды - "жесткие", от них исходит "верещанье", они сопряжены с отрицательным мотивом "соли" (шлют соленые приказы", "под солью звезд").⁹ "Крутая соль торжественных обид" - не от звезд ли? Действие соли ("А белый, белый снег до боли очи есть") придано снегу, падающему сверху на землю.

Как ни далеко это стихотворение от "Солдата", в его мягких патриархальных мотивах уже выражена отрицательная связь между человеком (земля) и небом.

В полях текста "Стихов о неизвестном солдате" - при всей многокомпонентности и сложности его содержания - важнейшей темой будет та же "обида", с космической громкостью звука высказанная в одном из заключительных стихов полного текста: "Слышишь, мачеха звездного табора, / Ночь, что будет сейчас и потом?"¹⁰

В упомянутом выше стихотворении "Опять войны разноголосица..." фигурировали "врагиня-ночь, рассадник вражеский...". В свойственных ему необычных метафорах поэт призывал "землян" к миру, радости, пиришеству духа, когда "гром" - это органичный гром музыки, а "яблоко" раздора - яство на этом метафорическом пиру:

Давайте слушать грома проповедь,
Как внуки Себастьяна Баха,
И на востоке и на западе
Органние поставим крылья.
Давайте бросим бури яблоко
На стол пирующим землянам
И на стеклянном блюде облака¹¹
Поставим яств посередине.
Давайте все покроем заново
Камчатной скатертью пространства,
Переговариваясь, радуясь,
Друг другу подавая брашна.¹²

С позиции людей, "землян" и рассматривается в "Стихах о неизвестном солдате" некая злая воля, находящаяся вне земли, вне сообщества людей. Это стихотворение возможно было бы трактовать как по-своему богоборческое; ведь именно к этой поэтической традиции, мировой и русской, оно примыкает. Мы уже упомянули в этой связи Лермонтова, у которого, наряду с противоположными, есть и мучительно-богоборческие мотивы ("За все, за все тебя благодарю я..." и др.).

В самом тексте Лермонтов включен Мандельштамом в "товарищество" солдат (подробнее это будет рассмотрено дальше). И не только Лермонтов. Ведь "неизвестность" солдата - это в данном произведении также метафора. Земляне трактуются поэтом с гуманностью и демократизмом, доведенными до абсолюта. Безмянные герои окопов, Швейк, Дон-Кихот, Лермонтов, Шекспир - выстроены в один ряд землян и жизнь их тела и духа драгоценна поэту; к землянам, к их огромной толпе и судьбе, он относит и самого себя.

С темой гибели Лермонтова связана в стихотворении и тема оборвавшейся в полете поэзии, которую Мандельштам издавна воплощал в образе ласточки (стихотворение "Я слово позабыл, что я хотел сказать..." и др.¹³ Совмещение в самом начале "Солдата" мотивов "воздуха", "звезд" и "океана" прямо восходит к лермонтовскому "Демону":¹⁴

На воздушном океане
Без руля и без ветрил
Тихо плавают в тумане
Хоры стройные светил

Почти неузнаваемо видоизменился у Мандельштама этот лермонтовский образ воздушного океана, приобретает новый, условно говоря "блоковский" вид угрожающей сверху бомбежки, воздушных ям, уничтоженных го-

родов, а также неисчислимых, гигантских расстояний, скоростей, грандиозных "оптовых" человеческих гибелей.

В стихотворении "Опять войны разноголосица" поэт высказывает возможность совсем другого взгляда на "небо" - попросту говоря, возможность неба благоприятствующего, с облаками - блюдами для мирных "яств" и "брашен". "Стихи о неизвестном солдате", написанные в преддверии 2-й мировой войны, в период временно восторжествовавших в ряде стран фашистских режимов, гораздо более трагичны. Метафора "крупных оптовых смертей", торговли жизнями проходит через все стихотворение, порождая новый смысловой побег - "затоваривания" человеческого сознания. В этой цепи значений возникает и причудливый образ небесной "тары", заготовленной не для ужасов войны, а для "обаянья" - образ по-своему связанный с теми упованиями на мирное небо, которые выражались в "Опять войны разноголосица". В стихотворениях Мандельштама, создававшихся одновременно с "Солдатом", фигурируют "облака", именно в сочетании со словом "обаянье" (например, в стихотворении "Заблудился я в небе - что делать...").

В последних строфах "Стихов о неизвестном солдате" выражена тревога не только за судьбы людей, но и за судьбу всего мироздания, самих "звезд", с их "ясностью" и "зоркостью". Поэт не знал еще об атомных бомбардировках, но - в сложных и фантастических образах - намекнул на возможности космических сдвигов и катаклизмов. Можно предположить, что источником для этих образов послужила недавно выдвинутая тогда астрономическая теория "красного смещения" звезд.

Итак, следуя традиции поэтически-философской мысли, поэт принимает тягбу, "суд" с таинственными высшими силами - от лица "неизвестного солдата", человека, используя определение Лейбницем человека, как "монады, лишенной окна".

Было бы чрезвычайно интересно проследить, по достоверным записям,¹⁵ процесс разрастания "Стихов о неизвестном солдате", от первоначальных к позднейшим текстам. Конечно, требуется точное знание хронологии всех отдельных фрагментов. Пока что достоверной опорой, для начала работы, являются самая ранняя (по-видимому) редакция 1 марта; ее правка, в свою очередь дающая две черновых редакции; редакция 3 марта (39 стихов); редакция 2-7 марта (то же); редакция 2-10 марта (55 стихов, - вторая из посланных в журнал "Знамя").¹⁶

1 марта 1937 г. Н.Я. Мандельштам набело переписала стихотворение, еще не имеющее названия, из 17-и строчек:¹⁷

Этот воздух пусть будет свидетелем -
Безымянная манна его -
Сострадательный, темный, владетельный -
Океан без души, вещество...

Шевелящимся виноградинами
Угрожают нам эти миры
И висят городами украденными,
Золотыми обмолвками, ябедами,
Ядовитого колода ягодами
Растяжимых созвездий шатры -
Золотые созвездий жиры...

Аравийское месиво, кроме
Начинающих смерть скоростей -
Это зренье пророка подошвами
Протопгало тропу в пустоте -
Доброй ночи! Всего им хорошего
В холодеющем Южном Кресте.

Этот текст - основа для всех дальнейших построений. Строфы последующих редакций будут либо повторять, либо расширять образы и структуру первой редакции.

Уже здесь стихотворение строится из фрагментов разной длины (4-7-6 стихов) и с разной рифмовкой. При этом ритм - подчеркнуто-правильный (к этому тяготект трех-сложники; здесь - анапест). Такое сочетание свободы в строфическом членении и жесткой обязательности метрических ударений - явление не частое. Лайденный ритм, огромность и значимость темы, ее "свернутость" способствовали порождению все новых и новых разветвлений.

Первый фрагмент (с него - хотя и с изменениями - будут начинаться все редакции, до самого конца) сам по себе уже содержит одну из главных во всем замысле тем. Но небо здесь еще прямо не названо, назван "этот воздух" (он же - "океан", в соответствии с ходовым выражением "океан воздуха"). "Безымянная манна" - несомненно, завуалированно подразумевается выражение "манна небесная". Это с самого начала - ничто иное, как метафора того что сыплется сверху (снег, дождь). Значение совершенно прояснится в дальнейших редакциях, в другой композиции ("Помнит дождь, неприветливый сеятель, / Безымянная манна его"). "Безымянная" - созвучно с "манна"; такие ассоциации по созвучию характерны для позднего Мандельштама. Но для него также характерны резкие переносы эпитетов, и не исключено, что впервые пришедшее здесь слово "безымянная" в дальнейшем ходе работы вызвало ассоциацию с выражением "неизвестный солдат". Пока что человек, солдат - не на-

званы, а косвенно подразумеваются в самом конце ("всего им хорошего ..."), причем это "им" даже не очень согласовано с контекстом. Еще не появились "землянки"; не возникло парадоксальное совмещение лермонтовского "океана" с "монадой без окна" (человек); все несколько проще: "воздух" - вещество; он же - "океан без души". Некоторая несогласованность еще есть и в противоречивости характеристики океана: "без души" и "сострадательный". Но тяжба с небесами уже начата: "этот воздух пусть будет свидетелем..."

Второй фрагмент - он без единого изменения повторится во всех редакциях, хотя будет не раз менять свое место, - целиком состоит из характеристики "этих" (других, не земных) "миров". В каждом из 6-ти стихов (а всего их 7) - самодовлеющие и совершенно необычные метафоры угрожающего звездного неба. Небо изображено чужим, странным и страшным: виноградины шевелятся, города висят, ядовит холод, ядовиты ягоды. Оно все - угроза, "ябеда", "обмолвка" (обман). Предметы, в естественной ситуации представляющие и питающие жизнь, оборачиваются ее противоположностью. Слово "золотые" не придает гротескной картине положительной окраски, так как отнесено к парадоксальному словосочетанию "созвездий жиры". Кстати, здесь снова вспоминается стихотворение трудного 1923 года "Опять войны разноголосица", где небу был придан - по контрасту с землей - эпитет "сытое".¹⁸

"Созвездий жиры" тают в себе не только нечто странное, но нечто страшное.

Слово "жиры" - именно во множественном числе - маркировано. Для поколения Манделъштама оно имело очень специфическую, и, во всяком случае, амбивалентную смысловую окраску. "Жиры", во множественном числе, - это термин отоваривания, ассоциирующийся с голодом (в следующих редакциях будет и "затоваривая" и "тара"). Абсурдность словосочетания жиры - звезды - значима.

Метафора "созвездий шатры" согласуется с мотивом Аравийской пустыни (поход Наполеона) в следующем фрагменте.¹⁹ В свернутом виде этот заключительный для данной редакции фрагмент содержит мотивы войны и смерти на войне.

Ассоциации сразу ведут к первой в новой истории войне "мирового" (по меркам того времени) типа - к войнам наполеоновским: "Аравийское месиво, крошево" - это поход в Египет; Южный крест - созвездие, видимое только в южном полушарии. "Начинающих смерть скоростей" - иносказание, имеющее в виду огнестрельное оружие. "Зренье пророка"

- предвидения, пророчества глобальных бедствий. Не исключено, что подразумевается слепота ясновидящего пророка: слепой видит мир посредством ходьбы, видит "подшивами" - чисто мандельштамовский образ.²⁰ Холодеющий Южный Крест - здесь и перенос эпитета (холодеют мертвые), и колод звезд (неба), и символика креста. Парадоксально совмещение понятий холода и юга.

В первоначальной редакции 1 марта уже есть и трудно поддающаяся определению ирония (своего рода "юмор висельника"), - отдельная нота в пафосе целого: "Доброй ночи! Всего им хорошего..." И сама эта фраза останется в стихотворении до конца, и появится несколько других, ей родственных.

"Воздух дрожит от сравнений" - писал Мандельштам в стихотворении "нашедший подкову" (там же - процитированное выше "ни одно слово не лучше другого"). Эта склонность к безудержной словесной игре, образотворческому фантазированию в других произведениях Мандельштама зачастую вела к игре с вариантами, трактующими ту же тему прямо противоположно.

Это характерно для вариантов "Грифельной рды", переложений из Петрарки. В "Стихах о неизвестном солдате" положение иное. Это произведение изначально целеустремленное; ему свойственны ясность замысла, четкость смысловых ходов, мотивированность ассоциаций. Темен его стиль, а не смысл. И это сказывается на характере возникающих новых фрагментов: в них почти отсутствуют обратные ходы, противоположные решения той или иной темы. В процессе создания "Стихов о неизвестном солдате" - это видно по сохранившимся материалам - почти отсутствовал "выбор" вариантов, и, в сущности, вариантов не было. Была некоторая перегруппировка и, главное, наращивание фрагментов, - за счет расширения уже имеющихся образов и подхвата возникающих у поэта ассоциаций.

Между тем, в произведениях, создававшихся одновременно со "Стихами о неизвестном солдате", не раз трактуется в совсем противоположном духе тема "небо - человек". В этом Мандельштам все-таки верен себе:

... Забываем мы часто о том,
Что счастливое небохранилище -
Раздвижной и прижизненный дом.
("Я скажу это начерно, шопотом...")

В одной из редакций стихотворения "Заблудился я в небе - что де-

лать?" небо дано, как самая большая, самая неразрешимая и прекрасная в жизни человека загадка. Стихотворение явно связано тематикой со "Стихами о неизвестном солдате", но мысль и тональность иные:

Если я не вчерашний, не зряшний,-
Ты, который стоишь надо мной,
Если ты виночерпий и чашник,
Дай мне силу без пены пустой
Выпить здравье кружащейся башни -
Рукопашной лазури шальной.

Голубятни, черноты, скворешни,
Самых синих теней образцы,
Лед весенний, лед вышний, лед вешний -
Облака - обаянья борцы,- 21
Тише: тучу ведут под уздцы!

Итак, одновременно с "Солдатом" - не "висящие города", не ядовитый холод, а всегда милая Мандельштаму патриархальная образность ("скворешни", "тучу ведут под уздцы") и радующая зренье человека красота "самых синих теней" неба.

В "Стихах о неизвестном солдате" позиция человека чем дальше, тем больше усложняется. Все причудливее совмещается реальное с фантастическим. Один из наиболее склонных к метафоре поэтов, Мандельштам предельно актуализирует и предметный, и абстрактный ее планы. Ведь метафоре как таковой вообще свойственна актуализация предметного плана (кроме совсем стертых долгим употреблением).²² Мы увидим, как Мандельштам оживляет предметный план самых обычных, ходовых, иногда даже вовсе не метафорических выражений.

Все сюжетные нити первой редакции продлеваются, все ассоциации, идущие от прямого к переносному значению (и наоборот) почти любого из употребленных слов разрабатываются, оживляются, формируют новые метафорические сюжеты.

Приведенный выше набело переписанный текст испещряется авторскими поправками.²³ Объем пока не увеличивается. Вторая строфа остается без изменений (правится 1-я и 3-я). Устремленность к открытой форме выражается даже в том, что сначала пренебрегаются перемены в последней строфе. Больше пространства отдается изображению людей, вначале свернутому в кратком местоимении: "всего им хорошего". Снят абстрактный мотив "пророчества", и за этот счет введен новый. В трех метафорах незавершенности (одной мало поэту) выражена преждевременность людских смертей:

Аравийское месиво, крошево
Начинающих смерть скоростей -
Недосказано там, недоспрошено,
Недокинуто там в пустоте... 24

В следующем витке метафора уточняется, конкретизируясь в новой реальности. "Недокинуто там в пустоту" изменяется на "недокинуто там в сеть сетей".

Реалия имеет символический смысл: "Сеть сетей" - некая абсолютная, но, согласно контексту строфы, недостижимая цель. Мотив "зрения" в этом варианте отброшен, но затем возвратится и будет основой для важнейших антимилитаристских образов всего стихотворения. Уже в следующей правке имеем вариант со словом "свет", - с окраской мучительности, которая была изначально заложена в парадоксальном "зренье подошвами". Делается попытка по-новому начать 3-ю строфу:

Недосказано там, недоспрошено,
Недокинуто там в сеть сетей,
И не знаешь, откуда берешь его,
Свет размолотых в смерть скоростей?.. 25

Но поэт возвращается к предыдущему ее началу, временно жертвуя образом "недосказано... недоспрошено...", предоставляя за его счет место для образа смертоносных в новой панораме войны "световых скоростей". К "свету" подсоединяется "луч" - в метафоре с таким же отрицательным знаком:

Аравийское месиво, крошево,
Свет размолотых в смерть скоростей,
И не знаешь, откуда берешь его, 26
Луч пропавших без вести вестей...

Здесь, в двойной метафоре, применены и повтор и игра слов ("вести, пропавшие без вести"). Значение, однако, совсем не игровое: ассоциации непосредственно ведут к человеку, на войне "пропавшему без вести" (ходовое выражение). Новая правка 3-го и 4-го стихов наконец дает и прямое изображение людей, даже в своеобразном метафорическом действии:

Миллионы убитых задешево
Протоптали тропу в пустоте...

Так слодатам (само слово еще не фигурирует) переадресовывается первоначальный мотив "ходьбы". "Протоптали" и "тропу" - двойное уточнение, конкретизация метафоры.

В новой пробе возвращена и реалия "подошв" - теперь также приданных солдатам. Тут же делается попытка восстановить еще одно выпавшее звено ("пророк"). Это звено очень важно, поскольку, в соответствии с поэтической традицией, Мандельштам отождествляет пророка с поэтом. Расширяется изображение бедствий войны, они начинают выводиться за пределы только наполеоновского похода (речь идет уже о "миллионах убитых"). С этим согласуется отказ от "Южного креста" - Южного полушария. Крестъ, однако, потом будет возвращен в новом значении. Пока начало строфы прежнее, но финал другой:

Аравийское месиво, крошево
Начинающих смерть скоростей,
Миллионы убитых подошвами
Шелестят по сетчатке моей.
Доброй ночи! Всего им хорошего!
Это зренье пророка смертей.

"Зренье" поэта также дано посредством реалии ("сетчатка"). Через реалию выражено и глубокое сострадание поэта к солдату (ведь шелест подошв по сетчатке причиняет муку). Метафоры "ходьбы" и "подошв" не впервые появляются у Мандельштама. Они принадлежат к числу им излюбленных. "Гамлет, мысливший пугливыми шагами..." (стихотворение "И Шуберт на воде, и Моцарт в птичьем гаме..."); стихи об А.Белом: "Шел, чуя разговор бесчисленной толпы..."; шуточные стихи: "Баратынского подошвы / Раздражают прах веков"; о себе самом: "Еще он помнит башмаков износ / Моих подметок стертое величье" и т.д.

Образы "сетчатки" и "подошв" останутся до самого конца работы над стихотворением. В рассматриваемом автографе они еще раз перегруппировываются, совмещаясь с мотивом зловещего "света" войны из прежних вариантов. "Миллионы убитых" заменяется прежним иносказанием незавершенности, оборванности жизни. Стихи 3-6 последней строфы теперь читаются:

Недосказано там, недоспрошено,
Недокинуто там в сеть сетей,
И своими косыми подошвами
Свет стоит на сетчатке моей. 29

"Подошве" здесь придан эпитет, имеющий свою символику, прежде всего бытовую (сравним выше в цитате подметок "стертое величье", строки "И меня срезает время / Как скосило твой каблук"). Но подразумевается здесь также и более общая негативная характеристика зловещего (косого, косо падающего) света.³⁰

Если во всех предыдущих текстах последние два стиха и по смыслу ("Доброй ночи!") и по интонации имели форму финала, то здесь все уже по-другому. Нет заключающей интонации, активизирована "недосказанность", последний фрагмент окончательно перестроен в сторону открытой формы. Все построение заколебалось. И тогда началась переделка 1-й строфы. В новом значении туда помещен и мотив креста, отвергнутый в 3-м фрагменте после многих попыток его там сохранить:

Этот воздух пусть будет свидетелем -
Безымянная манна его -
Как лесистые крестики метили
Океан или клин³¹ боевой.

Если в первоначальном тексте 1-го четверостишья единственным предметом изображения был "воздух", то теперь появляется второй предмет изображения - "лесистые крестики". Отдельные ассоциации все ближе подводят к основному образу, которого пока еще нет, образу "неизвестного солдата". Ведь "лесистые крестики" - это кресты на могилах; "лесистые" означает и то, что они деревянные, и то, что их много. Произошла и перегруппировка прежних мотивов 1-го фрагмента. Если ранее слово "океан" было соотнесено с "воздухом" (в согласии с ходовым выражением "океан воздуха"), то теперь это слово метафорически отнесено к океан боевой" согласуется с "миллионы убитых задешево" в 3-м фрагменте. Одинаковое значение в словах "откупив" и "задешево" указывает и на связь слов "миллионы" и "океан" (смысл этот - множество). "Океан или клин боевой" - метафора мест сражений и массовых гибелей.

Впервые появляющееся слово "клин" здесь, вероятнее всего, еще имеет значение клина (надела) земли, который можно купить. А раз это так, то проясняется и вариант "откупив океан боевой". Но "клин" - это также старинный боевой порядок. Совмещение различных ассоциаций в одном слове очень характерно для мандельштамовской поэтики. Новые образные ходы часто возникают, как предметная детализация того или иного значения, или даже, поочередно, нескольких значений ранее употребленного слова. Примером является "клин", который в дальнейшем приведет к мотиву "журавля" (по ассоциации с выражением "журавлиный

клин"). Тот же путь развития образа - от "Южного креста" к "лесистым крестикам".

Мотив массовости, всеобщности насильственных смертей ширится. Лесистые крестики - ведь это уже не "аравийская" пустыня; к восточным (в данном случае) наполеоновским ассоциациям прямо подключились новейшие. Хотя "лесистые крестики" временно изымаются из текста, но именно от них - импульс для нового развития 1-го фрагмента (а в дальнейшем - и для самой темы "могила неизвестного солдата"):

Этот воздух пусть будет свидетелем -
Дальнобойное сердце его -
Яд Вердена, всеядный и деятельный,
Океан без окна, вещество.³²

Сюжет приобретает все более обобщающий характер, но пока по-прежнему в "свернутом" виде (все то же количество стихов - 17). Уже совершенно отчетливо прорисована первая мировая война, дальнобойные орудия, отравляющие газы, Верден. Будут дальше использованы, по мере расширения темы, и "лесистые крестики", и "безымянная манна", и горько-ироническое "доброй ночи". Безымянная манна, небесная в дальнейшей истории текста будет реализована конкретнее, в мрачном пейзаже войны ("Помнит дождь, неприветливый сеятель, / Безымянная манна его"). А слово "безымянная" не только будет согласовываться с "неизвестностью" солдата, но, быть может, и способствовать окончательной кристаллизации этой темы.

"Дальнобойное сердце" - перенос эпитета (понятно, что подразумеваются дальнобойные орудия, пробивающие сердце). Этот переносный план включает и план предметный - бьющегося человеческого сердца. Все это метафорически адресовано воздуху ("сердце его"). Так целый ступок значений возник в сущности из первоначально примененных к воздуху "без души" и "сострадательный". Путем безудержных подсоединений все новых и новых метафорических реалий будет формироваться дальнейший текст стихотворения.

Но окончательный текст редакции 1 марта, с еще одной новацией - посвящением - заслуживает быть полностью воспроизведенным:

Посвящается М. Ломоносову

Этот воздух пусть будет свидетелем -
Дальнобойное сердце его -
Яд Вердена, всеядный и деятельный,
Океан без окна, вещество.

Шевелящимися виноградинами
Угрожают нам эти миры
И висят городами украденными,
Золотыми обмолвками, ябедами,
Ядовитого холода ягодами
Растяжимых созвездий шатры .
Золотые созвездий жиры...

Аравийское месиво, крошево
Начинающих смерть скоростей,
Недосказано там, недоспрошено,
Недокинута там в сеть сетей,
И своими косыми подошвами
Свет стоит на сетчатке моей.

Ломоносов - во всех своих патриотических одах апологет мира ("Царей и царств земных отрада / Возлюбленная тишина..."). Примеров можно привести много. Важно и то, что Ломоносов автор "Духовных од". Посвящение не будет далее сохранено.

Еще через день, в новой редакции (3 марта) объем увеличился вдвое (39 стихов). Первые 19 по своему сюжету соответствуют всем прежним 17-ти. Начало такое же, как в последней правке предыдущей редакции. Возвращено "миллионы убитых..." и соединено с прежним финалом ("Доброй ночи, всего им хорошего..."). Пожелание это высказывается от нового лица - "от лица земляных крепостей". Так, еще иносказательно, вводится важнейший мотив окопов. Уже много раз пробовавшееся "недосказано там..." и т.д. исключено навсегда,³³ - изображение людей будет все более реальным. Строфа "шевелящимися виноградинами..." включена полностью и без изменений. В строфе "Аравийское месиво, крошево..." вместо "Начинающих смерть скоростей" - "Свет размотых в луч скоростей": образы зловещих света и луча благодаря нагнетающему повторению приобретают удвоенную интенсивность (даже утроенную, поскольку строфа кончается, как и прежде, словами "свет стоит на сетчатке моей").

Далее происходит бурное наращивание совсем нового текста, порождение и развитие новых побегов прежних метафор. В большом фрагменте дополняется новыми метафорами тема Наполеона:

Там лежит Ватерлоо - поле новое,
Там от битвы народов светло:
Свет опаловый наполеоновый³⁴
Треугольным летит журавлем.
Глубоко в чернораморной устрице

Аустерлица забыт огонек,
Смертоносная ласточка шустрится,
Вязнет чумный Египта песок.

Появление новых реалий не обязательно возводить к варьированию прежних. Но вся картина складывается так, что новая реальия часто представляет другую грань прежней. Или же имеет место "подхват". Так, сразу после "свет стоит на сетчатке" - снова мотив света: "от битвы народов светло", и еще раз - "свет опаловый..." (и игра слов: опаловый - опальный).

Даже у Мандельштама, не останавливавшегося ни перед какими крайностями образотворческого фантазирования, мало метафор со столь зашифрованным значением, как "черномраморная устрица". Эти два стиха могли бы быть идеальным образом загадки. Поэтика загадки не чужда Мандельштаму. Только контекст разъясняет смысл этого образа. Конечно, любой образ, любое слово в художественном произведении, и даже любое слово в повседневном языке приобретает нужное значение в контексте. Однако здесь это имеет место в предельной степени. "Черномраморная устрица", в которой "Аустерлица забыт огонек" - гробница Наполеона (черный цвет, удлинённая форма, значение оболочки - раковины - нечто содержащей). И поразительно, что "устрица" связывалась Мандельштамом со смертью еще в стихах 1934 г. о похоронах А.Белого ("Молчит как устрица..." - реплика недоброжелательного зрителя на похоронах).³⁵ С Аустерлицем пришла и тема России.

Поэтическое мышление метафорами наглядно видно и в разыгрывании других мотивов. В одном из набросков первой редакции был "клин" (земли); здесь на этой основе создано метафорическое сравнение света с журавлем. Характерно, что выражение "журавлиный клин" фигурировало еще в 1915 г. в стихотворении Мандельштама "Бессоница. Гомер. Тугие паруса..."³⁶ Здесь метафора уточняется - клин "треугольным летит..."³⁷ Однако еще раз напомним, что мандельштамовские реалии бывают до предела инносказательны. Такова и "ласточка" - подключение нового звена к мотиву птицы (она "смертоносна", как свет-журавль в кругу ассоциаций с битвой народов). Мандельштам использует и здесь образ из еще одного своего стихотворения 1915 г. Использует, но в другом значении, опять-таки обусловленном новым контекстом.³⁸ Здесь и далее "птичьи мотивы" связаны с темой воздуха - "дальнобойного", угрожающего (о чем уже говорилось выше). "Ласточка" в последующих фрагментах будет играть иную роль.

В последних трех четверостишиях новой редакции - образы противостоящих друг другу земли и неба. Небо здесь уже названо. С ним связан прежний мотив покупки-продажи смертей из редакции 1-го марта. Назван впервые "неизвестный солдат" и "знаменитая" его могила. В разработке этого мотива меняется манера. Со строгой простотой дана эмпирика окопных страданий:

Будут люди холодные, хилые
Убивать, холодать, голодать -
И в своей знаменитой могиле
Неизвестный положен солдат.

Неподкупное небо окопное -
Небо крупных оптовых смертей -
За тобой, от тебя, целокупное,
Я губами несусь в темноте.³⁹

За воронки, за насыпи, осыпи,
По которым он медлил и мглил:
Развороченных - пасмурный, оспенный
И приниженный гений могил.

Таков в этой редакции новый финал стихотворения.

Работа поэта продолжается.

Текст, датированный 2-7 марта, по своему составу в качестве самостоятельной редакции вызывает некоторые сомнения (быть может, неоправданные).⁴⁰ Он однако содержит важную новацию (подтвержденную редакцией 2-10 марта, - достоверной, поскольку она записана сразу): изъяты четыре стиха о "черномраморной устрице" - от слова "глубоко" до "песок". Вместо них новое звено, присоединенное к прежнему мотиву грубо подираемых "подшвами" войны глаз человека. Глаза глядят из черепа - из драгоценных глазниц:

Для того ль должен череп развиться
Во весь лоб - от виска до виска -
Чтоб в его дорогие глазницы
Не могли не вливаться войска?⁴¹

Редакция 2-10 марта еще полнее. Непосредственно к четверостишию "Аравийское месиво, крошево...", где речь шла о световых скоростях, подсоединены 12 стихов, начинающихся тем же мотивом космического света и космических пространств (даже с повторением стиха "свет размоло-тых в луч скоростей").⁴² Наполеоновская тема остается, но только как часть общей панорамы. Поэтическая мысль автора неуклонно стремится к

все более широкому охвату антивоенных мотивов. Текст увеличен до 55-ти стихов. Образы неподдающихся исчислению расстояний объединены с прежними образами войн (в том числе наполеоновских). Но бедствия выводят-ся поэтом в этой редакции за рамки локальные и даже глобальные: они наполняют собой дурную бесконечность космоса. Уже после этой вставки (с такого рода пророческой "вестью") дано четверостишие "Для того ль должен череп развиваться..."

Стихотворение начинает приобретать черты славословия человеку, выраженного восторженным панегириком его черепу. Это, как увидим, зовет к жизни несколько новых патетических строф.

Происходит и расширение образов "света" и "луча". Они соединены теперь с мотивом "скоростей" из прежнего текста, по ассоциации со световыми скоростями; так осуществляется ход к впечатляюще-необычной картине космических пространств, которые могут стать полигоном новых войн.

Сквозь эфир десятично-означенный
Свет размолотых в луч скоростей
Начинает число, опрозраченный
Светлой болью и молю нулей.⁴³

И за полем полей поле новое
Треугольным летит журавлем,
Весть летит светопыльной обною,
И от битвы давнишней светло...

Весть летит светопыльной обною:
Я не Лейпциг, я не Ватерлоо,
Я не битва народов, я новое,
От меня будет свету светло...

Для того ль должен череп развиваться
т.д.

Постоянно удлинялась, распространялась цепь "световых" метафор, начинавшаяся первоначальным "зреньем пророка": зренье - сетчатка - свет - луч - свет опаловый наполеоновый - огонек Аустерлица - свет размолотых в луч скоростей - светлая боль - светопыльная обнова (т.е. новость) - от битвы давнишней светло - свету светло - дорогие глазницы.

"Десятично-означенные", преодолеваемые со скоростью света расстояния, исчисляющиеся цифрами с множеством нулей; опасность расширения "поля" битвы ("и за полем полей - поле новое" - опять словесный повтор, делающий смысл более интенсивным) - такой "вести", "обновы"

страхится поэт. Это сама опасность говорит: "Я не Лейпциг, я не Ватерлоо...". На одном полкусе все более подробно изображаются силы угрожаются силы угрожающие человеку, на другом - расширяются метафоры громадности и высоты человеческого гения:

Развивается череп от жизни
Во весь лоб - от виска до виска, -
Чистотой своих швов он дразнит себя,
Понимающим куполом яснится,

Мыслью пенится, сам себе снится,
Чаша чаш и отчизна отчизне,
Звездным рубчиком шитый чепец,
Чепчик счастья - Шекспира отец...

Голова (череп) человека ассоциируется у Мандельштама с Шекспиром, как безусловнейшим примером ценности человека, и описана в соответствии с известным портретом. Черепные швы метафоризованы в "звездном рубчике" (изгибы линий). "Звездным рубчиком шитый..." - это, может быть, также и перенос признака (Шекспир на портрете - в куржевном воротнике). Сначала словом "купол", затем словом "звездный" человеческий гений высоко поднят над своей неправедно решенной судьбой. Неожиданное и даже несколько абсурдное сочетание значений в словах "чепчик... отец" - это уже нам знакомое, мандельштамовское, в принципе не имеющее ограничений сцепление и продолжение ассоциаций: "чаша чаш", "сам себе снится"; "отчизна отчизне" и от мотива "отчизны" - еще один шаг - "отец".

Но после этой важнейшей вставки, ликования - три заключительных строфы из редакции 3 марта об убивающих друг друга "холодных и хилых" людях, и - контрастно с Шекспиром - "приниженным гения могил". Этими словами оканчивается и данная редакция. Но развитие замысла не остановилось и на этом.

Авторская воля в отношении последней редакции "Солдата" неизвестна. Сводный текст, как уже говорилось, составлялся при изучении архива. Нет ручательства, что его композиция "правильна". Но ведь поэт и не успел установить композицию окончательно.

Начало, судя по всему, не переделывалось после редакции 2-10 марта:

Этот воздух пусть будет свидетелем -
Дальнобойное сердце его -

И в землянках всеядный и деятельный
Океан без окна, вещество...

К этому присоединилась⁴⁴ новая вторая строфа:

До чего эти звезды изветливы!
Все им нужно глядеть - для чего?
В осуждение судьи и свидетеля,
В океан без окна, вещество.

Теперь прямо выражена коварность "звезд", и это сказывается на смысловой окраске первой строфы (в том числе на апелляции к "воздуху"). Не "воздух" враждебен, - он непосредственно близок к человеку, как среда его существования (сравним далее - "И бороться за воздух прожиточный..."). Мотив "яда" воздуха ("яд Вердена...") уже и ранее был снят. Становится яснее, что воздух призывается в свидетели "звездной колючей неправды" (выражение из стихотворения "Я буду метаться по табору улицы темной...").

Новая вторая строфа закрепляет переадресовку, в лейбницевском значении, слов "океан" и "вещество". Ведь в первой строфе эти слова уже оказались соотнесены с "землянками" - окопами, наполненными людьми. "Океан без окна, вещество" (эта метафора употреблена дважды) - теперь это уже относится к человеку (он же - "всеядный и деятельный...").

Не беремся судить о том, когда именно возникли у Мандельштама прямые ассоциации с лермонтовским "Демоном". Предпосылки для этого, возможно, были с самого начала, в самом по себе соседстве слов "воздух" и "океан". Их сцепление в первоначальном контексте 1-й строфы могло быть толчком к пробуждению ассоциации и открытой разработке темы Лермонтова. Примером подобного хода в развитии Мандельштамом поэтического сюжета является "Грифельная ода", где есть две "цитаты" из Лермонтова - "звезда с звездой" и "кремнистый путь", где и открытым текстом заявлено, что последнее выражение - "из старой песни".⁴⁵ Наиболее вероятно, что в "Грифельной оде" лермонтовские образы возникли по ассоциации с метафорами "кремня", каменистых пород, варьировавшихся в разнообразных вариантах.

В "стихах о неизвестном солдате" тема Лермонтова появляется уже после того как были созданы три (по меньшей мере) ранние редакции. Соответствующие строфы непосредственно соотносятся с открывающими стихотворение строфами о воздухе и океане (еще раз напомним лермон-

товское "На воздушном океане"). "Без руля и без ветрил" - у Лермонтова, "Без руля и крыла" - в этих новых строфах:

Научи меня, ласточка хилая,
Разучившаяся летать,
Как мне с этой воздушной могилой
Без руля и крыла совладать.

И за Лермонтова⁴⁶ Михаила
Я отдам тебе строгий отчет,
Как сутулого учит могила
И воздушная яма влечет.

Эти строфы о поэзии и поэте вошли в группу, объединенную мотивом "неизвестного солдата". Ласточка - здесь символ "разучившейся" поэзии. Но поэт вернул ей положительную окраску, а "смертоносная" ласточка уже ранее им была изъята вместе со строфой о "черномраморной устрице".

Строфы скреплены с предшествующим текстом общим стержнем: "лесистые крестики" - "знаменитая могила" солдата - "воздушная могила" - "воздушная яма", поглотившая Лермонтова. Выражением "строгий отчет" Мандельштам вводит тему ответственности, единства, связанности всех со всеми всеобщей судьбой. Не просто появляется в стихотворении и слово "товарищество". Выражение "строгий отчет" - специфично для времени, когда создавались стихи; оно здесь употреблено парадоксально.

Развитие прежних "окопных" образов "земляных крепостей", "миллионов убитых" - в другом новом фрагменте; с этим согласовано его место (после строфы о "приниженом гении могил"):

Хорошо умирает пехота
И поет хорошо хор ночной
Над улыбкой приплюснутой Швейка
И над птичьим копыем Дон-Кихота
И над рыцарской птичьей плюсной.
И дружит с человеком калека -
Им обоим найдется работа,
И стучит по околицам века
Костылей деревянных семейка -
Эй, товарищество, шар земной!

В сложное единство сведены здесь образы, ассоциации, интонации, почерпнутые из резко различных рядов. Эти ряды несовместимы и несовместимость входит в замысел, выражаясь в гротескности картины. Слабый отзвук Лермонтова (кстати, случайно ли, что снова из "Демона"?) - в

словах "поет хорошо хор ночной". Пение сфер, хоры звезд – это и вообще из поэтического прошлого; у Лермонтова же есть близкое: "хоры стройные светил". Итак, в "Солдате" опять – мотив издевки звезд. Издевка тотальна (не повторяем цитату). "Птичьи" метафоры гротескно-изобразительны. И рядом стук русских костылей, русское "товарищество".

Закономерно, нам кажется, отнесены к концу произведения фрагменты, в которых прямо означено личное отношение поэта к теме и его собственная судьба. "Ясность ясеневая..." – снова о звездах; "чуть-чуть красная" – о них же. Это звездное "красное смещение", – таинственное само по себе и таинственно угрожающее. О "красном смещении" говорится еще раз в строфе:

Для того ль заготовлена тара
Обаянья в пространстве пустом,
Чтобы белые звезды обратно
Чуть-чуть красные мчались в свой дом?

В стихотворении "заблудился я в небе..." также фигурирует, и в той же соотносительности с небом, "обаянье": "Облака-обаянья борцы...".

В последнем фрагменте ("Наливаются кровью аорты") – обращенность на себя, которую комментировать излишне...

Мандельштам, в своей поэтике несомненно далекий от классических образцов, несомненно поэт "модернистский", остался в своем творчестве совершенно чужд характерным для модернизма идеям экзистенциального отчуждения и т.п. Противоположный экзистенциализму подход к человеку и человечеству выражен, нам кажется, в "Стихах о неизвестном солдате", где и себя самого поэт представляет идущим вместе с "гурьбой и гуртом", как одного из бесчисленной толпы "неизвестных солдат".

В связи с этим еще раз отметим, что, соответственно одному из главных принципов мандельштамовской поэтики, сюжет "неизвестного солдата", предельно детализованный антивоенный сюжет, имеет обобщающее, расширительное значение осуждения всяческой вражды и ненависти, всяческих страданий и гибелей. В этом смысле весь текст "Стихов о неизвестном солдате", столь детализованный, столь предметно конкретизованный, является развернутой метафорой. "Неизвестным солдатом" Мандельштам представляет и самого себя.

Поэтика Мандельштама не была неизменной. Она уже и в "Солдате" приобрела новые качества. Не совсем привычные для читателя Мандельштама черты – в стихах, написанных почти в самом конце пути – "На вы-

сокие утесы, Волга, хлынь...".⁴⁷ В настоящей работе внимание было сосредоточено на общих, специфических чертах его манеры. До конца ему свойственна ориентированность на русскую поэтическую традицию. Оттапливание от нее было притяжением. Это сказалось и в том, что "Грифельная ода" 1923 г, и "Стихи о неизвестном солдате 1937 г. включают ассоциации - в первом случае с Дермонтовым и Державиным, во втором - с Дермонтовым и Ломоносовым.

П р и м е ч а н и я

1. Самая ранняя (уже беловая) редакция, рукой Н.Я. Мандельштам, с обильной авторской правкой - 1 марта 1937 - состоит всего из 17-ти стихов. Следующая - 3 марта - (беловой автограф) - из 39-ти; затем, с датой 2-10 марта, из 55-ти.
2. Как наиболее ранняя, сделанная при жизни поэта, эта запись "свода" (1937) имеет первостепенное значение.
3. Запись (рукой поэта и рукой Н.Я. Мандельштам), намечающая последовательность "Фрагментов", есть на обороте черного автографа стихотворения "Клейкой клятвой пахнут почки".
4. Осип МАНДЕЛЬШТАМ, *Воронежские тетради*. Мичиган 1980.
До этого: *Литературная Грузия* 1967, № 1, 71-72, где напечатано с пропусками и неверными прочтениями. Ошибки есть также в публикации: О. МАНДЕЛЬШТАМ, *Собрание сочинений*, т. 1, Вашингтон-Мюнхен 1967, 244-249.
5. Мотивировать это решение в рамках настоящей работы было бы слишком громоздким. Мы всячески приветствуем то, что сводный текст напечатан. В публикацию В. Швейцер вносим незначительные поправки (ею уже исправлены некоторые неточности американского издания). Надо: "могилей" (стих 19); "и за полем..." (стих 36); "Я не Лейпциг, я не Ватерлоо" (стих 41); "Мыслью пенится" (стих 78); Эта слава" (стих 89). По поводу исправления "озетопыльной дорогой" на "светопыльной обновой" (рифмуется с "новой") можем привести подтверждающую его записку к нам Н.Я. Мандельштам: "Дорогой очевидно моя описка; возможно, что О.М. так продиктовал, но такая "устная описка" была частым явлением (например, со стихотворением "Украшался отборной собачиной..." - О.М. забыл, что там слово "стыд", и произнес "строй"). Правильное "обновой" - в записи Н.Я. Мандельштам 55-ти строчной редакции "Солдата" 2-10 марта 1937 г. Описки "дорогой" и "строй" не являлись никогда вариантами.
Попутно: одной из описок Н.Я. Мандельштам мы считаем слово "высший" в стихотворении "Заблудился я в небе..." ("Лед весенний, лед высший, лед вешний"). Нисколько не сомневаемся, что надо "вышний". Н.Я. Мандельштам охотно с этим согласилась.
6. Название "Стихи о неизвестном солдате" сохранилось в прижизненной

записки рукой Н.Я. Мандельштам. В ранних редакциях стихотворение сначала не имеет названия, затем называется "Неизвестный солдат". На обороте белого автографа "Клейкой клятвой пахнут почки...", в перечне стихотворений, названо "Солдат" - однако это простое сокращение, а не вариант названия.

7. О. МАНДЕЛЬШТАМ, *Стихотворения*. Под ред. Н.И. Харджиева. Л. 1974, 2-е издание (Библиотека поэта, Большая серия), 132-135.
8. Там же. 230.
9. Там же. 258, 121, 143, 125, 126-127.
10. "Стихи о неизвестном солдате" дают основание для религиозно-фило-софской интерпретации - или хотя бы попутных размышлений в этом направлении - на что мы здесь не отваживаемся.
11. Sic.
12. Там же. 229.
13. Там же. 117
14. К. ТАРАНОВСКИЙ, *Essays on Mandel'stam*. Harvard U.P. 1976, 16.
15. Таковы несколько трехстрочных записей, по памяти, рукой Н.Я. Ман-дельштам; ее записи (конец 1930-х гг.) разрозненных строф; запись запись начальных слов 27-ми стихов на обороте машинописи "Гонча-рами велик остров синий..."; запись 37-ми заключительных стихов в списке из 12-ти стихотворений (сделанная Н.Я.М. вскоре после смерти поэта). С другой стороны, в архиве имеются записи рукой Н.Я. Мандельштам 1950-ч и 1960-х годов.
16. Кроме редакции 1 марта, опубликованы в указанном издании "Воро-нежских тетрадей".
17. ЦГАЛИ, ф. 1893, оп. 2, ед. кр. 1.
18. В стихи на смерть А. Белого (1934) Мандельштам неожиданно ввел старинное выражение - из "Слова о полку Игореве" - "печаль жирна", в смысле "густа", "обильна" ("Печаль чирна тече по русской земле")
У Ломоносова, с одами которого Мандельштам соотносил своего "Солдата" (об этом далее), это слово употреблялось в том же значе-нии "обильна", "густа" - в "Вечернем размышлении о Божием величест-ве", в описании небосвода:

Там спорит жирна мгла с водой,
Иль солнечны лучи блестят...
19. Сравним: "Ты звезды распростер без счета / Шатру подобно пред соб-бой" (ЛОМОНОСОВ, *Предложение псалма 103*).
20. Формальная слепота у Мандельштама зачастую дана со знаком уваже-ния, доверия ("слепцы зеленые" - старые деревья - в черновиках "Грифельной оды"; "посмотри, какая слепну и крепну" (о себе); "слепая ласточка" - с нежностью.

21. По изданию "Библиотека поэта", с. 198-199. Полагаем, что в список, по которому печаталось стихотворение, вкралась ошибка: "лед высший". И смысл (облака - небесный лед), и звукопись подсказывают необходимость исправления описки.
22. Об "омолаживающей силе метафоры" поэт писал в "Разговоре о Данте".
23. На листе с основной записью слева, справа, сверху и внизу различаются 5 отличных друг от друга типов начертаний слов.
24. Правка на левой стороне листа.
25. Этот и предшествующий стих - на правой стороне.
26. Первая строка была оставлена незачеркнутой; для новой пробы она обведена чертой и отнесена к своему месту, на правой стороне листа. Запись эта крайне неразборчива.
27. Оба варианта графически означены линиями, относящими записи внизу листа к его центральной части.
28. По изданию "Библиотеки поэта", с. 171, 298, 165, 193, 127.
29. Строфа полностью набросана (очень бегло) внизу листа справа.
30. Эпитет "косой" соответствует в этом смысле понятию "кривой" (по контрасту с прямым) в других стихах Мандельштама, где "кривой" ассоциируется с "Кривдой".
31. Сначала было: "Откупив океан боевой" - вариация темы торговли жизнями.
32. В 3-м стихе нагнетание звуков: яд - яд - и/д (в словоразделе), ят.
33. Соответствующий фрагмент превращен в четверостишие. В автографе описка (зачеркнутая): "стоит на / подомве / моей"; подразумеваемое "сетчатке" не вписано.
34. В издании "Ардис" стих напечатан: "Свет опальный - луч наполеоновый". Полагаем, что это чтение вдвойне ошибочно: в "Солдате" слова "свет" и "луч" постоянно выступают "конкурентами" и потому ни одно из них не зачеркивается автором до окончательного решения. Оказалась утраченной в подобном прочтении игра слов ("опаловый") и нарушен ритм.
35. По изданию "Библиотеки поэта", 297.
36. Там же, 92.
37. "Треугольным" - характерное для Мандельштама сцепление разных рядов ассоциации (подразумевается и знаменитая "теруголка" Наполеона).
38. Совмещение мотивов ласточки, пустыни, Египта - в стихотворении "От вторника и до субботы...", Там же, 91.

39. Метафора поэтического творчества (сравним о флейтисто-поэте в стихотворении /Флейты греческой тэта и йота": "Воспоминающих топотом губ").
40. Это запись рукой Н.Я. Мандельштам в рукописном сборнике, сделанном ею для Н.Б. Штемпель. Возможны опiski (таковой является "прижизненный гений..." вместо "приниженный") и некоторые пропуски уже существовавших строчек.
41. Здесь уже возможна и перекличка со стихами Аполлинера:

Я выстроил дом посреди океана земного,
Потоки, которые льются из глаз моих, окна его.
(*"Земной океан"*. Перевод М.П. Кудинова).

Но наиболее близки мотивы этого четверостишия к собственному стихотворению Мандельштама, уже не раз нами упоминавшемуся:

На лбу высоком человечества
Войны холодные ладони.
"Опять войны разноголосица...". 1923.

42. Сохранилась в архиве журнала "Знамя", куда была послана поэтом для публикации, также в записи рукой Н.Я. Мандельштам, 10 марта, с соответствующей пометой.
43. Нолей; в изд. "Ардис" опечатка "полей".
44. В нескольких записях Н. Я. Мандельштам.
45. Комментарий Н.И. Харджиева в указ. изд. "Библиотеки поэта", 284 (авторизованный список первопечатного издания содержал и эпиграф из Лермонтова - "И звезда с звездой говорит").
46. В некоторых позднейших записях, при попытке вспомнить стихи, ошибочно (не вариант): "Ради Лермонтова...".
47. Публикация Э.Г. Герштейн. - *Вопросы литературы* 1980, № 12.

Светлана И. ЕЛЬНИЦКАЯ (Montréal)

МОТИВ 'ОТРЕШЕНИЕ' В ПОЭТИЧЕСКОМ МИРЕ ЦВЕТАЕВОЙ

Данная работа является по существу приложением к статье, посвященной описанию одной из инвариантных ситуаций поэтического мира Цветаевой (ПМЦ), а именно ситуации 4 'несоединение истинного и неистинного' (см. *Wiener Slavistische Almanach*, Band 11, 1983)¹.

Напомним, что позиция лирического героя Цветаевой (ЛГ) в ситуации 4 характеризуется неприятием мира, преодолением всего земного, отказом от жизни, что составляет наиболее общее содержание всего комплекса мотивов, описывающих отношение ЛГ к миру. В указанной статье мы выделили два основных вида отказа ЛГ от жизни: отречение и отрешение и ограничились их краткой характеристикой (см. WSA-11, стр. 280-285). Основное различие между 'отречением' и 'отрешением' как разновидностями мотива 'отказ от жизни' заключается в следующем:

- 'отречение' есть отказ от явно несвоего, от неприемлемого неистинного, низшего: от этого мира, от "жизни, как она есть";
- 'отрешение' есть отказ от "ненасущного себя", от "жизненного себя", оценочно характеризующегося в ПМЦ как "низшее я". К этому "земному я", к земной части души ("тело", "оболочка" настоящей, высшей души) относятся собственное имя, родной язык, жизнь сердца: душевные чувства (из которых сильнейшие - любовь, жалость, нежность), теснейшие связи с ближайшими близкими (родители, дети, жена, муж, друг, подруга, любимый, любимая). Отрешение - это труднейший вид отказа, ибо этот отказ себе, самозапрет, самоборение.²

В целом, картина полного, тотального отчуждения ЛГ Цветаевой, самоосвобождающегося от всего земного, человеческого, может быть представлена следующим образом:

(i) "я" отъединяется от "они", "все", "другие", т.е. исключает себя из множественности (*толпа, стадо, скученности*);

(ii) "я" отрывается от "ты", которое представляет собой как бы второе "я", связанное с "я" кровным, брачным, семейным или душевным родством, т.е. отталкивается от минимального объединения

"двое";

(iii) "я" ("высшее я", "главная я") отрывается от "нижнего я" ("несосновная я"), которое является душевным аналогом "ты". Это предельное самоотчуждение разрывает, таким образом, даже минимальную единицу "один".

В описываемой нами модели поэтического мира Цветаевой (i), (ii), (iii) относятся к ситуации 4 'несоединение истинного и неистинного', мотив 'отказ от этого мира, от жизни': разновидность 'отречение' (i), разновидность 'отрешение' (ii), (iii).

В данной статье мы подробно рассмотрим типичные разновидности мотива 'отрешение' в ПМЦ: 'бесстрашие', 'преодоление соблазна жить наяву', 'вольный отказ', 'ускорение конца', 'уединение'.

(1) 'БЕССТРАШЕНИЕ'

Что означает и как достигается цветаевское бесстрашие предельно точно явлено в формуле: *страшние, НЕ БЫТЬ упорствуем* ("Поэма Горы"; в оригинале "не быть" выделено курсивом - С.Е.). Важнейшие компоненты подобного самонасильственного бесстрашия: исходная страстность, ее преодоление путем самоборения и напряженное усилие, связанное с самоотказом.

Итак, цветаевское бесстрашие - это собственным усилием, и с трудом, сознательно преодоленные страсти. Это преодоление природного в себе, борьба с собственным сердцем и победа над ним.

ЛГ Цветаевой проявляет сдержанность, "прохладностью", разумностью усмиряя горячую кровь, остужая "горячку чувств", "не дает себе ходу" (не дает чувствам выхода и не дает чувствам совладать с собой). Напротив, усилием высшей воли (голова, разум) ЛГ пересиливает "нижнего себя" (сердце), т.е. практикует самодисциплину, самовоспитание, самовнушение (в том числе самообман), самолечение. Сравни рецепт-наставление для излечения от сердечной боли: *Знай, что от сердца - голова есть...* (ИП).

Обрывая сердечные привязанности, ЛГ проявляет жестокосердие: суровостью преодолевает мягкосердечие, например жалость, нежность и прочие размягчающие, расслабляющие чувства, принося их в жертву высшему - героическому бесстрашию. Цветаевский "герой" не унижается до проявления чувств, т.е. человеческих слабостей, а подавляет их, гордо и надменно возвышается над чувствами, ср.

презрение к чувствам ("Поэма воздуха"). Недаром позиция ЛГ наверху, на высоте, над человеческим - это уровень "полного поправления души" (ИП)³. Сдерживаясь от проявления чувств, ЛГ не обнажает, а скрывает их, укрощает, "загоняет вглубь", "берет себя в руки": "закаменев" (ср. *столбняк*), закусив губы, стиснув зубы, "скрепя сердце", "стиснув сердце в руке" (ПР, 16) "зажимает сердце в горсти" (В, 13), "унимает" сердце (ИП, 275), прерывает рвущиеся наружу страсти (П, 286), "выкорчевывает" душевные чувства, "заковывает" сердце "в латы", "в броню", надевает "железную маску" (и как средство самообуздания, дабы держать себя "в тисках", и одновременно как защитное средство, чтобы защитить свое слабое, чувствительное место), устанавливает внутренний запрет (т.е. самозапрет на желания), например возводит мысленную преграду к соблазну, осуществляя строжайший самоконтроль, и даже вырывает сердце из груди (еще и как жест ритуального жертвоприношения: самопожертвования)⁴.

Это насильственное подавление своих человеческих слабостей и сознательное культивирование в себе "нечеловеческого", свойственное поведению ЛГ, носит характер сурового, спартанского самовоспитания (укрепление духа, мужественности, твердости через волевое и жестокое преодоление, в частности, собственных слабостей). Подобно тому, как среди "героев" ПМЦ преобладают герои "сотворенные" и именно сами сделавшие из себя героя,⁵ образцом мужественного поведения является спартанское мужество (бесстрашие воина, не боящегося боли, ран), а примером бесстрастного сердца является воспитавшее и победившее себя "сердце спартанца", ср. *Этому сердцу Родина - Спарта*. (ИП, 141).

Одной из наибольших слабостей в ПМЦ считается плач. Во-первых, плач относится к области душевного (как низшего по сравнению с духовным). Во-вторых, "растрепанье", расстроенные чувства - это признак нарушенной гармонии, что характерно для низшего, некрасивого, "неприбранного" состояния души. Проявлением душевного расстройства в ситуации "плакать" являются слезы и соответствующие звуки плача. Слезы - это влажная, размягченная материя, явная вещественность. Плач - звуковое выражение душевной боли, источник которой находится в сфере жизни (ср. любовь-боль, любовь-жалость).

В соответствии с цветаевской шкалой ценностей плач занимает

низшее место в звуковой иерархии. По сравнению с музыкой истинно-высоких звуков плач - это звук расстроенной струны, неверная, ложная нота, "голосовой срыв", свидетельствующие о разлаженной гармонии. Отсюда, взять себя в руки, не расстраиваться, не плакать означает "приструнить" себя. Например, в отличие от своего партнера, который "расстраивается", как "дитя" "плачет" июньскими дождями (именно это значение "расстроенности" имеет "пастернаковский дождь" в первой строфе стихотворения Цветаевой, обращенного к Пастернаку, ИП, 244), - мужественная лирическая героиня проявляет твердую решимость привести в порядок расстроенные сердечные струны (сравни суровую и самоуверенную лаконичную формулу: *Строительница струн - приструню и эту*).

Плач как выражение душевности у лирических персонажей Цветаевой ставит их в ряд с "простыми" людьми, т.е. снижает "героев" до "человеческого" уровня. Плач - проявление чувствительного, неразумного, мягкого, женского и даже "бабьего", т.е. это все те свойства, которые преодолеваются творящей себя мужественной героической личностью. Сравни, например, *женский крик, бабий вой, вопль женщин всех времен, вопль испортого нутра* (ИП, 465). Так, *плотит долг девиций, бабий*, причитая над жаленным царевичем стальная Царь-Девица, и растопляет слеза ее суровую душу, гординю, *камень-скалу* (ИП, 363, 393). Плачет в момент слабости и мужественная героиня "Поэмы конца". Вспомним также и "обезголосившую" Сафо, которая *плачет как последняя швея* (ИП). По тому как, вставая в позу отрешения, *рвалась от "женского"* (которое все равно прорывалось) цветаевская "не-женщина", - ясно, что было в ней и это простое, *бабье* (сравни *неразумным бабам плачется... Слезный дар - мое богатство*, Н, 117). Если, по признанию Цветаевой, *женские слезы - прежде и больше всего слезы слабости, .. женской беспомощности, обиды, угнетенности, напрасных страданий... унижения* (МД2, 449), то ее самозащитное бесстрашие - это смесь гордости, оскорбленного самолюбия, горечи, мнимого безразличия и глубочайшего возмущения, - так сказала Цветаева о молчании, скрывающем оскорбленную гордость и ревность ("Вестник РКЦ", № 135).

Примеры.

Я героически боролась... Каким мне стоило усилий... полный соблюдать покой. Н, 51; *Там где мед - там и жалко, Там где смерть -*

там и смелость... Так без женского крика И без бабьего воя - Разлучилась с тобой: разлучилась с собою. И, 121; Из глаз неподвижных слезинки не выжмешь. ИП, 176, сравни нежелание героини "солить слезой" "земной любви недовесок" (ПР, "Балкон"); Между нами - клинок двуострый Присягнувши и в мыслях класть... (ПР, "Клинок"); Не ревновать и не клясть, В грудь призывая - все стрели! Дружба! - Последняя страсть Недосожженного тела... В сердце... Смертолюбивую сталь Переворачивать трижды. Знать: не бывать и не быть. В ЗОРКОСТИ САМОУПРАВНОЙ... РУК НЕПРЕЛОЖНУЮ РОЗНЬ БЛЮСТЬ, КОСТЕНЕЯ ОТ ГНЕВА. - Дружба! - Последняя кознь Недоказанного чрева. С2, 150 (выделено мною - С.Е.).

Так, Царь-Девница "разламывает" себе грудь и вырывает сердце (ИП, 425). Лирическая героиня вырывает "из грудных глубин" "молодость" - как бы возрастной эквивалент "сердечности" (ИП, 186). Девочка разбивает куклу (ИП, 438, - убийство любимого является одним из самых жестоких видов самоотрешения в ПМЦ).⁶

В "Поэме конца" сюжетно-важная ситуация преодоления плача разыгрывается как героическое действие. Осуществив разрыв с любимым, цветаевская героиня старается "быть мужественной": внушает, приказывает себе не плакать (ср. *Значит, не надо. Значит, не надо. Плакать не надо... Зубы втиснула в губы. Плакать не буду... Только не плакать*), хочет "загнать назад в глаза слезы" (вариант любимого цветаевского 'движения в обратном направлении, вспять, против течения'), а уже разразившееся, изливающееся слезами женское горе упорно пытается преодолеть, например, приукрасить (ср. *сквозь ливень - перюсъ*), скрыть, победить обманом (обман и самообман - это средства самозащиты в ПМЦ).⁷ А именно, пытается обмануть смерть,⁸ т.е. превратить ситуацию смерти (ср. *Убитое - любовь*) и похорон ("хоронить" любовь и любимого) в выигрышную для себя, как бы проиграть это по иным правилам, навязать свои правила игры (отметим, что поединок героя и героини дан как *битва*, как *игра в шахматы*, сравни там же вызывающе-дразнящий жест смертников, в ночь перед расстрелом играющих в шахматы, демонстрируя свое презрение к смерти, скрашивая жизнь игрой). Так героиня спутывает карты своему партнеру,⁹ нарушая план его действий, а именно первая объявляет о разрыве. В этой тем не менее мучительной для нее ситуации героиня старается выдержать позу бесстрастия, разыгрывая свою роль по своевольным и

жестоким законам "наприкрепленных к земле", бросающих на ветер, легко расстающихся с земными сокровищами (ср. *жемчуг*, ИП, 459), умеющих властвовать над собой, над своим сердцем, над всем миром. Сравни: *В наших бродячих Братствах рыбацких Пляшут - не плачут, В пенел и в песню Мертвого прячут...И похоронив, смеюсь.* (ИП, 459-461).¹⁰ Итак, болевая ситуация героически преодолевается (сердечные раны излечиваются, душевная боль снимается), но - жестокими средствами (боль убивается, вытравливается, слезы выжигаются, мертвого жгут), а бесстрашие достигается через самообман (*плач прячется в смех, в песню*).¹¹

Таким образом, в ПМЦ "плакать" и "петь" - это противоположные состояния души, выражение "человеческого" и "героического", соответственно. Так, в ситуации беды "простая" душа *счастливец, петь не могущих* (ИП, 309) "выливается" просто в плаче, *сладко... горем проливним*. Цветаевский же "герой" ("сложная" гордая душа, которой высший долг "повелевает петь" даже в горе, преображая плач, стенание в песню) в подобной ситуации, например расставания с любимым, отводит душу в песне. Интересный тому пример - цветаевский цикл "Две песни" (ИП, 163-164). Одна - красивая песнь неземной "дщери", *выношенной во чреве Не материнском, а морском, гордой, вольной, кому разлука - ремесло, не "ползущей" ползком... в раболовном гневе за "милым", не плачущей в разлуке* (ср. *Нет, НАШИ девушки не плачут, Не пишут и не ждут вестей!*). Другая, противопоставленная первой, - это некрасивая, жалобная песнь отчаяния, *песнь земнородной дщи, вернее не песнь, а стон покинутой, немилый "любовницы": вопль женщин всех времен: Мой милый, что тебе я сделала?!*

Перебарывая нежелательную ситуацию, преобразуя ее из унижающей, некрасивой в возвышенную, ЛГ - по закону компенсации, действующему в ПМЦ, - находит тем самым красивый и спасительный для себя выход, обращая "беду" во "благо".¹² Однако, песня подобного рода не есть легкая, простая и естественная песня от души. Это не что иное как голосовой "побег" от земной души, "голосовая дорога" из жизни, т.е. осуществленное голосом бегство от плача (как пример преодоления "человеческого", как пример бега от "жизненного себя"). Цветаевская песня - это отвод души от плача, защитное средство от "низшего себя", героический долг перед "вышним". Подчеркиваем, что для "лирического я" Цветаевой,

совмещающего душевное и духовное, душевность - это данное, исходное, преобладающее, а духовное - лишь желаемое и утверждаемое в себе, за счет душевности, свойство личности. Являясь диктатором по отношению к телесному, душевное - в соответствии с сильнейшим в Цветаевой *чувством ранга* - уступает высшему над собой диктатору: духовному. Духовное (голова, разум), оценивая душевное (все идущее от "сердца" и выявляющееся именно через боль, сравни цветаевский эквивалент *душа:болит*) как низшее, искореняет его.

Таким образом, и "плакать" и "петь" (равно как, добавим, и самозащита от ран, и растравление ран, наносимых жизнью, и саморанение, т.е. самоврачевание методом нанесения себе ран, излечивающих от земной боли спасительной "благодатью" болью) одинаково свойственны цветаевской душе. Однако, плач ее - в жизни, ибо вводит и замыкает душу в безвыходный круг жизненных страданий. Цветаевская же песня, в которую ЛГ уходит от плача, уводит из жизни. ЛГ поет не в жизни, а за ее пределами, а вернее "на самом рубеже" жизни (*как она есть*) и Жизни (*как быть должна*). В цветаевском пении явлен самый момент рождения песни: ее возрождение из плача. Именно в этом суть певчего дара Цветаевой: в сложном (конфликтном) единстве "слезного" дара (ср. *Наградил меня Господь Сердцем светлым и Железным, Даром певчим, даром слезным*, Н, 116) и "песенного" дара. А точнее, цветаевский "дар" есть "ВЫРВАННЫЙ ЕЮ У БОГОВ" (ИП, 261) - *Бег*: от плача к песне.¹³

(2) 'ПРЕОДОЛЕНИЕ СОБЛАЗНА ЖИТЬ НАЯВУ'

ЛГ отказывается от исполнения желаний в "жизни, как она есть", преодолевает соблазны, подавляет страсти (например, отрешается от *дай и мой*, ПР, 9), оттягивает исполнение желаний (*блаженство оттяжки* - это вариант *блаженных длиннот* пространства, преграждающего путь к соблазну), не осуществляет или разрывает связь.

Позиция ЛГ не снисходить до исполнения желания "здесь" основана на неверии, недоверии к реальности, на понимании невозможности получить "по жажде". Ибо так и такого хочет (т.е. максимум полно, невозможного "здесь"), что отказывается от меньшего ради большего, например от ущербного реального осуществления ради полноты мысленного обладания (ср. *Между полнотой желаний*

и исполнением желаний, между полнотой страдания и пустотой счастья мой выбор был сделан отродясь - и дородясь. Т2, 262).¹⁴

Примеры.

Меж ртом и соблазном версту расстояния для. ИП, 251; *Знаю, еще, что могла бы любить Вас в 1000 раз больше, чем люблю, но - ...Я СРАЗУ ОСТАНОВИЛАСЬ, с первого, нет - ДО первого шагу не дала себе ХОДУ...* П, 492; *И если нехотя упало: ДА - НЕТ - их второе слово;* сравни Татьяну, отказывающую Онегину ("Мой Пушкин"), и другие примеры цветаевских "переборотых хочу".¹⁵

Что же касается соблазна осуществить желание в жизни, вспомним как вначале, до момента героического самоотказа, пытаются "жить наяву": Царь-Девца (все три встречи с царевичем), Тезей, "брачующийся" с Ариадной, душевно-ненасытная Федра, алчущая за-получить душу Ипполита через губы (ИП), героиня "Поэмы Горы", попытавшаяся "жить в жизни", совместив дом и счастье (как бы предыстория к самоотрешению героини в "Поэме конца").

(3) 'ВОЛЬНЫЙ ОТКАЗ'

Вольный отказ есть добровольный отказ от любимого ("не-встреча" или расставание), от жизни, что означает отступить от, не удерживать, отпустить от себя, сознательно терять, самому бросать, своей волей расстаться, не бояться терять, стойко переносить расставание, превозмогая боль утраты и т.д.

Одна из примет мужественного облика ЛГ в ситуации 'отрешение' - это пустые, "неприсваивающие" руки как обратное "собственничеству" и "приручению" (цепляться за любимое, "одомашнивать" любовь и т.д., сравни момент слабости героини "Поэмы конца", когда она не отпускает руку любимого, "жметя", "лепитя" к нему, *впяваясь как плющ, как клещ - 8 глава поэмы*). Отказываясь "приручать" или отпуская прирученного на волю, ЛГ освобождается сам и освобождает любимое. Пустые руки (сравни также опущенные руки, *руки вдоль тела, разжатие, раскрещение, распластанные* руки) - есть результат либо неосуществления контакта (как пример бездействия рук: отказываться брать, трогать, присваивать), либо разрыва контакта. В последнем случае ЛГ, взяв себя в руки, "останавливает нежность", т.е. выпускает из рук любимое, размыкает объятие, "раскрещивает" руки (т.е. сбрасывает "крест", освобождаясь от своей, но все же ноши), своими руками упускает, отталкивает и

даже губит любимое. Примером торжествующего, самоосвобождающегося, героического жеста рук являются поднятые вверх руки, свободные от всего земного, распахнутые навстречу высшему. Имя этому жесту - *взмах мужественности*. Так, при расставании с любимым ЛП не "ломает руки" (жест отчаяния), а гордо и мужественно "тянет их вверх".

Примеры.

Так. Справимся. Знак равенства Между любовь - и Бог с тобой. С2, 276; Удержать - перстом не двину...Бог с тобой... ИП, 167; Идите же! Мой голос нем... Н, 11; Благословляю вас на все четыре стороны. ИП, 68; Но не жимолость я - и не плющ я. Даже ты, что руки мне родней, Не расплющен - а вольноотпущен На все стороны мысли моей! ИП, 319; но может...От вечных женственностей устав - И вспомнишь руку мою без прав И мужественный рукав. Уста, не требующие смет, Права, не следующие вслед... ИП, 194; Лети, молодой орел. ИП, 74 ("вольноотпущеннику" Мандельштаму); В день Благовещения Руки раскрещены...Окна настезь распахнуть...Не надо мне ручных голубей, лебедей, орлят! - Летите, куда глаза глядят...Ничего для себя не надо мне... В, 24; Я на душу твою - не зарюсь!..И по имени не окликну. И руками не потянусь. ИП, 94; От руки моей не взигрывал. На груди моей не всплакивал...От руки моей не вздрагивал...Я тебе не буду ношею...Назвала тебя Азраилом вместо - Эроса. С2, 303; ...в руки взяв СЕБЯ, ты выпустил - МЕНЯ из рук. С2, 268; Я знаю эту бархатную брэнность... две складки Вдоль бархата груди - К которой не прижмусь-хотя так нежно Щеке! - к которой не прижмусь я... и в...ладонях лоб твой Я знаю - в кипарисовых ладонях зажатый и склоненный - даби легче Переложить в мои - В которые не будет переложен, Которые - в великом равнодушьи Раскрытие -... Застыли вдоль колен... Эти ли руки - веревкой душат? Эта ли нежность - жжет? Вспомни, как руки пустие вдоль тела, Закаменев на тебя глядела! Не загощусь я в твоём доме, - Освобожу молодую совесть! Видишь, к великим боям готовясь, Сам уйду во тьму...И обещаю: не будет биться В окна твои - золотая птица! - из цикла "Евгению Ланну", Цсб, 189-190 (сравни из писем Цветаевой Ланну того же периода: ... и вот мое трезвое, благоразумное, огнеупорное, - асбестовое! - сердце, поняв, смирилось, отпустило ... сдерживаясь, не даю себе ходу...

обезвредивая каждый свой взгляд и шаг ... раскрытые Вам навстречу руки все опускаются, ..теряя и отпуская. Цсб, 169-170); Простимся ж коротко и просто - Раз руки не умеют красть! - С тобой, нелепейшая роскошь, Роскошная нелепость - страсть! С2, 211; ... ничего не удерживать, ВСЕ отпустить. П. Сравни как "выпускают из рук": мать - дитя (ИП, цикл "Разлука"), девочка - куклу, девушка - друга ("На красном коне"). Мать-раковина сама разрывает себе грудь, освобождает от плена материнской любви выращенное дитя-жемчуг, отпуская его на океанские просторы (ИП, 250). Тезей отрешается от Ариадны ("Ариадна").

Заметим, что и материнский жест раковины, и добровольный отказ Тезей от Ариадны - примеры благословенного самозабвенного "Будь!", то есть это самоотказ в пользу другого. Так, Тезей отрешается от Ариадны ради самой Ариадны (взамен уцербной земной любви Вакх обещает дать Ариадне истинную, вечную любовь). Однако, даже в этом наибольшем приближении к альтруистской отрешенности от себя ("ничего" для "нижнего себя" идет на пользу другому), цветаевское отрешение не является примером чистого бескорыстия. Отказ от меньшего ради большего есть формула высокой корысти. Жертвуя "низшим собой" (что, как правило, оборачивается принесением в жертву любимых, т.е. осуществляется во вред другим), ЛГ освобождает себя, свое "высшее я", спасает свою небесную душу, получая при этом награду за верность. Так, например, Тезей награждается титулом "богоравного".

Другой пример вольного отказа от жизни - дочь Иaira отказывается "встать", "проснуться", т.е. вернуться в жизнь (С2, 19 - причем отказ совмещается с непослушанием Богу, сравни *Господь ей: "Встань". А она: "Не мешай, Господь, Спать"*). Интересно сравнить это перетолкование на цветаевский лад евангельской легенды о воскрешении дочери Иaira с дальнейшим развитием этой истории у Цветаевой. *Простившаяся с куклой (с любовником!) и с красотой, дочь Иaira была насильственно - душе вопреки - воскрешена в жизнь, в мир хлеба и жи. Однако, у помнящей "ТО" - поступь надтреснута, она медлит, никак не может тронуться с дороги отведенной в базар. И даже в гуще свадебного пира между любовником И ею - как занавес Посмертная сквозь. (С2, 257).*

Аналогично, цветаевский Орфей отказывается от Эвридики, сознательно "терзает" ее, таков пример Орфея-Блока, отказавшегося

от "женского". Зная, что обернуться значит потерять, - обернулся (Не ты ли ее шелестящий пламиди не вынес - обратным ущельем Аида? ИП, 102).

История Орфея и Эвридики дана у Цветаевой и в варианте: Эвридика отказывается от Орфея. Стихотворение "Эвридика - Орфею", все построенное как монолог Эвридики, объясняющей Орфею всю тщетность вызывания в жизнь той, которой ведом "простор" иной жизни, кончается решительной отповедью: *Ты это забудь и оставь... Не расстревайшишь... Не повлекусь... С бессмертья амеиним укусом кончается женская страсть... Не надо Орфею сходить к Эвридике И братьям тревожить сестер.* (ИП, 230). Таким образом, цветаевская Эвридика НЕ идет за Орфеем.

В другой вариации цветаевского мифа об Эвридике и Орфее за Орфеем следует не тень, не бессмертная душа Эвридики, а "тень тела" Эвридики, последнее земное, "женское" в ней. Следует - вопреки своей бессмертной душе, но уже нехотя (вспомним дочь Иаира). Роковой же "оборот" Орфея "внушен" Эвридикой, есть *дело рук Эвридики... ПРИКАЗ обернуться - и потерять* (ВЛ, 263). "Дело рук" читай "голова", то есть перед нами типичный пример сознательного отрешения. Таким образом, тема рока заменена темой героического самоотказа. Так истолкованная Эвридика - двойник цветаевского Орфея-Блока.

Отметим и некоторые различия двух цветаевских Эвридик, существенные для разбираемой нами ситуации отрешения. Эвридика стихотворения "Эвридика - Орфею" дана в своем максимуме, без женских (т.е. человеческих) слабостей, как уже преодолевшая жизнь. На этой "высшей ноте", на высоте - высшей себя и высшей жизни - Эвридика и остается в течение всего свидания с Орфеем. Цветаевская же Эвридика, следующая за Орфеем, еще сохраняет следы земного, ср, *все что в ней еще любило - последняя память... какой-то мисок сердца, еще не тронутый ядом бессмертия... все, что еще отзывалось на ее женское имя, - шло за ним... хотя может уже не хотела идти.* (ВЛ, 263). Эта слабость Эвридики (а в какой-то момент вырывается у Цветаевой, отождествляющей себя с любящей Эвридикой, которую любимый вызывает в жизнь, - даже и такое: *Я бы Орфею сумела внушить: не оглядывайся!* ВЛ, 263),¹⁶ этот соблазн "жить наяву" преодолевается Эвридикой в ее магическом воздействии на Орфея: "приказе" Орфею обернуться.

В более замедленном виде, растянутом на целую поэму, этот вариант отрешения разыгрывается в "Поэме конца", когда героиня, уже приняв решение расстаться, растягивает "последнюю встречу", малодушно длит муку разрыва, боль "последнего раза", снова поседая-покидая, уже навсегда - как бы обратным движением выбывая из любви и жизни - все те места, где она часто бывала с любимым. Таким образом, начав с "вышей ноты" (отказ вернуться в жизнь), героиня "Поэмы конца" не выдерживает позу героического бесстрастия, не удерживается на высоте отрешенности от жизни, а по-человечески "расстраивается", "срывается" в любовь-боль, в *совместный плач* (хотя уже и за пределами жизни).

Что касается цветаевского Орфея стихотворения "Эвридика - Орфей" и Орфея "обернувшегося" из приводимого выше примера, его роль в обоих случаях схожа. Это Орфей, сошедший в Анд, чтобы увести Эвридику в жизнь (напомним, что в ПМЦ 'движение в жизнь' расценивается как 'движение назад', в то время как 'движение из жизни' есть 'истинное движение': 'вперед, в иную жизнь'). Другими словами, это Орфей сниженный, а в стихотворении "Эвридика - Орфей" фактически отсутствующий. Недаром у Цветаевой не "Орфей и Эвридика" и даже не "Эвридика и Орфей", а "Эвридика - Орфей", с одной только Эвридикой (сравни - и на уровне грамматики - главное место Эвридики и второстепенное Орфея). А именно: Эвридика, дающая ответ, урок высшей мудрости Орфею.

Необходимо отметить, что свой миф об Эвридике и Орфее Цветаева творит, как всегда, отталкиваясь от общеизвестного, перелазя данное по принципу обратности, например, вводя значимую переменную мест. Цветаевский миф - не об Орфее и Эвридике, а об Эвридике и Орфее. Изменяя традиционную последовательность имен в названии мифа, Цветаева перемещает Эвридику на первое место, в соответствии с ее ролью, ибо именно она - героиня цветаевского мифа, ставит ее перед, то есть над Орфеем (мифотворец, по мнению Цветаевой, лишь возвращает всё: человека, событие, вещь - на их законное место). Аналогично, Цветаева переворачивает соотношение 'низа' - 'верха'. Так цветаевский Анд, мир Эвридики, представлен как 'верх'. Орфей, якобы спускающийся вниз, вступает в просторы *лелейских верховий*. Появление земного в "ином мире" - нарушение иерархии верхов. Не указанием ли Орфею на его место говорит напоминание Эвридики о "превышении прав" забравшегося высоко обита-

тателя "низшего мира": *О, не превышение ли полномочий Орфей, нисходящий в Лид?* Таким же уроком перевода с земного языка на язык сущностей путем переворачивания понятий (типично цветаевский прием) является объяснение Орфеем истинного смысла слов, отражающее правильное, настоящее положение вещей. Так, якобы *сущий* Орфей в истинном мире Эвридики оказывается лишь *призраком*, а Эвридика, по мнению людей *мертвая*, - это *сущая явь*.

Цветаевский миф об Эвридике и Орфее обратен не только общеизвестному классическому мифу, но и "лжеклассическому" мифу Брюсова (это лишь один из примеров поэтического выпада Цветаевой против Брюсова). Не вдаваясь в подробное сопоставление, отметим суть различия. "Не смеющая быть" Эвридика Брюсова (стихотворение которого, конечно, называется "Орфей и Эвридика") - и антибрюсовская, "смеющая не быть" Эвридика Цветаевой.¹⁷ Роковая "огорка" Орфея у Брюсова - и вольный отказ цветаевской Эвридики. Мертвая Эвридика Брюсова "не смеет быть" и только случайность помешала Орфею вернуть ее к жизни. Смысл цветаевской Эвридики - в волевом самоотказе, в героическом "суметь не быть" ниже себя высшей. Рок и его жертвы у Брюсова - и "герой в борьбе с Роком", пересиливающий Судьбу, у Цветаевой.

Ещё один мифотворческий "рипост" Цветаевой - её вариация на тему афанасьевской сказки "Упырь": по признанию самой Цветаевой, её ответ на Эвридику и Орфея. Смысл цветаевской "переклички Маруси с Молодцем" в Эвридике и Орфее: *Орфей за ней пришел - ж и т ь , тот за моей - не жить. Оттого она (я) так рванулась. Будь я Эвридикой, мне было бы... стыдно - назад!* (ВЛ, 263).

Отметим попутно, что в духе её собственного мифа об Эвридике и Орфее видится Цветаевой, "преображенно и возвышенно", и расставание "Аси с Белым" (ВЛ, 263).

Интересно и другое сопоставление. Мы уже говорили (см. WSA-11) о "двойной сущности" "цветаевской души": о конфликтном соединении земной части души и небесной её части. Пример этого типа души - лирическое "я". Другие цветаевские женские персонажи представляют, как правило, одну из этих частей. Так, Эвридика воплощает высшую душу, бессмертную, небесную часть души. Офелия, Федра, Ариадна являют собой земную страстную душу, подверженную соблазну "жить наяву". В этом ряду и другая жертва страсти - королева, мать Гамлета, "на защиту" которой встает Офелия, отказывая "девственнику" Гамлету в праве "суда над

страстью" (*Не вашего РАЗУМА дело Судить воспаленную КРОВЬ*. ИП, 233; выделено мною. С.Е.), вспоминая при этом имя тяжеле виновной Федры, о которой и поныне поют.

Показательна и хронологическая последовательность цветаевских произведений. Конец февраля 1923 - "Офелия - Гамлету" и "Офелия в защиту королевы". Начало марта 1923 - "Федра" ("Жалоба" и "Послание"). Середина марта 1923 - цикл "Провода", где лирическая героиня ближе к стенающей Федре и к Ариадне с её жалобным плачем, причем смысл ариадниного *взвизгивания* - *взвизгивания* прямо противоположен отказному жесту Эвридики. Как и у героини цикла "Провода", у Ариадны - это *предсмертный крик упирающийся страстей*, последний *срыв глотки сорванной*, то есть это мольба-призыв, желание вернуть себе любимого. Эвридика же, упоминающаяся в цикле "Провода", - та же, знакомая нам Эвридика (стихотворения "Эвридика - Орфею"), отрешающаяся от любви и любимого, т.е. это как бы другая, высшая ипостась лирической героини. В "хоре" надрывного плача (это и героиня цикла, и Ариадна, и вновь неслучайно вспомнутая Федра) Эвридика дана лишь "дуновением" отрешенного *у - у - ви*. И не есть ли её "Не у -" все тем же упорным заклинанием "НЕ Услышь!",¹⁸ - не услышанном героиней (ср. *Будут звать тебя по имени - Не услышь*. - Луна, заклиная Лунатика не слышать зова земного, не оборачиваться вниз, высшим притяжением отрешая его от "этого мира", завораживая "высью": *Оплетавшие - останутся. Дальше - высь...* ИП, 243; сравни "глас" высшего, взывающего к "женщине", "с вечной Душой своею в разлуке", поцелуй "бренные губы и руки": *Женщина! - Вспомни бессмертную душу!* ИП, 138).

И наконец - последние числа марта 1923 - венчающая всё "Эвридика - Орфею". Далее, хронологически, линия мужественности, конечной "победы путем отказа" в ситуации отрешения, при всех срывах цветаевских героинь, явно нарастает. Иной предстает теперь цветаевская Ариадна, героиня одноименной трагедии (октябрь 1924). Подобно Эвридике, это Ариадна, поучающая Тезея, зовущего её к земному браку, знающая больше Тезея про "бедный белый свет" и ещё до встречи с Вакхом открывающая Тезею всю правду о брэнной жизни и ущербной страсти, предсказывающая исход (т.е. безвыходность) земной любви Тезея, отказывающаяся следовать за ним. Тезей ей (после выхода из лабиринта): *Так едем, Жизнь!* Ариадна

эврикиным: *Уем. Тезей, настойчиво: Так едем, Дева!* В ответ от-
решенное: *Нет.* (сравни этот диалог с диалогом героев "Поэмы кон-
ца", написанной в июне того же года: те же призывания в любовь-
жизнь героем, тот же вольный и в "полном знании" отказ героини.
Он: *Уедем.* Она: *Умрем, надеялась.* Он: *Жизнь!* Она: *Тогда простим-*
ся.).

Иная теперь и Федра ("Федра", 1927). Трагическая, кончающаяся добровольным отказом от жизни ради встречи с Ипполитом в вечной жизни: в навек соединившем их мифе о Федре и Ипполите, которого она и творец и героиня.¹⁹ Сравни прославление хором трагического конца Федры, воспевание смерти как подвига, доблести, преображение плача в песню (*Стань плясом, плач! Стань хором - хор - Не плакальщиц, а славильщиц!* МД1, 473).

Как мы уже говорили, с цветаевскими Эвридикой и Орфеем перекликаются, по-своему, и герои "Поэмы конца". Если судьба Федры, отрешающейся от жизни, является наиболее трагичной, то роль героини "Поэмы конца" - из всех женских персонажей Цветаевой - самая драматичная. Как и Эвридика, героиня поэмы знает больше, чем жизнь, в отличие от героя, который хочет просто "дома", подобно Орфею, пришедшему за Эвридикой - "жить" (ВЛ). Знающая "как надо", цветаевская Эвридика решает и за себя и за Орфея. Такова же и героиня поэмы. Ей принадлежит решение расстаться. Она первая и говорит "простимся" (ибо знает: "не скажет первым"), дает обоснование правильности этого шага и сама осуществляет разрыв.

Сюжет драмы в "Поэме конца" не усечен до центральной сцены прощальной встречи (как, скажем, в случае Эвридики и Орфея из стихотворения "Эвридика - Орфею"), а дает нам всю историю героев. Так же разворачивается и душевная драма героини, данной не в финальной сцене героического отказа от жизни, а проходящей "крестный путь" в "герои". Поскольку отрешение героини поэмы происходит ещё в жизни, расставание героев - это разрыв живого. Поединок героев (занимающий меньшую часть поэмы), эта стремительная, напряженная перестрелка разнонаправленными репликами (его реплики - зовущие в любовь-жизнь, её - убийственные формулы, обнажающие всю тщету попыток примирить любовь и жизнь), - заканчивается победным *Тогда простимся* героини (см. 5 глава). А далее темп замедляется, ибо начинается труднейшая борьба героини с настоящим врагом - собой. То одерживает верх мужественное решение

отказа от земного, то происходит срыв души в человеческое, женское (это и расстраивающие воспоминания о былой "совместности", страстях "не по климату", и соблазн жить, ср. *Было тело, хотело жить*, и расслабляющая нежность, жалость, изливающаяся в плаче), то опять волевым усилием утверждает себя героическое.

(4) 'УСКОРЕНИЕ КОНЦА'

ЛГ отказывается претерпевать нежелательную для него (некрасивую, унижающую его) ситуацию и своевольно ускоряет конец, сравни не медлить, опередить в разрыве, не ждать смерти, не откладывать смерть и т.д.

Руководящий принцип ЛГ Цветаевой - не терпеть навязанного извне (ср. *претерпеваемое насилие - слабость*),²⁰ в том числе страдания, причиняемого жизнью, не длить "напрасной" боли, а самовольно прерывать болевую ситуацию, превращая "беду" во "благо" в акте компенсирующего преобразования (таким образом, допускается лишь сознательное и целенаправленное саморанение, ибо эта боль, по закону компенсации, есть благо, порождающее высшие ценности, в отличие от бесцельной страдательности, т.е. претерпевания "горя", "беды", "боли" без выхода в "иное"). Наиболее показательно в этом смысле пресечение головой глупых, неразумных чувств. Не в этом ли неприятии страдания разгадка отношения Цветаевой к Достоевскому, который, по словам Цветаевой, "ей в жизни не подошел"?

За жестом нетерпения в ситуации отрешения от жизни стоит не покорность судьбе, а вызов, своевольное упорство "не быть" и, главное, *не быть ниже себя, Суметь не быть*. Не дать жизни отнять, убить, а опередив, самому сделать решительный шаг и тем самым задать свой тон, изменить смысл ситуации в свою пользу. "Отбрасывать" жизнь и бросаться навстречу смерти есть особая форма сопротивления жизни, проявление силы и стремления к полноте. Переход в наступление - это приём самообороны, т.е. нападение есть самозащита, - и от грозящей погубить жизни и от страха гибели. Перешагивание через собственный страх есть проявление героизма. Подобно тому, как самоотказом преодолевается также и страх потери, самоубийственным поведением побеждается страх смерти. Так, ЛГ "не дается жизни" и самоубийством опережает убийство.

Примеры.

Минута: минущая; минешь! Так мимо же, и страсть и друг! Да будет выброшено ныне ж - Что завтра б - вырвано из рук! ИП, 252; *Быть несчастной - глупо. Значит, ставим точку.* С2, 245; *В бесстрастии Каменноокой камен В дверях не помедлю - Как матери медлят (Всей тяжестью крови, Колен, глаз - в последний земной раз!),* ИП, 177. Как правило, в ситуации разрыва первый ход делают решительные цветаевские героини, опережая в разрыве своих менее мужественных партнеров, сравни - "Поэма конца", "Царь-Девница", "Приключение", а также ПР, 18: *Взмахом руки, Друг, остановимте нежность. Не - поздно ещё!.. Последняя ставка! Нет, поздно уже, Друг, если до завтра!.. Не в наши лета Откладывать смерть!.. Взмахом лопат... Остановимте память!* ("взмах лопат" совмещает "мужественности взмах" и мотив 'возвращать земле земное': зарывать в землю, предавать земле ей принадлежащее, в данном случае хоронить любовь и память о брэнной "сердечной" любви).

(5) 'УЕДИНЕНИЕ'

Уединение есть состояние полной отрешенности, отъединенности от всего земного, сравни цветаевскую формулу-определение *Уединение : уйди, жизнь.* (А, 170). Путь отрешения приводит к отказу от самых глубинных из "земных примет" и связей (это так называемые "родимые пятна": родной язык, собственное имя, узы-путы-сети родства, любви, дружбы, то есть всё то, что на земле было "всего роднее", ср. ИП, 305), к уничтожению последних "прикреп" к жизни, вплоть до полного исчезновения каких-либо следов контакта с земным и вступления в *круг пустоты, создаваемый не-человеческим* (т.е. отбрасыванием всего человеческого, отъединением от "семьи людей").²¹

Крайним случаем уединения является разрушение тесного единства "двое" (например, муж - жена, мать - дитя, пара "я" - "ты"), вплоть до разделения единого целого надвое и самоотъединения, самоотчуждения "высшей" части от "низшей" (так отделяются: шпиль - от храма, голова - от туловища, "высшее я" - от "низшего я").

Примеры.

Для тех, отженивших последние звенья земного...ИП, 231; Над миром мужей и жен - Та Оптика пустынь, Отдавшая - даже звон. Душа без прослойки Чувств, Голая, как феллах. "Поэма воздуха"; У лу-

натика и гения Нет друзей, ИП, 243; ...самый зоркий сищик Вдоль
всей души, всей - попереж! Родимого пятна Не сищет!.. Не оболь-
щусь и язвком Родням, его призывом млечным... (ИП, 305; сравни
Когда-нибудь и я, Устав от вас, враги, от вас, друзья, И от
уступчивости речи русской, - Надену крест серебряный на грудь,
Перекрещусь - и тихо тронусь в путь По старой по дороге по Ка-
лужской... ИП, 82 - писалось в 1916 г. двадцатичетырехлетней
Цветаевой, чутьем поэта предвосхитившей грядущий опыт ухода из
жизни. Странничество сбылось, но в наисуровейшем варианте: не
в толпе "смиранных" странников, "поющих бога", а обернувшись
"полным", "круглым" одиночеством, "единоличной" дорогой к не-
бытию не перекрестившейся, а - открестившейся от всего земного
гордой души бѣз креста); выкорчеванный от дружб и приязней Дух!
ИП, 221 - полный отказ, отрыв от "корней", сравни безотчесть,
безымянность ЛГ, полный отказ от земного родства (ибо крепче -
ТОЙ В нашем сердце - ТОТ, стихотворение "Берегись", ИП), состо-
яние ни-без-детей, мужа, жены (пример Е.Волконской: спор женщины
и одинокого духа. Т1, 163); Но тесна вдеом Даже радость утр.
Оттолкнувшись лбом (отталкивание, отказ от "близкой" встречи,
которая есть "сибание лбами", - переходящие в высокое движение
"закидывания лба вверх") И подавшись внутрь (полное отключение
от внешнего) (Ибо странник - Дух, И идет один)... Никаких зе-
мель Не открыть вдеом. ИП, 200; голубь голый и светлый, Не жи-
вущий четой. ИП, 213.

Этой полной отъединенностью завершается выбывание из жизни,
уход из этого мира и начинается одинокое паломничество души к
Высшему (одна голая душа, без ничего и никого, ср. *отряся, от-
ринув прах; даже самый прах подари ветрам*, ИП, 201). Здесь мы
подходим к той грани, когда "путь" сливается, отождествляется
с "целью", ср. *Ты и путь и цель, Ты и след и дом... В горный ла-
герь лбов Ты и мост и варья*. (ИП, 200). Так, уничтожить "мост",
дойдя до "цели", до "дома" значит окончить "путь" (путь пройден
= мост перейден). Взорвать при этом мост (т.е. уничтожить "зем-
ного себя") за собой (что также означает самому отрезать себе
путь назад, создать ситуацию полной безвыходности в жизнь) воз-
можно лишь уже перейдя на тот берег ("на ту сторону" переходит
"высшее я"), а "без всего этого" и есть "со всем тем". Сравни
вернувшегося в свой настоящий, высокий, небесный дом Блока: *Вст*

он, ...Вождь без дружин...Князь без страни...Друге без друзей. (ИП, 98). В этом же ряду высоких саном и без "земных примет" *цветаевский монах без молитвенника* и, венчая всё, - *всадник без коня* (конный у Цветаевой - это титул и из титулов высший). Так в письме к Ш.Вильдраку, цитируя строку "Вот всадник без коня" из его стихотворения, Цветаева писала: *Этой строкой определен ВАШ ВЫБОР в жизни (выделено мною - С.Е.), может быть даже - прежде жизни. Кто хочет, может завести себе коня, кто хочет - молитвенник, но не и м е я их, - б и т ь (всадником, монахом) - высшая гордия или высочайший отказ. Как мне знаком этот всадник без коня!..* (Нов.М.).

Но недаром признавалась Цветаева, что ей в жизни не удалось *паломничество*. Хотела быть иной, поверх человеческого, страстно желала высшей бесстрастности и отрешенности, рвалась к тому, что не было дано ей - стать "чистым духом". Ср. *Рильке перегружен, ... ему ничего, никого не нужно...отшельник...на меня от него веет последним холодом...Он старше друзей* (т.е. перерос, вырос из всего земного - С.Е.)... *Тем более, что он прав (не его холод! оборонительного божества в нем!), что я в свои лучшие еписие сильнейшие отрешеннейшие часы - сама такая же.* (ВЛ). Однако, перевещивало, осиливало в Цветаевой именно то, от чего она отрешалась: душевная вовлеченность, душевные страсти и пристрастия, как в притяжениях, так и в оттолкновениях, то есть вся "физика" её души, душевность. Ср. *Я живой человек и мне очень больно. Где-то на высоте себя - лед (ОТРЕШЕНИЕ!), в глубине, в сердце-вине - боль...* (П, 286); *у меня нет Вашего дара окончательного отрешения. Я всё ещё вязываюсь.* (П, 482). Показательно, что страстность присуща даже бестелесным у Цветаевой, так её Сивилла - *неистовая* (ПР, 37).

В "человеческое" вовлекалась Цветаева потому именно, что не было у нее дара отрешения. Это отсутствие данного, природного восполняла она сознательной установкой на "нечеловеческое", беспощадно перестраивая себя на героический лад. Но, как сама признавала, *жизнь всегда отыграется*. Если цветаевская поза "героя", игра (серьезнейшая!) в "сверхчеловека" - это роль, в которой Цветаева "отыгрывалась" от жизни (в которой "ни-че-го нельзя") и от "жизненной", "низшей себя", то её срывы в "человеческое" - это игра природы в ней и с ней. Взаимоотношение Цветаевой с ми-

ром - игра сил, идущих в разные стороны, вся та же игра "бездны на краю". Не удерживалась Цветаева на сверхчеловеческой высоте, срывалась, ибо искусственно-сотворенные цветаевские "высоты" и "твердьни" - это крепости на ПРОПАСТЯХ (выделено мною - С.Е.).

Крепости, горы (ср. сталь, базальт Гора, Но...Пр, 50), ледники бесстрастия потрясались страстными бурями, рушились (самозрывались!), размягчались, таяли, обрушивались "лавиной" чувств (ср. Вн своим письмом пробил мою ледяную коросту, под которой сразу оказалась моя родная, живая бездна - куда сразу и с головой провалилась...П).

Это впадивание в пропасть, в бездну и есть срывы ЛГ Цветаевой в человеческое: в нежность, в жалость, в любовь, которые всегда боль (ср. стон, плач, рана). Сравни крик упирающийся страстей, слезный плач по милому брату, данный как вопль соловьиный, с пути сбившийся (цикл "Провода"). "Сбивается с пути", тянется к людям и странствующий по одиноким цветаевским дорогам: *Мой путь не лежит мимо дому - ничего...А все же с пути сбиваюсь...А все же по людям маюсь Как пёс под лунной* (ИП, 157). А вот как давалось "утаивание" чувств бесстрастному "спартанскому" сердцу: *Легче лисенка Скрыть под одеждой, Чем утаить вас, Ревность и нежность!* (ИП, 141; "ревность" и "нежность" - земные приметы души ЛГ Цветаевой. Любовь-боль - закон её человеческой жизни, недаром *ревностью жизнь жива*).

В этих "срывах души" рвалось и прорывалось наружу то человеческое, тот "живой человек", которого цветаевский "герой" сурово, безжалостно загонял внутрь, искоренял. Душа тела впадала в соблазны (но не забудем, это - *вискренние вожеления*, ср. "Федра", "Провода"), обольщалась (но то обольщения *Психеи*, а *обольщение душой* - один из сильнейших искусств, ведомых цветаевскому герою), завораживалась (*И не кори меня, друг. Столь завораживаю У нас тел, Души - что вот уже: Лбом в сон. Ибо - зачем пел?* ПР, 18). Столь ревностно творимые цветаевские *союзы душ*, все эти поэмы, повести, романы душ, осуществляются не как идиллия, а как драма. Так сестринско-братские союзы оборачиваются *страстными сестрами и братьями*. Уверяла: *не растревожишь!*, "думалось": *будет безтрезвотна смежность рук* (ПР, 18) - и растревоживалась, ср. *распалена как смола* (ПР, "Брат"). Культивировала "великое равнодушие" - и взрывалась протестующей нежностью, мольбой о

любви: Друг! Равнодушие - дурная школа! Ожесточает оно сердца.
Жнец - милосерден: сожнет и свяжет, Поле опять прорастёт травой...
А равнодушного - Бог накажет! Страшно ступать по душе живой.
Друг! Неизжитая нежность - душит. Хоть на алтын полюби - приму!
Друг равнодушный! - Так страшно слушать Черную полночь в пустом дому. (С2, 230).

Признаваясь в страстности, ЛГ Цветаевой настаивает (уверяя - себя!) на чисто-душевном характере страсти, ср. *Но бивают - страстные сестры! Но бивает - братская страсть.* (ПР, "Клинок"; соответственно акцентируются в первом случае страстные, страсть, во втором - сестры, братская). Однако, в самой неистовости, иступленности страстей таится "примесь" "смуты" и "бездны". Сравни: *Брат, но с какой-то столь Странною примесью Смуты... Брат, но с условием: Вместе и в рай и в ад! Раной - как розаном Соутиваться! (Брат, Адом дарованный!)... ("Брат"); ... такая примесь Прерий в ветре и бездны в губ Дуновеньи. ("Клинок"); Вслед за братом, уеи, в костер - Разве принято? Не сестер Это место, а страсти рдяной! (ПР, "Сестра").*

Это "место" и есть та самая грань, которая и соединяет и разъединяет (*Двусторонний клинок - рознит? Он же сводит!*), такая крайность правды, которая уже есть неправда, а краешки край оказывается краем бездны ("Клинок").

Совмещающий в себе "гору" и "бездну", ЛГ Цветаевой - гора над бездной - знает высоты себя и свои низины, и весь драматизм в их напряженной динамической сопряженности. Недаром - *тягую к пропасти Измеряют уровень гор.* (ИП, 445). Высота горы обратна (равна!) глубине пропасти, её зеркальное отражение, и верх - это преодоленный низ. Именно потому, что знает, как тянет бездна (*Горечь! Горечь! Вечный прикус На губах твоих, о страсть! Горечь! Горечь! ВЕЧНЫЙ ИСКУС - ОКОНЧАТЕЛЬНЕЕ ПАСТЬ.* С2, 202; выделено мною - С.Е.), ЛГ Цветаевой испытывает страх срыва, "страх вторжения" жизни, страх отклика на зов земного, страх "растревожиться", "расстроиться", то есть нарушить с таким трудом удерживаемую позу бесстрастия. Отсюда заклинательные призывы: *Не надо её окликать. Ей оклик - что охлест. Ей зов твой - раню по рукоять. До самых органных низов встревожена... Бойся! Из ста На сотый срываются...* ПР, 50 (сравни низкие нутряные звуки "органных низов" душевной глубины, "бурей" "мстящих" за

"встревоженную душу"). Некоторая доля "женской страсти" (и потому что помнит еще, что это, как это было, и в страстном утверждении своего бесстрастия, ср. *Ведь не расстрвожишь же! Не повлекусь! Ни рук ведь! Ни уст, чтоб припасть Устами!*), а может ещё и тень страха отклика, даже и в эврикином *Не надо Орфею сходить к Эвридике И братьям тревожить сестер*. (ИП, 231).

Отсюда же - при всей устремленности на усмирение, укрощение себя, несмотря на героические акты самоочищения от "душевной смуты" (ср. *на всем скаку обузданную смуту...* С2, 116) - признания в неготовности к "потустороннему холоду" (ср. *Рано ещё не быть. Рано ещё - без ран...Рано ещё для льдов Потусторонних стран*. ПР, 95), то есть признание (в данном случае) ненадежности подобной отрешенности, отсюда же и темные пророчества вроде *Быть в аду нам, сестри милкие...* (Н, 87).

Итак, на вопрос, удавалось ли ЛГ Цветаевой выдерживать до конца позу бесстрастной отрешенности, ответ должен быть: нет. Однако, "считается" в ПМЦ не столько достижение цели, сколько движение к ней, т.е. ценится намерение, само усилие, это "не хочу хотеть", ценится предельное напряжение воли к достижению цели (идеала) - знаменитые цветаевские *grands efforts*.

Именно поэтому срывы "не в счет". Кроме того, поскольку срыв происходит часто в момент наивысшего напряжения, максимума усилий удержаться на высоте, то ценен и сам срыв - как показатель степени усилия и уровня высоты. В этом смысле срыв может быть "дороже" высоты, ср. *Клянись дарами Божиими: Своей душой живей! Что всех высот дороже мне Твоей срыве голосовой!* (ПР, 51).

Таким образом, авторское отношение к срывам, обусловленным "двойной сущностью" души, так же двойко. С одной стороны, ориентируясь на "высоту" и признавая "разницу небес", признавалась Цветаева, что её "небо" - самое первое, низкое небо, почти земля, что находится она ещё на низкой ступени бессмертия (П). С другой стороны, понимая какова её изначальная природа, не только видела Цветаева неизбежность срывов (...*рвалась, разрывалась, ...потому что все-таки ещё ЭТОТ СВЕТ*. П, 318), но и при всей своей тяге к не-вне-сверх-человеческому, нацеленности на героический идеал, - сама же и спасалась от нечеловеческого "божества" в себе, уходила в человеческое, то есть была человеком. И

если взлет над человеческим - это сознательное действие, совершаемое - из самосохранения - "вышим я", то срывы в человеческое - это проявление инстинкта самосохранения человеческого, то есть бессознательная самозащита от героичности: бесчеловечности. Ещё и этим дороги срывы "душе живой".

Безжалостно-беспристрастно судила Цветаева не только других, "низших", но и себя, и даже тех - выших над собой. Для иллюстрации всего того сложного соединения, которое являла собой цветаевская душа, необычайно показательно письмо к Пастернаку 1935 года (Нов.М), откуда мы приводим следующий отрывок: *...тебя нельзя судить, как человека...я никогда не пойму, как можно проехать мимо матери на поезде, мимо 12-летнего ожидания...Я, в этом, ОБРАТНОЕ тебе: я НА СЕБЕ поезд повезу, чтобы поглядаться (хотя, может быть, так же этого боюсь и так же мало радуюсь)...И здесь уместно будет одно мое наблюдение: ВСЕ близкие мне...оказывались бесконечно-мягче меня, даже Рильке мне написал: Du hast recht, doch Du bist hart (Ты права, но ты жестока)... Теперь, подводя итоги, вижу: моя мнимая жестокость была только - форма, контур сути, необходимая граница самозащиты - от ВАШЕЙ мягкости, Рильке, Марсель Пруст и Борис Пастернак. Ибо вы в ПОСЛЕДНЮЮ минуту - отводили руку и оставляли меня, давно выбывшую из семьи людей, один на один с моей человечностью. Между вами, нечеловеками, я была ТОЛЬКО ЧЕЛОВЕК. Я знаю, что ваш род - выше...Рильке умер, не позвав ни жены, ни дочери, ни матери, а ВСЕ - любили. Это было печение о СВОЕЙ душе. Я, когда буду умирать, о ней (о себе) подумать не успею, целиком занятая: накормлены ли мои будущие провожатые, не разорились ли близкие на мой консилиум, и м.б. в ЛУЧШЕМ, эгоистическом случае: не растащили ли мои дневники. Собой (душой) я была только в своих тетрадах и на одиноких дорогах - редких, ибо я всю жизнь - водила ребенка за руку. На "мягкость" в общении меня уже не ждало, только на общение: служение: БЕСПОЛЕЗНОЕ жертвоприношение...О ВАШЕЙ мягкости: Вы - ею - откупаетесь, затикаете этой гигроскопической ватой дыры ран, вами наносимых...О, вы добры...Вы "идете за папиросами" и исчезаете навсегда...Роберт Шуман ЗАБЫЛ, что у него дети, число забил, имена забил, факт забил, только спросил о старших девочках: все ли у них такие чудесные голоса? Но - теперь ваше оправдание - только ТАКИЕ создают ТАКОЕ. Ваш*

бил и Гете, не пошедший проститься с Шиллером и X лет не проехавший во Франкфурт повидаться с матерью — бережась для Второго Фауста — ...Я сама выбрала мир нечеловеков — что же мне роптать?

Цветаевские срывы и взлеты — это балансирование на "надтреснутом канате" над бездной, под небом (с предельным напряжением сил, "идущих в разные стороны": душевные порывы соблазняющего "быть" и возвышающее решение "не быть"). И не потому "разорвалась" цветаевская душа, что перетянула какая-то из сил. Разрыв каната, душевных жил и струн — свидетельство силы взаимного сопротивления противоборствующих сил. В таком разрыве — ни победы, ни поражения, ни победителей, ни побежденных.

Звуковое решение душевного срыва — это звуковой срыв, оцениваемый как *сбой* (мотив сорванного звука, расстроенного инструмента, ср. *голосовой срыв, срыв струны, судорога лютни* и др.). "Сорваться с голоса" значит сойти с верного тона (как сбиться с правильного пути), расстроиться, дать неверный звук. Такова голосовая "примета" любви, ср. *Я любовь узнаю по срыву Самых верхних струн Горлового*. (ПР; "Приметы"). Сравни цыганский вариант срыва души как срыв гитарной струны, как "разорванный", надрывный плач: *Расколось...Распалось...У — ехал парный мой! А — ах, душа сорвалась!...А — ах, струна сорвалась!...* ("Плач цыганки по графу Зубову", ПР, — цветаевский вариант "ужасного вопля" державинской цыганки, см. его "Цыганскую пляску").

Таким образом, диапазон звуковой шкалы цветаевской души: от произвольных, надрывных, дупераздирающих земных звуков души (плач, крик, вой, вопль, причитания, стенания, .. — вся сфера высоких человеческих звуков, оцениваемых, по содержанию, как 'неистинных, низких') до рвущего барабанные перепонки (т.е. преграды к неземным звукам) *некоего верхнего Lá* ("валинейного", за пределами нормальной человеческой границы голоса и слышимости, т.е. нечеловеческо-высокие 'истинные, высшие' звуки).

Важнейшей особенностью ПМЦ является не само наличие в нем противоположных, ориентированных по вертикали, полюсов, а напряженное конфликтное взаимодействие между ними, борьба разнонаправленных сил (установочное движение вверх и сила притяжения земли, обуславливающая срывы вниз), некое перетягивание каната. Соответственно, напряженность цветаевского голоса — во взаимо-

уничтожающей борьбе равновысоких, но разносмысловых (ибо цветаевская интонация - это голосовой эквивалент интенции) тонов: неверных ('неистинно-высоких') и верных ('истинно-высоких'). Вся Цветаева - в волевом преодолении плача песней и в душевных срывах в плач.

И другая параллель с программным героическим отрешением цветаевского ЛГ и его срывами в человеческое на уровне языка и стиля Цветаевой. Цветаевский поэт - это *стихия и управа с ней*. "Самоборство" поэта-Цветаевой заключается в укрощении своей лирической природы, что означает *преодоление в себе безмерности (колыбели всякого творчества и, именно как колыбель, преодоленной битв долженствующей)*, Т1, 177. То есть, в преодолении лирической "вольности" и "чрезмерности", сравни предельную лирическую обнаженность, иступленность, гипертрофированность слов и чувств, вызывающую дерзость, лирическую "распущенность", отсутствие "тормоза", "рамок" и прочие проявления "безмерности" цветаевского поэта.

Примером "поэтического отрешения" является работа над словом, которая есть не что иное как работа над собой: *Выбор слов - это прежде всего выбор и очищение чувств, не все чувства годны, о верьте, здесь тоже нужна работа.* (ЛкБх, 329). Цветаевская формула, эта предельная образцовость (в частности, "как быть должно" истинное, высокое содержание), сжатость (поэтический лаконизм - пример творческого аскетизма), точность смысла и речи есть результат преодоления "ненасущного", "безмерного" в сфере мысли и языка. И вместе с тем, цветаевская формула, этот последний итог, - *всего лишь ледяная броня...под которой - только сердце.* (Т1, 115). "Ледяная броня" поэтического "бесстрастия" пробивалась неукротимым лирическим жаром цветаевской души, открывая все те же провалы в "родную бездну" - лирической стихийности. 22

П р и м е ч а н и я

1. Статьи автора, посвященные описанию поэтического мира Цветаевой, см. в *Wiener Slavistischer Almanach*, № 3, 4, 7, 11 (сокращенно WSA-3, WSA-4, WSA-7, WSA-11). Список принятых в данной статье сокращений - см. в конце работы.
2. Самоборение в ПМЦ - крайний случай преодоления трудного. Преодоление препятствий и преград - это то действие, через

которое проявляется сила (в случае человека это сила плюс воля), основной двигатель цветаевского мира.

Преодоление трудного (что в цветаевском максималистском варианте часто выступает как преодоление невозможного) для любого - и неистинного и истинного - героя Цветаевой заключается, в частности, в том, что он активно и сознательно борется с данным, с тем что есть, за неданное, за то, что могло и должно быть. Таким образом, сила, воля, а также характер действия и метод борьбы (преодоление) - это то общее, что имеется у неистинных и истинных героев Цветаевой. Различает их содержание, "качество" и цель деятельности (строительство жизни или сотворение "иного" мира). Так неистинный герой борется в жизни и за жизнь. Истинный - "преодолеывает жизнь", уходит из жизни, не "строит" жизнь и в жизни.

Необходимо отметить, что сила и воля - свойства, ценимые в ПМЦ даже независимо от сферы их приложения. Именно поэтому чтит Цветаева всех великих деятеля (Петр I, Наполеон, Маяковский, Брюсов и др.), к которым относилась как к героям, хотя оценивала как неистинных героев. Ибо "великие действия" - это герои в жизни, великие мира сего, герои своего времени, преобразователи жизни, преодолевающие препятствия в жизни ради великих, но находящихся в рамках этой же жизни целей. Например, Петр занят строительством жизни (флот, город, страна) и его подвиги - это героические дела. Маяковский - *бог в стане певцов*. Сила его требовала выхода в дело, устремленность его творческой силы - в жизнь. Именно жизнь - поле битвы и сфера великих дел этого воина. Трагическим для Маяковского оказался выбор им неверного, несвоего оружия - слова. Сравни: *самому прямому из бойцов пришлось драться иносказательно... биться окольно* (Т2, 20) - то есть словом, слово заставляя служить делу, т.е. неистинным целям.

Преодоление себя так же является свойством сильной, героической личности в ПМЦ и даже считается необходимостью, ср. *единственный выход силы: самоборство* (Т1, 180). Цветаевский герой (и неистинный и истинный), преодолеватель всего и вся, борется с собой, преодолевая собственную природу, делая из себя неданное, но должествующее быть, - в соответствии с поставленной себе целью. Иными словами, цветаевский герой есть творец себя.

Однако, в отличие от неистинного героя, истинный преодолевает "нижнего себя", осуществляя "прорыв в высшее". В этом отношении показательно самоборство двух героев Цветаевой - Брюсова и Маяковского. Цветаевский Брюсов, борющийся со своей "нерасположенностью к рифме", - это *поэт воли, творец теорца в себе*, великий не поэзией своей, а волей к поэзии, великий *стихотворец*, а не поэт, так до конца и остающийся в пределах земной ограниченности ("Герой труда").

Маяковский у Цветаевой - поэт, преодолевший "человека", "пролетария" в себе. Маяковский лишь жил - как решил - "ниже себя", т.е. как "человек" (хотя и великий человек), избрав сферой приложения своей поэтической силы жизни. В смерти же - цветаевский Маяковский "вырастает" в истинного героя ("Эпос и лирика современной России").

Сравни показательное противопоставление. Если Брюсов у Цветаевой - *вол* (хотя и "не лишенный величия"), то Маяковский - *коть* (хотя и в сниженном варианте "ломового архангелатяжелоступа").

3. Конфликт *головы (мозг, сознание, разум, мысль)* и *сердца (кровь, чувства)* есть поединок "высшего я" и "низшего я" ЛГ. Период душевной "смуты" - это момент слабости, болезни ЛГ, ср. *Кровь с разумом повздорили - Половина с половиною. Ствол с больною СЕРДЦЕвиною* ("Федра", ИП; выделено мною - С.Е.); *НЕРАЗУМным бабам плачется...* (И, 117; выделено мною - С.Е.). В героический же момент ЛГ пересиливает свои слабости, "голова" побеждает, излечивает, успокаивает "больное", будущее страстями "сердце".

Как мы уже говорили (см. WSA-11), графическое изображение цветаевской формулы преодоления жизни - это стрела, пронзающая (преодолевающая) круг. Так же может быть представлена и формула цветаевского отрешения в конфликте головы и сердца. Преодоление человеческого предела, героическая поза над человеческим есть жестокая "победа путем отказа". Человеческий предел изображается формой круга. Движение к высшему себе есть движение вверх. Это как бы стрела, направленная вверх. Неслучайно, что именно этими графическими символами пользуется Цветаева в своем определении мысли и чувства: *Мысль - стрела. Чувство - круг.* (МД2, 431).

С темой постоянной борьбы и преодоления, в данном случае "внутреннего врага", т.е. "низшего себя" (но, напомним, что вообще ЛГ борется со всем миром), связан мотив 'усталость от себя'. ЛГ устает от *войн*, от *чувств* - не только как игры чувств, игры крови, т.е. от собственного сердца, но и от чувств-игр, т.е. от игр в высокие чувства, от игр в "героя". Ср. *... голова устала... от чувств: Гимнов - лавров - героев - игр*, - *Голова устала от игр!* (ИП, "Мореплаватель"). Иначе говоря, это усталость от позы героя.

Итак, ЛГ устает и "от чувств" (как человеческих, так и героических) и "от войн" (от борьбы с низшими чувствами за высшие чувства). Подчеркиваем, что устает именно "голова", то есть "высшее я", от которого как раз и идет установка на "героя". Усталость головы, перенапряжение от чрезмерной работы мозга (неслучайно признание Цветаевой: *есть переутомление мозга и я кандидат.* (П); сравни также бесконечный самоанализ, самооценку, самоконтроль, самобуздание и прочую интенсивную деятельность самосознания ЛГ) от непрерывного бега сознания - есть разновидность усталости от собственного движения. Подобное прямое признание в усталости, в слабости - нетипично для ЛГ Цветаевой, это скорее тот редкий случай, когда он "проговаривается". Впрочем, и эта усталость от головы лечится в ПМЦ такими же радикальными и жестокими средствами, которыми голова справляется с сердцем. А именно, головная боль снимается - сниманием головы: *Знай, что от сердца - голова есть. И есть топор - от головы.* (ИП).

4. Напоминаем, что место действия ситуации, описываемой в данной статье, - "жизнь, как она есть". Отрешенность, бесстрашие культивируются ЛГ в приложении к жизненным ситуациям. И поскольку именно жизненный вариант проявления страстей расслабляет, унижает ЛГ, страсти переносятся из жизни во внежизненную сферу - в область чистого лирического вымысла (о страстности ЛГ в стране "Заочности", где осуществляются так называемые "нездешние встречи", см. в готовящемся к публикации описании ситуации 5).
5. Поза, характеризующая персонажей "цветаевского типа", созна-

тельно строящих себя по образцу героя, - это поза-маска, поза сотворенная, в отличие от прирожденной позы "самых высших" (вспомним "разницу небес" и место ЛГ "цветаевского типа" на небесной лестнице), которая *есть лишь природа поэта, странная обычному человеку* (о Бальмонте, Т2, 332). Однако, цветаевская поза - это поза не перед "другими", т.е. "человеческим", а перед "высшим" собой, т.е. "нечеловеческим". Так, поза отрешения - это самозащита от стыда перед "высшим" за "низшего себя". Это преодоление не только стыда, но и *страха стыда, стыда этого страха* (анализ цветаевской страсти страха и обусловленного этим поведения, ср. *сладкие игры в страх*, тяга к самозабвению, растворение в стихии страха как способ его преодоления и т.п. предполагается дать в отдельном описании). Цветаевская душа, осуществляя жестокий самоконтроль и расправу над "низшим собой", ведет себя так, как будто на нее смотрит "высшее": и никогда не дремлющее обличительное око "высшего себя" и ещё более суровое, грозное Высшее над ним. Не так ли может быть прочитана в применении к Цветаевой "первая обличительная половина" жестокого слова Блока о первой Ахматовой: *"Ахматова пишет стихи так, как будто на нее глядит мужчина, а нужно их писать так, как будто на тебя смотрит Бог"* и далее комментарий Цветаевой: **ВИДОИЗМЕНЯЯ ПЕРВУЮ, ОБЛИЧИТЕЛЬНУЮ, ПОЛОВИНУ СООТВЕТСТВЕННО КАЖДОМУ ИЗ НАС - в конце свято.** (Т1, 394; выделено мною - С.Е.).

6. Любимое - это "помеха", "третий лишний в любви", ср. *Все тебе помехой было: страсть и друг.* (ИП, 483). Чистый случай цветаевской любви - это любящий и сама любовь. Поэтому отрешение от любимого означает устранение "помехи", а убить любимое значит освободить любовь, ср. ИП, 438. Тем более, что *физическая смерть любимого*, как всякая смерть "тела", в ИМЦ "не считается". Это "так называемая" смерть, *то, что люди зовут смертью* (то есть то, что здесь, в этом мире, - а значит с неистинной для ЛГ точки зрения - считается смертью).
7. Сравни противопоставление сердца и лгущих, "обманных" стихов: героиня "Поэмы конца", в момент слабости, "нутром" взывает к любимому *прослушать бок*, ибо это куда *вернее стихов.* (ИП, 464).
8. ЛГ обманывает смерть ещё и тем, что отказывается её признать. Например, не оплакивает мертвого, отрицая тем самым факт смерти и наличие в доме покойника, "не верит смерти", переименовывает смерть по методу спасительной лжи, ср. *Ви просто уехали в жаркие страны...* ИП, 66 (об обмане и самообмане см. подробно готовящуюся к печати разработку ситуации 4/5 - мотив 'компенсация').
9. Напомним, что ЛГ Цветаевой - это типичный нарушитель общих и привычных правил. Так, одно из определений поэта: *он тот, кто смешивает карты.* (ИП).
10. Петь, плясать (сравни жертвенный танец умирающих деревьев, ИП), пить, смеяться на похоронах - это пример вызываемого поведения ЛГ, в нарушение земной, в частности, церковной обрядовости. В противовес старому, обычному обряду ЛГ творит новый, необычный обряд веселых похорон.
11. Жестокость эта очистительная, следовательно, во благо. Убий-

ство, смерть, мертвый - все преобразуется на жертвенном огне. Самолечение (насильственная хирургия, т.е. удаление источника боли, и смеотерапия) спасает. Самообман возвышает. Человеческое горе, беда, возвышаясь до трагедии, получает высоко-торжественное разрешение.

12. Положительная программа ЛГ Цветаевой заключается в преодолении горя, беда, боли, тоски, страха, страдания. А именно, в превращении горя, страдания, боли - в радость, тоски в веселье, беда во благо, - в преобразении, просветлении, возвышении чувств, т.е. в выходе на иной уровень жизни, в "прорыве в высшее".

Непреодоленное же горе, непреобразенное страдание (ср. "горечь-горе", "горечь-грусть", ИП), равно как невозвышенные, буйные радости-веселья, стихийные чувства, душевный хаос, "дикая воля" есть проявление душевности. Душевность характерна, во-первых, для цветаевских персонажей чисто-душевного типа, цельных в своей неодухотворенной душевности, как правило, в буйном её проявлении. Примеры такого низшего, дикого варианта души в ПМЦ: благородный вор, добрый разбойник, разудалый молодец, страстный любовник, вольный цыган и др. Во-вторых, душевность - это низшее состояние души ЛГ, подверженного соблазну "жить наяву", душевной жизнью - в бездушном мире, или жить "простой" жизнью "как она есть". Выражается это в проявлении душевных страстей в сфере жизни (что является нарушением должного: не проявление в жизни, проявление вне жизни) и, как правило, есть результат падения "героя" до уровня "простого человека". Срывы в пропасть чувств, в бездну хаоса непреобразенной жизни, погруженность в темную безысходную тоску, страдание, страх - вечные соблазны для духа *пока он во плоти* (духа уже павшего с заоблачных высот в свое земное рождение), ср. *вечный искуc - окончательнее падeньe* (С2, 202, - там же о "горечи страсти"). Игра крови, любовь (*впадиваться в пропасть, в омут*) - это губительные страсти, оборачивающиеся горем горьким. Сравни горькую судьбу Офелии, её *вкус к горькой руте, её лик в горьких травах, на дне, где ил...* (ИП, 242).

Истинный же человек, в ПМЦ, - это тот, кто преодолевает, должен преодолеть, душевность (человеческое, земное) - духовностью (не-сверх-над-человеческое, неземное).

13. Сравни заключительные строки цикла "Провода", преодоление плача песней (земной любви - "вымыслом"): *Недр достовернейшую гуцу Я мнимостями пересилю!* (С3, 64).
14. Как и вся ситуация 'несоединение истинного и неистинного' (к которой относится разбираемый нами мотив 'отрешение') в целом, поведение ЛГ в ситуации отрешения находит свое высшее объяснение в положительной "компенсирующей" части (в нашем описании ПМЦ это ситуация 4/5, - ср. мотив 'награда за отказ от неистинного', в частности, за отказ иметь "здесь"). Например, несущественный брак Цветаевой с Нилендером преобразуется в "нездешнюю встречу", которая полнотой своей вознаграждает земные потери. Ср. *Это нам и всем нам подобно нам награда за все отвергнутые нами Монреали* (куда отправились в свадебное путешествие Ася и Белый, чей брак вскоре завершился разрывом. "Пленный дух"). Аналогично соотносятся у Цветаевой примеры пушкинской Татьяны ("победа путем отка-

за") и Анны Карениной, у которой от исполнения всех желаний ничего другого не осталось, как лечь на рельсы. (Т2, 262).

15. Отметим, что неисполнение желаний "здесь", в частности, само-запрет на желания, - в проекции не биографический материал Цветаевой, - восходит, как многое, если не все, в структуре личности Цветаевой, к её *младенчеству*. Система запретов цветаевского дома воспитывала особый тип поведения ребенка-Цветаевой. Один из главнейших запретов дома - запрет на желания. Причем, не только запрет на высказанное желание, то есть просьбу, но и на невольно высказываемое, как например, *просьба глаз*, выражение *жадности* на лице и пр. (сравни эпизоды с "хлыстовской" клубникой", с пирожными и многие другие примеры из автобиографической прозы Цветаевой), т.е. запрет на бессознательное (которое *матерью преследовалось больше всего*. Т2, 148). Страстные желания, заведомая их неосуществимость (нельзя просить и даже хотеть "про себя"), вынужденная необходимость скрывать желание (ср. *desir refoulé*), загоняние вглубь нереализованных желаний (ср. *мать при гостях, поднимет бровь и тут же отпустит, этим загоня что-то мое в самую глубину*. Т2, 177), порождало, с одной стороны, подчинение - не в последнюю очередь из "протестантской чистоты", утаивание желаний (ср. *все моё детство - утаенный крик...*), наложение внутреннего запрета на желание, более того - выбор себе обратного (сравни на примере пирожных: *хочу безе и беру эклер*). С другой стороны - заглаженный бунт, тайное нарушение запретов (сравни *тайную красную комнату* - место соблазнов, греха, встреч "младенца"-Цветаевой с *Чертом*), тайное чувство нераскаянного греха, услада "саморазвращения" и самобичевания. То, как справлялась страстная натура ребенка с запретами и со своими желаниями, и какое отражение нашли детские комплексы Цветаевой в её дальнейшей жизни и в творчестве, - тема отдельного описания. Скажем лишь, что и в этом Цветаева "вела всю себя" от матери (ср. *главное же - то, что я потом делала С СОВОЙ всю жизнь - не давали ПОТОМУ, ЧТО ОЧЕНЬ ХОТЕЛОСЬ... Узнаю...ее в себе, в каждом движении души и руки*. Т1, 343-344). В Цветаевой - тот же поединок "программы" и "природы", что и во взаимоотношении "мать" Цветаевой и "дочь", но совмещенных на сей раз в одном лице: в надвое разорванной цветаевской душе.
16. Отметим, что подобное признание Цветаева делает в письме к Пастернаку (май 1926), к которому обращен также цикл "Провода" (март 1923) и на встречу с которым - в жизни - рвалась Цветаева тогда же, весной 1923.
17. Формула *мочь и сместь* (вложенная в уста бесстрастного женоненавистника Ипполита, ср. *В месте страхов головокружения, На высотах, ничто не служит, Кроме - женского ль? - МОЧЬ и СМЕТЬ*. МД1, 433) - девиз "неженского" поведения цветаевских героинь, решительным "взмахом мужественности" преодолевающих свою женскость, утверждающих победу над человеческим в себе.
18. Интересно сопоставить соответствующие строки окончательного текста (А) и черного варианта (В):
- (А) ...В предсмертном крике
Утирающиеся страстью -

Дуновение Эвридики:
Через насипи - и - рви
Эвридикино: у - у - ви,
Не у -- (СЗ, 57)

(Б) *В предсмертном крике*
Удаляющихся снастей
Эту жалобу Эвридики:
Не гляди... (СЗ, 449)

В отброшенном варианте голос Эвридики дан в унисон с жалобными стенаниями лирической героини и Ариадны, призывающими любимого. Эвридикино "не гляди" (как заклинание Орфея не обращаться, дабы не потерять её), таким образом, то же призывное "ве - ер - нись, Обернись!" Ариадны.

Если наша интерпретация Эвридикиного "у - у - ви, Не у --" (даже на уровне языка выражающих смысл 'отрешение') справедлива, то, как нам представляется, перед нами явное намерение Цветаевой выделить голос Эвридики из "хора", противопоставив ее отрешающееся от жизни (любви) "дуновение" страстным моלבам ее земных сестер. Соответственно, Эвридика окончательного текста - абсолютная противоположность своему черновому варианту и, напротив, полностью тождественна Эвридике, отказывающейся от Орфея и в сцене встречи в Аиде ("Эвридика - Орфею") и в сцене "рокового оборота" (ВЛ, 263).

19. Так, Федра грезит не о любовном, "кратком" сне "под брачным покрывалом", чего ей было бы "мало", а о "непробудном, вечном" сне с Ипполитом: *уж послано, где лечь нам... Где ни па- синков, ни мачех, Ни грехов, живущих в детях, Ни мужей се- дих, ни третьих жен...* (МД1, 466).
20. Сильнейшее из навязанного извне - рок, власть над человеком жизни (пол, кровное родство - так называемая "достовернейшая гуща недр", древнейшее, глубинное, родовое в человеке, роковым образом "навязанное" ему уже самим фактом рождения в жизнь, ср. *Два над жизнью человека Рока: крови голос, мле- ка Голос...* МД1, 445) или власть над человеком Богов, чьи немилости и милости одинаково губительны для смертных. Отсюда, например, как победа над роком, как самоосвобождение от власти рода и пола, как торжество над человеческим расцениваются в ПМЦ и отказ от родства, прерывающий родовую связь, и отрешение от любви, безбрачие, бездетность и прочие разновидности обрывания насильственной связи с жизнью. Сравни Ипполита, отрешающегося от Федры (от любви), от семьи, от рода: *умру бездетным... Ни тезевва не продлю Рода славного, ... ни царицной синовьям Силия - жилая - не передам... Колибели не дав, могила Есмь и матери и отцу.* (МД1, 458).
21. Поскольку, как мы уже говорили, всякое "претерпеваемое наси- лие" оценивается в ПМЦ как слабость, а служение "жизненному", низшему долгу как измена высшему, - отказ от земного родст- ва, от человеческих связей (иными словами: измена неистин- ным, "насильственным" земным союзам) является преодолением человеческой слабости, выражением верности высшему долгу, вроде евангельского "Оставь отца и мать и иди за мной" (имен- но это изречение приводит Цветаева, говоря о "высшем долге души, ср. ПкТ, 72). Ибо губить земного себя, свою земную ду-

шу и означает сохранить высшего себя, свою небесную душу. Так понимается в ПМЦ долг души перед Высшим, и именно "из самосохранения" отрешается от человеческого "оборонительное божество" в нас.

22. Интересно сопоставить описанное нами отрешение III Цветаевой с ее толкованием смысла этого слова. Ср. *Отрешение, вот оно мое до безумия глаз, до обмирания сердца любимое слово! Не отречение (старой женщины от любви, Наполеона от царства!), в котором всегда горечь, которое всегда скрепя сердце, в котором всегда разрыв, разрез души, не отречение, которое я всегда чувствую живой раной, а: отрешение, без свещущего Ч, с нежным, замещенным III, - шелест монашеской сандалии о плоти, - отрешение: листья от дерева, дерева от листьев, естественное, законное распадение того, что уже не вместе, отпадение того, что уже не нужно, что уже перестало быть насыщенностью, т.е. уже стало лишностью: шелестные истлевшие риз. ("Кедр")*.

Очевидно, что 'отказ-отрешение', рассмотренное нами в данной статье более соответствует смыслу "отречения", чем "отрешения" из приведенного отрывка, что подтверждается также и другими примерами, приводимыми в статье.

Цветаевское отрешение лишено естественной "законности". В нем усилие, сопротивление - жизни и себе, т.е. в нем законность насильственного решения. "Уже не нужно", "уже перестало быть насыщенностью", "уже стало лишностью" - как явствует из конкретных примеров цветаевского отрешения - не констатация факта, а обоснование решения. Подобное отрешение отнюдь не отпадение листьев от дерева, а решительное сбрасывание, стряхивание ее с себя, обрубание собственных веток - как перерезание собственных жил -, обрывание и вырывание собственных корней. Цветаевское отрешение - не распад, а надрывный отрыв, разрыв, где и рана, и боль, - однако мужественно скрываемые. Ее бесстрашие - лишь видимость естественного отрешения. И кроме того, направленность на себя (высшего) противостоит полной отрешенности от себя истинного самозабвения.

Отрешение в чистом виде, естественное высшее отрешение, несвойственно цветаевской душе и было дано ей лишь в форме страстного желания такой отрешенности. У Цветаевой именно страсть к отрешению (оттого-то так страстно желала, что - не имела). Но и порывы к самозабвению (например, желание "слиться", "раствориться", "потеряться" в другом, сравни словами ее Сонечки: *Ведь это высшее блаженство - так любить... Я БЫ ДУШУ ОТДАЛА - ЧТОБЫ ДУШУ ОТДАТЬ!* - о любви андерсеновской русалочки, "Повесть о Сонечке", выделено мною - С.Е.) и редкие прорывы в самоотрешенность (ср. *Не властвовать! Без слов и на слово - Любить... Распластаннейший в мире ласточкой!* III, 198) как более высокие по сравнению с отказом-отрешением формы авторского отрешения, так же представляют собой не что иное как преодоление собственного сопротивления жизни, столь далекое от высшего отрешения. Сравни укрощение в себе "воина" и замену воинственной непокорности "верблюжей" покорностью, смиренностью (а также 'притягивание мира', 'радоваться малому' и другие нетипичные для лирического "я" мотивы, которые предполагается рассмотреть в отдельном описании): *Когда в себе гордию укротим... сложив*

оружье...Мх пурпур воина на мех верблюжьи Сменяем... (ИП, 170).

В настоящей, беспристрастной отрешенности - абсолютная естественность конца, ненасильственного (ибо "само", "в срок") распада. Либо - легкость отказа, готовность - всегда - к приятию всего, растворение в отрешенности, полный покой утраты, блаженство полной отдачи потоку бытия, самозабвение, высшая покорность, кротость и пр. - свойственный в ПМЦ лишь немногим, "самым высшим", "солнцелодобным".

Автор благодарит Л. Иорданскую и Ю. Щеглова за сделанные замечания.

ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

I. Сокращения в области языка описания.

ПМЦ - поэтический мир Цветаевой

ЛГ - лирический герой Цветаевой в описанных нами ситуациях 2, 3, 4 (включает как женских, так и мужских персонажей)

ист. - 'истинное'; Ист. - действующее лицо ПМЦ с соответствующим признаком

неист. - 'неистинное'; Неист. - действующее лицо ПМЦ с соответствующим признаком

II. Сокращения названий изданий произведений Цветаевой (часто после сокращения дается номер страницы или название произведения Цветаевой из указанного издания).

А - 22 Альманах Поэзия, М. 1978

В - Версты, М. 1922

ИП - Избранные произведения, М-Л. 1965

МД1 и МД2 - том первый и том второй: Сочинения в двух томах, М. 1980

Н - Неизданное. Стихи. Театр. Проза, Париж 1976

НП - Несобранные произведения, Мюнхен 1971

П - Неизданные письма, Париж 1972

ПР - После России, Париж 1976

С1, С2, С3, С4 - том первый, том второй, том третий, том четвертый: Стихотворения и поэмы в пяти томах, N.Y. 1979-1983

T1 и T2 - том первый и том второй: Избранная проза в двух томах 1917-1937, N.Y. 1979

Цсб - Marina CVETAJEVA, Studien und Materialien. Wiener Slavistischer Almanach, Sonderband 3, 1981

ВЛ - Из переписки Рильке, Цветаевой и Пастернака в 1926 г. "Вопросы литературы", № 4, 1978

Нов.М. - Письма Марины Цветаевой, "Новый мир", № 4, 1969

ИкВх - Письма к Бахраху, "Мосты", 5-6

ИкТ - Письма к Тесковой, Прага 1969

Ирена РОНЕН (Ann Arbor)

О ВТОРОЙ "БАЛЛАДЕ" ВЛАДИСЛАВА ХОДАСЕВИЧА

Две "Баллады" Ходасевича определяют два последовательных и принципиально отличных творческих периода в жизни поэта. Первая "Баллада" говорила о поэтическом вдохновении, преобразующем косный быт нищих вещей, перекликалась с пушкинским "Пророком". Во второй "Балладе" поэт уступает место иной преобразующей силе.

В статье "Памяти Врубеля" Блок писал:

Мы, как падшие ангелы ясного вечера, должны заклинать ¹
ночь. Художник обезумел, его захватила ночь искусства.

Европейская ночь – последняя изданная Ходасевичем книга стихов. Мотиву изгнания, реального и метафизического, отводится в этом цикле главная роль. Всему объективно-сущему противопоставлена здесь личность художника

Как муха на бумаге липкой
Он в нашем времени дрожит
И даже вежливой улыбкой
лицо нездешнее косит.
(*"У моря"*, I)²

Средь здоровеющих людей
Неузнанный проходит Каин
С экземой между бровей.
(*"У моря"*, II)

Изгнание из родины (родины поэта) трактуется как обреченность на одинокое странствование в инородном истинному творчеству мира. Вечный скиталец Каин, запятнанный братоубийством, становится персонажем, символизирующим и русскую эмиграцию (позднее, Ходасевич, однако, возражал против такой интерпретации), и отверженную поэзию в "Европейской ночи". Неприкаянный и бессмертный, он хранит от гибели принимающих его чужеземцев

И не впервые, не впервые,
Он людям говорил из тьмы:
"Мария тут, иль не Мария –
Не бойтесь, не потоном мы".
(*"У моря"*, III)

В одиночестве и унижении изгнания Ходасевич заново взглянул на судьбу и назначение поэта.

Мне невозможно быть собой,
Мне хочется сойти с ума,
Когда с беременной женой
Идет безрукий в синема.

Мне лиру ангел подает,
Мне мир прозрачен, как стекло, -
А он сейчас разинет рот
Пред идиотствами Шарло.

За что свой незаметный век
Влачит в неравенстве таком
Беззлобный, смиренный человек
С опустошенным рукавом?

Мне хочется сойти с ума,
Когда с беременной женой
Безрукий прочь из синема
Идет по улице домой.

Ременный бич я достая
С протяжным окриком тогда
И ангелом наотмашь бью,
И ангелы сквозь провода

Взлетают в городскую высь.
Так с венецианских площадей
Пугливо голуби неслись
От ног возлюбленной моей.

Тогда, прилично шляпу сняв,
К безрукому я подхожу,
Тихонько трогаю рукав
И речь такую завожу:

- Pardon, monsieur, когда в аду
- За жизнь надменную мою
- Я казнь достойную найду,
- А вы с супругом в рай
- Спокойно будете витать,
- Юдоль земную созерцать,
- Напевы дивные внимать,
- Крылами белыми сиять, -
- Тогда с прохладнейших высот
- Мне сбросьте перышко одно:
- Пускай снежинкой упадет
- На грудь спаленную оно.

Стоит безрукий предо мной,
И улыбается слегка,
И удаляется с женой,
Не приподнявши котелка.

Евангельский текст - здесь притча о бедном Лазаре,³ - выступает обычно у символистов в качестве авторитетной интерпретирующей системы;⁴ в "Балладе", напротив, он оказывается предметом иронического истолкования. Семантика стихотворения многопланна и не исчерпывается какой-либо одной пародийной функцией. Структурной особенностью "Баллады" является одновременное взаимодействие нескольких тематических планов.

Герои противопоставлены по принципу одаренности - ущербности.

"Блаженному", "нищему духом", увечному противостоит личность духовно одаренная - богач:

Мне лиру ангел подает,
Мне мир прозрачен, как стекло.

Метафора-поэт - богач входит в поэтику Ходасевича под влиянием сформулированной Блоком тезы символизма - "этот мир принадлежит тебе": "Ты - одинокий обладатель клада, - внушал Блок, - но рядом есть еще знающие об этом кладе или - только кажется, что и они знают, но пока это все равно. Отсюда - мы: немногие знающие, символисты".⁵ Вспоминая эту пору символизма, Ходасевич писал:

Все переживания почитались благом, лишь бы их было много и они были сильны. В свою очередь отсюда вытекало безразличное отношение к их последовательности и целесообразности. "Личность" становилась копилкой переживаний, мешком, куда ссыпались накопленные без разбора эмоции, - "миги", по выражению Брюсова: "Берем мы миги, их губя". Глубочайшая опустошенность оказывалась последним следствием этого эмоционального скопидомства. Скупые рыцари символизма умирали от духовного голода - на мешках накопленных переживаний.⁶

О том, что сам Ходасевич отдал дань такому "накоплению" говорит его стихотворение "Сердце" 1916 года (не включенное в "Собрание стихов" 1927 года) где пушкинская тема обыгрывается в символическом духе:

Забвенье - сознание - забвенье...
А сердце, кровавый скупец,
Все копит земные мгновенья
В огромный свинцовый ларец...
И много тяжелых цехинов,
И много поддельных гиней
Толпа теневых исполинов
Разграбит в час смерти моей.⁷

В "Балладе" этот образ поэта - богача (по соотносительности с "богатым" евангельской притчи) используется как подтекст шаржа на самого себя - символиста.

Портрет безрукого строится при помощи эпитетов, выражающих недостаток или отсутствие: *безрукий, беззлобный, незаметный* и т. п. Он - бедный Лазарь, и его земное ничтожество сулит воздаяние на том свете. "Блаженны нищие духом, ибо их есть царствие небесное" (Матфей, V, 1).

Коллизия поэта и "нищего духом" лежит в основе стихотворения Гумилева "Отрывок":

Христос сказал: убогие блаженны,
Завиден рок слепцов, калек и нищих,
Я их возьму в надзвездные селенья,
Я сделаю их рыцарями неба
И назову славнейшими из славных...
Пусть! Я приму! Но как же те, другие,
Чьей мыслью мы теперь живем и дышим,
Чьи имена звучат нам, как призывы?
Искупят чем они свое величье,
Как им заплатит воля равновесья?
Иль Беатриче стала проституткой,
Глухонемым - великий Вольфганг Гете
И Байрон - площадным шутом... о ужас!

Главная разница заключается в том, что герой Ходасевича приемлет, хоть и не без юмора, евангельский принцип посмертного воздаяния в его буквальном смысле. Здесь сталкиваются два христианства: героическое и воинствующее христианство Гумилева и мученическое, сострадающее и самоотрешенное христианство Ходасевича, сомневающегося в самой религиозности Гумилева.⁹

Герой Гумилева не приемлет загробного воздаяния ценой переворота иерархии творческих ценностей мира сего, которые он последовательно и, с догматической точки зрения ошибочно, отождествляет с духовными ценностями. В стихотворении "Счастье", близком по теме к "Отрывку", у Гумилева вырвался упрек: "Ему дороже нищий Лазарь/Великолепного волхва".

Героя Ходасевича, напротив, тяготит сознание собственного превосходства и несправедливости, допущенной по отношению к со- брату в этом мире:

За что свой незаметный век
Влачит в неравенстве таком
Беззлойный, смиренный человек
С опустошенным рукавом?

С этим вопросом перекликается признание собственной вины - "за жизнь надменную мою" - и ожидание предуготованной участи. Неравенство земное для безрукого - залог небесной награды, но и земная жизнь его, не лишенная незатейливых радостей, проникнута евангельской мудростью: "Если же правая твоя рука соблазняет тебя, отсеки ее и брось от себя; ибо лучше для тебя, чтобы погиб один из членов твоих, а не тело все твое было ввергнуто в ге- ену" (Матфей, V, 30). В степенной самоуверенности безрукого, в том как удаляется он от поэта есть нечто от гумилевского гор- буна:

- "Хочешь, горбун, поменяться
Своею судьбой с моей (...)"
Он подозрительным взглядом
Смерил меня всего:
- "Уходи, не стой со мной рядом,
Не хочу от тебя ничего!"
("Счастье")¹⁰

Для другого персонажа Ходасевича - Джона Боттома - безрукость отождествляется с душевной, личностной травмой: "Я без нее не Джон". Двойник и антипод безрукого Джон тяготеет к небесной благодатью:

В селени света дух его
Суров и омрачен.

Общий евангельский подтекст определяет единство этих двух стихотворений - баллад эпической и лирической. Трагикомическая парафраза притчи о бедном Лазаре в качестве своеобразного эпизода переходит из "Баллады" в следующее стихотворение - "Джон Боттом".

Расхождение с евангельским источником в тексте "Баллады" находим в характерной и созвучной замене: "перст" - "перышко". В Евангелии богач просит: "Пошли Лазаря, чтобы омочил конец перста своего в воде и прокладил язык мой, ибо я мучусь в пламени сем" (Лука, XVI, 24).

"Балладе" Ходасевича свойственна характерная пространственная структура, выраженная семантически и композиционно. В стихотворении отчетливо обозначены три части (строфы 1-4, 5-7 и 8-11), т.е. 4, 3, 4, каждая из которых построена по кольцевому принципу. 4-ая строфа соотносится с 1-ой и повтором строки - "Мне хочется сойти с ума" - и пространственным замыканием действия. Безрукий возвращается домой. Круг - эмблема его жизненного пути: туда - в синема, обратно - домой (ср. столь же однообразное кружение по жизни пары в "Бедных рифмах": "И обратно тащить на квартиру / Этот плед, и жену, и пиджак").

Моделирование времени в тексте стихотворения соотносится с замкнутым характером пространства. От непосредственной сиюминутности описания (ср., например, со стих. "Из окна" 1) лирический повествователь переходит к постепенному расширению кругозора во времени, к futur proche, снижающем, однако, само представление о будущем ("сейчас разинет рот"); и, даже, о всей жизни - всего "незаметного" (опять характерное лексическое снижение) века безрукого. Ничтожность событийного ряда, безвременье пов-

седневности и герой этой бытовой драмы - жертва прошедшей и, едва ли уже не забытой мировой трагедии, навеяны, быть может, "кондуктором одноруким" Анненского - символом отъединенного человека во времени.

Композиция второй части (период, описанный шифтерами "тогда", т.е. строфы 5-ая - 7-ая) вторит членению экспозиции с ее симметричным повтором "когда с беременной женой" в первой и четвертой строфах.

Мотив "бичевания ангелов" был использован Гейне в *Götterdämmerung*. Там уродливые карлики избивали ангелов, один из них даже набрасывался на ангела поэта (*Reißt ihn vom Boden meinen bleichen Engel*).¹¹ У Гейне описан кошмар бунта черных злых сил, вырвавшихся из недр земли - гигантов и карликов; крушение миропорядка, гибель гармонии и поэзии, воцарение ночи: *und es herrscht die alte Nacht*).

В переводе П.Н.Вейберга {"Сумерки богов"}, вошедшем в марксовское издание полного собрания сочинений Гейне, есть место, отсутствующее в подлиннике:

И ангелы, от боли изгибаясь,
Летят стремглав от бешенных толчков...¹²

Такой же отрывистой концовкой завершается эрипод с бичеванием ангелов у Ходасевича:

И ангелов настмашь бью,
И ангелы сквозь провода,
Взлетают в городскую высь

С этим произведением Гейне перекликаются отдельные стихотворения "Европейской ночи". В "Балладе" избивание ангелов-вдохновителей означает, конечно, и самоистязание; ср. тематически близкое к этому стихотворение "Старик и девочка-горбуня": "Я приучаю спину к плети".¹³ Отречение от позиции равносильно для лирика самоотречению и отказу от эстетической иерархии ценностей.

Центральная строфа, отмеченная *rejet*-ом межстрофного переноса, как бы метафорой полета в пространстве стиха - "взлетают в городскую высь", включает единственное в "Балладе" личное и лирическое отступление, которое содержит не встречающуюся в остальном тексте категорию прошедшего времени.

Лирическое отступление о Венеции и возлюбленной отмечает сюжетный узел стихотворения. Пространственные изменения обуслов-

лены тем, что обобщенно-французскому городскому пейзажу противостоит пространство излюбленного Ходасевичем города. Место действия локализуется, получает название, которое, в свою очередь, придает городским реалиям поэтическую окраску: "венетийские" площади, голуби.

Венеция в поэтическом сознании Ходасевича воплощает идеальное слияние мечты и действительности, вызывает любовно-лирические ассоциации:

В час утренний у Santa Margherita
Я повстречал ее (...)

Тогда-то

Увидел я тот взор невыразимый,
Который нам поэтам суждено
Увидеть раз и после помнить вечно.

("Встреча", "Путем зерна")

Венеция веселит и смягчает сурового Бога - судьбу:

...Некто, мудрый и сердитый,
Однажды поглядит сюда,

Нечаянно развеселится,
Весь мир улыбкой озаря (...)

И все исчезнет невозвратно
Не в очистительном огне,
А просто - в легкой и приятной
Венецианской болтовне.

("Интриги бирж, потуги наций")

В "Балладе" на мгновение тягостный мир возвратных буден преобразуется поэтической живостью воспоминания. Так воспоминание о возлюбленной озаряет беспросветность отказа от поэзии в стихотворении 1929 года:

Все допустимо, и во всем
Элым и властительным умом
Пора, быть может, усомниться,
Чтоб омертвелою душой
В беззвучный хаос погрузиться
И лиру растоптать пятой.
Но, ты, о Лила, и тогда,
В те беспросветные года,
Своим единым появленьем
Мне мир откроешь прежний наш, -
И сям отвергнутым виденьем
На миг залюбоваться дашь

("К Лиле")

В трех строфах заключительной части "Баллады" (строфы 8-10) начальный макаронизм прямой речи задает тон двусмысленной насмешливости, который оборачивается и глумлением и самоуничижением.

Пародия окрашивает описание посмертного блаженства. Однообразие райского блаженства подсказано однообразием глагольных рифм: витать, созерцать, внимать, сиять. Противопоставительный союз *а* употребляется здесь во второй раз: "А ны с супругою в раю", впервые в строфе 2-ой: "А он сейчас разинет рот".

Повествователь ведет себя как комический персонаж. В современности, в реальной и будничной жизни поэту выпадает жалкая и шутовская роль; явственней проступает мотив рокового сходства поэта с увечным. Художественный лар для Ходасевича - его "святое уродство"¹⁴ - своеобразное увечье-излишек - шестой (см. "Дактили") палец отца поэта, подавившего свой талант, ставшего ремесленником ради близких, этот, принесенных в жертву творческий дар, воплотился в его шестом сыне:

Был мой отец шестипалым. Такими рождаются счастливыцы (...)
Вот, на отцовской руке старательно я загибаю
Пальцы один за другим - пять. А шестой - это я.
Шестеро было детей (...)

Был мой отец шестипалым. Как маленький лишний мизинец
Прятать он ловко умел в левой зажатой руке,
Так и в душе навсегда затаил незаметно, подспудно,
Память о прошлом своем, скорбь о святом ремесле.
("Дактили")

Поэт ниц, по-своему, не как Лазарь, а как Христос, как Лирик Блока:

Человек, заломивший руки, познавший сладострастие тоски,
обладатель всего богатства мира, но нищий, ничем не прикрытый,
не ведающий, где приклонить голову.¹⁵

Ср. у Ходасевича:

Под европейской ночью черной
Заламывает руки он,
("У моря", 11)

В позднем творчестве Ходасевича чувство трагикомического гротеска сродни гофмановской романтической иронии. "Необычайно насмешливое настроение, - записано в дневнике Гофмана, - ирония над самим собой - почти так же, как у Шекспира, где люди танцуют вокруг разверстой могилы".¹⁶ Этой мрачной веселости близок и игривый монолог поэта в "Балладе".

Ирония позднего символизма действовала разрушительно. Мир воображения (но не мир воспоминания у Ходасевича) становился для лирического поэта ареной личных действий, "анатомическим театром" или балаганом, "где сам я, - как говорил Блок, - играю роль наряду с моими изумительными куклами ("ессе homo!")".¹⁷

Недаром, как человекообразная поврежденная кукла, с улыбкой (щелкунчик) наблюдает безрукий над шутством поэта (ср. его восторг в кино: "разинет рот / Пред идиотствами Шарло").

Поэт - шут был у Сологуба (горбатый шут "Ситцевого царства" переключался к Ходасевичу от горбуна - шута Андрея Белого):¹⁸

Тебя господь накажет
За то, что ты - смешной;
Тебя навеки свяжет
Он с мукою земной.

Смеяться горько будешь
Над тусклой жизнью ты
И сам себя осудишь
За яркие мечты
(*"Тебя господь накажет"*)¹⁹

В статье "Кровавая пища" к "казням" поэта Ходасевич причисляет и отношение широкой публики, которая, по его словам, своим рыночным спросом вечно снижает литературный уровень и под-²⁰вергает писателя шутству в той или иной степени.

Блок писал:

Для того, чтобы быть близким к музыкальной сущности мира - к природе, к стихии; нам нужно для этого прежде всего устроенное тело и устроенный дух, так как мировую музыку можно только услышать всем телом и всем духом вместе.²¹

Дух и тело не устроены и разъединены в "Балладе". Неспешной походкой отходит от лирического героя гротескная фигура в котелке - Шарло, двойник. "Странная идея (...) я как бы смотрю на себя в увеличительное стекло - все фигуры, которые движатся вокруг меня - это я сам, и я досаду на их поведение" (Гофман).²²

Клеймо "уродства", отличия от других, лежит на лирическом поэте: "Всякий истинный художник, поэт, - высказывался Ходасевич, - в широком смысле слова, конечно, есть выродок, существо самой природой выделенное из среды нормальных людей". Эту мысль поэт заключал характерным признанием: "Сознание поэта, однако ж, двоятся; пытаюсь быть "среди детей ничтожных мира" даже "всех ничтожней", поэт сознает божественную природу своего - иродства - свою одержимость, свою не страшную, не темную как у слепорожденного, а светлую, хоть и не менее роковую, отмеченность перстом Божьим".²³

Странное, парадоксальное сближение героев стихотворения рождается из этой раздвоенности художественного сознания

В этих отрывках нас два героя,
Незнакомых между собой,
Но общее что-то такое
Есть между ним и мной
(«В этих отрывках нас два героя») ²⁴

Сологуб отметил однажды: «Всякая поэзия хочет стать лирикой (...) Но всякая истинная поэзия кончает иронией». ²⁵ Замечание это верно, во всяком случае, по отношению к поэтическим стилям романтического типа. Преодоление романтической иронии позднего символизма в «Соррентинских фотографиях», в «Звездах» и в стихотворениях 30-ых годов - высочайшее историко-литературное достижение Ходасевича. Предварительными вехами на пути к этому достижению послужили две «Баллады»: «Сижу, освещаемый сверху» и «Мне невозможно быть собой».

Примечания

1. А. БЛОК, «Памяти Врубеля», в: *Собр. соч.*, т. 5, М.-Л. 1962, 424.
2. В. ХОДАСЕВИЧ, «Тяжелая лира», в: *Собрание стихов*, Париж 1927. Все стихи «Тяжелой лиры» и «Европейской ночи» цитируются по этому изд.
3. Отмечено Омри РОНЕНОМ, в: *A Functional Technique of Myth Transformation in XX Century Russian Lyrical Poetry*, в печати.
4. См. об этом в статье: И.Р. ДЕРИНГ и И.П. СМЕРНОВ, «Реализм - диахронический подход», в: *Russian Literature*, VIII, 1980.
5. А. БЛОК, *Собр. соч.*, т. 5, 426.
6. В. ХОДАСЕВИЧ, *Некрополь*, Брюссель 1939, 12. Ср., что говорил о своем поколении Лермонтов:
Мы жадно бережем в груди остаток чувства -
Зарытый скупостью и бесполозный клад
(«Дума»)
М.Ю. ЛЕРМОНТОВ, *Полн. собр. соч.*, т. 1, М.-Л. 1948, 32.
7. В. ХОДАСЕВИЧ, *Путем зерна*, Петроград 1921.
8. Н. ГУМИЛЕВ, *Собр. соч.*, т. 1, Вашингтон 1962, 160.
9. См. В. ХОДАСЕВИЧ, *Некрополь*, 118.
10. Н. ГУМИЛЕВ, *ук. изд.*, 246.
11. Н. HEINE, *Gesammelte Werke in sechs Bänden*, B. I, Berlin 1956, 273.

12. Г.ГЕЙНЕ, *Полн. собр. соч.*, изд. 2-ое, т. 5, СПб 1904, 111.
13. В.Ф.ХОДАСЕВИЧ, "Из литературного наследия. Публикация и примечания Мартина Сикссмита", в: *Вестник РХД*, 130, 1979, 222.
14. "Художник одержим творчеством. В этом его страсть, его по выражению Каролины Павловой "напасть", его счастье и горе, его святое уродство". (В.ХОДАСЕВИЧ, *Литературные статьи и воспоминания*, Нью-Йорк 1954, 248).
15. А.БЛОК, *Собр. соч.*, т. 5, 131.
16. Цит. по кн.: Э.Т.А.ГОФМАН, *Крейслериана. Нот Мурр. Дневники*, М. 1972, 472.
17. А.БЛОК, *Собр. соч.*, т. 5, 429.
18. Отмечено К.Ф.ТАРАНОВСКИМ в ст.: "Четырехстопный ямб Андрея Белого", в: *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*, X, 1966, 146.
19. Ф.СОЛОГУБ, *Стихотворения*, Л. 1975, 398.
20. В.ХОДАСЕВИЧ, *Литературные статьи и воспоминания*, 287.
21. А.БЛОК, *Собр. соч.*, т. 6, 102.
22. Э.Т.А.ГОФМАН, *ук. изд.*, 459.
23. В.ХОДАСЕВИЧ, *Литературные статьи и воспоминания*, 245-246.
24. В.Ф.ХОДАСЕВИЧ, *Из литературного наследия*, *Вестник РХД*, 130, 222.
25. Ф.СОЛОГУБ, "Демоны поэтов", в: *Собр. соч.*, т. X, СПб, 177.

Ю.К.ЩЕГЛОВ (Монреаль)

О МИФОЛОГИЗМЕ РОМАНОВ ИЛЬФА И ПЕТРОВА

ВВЕДЕНИЕ

Эта статья посвящена важному аспекту романов Ильфа и Петрова, определяющему всю их структуру, — мифологическому характеру построенного в них мира.

Поскольку стало слишком обычным говорить о мифологизме тех или иных произведений современной литературы, причем, ввиду отсутствия единого и общепринятого определения мифологизма, часто говорят о довольно разных вещах, то поясним, какой именно смысл мы хотели бы вложить в это понятие в данной работе.

Мифологическим мы называем такое устройство действительности в литературном произведении, при котором:

1) Герои более или менее абстрактным образом соотносятся с крупными аспектами реальной действительности и при этом имеют уникальный характер: каждый представлен в единственном экземпляре и не имеет себе равных. Он наделен чертами исключительности: например, носит имя, принадлежащее одному ему, имеет собственную территорию ("замок", "остров" или "страну"), обладает необыкновенными свойствами и атрибутами и т.п. Мифологический мир обычно населен набором таких единственных в своем роде персонажей, которые в совокупности образуют некую полноту, моделируя все разнообразие явлений реального мира. Пример: пантеон богов, святых, Героев, имеющийся в каждой мифологии.

2) Жизнь и деятельность персонажей разворачивается на фоне и в масштабе всего мирового пространства и соразмерна с ним. Театром действия может быть и какое-то иное обширное завершенное пространство — часть света, страна, город. Герои свободно передвигаются по своему миру и могут быть встречены в любой его точке. Мир, в котором живут персонажи, обладает цельностью и единством. Это проявляется: (а) в том, что в определенных условиях он становится виден полностью; (б) в том, что многие действия и передвижения героев даются в глобальной перспективе, ориентируются относительно всего географического, а порой и косми-

ческого пространства.

3) Аналогичная соразмерность - хотя обычно в меньшей степени - наблюдается между жизнедеятельностью героев и мировым временем. Их действия так или иначе соотносятся с историей и помещаются в широкие временные панорамы. Такая ориентация существует и в философском плане: то, что делают герои, "подсвечивается" соотносением с какими-то универсальными категориями человеческого бытия.

4) События подчиняются известным сюжетным схемам, имеющим солидные культурные коннотации. Иначе говоря, судьба героев получает обобщающее подсвечивание не только в пространственном/временном/философском планах, но и в литературном, следуя некоторым осященным традицией событийным универсалиям. Их роль могут играть, в числе других, классические мифологические мотивы (античные, библейские и др.). Ключевые моменты действия - начала, концы, важные переходы и кульминационные точки - получают метафорическое и символическое оформление, повышающее их смысловой потенциал.

Указанные принципы построения придают повествованию особый характер, делаая его способным - при соответствующем заполнении конкретным материалом - "выражать и имплицитно символизировать некоторые глубинные аспекты человеческого существования и бытия в целом" (таково более или менее стандартное определение понятия "миф", цитируемое нами по авторитетной литературной энциклопедии¹). Ильф и Петров в своих романах построили мир, структура которого обладает многими из вышеописанных характеристик, и спроецировали в него ряд существенных черт советской действительности, остающихся актуальными по сей день. Это превратило образы *Двенадцати стульев* (ДС) и *Золотого теленка* (ЗТ) в сатирические мифологемы эпохи социализма, имеющие непреходящее историческое значение.

Было бы неверно, однако, видеть в мифологизме ДС и ЗТ лишь удобный модус для высказывания неких глубоких истин о советском строе. Его функции явно шире. Миф - не только особый тип символа, но и особый литературный жанр, а также особый образ жизни, связываемый с золотыми веками человеческой истории. Когда бендеровские похождения проецируются в мировой план, это имеет несомненные иронические обертоны в рамках известной установки ав-

торов на пародирование старых жанров и форм. Мировое измерение ДС и ЭТ прочитывается как комическое преувеличение таких черт большого романа XIX в., как историзм, философичность, универсализм². С другой стороны, важны и "гедонистические" следствия такой структуры романного мира: ощущение свободы и свежего воздуха, радость движения по широким открытым пространствам. Эта функция мировой перспективы неотделима от романтической темы Ильфа и Петрова, от их стремления создать поэму о сегодняшней России, проникнутую пафосом молодости и оптимизма.

ПЕРСОНАЖИ

В соответствии с мифологической формулой, мир в романах Ильфа и Петрова в основном состоит из отдельных героев, репрезентирующих крупные сферы и явления советской жизни. В качестве собирательного героя может выступать также город (Васюки), учреждение (Геркулес, кинофабрика) или иная единица (Воронья слободка, пикейные жилеты). Уникальность героя проявляется как в его крайней выразительности и емкости, так и в отсутствии на романном горизонте каких-либо других членов того же семейства. В Лоханкине представлен известный тип либерального интеллигента, но роман ни словом не упоминает о каких-либо других интеллигентах, которые могли бы составлять ему компанию. Он явно единственный образчик своей породы в Черноморске. Для другого либерального интеллигента в ЭТ просто нет места: Васисуалий настолько полно воплощает в себе хрестоматийные черты этого типа, что на долю его собратьев, пожелай авторы ввести таковых, не осталось бы ничего интересного. То же можно сказать о "Геркулесе". В нем есть буквально все, что бывает в советском учреждении: и бывшее гостиничное здание, и растрата, и чистка, и бюрократизм, и финсчетный зал с перегородкой, и общественная работа, и мимикрирующие совслужащие, и стенгазета, и неумелое использование иностранных специалистов, и сожительство начальника с секретаршей. "Геркулес" - это Учреждение (с определенным артиклем), соответствующая клетка в романном мире им заполнена, и хотя там и упоминается какой-то другой, конкурирующий трест, существование его довольно призрачно. Вспомним для сравнения повесть В.Каптаева *Растратчики*, где мир не мифологичен. Там речь идет об эпи-

демии растрат, и хотя в центре находится одно учреждение, на заднем плане все время виднеются другие, охваченные тем же поветрием. Еще более характерно, что все эти учреждения показываются лишь с точки зрения растраты, прочие же стороны их деятельности автор оставляет в тени. Имеется в мире ЭТ и Коммунальная Квартира - "Воронья слободка", со всеми своими типичными проблемами: склоками, тяжбами из-за жилплощади, негашением света в уборной и т.п. Ее принципиальная единичность видна хотя бы в следующем: даже рассказывая о пожаре, уничтожившем дом, авторы ни словом не заикаются о судьбе других квартир и жильцов этого дома. Среди погорельцев фигурируют лишь знакомые лица из "Слободки", хотя в доме должны были бы быть и другие квартиры - ведь он минимум двухэтажный (Пряхин влезает в окно второго этажа), и сгоревшая квартира носила номер три. Эта симптоматичная неувязка допущена авторами потому, что присутствие других особей homo communalis явношло бы вразрез с их принципом моделирования мира. Интересно также отметить, что всемирно знаменитый летчик Севрюгов, как и неповторимый интеллигент Лоханкин, живет в том же коллективном гнезде. Логика, стоящая за этим, примерно такова: (а) Севрюгов - Полярный Летчик, Слободка - Коммунальная Квартира (оба - единственные, с определенным артиклем); (б) для советской жизни двадцатых годов типично, что даже многие выдающиеся люди проживали в коммунальных квартирах; (в) проекция этого факта в мифологический мир романа дает однозначное решение: как Севрюгов, так и Лоханкин должны быть жильцами Вороньей слободки.

Аналогичные наблюдения можно было бы сделать в отношении всех других персонажей, населяющих мир романа. Спутники Бендера не являются исключением. В ЭТ, например, они соотнесены с основными подразделениями вселенной. Козлевич устремлен к небу; Паниковский ползает по земле. (Земля, лежанье на ней, падение на нее, ползание - постоянные мотивы его образа; Балаганов называет его "гадом"; мотив предания Паниковского земле начинает и заканчивает его жизнь в романе.) Что касается Балаганова, то постоянные сравнения его с матросом, упоминания о судне, плавании, торпедо и т.и. позволяют считать его представителем третьей главной стихии - воды, хотя следует признать, что в нем это качество менее ясно выражено, чем в Паниковском его хтоничность,

а в Козлевиче - астральность. У тех связь со стихиями более прямая и буквальная, у него - в основном на уровне метафор.

ПРОСТРАНСТВО

"Колонизация" мира романскими персонажами. Весьма существенно, что уникальные герои не живут скученно в одном месте, но широко рассредоточены в географическом пространстве. Эта черта имеет очевидное жанровое объяснение - ведь перед нами роман путешествий, - но играет свою роль и в мифологизации романного мира. Набор человеческих и социальных типов, выведенных авторами, соотнесен с картой России, наложен на сетку ее местностей, городов, рек. Бендеру, как Одиссею, требуется время и труды, чтобы прибыть из "страны монархистов" (Старгород) на "остров шахматистов" (Васюки). В ДС этот разброс в местожительстве персонажей гораздо более выражен, чем в ЭТ, где один крупный центр, Черноморск, притягивает к себе значительную часть их контингента. О мифологическом правиле расселения по разным зонам напоминает здесь только монархист Хворобьев и художники - "диалектические станковисты", которым отведен специальный городок, затерянный где-то на полпути между Арбатовым и Черноморском. (При этом в пределах городка проведено рассредоточение героев по оси 'верх/низ': Хворобьев живет на горе, художники - в долине.)

Характерна также большая частота случайных встреч героев в различных точках романного пространства. Маршруты их постоянно пересекаются. Например, на вокзале в Москве концессионеры встречают старгородского гробовщика Безенчука, на Кавказе - московского журналиста Персицкого и весь коллектив газеты "Станок" и т.п. Иногда между встречающимися происходит некоторое сюжетное взаимодействие: например, Бендер дважды - в Тифлисе и в Ялте - встречает нэпмана Кислярского, знакомого ему по Старгороду, и оба раза получает у него дозарезу нужные деньги. Более показательны, однако, те случаи, когда конвергенция героев в очередном месте сюжетно никак не мотивирована и не использована, и более того - они даже не замечают друг друга, т.е. релевантным, очевидно, является самый факт их одновременного нахождения в данном пункте пространства. Например, граф Алексей Буланов, герой вставного "Рассказа о гусаре-схимнике" (ДС 12) проезжает

мимо концессионеров по московской улице в качестве ассенизатора, не привлекая к себе их внимания (ДС 30). Среди отдыхающих в Пятигорске мы узнаем целый ряд лиц, фигурировавших ранее в разных городах: здесь заведующий богадельней Альхен, супруги Щукины, Авессалом Изнуренков; но они незнакомы друг с другом и, за исключением последнего, не попадают на глаза концессионерам (ДС 36). Катаясь на машине по Черноморску и окрестностям, Бендер замечает среди пляжной публики Лоханкина и Варвару с Птибурдуковым (ЗТ 24). Во время путешествия по Средней Азии разбогатевший Остап видит толпу журналистов, своих бывших спутников по литературному поезду (ЗТ 31). Инженер Талмудовский, переезжающий с места на место в поисках лучшей зарплаты, лицо эпизодическое и незнакомое никому из героев ЗТ, появляется в главных местах действия в важные моменты (ЗТ 1, 14, 21, 23, 29). Иногда роль чудесным образом встречаемого знакомого отводится неодушевленному предмету, как в ДС 35, где концессионеры плывут на лодке по Волге и замечают в волнах стул, разломанный ими ранее на пароходе.

В этих, говоря языком кино, "каменных" появлениях известных персонажей важно, что (а) каждый из них полностью сохраняет свою характерность, выполняя свой обычный ход или номер (Лоханкин говорит ямбом и пристает к Варваре, Талмудовский жалуется на низкий оклад и мчится на вокзал, Эллочка соревнуется с миллионершей и т.п.); (б) большинство не замечает и даже не знает друг друга, из чего можно заключить, что они сошлись не нарочно, а в силу каких-то особых законов вероятности, существующих в этом мире; (в) ни один не выдвигается со своим номером на авансцену, все ограничивается ролью статистов в некотором массовом времяпровождении (гуляют по набережной, стоят в очереди, загорают на пляже, развлекаются в ресторане и т.п.). Иными словами, типично положение, когда уникальные герои, сыграв свою роль в сюжете, не уходят со сцены совсем, а остаются на ней в качестве фигур толпы и служат элементом общей панорамы очередных мест действия. Последняя функция становится особенно заметной, когда эти места показываются с дистанции или с птичьего полета: в таких условиях конкретизация отдельных персонажей затруднена, а потому и приобретает особый вес. Например, Бендер с Воробьяниновым уезжают из Старгорода и из окна вагона окидывают взглядом город с его улицами, площадями и крестами церквей. Среди мелких

фигур этого общего плана различимы слесарь Полесов, преследуемый по обыкновению дворником, и Альхен, везущий на толкучку казенное имущество (ДС 14). Иногда авторы находят весьма хитроумные способы поручить кому-нибудь из центральных персонажей анонимную, среднестатистическую роль. Например, при въезде в Черноморск Бендер кричит первому встреченному пешеходу: *Привет первому черноморцу!* - не подозревая, что перед ним Корейко^а.

Как видим, происходит своего рода колонизация пространства романскими персонажами: авторы перемещают их маленький контингент вдоль силовых линий большого мира, засылают знакомых героев, подобно меченым атомам, в различные точки и артерии российской жизни и при этом охотно используют их в качестве типичных и рядовых представителей данных мест. Подобная стратегия призвана исподволь указывать читателю на *соразмерность* большого мира кругу романских героев, диапазону их мобильности и т.п. ("Как мал мир!" - типичное восклицание при неоднократных случайных встречах в разных местах) и на его *малонаселенность* (раз приходится то и дело возлагать функции статистов на основных исполнителей). Постика этого типа восходит к сказке и мифу, а также к ориентирующимся на миф притчам и философским аллегориям, где небольшая компания центральных героев служит моделью всего человечества. Мы имеем в виду такие произведения, как *Кандид* или зависимый от него *Хулио Хуренито*, персонажи которых, репрезентируя разные расы, цивилизации и школы мысли, периодически

^а Ср. понятия типа "стотысячный покупатель", "миллионный пассажир", "первый новорожденный года" и т.п. Сюжетный гений Ильфа и Петрова проявился здесь, помимо прочего, в том, что они сумели, наряду с интересующим нас общим признаком их романного мира, вписать в эту сцену индивидуальный тематический мотив, повсюду сопровождающий Корейко, - его мимикрирование под среднего служащего и стремление к невидимости из массы. Ср. такие моменты, как неудачная попытка Бендера выделить Корейко из группы сотрудников в "Геркулесе": (ЗТ 11); "обыкновенный чемоданишко", в котором Корейко хранит миллионы, лежащий в вокзальной камере хранения среди сотен таких же чемоданов - несомненный символ самого Корейко (ЗТ 4); сцена с газовой тревогой, когда Корейко, надев противогаз, становится неотличим от окружающих (ЗТ 23); сцена на открытии Турксиба, где скромный табельщик Корейко сидит на трибуне в ряду других строителей и не без труда извлекается оттуда Бендером (ЗТ 29) и множество других аналогичных сцен и деталей.

расстаются, а затем опять вступают во взаимодействие в измененном облики, в другой среде, в новой историко-философской парадигме. Впрочем, для Ильфа и Петрова более непосредственной параллелью являются, видимо, романы Диккенса, у которого данная черта представлена очень широко, особенно в похождениях Пиквика. На какой бы край света не отправился диккенсовский герой, он имеет шансы встретить там знакомых людей и наблюдать продолжение ранее начатых сюжетных линий. Соразмерность романного мира и географической вселенной в данном случае используется не столько в интеллектуальных и символических целях, как в романе-притче, сколько ради построения привлекательного полусказочного пространства, обширного и одновременно целостного, доступного для героев, предоставленного в их распоряжение, до своих крайних границ населенного ими и их знакомыми. Этот "тедонистический" аспект мифологизма, как мы говорили выше, играет большую роль и у Ильфа и Петрова.

Центральное положение героев в пространстве. Мы говорили, что герои ДС и ЗТ в определенных случаях представляют толпу рядовых обитателей того или иного места. Дальнейший их шаг в колонизации пространства - тенденция располагаться близко к центру данного места, в его горячих зонах и репрезентативных точках, передвигаться по его магистральным линиям, быть на виду. Так, Алькен участвует в старгородской первомайской демонстрации, а Корейко - в церемонии пуска Турксиба. Весьма важными символическими зонами являются вход/выход (ворота, вокзал) и граница, и здесь авторы также часто помещают знакомых героев. Встречи Бендера с Безенчуком (ДС 30), с бывшими спутниками по литературному поезду (ЗТ 31) происходят на вокзалах; встреча с "первым черноморцем" Корейко - при въезде в город.

Это тяготение к центральным и репрезентативным позициям в пространстве особенно характерно для Бендера и его спутников. Если, как мы все время пытаемся показать, мировое пространство в известном смысле принадлежит героям ДС и ЗТ, осваивается ими и оказывается им по плечу, то к Бендеру это относится в первую очередь и наиболее непосредственным образом: ведь он самый мобильный из персонажей романа, и именно к нему мир поворачивается такими своими сторонами, как манящая широта, открытость и до-

ступность. Владение миром в его случае имеет более активный и буквальный смысл, чем для прочих героев: оно уподобляется завоеванию, проникновению в неизведанные страны, и в одной из самых любимых своих метафор Бендер рисует себя как военачальника и землепроходца (напр., ЗТ 2: *нам предстоят великие бои*; ЗТ 30: сравнение с Амундсеном; ЗТ 31: *взбунтую какие-нибудь племена*; ДС 39: *я - как Суворов, даю вам три дня на разграбление города и т.п.*). Нет нужды доказывать, что эта командная поза Бендера по отношению к осваиваемому пространству выражает, помимо прочего, инвариантную тему его превосходства над осмеиваемыми туземцами. Во всех своих качествах эта метафора завоевания оказывается весьма существенной, и она находит свое продолжение в том, что в каждом очередном пункте путешествий Бендер и его компания устремляются к центру и овладевают ключевыми позициями - будь то в чисто топографическом смысле (*Молочные братья или навстречу солнцу, пробираясь к центру города*; ЗТ 8) или в административном (визит к председателю горисполкома ЗТ 1). Притягиваясь, как магнитом, к нервным узлам местной жизни, они участвуют в церемонии пуска трамвая (ДС 13) и в художественных дискуссиях (ЗТ 8), попадают в ялтинское землетрясение (ДС 39) и в газовую тревогу (ЗТ 23). Если речь идет о небольшом городе, то он может, на определенном уровне, охватываться целиком - как в ментальном плане (*Город, видимо, ничем не поразил пешехода в артистической фуражке...* ЗТ 1), так и в прагматическом (организуемые Бендером монархический союз в Старгороде [*Наших в городе много?... С вашей помощью мы хотим связаться с лучшими людьми города, которых злая судьба загнала в подполье*] и шахматный турнир в Васюках, с планами их превращения в столицу земного шара). В эпизоде автопробега пассажиры "Антилопы", окруженные любопытными, *шли посреди улицы, держась за руки и раскачиваясь, словно матросы в чужеземном порту* (ЗТ 7). Но и в больших городах авторы находят реальный или чисто риторический способ выдвинуть своих героев в командное положение. Он имел такой вид, будто вся Москва с ее памятниками, трамваями, моссельпромышленными, церквями, вокзалами и афишными тумбами собралась к нему на раут (ДС 25). В Черноморске скандал вокруг неудачливого слепого Паниковского приобретает общегородские размеры: *Автомобили нетерпеливо кря-*

кали, упершись в людской массив... В городском саду перестал бить фонтан (ЭТ 12). Крик обезумевшего Воробьянинова в финале ДС вылетел на середину площади... Решив отдать бесполезный миллион государству, Бендер посылает его не больше, не меньше, чем самому наркому финансов в Москву (ЭТ 35).

Склонность героев романа двигаться вдоль основных осей и попадать в центральные зоны усугубляется тем, что пространство, со своей стороны, часто предстает как связанное, организованное вокруг какой-то одной цели и тяготеющее к единому центру. Если говорить, например, о городе, то он у Ильфа и Петрова чаще всего функционирует как цельный организм, почти что приобретает статус персонажа - авторы поддерживают это ощущение, прибегая к панорамным обзорам (вид Старгорода из окна вагона, Чебоксар - с реки и т.п. - ДС 14,25), выделяя структурный костяк города (рассуждение о системе московских вокзалов, ДС 16), подмечая его закономерности, странности, вкусы (*В Москве любят запираТЬ двери...* ДС 16), пользуясь персонификациями (*Город двинулся в будничной своей поход,* ДС 40) и так далее. Та же тяга к цельности проявляется в социальной сфере. Человеку, прибывающему в Старгород, Черноморск или Москву, трудно остаться в стороне от проходящих через город сквозных токов, от тех интересов, кампаний, поветрий, которые приводят местную жизнь к единому знаменателю. Так, Арбатов охвачен стихией растрат и кутежей, Старгород живет трамвайной эпопеей, Васюки - шахматами, а городок, где антилоповцы встречают Хворобьева, поголовно увлечен живописью: разыскивая краску для "Антилопы", герои становятся свидетелями идейно-художественных баталий, раздирающих город. Один из сюжетных поворотов в ЭТ связан с тем, что Бендер попадает в общегородскую учебную газовую тревогу, позволяющую Корейко бежать. Здесь массовое мероприятие преграждает герою путь, но чаще оно, наоборот, служит для него попутным течением (агитпароход, автопробег, Турксиб). Подобная централизация пространства, подчиненного неким сквозным затягивающим силам, соответствует, конечно, тому духу коллективности и конформизма, которым проникнуты советские двадцатые-тридцатые годы. Она способствует пародийной деятельности жуликов, которые на волнах этих массовых течений проникают в артерии советской жизни. Но она играет свою роль и

в мифологизации мира - в той мере, в какой придает местам действия четкую характерность, вводит их под знаком уникальных достопримечательностей и легенд, как это часто бывает в мифах (Арбатов = растраты, как Колон = кони и т.д.).

Глобальная ориентация. В рамках той же установки - сделать романых героев соразмерными большому миру - авторы постоянно соотносят их с системой глобальных и космических координат. Герои, их устремления, помыслы и жесты оказываются ориентированными относительно ключевых точек макро-пространства. В своих передвижениях персонажи следуют силовым линиям мироздания и часто попадают в нем в те или иные "отмеченные" позиции. Наиболее типично соотношение романых элементов (а) со странами света, (б) со стихиями и космическими телами, (в) с типовыми компонентами мирового ландшафта. Подключение подобных координат обычно вносит в изображаемую картину оттенок мифологической абстрактности; а поскольку почти все они обладают устойчивым символическим потенциалом, то возникает иллюзия философской многозначительности (подробнее см. ниже - в разделе "Общие категории").

(а) Страны света, полюса, материка, широты, земной шар в целом и т.п. Бендер входит в город Старгород с северо-запада (ДС 5). "Антилопа-Гну" покинула гостеприимный сарай и взяла курс на юг (ЗТ 8). Бендер предлагает спутникам ехать далеко, очень далеко - может быть на край земли, а может быть, еще дальше (ЗТ 23). Утром двинем на восток, говорит он им же после гибели "Антилопы" (ЗТ 25). В качестве символа путешествий в обоих романах фигурируют мореходные инструменты. Впервые появляясь на страницах ДС, Бендер держит в руках астрольбию. Водитель "Антилопы" Козлевич получает в подарок игрушечный компас (Курс на восток! У вас есть прекрасный навигационный прибор - компас-брелок; ЗТ 25). Отец Федор после батумской катастрофы шагал на родину пешком (ДС 38). Голова Бендера в его воображаемой автотоптафии обращена к солнцу, а ноги, сорок второй размер ботинок, направлены к северному сиянию (ДС 34). Распотрошенный стул медленно направляется в Каспийское море (ДС 35). Фурашка, слетевшая с головы Бендера, катится в сторону Индии (ЗТ 30). Объявивший голодовку Лоханкин лежал на клеенчатом диване, отвернувшись от всего мира (ЗТ 13).

(б) Стихии и небесные тела.

Небо, суша, море: В черных небесах сиял транспарант (жалтурно изготовленный Остапом на пароходе; ДС 33). Паниковский молчал, покорно глядя в синее небо (во время "выноса тела"; ЗТ 1). Тот же герой в роли слепого выходит из общественной уборной, задрвав подбородок в небо (ЗТ 12). Он замолчал, устремив глаза в небо, где начиналась кутерьма (Бендер, уносимый санитарями во время газовой тревоги; ЗТ 23). Остап поднял голову. Он увидел черное абиссинское небо, дикие звезды и все понял (после изгнания из литерного поезда; ЗТ 30). В голубое небо ушел стеклянный тридцатитрехэтажный дворец шахматной мысли... Мраморные лестницы ниспадали в синюю Волгу. На реке стояли океанские пароходы (проект превращения Васков в мировой центр; ДС 34). Остап несся по серебряной улице легко, как ангел, отталкиваясь от грешной земли (бегство от васюкинских шахматистов; ДС 34). Машина остановилась и усталые актилоповцы сошли на землю (ЗТ 6). Приходится действовать не только на суше, но и на море (Остап, во время погони за Скумбриевичем на пляже; ЗТ 18). В некоторых сценах вода, земля и воздух начинают играть и активную роль, воздействуя на героев и вмешиваясь в сюжет. Большая волна... увлекла с собою весь искалеченный гарнитур генеральши Поповой (отец Федор на батумском берегу; ДС 37). Земля разверзлась и поглотила... гамбовский стул, цветочки которого улыбались взшедшему в облачной пли солнцу)землетрясение, вырывающее стул из рук концессионеров; ДС 39). Машина подвергалась давлению таких же сил стихии, какие испытывает на себе пловец, купающийся в штормовую погоду (ЗТ 6).

Три первоэлемента мироздания: воздух (небо), земля и вода (море) - не только образуют фон, но участвуют и в формировании внутреннего мира романа. Мы имеем в виду систему центральных персонажей ЗТ, каждому из которых приписан метафорический лейтмотив: Паниковский ассоциируется с землей, Балаганов - с морем, Козлевич - с небом.

Солнце, луна, звезды: Ветер бегал по верхней палубе. В небе легонько пошевельвались звезды. Под ногами, глубоко внизу, плескалась черная вода (момент вскрытия стула на агитпароходе; ДС 32). Заговорщики поднимались прямо к звездам (Бендер и Воро-

бьянинов на тифлисском фуникулере; ДС 39). *Пожинали колбасой... и заснули под звездами* (ЗТ 6). *Медные кишочки блестели под лунной* (катастрофа "Антилопы"; ЗТ 25)... *Гамбсовский стул, цветочки которого улыбались взходящему в облачной пили солнцу* (ДС 39). - *О Господи!* - *зашамкал обитатель бревенчатого домика, протягивая руки к восходящему солнцу. - Все те же сны!* (монархист Хворобьев, страдающий от советских сновидений; ЗТ 8). *Молочные братья шли навстречу солнцу, пробираясь к центру города* (ЗТ 8). *Мы пойдем по дороге, залитой солнцем, а Фунта поведут в дом из красного кирпича...* (Бендер после краха конторы "Рога и копыта"; ЗТ 23). *На заходе солнца Остап роздал обещанные подарки* (ЗТ 24).

(в) Элементы мирового ландшафта. Пейзажи, окружающие путешественников в ДС и ЗТ, часто характеризуются крупномасштабным и абстрактным рисунком, сводясь к таким первичным компонентам, как *дорога, шоссе, поле, степь, гора, лес* и т.п. Герои, как первые люди, одиноко пребывают среди обширного пространства, беспрепятственно окидываемого глазом и зовущего в путь. Этот эффект простора и первобытной незаселенности, напоминающий о пустынной зеленой земле овидиевских "Метаморфоз", возрастает, когда указанные первоэлементы пейзажа оголяются от подробностей, принимают слегка стилизованный вид и подключаются к уже известным нам мировым ориентирам типа солнца, луны, стран света и т.п. *Промелькнули мрачные очертания законсервированной продуктовой палатки, и машина вискочила в поле, на лунный тракт...* По ночам он [Козлевич] носился с зажженными фарами мимо окрестных роц (оргии арбатовских растратчиков; ЗТ 3). *"Антилопа-Гну" вырвалась в дикое поле* (ЗТ 3). *Гадливо улыбаясь, он [Балаганов] принял Паниковского под мишки, вынес из машины и посадил на дорогу...* И машина снова очутилась на белой дороге, пересекавшей большое тихое поле... *Пассажиры уселись в кружок у самой дороги...* Паниковский, пригнувшись, убежал в поле и вернулся, держа в руках теплый кривой огурец (ЗТ 6). *Что же они здесь делают, на распутье, в диком древнем поле, вдалеке от Москвы?* (Остап об американцах; ЗТ 7). *Зубчатый лес подходил к городу. Дорога петлями падала с обрыва* (ЗТ 8). *На распутье стоял наклонный каменный столб...* Узкая тень Балаганова уходила к горизонту. Землю чуть-чуть тронула темная краска, и передовая звезда своевременно сиг-

нализовала наступление ночи. Три дороги лежали перед антилоповцами: асфальтовая, шоссе́йная и проселочная (ЗТ 25). Опять идти! На этот раз в Тифлис, на этот раз по красивейшей в мире дороге (ДС 38).

В кавказских главах ДС действие разворачивается на фоне гор и переносится в вертикальное измерение: Для большей безопасности друзья забрались почти на самую вершину Машука (ДС 36). Последнее приключение отца Федора обставлено космическим реквизитом в манфредовско-демоновском духе. Потерпев фиаско со стульями, священник возвращается на родину в окружении снежных вершин, облаков и орлов: При переходе через Крестовый перевал (2345 метров над уровнем моря) его укусил орел... Он шел, запутавшись в облаках, и бормотал: не користи ради, а токмо волею пославшей мя жени! Позже он оказывается на вершине скалы, где проводит время в созерцании гор и небесного светила - солнца (ДС 38).

В число первоэлементов ландшафта входит и город, когда он фигурирует как цельная единица. Герои располагаются вблизи или вдали от города, любуются его панорамой, входят (въезжают) в город или покидают город, направляются к нему или удаляются от него и т.п. Вчерашняя компания, уже навеселе, снова уселась в машину и всю ночь носилась вокруг города (ЗТ 3). Гусь... как ни в чем не бывало пошел обратно в город (ЗТ 3). Две лунные, голубые фигуры... бежали по гребню горы, направляясь в город (ЗТ 12). На рассвете далеко за городом сидели в овраге уполномоченный и курьер (Паниковский и Балаганов пилят гири; ЗТ 20). К утру побелевший от бессонницы Александр Иванович забрел на окраину города... Навстречу ему спускался с горы желтый автомобиль (въезд "Антилопы" в Черноморск; ЗТ 9; город сочетается здесь с другим типовым элементом ландшафта - горой). В половине двенадцатого с северо-запада, со стороны деревни Чмаровки, в Старгород вошел молодой человек лет двадцати восьми (ДС 5). Внизу на тарелочке лежал незнакомый город (ЗТ 8). Утро застало концессионеров на виду Чебоксар (ДС 35).

В целом следует сказать, что пейзаж, окружающий путешественников ДС и ЗТ, - это пейзаж по большей части условный, поэтизированный, таинственный и ностальгичный. Гамма средств, придающих ему такое звучание, выходит за пределы непосредственно специальных эффектов, обозреваемых в этой статье. Здесь, например,

и традиционный лирический мотив ночных костров (*А ночью зажгли костра и плакали особенно жалобно - об арбатовских кутежах, ЭТ 3; Неопытный Паниковский развел такой большой костер, что казалось - горит целая деревня. Огонь, сопя, кидался во все стороны - ЭТ 6*); и не менее популярный мотив гармоник за рекой (*Позади concessionеров пылал светом и гремел музыкой паром, а впереди, на высоком берегу, бил мрак уздой полночи, собачий лай и далекая гармошка - ДС 33*), и степные птицы, и кузнечики, и ветер, и дороги, и дальние поезда, и многое другое. Похождения Бендера и его спутников окружены сказочной аурой земных просторов, соблазнительных своей неизведанностью, обещанием необыкновенных приключений и встреч и одновременно доступностью, соизмеримостью с силами рядового человека.

Интимный контакт героев с природой и пространством, осязаемость вселенной, со всех сторон подступающей к путешественникам, в большой степени обусловлены их архаическими способами передвижения. Подобно мифологическим персонажам, Бендер и его компаньоны движутся по свету пешком или, в лучшем случае, на таком транспорте, который отличается малой скоростью и так или иначе открыт в сторону внешнего мира. Когда Остап путешествует на агитпароходе или на литерном поезде, едущем на Турксиб, то в этом выражается не просто его склонность включаться в поток официальной культуры и пародировать ее формы (что, конечно, не отменяется), но и даваемые этими средствами передвижения возможности созерцания окружающей действительности и взаимодействия с ней. Собственный транспорт Бендера - лодка (на Волге, после Васюков), "Антилопа-Гну", верблюд (в среднеазиатской пустыне) - медленен и технически несовершенен, что обуславливает частые остановки и контакты с местным населением. Наконец, немалую роль играет и ходьба пешком: гимном пешеходу открывается второй роман, пешком входит Бендер в Арбатов и Старгород, пешком передвигаются герои по горным дорогам Кавказа. Мотив "дикого" путешествия по цивилизованному миру, равно как и конкретные средства передвижения - лодка, плот, - восходят к Марку Твену (*Гекльберри Финн, Жизнь на Миссисипи*), чье прямое влияние на Ильфа и Петрова является фактом.

Герои в панорамах. Следующий способ вписывания персонажей

в большой мир состоит в создании широких панорамных картин, где поле зрения героя и/или читателя необычно расширяется, и им предоставляется в качестве театра действия вся земля или большой ее отрезок, как если бы речь шла о комнате или лужайке. Это характерно для уже упоминавшихся "Метаморфоз", где отдельные герои могут передвигаться по воздуху, видя и пролетая в короткое время целые страны. В новой литературе одним из возможных способов панорамного видения является авторская точка зрения, охватывающая одновременно и данную точку пространства и широкий мировой фон. Как и всякое другое авторское вмешательство, членившее рассказ сменой перспективы, подобные пассажи чаще всего играют композиционную роль вступлений, концовок или антрактов перед какими-то важными событиями. Например, странствия отца Федора начинаются и завершаются панорамной картиной. В начале это этюд о поездах дальнего следования: *Полярный экспресс поднимается к Мурманску... С Курского вокзала вскакивает "Первый-К", прокладывая путь на Тифлис. Дальневосточный курьер огибает Байкал, полным ходом приближаясь к Тихому океану... Поезд тронулся, увозя с собой отца Федора в неизвестную даль...* (ДС 4). В конце - сцена на берегу: *От Батума до Синопа стоял великий шум... Пароход "Ленин"... подходил к Новороссийску. Шторм вертелся в Черном море, выбрасывая тысячетонные вали на берега Трапезунда, Ялты, Одессы и Константины... За Гибралтарским проливом бился о Европу Атлантический океан. Сердитая вода опоясывала земной шар. А на батумском берегу стоял отец Федор и, обливаясь потом, разрубал последний стул* (ДС 37). Первому поединку Бендера с Корейко предшествует пауза с полу-лирическим, полу-комическим авторским отступлением: *Ночь, ночь, ночь лежала над всей страной...*, совмещающим панорамность с эффектом рассеяния персонажей по всему пространству, описанным выше. Действительно, здесь (а) обозревается вся страна (*В Черноморском порту легко поворачивались крани... Плывали звездные скопления Днепростроя, Магнитогорска и Сталинграда... и т.д.*), и (б) в различных пунктах панорамы усматриваются герои романа (*Качались на широкой атлантической волне американские джентльмены, увозя на родину [купленный у Бендера] рецепт прекрасного пшеничного самогона... Стоял во сне монархист Хворобьев... В поезде, на верхней полке, хрюпел инженер*

Талмудовский, кативший из Харькова в Ростов... Геркулесовцы стали тревожным сном в разных частях города... и т.п.; ЗТ 14). Пауза перед вторым поединком Остапа с миллионером отмечена сходной панорамой с фигурками различных героев, но отодвинутой на двадцать лет назад; ретроспективность мотивирована старым танго, которое танцует Остап. Два пространственных эффекта, констатированные нами в предыдущем примере, дополняются здесь третьим – временным, о котором будет речь ниже. Это совмещение временной и пространственной перспектив связано с особо важной композиционной ролью данной паузы: она предшествует большой катастрофе, делящей роман на две части, – бегству Корейко. Впрочем, расширение перспективы может и не играть указанной роли. Иногда оно носит характер простой иронии, оттеняя тривиальность происходящего, например: *Троєкратко прозвучал призив со страниц "Старгородской правди". Но молчала великая страна (о газетном объявлении вдовы Грицацуевой, разыскивающей Бендера; ДС 19).*

Используются и панорамы более скромного масштаба, ограниченные полем зрения реального наблюдателя. Они также часто выполняют композиционную функцию, отмечая, например, начало или конец сравнительно мелкого эпизода. Так, сцена поединка Корейко с Паниковским и Балагановым на морском берегу кончается тем, что *Александр Иванович увидел высоко над собою две лунные фигуры. Они бежали по гребню горы, направляясь в город (ЗТ 12).* Аналогичная картина завершает вторую часть ЗТ: *Оглянувшись, он [Бендер] увидел в сиреневой мгле две маленькие фигурки, поднимавшиеся по насыпи. Правда, уже следующая фраза дает более умозрительную перспективу, выходящую за пределы видимого: Балаганов возвращался в беспокойный стан детей лейтенанта Шмидта, Козлевич брел к остаткам "Антилопы" (ЗТ 25).*

ВРЕМЯ

Во временном плане наблюдаются, с соответствующими изменениями, те же явления, что и в пространственном: персонажи и события романа даются в перспективе, в соотношении с какими-то универсальными историческими веками. Можно проследить в этой сфере некоторые параллели со специальными случаями, очерченными выше.

"Колонизация" романскими персонажами исторического времени. Пример, аналогичный появлению знакомых героев в удаленных друг от друга местах, представлен в ЭТ - в той сцене, где Бендер, завершив досье Корейко, принимается танцевать: *Остап танцевал классическое провинциальное танго, которое исполняли в театрах миниатюр двадцать лет тому назад, когда бухгалтер Берлага носил свой первый котелок, Скумбриевич служил в канцелярии градоначальника, Полжтаев держал экзамен на первый гражданский чин, а вице-председатель Фунт был еще бодрим семидесятилетним человеком и вместе с другими никейными жилетами сидел в кафе "Флорида", обсуждая ужасный факт закрытия Дарданелл в связи с итало-турецкой войной...* и т.п. (ЭТ 20). На фотографии двадцатилетней давности обнаруживается вся та же коллекция лиц, что и в 1930 г., причем, как и в соответствующих пространственных сценах, они фигурируют там в качестве статистов и незнакомы друг с другом. Размещение их в ретроспективной панораме довоенной Европы производит уже известный нам эффект: большой мир предстает как конечный и соразмерный кругу романских персонажей не только в синхроническом, но и в диахроническом срезе.

Центральное положение героев. Этот момент представлен во временном плане гораздо более скупой, чем в пространственном, но некоторые параллели все же налицо. Имя и биография водителя "Антилопы" совпадают с главной линией судьбы г.Арбатова: *Оско-еоположником автомобильного дела [в Арбатове] был шофер по имени Козлевич... И шофер рассказал новым пассажирам [Бендеру и Балаганову] всю историю падения города Арбатова, под развалинами которого барахтался сейчас час его зеленый автомобиль* (ЭТ 3). Остап отводит себе центральное место в преобразовании Васюков (ДС 34). Попадая в очередное место, персонажи не только идут по середине улицы и располагаются вблизи главных пространственно-административных узлов, но неизменно оказываются и в центре событий, изменяющих жизнь этого места: присутствуют при пуске трамвая в Старгороде (ДС 13), при открытии Турксиба (ЭТ 29), при смене художественных школ (ЭТ 8). Воробьянинов в качестве бывшего предводителя дворянства связан с историей Старгорода.

Ориентация на вечность и всемирную историю. Как и Глобальная ориентация, она может быть прослежена по нескольким линиям,

хотя параллелизм с пространственным планом и не является здесь вполне четким. Можно различать две степени исторического подсвечивания романых событий:

(а) Моменты жизни героев помещаются в универсальную временную перспективу: *Вчера на улице ко мне подошла старуха и предложила купить вечную иглу для примуса. Вы знаете, Адам, я не купил. Мне не нужна вечная игла, я не хочу жить вечно* (Остап - Козлевичу; ЗТ 35).

(б) События в жизни героев синхронизируются или соотносятся с историей и с магистральными течениями современности: *У меня с советской властью возникли за последний год серьезнейшие разногласия. Она хочет строить социализм, а я не хочу* (ЗТ 2). - *Как вам не стыдно, Васисуалий Андреевич, - сказал заскучавший Птибурдюков... Ну подумайте, что вы делаете? На втором году пятилетки...* (по поводу голодовки Лоханкина; ЗТ 13). Склоки в коммунальной квартире происходят на фоне арктической эпопеи одного из ее жильцов, летчика Севрюгова: *В тот великий день, когда ледоколы достигли, наконец, палатки Севрюгова, гражданин Гигиенишвили взломал замок на северяговской двери и выбросил в коридор все имущество героя...* В комнату вселилась Дуня и т.п. (ЗТ 13). Написав киносценарий "Шея", Бендер не может получить гонорар; причина - переходный период в истории мирового кино, когда немая эра кончилась, а звуковая еще не началась (ЗТ 24). Часто совпадают кульминационные точки романного сюжета и исторического аккомпанимента: окончательная победа над Корейко синхронизирована с открытием Турксиба, вскрытие последнего стула - с крымским землетрясением; открытие конторы "Рога и копыта" на месте пяти прогоревших частных знаменует конец нэпа. Персонажи романа часто ставят и ставят себя в какие-то блестящие исторические ряды: *Гомер, Мильтон и Паниковский* (ЗТ 12); *Васисуалий Лоханкин и трагедия русского либерализма, Лоханкин и его роль в русской революции* (ЗТ 13). Историческое обрамление играет во всех этих случаях явно риторическую и пародийную роль. Заметим, однако, что Ильфу и Петрову не чужд и серьезный вариант историзма, сплетающий индивидуальную судьбу с центральными событиями эпохи: пример - обогащение Корейко на волнах военного коммунизма и нэпа (ЗТ 4-5).

Герои во временных панорамах. Примеров, аналогичных пространственным, не очень много. Одним из них может служить экскурс в тысячелетнюю историю тракта, по которому Бендер и его спутники едут в Черноморск (ЭТ 6). Кое-где исторический резонанс привносится репликами вроде *Прошу не забывать, что вы проживаете на одном отрезке времени с Остапом Бендером* (ЭТ 23; Остап утешает спутников после неудачи с Корейко и краха конторы).

ОБЩИЕ КАТЕГОРИИ

Наряду с пространством и временем, расширению постоянно подвергается *смысл* романских элементов. Действия героев приобретают ироническую многозначительность, будучи соотносимы с наиболее общими состояниями человека и с абстрактными метафизическими категориями, — такими как 'жизнь/смерть/возрождение', 'душа/тело', 'природа/цивилизация', 'судьба/человек', 'гений/толпа', 'богатство/нищета', 'грех/праведность' и т.п. Часто подобный квази-философский реквизит играет орнаментальную и композиционную роль, выделяя важные точки сюжета — начала, кульминации, концовки (ср. аналогичную роль пространственных панорам).

Тематика 'жизни/смерти' довольно основательно вплетена в сюжет ДС, который начинается кончиной мадам Петуховой и кончается убийством Бендера. Категории эти заданы уже в первой фразе романа: *В уездном городе N было так много парикмахерских заведений и бюро похоронных процессий, что, казалось, жители рождаются лишь затем, чтобы побриться, остричься, освежить голову вежеталем и сразу умереть*. Главный герой служит регистратором загза, т.е. ведает теми же вопросами рождения, любви и смерти, и даже его стол походит на надгробную плиту. На этом сопряжение героя с вечными проблемами не кончается: идя на службу, он проходит мимо похоронных бюро и "мастеров", ожидающих заказа. Фигура гробовщика в литературе традиционно служит резервуаром парадоксов, в которых профессия гробовщика и его связь с клиентами-мертвецами обыгрываются как пародия на жизнь и взаимоотношения живых людей³. Именно в этом стиле выдержана предлагаемая Безенчуком классификация смертей (ДС 2). Безенчук со своим *mento mori* является еще раз — на московском вокзале, в момент отбытия Героев в поездку по России, в конце второй части романа.

Мотив 'жизни/смерти' возникает в разговоре Воробьянинова и Бендера по поводу женитьбы последнего на Грицацуевой (- *Жизнь!* - *сказал Остап. - Жертва! Что вы знаете о жизни и о жертвах?..* и т.п., после чего следует рассказ о гусаре-схимнике; ДС 13) и на реке, когда Бендер пускается в философию по поводу плывущего навстречу стула (*Знаете, Воробьянинов, этот стул напоминает мне нашу жизнь. Мы тоже плывем по течению...* ДС 35), в ЭТ экзистенциальные мотивы - наряду с пространственно-временными - явственно окрашивают сцену краха после бегства Корейко: - *Все было так весело, мы заготовляли рога и копыта, жизнь была упоительна, земной шар вертелся специально для нас - и вдруг...* - *Контора умерла, и мы здесь больше не нужны* (ЭТ 23). Вопрос о жизни и ее смысле возникает также в конце романа, когда Бендер не может найти применения миллиону; с этим вопросом он обращается к индийскому мудрецу (ЭТ 33). Смерть является одним из лейтмотивов образа Паниковского. Этот случай несколько особый, поскольку в линии Паниковского данный мотив носит достаточно конкретный (вплоть до физиологизма) характер, приглушающий его философские коннотации; однако в комбинации с другими чертами Паниковского (в первую очередь хтоничностью) и лейтмотивами остальных спутников Бендера он все же участвует в создании общей мифологической и символической ауры вокруг "Антилопы" и ее экипажа.

Можно указать еще немало мест в романах, где абстрактные категории открыто подключаются к действию. Уже упоминавшееся вмешательство землетрясения в дела Бендера комментируется в терминах оппозиции 'природа/люди': *...пожатый первым толчком землетрясения и развороченный людьми гамбсовский стул* (ДС 39). Очень употребительно понятие 'духа' или 'души', применяемое там, где речь идет о сугубо материальных интересах: *И началась великая борьба за бессмертную душу шофера* (ЭТ 17; спор Остапа с ксендзами, "ожмурающими" Козлевича ради машины); *Я утолил духовную жажду граждан страны, с которой мы как-никак имеем торговые связи* (ЭТ 7; о продаже американцам рецептов самогона). Образ Козлевича драпируется в понятия 'греха' и 'святости', это типичный великий грешник, ставший святым: *Старая жизнь Адама Козлевича была греховна. Он беспрестанно нарушал Уголовный кодекс* (ЭТ 3); *Козлевич - ангел без крыльев* (Бендер о шофере; ЭТ 20).

Мотив 'судьбы', орнаментированный мифологическими фигурами, вводится в критические для Героев моменты: *В руках... председателя исполкома в любой момент мог блеснуть длинный неприятный меч Немезиды* (ЭТ 1). *Над городом явственно послышался какифольный скрип колеса Фортуны* (Бендер празднует окончание дела Корейко; ЭТ 20). *Судьба играет человеком, а человек играет на трубе* (Бендер по поводу неудачи с Корейко и других несчастий; ЭТ 23).

До сих пор шла речь преимущественно о таком смысловом резонансе, который создавался добавлением к элементам действительности того или иного расширяющего значения; последнее как бы искусственно навязывалось реальному объекту, смешно контрастируя с его истинным масштабом. Однако наряду с этим используется и другой прием - вычитание бытовых деталей и обнажение в факте его абстрактной схемы. Мы встречались с подобным эффектом в пространственной сфере, где ощущение простора может достигаться оголением пейзажа, сведением его к нескольким элементарным и условно трактованным чертам (*белая дорога, рассекающая большое тизое поле*). В категориальном плане предмет или событие может аналогичным образом освобождаться от бытовых конкретностей и сводиться к простой конструкции, составленной из каких-то универсальных понятий и дихотомий. Таково, например, в ЭТ описание военного коммунизма, при котором Корейко сколотил свои капиталы. Здесь ясно проступает система общих признаков, элементарных объектов, первичных функций, наводящих на философские ассоциации: 'человеческое/стихийное', 'жизнь/смерть', 'раньше/теперь', 'движение/неподвижность', 'голод/сытость', 'холод/тепло', 'свет', 'вода' и т.п. *В то беспокойное время все сдвинутое руками человеческими служило хуже чем раньше: дома не спасали от холода, еда не насыщала, электричество зажигалось только по случаю большой облавы на дезертиров и бандитов, водопровод подавал воду только в первые этажи, а трамваи совсем не работали. Все же силы стихийные стали злее и опаснее: зими были холоднее, чем прежде, ветер был сильнее, и простуда, которая раньше укладывала человека в постель на три дня, теперь в те же три дня убивала его* (ЭТ 4).

В более широком плане можно сказать, что весь сюжет в целом, с его подчас обнаженной схематичностью, подчеркнутыми преувеличениями и заострениями, невероятным совпадениями восприни-

мается не как нормальное жизнеподобное повествование, а как совсем иной жанр. Перед нами одновременно и литературная пародия, и нечто вроде мифа, притчи, пословицы или эмблемы. Все слишком хорошо скоординировано, слишком явно приведено в симметрию и подогнано одно к другому, и это само по себе наводит на мысль о какой-то высшей целесообразности и взаимосвязи, скрытой за перипетиями романских героев. Бросается, например, в глаза синхронизация важных событий, происходящих в различных сюжетных линиях: *В тот день, когда Адам Назимирович собрался впервые вывести свое детище в свет... в Москву прибыли сто двадцать маленьких, черных похожих на браунинги таксомоторов "рено" (ЭТ 3)*. В одной из кульминационных точек ЭТ неудача постигает героев одновременно на всех фронтах: Корейко бежит, квартира сгорает, контора терпит крах, затея Паниковского с гириями, пародирующая основное действие, кончается конфузом. В разработке сюжета авторы тяготеют к парадоксальности - см., например, такие эпизоды, как Козлевич и растратчики, Козлевич и коендзы, история зицпредседателя Фунта, Балаганов и пятьдесят тысяч и мн.др. Но парадокс - одна из форм популярного философствования, и его присутствие опять-таки сообщает рассказу привкус квази-глубокомыслия.

Большую роль в придании тексту философского резонанса играет всякого рода символика, которой много в обоих романах. Под символом в данном случае подразумевается "такой способ репрезентации, при котором изображаемое (обычно относящееся к материальной сфере) означает, в силу ассоциаций, что-то *большее* или что-то *иное* (обычно относящееся к нематериальной сфере)".⁴ Осуществляемый в символе отрыв образа от его естественного означаемого (например, лестницы - от идеи дома или физического восхождения) создает вокруг предмета колеблющееся поле незакрепленных интерпретаций, то есть именно тот ореол многозначительности, которым постоянно окружается действие в романах Ильфа и Петрова. Это верно даже для тех случаев, когда значение символа в основных чертах ясно (например, лестница = моральное восхождение), и тем более для тех, когда оно не поддается точному определению, как например, неоднократно возникающий образ лошади в васюкинской главе ДС. Иначе говоря, символический язык сам по себе, безотносительно к конкретным выражаемым значениям, способен служить расширению смысловой перспективы. В ДС и ЭТ и предметный

реквизит, и атрибуты персонажей, и мизансцена, не говоря уже о названиях обоих романов, настолько насыщены элементами, известными в культурной традиции в качестве символов и эмблем, что атмосфера романов приобретает омутимый налет театральной искусственности, напоминает о мифе, ритуале и аллегории. Этот набор элементов включает конкретные объекты, пространственные фигуры и соотношения, числа, мифологические образы и т.п.

В центре сюжета находится мотив 'странствия' и 'дороги', уже упоминавшийся выше в связи с мировым ландшафтом, но имеющий и явственное символическое значение. Образ дороги традиционно связывается с идеей жизни, развития, поиска, стремления к цели (жизненный путь, *The Pilgrim's Progress* и проч.). Иногда эти значения даются открытым текстом, например в сцене на перепутье трех дорог, символизирующих индустриальную, колхозную и непознскую Россию (ЭТ 25). Во втором романе образ дороги занимает особенно большое место: собственно, все действие ЭТ совершается под знаком дороги. Роман открывается гимном пешеходу, герои путешествуют на автомобиле, а в последней части мотив дороги патетически перебрасывается на более высокую ступень, реализуясь в виде железной дороги, каковая выступает одновременно в двух качествах: и как средство передвижения, и как цель человеческих усилий (Турксиб). Мотив дороги и странствия обслуживается символами второго порядка - такими как упоминавшиеся выше компас и астрольбия. Во втором романе в качестве красивой заключительной виньетки фигурирует орден Золотого Руна, единственное, что остается у Бендера от его миллиона. Золотое руно - символ поиска, приводящего к успеху, но в конечном счете завершающегося крахом и разочарованием.⁵

В описаниях передвижений героев момент 'входа' или 'въезда' в очередное место обычно выделяется как знаменательный: подразумевается, что речь идет о начале новой жизни, обретении нового качества и т.п. *В половине двенадцатого с северо-запада... в Старгород вошел молодой человек лет двадцати восьми* (ДС 5). *К Ялте подошли в штилевую погоду... Веселая Ялта встроила вдоль берега свои крошечные лавочки и рестораны-поплавки...* (ДС 39). *Привет первому черноморцу!* (при въезде в Черноморск, ЭТ 9; ср. церемониал приветствия и прощания при переходе границы в ЭТ 36). Неоднократно возникает образ 'вокзала', сопровождаемый отступле-

ниями на общие темы (о московских вокзалах, связывающих столицу со страной; ДС 16), знаменами (появление гробовщика; ДС 30), встречами героев (Бендер и спящий на скамье Балаганов; ЭТ 32). Вокзал, в котором находит предметное воплощение мотив 'въезда/выезда', способен выражать те же идеи, что и этот последний, т.е. новую жизнь, смену личности и статуса, расставание с прошлым и т.п. (Яркий пример - *Двойная жизнь Портищева* из цикла новелл Ильфа и Петрова *Новая Шахерезада*, где герой, циркулируя между Москвой и деревней, превращается из ответственного работника-коммуниста в преуспевающего эпмана и наоборот, причем моменты прибытия на вокзал и на деревенскую станцию знаменуют начальные и конечные точки перевоплощения.)

К мотиву движения частично относится необычайно употребительный образ 'двери' (а также 'порога', 'крыльца', 'ворота' и т.п.), хотя, вообще говоря, он выполняет более широкие функции, как тематические (отграничение разного рода замкнутых малых пространств, "клеток", на которые разгорожен "зверинец" сатирического романа), так и выразительные (четкое членение действия на зоны, ясная и наглядная мизансцена, возможность внезапного явления персонажей и др.). Назовем хотя бы наиболее памятные сцены, в которых дверь играет заметную роль: дверные приборы в доме собеса (отмечаются моменты входа и выхода Остапа через эти двери: *...потянул тяжелую дубовую дверь воробьяниновского особняка и очутился в вестибюле - дверь, снабженная могучим прибором, с натугой растворилась и дала Остапу под зад толчок в полторы тонны весом; ДС 8*); голый инженер Щукин перед запертой дверью своей квартиры (ДС 23-25); поединок через дверь с отцом Федором в гостинице (ДС 12); разговор Остапа с Грицадуевой через стеклянную дверь (здесь же отступление о том, что в Москве любят запирасть двери; ДС 28); подъезд кинофабрики - дьявольского места в духе "Вия" (при бое часов и крике петуха сотрудники опрометью покидают здание, но некоторые застревают в дверях; ЭТ 24); ксендзы и Козлевич в дверях храма (ЭТ 17) и многие другие.

Широко используется контраст 'верха/низа', 'нисхождения/восхождения' для выражения оппозиций морального плана. В сцене диспута Бендера с ксендзами из-за Козлевича шофер "Антилопы" стоит на высокой паперти, поддерживаемый под руки служителями культа, но затем под влиянием аргументов Остапа спускается вниз

и падает в объятия Балаганова (ЭТ 17); позднее он же сходит с высокого трактирного крыльца, чтобы обнять униженных антилоповцев (после бегства Корейко, пожара квартиры, в ответ на слова Остапа: *Ми нищие, Адам! Примите нас! Ми погибам;* ЭТ 23). Разоблачение и поражение персонажа часто сопровождается его спуском с возвышения на землю: Бендер в сцене автопробега и митинга спрыгивает с трибуны (увидя в руках председателя телеграмму о задержании "Антилопы"; ЭТ 7), Корейко на Турксибе неохотно сходит с высокой трибуны вниз, где его дожидается Бендер (ЭТ 29). Наоборот, улучшение знаменуется подъемом: в Тифлисе герои встречают Кислярского, достают у него деньги и поднимаются по канатной дороге на гору Давида, *к звездам* (ДС 39). Полное фиаско может символизироваться 'простертостью' - позой, в которой Остап оказывается дважды, после бегства Корейко (на носилках, во время газовой тревоги; ЭТ 23; там же спуск под землю - в газоубежище) и после столкновения с румынскими пограничниками (*Он опомнился на льду, с расквашенной мордой... На высоком берегу стоял офицер с собачьим воротником и смотрел вниз, на Остапа;* ЭТ 36). Вконец опустившийся Балаганов спит на вокзальной скамейке (ЭТ 32). Для Паниковского, чей образ хтоничен, простертость является типичной позой: его выбрасывают и повергают на землю, он ложится на нее, ползает по ней и т.п. (ср. сцены "выноса тела", ЭТ 1; драки с Балагановым, ЭТ 20; смерти, ЭТ 25 и многие другие). Лоханкина, наказываемого розгами, кладут животом на пол (ЭТ 13). Движение вверх и вниз часто оформляется с помощью популярного образа 'лестницы', каковая, подобно двери, сочетает символические функции (будучи традиционной метафорой для духовных эволюций) с композиционными (служба, среди прочего, удобной мотивировкой для градации - например, при чьем-то постепенном появлении). На лестнице разворачивается сцена с голым инженером (с раскольническими реминисценциями, ДС 23-25), конфликт Остапа с Изнуренковым из-за уносимого стула (ДС 25), погоня Грицацуевой за Бендером (ДС 28). По лестнице сбегает к Волге Остап, спасаясь от васюкинских шахматистов (ДС 34). Лестницы занимают видное место в "Геркулесе" - например, в ЭТ 18 описано трудное восхождение ответственного работника, отвлекаемого тысячами мелких дел от своих обязанностей: *К трем часам дня он все-таки добирается до первой лестничной площадки. К пяти часам ему удается прорваться*

даже на площадку второго этажа и т.д. Деятельность кинофабрики представлена как сплошной бег по лестницам (ЭТ 24).⁶

Пространственное оформление сцен стремится к простой геометрии, которая, как все абстрактное, способна нести символические и философские коннотации. Заметно, например, пристрастие авторов к фигуре круга: *Остап описал вокруг потерпевших крушение круг* (после того, как лодка шахматистов перевернулась и преследователи оказались в воде; ДС 34); *Козлевич несколько раз обошел кругом чудесную машину* (ЭТ 7); *Пассажиры уселись в кружок у самой дороги* (ЭТ 6); *Старик заплакал и, шаркая ногами, побежал по тропинке вокруг дома...* Он завершил свой круг и снова появился у крыльца (Хворобьев, мучимый советскими снами; ЭТ 8). *Компания... всю ночь носилась вокруг города* (прогулки расстратчиков на "Антилопе"; ЭТ 3). - *Кому же?* - допытывался Остап, *рассказывая вокруг старика* (допрос Фунта; ЭТ 15).

Поэтический мир, столь богатый символами, не может обойтись без мотива 'огня', и он действительно фигурирует на самом видном месте ЭТ, в сцене пожара коммунальной квартиры, входящего в комплексную катастрофу - крах всего первого тура погони Бендера за миллионером. Образ пожара выступает здесь в двух из своих обычных литературно-мифологических значений, знаменуя, с одной стороны, гибель "дурного места", связанного с силами зла, чертовщиной и т.п. (Вороньей слободки), а с другой - регенерацию, начало новой жизни по крайней мере для двух героев - Лоханкина (ироническое, пародийное перерождение: - *Бить может, я выйду из пламени преобразившимся?* ЭТ 21) и Бендера (переход от оседлой жизни к новому циклу странствий: *Лаксовая океанская волна уже пласнула в его сердце...* - *Может бить, нам придется ехать далеко, очень далеко...* ЭТ 23). В линии Бендера регенерация сопровождается еще одним традиционным мотивом мифологического происхождения - квази-смертью героя и пребыванием под землей (мнимое отравление газами, насильственное заключение в газоубежище). Образ огня возникает и в некоторых других местах романа: во время автопробега (*огненный столп* разведенного Паниковским костра; ЭТ 6) и в рассуждениях геркулесовского швейцара про крематорий и наш советский колумбарий (ЭТ 4).

Значительным символическим потенциалом обладают также все те 'стихии, космические тела и элементы мирового пейзажа', о

которых шла речь выше в связи с пространственными эффектами: солнце, вода, земля, горы, город и т.п.

Наконец, в романах довольно велика роль 'числовой' символики, всякого рода круглых, ровных и знаменательных цифр: первый черноморец, первый верблюд, первая юрта, первый казах (ЗТ 9,27); три дня плавания, трое детей лейтенанта Шмидта, три дороги, три богатыря (ДС 33; ЗТ 1, 25). Герои ищут двенадцать стульев; Воронья слободка начинает пылать ровно в двенадцать часов ночи, подожженная с шести концов; Бендер входит в квартиру Корейко в полночь (ЗТ 21-22). Один из самых ярких примеров - бендеровский миллион, *один миллион рублей*, символический именно благодаря своей монолитной единичности. Один миллион - хрестоматийное воплощение идеи богатства, цифра, удобная для демонстраций, экспериментов, умозрений, максимум (ср., например, высказывания вроде: *Вам нужен миллион, и как можно скорей* [Бальзак, *Отец Горю*]; *миллион цен, миллион рупий, миллион тонн чугуна* [в вагонных историях; ЗТ 34]; *Банкнота в миллион фунтов стерлингов* М.Твена и т.п.). Неудивительно, что в романе это магическое число старательно оберегается от раздробления. Выдавая Бендеру миллион, Корейко хочет вычесть десять тысяч в счет ограбления на морском берегу, но Остап требует и добивается полного миллиона. И впоследствии, несмотря на траты, миллион практически остается неизменным: Бендер сохраняет его в целости до конца романа. *Остап каждый день считал свой миллион, и все был миллион без какой-то мелочи. Он прилагал все усилия, обедал несколько раз в день...* (ЗТ 32). *Остап... стал подсчитывать расходы со дня получения миллиона... Шуба, соус... и всякая чепуха. Если не считать пятидесяти тысяч Балаганова, которые не принесли ему счастья, миллион был на месте* (ЗТ 33). Вскоре после этого он демонстрирует свое богатство молодым людям в вагоне - по-прежнему в качестве *одного миллиона* (ЗТ 34). Та же терминология остается и после превращения денег в драгоценности: Остап *боролся за свой миллион, как гладиатор* (битва с румынскими пограничниками; ЗТ 36). Авторам, проводящим в последней части романа плакатно-четкую формулу о бесполезности богатства при социализме, важно все время держать перед глазами читателя этот миллион в качестве символа, а тем самым - по определению - и материального предмета, вещественность которого усиливается тем, что Бендер носит его в

специальном мешке или чемодане.

ЛИТЕРАТУРНЫЙ РЯД

Выше говорилось, что благодаря совпадениям и симметриям возникает впечатление высшей целесообразности, управляющей событиями и приводящей в соответствие разные сюжетные линии. Этот эффект усиливается за счет множества готовых литературных мотивов и схем, примененных в романах: обилие знакомых фигур жанрового и фабульного плана как бы указывает, что действие разворачивается в некотором смысле "правильным" образом, в согласии с принятыми событийными канонами.

Наличие готовых моделей, образов, цитат, аллюзий и т.п. - известное свойство литературы, о котором написано много статей и книг. Не вдаваясь в теорию вопроса, мы все же считаем нужным провести некоторые принципиальные разграничения, которым не всегда уделяется должное внимание. Одним из главных различий между готовыми литературными единицами, инкорпорируемыми в структуру текста, мы считаем следующее: (а) должна ли данная единица, по замыслу автора, быть выделена и осознана читателем как нечто чужое, отсылающее к другим текстам, или (б) она должна восприниматься как органическая часть данного текста, и напоминание о ее источнике не входит в задачи автора? Первый тип использования готовых элементов мы будем называть интертекстуальным, второй - неинтертекстуальным. Неинтертекстуальное использование означает, что данный элемент употребляется не ради соотнесения с внешним литературным фактом (что может быть даже нежелательным), а исключительно ради своего собственного художественного потенциала, т.е. заложенных в нем тематико-выразительных возможностей. Последние, впрочем, не отменяются и при интертекстуальном использовании. Среди интертекстуально употребленных единиц следует отличать те, которые отсылают к определенному источнику - тексту, автору, направлению и т.п., - от тех, чья функция ограничивается созданием общего впечатления "чего-то знакомого", искусственности, литературности и т.п.

Это последнее разграничение подсказывается самим характером готовых единиц. Вторая важная дихотомия состоит в том, что готовый элемент может представлять собой (а) конкретный компонент чужого текста, т.е. фактически цитату, (б) более или менее аб-

страктную модель или схему, заполняемую и дорабатываемую в соответствии с задачами данного текста. Модели (схемы), в свою очередь, распадаются на универсальные (такие, которые можно встретить у самых разных авторов и школ) и "фирменные", или индивидуальные (т.е. представленные в текстах лишь одного автора или направления, а то и в одном-единственном тексте). Разумеется, все эти разграничения сформулированы самым общим и недетализированным образом: реальная картина содержит разного рода градации, пограничные случаи и проч.

Сказанное можно представить в виде следующей таблицы:

Тип использования Тип готового элемента		Неинтертекстуальное использование	Интертекстуальное использование	
			отсылающее к определенному источнику	не отсылающее к определенному источнику
Общая модель	Универсальная	1 модели, встречающиеся оказионально и хорошо замотивированные - напр., мотив 'пожар/перерождение' у Диккенса, Бронте, Пушкина, Толстого	2	3 модели, встречающиеся в большом количестве и подчеркнутые (Ильф и Петров)
	"Фирменная" (индивидуальная)	4 Байронические мотивы в ранних поэмах Пушкина Мотивы из <i>Гекльберри Финна</i> в 12-ти стульях	5 Эллинистические, восточные и др. модели в стихах М. Кузмина Мотивы <i>Одиссеи</i> у Джойса	6
Конкретный фрагмент		7 <i>Василий Теркин</i> - заглавие поэмы Твардовского, позаимствованное из одноименного романа Боборыкина (XIX в.)	8 Маяковский <i>Война и мир</i> (заглавие из Толстого) Пастернак, <i>Столетье с лишним - не вчера</i> (с цитатами из Пушкина)	9 Малоизвестные цитаты без ссылки на источник в <i>Повестях Белкина</i> , в пьесах Чехова, выделенные как цитаты Фиктивные цитаты в эпиграфах

Каким образом интертекстуальные намерения автора при введении той или иной единицы могут быть доведены до сознания читателя - отдельный вопрос. У Ильфа и Петрова осязаемость готовых мотивов достигается прежде всего необычайной их густотой: даже многие мелкие и проходные детали восходят к тем или иным почтенным клише, и воздух романов оказывается буквально насыщен литературностью. При этом известные мотивы часто предстают в комически искаженном виде, со смешными преувеличениями. Как бы издеваясь над способностью архетипов постоянно возрождаться в новом материале, писатели подставляют в них советское содержание, образуя абсурдный контраст с традиционным звучанием старой схемы. Разнообразная игра со штампами в ДС и ЗТ задает общий ключ для чтения романов, создавая сплошную зону интертекстуальности, настраивая на восприятие любого сколько-нибудь эффектного элемента как имеющего литературное происхождение.

В ДС и ЗТ представлены все типы готовых единиц, но мы в этой статье ограничимся интертекстуальными моделями, т.е. клетками 3 и 5 в нашей таблице. Укажем сначала основные модели фабульного плана, затем - жанрового.

Фабула обоих романов основана на известных мотивах: в первом романе это ситуация типа 'шесть наполеонов', во втором - мотив 'подпольного богатства'^а. Тайна сокровища открывается героям 'умирающим' в ДС и 'товарищем по тюремной камере' в ЗТ^б. В обоих случаях центральную линию романа образует один из самых

^а Драгоценность, запрятанная владельцем (часто - скрывающимся от погони, в спешке) в один из одинаковых предметов и затем разыскиваемая им путем перебора предметов, фигурирует в нескольких рассказах о Шерлоке Холмсе, в недоедшей до нас комедии Льва Лунца о петках и в ряде других произведений. В более широком плане эта фабула родственна мотиву о дьяволе, оставившем среди людей свое имущество (часто - разрозненное, расчлененное) и отыскивающим его (ср. у Гоголя историю о красной свитке). - Богач, ведущий нищенский образ жизни, скрывающий богатство и слышащий бедняком, встречается у Плавта и Мольера, у Бальзака (Гобсек, отчасти Горю), у Достоевского (Прохарчин, нищий с пятью тысячами в *Подростке*, I.5); у Диккенса упоминается обширная литература о таких богачах (*Наш общий друг*, III.6).

^б Тайна, открываемая на смертном одре: Ирвинг, *Завещание мавра*; Стювенсон, *Остров сокровищ*, *The Dynamiter*; Тик, *Фортунам*; Бальзак, *Урсула Мируэ*, *Фачино Кане*; Брет Гарт, *Габриэль Конрой* и мн. др. Тайна, открываемая в тюрьме: Дюма, *Граф Монте-Кристо*.

распространенных архетипов - 'поиск', формы которого также отчасти являются типовыми: в ДС, в линии отца Федора, это 'следование по пятам' (разыскиваемый персонаж - Брунс - часто меняет местожительство; прибыв в очередное место, священник обнаруживает, что тот недавно был здесь, но уехал); в ЗТ - 'сбор компрометирующих материалов'^В. Оба романа заканчиваются 'потерей сокровища' - мотивом, типичным для сюжетов о богатстве, приобретаемом неправедными путями. Особенно богаты типологические параллели имеет утрата сокровища в ДС^Г.

Кроме этих центральных линий, архетипически построенными оказываются многочисленные частные эпизоды обоих романов. Например, прибытие Ипполита Матвеевича в Старгород к своему бывшему

^В Параллели к странствиям отца Федора: греческий роман Ксенофонта Эфесского о Габрокоме и Антии; Диккенс, *Лавка древностей* (одинокый джентльмен, разыскивающий Нелли и ее деда); Жюль Верн, *Приключения капитана Антифера*; Лонгфелло, *Званджелина*; Набоков, *Лолита* (герой гоняется за Лолитой и Квилти по залам, оставляемым ими в мотельных книгах); Пьер Венуа, *Дорога гигантов* (гл. 1); Маршак, *Почта* (письмо следует за адресатом по свету) и мн. др. - Сбор разоблачительных материалов представлен в *Графе Монте-Кристо*, в романе Каверина *Два капитана*; в менее ярко выраженной форме у Диккенса (*Дэвид Копперфильд*: Микобер - Хип).

^Г Для широкого круга сюжетов характерно, что добыча в конце концов ускользает из рук героя, завладевшего ею, и так или иначе растворяется в окружающей среде, становится недостижимой и не-отчуждаемой. Весьма древний мотив - 'воссоединение добытого объекта с природой': он выбрасывается в реку или болото, гибнет в огне, пожирается хищниками (рыба в *Старике и море* Хемингуэя); синяя птица улетает (Метерлинк). Другой вариант - 'переход сокровища в общее владение': пример - расхищение земли в конце романа Вальзака *Крестьяне*. Особенно близким к ДС оказывается роман Блеза Сандрара *Золото*. На золотonosный участок, открытый капитаном Зуттером, набрасываются тучи колонистов, оттесняют первооткрывателя и владельца земли и основывают на ней город Сан-Франциско. Другой сюжет этого типа дал бразильский писатель Олаво Вилас в поэме *Охотник за изумрудами*, где герой в предсмертном бреду видит нация, завладевавшая открытыми им изумрудными приисками, строящая города и т.п. - Рассказ В. Катаева *Цветы* (1936) напоминает одновременно финальные части ДС и ЗТ, которыми, вероятно, и навеян. Счастливым молодой отец хочет к возвращению жены из роддома уставить цветами всю квартиру. Но в магазинах цветов не оказывается - они все распроданы, так как завтра праздник 1-го мая. Проснувшись утром, молодые родители видят в окне, что вся Москва убрана цветами, так что мечта исполнилась - ребенка в его первый день жизни дома окружают цветы. Сходны даже метафоры: *Вся Москва была похожа на огромный праздничный букет* (ср. в ДС: *диадема превратилась в театральный зал и т.п.*).

дворнику Тихону - это манифестация мотива ' (родовой дом и) верный слуга', занимающего видное место в классической литературе^д. Впервые появляясь на страницах ДС и ЗТ, Бендер оба раза не имеет ни копейки денег - это мотив 'бедствующего молодого человека', типичное начало старого романа^е. Женитьба Бендера на вдове Грицацовой восходит к мотиву 'женщина, удерживающая героя от продолжения странствий, но покидаемая им ради долга'^ж. Злоключения Лоханкина в коммунальной квартире реализуют мотив 'утонченная,

^д Старый слуга и хранитель дома (швейцар, дворник и т.п.) воплощает верность прежней жизни и традиционным ценностям, от которых герой так или иначе оказался оторван и с которыми он пытается воссоединиться. Обычно он узнает вернувшегося хозяина и оказывает ему первую помощь, чаще всего - дает ему приют под своим скромным кровом; этот союз со старым слугой может служить первым этапом вступления героя в свои прежние права. Наиболее известный пример - в *Одиссее* (свинопас Эвмей); мотив представлен также в турецком эпосе, в пьесах Гоцци (*Турандот*, *Счастливые нищие*), Шиллера *Разбойники* (Карл Моор и Даниэль), в романах Вальтер Скотта (*Айвенго*), Диккенса (*Наш общий друг: Роксмит у Боффина*), Бальзака (*Полковник Шабер*), Текерея (*Ярмарка тщеславия: разорившийся м-р Седли у своего бывшего клерка*), Толстого (Анна Каренина и Капитоныч в сцене свидания с сыном) и мн.др. В современной литературе он представлен у Горького (старый Артамонов у дворника Тихона в финале *Дела Артамоновича*), Булгакова (*Ханский огонь* и *Дом Эльзит-Рабкоммуна: старый владелец дома и управляющий, оставленный новой властью в качестве зрителя, но имеющий тайное задание от хозяина - сохранить дом до лучших времен*), В. Катаева (*Я - сын трудового народа*), Пастернака (*Доктор Живаго: отношения героя и дворника Маркела, которые здесь знаменательно трансформированы*) и мн.др.

^е Шамиссо, *Петер Шлемиль*; Бальзак, *Шагренова кожа*; Достоевский, *Преступление и наказание*, *Идиот*; Мопассан, *Милый друг*; Марк Твен, *Ванкота в миллион фунтов стерлингов*; Стивенсон, *The Dynamiter* и мн.др.

^ж Классические примеры дает античность: Тесей и Ариадна, Одиссей и Калипсо, Эней и Дидона. В новой литературе: Пушкин, *Арап Петра Великого* (Ибрагим и графиня Д.); Блок, *Соловьиный сад*; А. Платонов, *Фро*. В большинстве случаев женщину покидают спящей, на расвете, что выражает две темы: (а) контраст функций и сфер героя и героини (ей - дом, уют, постель; ему - дорога, подвиги, труды), (б) пробуждение героя от духовной спячки, начало нового дня и нового цикла его деятельности. Так обстоит дело и в ДС (*на заре ты ее не буди*).

легкоранимая личность, травимая хамами³. О пожаре Вороньей сло-

³ Хамаы, которым придаются черты звероподобия, низменной животной силы, травят нежного героя, уличают его в постыдных провинностях, физически оскорбляют и, среди прочего, подвергают его тому или иному унижению по сексуальной линии. Соотношение между героем и его обидчиками может, однако, сдвигаться в пользу последних, если они репрезентируют естественную жизнь, а его интеллигентность носит извращенный и антигуманный характер. Мотив встречается в комическом или трагикомическом варианте у Гоголя (*Невский проспект*: немцы-ремесленники порют поручика Пирогова на глазах у дамы; Чичикова собираются бить по лицу слуги Ноздрева), у Чехова (*Человек в футляре*: Коваленко спускает Великова с лестницы под смех его дамы), у Ильфа и Петрова (наказание Лоханкина, дополняемое сексуальными унижениями: жена ушла к Птибурдукову, Дуня наблюдает за экзекуцией, *конфуэливо смеясь*). В большинстве случаев, однако, автор вызывает сочувствие к герою и отвращение к его мучителям. Примеры: Лесков, *Леди Макбет Мценского уезда* (героиню подвергают телесному наказанию ее бывший любовник с пощечью таких же, как он, хамов-каторжников); Чехов, *Печенег* (рассказ Жмухина о черкесской вдове-княгине, высеченной солдатами); Горький, *Дело Артамоновых* (скотина-офицер Маврин, отбив у Якова женщину, дергает его при ней за бороду); А.Н.Толстой, *Прогулка* (кузнец порет акцизного чиновника, ухаживавшего за его дочерью); Набоков, *Камера обскура* (героя - ослепшего искусствоведа и эстетика - подвергают чудовищным издевательствам его любовница и циничный хам Горн, с которым она живет); Бабель, *Вечер* (хилый интеллигент Галин влюблен в прачку Ирину, но та идет спать с "мордатом" поваром Василием) и т.п. Черты отталкивающей физиологической brutality в обидчики героя обнаруживают большую одногипотезность. Этот персонаж часто рисуется в нижнем белье, в подтянниках, голый по пояс, босой (у Набокова - голый, обезьяноподобный), покрытый волосами, с неприятным запахом, с уродливыми каменными ногтями на пальцах ног. В эпизоде с Лоханкиным почти всеми этими чертами наделен Никита Пряхин. Замечательное сходство в деталях прослеживается между сценой Лоханкин/Пряхин в ЭТ 13 и финалом повести А.Платонова *Епифанские шлюзы* (1927), где палач, *огромный там в одних штанах на пуговице и без рубашки*, расправляется с британским инженером Перри, которого, как и Лоханкина, незадолго перед этим бросила женщина - его невеста, оставшаяся в Англии. Приказ палача, а также наивный вопрос Перри и свирепый ответ мужика образуют почти точный параллелизм со знаменитым диалогом в ЭТ: - *Общее собрание будет?* - *Будет, будет... Все тебе будет. Кофе тебе будет, какава! Ложись!* Элемент сексуального унижения есть в *Зависти* Ю.Олеси, где Андрей Бабичев предстает перед Кавалеровым в кальсонах, вызывая в нем содрогание своей жизненной силой и душевной толстокожестью (позже Бабичев спускает Кавалерова с лестницы и отнимает у него Валю). В повести А.Н.Толстого *Гадюка* героиню травят в коммунальной квартире, обвиняют в проституции, называют "клеяменой"; среди преследователей - ее удачливая соперница в любви. Иногда мотив любовного унижения отсутствует, и тогда упор делается на обвинения в позорных провинностях: хамы уличают интеллигента в краже дров (Замятин, *Пещера*) или "пятка яблок" (Олеша, *Список благодеев*); ср. обвинение Лужиным Сони в краже ста рублей (Достоевский).

бодки уже говорилось выше в связи с его символикой. История с шахматами в Васюках содержит интертекстуальную переключку с циклоповским эпизодом *Одиссеи*^И. Вставная новелла о гусаре-схимнике (ДС 12) - откровенная пародия на рассказы о святых отшельниках, в молодые годы блиставших в свете. Во многих таких историях отшельничество в конце концов терпит фиаско, герой побежден миром и возвращается в него, как это делает и граф Алексей Буланов в бендеровском рассказе^К.

Следование известным моделям наблюдается и в более мелких сценах. Когда журналисты "Станка" в ДС 39 не берут Бендера в свою машину, когда антилоповцы с обочины наблюдают автопробег, когда Остапа выгоняют из литерного поезда и не пускают в самолет (ЭТ 7, 30), мы имеем дело с манифестациями мотива 'экипаж и пешеход'^Л. Голый инженер Щукин перед захлопнувшейся дверью своей квартиры - это мотив человека, 'вытолкнутого в неподобающем виде на открытое место, увязимого, безуспешно пытающегося вер-

И В васюкинской главе имеется несколько параллелей с гомеровским рассказом: одноглазый председатель шахматного клуба; прибытие и отбытие героев по воде; отказ Бендера фотографироваться (ср. отказ Одиссея назвать свое имя); ослепление противника (Бендер швыряет горсть фигур в голову одноглазого и разбивает лампочку); камни, бросаемые преследователями в судно героев; угроза жизни героев; насмешки героя над преследователями.

К Мотив представлен у Гофмана (*Серапионовы братья*), Филдингга (*Том Джонс*, рассказ о горном отшельнике), Мериме (*Души чистилища*: здесь герой, хотя и оскверняет свой монашеский статус, убив на поединке старого врага, но монастыря не покидает); у Достоевского (старец Зосима, бывший в молодости гвардейским офицером: неудача святости и возвращение в мир распределены здесь между двумя персонажами - старцем, который после смерти "прованивает", и его учеником Алешей; уходящим к людям); у Толстого (*Отец Сергий*).

Л Данный мотив выражает тему униженности, отвергнутости героя некой средой, а также тему расхождения жизненных путей между ранее близкими людьми, один из которых "уносится вверх" в социальном или карьерном плане. Примеры: Лермонтов, *Максим Максимич* (Печорин проявляет холодность к старому другу, уезжает в коляске, говоря *Всякому своя дорога*; тот с обочины горестно глядит вслед); Толстой, *Воскресение* (Катюша видит Нехлюдова в окне вагона, пытается бежать за поездом); Некрасов, *Тройка* (*Что ты жадно глядишь на дорогу...*); Чехов, *Анна на шее* (отец в начале и конце рассказа порывается бежать за экипажем, в котором уезжает дочь) и мн. др.

нуться в укрытие^М. Кепка Бендера, катящаяся по земле в направлении Индии, - это комический мотив 'веди, не повинующейся хозяину'^Н. Дети в ДС 5 бегут за Бендером, входящим в Старгород, в ДС 10 растаскивают по кусочкам ремонтируемые Полесовым ворота, выполняя оба раза типичные функции детей^О. Отец Федор, отправляясь на поиски стульев, сбивает локоны и бороду (ДС 3)^П. Птицы выклеивают детали из овсяной картины Феофана Мухина, а ломадь, везущая картину в музей, оглядывается и ржет (ЗТ 8)^Р.

^М Представлен у Боккаччо (VII.4) и у Мольера (*Жорж Данден*): оба раза речь идет о ревнивце, которого жена обманом выслала на улицу, не пускает назад и стыдит. Встречается у Диккенса (м-р Уникль выходит из гостиницы, дверь захлопывается, он в дезабилье, перед портшезом дамы, на виду у ее свирепого мужа, *Пике, клуб*, гл. 36; миссис Эфферы и приходящий ей на помощь Ригго - как Щукин и Бендер, *Крошка Доррит*, 1.29), у Марка Твена (принца, вышедшего за ворота дворца, стража не пускает назад, так как на нем ломотья Тома Кэнти, *Принц и нищий*). В более общем плане сюда относятся мотивы одежды, украденной у купающегося, а также сказочного превращения героя в животное - уязвимое, беспомощное, лишенное прав (осла, птицу, мышь, насекомое) и т.п.

^Н Ср. погоню владельца за кошечкой (Гофман, *Золотой горшок*), за пуговицей (Макар Деушкин в *Бедные люди*), за посудой (К.Чуковский, *Федорино горе*), за шляпой (Пиквик, гл. 4; Н.Готорн, *The Goldthwaite Treasure*). Об унижительности погони за шляпой см. замечания у Достоевского (*Подросток*, III.6).

^О 'Растаскивание, разрознивание' детьми различных вещей см. у Чехова (*Палата № 6*: мальчики разграбляют книги Ивана Дмитрича); у Достоевского (*Елка и свадьба*: расхищают и тут же ломают игрушки); у Текерея (наряжаются в платье Бекки Шарп и разыгрывают в них комедии, *Ярмарка тщеславия*, гл. 16). 'Дети, преследующие нового или странного человека' - см. Гюго (*Отверженные*, II.1: дети бегут за Жаном Вальжаном, входящим в городок Д.), Набокова (*Защита Лужина*, гл. 6: бегут за чудаковатым героем, бросают камни), Тьянянова (*Подпоручик Киже*: бегут за Синохаевым, дразнят).

^П 'Отстригание волос и бороды' - мотив, чаще всего выражающий разоблачение и унижительное наказание, но также смену статуса, образа жизни, разрыв с прошлым, начало странствий и поисков чего-либо. Пример первой функции - у Диккенса (*Крошка Доррит*, II.32: Пенк отстригает локоны, придававшие респектабельность лицу меру Кэсби). Примеры второй функции - у Толстого (*Отец Сергей*: герой, покидая монастырь, обстригает волосы); у Каверина (*Скандалист*: профессор Ложкин, уходя от семьи и привычных занятий, сбивает бороду; ср. там же: *Сбрейте бороду, вам пора начинать скандалить!*).

^Р Ср. античные легенды о художнике Зевксисе, изобавившем виноград так правдиво, что птицы слетались его клевать.

'Толпа, преследующая одного человека' (Паниковского в ЗТ 3, Вендера в Васюках), - нередкий мотив в авантюрных и эксцентрических жанрах^С.

Традиционны многие персонажи и их конфигурации: 'жена-расчетчица и труженик-муж' (супруги Щукины)^Т; 'мнимый гений - нахлебник у женщины' (Лоханкия/Варвара)^У; 'великий путешественник и его бестолковые спутники' (Бендер и его компаньоны)^Ф; 'дед, опекаемый внучкой' (Синицкие)^Х; 'опустившийся, некогда приличный человек' (Паниковский, Бендер в начале ДС)^Ц. "Воронья

^С Ср. Бекфорд, *Ватек* (погоня за Гяуром); Диккенс, *Оливер Твист* (гл. 11); Дюма, *Черный тальпан* (гл. 1-4; погоня толпы за двумя де Виттами); Ж.Верн, *Бедствия китайца* (гл. 13); И.Башевич-Зингер, *Кровь*; фильм Бестера Китона *Seven Chances* (герой спасается от толпы невест) и т.п.

^Т Чехов, *Попригунья*; Е.Зозуля, *Тысяча* (рассказ "Вышла замуж за труженика..."); отчасти *La Ravine* Мопассана и т.п.

^У Диккенс, *Николаас Никльби* (супруги Манталини; ср. притворные угрозы самоубийства м-ра Манталини с голодовкой Лоханкина); Тургенев, *Татьяна Борисовна и ее племянник*; Достоевский, *Бесы* (Степан Трофимович у генеральши Ставрогиной); Ибсен, *Дикая утка*; Чехов, *Дядя Ваня* (Серебряков; живет в имени первой жены, окружен работающими на него женщинами); Н.Эрдман, *Самоубийца* и др. Как правило, подобный персонаж капризен, хитер, притворяется болезненным, требует внимания, любит принимать обиженную позу, говорит, что уйдет, "поступит в губернеры к купцу" (ср. Лоханкина: *Уйду я прочь и прокляну притом*), иногда уходит, но после недолгих и бестолковых странствий возвращается.

^Ф Как правило, спутники недалевидны, слабы, хитры, делают глупости и восстают против вождя, нанося этим вред делу. Классический пример - в *Одиссее* (съедение быков Гелиоса и последовавшие бедствия); также в *Лавке древностей* (путешествие Нелл с дедом), повести Стейнбека *Of Mice and Men* и т.п. Ср. растрату Воробьянинова в ДС, неприятности с Козлевичем и Паниковским в ЗТ.

^Х Ср. *Лавку древностей* (Нелл и дед). Дети, руководящие немощными взрослыми, - мотив, встречающийся в античной литературе (*Эдип в Колоне* Софокла), у Диккенса (кукольная швея и алкоголик-отец, *Наш общий друг*), Достоевского (Коля и генерал Иволгин, *Идиот*), Чехова (Петр Леонтьич и гимназисты, *Анна на шее*).

^Ц Данный тип, очень обильно представленный, обычно имеет такие признаки, как отсутствие белья или бутафорское белье (манишка Паниковского), попытки скрыть дыры, плохая обувь, отсутствие носков, болезненная амбиция, хвастовство бывшим благополучием. Примеры: в испанских романах (нищие идалго), у Дюма (Портос,

слободка^н типологически близка к семейным пансионам Бальзака и Достоевского, старгородский дом собеса - к диккенсовским интерьерам, хозяева которых с многочисленной родней эксплуатируют призреваемых и кормятся за их счет^ч.

Ориентация Ильфа и Петрова на классические, в основном западные, модели еще более явно сказалась в жанровом и стилистическом плане. Мы встречаем в них, например, такие элементы западного романа, как вставные новеллы (о гусаре-схимнике, о Вечном Жиде, об Адаме е Еве), письма (почти вся линия отца Федора дана в его письмах к жене), авторские отступления в фельетонно-эссеистском стиле (о пешеходах, о том, что в Москве любят закрывать двери, о большом и маленьком мире, о вокзалах, о мебели, о матрацах, о статистике, об ответственных работниках, которые "только что вышли" и т.п.)^ш. Жанр романа-путешествия, сталкивающий героя с необычными чудачками и монстрами, имеет давнюю традицию (Сервантес, Смоллет, Гоголь...). Композиционная структура ДС и ЭТ выглядит как квинтэссенция классической нарративной техники: романы могут служить настоящей антологией сюжетных приемов. Рассматривать их подробно здесь нет никакой возможности: укажем для примера на наличие в обоих романах двух параллельных линий, варьирующих центральный мотив ('поиск') в двух различных ключах (линия Воробьянинова/Бендера и отца Федора в ДС; Бендера и Паниковского/Балаганова в истории с гириями, ЭТ

Три мушкетера, с фальшивой португесей); у Бальзака (Шабер, Рафаэль в начале *Шагреновой кожи*); у Чахова (Петр Леонтьич), Горького (барон, *На дне*) и др.

^ч Ср. пансионы в *Отце Горю* и *Господине Прожарчине*, школу м-ра Сквирса в *Николае Никльби*. Между ЭТ 13 и *Прожарчиним* имеются параллели в мелочах, например в сцене порки Лоханкина *с аятре-солей свешивалась голова ничьей бабушки*; у Достоевского в аналогичной сцене собрания жильцов *сверху с печки, с испуганным любопытством, глядели головы Авдотьи-работницы и хозяйской кошки-фаворитки*. Много общих деталей имеют дом собеса и школа м-ра Сквирса.

^ш Ср. у Диккенса рассуждения о дендизме (*Холодный дом*, гл. 12), о старых лондонских гостиницах (*Пухв. клуб*, гл. 10), о естественном и противостественном (*Домби и сын*, гл. 47); у Бальзака и Гюго - о характере и истории разных мест и зданий Парижа; у Пушкина - о станционных зрителях и об уездных барышнях, и т.п.

20-23)^{III}. Уже известные нам совпадения и согласования сюжетных моментов прочитываются, помимо прочего, как ироническая гиперболоизация соответствующих согласований в авантюрном романе. Наконец, фарсовый комизм и эксцентрика - драки, погони, вопли, прыжки и проч., - типичные для ДС и ЗТ, восходят к мольерско-диккенсовской школе телесного юмора - возможно, не прямо, а через посредство немых комических кинолент.

Подчеркнем в заключение этого краткого обзора тесную связь между архетипическим фоном какого-либо момента в романе и его символическими обертонами. Встречая мотив, который кажется смутно знакомым и идущим из анонимной старины или прямо перекликается с каким-то классическим прототипом, и в то же время явно оказывается пригодным и для оформления современной темы, читатель склонен подозревать в нем некую универсальную истину и объясняющую силу. В этом смысле насыщенность фабулы ДС и ЗТ традиционными фигурами опять-таки скрыто работает на ту веселую атмосферу квази-философской многозначительности, которая, как мы видели ранее, постоянно дается и открытым текстом.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Осветив основные черты мифологизма (в нашем понимании этого термина) у Ильфа и Петрова, повторим сказанное в самом начале - что эти параметры в значительной степени помогли ДС и ЗТ стать важной историко-культурной парадигмой, занимающей одно из центральных мест в литературной "иконографии" советской эпохи. Этим мы вовсе не хотим сказать, однако, что классический характер романов целиком вытекает из упомянутых особенностей их мира. Мы описали в этой статье лишь общие правила представления действительности, своего рода языковую форму, задаваемую в романах, и

^{III} Две линии, развивающие основную тему в двух ключах - прямом и метафорическом, серьезном и смешном, позитивном и негативном, прямом и обратном и т.п., - представлены в *Анне Карениной* (Каренины/Облонские и Левины), в повести Толстого *Холстомер* (параллельная судьба человека и лошади), в новелле Т.Манна *Смерть в Венеции* (темная страсть, овладевающая героем, и холера, надвигающаяся на город), в *Подпоручике Кижее* Ю.Тютюннова (мнимо-живой Кижее и мнимо-умерший Синюхаев) и т.п.

совершенно не касались того, как авторы пользуются этим языком, какие идеи и ситуации они воплощают с его помощью и т.п. Для успеха романов потребовалось счастливое стечение целого ряда факторов, среди которых - талант, остроумие, легкость, острота социального зренья, актуальность и многое другое, чему трудно подыскать точное имя. Место Ильфа и Петрова в современной литературе не в последнюю очередь обеспечено фигурой их центрального героя, стоящего на некоторых магистральных линиях мировой литературной типологии и в то же время совершенно неповторимого. Своеобразное сочетание социального "низа" с интеллектуальным "верхом", внеположности обществу и циничной неангажированности с духовной свободой и аристократизмом, воплощенное в Бендере, несет в себе возможности многостороннего сатирического освещения действительности. Дифференциальные признаки образа Бендера, механизмы его сатиры, его место среди литературных персонажей - вот лишь некоторые из тем будущих исследований об Ильфе и Петрове, которые должны обеспечить этим писателям их законное место в научном обиходе славистики и сравнительной литературы.

П р и м е ч а н и я

1. Alex Preminger (ed.), *Princeton Encyclopaedia of Poetry and Poetics*. Enlarged Edition, Princeton University Press, 1974, p. 538.
2. В особенности свойственных философскому роману Достоевского и Толстого. Как замечает В.В.Кожин, "в романе Достоевского все живут последними, конечными вопросами. И - что еще важнее и характернее - все живут в прямой соотносности с *целым миром*, с человечеством, и не только современным, но и прошлым и будущим. Конечно, и Раскольников и Мармеладов не перестают поэтому жить в своих каморках и на узких улицах вокруг Сенной площади... Но герои чувствуют себя все же на всемирной арене..., как будто на них смотрит целое человечество, все люди, даже Вселенная" (В.В.Кожин, Роман - эпос нового времени. В кн. *Теория литературы: основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы*. Москва; Наука, 1964, стр. 157). Так, Соня побуждает Раскольникова поцеловать землю, которую тот осквернил, и поклониться всему свету, а Шатов говорит Ставрогину: "Мы два существа и сошлись в беспредельности в последний раз в мире". Подобное соотношение с мировыми категориями свойственно и Толстому, хотя в более завуалированном виде (см., в частности, такие мо-

менты линий Пьера и князя Андрея как комета 1812 года, аустерлицкое небо, бессмертная душа Пьера во французском плену и т.п.). Романы Ильфа и Петрова представляют собой обобщенную карикатуру на указанные тенденции "великих" романов, подобно тому как пасториди Козьмы Пруткова относились к целым школам и эпохам лирической поэзии.

3. Попутно отметим и многозначительность фигуры парикмахера. Цирюльник - обычно мудрец, философ, советник (Фигаро, Партридж у Филдинга и др.). Его работа может быть связана с идеями перерождения, омолаживания или смерти (см. *Смерть в Венеции* Т.Манна). Снятие волос, бороды - символ перемены жизни (в частности, этой операции подвергают себя Воробьянинов и отец Федор перед началом своих странствий).

4. *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, p. 833.

5. Данное толкование позаимствовано из J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Vol. 4, Paris; Seghers, 1974, p. 303.

6. Бег - символ суеты и бесплодной деятельности; среди многочисленных иллюстраций - *Горелки* Державина, *жизни мышья беготня* Пушкина, *Бег* Булгакова и проч.

Leonid HELLER, Thomas LAHUSEN (Lausanne)

PALIMPSEXES.

LES MÉTAMORPHOSES DE LA THÉMATIQUE SEXUELLE DANS LE ROMAN
DE F. GLADKOV "LE CIMENT",

Notes pour une approche analytico-interprétative de la
littérature soviétique

1. Dans le domaine des études de la littérature soviétique, la situation est aujourd'hui d'une complexité à première vue réjouissante.

On y voit s'affronter des tendances très diverses qui vont du post-structuralisme ou du post-New Criticism jusqu'à la critique impressionniste la plus traditionnelle, en passant par l'analyse sociologique. Les travaux des "dissidents", la troisième vague d'émigration, avec son lot d'historiens et de critiques littéraires, ont produit un impact certain sur les russistes occidentaux qui, en même temps, se font un devoir de suivre tout mouvement amorcé en Union Soviétique; à l'influence de l'école de Tartu, au culte bakhtiniste actuellement de rigueur, s'ajoutent d'une manière paradoxale mais bien réelle les influences des conceptions élaborées par les tenants du réalisme socialiste "modernisé". Tout cela complique le tableau général.

Cependant, à y voir de plus près, cette complexité reflète non pas tant quelque élan créatif, mais bien plus l'état d'une confusion conceptuelle qui règne dans la Literaturwissenschaft occidentale.

Il est curieux et instructif d'observer comment les auteurs soviétiques adaptent à leur usage les nouvelles modes, comment, par exemple, la notion de "système" est utilisée dans la recherche typologique (Barabaš, Ovčarenko, etc.), ou comment les concepts bakhtiniens de "dialogue" et de "polyphonie" entrent dans le discours critique stéréotypé, sans rien enlever à la cohérence de la grande doctrine.

Il est non moins instructif de voir une bonne part des auteurs occidentaux en mal de dépasser la contradiction entre l'interprétation idéologique et l'analyse formelle, et qui s'enlisent dans une recherche de plus en plus ponctuelle, dans des descriptions pragmatiques à outrance, dans des schémas abstraits démentis au premier contact avec la réalité du texte.

Rares sont les travaux qui ne se limitent pas à étudier tel ou tel autre aspect isolé d'une oeuvre, tel ou tel autre écrivain détaché de son contexte. Plus rares encore sont ceux qui, à partir de l'analyse textuelle, ouvrent des voies vers une application plus générale des résultats obtenus ou, inversement, rendent compte de l'apparition et de la structure d'une oeuvre, en se basant sur une vision plus large de la situation et du développement littéraires.

Bref, il manque d'approches visant à saisir les processus mêmes qui fondent la littérature soviétique et à en dégager la spécificité. Notre travail s'inscrit dans la recherche d'une telle approche.

2. Le traitement réservé au roman de F. Gladkov, *Le Ciment*, dans l'historiographie littéraire occidentale illustre bien l'impuissance de cette dernière à offrir une véritable alternative à la conception officielle.

Il s'agit, comme on sait, d'un livre qui a obtenu lors de sa parution en 1925 un grand succès populaire, qui a provoqué des discussions houleuses et qui est entré, pour toutes les histoires officielles de la littérature soviétique, dans le panthéon de ses oeuvres majeures. Pratiquement tous les livres des années 20 qui ont pu être réédités par la suite, ont subi des remaniements plus ou moins importants. En ce sens, *Le Ciment* bat tous les records : pendant trente trois ans, il est remanié par son auteur presque à chaque nouvelle édition (36 durant la vie de l'écrivain). Il comptait et compte toujours parmi les livres les plus souvent publiés en URSS.

De nombreux chercheurs soviétiques se sont penchés sur le cas Gladkov et sur celui de *Ciment*. Dans leurs études, B. Brajnina ¹, L. Ul'rich ², I. Uchanov ³, A. Voloženin ⁴, V. Stachov ⁵ et d'autres évitent soigneusement de poser des questions gênantes : ils se bornent à répertorier d'une manière très sélective les modifications, relèvent élogieusement les ajouts d'ordre idéologique (comme les évocations enthousiastes de Lénine, de plus en plus nombreuses avec le temps) et surtout, ils insistent sur le perfectionnement constant du style et de la langue du roman, qui va des excès propres aux années 20 à une prose épique, limpide et virile. Gladkov, lui, est

présenté comme un exemple héroïque d'un écrivain toujours en lutte contre lui-même, toujours aspirant à l'absolu.

L'étude la moins conventionnelle, le commentaire de N. Smirnova à la dernière édition du roman (*Sobranie sošinenij v 5-ti tt.*, Moscou, 1983), qui fait le point des analyses textologiques, en arrive à mettre en doute le bien-fondé de certains changements et suggère même quelques problèmes de fond. Elle reste pourtant conventionnelle par sa méthodologie. Comme tous les autres commentaires, critiques et interprétations du roman, le travail de Smirnova se contente de citer un certain nombre de transformations auxquelles a été sujet le roman selon le double critère du sujet et de la langue (du style), mais ce d'une manière floue, jamais systématique : transformations d'un certain nombre de thèmes dans les premiers brouillons de *Ciment*, émergence du "thème principal", modifications de tel ou tel autre thème dans les éditions ultérieures, altération du caractère de certains personnages, observations lexicales, syntaxiques, stylistiques, tout cela est présenté de façon péle-mêle. Il y a quelques remarques intéressantes concernant l'évolution parallèle du thème et du style et des modes narratifs dans les différentes versions du roman. Le remplacement, par exemple, au seuil des années 40, du présent par le passé des verbes "donne l'impression d'une distance entre l'auteur et le monde qu'il a créé et confère un caractère épique à la narration". Le commentaire ajoute : "mais ceci donne un aspect léché et monotone aux descriptions". Mais ce type d'audace, produit isolément et comme par hasard, n'engage à rien et ne remet rien en question. Il n'a pas de conséquences sur le système de valeurs ambiant, comme le prouve la conclusion de l'auteur : la langue du premier Gladkov, affirme Smirnova, n'est plus acceptable pour le lecteur contemporain, "élevé selon les canons de la littérature classique" et n'intéresse plus qu'un cercle étroit de spécialistes (dialectologues, linguistes et historiens de la littérature). Mais pour ces derniers (cette fois-ci nous acceptons) "le titanesque travail de F. Gladkov, mené par celui-ci pendant un tiers de siècle, est révélateur, dans une certaine mesure, des voies de développement linguistique et stylistique de la littérature soviétique, de la constitution idéo-artistique du réalisme socialiste" (N. Smirnova, op.cit., p.554).

F. Gladkov a lui-même abondamment commenté sa réécriture, à la fois pour répondre aux critiques et pour anticiper sur celles à venir. Nous citons ici deux commentaires de l'écrivain : le premier date de 1932, le deuxième des dernières années de sa vie.

"La cadence intempestive de notre vie, et, par conséquent, de la littérature prolétarienne, impose à l'écrivain non seulement la maîtrise de tout ce matériau compliqué venant de ses observations et de ses recherches, mais encore la nécessité de l'incarner dans des tableaux artistiques. Dans la tension et la hâte de ce travail de sérieuses fautes et des ratés ne manquent pas de se manifester, c'est tout naturel... En l'occurrence, une telle étude approfondie et autocritique a été réalisée par moi à l'égard de mon roman *Le Ciment* et d'autres livres lors de leurs rééditions, et ce travail avait un sens considérable". 6

"En travaillant sur la langue de *Ciment*, j'ai tendu vers une plus grande vérité artistique des caractères, mais je n'ai jamais changé, trahi ni le sujet, ni la tendance de l'idée maîtresse du roman. Dans le principe même, je n'ai rien altéré, et je suis d'avis que cela ne doit pas se faire". 7

Un mot sur le lecteur actuel : il va de soi qu'il n'a droit, en URSS, qu'à la version du roman, rédigée en pleine époque stalinienne, entre 1940 et 1950.

Il paraît évident qu'un livre à la destinée aussi exemplaire, enseveli sous autant de clichés, en appelle à une étude libre des contraintes idéologiques. Pourtant, il n'a guère intéressé les chercheurs occidentaux qui le considèrent, non entièrement sans raison, comme un ratage artistique. Par conséquent, le plus souvent il est exécuté en quelques lignes et sans preuves à l'appui, comme par exemple, dans le livre de Johannes Holthusen (*Russische Literatur im 20. Jahrhundert* ⁸), remarquable par son pragmatisme et l'absence d'une conception générale. Très typique aussi, l'attitude adoptée par un historien aussi subtil que Gleb Struve (*Russian Literature under Lenin and Stalin* ⁹). Ce dernier décrit d'abord les grands conflits du roman, en laissant entrevoir sa richesse thématique, puis critique, lui aussi, les outrances langagières et stylistiques de la première version pour conclure, en une phrase, que dans les éditions ultérieures, Gladkov tente d'éliminer ces défauts.

Une telle constatation pousse à croire 1° que la réécriture de *Ciment* touche principalement son niveau stylistique; 2° que la manipulation stylistique ne modifie pas essentiellement un texte litté-

raire; 3° que le texte de *Ciment*, graduellement débarrassé de ses failles stylistiques, ne peut que "s'améliorer" avec chaque manipulation. Ainsi, volontairement ou non, Struve rejoint sur tous les plans la thèse officielle.

Nous nous proposons de nous livrer ici à une réflexion sur *Le Ciment* que nous considérons comme un des livres-clé du réalisme socialiste; le travail de réécriture qu'il a subi est, à nos yeux, révélateur de la structure du roman, mais aussi des structures qui fonctionnent à l'intérieur de la littérature soviétique.

3. Afin de ne pas nous perdre dans les détails, et pour ne pas entièrement reprendre la recherche textologique déjà faite, nous avons choisi de limiter notre corpus de travail. Nous allons comparer deux versions essentielles du roman. Celle de *Zemlja i Fabrika 1928*, vérifiée d'après l'édition de *GICHL 1931*, clôt la première étape de la réécriture dont Gladkov lui-même fera le point dans son article *Moja rabota nad "Cementom"* (*Literaturnaja učěba*, 1931, n°9) : nous appelons ce texte la *version A*. L'autre version est celle qui est considérée aujourd'hui comme canonique : elle se base sur la rédaction de 1939-40 que Gladkov a modifiée pour l'édition de ses *Oeuvres* en 1950 (Goslitzdat) et repris, avec quelques changements mineurs, dans l'édition des *Oeuvres en 8 volumes* (Goslitzdat, 1958). Nous citons ce texte d'après les *Oeuvres en 5 volumes* (*Sobranie sočinenij v 5-ti tt.*, Moscou, IChL, 1983), après vérification avec Goslitzdat 1950. Nous appellerons ce texte la *version B*.

4. Dans notre analyse nous partons du principe des interrelations de tous les éléments du texte littéraire. Notre modèle de travail postule un certain nombre de catégories ou niveaux qu'il croit constitutifs d'un pareil texte et qui sont les suivants : le *niveau thématique* (hiérarchie des thèmes); *caractérologique* (personnages, dynamique de leurs caractères, espace de leurs rapports); *compositionnel* (les macro-structures de la narration); *narratif* (les micro-structures de la narration : distance, perspective, etc.); *stylistique* (le système rhétorique : tropes, figures de style, etc.); *linguistique* (les registres de la langue utilisés en référence à la langue litté-

raire standard.

Le plan sémantique (l'interprétation) est, pour ainsi dire, vertical : il traverse, en les intégrant, tous les niveaux mentionnés. Notre "modèle" tend à une systématisation et une hiérarchisation des problèmes-clé de l'oeuvre (à plus long terme, d'un ensemble d'oeuvres) tout en cherchant à éviter les simplifications abusives et une trop grande complication. Il n'a donc pas l'ambition des "parcours génératifs" ou autres systèmes narratologiques du même type qui, aussi savants et séduisants qu'ils puissent être, obscurcissent plus souvent ce qui était assez clair avant de passer par leur filtre théorique ou, ce qui est pire, construisent des artefacts.

Concernant la réécriture, nous postulons que chaque modification se répercute sur d'autres niveaux du texte. Prenons un premier exemple.

Gleb Čumalov, après trois années d'absence pendant lesquelles il a combattu dans les rangs de l'Armée Rouge, rentre dans sa ville natale pour y retrouver son travail à l'usine de ciment et sa famille, Daša, son épouse, et Njurka, sa petite fille. Mais la joie de revoir celles qu'il avait quittées "pour partir dans la nuit hostile", et dont il était, depuis, sans nouvelles, est rapidement altérée. La femme qu'il retrouve sur le pas de sa porte est bel et bien Daša, mais il y a quelque chose de changé en elle, quelque chose qu'il est difficile de définir, de jamais vu auparavant, et dans les yeux de cette dernière la surprise et la joie se mêlent à l'effroi. Gleb prend sa femme dans les bras, les deux époux sont en proie à une émotion aussi intense d'un côté que de l'autre, mais lorsque Gleb se propose d'emporter sa femme dans la chambre, "как бывало в первые дни женитьбы", Daša se dérobe, se refuse à lui. Elle fait partie de la section féminine du parti (*ženotdel*) et une mission importante l'appelle à la campagne. Après lui avoir appris que leur fille Njurka est élevée à l'orphelinat (*detdom*) et lui avoir prodigué quelques conseils pratiques, la voilà partie. Gleb, sur le seuil de sa porte, reste pantois. Autour de lui, un silence inhabituel, au loin l'usine dont les cheminées ne fument plus; rien n'est comme avant, c'est l'abandon, seul un coq semble le narguer, de derrière la palissade, et lui demander : "Эт-то кто такой?" et "des chèvres, curieuses, clignent

de leurs yeux de serpent et marmonnent, de leurs lèvres de jeunes filles, de silencieux galimatias" (И козы с любопытством мигали змеиными глазами и лопотали девичьими губами беззвучную чепуху).

Laissons-nous un peu porter par l'interprétation. La symbolique de ce bestiaire est frappante : un coq, des bêtes à cornes aux regards de serpents...

Le contenu de ce premier chapitre est le même d'une version à l'autre, du moins dans les grandes lignes, car les deux textes révèlent des différences qui, aussi subtiles qu'elles paraissent à première vue, engagent la narration sur des voies bien différentes. Les altérations, fort nombreuses entre la *version A* et la *version B*, sont tout aussi lexicales que syntaxiques. Certains mots disparaissent, d'autres apparaissent à leur place, certaines phrases, voire des passages entiers sont épurés ou altérés, et il y a des innovations.

Commençons par l'apparition soudaine de Daša et sa description, suggestivement introduites par une phrase incomplète suivie d'un discours direct, repris rythmiquement 6 lignes plus bas :

(...) - заулюлюкала дверь и -
Дашка это, или не Дашка?
Баба в красной повязке (...) /A:9/

L'écriture de la même scène est plus "classique" dans la *version B* :

И только что хотел подняться на крыльцо - дверь
распахнулась.
Женщина в красной повязке (...) /B:279/

Disparaît également le deuxième discours direct. A noter le passage, d'une version à l'autre, de баба à женщина. Le premier mot est absent des réflexions de Gleb conduites au style indirect libre, à propos du changement auquel sa femme est l'objet. Daša est bien la même qu'au paravant, mais "tout le reste" est "étranger, pas féminin" : le dernier épithète не бабе est supprimé dans la *version B*. Hasard de l'écriture et de la réécriture? Ou la connotation familière-dépréciative de ce mot a-t-elle été considérée comme gênante à l'encontre de celle qui sera l'héroïne, à côté de Gleb, du roman, la Femme Nouvelle par excellence, dans toute sa pureté? Cet exemple indiquerait-il que la langue populaire a perdu de son prestige dans le système des valeurs linguistiques de l'"Etat Ouvrier et Paysan" entre la fin des

années 20 et les années 30? Ou s'agit-il d'un procédé de défocalisation (au sens de Genette)? Il reste que ledit passage de баба à женщина à l'encontre d'un "personnage positif", et "prononcé par l'auteur" (*avtorskaja red'*), la suppression de не баба в dans les mêmes circonstances, la suppression des deux discours directs qui embrayaient la description sur le point de vue du personnage Gleb, tout comme celle de la phrase incomplète précédant le premier discours direct, peuvent être considérés comme autant d'éléments récurrents d'un même procédé général : celui de la prise en main par le narrateur "omniscient" de la narration. Une de nos tâches sera de montrer dans quelle mesure ce procédé se vérifie pour l'ensemble du roman et quel est son sens.

Mais poursuivons notre analyse. Disparaissent ou sont altérés dans la *version B* les éléments par trop "physiques" et quelque peu naturalistes de la scène des retrouvailles. Dans la *version A*, lorsque Gleb s'empare (српеб) de sa femme, la serre sur sa poitrine jusqu'à lui couper le souffle (придушил на груди), puis - nous renonçons à traduire - колючим бритвем всосался в ее губы - Даба défaille (замерла) et "se donne toute à lui jusqu'à perdre connaissance" (отдалась ему вся до потери сознания). La description de la *version B*, relative aux mêmes événements, est, pourrait-on dire, passablement assaigie :

И как только обнял ее Глеб и впился в ее губы - сразу ослабела она и замерла до потери сознания. /B:279/

Apparaissent, dans la *version A*, les premiers indices de ce qu'on pourrait appeler les "revendications légitimes de l'époux", voire ceux de la jalousie :

Ну, как - ждала меня, или гуляла вдовой?.. /A:10/

Et plus loin, parmi les amères réflexions du soldat privé de son repos bien mérité :

Три года. Что такое было с бабой (sic!) без мужа три года?

/A:12/

Tout cela disparaît dans la *version canonique* et la conclusion de ces réflexions est bien altérée :

А гнездо - пусто, и жена Даша, которую нельзя было оторвать от себя при разлуке, встретила его как не жена и прошла мимо него холодным, неприветливым призраком дурного сна. /A:12/ (nous soulignons)

А гнездо - пусто, и Даша встретила не так, как он мечтал. /B:281/ (nous soulignons)

Ces exemples suffisent, croyons-nous, pour montrer l'incontestable changement de tonalité et de sens qui s'effectue d'un texte à l'autre. Les événements sont racontés, dans la *version B*, d'une façon moins directe, moins "vécue". Le lecteur est moins sollicité à "participer à l'action". Parallèlement, le thème à proprement parler érotique (le désir physique qu'éprouve Gleb à l'encontre de sa femme, sa jalousie naissante), s'il ne disparaît pas, est euphémisé et banalisé dans son expression.

Prenons, toujours dans la première scène des retrouvailles, un exemple encore plus restreint et n'appartenant, en apparence, qu'au niveau stylistique. A l'approche de sa maison, Gleb est en état d'euphorie et tout ce qu'il perçoit autour de lui correspond à cet état. Dans la *version A* nous lisons :

Шел Глеб в густом винном блеске по дорожке, по склону горы, через охапки еще зимних кустарников и кизила в желтых искрах цветения, и чудилось : поет и стрекочет воздух, и воздух ~ в перламутровых крыльях . /A:6/

Cette phrase disparaît dans la *version B*, sans doute jugée trop métaphorique. Or, dans la *version A*, plusieurs pages plus loin, vers la fin du même chapitre, la même métaphore de l'air stridulant et ailé revient dans le discours indirect libre focalisé sur le héros, déçu et troublé par la rencontre qui s'est passée d'une manière inattendue :

Глеб (...) почувствовал, что он очень устал (...) от этой непонятной, неожиданной болью ранившей его, встречи с Дашей. Почему эта необычная грузная тишина? Почему воздух стрекочет крылато, и куриный шелест ползет по Уютной Колонии?

/A:12/

Cette fois-ci, le passage est conservé dans la *version B* et se lit ainsi :

Он (...) почувствовал, что очень устал (...) от этой странной встречи с Дашей. Почему эта необычная тишина? Почему стреко-

чет воздух и куриный шелест ползет по Ужтной Колонии? /В:281/

Nous voyons que la modification stylistique se traduit ici aussi bien par la réduction du nombre des métaphores que par le glissement du sens de la métaphore conservée ("air strident") : n'étant plus soutenue par celle qui la développe ("air ailé") et se retrouvant dans la proximité immédiate d'une toute autre métaphore ("bruissement de poules"), elle est contaminée par la sémantique toute différente de cette dernière.

Les changements sur l'axe paradigmatique (présence-absence-changement de valeur de la métaphore) s'accompagnent de changements sur l'axe syntagmatique. Dans la *version B*, la métaphore qui nous intéresse est employée une seule fois, *ad hoc*. Elle décrit l'ambiance extérieure et participe, d'une façon peu cohérente, à la description de l'état psychologique du héros. Dans la *version A*, la métaphore en question, apparaissant à deux reprises, tantôt à l'unisson, tantôt en contraste avec l'état du héros, fonctionne beaucoup plus activement au niveau caractérologique. Elle prend l'aspect d'une métaphore "permanente" (*prochodnaja metafora*), chargée d'un contenu symbolique, et entre dans la grande catégorie de ces métaphores-symboles si typiques de l'écriture gladkoviienne. De plus, employée au début et à la fin d'une scène, elle remplit une fonction compositionnelle très accusée, créant une boucle narrative qui se trouve détruite dans la *version B*.

Nous pouvons donc dire qu'une opération stylistique provoque une vague de conséquences qui affectent la structure toute entière du texte.

Il nous semble important non seulement d'observer les changements, mais aussi d'essayer de formuler la direction que prennent ces derniers. Dans le cas décrit, il s'agirait 1° d'un mouvement qui tend vers un *discours stylistiquement plus neutre* et 2° d'un mouvement qui vise à *simplifier les relations entre les différents niveaux du texte*.

Mais voici un autre aspect du même problème. Amoindrie, à peine compréhensible dans le nouveau contexte, la métaphore dont nous parlons est comme une trace de la version précédente. De telles traces parsèment le roman : elles constituent ce que l'on pourrait

appeler métaphoriquement *la mémoire du texte*. Une nouvelle question se pose alors : comment fonctionne cette mémoire? Quels niveaux du texte résistent moins, quels autres plus à la manipulation?

C'est par cet aspect-là que notre travail se rapproche du "sujet imposé" de ce colloque.

5. A l'évidence, nous ne pouvons analyser ici tous les changements : pour cela, il nous aurait fallu écrire un volume plus gros que le livre de Gladkov. Il est très commode de délimiter, à l'aide de repères thématiques, une tranche du texte où se manifestent tous ses niveaux. C'est ce que nous avons fait, en choisissant un des thèmes importants de *Ciment*, abordé souvent, mais jamais à fond, par les chercheurs soviétiques : le *thème du sexe*. Comme nous le verrons, ce thème n'est pas choisi au hasard.

Rappelons brièvement l'argument du roman.

L'action se passe pendant 8 mois de l'année 1921. Rentré chez lui, Gleb Čumalov retrouve son usine en ruine, son nid familial abandonné par Daša (sa femme devenue une activiste du parti) et ses amis ouvriers démoralisés par le manque de travail. Gleb lance un projet de remise en marche de l'usine et, malgré les obstacles, dont l'opposition de l'administration locale, impose ce projet. Gleb insuffle l'enthousiasme aux masses, s'assure l'aide des vrais communistes et de la Tchèque, fait éliminer les gêneurs, rééduque son ennemi personnel et ennemi du régime qui s'avère être indispensable à l'organisation des travaux. L'usine de ciment sera reconstruite, Gleb triomphera sur le front de la production mais échouera dans ses tentatives de reconstituer avec Daša un foyer. Le roman ambitionne de montrer la consolidation de la société révolutionnaire, la formation par le travail libéré de l'Homme Nouveau et la naissance d'une nouvelle morale.

Ces trois grands thèmes (appelons-les "macro-thèmes") prennent corps à travers ces trois récits étroitement entremêlés, mais distincts parce que dotés chacun de sa propre organisation spatio-temporelle et narrative.

Le premier récit montre, à l'échelle d'une ville, les moments les plus marquants dans la vie du pays, depuis la fin du communisme

de guerre jusqu'à l'instauration de la NEP. Ce sont les dernières mesures révolutionnaires : la réquisition des denrées (*prodrazavéatka*), la pacification de la campagne révoltée, l'expropriation des bourgeois; le nouveau climat politique après la guerre civile : le retour des Blancs "repentis" (cf. le mouvement du *Changement des jalons*), la reprise du secteur privé; la vie du parti après le Xe congrès : la grande séquence consacrée à la purge dans le parti. Ces épisodes sont construits comme des nouvelles relativement autonomes et leur suite correspond, en condensé, au développement historique réel.

Le deuxième sujet délimite le temps narré du roman et se déroule dans l'espace-temps de l'usine. Il est composé des descriptions des réunions, des meetings, des masses au travail sur le fond d'un paysage industriel (et "administratif"). Nous avons là un des tout premiers modèles de la narration "productiviste". Le sujet retrace, en mouvement rectiligne, les étapes de la reconstruction de l'usine avec, en apothéose finale, sa mise en marche.

Les épisodes "productivistes" alternent avec les nouvelles "historiques" et entrent avec elles en interaction : l'ennemi ouvert (les "bandits") ou caché (les "saboteurs") provoquent le ralentissement ou l'interruption de la construction. Les deux sujets se rejoignent sur le plan symbolique. L'usine va produire le ciment qui servira à bâtir la République; le ciment symbolise aussi la classe ouvrière. La victoire de Gleb et de ses amis est symbolique du triomphe imminent de l'utopie prolétarienne. En fait, le sujet "productiviste" représente l'aboutissement (non encore effectif) de la chaîne des événements historiques. Les liens entre les deux sujets sont encore renforcés par la présence d'un certain nombre de motifs contribuant au "message" du livre. C'est ainsi que la construction du monde meilleur est déclarée et mise en scène comme un chemin des tourments (cf. le roman d'A. Tolstoï). La République est née dans le feu et le sang de la guerre civile :

Нет в Республике троп и дорог, не смоченных человеческой кровью (...)/A:6/

Viennent la paix et le retour au travail :

Опять - машины и труд. Новый труд - свободный труд, завоеванный борьбой - огнем и кровью. /A:7/

Mais nous apprenons vite que ce travail exige de l'héroïsme et de l'abnégation, comme à la guerre (Gladkov est le premier à avoir montré le travail en temps de paix comme un exploit héroïque permanent : idée devenue lieu commun du réalisme socialiste). C'est ainsi que Gleb l'annonce aux ouvriers :

Завод... то дело - за нами... загремит огнем и машинами... великое строительство рабочей Республики... сами... своим животом и мозгами... кровь и страдание борьбы... то наше оружие в победе над миром... /A:191/

Et même la réalisation de l'usine ne met pas un terme à la lutte : à la fin du roman, en regardant les ouvriers rassemblés pour la fête, Gleb a cette réflexion prémonitoire :

Сколько крови в этой великой рабочей армии! Ее, этой крови, хватит надолго. /A:381-382/

Les mots *vang* et *feu* témoignent d'une extraordinaire fréquence dans la *version A* du roman, en sont le véritable leitmotiv. La souffrance est inévitable et même indispensable : le rite historique du passage vers le monde meilleur est un *rite purificateur, expiatoire, sacrificiel*.

6. Le troisième récit raconte les rapports affectifs entre les personnages principaux. Deux aspects du même thème intéressent l'auteur : la sexualité et la famille (il en parle souvent en un seul souffle). Mais le récit ne se développe pas ici, comme dans les deux premiers, d'une manière rectiligne; il n'a pas de dénouement. Notons une autre particularité : conformément à la logique de la situation de guerre, les personnages actifs dans les deux premiers sujets s'affrontent à partir de deux camps ennemis. Dans le troisième, Gladkov n'exploite pas la situation devenue populaire dans la littérature des années 20 où l'amour réunit (et détruit éventuellement) les héros appartenant à des camps opposés (cf. *La vie et la mort de Nikolaï Kurbov*, d'Erenburg, *Le vent* et *Le quarante-unième* de Lavrenev, etc.) Ici, il s'agit de l'amour entre communistes. Mais peut-on parler, dans le cas de *Ciment*, d'histoire d'amour à proprement

parler? En fait, l'auteur se préoccupe moins des mécanismes de l'amour, que du rôle que ce sentiment et, plus généralement, la famille, sont susceptibles de jouer dans la nouvelle société des Hommes Nouveaux. Le roman présente donc une série de situations conflictuelles qui illustrent les différentes attitudes adoptées par ses héros vis-à-vis de ce problème.

La réalisation du thème érotique au niveau compositionnel le distingue des autres, et certains critiques (par exemple V. Poljanskiĭ "Cement" i ego kritiki", in : *Na literaturnom postu*, 1926, n° 5-6) y voyaient un défaut de la composition; nous pensons que ce thème, tel qu'il se manifeste dans les premières versions de *Ciment*, s'intègre au texte à d'autres niveaux et nous allons en parler. Le caractère particulier du thème érotique, sa place dans la composition du roman sont en tout cas une raison suffisante pour que nous nous y intéressions de plus près.

Afin de construire les situations du sujet "érotique" et afin de les traiter, Gladkov fait appel aux procédés du mélodrame de boulevard. Trois hommes et deux femmes entrent en relation, trois triangles se constituent. Les tensions à l'intérieur de ces triangles sont exagérément fortes; l'état d'âme des héros passe, sans transition, de la tendresse à la rage, de la joie à la dépression; un enfant meurt, une femme est violée, elle sombre dans la folie, etc. Nous pouvons dire d'ores et déjà que les gros effets mélodramatiques subsistent après la réécriture, même s'ils se trouveront légèrement atténués. Le niveau compositionnel s'avère être le plus résistant à la manipulation : les trois sujets dont nous avons parlé, la topographie, la chronologie du roman; la division du texte en chapitres, le nombre de ces derniers, leurs titres (à quelques exceptions près dont nous parlerons plus loin); les événements et leur suite; le nombre de personnages, leur différenciation selon l'importance (personnages principaux, secondaires, etc.) et leurs fonctions essentielles dans le déroulement de l'intrigue, tout cela reste inchangé. Restent inchangés aussi deux grands principes de la composition, l'alternance et le contraste (scène intime - scène de masse; conversation - paysage, espace clos - espace ouvert, etc.). Les changements qui interviennent dans la *version B* - altération de

certaines scènes, élimination d'autres - n'aboutissent jamais à une restructuration compositionnelle. Leurs motifs se dévoilent à d'autres niveaux du texte.

7. Afin d'alléger l'exposé, nous avons choisi d'aborder en même temps les niveaux thématique et caractérologique, le dernier servant essentiellement, comme nous venons de le dire, à illustrer le premier.

Le conflit central du récit érotique oppose Daša et Gleb. Celui-ci aime sa femme, mais d'un amour violent et despotique; il rêve d'un foyer où Daša l'attendrait, prête à le servir et lui obéir. Or Daša, passée, elle aussi, par le feu et le sang de la guerre, rejette une telle situation. Elle est en tous points l'égale de l'homme. En plus, elle est *partizka*. Elle se refuse donc à Gleb, tant que celui-ci ne change pas d'attitude. Il interprète sa froideur comme un signe de son infidélité, un soupçon qui n'est pas sans fondement. Si Gleb, pendant la guerre, avait des aventures qu'il croit admissibles pour un homme, Daša lui rend la pareille, mais d'une manière beaucoup plus consciente. Lorsqu'elle aidait les partisans rouges, elle se laissait aimer par ceux qui avaient besoin de la chaleur féminine avant d'aller à la bataille. Après le retour de Gleb, elle a une liaison brève, mais passionnelle, avec l'homme fort du parti local, le *perdispolkom* Bad'in, qui éprouve pour elle un désir "animal". Daša se donne à lui après que, tombés dans une embuscade, ils aient échappé par miracle aux "bandits" (et c'est Daša qui a sauvé la vie à Bad'in). Remarquons que l'amour extraconjugal est intimement lié aux situations de combat. Certains critiques s'expliquent mal pourquoi Daša, refusant les avances somme toute assez légitimes de son mari, a pu se commettre avec cette incarnation du mâle sauvage qu'est le *perdispolkom*. Il y a là cependant une certaine logique. Daša aspire à l'amour nouveau, libre, qu'elle comprend, entre autres, comme une liberté de disposer de son propre corps. Si elle se donne à Bad'in, ce n'est qu'après l'avoir maté : elle peut céder à la passion charnelle, mais refuse d'institutionnaliser les rapports de force et de soumission de la famille traditionnelle. Gleb, lui, n'acceptera pas cette attitude. Sa jalousie explose dans

des crises de violence, d'ailleurs facilement maîtrisées par Daša.

Dans la *version B*, Daša perd beaucoup de son intransigeance et aussi, de sa liberté. Elle devient chaste : ses amours partisanses sont supprimées, tout comme la description de la nuit d'amour avec Bad'in et d'autres signes explicitant leur liaison : reste une scène où Bad'in tente, sans résultat, de violer Daša, qui lui offre une farouche résistance. D'autre part Daša devient plus tolérante vis-à-vis de Gleb. Apparaissent de touchantes scènes où elle se comporte en bonne épouse, s'occupe de Gleb, l'appelle "Глебушка" (ce qu'elle ne fait jamais dans la *version A*). Voici un exemple qui montre avec quels menus changements peut s'opérer la métamorphose. Gleb s'adresse à Daša :

Не сплю по ночам - жду тебя. За эти дни ты еще ни разу не ночевала дома. /A:37-38/ (nous soulignons)	Не сплю по ночам - жду тебя. Живу я здесь неделю, а дома ночевала ты только три раза. /B:297/ (nous soulignons)
---	--

Tout cela fait que les crises de jalousie de Gleb perdent une grande partie de leur raison d'être; elles sont néanmoins reprises dans la *version B*. Le niveau caractérologique s'en trouve déformé, car le lien entre le comportement et sa motivation est rompu. En ce qui concerne Bad'in, la haine instinctive que Gleb ressent envers lui est accrue dans la *version B*, où tout est fait pour rendre le *predispolkom* plus antipathique. A cela, il y a une raison. Dans cet homme, "l'un de ceux avec lesquels la révolution se fraie le chemin", comme écrivait, enthousiaste, A. Serafimovič ("Pravda", 1926, 16 février) nous devinons maintenant un trotskiste face au léniniste Gleb. C'est là du moins l'interprétation des critiques soviétiques actuels qui voient en lui un ennemi caché de la révolution (cf. Brajnina, Voloženin). Voilà un exemple parmi d'autres des nombreuses modifications idéologiques qui affectent le texte. Le cliché du triangle y est conservé parce qu'il entre au service d'un autre thème, politique cette fois-ci.

En plein désarroi affectif, Gleb trouve quelque consolation en la personne de Polja, une amie de Daša et sa camarade du parti. Apparaît ainsi un autre triangle qui se dessine très nettement dans la *version A*. Cette dernière comporte plusieurs passages où Polja

engage un jeu de séduction sans équivoque avec Gleb. Un "noeud" finit par se nouer entre eux quand ils combattent côte à côte, lors d'une attaque surprise des "bandits". Le parallélisme avec le premier triangle s'impose : le désir se libère au son des fusils, le thème de l'amour se trouve clairement lié à celui du combat permanent. Remarquons déjà l'insistance avec laquelle le mot *vang* - souvent jumelé avec la notion d'ivresse - revient dans les descriptions du désir :

Кто-то опьянял ее свои ночи, и она опьяняла свою кровь пьяною кровью другого... /A:41/; Взбаламученный дурманом крови /A:43/; кровь его (...) переливается в ее тело /A:159/; пережила от его бурной крови незабываемую бабью страсть /A:172/; там на вершине (...), под пулями, между ним и Полей кровью завязан, помимо их воли, новый волнующий узел. /A:195/

Polja est de plus en plus proche de Gleb (qui en arrive à la voir dans ses rêves); cependant, si Daša éprouve de la jalousie, elle n'en souffle pas mot. Au contraire, elle semble comprendre, voire accepter la situation. Dans une scène qui réunit les trois amis, on entrevoit comme une image idéale du ménage à trois, un parfait modèle de l'amour-amitié :

Он раскинул руки, пригнулся и подхватил и Дашу и Полю под бедра. Обе в один мах с криком и смехом обняли его за шею, и их руки переплелись локтями и пальцами... /A:194/

Dans la *version B*, tous les passages décrivant le rapprochement graduel entre Gleb et Polja sont soigneusement censurés, il n'en reste que quelques allusions obscures; le rêve de Gleb, comme la scène à trois citée plus haut sont éliminés. Le triangle Gleb-Daša-Polja, qui est contrairement au triangle des passions morbides Daša-Gleb-Bad'in, décrit dans une tonalité joyeuse, disparaît comme modèle probable d'un amour libre entre camarades. Une scène, pourtant, est préservée où Gleb et Polja sont sur le point de s'unir charnellement. Le lecteur reste perplexe, cette scène arrivant sans aucune préparation. Encore une fois, le déroulement de l'histoire d'amour est entravé, il n'en reste que des bribes : la mémoire du texte garde le souvenir d'un cliché, tandis que le thème de l'amour libre disparaît entièrement.

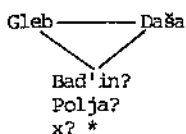
Mais dans la *version A* aussi l'amour entre Gleb et Polja n'est pas consommé, le ménage idéal ne se réalise pas, la solution reste trop idéale et Polja en subit les conséquences. Elle éveille, elle aussi, le désir de Bad'in. Pourtant, si Daša sait toujours contrôler la situation, Polja, plus fragile, n'en est pas capable, d'autant plus qu'elle appartient à la catégorie des révolutionnaires déçus par la NEP (cf. *Les villes bleues* d'A. Tolstoï, *Le voleur* de L. Léonov et beaucoup d'autres livres des années 20) : le triomphe apparent de la bourgeoisie la jette dans un trouble profond. Le terrible *pard-zpôlkom* la viole et l'oblige de continuer cette liaison qu'elle perçoit comme une catastrophe inéluctable. Elle se retrouvera au bord de la folie.

Dans ses malheurs, elle est faiblement soutenue par une version pâle de l'amour amical, entièrement platonique, que lui porte Sergej, l'intellectuel du roman. Malgré la suppression de plusieurs passages trop physiologiques, ce triangle reste entier dans la *version B*. Sans doute pour que soit souligné le caractère démoniaque de Bad'in.

Résumons les relations triangulaires que nous avons décelées dans le roman, d'une manière plus abstraite, afin d'en repérer la dynamique.

8. Dans la *version A* on relève deux types de relations triangulaires : d'une part celles que nous qualifierons de "passées et/ou conjecturales" et celles, d'autre part, qui s'avèrent "présentes et plus ou moins réalisées". Les premières se rapportent au temps qui précède l'arrivée de Gleb Čumalov à l'usine de ciment, ou sont issues des conjectures de l'un ou de l'autre personnage (de Gleb avant tout), ou les deux à la fois : conjectures concernant le passé. Quant aux relations "présentes et plus ou moins réalisées", elles se rapportent, bien sûr, aux événements contemporains et postérieurs au retour de Gleb, à l'"action" proprement dite du roman. En voici la représentation schématique :

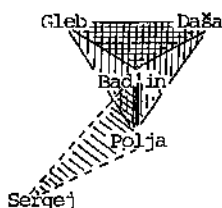
relations triangulaires
passées et/ou conjecturales



Version A



relations triangulaires
présentes et + réalisées



Version B ←-----

Les triangles et les personnages sont représentés sur un axe vertical, allant de haut en bas par ordre décroissant d'importance. La flèche qui se dirige de gauche à droite symbolise le temps propre de la narration, temps au cours duquel un certain nombre de relations triangulaires conjecturales concernant le présent se révèlent non conjecturales (elles ont lieu) et se réalisent à des degrés divers. Quant à la flèche qui se dirige de droite à gauche, elle symbolise les altérations subies par les relations triangulaires "présentes et plus ou moins réalisées" lors de la réécriture. Les triangles de la *version B* sont à la fois moins présents (moins effectifs) et moins réalisés et tendent - d'où le sens de la flèche - à rester conjecturaux, tant pour les personnages en cause que pour ce personnage caché mais malgré tout présent qu'est le "narrataire", ou le lecteur du roman. Le pâlisement des relations triangulaires de la partie droite du schéma est obtenu, dans la *version B*, par les suppressions, atténuations, ajouts et autres manipulations du texte qui ont été décrits plus haut.

La dynamique des relations triangulaires, symbolisée par le passage, dans la *version A*, de la conjecture à la présence et à la réalisation, tend à se refermer, dans la *version B*, sur un modèle unique et figé où les conflits, les passions et autres paramètres s'uniformisent.

* x représente un nombre indéfini de personnages, plus ou moins identifiés, qui sont l'objet des soupçons de Gleb (et de Daša, dans une moindre mesure). Pour certains d'entre eux, les soupçons se confirment : ils appartiennent au passé.

9. La thématique sexuelle ne s'épuise évidemment pas dans la seule dynamique des relations triangulaires. Nous avons vu que le sujet érotique était lié à d'autres thèmes importants du roman : amour s'y conjugue avec combat, travail et politique. Poursuivons et approfondissons cette analyse.

Apparaissent, dans *Ciment*, deux types fondamentaux de relations amoureuses : le premier peut être qualifié d'amour instinctif (les mots *натуро*, *натурнои* en ponctuent les descriptions), contraignant, "animal", rétrograde, bref, appartenant au passé et souvent destructeur. Il s'oppose à l'union libre de l'amour amical, où la passion cède le pas aux sentiments de complicité, de camaraderie, d'entraide. Comme nous l'avons déjà dit, cette union libre n'est jamais réalisée. Elle semble plus difficile à atteindre que l'utopie productiviste et nous la reconnaissons : c'est l'utopie de l'amour-camaraderie, prônée dans les années 20 par Aleksandra Kollontaj et ses très nombreux supporters. Chez Gladkov, elle est un échec parce que les hommes n'y sont pas préparés : Gleb pêche par sa jalousie et son traditionalisme, Bad'in par sa brutalité amoureuse, Sergej par sa passivité. Pour accéder au royaume de l'utopie amoureuse, il faut en fait renaître et pour cela, il faut souffrir autant qu'à la guerre, traverser autant d'épreuves. Ceci explique l'apparition dans le sujet érotique des motifs du sang et de combat et son équivalence, au niveau symbolique, avec les thèmes de la guerre et du travail.

Nous ne sommes donc pas surpris de voir combien importante pour le thème de l'amour et de la famille est la notion du *sacrifice*.

En l'absence de Gleb, Daša envoie leur fille Njurka à l'orphelinat. La *version B* (et dans son prolongement, l'interprétation des critiques soviétiques actuels) donne une justification à cet acte : parmi d'autres enfants, Njurka se sentirait mieux, elle aurait même plus de chances de survivre aux temps de la famine. La *version A*, quant à elle, insiste sur une autre raison : la mère, entièrement absorbée par ses activités de militante, ne peut ni ne veut s'occuper des enfants. C'est une attitude de principe. En voici un exemple bien éloquent qui manque dans la *version B* : Daša fait une proposition à une réunion de sa cellule...

Товарищи! У нас есть пустые дома беглых инженеров. Предлагаю

открыть детские ясли. Эта подлая, будь она неладна, кухня...
Свободная пролетарская женщина... /A:88/

Il apparaît très clairement dans cette tirade que la crèche doit être organisée non pas pour le bien des enfants, mais pour libérer les femmes de leurs servitudes familiales. Cette attitude correspond parfaitement à l'idée défendue souvent en ces années-là, de la prise en main par l'Etat de l'éducation des enfants et le dépérissement de la famille (cf. Bucharin et Preobraženskij, *Azbuka kommunizma* : ce livre est d'ailleurs implicitement cité dans le roman et justement par la bouche de Daša). Rappelons aussi que Lénine lui-même pensait en 1918 que les femmes devaient être libérées de toute contrainte familiale et que tous les citoyens se nourriraient dans les cantines collectives.

Un drame se produit dans l'une et l'autre version de *Ciment* : Njurka meurt dans l'orphelinat à cause du manque d'amour maternel. Daša voit comme s'éteint l'enfant, mais au lieu de s'en occuper, elle s'abandonne (pendant un bref instant) à une douleur qui prend des accents de mélodrame. Sublimation ou excuse, elle se sent portée par une force supérieure :

необъятное, неотвратимое, что она несла в себе (...) все
где не было смерти, где сама она была невидимой пылинкой.

/A:307/

другая, более могучая любовь, чем любовь к ребенку /B:463/

Dans la *version A*, cette force est explicitée : "la révolution, la lutte, le travail, le parti" (A:307). L'adoration de Daša prend une autre teinte dans la *version B* : de profession de foi elle devient slogan. La différence est capitale et nous y reviendrons. Il reste que dans les deux versions :

Нюрка, это - жертва ее жизни. /A:308; B:463/

C'est un exemple accompli du rite sacrificiel : une victime innocente est offerte à Moloch.

Le thème est si important pour Gladkov qu'il le développe ailleurs. Sergej, "intelligent" et ancien menchévique tente de toutes ses forces de devenir un vrai communiste, de se dissoudre dans

le mouvement (comme Daša dans la *version A* où elle se sent "un grain de poussière invisible", comme Gleb dans plusieurs de ses réflexions). Pour Sergej aussi, il n'y a d'issue que par la voie du sacrifice. Il contribue à l'arrestation de son propre frère, officier blanc qui sera fusillé dans les caves de la Tchéka (détail omis dans la *version B*); il participe à l'expropriation dont son père est l'une des victimes et il abandonnera ce dernier, ne s'intéressera plus à lui et, dans une des scènes finales du livre, se livre aux réflexions suivantes :

Не все ли равно, что будет с его отцом? Жизнь производит безошибочный отбор, и процесс этого отбора - неотвратим. (...). Работать - только работать. Пусть - будни, но будни - ведь это мечта, переложенная на упорную трудовую повинность.

/A:377-378; B:508-509/

Il va de soi que Sergej est prêt à se sacrifier lui-même. Ces réflexions ont lieu au moment où il se promène au bord de la mer. Soudain, il voit près du quai, flottant sur l'eau, un cadavre de bébé. L'apparition est la même dans les deux versions, change seulement la couleur du fichu qui recouvre la tête du bébé mort : de rouge, il devient blanc (sans commentaire). Et cette apparition confirme Sergej dans sa pensée :

Ну, да... Так и должно быть...
Это самое и есть./A:379/

Так должно и быть... Трагедия
борьбы... Чтобы родиться
вновь, надо умереть./B:510/

Le nouveau ne peut naître qu'à travers la mort de l'ancien : une idée banale. Ce qui retient l'attention dans *Le Ciment* est que la mort sacrificielle est symbolique pour les Hommes Nouveaux, alors que pour ceux qui les entourent, elle est bien réelle.

La famille constitue donc un aspect fondamental de notre thème. Le seul personnage du livre qui ait une famille véritable, c'est précisément Sergej, dont on nous montre les efforts pour couper tous les liens familiaux. Nous ne savons rien des parents, proches ou lointains, de Gleb, Daša, Polja et autres communistes. Ce phénomène nous semble d'une importance capitale : l'Homme Nouveau n'a pas de liens génériques, il n'a pas ou ne doit pas avoir de *mémoire générique*.

Il n'est pas étonnant que le peu de souvenirs que nous dévoilent les communistes du roman sont ceux de leur lutte révolutionnaire.

Les liens génériques sont remplacés par les liens idéologiques.

Gleb, lui, a encore un autre souvenir : son enfance à l'usine. Et nous nous rappelons que dans la première scène du roman déjà, le foyer familial et l'usine sont mis sur le même plan. Ce parallèle traverse le texte en entier. Mais en regardant de plus près, nous nous apercevons qu'il subit une modification essentielle au cours de la réécriture.

Dans la *version A* toute une série de scènes, d'images, de réflexions rendent apparentes les fonctions que l'usine remplit en dehors de sa tâche première qui est la production de ciment. La voisine de Gleb, Motja, qui a perdu ses enfants et qui n'a d'autre ambition dans la vie que d'être mère (en cela, elle est l'antipode de la femme nouvelle), reste stérile tant que l'usine est en ruine. Elle se trouve enceinte au moment précis où commencent les travaux de la reconstruction. Son mari, ouvrier, retrouve sa vitalité en participant à ces travaux. Il dit de lui-même qu'il est sorti de l'oeuf (вылупился из яйца) dans l'usine, et au cours de la même conversation Motja déclare son désir d'avoir "des poussins". Le collectif de l'usine - c'est l'évidence même - est maintes fois comparé à une famille. Dans les premières pages du livre, l'image qui nous en est donnée est bien symbolique :

в разбитые стекла черной пустотой проваливается *утроба* /A:13/
утроба завода /A:22/; из тьмы необъятного *брюха* /A:22/

(nous soulignons)

L'usine apparaît donc comme une image de femme. Stérile d'abord, ensemencée par le travail de Gleb et de ses camarades, elle va à son tour donner la vie. D'ailleurs, l'amour et le travail à l'usine sont décrits dans les mêmes termes dans la *version A* :

Савчук (...) грохал молотом в *пьяном* припадке *вбешенного*
трудом человека. *Кровью* набухало лицо, *кровью* горели белки...
/A:179/

(nous soulignons; cf. citations p. 227)

Ce n'est pas pour rien qu'après chaque frustration conjugale Gleb se retrouve à l'usine. L'usine et le travail remplissent, pour les

héros du roman, les fonctions familiale et sexuelle.

Dans la *version B*, les phrases citées (et d'autres semblables) disparaissent ou sont réécrites de manière à éviter le rapprochement dont nous parlons :

в разбитых стеклах - черная пустота /В:281/; из далеких сумеречных перекрытий /В:287/; Савчук (...) взмахивал молотом с неистовством разъяренного трудом человека. /В:385/

L'homme nouveau, conçu dans l'usine et par le travail et élevé dans le collectif ouvrier : c'est ainsi que l'on pourrait résumer cette inclusion des thèmes de l'usine et des masses dans la thématique sexuelle que nous étudions.

C'est exactement de la même manière que se résume l'idéologie du plus grand mouvement culturel après la révolution, le *Proletkul't*.

Le proletkultisme a une influence énorme sur les premières versions de *Ciment*. Il y est en effet question de l'individu, grandeur infime face au collectif, de la révolution en tant que force cosmique (c'est ainsi que s'explique la réflexion de Daša sur le "grain de poussière"), de la voie de fer menant aux étoiles, de la musique des machines, de l'homme se confondant avec la machine, des masses qui sont un seul corps ou encore de ces ateliers de travail pareils à des églises avec des machines-outils en guise d'autels, et leur bruit semblable au son des cloches :

Раз я - с машиной, я сам машина /А:24/; машина и люди - это одно /А:380/; масса (...) - тысячи тел в чешуйчатом могучем движении одного тела... Живая человеческая машина /А:175/; В высь! Железный путь - к солнечным вершинам /А:175/; Глеб забегал в машинное отделение (...) самое важное, полное огромного смысла, было только здесь, в этом блистающем небесном перезвоне, во вздохах черных алтарей /А:359/, etc.

Le machinisme quasi religieux, le collectivisme, le cosmisme, tous les grands thèmes du Proletkul't se retrouvent dans *Le Ciment, version A*. Ils disparaissent tous dans la *version B*, d'où toute référence explicite au proletkultisme, comme les phrases que nous venons de citer, est bannie. Aborder ces changements thématICO-idéologiques serait sortir du cadre auquel nous avons limité cette étude. Mais une remarque s'impose : cette disparition transforme l'espace

référentiel du roman, en y déplaçant les accents. La "machine-usine" et le "parti" étaient d'égale importance dans la structure thématique de la *version A*; dans la *version B*, le proletkultisme est éliminé et le "parti" prend la première place dans la hiérarchie des concepts-clé (des concepts structurogènes, pourrait-on dire). La force à laquelle Daša sacrifie son enfant s'appelait "la révolution, la lutte, le travail, le parti". L'ordre des mots doit être inversé pour nommer les dieux qui exigent le sacrifice dans la *version B*. Quand Gleb reproche à Daša d'avoir abandonné leur fille, en disant

Но ведь ты же - мать./B:298/ ("mais tu es une mère"),

elle change de sujet dans la *version A*; dans la *version B*, elle répond :

Я - партияка, Глеб. Не забывай этого./B:298/ ("Je suis membre du parti, Gleb, ne l'oublie pas").

Un commentaire est-il encore nécessaire?

Nous verrons ce qui advient, dans la *version B*, de la poétique proletkultiste qui ne manque pas, bien sûr, de se manifester dans le traitement du thème que nous étudions.

10. Quittons à présent les niveaux thématique et caractérologique de notre texte pour passer à ses niveaux linguistique et stylistique. Tout comme pour les premiers, nous n'allons pas séparer ces deux niveaux. Le texte littéraire, en effet, est un tout et le considérer à partir de la seule position du "linguiste" (au sens restreint de ce terme) serait l'appauvrir ou le déformer. La langue, avec ses strates grammaticales, sociales, ethniques etc. nous intéresse ici dans la mesure où elle est le véhicule du style.

Nous l'avons signalé au début de l'exposé : c'est l'aspect stylistico-linguistique de *Ciment* qui a attiré le plus de critiques à ce roman et a subi le plus de changements, selon les commentateurs et Gladkov lui-même. La *version A*, que nous étudions, est déjà très différente, en ce qui concerne sa langue, de la version de 1925, saturée, surtout dans les dialogues, de dialectismes. Ceci a valu à l'auteur une réprimande de Gor'kij. Dans une lettre citée

dans tous les travaux consacrés à la langue et littérature soviétiques, Gor'kij dit que la langue de *Ciment* n'est parfois compréhensible qu'aux Russes méridionaux, ce qui est hautement nuisible au moment où la Russie toute entière a besoin de bien se comprendre. La correspondance entre Gor'kij et Gladkov est l'un des premiers épisodes de la grande campagne de purification de la langue et du style dans la littérature russe que Gor'kij va mener, contre les expérimentateurs de tout bord, jusqu'à la fin de sa vie. Les conséquences de cette campagne triomphale se font encore sentir aujourd'hui.

Entre 1925 et 1928 Gladkov libère son texte de la plus grande partie des dialectismes, mais le travail va se poursuivre jusque dans les années 40. Entre nos deux versions, *комната* vient remplacer *камопа*, *борь* (dans la parole de l'auteur) deviendra *канорь*, etc. Les dernières traces des dialectismes subsistent dans le discours direct des ouvriers, personnages de deuxième ou troisième plan. Il n'y a que plusieurs scènes dans le roman où les héros retrouvent soudain, et pour un bref moment, la langue dialectale : toujours en s'adressant aux ouvriers; entre eux ils ne la parlent plus jamais. Un fossé se creuse entre les ouvriers, d'une part, et les héros (les communistes) du roman : ils ne font plus partie de la même ethnie. Pourrait-on dire que la *mémoire ethnique* abandonne la langue des héros (et celle de l'auteur)?

Les chercheurs soviétiques qui se sont penchés sur les différentes versions de *Ciment* constatent des évidences qui peuvent être résumées en trois points : pour eux, la réécriture stylistico-linguistique effectuée par Gladkov consiste 1° dans la suppression des vulgarismes ainsi que du lexique "physiologique" à l'intérieur des descriptions jugées trop "naturalistes"; 2° dans le rapprochement du lexique et de la syntaxe, dans la langue des personnages principaux et dans celle de l'auteur, à la norme littéraire; 3° dans l'élimination, la rectification ou le remplacement des métaphores (et d'autres tropes) imprécises ou excessivement "flamboyantes". Tous ces changements sont considérés comme nécessaires, la seule critique concerne parfois (chez Smirnova, par ex., voir ci-dessus, point 2) des substitutions isolées. Nous tenterons de voir un peu

plus précisément la nature et surtout le sens des changements stylistico-linguistiques et nous procéderons à quelques généralisations qu'il serait vain de chercher dans les études existantes.

Avant de passer à cette analyse, une remarque concernant l'épuration des descriptions "naturalistes". Le résultat de cette démarche (les chercheurs ne nous l'explicitent jamais) est, en ce qui concerne notre thème, une *désérotisation* systématique : disparaissent massivement les *полно-налитые* et/ou *мягкие груди* de l'une ou l'autre héroïne (celles de Polja surtout) qui sautent littéralement aux yeux du lecteur, si l'on peut dire; il en va de même avec les autres signes de l'Eros, les "jupes qui remontent", la "mollesse d'une épaule", l'"âcre odeur de la sueur féminine" (reste l'épaule, mais disparaît la sueur), etc. Curieusement (ou logiquement?), la *version B* garde intacte une description basée sur le lexique "érotique" de Motja, femme d'ouvrier :

Она шла (...), с огромным животом и туго налитыми грудями. /B:502/ (nous soulignons).

A comparer avec :

Даша разделась, но не легла - прислонилась к стене, не стыдилась. Под рубашкой *упругу* кругились и дышали *груды* и живот. /A:41/ (nous soulignons)

La *version B* garde la première phrase et supprime la seconde; le rapprochement avec la description de Motja s'estompe : est-ce suggérer que, physiquement aussi, Daša est différente d'une баба? Ou qu'une camarade du parti, si elle reste sans pudeur devant son mari, doit en avoir davantage face au lecteur des années 40? Le fait est que là aussi, une suppression entraîne une rupture des liens qui se tissent, dans le texte, entre personnages, situations et thèmes.

Passons à l'analyse systématique. Les dialectismes ne sont qu'une partie de la vaste sphère de la langue populaire mobilisée par Gladkov lors de la première rédaction de *Ciment*. La langue des "héros" s'infiltré, par le biais du discours indirect libre, dans la parole de l'auteur. Parfois, elle y apparaît même quand les signes de ce procédé manquent. Toute la strate linguistique est remaniée de fond en comble.

A ce niveau, la réécriture laisse discerner deux mouvements qui vont dans la même direction. Le premier consiste à remplacer la langue populaire par la langue littéraire standard. Les exemples qui suivent sont relevés dans le discours, respectivement, de Gleb, Daša et Polja :

Вот дьявольщина! Быть в бабьей
переделке - хуже, чем драться
на войне. /A:272/

- Ты разве не чувствуешь, как она
в тебя въедается? Здорово
взял девку за *нутро*.. /A:198/

- Ты хорошо сказала, Даша :
мы - близки только в работе,
а по-человечески, *по-нутру* -
оторваны, чужды друг другу.
/A:196/ (nous soulignons)

Нет уж... продолжайте сами
разрешать свои проблемы...
а я пойду.. /B:441/

- Ты ей очень по душе при-
шелся... Уж не *влюбилась*
ли? /B:395/

- Ты хорошо сказала, Даша :
мы-близки только в работе,
а *интимно* - чужды друг
другу. /B:393/

Les changements de ce type sont très nombreux. Ne manquons pas de remarquer l'improbabilité du mot *интимно*, venant du lexique "petit-bourgeois", dans la bouche d'un personnage tel que Polja. Remarquons aussi la correction qui intervient dans la syntaxe de sa réplique : du point de vue normatif, *оторваны*, exigeant la forme *друг от друга*, ne peut être apposé à *чужды друг другу*. Une erreur mineure, augmentant le mimétisme du discours parlé, est corrigée par la suppression. Le résultat : une phrase à intonation appuyée, grâce à sa structure en parallèles (*по-человечески - по-нутру / оторваны - чужды / друг - другу*), devient une phrase linéaire, sans aucun effet stylistique, sinon comique. Nous avons souligné, dans deux citations, l'élimination de *нутро*, un mot lié, comme nous l'avons dit, au lexique amoureux du roman; ce mot, exprimant le caractère profond, instinctif, du désir, disparaît presque entièrement de la *version B*, où il est souvent remplacé par *душа*. Retenons, dans la première citation, le contraste entre les deux versions, ainsi que l'ingérence dans la langue des relations affectives des expressions figées appartenant au registre journalistico-officiel (ici : *разрешать проблемы*). Ce phénomène, on s'en doute, est omniprésent dans les parties du texte qui développent les sujets historique et productiviste. Enfin, le deuxième exemple (le changement *она в тебя въедается - по душе пришелся*) annonce le deuxième mouvement de la réécriture. Prenons

d'autres exemples (ils sont relatifs au discours de Gleb) :

- Ну, Дашок... Ты уж очень нырешь по всяким заковыркам. А удочки закидываешь на самое глубокое место. /A:199/

- Но ведь ты же - мать. (...) Бросила ребенка черт его знает куда - каким-то собакам, - а сама - завей горе веревочкой... /A:39/

Были мужья, да только - не я. /A:40/

-Ну, Дашок... хоть ты против тех, кто копается в чужой душе, а сама-то первая не прочь нырнуть поглубже в чужую душу. /B:395/

- Но ведь ты же - мать. (...) Бросила ребенка черт его знает куда, а сама носишься высунув язык... /B:298/

Конечно, был муж, да только не я. /B:298/

L'examen de ces répliques nous permet de préciser la nature du deuxième mouvement de la réécriture : les expressions populaires et colloquiales stylistiquement très marquées sont remplacées par des colloquialismes à usage général (копаться, носиться высунув язык), donc stylistiquement affaiblis. Nous avons cru utile de distinguer ce deuxième mouvement afin de souligner que même quand les "éléments de rechange" semblent appartenir au même registre que le texte du départ, ils sont perçus comme autant d'expressions figées et leur fonction stylistique se limite à les maintenir dans la sphère parlée, sans leur imprimer une quelconque marque sociale. A cet égard, le dernier exemple est particulièrement éloquent. La parole de Gleb dans la *version A* est souvent modelée selon l'économie folklorique (une syntaxe elliptique, une construction antithétique, une organisation rythmée, etc.). Ce parler folklorique constitue un des traits essentiels du discours de Gleb. Dans la réplique que nous citons, adressée à Daša, le changement entre les deux versions est spectaculaire. L'adjonction d'un adverbe, le changement du pluriel en singulier font disparaître aussi bien le rythme que la rime et une phrase en forme d'adage populaire devient une réplique banale. Nous pouvons imaginer les raisons de ce changement : ayant supprimé toute mention des multiples rapports extraconjugaux de Daša, transformée en militante vertueuse, l'auteur détruit tout indice susceptible d'éveiller les soupçons du lecteur; il supprime donc le soupçon naissant chez Gleb. A moins que ce ne soit le contraire et que l'auteur extirpe consciemment de son texte tout ce qui pourrait rappeler

l'essence et l'esprit de la langue populaire, se trouvant ensuite contraint de changer en conséquence le reste.

Si nous quittons la stylistique des registres et considérons nos exemples du point de vue de la stylistique "poétique", nous observons des phénomènes semblables (d'ailleurs, le dernier exemple nous en convainc déjà). Dans la *version A*, la parole de Gleb est toujours imagée et métaphorisée. Le plus souvent, dans la *version B*, les images, les métaphores, les comparaisons disparaissent purement et simplement (cf. le premier exemple de la série précédente). Dans le cas où le texte de rechange comporte des éléments figurés, leur nature est profondément différente. Dans la *version A*, Gleb, quand il ne parle pas en adages populaires (завей rope веревочкой), crée ses propres métaphores ou comparaisons qui appartiennent à son discours personnel et que le lecteur doit déchiffrer (parfois non sans difficultés). Dans la *version B*, les mots utilisés au sens figuré entrent dans la composition des locutions à usage général (копаться в душе, черт знает куда, высунув язык), ou sont immédiatement explicités par l'adjonction d'un mot utilisé au sens propre (à comparer : ныряешь по всяким заковыркам - нырнуть в чужую душу). Ce genre de manipulation conduit à la fois à la *neutralisation* du discours et à sa *dépersonnalisation*. Afin d'explicitier ce dernier point, observons un passage où la parole d'un personnage est reconnu comme signe de sa personnalité (première conversation entre Gleb et Polja) :

- Грохнула гора - покрыла чело-
века, как лягушку. Напрягись,
ставь на карачки - поставь
гору на место (...)
- Да, да!.. Я хочу с вами го-
ворить, товарищ Чумалов (...).
Опять засмеялась, и ярче за-
сверкали искорки в бровях и
глазах.
- Стать на карачки, да?.. Хо-
рошо!.. Ну и слова у вас!..
(...) Я хочу с вами говорить,
товарищ Чумалов... /A:71/.

- Сдвинулась гора набрекень -
поставь ее на место (...)
- Да, да!.. Я хочу с вами
поговорить, товарищ Чумалов
(...).
Она опять засмеялась, и ярче
засверкали искорки в бровях
и глазах.
- Да, вы правы. Бороться,
побеждать... В этом все...
Заходите ко мне, товарищ
Чумалов./B:317/

Remarquons avec quel triste acharnement l'auteur enlève de son texte les images, les trouvailles stylistiques les plus innocentes. Ici, on censure une лягушка, là, on remet sagement à sa place un pronom

personnel omis (ce genre d'omissions était très à la mode dans la prose ornementale). Et combien significatifs sont les micro-changements syntaxiques. L'emploi de l'imperfectif dans я хочу с вами говорить, s'il va un peu à l'encontre des règles expliquées aux étrangers, introduit dans говорить un sens caché; la répétition, avec une insistance enthousiaste, de la même phrase montre à elle seule l'intérêt croissant de Polja pour Gleb. "Corrigées", les paroles de Polja ne sont plus que des formules de politesse. Mais le plus important dans le passage cité est, bien sûr, la reconnaissance de Gleb comme personnage doté de sa parole spécifique. Plus que cela, c'est cette parole spécifique qui séduit Polja et l'incite à chercher un rapprochement avec Gleb. La langue du personnage joue un rôle indéniable dans le déroulement de l'action, sans parler de son rôle caractérolgique. Rien de tout cela dans la *version B* : les mots de Gleb perdent leur spécificité, Polja les "traduit" en slogans : les personnages se rencontrent uniquement sur le plan idéologique. Les différents niveaux du texte n'entrent plus en interaction.

Ce que nous disons du discours direct (dont il faut noter que le rôle diminue après la réécriture; les dialogues et les monologues intérieurs étant systématiquement abrégés : nous verrons le sens de ces changements en abordant le niveau narratif) est vrai aussi pour la parole de l'auteur. Elle aussi est neutralisée, ramenée au stéréotype, dépersonnalisée. Considérons ces deux descriptions de Да́а :

Да́а (...) - поджидала его и дышала широкими взмахами груди. /A:46/

Да́а удивленно метнула на него круглыми глазами и дрогнула упругими крыльшками бровей. /A:47/

Да́а (...) пристально улыбалась ему навстречу. /B:302/

Да́а удивленно подняла брови, взглянула вниз, и подбородок у нее дрогнул от улыбки. /B:302/

Il faut admettre que les images de la *version A* ne pèchent pas par la précision, mais s'il est difficile en russe de махать грудью, il n'est pas beaucoup plus facile de пристально улыбаться.

La suppression des métaphores et des images est générale et frappe aussi les mots-symboles dont nous avons parlé et qui expri-

ment les grandes catégories de la poétique gladkovienne : le *feu*, les *tripes*, mais surtout le *sang* dégoulinant des pages de la *version A*. L'auteur ne propose rien pour remplacer le sang dans le système vasculaire de son texte :

Из набухших кровью лиц кровь
проливалась в глаза./A:84/

Последние слова Глеба взвол-
новали рабочих./A:325/

Даша чувствовала, как вздра-
гивал от крови Вацлин /A:156/

Даша чувствовала, как волно-
вался Вацлин /B:372/

(nous soulignons)

A notre avis (la démonstration fera l'objet d'une étude plus complète que celle-ci), l'écriture de Gladkov laisse deviner quelques traces de la méthode élaborée par Zamjatin et reprise, plus ou moins explicitement, dans la démarche constructiviste. L'une de ces traces est précisément l'utilisation du *prochodnoj obraz*, image récurrente dont la fonction est, entre autres, d'intégrer les différents niveaux du texte ou différents éléments de la composition (ce que nous avons qualifié de "boucle narrative", voir ci-dessus, point 4). L'abandon de cette méthode, qui se laisse percevoir surtout dans les sujets historique et productiviste de *Ciment*, a pour conséquence la rupture des interrelations textuelles. Se trouvent dissociés, en particulier, les thèmes du travail et de l'amour. Prenons encore un exemple : la description qui suit accompagne la scène où Gleb, repoussé par Daša, étouffe de jalousie :

Там, за заводом, у пирсов,
- море в фосфорическом дыме.
Оно поет электрическим зумом,
и будто не море это рокочет
низкой струной, а воздух, и
горы, и трубы завода./A:41/

Там, за заводом, у пирсов,
- море в фосфорическом дыме.
Оно поет и вздыхает прибором.
/B:299/

Ici, un cliché "poétique" (tout à fait dans le style du Gor'kij de la période romantique) vient remplacer une comparaison "machiniste" qui plus loin, dans la *version A*, sert de titre à l'un des chapitres centraux du roman. Ce dernier, en effet, mêlant le thème du combat à celui du travail et du désir, montre la mise en marche euphorique du premier élément de l'usine. Nous constaterons sans surprise que le titre du chapitre *Električeskij zum*, change en *Rubiľ'nik vključen* (encore une boucle narrative rompue) ¹⁰. Une métaphore à plusieurs

référents aboutit à une phrase qui semble être tirée d'un rapport (destiné à qui?) célébrant la réalisation d'un plan de production. Les phrases de ce genre fournissent les titres aux journaux soviétiques depuis plus d'un demi-siècle.

L'évocation de cette métaphore "machiniste" nous permet de reprendre le fil de notre discussion, à propos du rôle que joue dans l'écriture de *Ciment* l'influence proletkultiste. Nous avons parlé des thèmes empruntés à ce mouvement. Nous pouvons à présent remarquer que c'est essentiellement au Proletkult que Gladkov doit sa symbolique du feu, du sang et du fer et à leur interpénétration. Le style de Gladkov, hyperbolique, emphatique, surchargé de métaphores et d'images, témoigne autant de l'influence des poètes "cosmistes" que de celle que l'on qualifie habituellement de "décadents". En fait, dans une grande mesure, la réécriture de *Ciment* est représentative, après 1934, de la lutte contre ce style proletkultiste et de la lutte contre l'ornementalisme (les deux étant souvent complémentaires à l'époque, cf. *Les machines et les loups* de Pil'njak). Si ce style transparait dans certains passages - il n'en reste que des traces dans la mémoire du texte - tout est fait afin d'en faire oublier l'origine. Lisons ce péan qui, dans les deux versions, appartient au monologue intérieur de Gleb et qui intervient au moment où celui-ci va avec Daša visiter leur fille à l'orphelinat. Le passage évoqué ci-dessous donne un sens symbolique au chapitre, nous pouvons donc nous en servir sans trop nous éloigner de notre thème :

... Вот оно - и горы, и море, и завод, и город, и дали, уходящие за горизонты, - вся Россия - мы... Все эти громады - и горы, и завод, и дали - поют в недрах своих о великом труде... Разве руки наши не дрожат от предчувствий упорной богатырской работы? Разве сердце не рвется от напора крови?... Это - рабочая Россия, это - мы, это - новая планета, о которой мечтало в веках человечество... /A:46 et B:301-302, à une demi-phrase près : от предчувствий упорной богатырской работы devient от предчувствия упорной работы/

C'est un pur exemple de style "cosmiste", avec son lexique particulier, ses grands concepts, *мы* (Nous autres, bien sûr), *труд*, *напор*, *недра*, *новая планета* (un célèbre tableau, portant ce titre, fut peint en 1921 par Konstantin Juon [Youon]), la même intonation

exclamative, les mêmes anaphores et questions rhétoriques. Le passage cité est pratiquement le même dans l'une et l'autre version. Mais dans la *version B*, il s'arrête là. Voici sa suite dans la *version A* :

Это - начало. Это - первый вздох перед первым ударом.
Есть. Будет. Прохоchet громами... /A:46/

Le doute n'est plus permis. Gladkov se livre ici à une parfaite imitation du style d'Aleksej Gastev, le plus important poète prolétarien, un des leaders du Proletkult. A ce propos, rappelons que, dans un des brouillons, *Le Ciment* s'intitulait *Udary* et que Gladkov aimait appeler son roman "poème" : cf. *Poëstija rabočego udara*, de Gastev. L'écriture de ce dernier, alliant le symbolisme à une sorte de futurisme machiniste, était connue de tous, copiée et parodiée maintes fois. Beaucoup de slogans proletkultistes sont restés dans la langue (et l'idéologie) soviétique, et la première partie du passage cité pourrait passer pour un de ces hymnes au travail composés dans les années 30 et 40. Mais les dernières phrases sont un signe qui ne trompe pas : elles concernent l'époque où elles ont été écrites. C'est ici que nous découvrons le véritable sens de la guerre que Gladkov mène contre son propre style, contre ses prétendus excès, les influences imaginistes, ornamentalistes, proletkultistes, contre tout ce qui aurait pu permettre de le qualifier de "formaliste". C'est une guerre contre ses propres origines poétiques. C'est une guerre aussi, dans le cas du proletkultisme, contre ses origines idéologiques et sociales.

Nous nous permettons de donner ici encore un exemple qui, sans être directement lié à la thématique érotique, illustre bien des choses; nous en avons déjà cité un extrait, dans sa seule *version A*, nous pouvons maintenant procéder à la comparaison. Le passage clôt le chapitre extatique *Električeskij sum - Rubil'nik vključen*, c'est une harangue que Gleb prononce devant les ouvriers :

- Товарищи, слушай!.. Жертва
труда... общим упором... не
плач и рыдание... победа ра-
бочих рук... завод... то дело
- за нами... загремит огнем и
машинами... великое строи-

- Товарищи, это - жертва труда
и борьбы... Не плач и рыдание,
а радость живых побед... Скоро
завод загремит огнем и машина-
ми. Мы с вами начинаем великое
строительство социализма. Да,

тельство рабочей Республики
... сами... своим животом и
мозгами... кровь и страдание
борьбы... то наше оружие в
победе над миром... Грянем,
товарищи! /A:191/

лилась кровь, много было стра-
даний... Много было и будет
трудностей на нашем пути... Но
этот путь борьбы ведет к сча-
стью, к окончательной победе
над миром насилия. Мы создаем
наш мир своими руками. С именем
Ленина на устах, с верой в без-
граничное счастье удесяттерим
наши силы для завоевания буду-
щего... /B:391/

Ne relevons qu'un seul aspect du changement. Les phrases hachées de Gleb, dans la *version A*, rendent l'atmosphère même d'un meeting (à comparer avec les descriptions analogues chez Pil'njak, A.Vesëlyj, etc.) où l'on ne peut pas tout entendre des discours prononcés, mais où l'on n'a nul besoin de tout entendre. C'est une situation dans laquelle celui qui parle sait qu'il est compris et "complété" par ceux qui l'écoutent. Il est, se sent ou croit se sentir l'un d'entre eux. La *version B* présente une situation dans laquelle il n'y a plus d'omission possible. Ceux qui écoutent sont passifs, ils ne peuvent plus participer; la communication est à sens unique. Gleb explique, sermonne, indique les buts à atteindre. Dans la *version A*, il parle comme un communiste ouvrier, dans la *version B*, comme un communiste dirigeant. La métamorphose s'opère dans la parole et par la parole, une parole qui oublie ses origines. Or la parole qui ne connaît plus ses origines n'a d'autre nom que poncif - poétique ou idéologique - peu importe. C'est cette métamorphose d'une parole enracinée dans son milieu, son temps, bref, d'une parole vivante en une parole figée, en un poncif, qui détermine l'évolution du style gladkovien.

Avant de passer aux conclusions, il nous reste à voir dans quelle mesure nos observations se vérifient au niveau narratif.

11. Nous avons vu au point 4 de ce travail que le changement de "tonalité" qui s'effectuait d'une version à l'autre pouvait se fonder sur un certain nombre de phénomènes que nous avons qualifié de "prise en main par le narrateur (omniscient) de la narration". Précisons, pour commencer, cette notion. Nous nous référons (et nous y limitons pour ce qui est de cette étude) à ce que G. Genette a appelé le "mode narratif", à cette "régulation de l'information"

dont la narration est l'objet, en d'autres termes encore, à sa "perspective" et sa "distance". On peut en effet se poser la question "du personnage dont le point de vue oriente la perspective" ¹¹, chercher à savoir "où est le foyer de perception", s'il s'incarne dans le personnage (et lequel) ou non, si les événements sont observés de l'extérieur ou de l'intérieur. La distance, elle, concerne "les modes de (ré)production du discours et de la pensée des personnages dans le récit" ¹² qui sont au nombre de trois : le "discours rapporté" (discours direct), "où le narrateur feint de céder littéralement la parole à son personnage", c'est le plus mimétique d'entre eux; le "discours transposé" (discours indirect ou semi-indirect), où la présence du narrateur est encore très sensible dans la syntaxe même de la phrase et le "discours narrativisé", le plus distant et le moins mimétique des trois, où les paroles, ou pensées sont "racontées" ¹³.

Il s'avère que le passage d'une version à l'autre de *Ciment* fait état d'une double tendance de *défocalisation* et de *narrativisation*. Le foyer de perception, dans la *version A*, est très souvent situé dans les personnages, Gleb Čumalov notamment. En est un exemple frappant l'incipit du roman : c'est par les yeux de Gleb que le lecteur découvre le paysage, l'usine, la maison...

(...) Три года, а будто
вчера : ничто не измени-
лось. Эти дымные горы
(...) /A:5/

(...) Ничто не изменилось
за эти три года. Дымные
горы (...) /B:277/

La présence des déictiques *вчера, эти*, le tour "direct" de l'énoncé sont les signes de reconnaissance qui focalisent la narration sur le narrateur-personnage. Ils manquent dans l'énoncé de la *version B* et sont moins fréquents pour l'ensemble du chapitre. De plus, les événements sont davantage racontés dans la deuxième version, alors que dans la *version A*, ils semblent davantage "sortir de la bouche" de Gleb. Ils sont plus mimétiques. Le discours, rapporté dans la *version A*, est transposé dans la *version B*. Si cette tendance se vérifie pour l'ensemble du roman (et ce n'est pas qu'une tendance), elle ne concerne évidemment pas le seul thème qui nous intéresse. Mais l'un et l'autre phénomènes - *défocalisation* et *narrativisation* - peuvent

avoir des *effets de sens*, et c'est en cela qu'ils nous intéressent. Ci-dessous, nous en examinerons quelques manifestations.

Discours direct et description

L'extrait reproduit plus bas est tiré du chapitre *Potučhđij ođag*, consacré aux difficiles relations de Gleb et de Daša. Dans le passage qui précède, cette dernière a suggéré que pendant l'absence de Gleb "il y en avait d'autres". Mais elle refuse d'entrer dans les détails. Gleb, fou de rage, se jette sur elle :

Он в бешенстве, почти без сознания, схватил ее в охапку и сжал до хруста в позвонках.

- Говори же, наконец! Я исколечу тебя, а признаться заставлю...

- Брось руки, Gleb! Слышишь? Уходи прочь! Да ну же, свинья!..

Ее мускулы змеями извивались под руками Gleba, и вся она была в отчаянном порыве к прыжку.

- Я задушу тебя, сука... ребра расковыряю... а своего добьюсь... Говори!..

- Пусти, тебе говорят, Gleb!.. Пусти же, животное... Гнус!.. Я не позволю насильничать над собой... дрянь!.. /A:42/

(suit une description de leur lutte)

Чувствовал он, что теряет почву под ногами, что становится смешным в ее глазах. Взбешенный своим бессилием, он схватил ее руки и сдвинул их так, что затрещали косточки. Но она и виду не показала, что ей больно.

- Брось руки, Gleb! Слышишь? Уходи прочь!

Но он сгрэб ее в охапку (...)
/B:299/

(la description reprend dans les grandes lignes celle, annoncée ci-contre, à la fin du passage de la *version A*)

Si les deux versions relatent les "mêmes" événements, la *version B* le fait à une plus grande distance, raconte davantage. La narrativisation est un des moyens, parmi d'autres, d'atténuer la brutalité du mâle, le conflit conjugal...

Absence ou présence d'introduction au discours direct

- Ты говоришь, как нежная барышня, товарищ Мехова. Правда ; нам некогда заниматься душевными делами. Люди подождут, товарищ Мехова, а дело, когда

Даша остановилась и с ласковой строгостью заметила :

- Люди подождут, милая Поля, а дело требует постоянного внимания... Не забывай, что работа-то наша связана и с опаснос-

проворонишь, улетит из-под
носа, и его не поймашь.
- Ну, вот... так говорят
многие... А ведь (...)
/A:196/

тями и с жертвами... Сего-
дня ты и винтовку держала
в руках, а не только лопа-
ту...
- Это ничего не доказывает,
Даша... - загорячилась Поля,
- ты (...) /B:393/

Précisons que le triangle Gleb-Daša-Polja est à la fois moins présent et moins "réalisé" dans la *version B*, avec, comme corollaire, l'amélioration des relations entre les deux femmes. L'introduction, à deux reprises, au discours direct n'est rien d'autre que l'intervention du narrateur et du contrôle, de la part de ce dernier, de ce qui suit. L'échange verbal perd ainsi de sa spontanéité et, par tant, la confrontation est adoucie. A remarquer, en passant, le changement du pronom d'adresse, de "camarade Mechova" à "chère Polja", qui va dans le même sens.

Phrase elliptique et phrase pleine. Présent et passé

В комнатке - светло и пусто. Железная кровать, на кровати - серое одеяло, белая подушка. Над кроватью - Ленин. У окна - столик, а на нем - свалка из книг и бумаг. И только одно почувствовал Глеб : пахла комната Полей. Если бы не знал, что здесь живет она, - все равно почувствовал бы ее по запаху. /A:268/

В комнатке было светло и пусто. У стены стояла железная кровать, а на кровати - серое одеяло, белая подушка. Над кроватью - Ленин. У окна - столик, а на нем - свалка из книг и бумаг. Если бы Глеб случайно зашел сюда, не зная, что здесь живет она, все равно почувствовал бы ее по запаху. /B:438-439/

Le passage se rapporte au moment qui précède la scène opposant Gleb à Polja, où leur relation finira par... ne pas se consommer. Dans la *version A*, une série de prédicats nominaux (construction qui coïncide, en russe, avec l'usage du présent si le verbe n'est pas exprimé); dans la *version B*, une première phrase avec un complément, un attribut avec copule au passé, des adverbes, suivie d'une deuxième phrase avec un complément, un verbe au passé, un sujet : dans la *version A* les objets "viennent à l'esprit" du personnage au gré de ses regards; ils semblent plus proches, plus vivants; la *version B* "raconte" la même scène (au passé), et le

personnage qui perçoit s'efface devant le narrateur invisible.

Autres signes

Peuvent évidemment avoir une influence sur le mode narratif d'autres signes que l'articulation syntaxique. En est une manifestation l'usage du temps des verbes, dont nous venons de voir un exemple (à noter que cet usage varie d'une langue à l'autre : en français, le passé simple est un véritable indice de la narrativité). Nous avons déjà vu au point précédent (les niveaux stylistique et linguistique) que la parole, dans la *version B*, oublie ses origines. En effet, l'usage de tel ou tel registre (langue standard, populaire, vulgarismes, etc.), de tel ou tel système poétique, peuvent contribuer à la focalisation ou défocalisation du discours, peuvent rendre ce dernier plus ou moins mimétique. C'est bien ce type de phénomènes que nous retrouvons dans les deux fragments que voici :

Через ячейку и клуб сколотили две группы по ликвидации неграмотности, и когда открыли занятия - за столами оказались только одни бабы. Своей речью Даша ударила баб в самое сердце : знай, бабы, вы забили мужиков и здорово доказали свою пролетарскую сознательность... А бабы кричали и хлопали ладошками в девчачьем веселье и были похожи на галок. /А:305-306/

Через ячейку и клуб сколотили две группы по ликвидации неграмотности, и когда открыли занятия - за столами оказались только одни женщины. Своей речью Даша очень растрогала : она отметила, что они, не в пример мужчинам, являются активными борцами за просвещение и тем самым доказали свою пролетарскую сознательность. Дело не в том, чтобы научиться писать и читать, а в том, что это - начало большой работы над собой. Это открывает перед ними двери к государственной деятельности. Знание - большая сила : без знаний нельзя управлять страной. Женщины хлопали в ладоши и чувствовали себя больше и лучше, чем дома, умнее и богаче, чем с детьми и на кухне... /В:461/

Le tour familier et imagé ударила в самое сердце est transformé en un verbe standard (et banal) растрогала; le discours direct à l'impératif (знай...) est transposé au discours indirect au passé (она отметила, что...). Notons le passage de баба à женщина (hautement récurrent pour l'ensemble du roman) et celui, conjointement, de мужик à мужчина. La *version A* relate un antagonisme et un combat (вы забили мужиков) entre sexes opposés (бабы - мужики). La *version B*

désamorçe le conflit (не в пример мужчинам) et rapproche les sexes, au moins au niveau formel de leur expression (женщины - мужчины). Notons aussi l'abandon de l'élément "ornithologique" (галки) par lequel le narrateur qualifie les mêmes бабы de notre texte. Présent à plusieurs reprises dans la *version A*, sous forme de comparaison ou de métaphore, il est systématiquement abandonné dans la *version B*. A ce propos, citons quelques autres exemples :

Бабы (...) тараторили воробьями (...) грудились в кучу, стучались головами и шептали все сразу, и все сразу давились от хохота /A:78/ - Женщины (...) тараторили (...) сбивались в кучу, перешептывались и давились от хохота /B:321/; бабы (...) разом пырснули вверх в ворохе одевок, застреляли руками, загорлавили вперебой, вразной одно имя /A:81/ - женщины замахали руками и, перебивая друг друга, закричали /B:323/; А бабы, как бешеные, крыли горластыми криками /A:81/ - А бабы уже элились /B:323/; Бабы захлопали в ладоши, как куры крыльями /A:82/ - la phrase est supprimée dans la *version B*.

Dans la *version A*, point de vue du narrateur et point de vue des personnages se confondent : les femmes sont observées à partir de la position antagoniste des мужики : dans les yeux de ces derniers, elles sont бабы et - nous venons de le voir - leur caquetage ressemblable à celui des poules ou autres volatiles. Dans la *version B*, le point de vue change : les femmes accèdent au rang de женщины dans et par la parole de l'auteur, à moins que celle-ci s'associe (par contexte immédiat, par exemple) au discours des ouvriers, personnages de second plan. Souvenons-nous que les ouvriers et les héros-communistes ne parlent plus la même langue, n'appartiennent plus à la même ethnie dans la *version B* de *Ciment*. Concernant les femmes de cette dernière, la parole de l'auteur les y rend "plus grandes et meilleures", "plus sages et plus riches", prêtes à servir et à "gouverner le pays". Sa métamorphose est impressionnante.

Nous arrêterons là notre analyse : ces quelques exemples suffisent pour montrer qu'il existe des correspondances indéniables entre les niveaux thématique, stylistique et narratif et leurs transformations respectives. Nous avons vu que le thème qui nous intéressait dans cette étude a été l'objet, au cours de la réécriture du roman, d'une profonde altération. L'appropriation, par le

narrateur de la *version B*, du "véritable" discours des personnages en est à la fois le moyen et l'expression.

Conclusions

Ayant fait le cheminement indiqué par notre modèle de travail, nous pouvons maintenant récapituler et tirer des conclusions. Selon nos observations, la réécriture de *Ciment* atteint tous les niveaux du texte. Le moins touché est son niveau compositionnel. En effet, nous n'avons pas trouvé de changements majeurs prouvant l'intention explicite de le remodeler. En revanche, nous avons observé des incohérences dans le déroulement de l'intrigue, ainsi que le manque de liens profonds entre les trois sujets du roman : ne subsistent que les liens mécaniques (alternance, contraste, personnages principaux).

À d'autres niveaux, nous avons pu observer des changements profonds : le niveau thématique est châtré (disparition du thème de l'amour libre et de celui de l'"usine-mère et femme"); les personnages deviennent plus schématiques, les caractères "positifs" se rapprochant de l'idéal et les caractères noirs étant noircis; les conflits entre personnages positifs s'atténuent, la structure de leurs relations se fige et tend à se refermer sur un modèle appauvri de ses variantes; le poids de la langue populaire et du discours figuré diminue d'une manière drastique; la parole des personnages est dépersonnalisée et privée des signes de son appartenance dialectale et sociale; la parole de l'auteur est soumise à la même opération; la matière linguistique du texte remanié est normalisée, elle est puisée dans les couches les plus stéréotypées du registre littéraire standard; le procédé de l'"image-clé" (*prochodnoj obraz*) intégrant les thèmes et les niveaux, est abandonnée; la défocalisation et narrativisation du discours aboutissent à son appropriation par l'auteur-narrateur omniscient.

Toutes ces manipulations visent à simplifier ce qui était complexe, rendre univoque ce qui était ambigu, rendre impersonnel ce qui était spécifique, à banaliser tout ce qui pouvait provoquer un effet de surprise et ce qui était, par conséquent, incontrôlable. Ce mouvement, que nous avons pressenti en analysant, au début de notre exposé, quelques fragments du texte, est perceptible à tous

les niveaux et transforme le texte tout entier. Nous n'avons pas trouvé de substitution qui serait plus expressive et sémantiquement plus chargée que le texte du départ. Par euphémisme, appelons ce mouvement la *neutralisation* du récit.

Il n'est pas étonnant que la "mémoire" du texte nouveau garde de l'ancien, comme nous l'avons constaté, ce qui était, au départ déjà, perçu comme cliché : triangles érotiques, gros effets psychologiques et situations mélodramatiques, paysage "romantique" comme moyen caractérologique, utilisation de la langue de bois (précisons que la réécriture opère un tri parmi les slogans).

La neutralisation du récit, telle que nous l'avons observée lors de la comparaison des deux versions de *Ciment*, est indissociable de deux phénomènes qui sont tout sauf secondaires.

Le premier, c'est la rupture qui se produit entre les composantes du texte; nous avons beaucoup parlé des moyens qui assurent l'unité du récit et nous avons essayé de montrer que chaque élément à l'intérieur du texte, signifiant en lui-même, l'est aussi dans le système des interrelations avec d'autres éléments et d'autres niveaux. Il nous a paru frappant d'observer comment, dans la *version B*, les sujets et les thèmes, juxtaposés de façon mécanique, se mettent à "flotter", comment le comportement des personnages perd ses motivations, comment la langue et le style oublient d'exprimer et la personnalité des héros et celle de l'auteur, comment le plan de l'expression se détache du contenu. Ce processus, que nous pouvons qualifier, par commodité, de *réduction des paramètres*, en détruisant les liens entre éléments constitutifs du texte, détruit son caractère organique.

Un phénomène tout aussi frappant est celui de la suppression systématique de tous les signes de l'époque où le roman a été écrit : l'utopie kollontaienne, l'idéologie et la poétique proletkultiste, l'influence de l'ornementalisme avec sa recherche linguistique et sa peinture brutale du *byt*, l'influence des procédés "constructivistes" de structuration du récit, autant de traces soigneusement effacées dans la mémoire du texte. Les communistes du roman, nous l'avons dit, font tout ce qu'ils peuvent afin de s'arracher à leurs origines ethniques, génériques, sociales. Or la réécri-

ture de *Ciment* n'est rien d'autre qu'une tentative (réussie) de la même nature. L'auteur manipule la mémoire du livre et celle-ci ne garde que des bribes incohérentes et des clichés (la parole sans origines). La manipulation de la mémoire, ne serait-elle pas la cause de tous les changements que nous avons constatés dans le livre? Nous le pensons.

Nous ne sommes pas des admirateurs de Gladkov écrivain, mais il nous semble nécessaire de souligner que *Le Ciment* des années 20, avec tous ses défauts, tous ses emprunts mal digérés, tout son didactisme de plomb, était une oeuvre personnelle, assez ouverte dans sa structure, ayant une place légitime dans le panorama des recherches littéraires de son époque. Les liens intratextuels rompus, les liens génériques reniés, *Le Ciment* de la version canonique est une oeuvre sans caractère organique, avec une structure à la fois disloquée et figée dont les éléments sont uniformisés et ramenés au stéréotype. Gladkov a dit qu'il n'a jamais trahi son livre en le réécrivant. Nous hésitons à le croire. Mais une chose est certaine : Gladkov n'a jamais trahi son idéologie. Depuis le début, il considère son oeuvre comme une offrande aux dieux de l'idéologie. Mais si, dans les années 20, il pouvait rendre aux dieux ses grandes idées et sa ferveur, et au César littéraire son écriture, les dieux des années 30 exigent davantage. Pareil à ses héros, afin de garder son droit de se nommer Homme Nouveau, Gladkov doit accomplir un rite purificateur et sacrificiel : il offre en sacrifice sa personnalité d'écrivain et la personnalité de son roman.

L'auteur-narrateur s'appropriant le discours des autres, se laisse (volontairement et sincèrement ou non, peu importe) approprier dans son propre discours : la situation est symbolique, pensons-nous, de toute la littérature du réalisme socialiste des années 30 à 50 où se manifestent, à un degré plus ou moins grand, les phénomènes que nous avons dégagés : la neutralisation du récit, la réduction des paramètres, la perte de l'organicité, et enfin, la suppression des liens génériques (poétiques et autres).

La situation a un sens symbolique encore plus général : la réécriture de *Ciment* est l'histoire de l'appropriation de l'Histoire par un poncif idéologique.

Notes

1. Brajnina B. *Fedor Gladkov*, Moskva, Goslitizdat, 1957; "*Cement*" F. Gladkova, Moskva, ICHL, 1965.
2. Ul'rich L. *Tvorčestvo Fedora Gladkova*, Taškent, FAN, 1968.
3. Uchanov I. *Tvorčeskij put' F. Gladkova*, Moskva, Učpedgiz, 1953.
4. Voloženin A. *Fedor Gladkov. Žizn' i tvorčestvo*, Moskva, Prosveščenie, 1969.
5. Stachov V. "Tvorčeskaja istorija romana F. Gladkova "*Cement*", in : *Russkaja Literatura*, 1959,1.
6. Avant-propos de F. Gladkov au recueil *P'janoe solnce* (1932). Cité d'après Brajnina, "*Cement*" F. Gladkova, op.cit., p.81.
7. Propos de l'auteur, recueillis par Brajnina, ibid., p.86.
8. Holthüsen J. *Russische Literatur im 20. Jahrhundert*, München, A. Francke, 1978.
9. Struve G. *Russian Literature under Lenin and Stalin. 1917-1953*, University of Oklahoma Press, 1971.
10. Deux autres titres de chapitres sont altérés dans la version B : le chapitre III change de *Partkom* à *Okružkom* et l'appellation dialectale *Krasnaja Znamnja* (chapitre XIV.3.) est corrigée en *Krasnoe Znamja*. Cette dernière modification est à mettre au compte de la "dédialectisation" générale dont a été l'objet le roman lors de sa réécriture.
11. Genette G. *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p.203.
12. Genette G. *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p.34.
13. Genette G. *Figures III*, op.cit., p.191-192.

И. П. СМЕРНОВ (Констанц)

ДВА ТИПА РЕКУРРЕНТНОСТИ: ПОЭЗИЯ vs. ПРОЗА

1.0. Научная доктрина русского формализма и параформализма (например, А. М. Пешковский и др.) оставила нам в наследство такую традицию противопоставления поэзии (= стихотворной речи) и прозы,¹ согласно которой эти типы словесного творчества выступают как продукты сугубо различных способов организации художественных текстов. Как в пределах самой формальной школы, так и в более широких границах, простиравшихся вплоть до современности, прослеживаются два основополагающих подхода к установлению своеобразия поэзии и прозы. В одном случае дифференциация осуществляется по контрастному принципу (А vs. \bar{A}), в другом – по контрадикторному (А vs. anti-А).

1.1.1. В результате контрастного разграничения поэзии и прозы последняя получает обычно роль беспризнакового члена оппозиции. С такой версоцентрической точки зрения, принятой, в частности, В. М. Жирмунским (1925: 8),

стихотворная речь отличается от прозаической закономерной упорядоченностью звуковой формы.²

Остается предположить, что прозаический субдискурс, со своей стороны, отличается от поэзии тем, что в нем нет звуковой урегулированности.

1.1.2. Этот взгляд на разницу между поэзией и прозой должен был вызвать неизбежные затруднения при описании гибридных форм художественной речи (таких, как ритмическая проза), попадавших в своего рода эпистемологический вакуум по той причине, что с помощью только одного признака нельзя конструктивно определить бивалентные явления словесного искусства, совмещающие в себе каким-то путем и поэтическое, и прозаическое начала. Последовательное проведение контрастного противопоставления неизбежно потянуло бы за собой утверждение, что гибридные формы либо переносят звуковую упорядоченность на прозаические тексты, либо аннулируют таковую в стихах, но тогда пришлось бы заключить, что эти операции не порождают структур, придавших стихотворной или прозаической речи маргинальность. Поэтому контрастный подход нередко подвергался усложнению (не меняя, однако, сути), если перед исследователями стояла задача найти средства для концептуализации сти-

хопрозаических гибридов. В этой ситуации атрибутируемое поэзии свойство расщеплялось на два родственных признака, закрепляемых за разными структурными уровнями художественного текста; один из этих признаков опознавался как доминирующий, примарный, а второй - как подчиненный, секундарный; с помощью второго и выявлялась специфика промежуточных словесных образований.

Предпосылку поздней статьи В.М.Жирмунского о ритмической прозе (1966: 569-586) составила мысль о том, что первичным признаком поэзии служит метричность текста, которую сопровождает повторяемость его лексико-синтаксических единиц; в ритмической прозе этот подчиненный - лексико-синтаксический - показатель стиховых структур делается отличительным.

Другим способом избавиться от трудностей при понимании с версцентрической позиции смешанных форм был количественный метод их зондирования и оценки. Тяготение переходных явлений к поэтическому или прозаическому полюсу ставилось в зависимость от меры урегулированности их звуковой стороны, от той степени, которой достигала в них повторяемость звуковых элементов, что также позволяло игнорировать признаковость прозаических текстов, не обращать внимания на конститутивные свойства прозаической речи в ее непереходном состоянии. По словам Б.И.Ярхо (1928: 10),

...в стихах действуют правила, в прозе - тенденции; но различие между правилами и тенденцией покоится только на количестве исключений.

Использование количественных методов в изучении стихопрозаических гибридов было не в последнюю очередь обусловлено тем, что контрарной модели не хватало разрешающей способности в качественном отношении.

1.1.3. Дифференциация поэзии и прозы на контрарной основе оставила немало следов в науке наших дней (ср. хотя бы толкование стихотворных текстов в качестве избыточных при отсутствии указаний на сопряженный с этим признак прозаической речи в Cohen 1976: 422)³; но, пожалуй, наиболее решительно была возобновлена Ю.М.Лотманом, который, вразрез с его предшественниками, привнес в это противопоставление диахронический смысл. По определению Ю.М.Лотмана (1964: 65),

универсальным структурным принципом поэтического произведения является принцип возвращения.

Что касается художественной прозы, то она

возникла на фоне определенной поэтической системы как ее

стрицание (Лотман 1964: 57).

Стихотворная и прозаическая речь размещаются иерархически:

...несмотря на кажущуюся простоту и близость к обычной речи, проза эстетически сложнее поэзии, ее простота вторична. Разговорная речь действительно равняется тексту, художественная проза = текст + "минус-приемы" поэтически условной речи (Лотман 1964: 54; 1970: 128).⁴

Недостаток этих соображений и - вместе с ними - всей традиции контрастного размежевания поэзии и прозы состоит прежде всего в том, что признаковое содержание в получающейся здесь оппозиции должно квалифицироваться как родовая, общая или, по меньшей мере, изначальная черта всего словесного искусства. Проза не есть под этим углом зрения равноправный с поэзией тип художественной речи. Проза либо отождествляется с практической речью, либо ее свойства выводятся из свойств поэзии в результате операции вычитания.⁵

1.2.1. Уже в самом начале 1920-х гг возникло и такое осмысление поэзии и прозы, при котором им приписывались взаимоисключающие, контрадикторные признаки (ср. особенно Stempel 1972: XXXIII-XXXVIII). В контрадикторном освещении поэзия обычно идентифицировалась, как и при контрадном подходе, в качестве речи, организованной на звуковом уровне и потому неизбежно "реципируемой" читателем:

В отличие от прозы, стихотворная речь есть речь ритмизованная, т.е. построенная в виде звуковых отрезков, которые воспринимаются как равнозначные, сравнимые между собой (Томашевский 1925: 72).

Проза для Б.В.Томашевского, однако, не беспризнаковый член оппозиции - ее свойства могут быть установлены конструктивно, поскольку она представляет собой некоторую упорядоченность, определяемую смыслом сообщения:

То, что речь является не сплошь, а рядами, более или менее изолированными, создает особые ассоциации между словами одного ряда или между симметрично расположенными словами параллельных рядов. Значением и связыванием значений руководят ритмические соответствия, чего нет в прозе, где, наоборот, ритмические соответствия строятся по заданной словами выразительной линии речи /.../ В прозе слова наивысшая звываются на избранную тему (*ibid.*, 74).

Всякая, а не только переходная к поэзии, проза обладает собственной ритмической структурой, не совпадающей со стиховой и складывающейся, согласно Б.В.Томашевскому (1929: 254-318), как следствие "синтаксического строя" прозаической речи, т.е. возникаю-

щей ввиду относительного единообразия слогового объема, во-первых, "колонов" и, во-вторых, их анакруз и клаузул (ритм прозы имеет, таким образом, статистический характер).⁶

Формулировки Б.В.Томашевского предусматривают, что поэзия и проза генерируются посредством взаимоисключающих процедур: порождение первой проходит путь от звука к значению, тогда как производство второй протекает в обратном порядке - от значения к звуку.

Близко к этому рассуждал Ю.Н.Тынянов (1977: 55)⁷ в работе, датированной 1921-1922 гг:

Деформация звука ролью значения - конструктивный принцип прозы; деформация значения ролью звучания - конструктивный принцип поэзии. Частичные перемены соотношения этих двух элементов - движущий фактор и прозы и поэзии /.../ Проза и поэзия - замкнутые семантические категории; прозаический смысл всегда отличен от поэтического; с этим согласуется тот факт, что и синтаксис и самая лексика поэзии и прозы существенно различны.

Что до переходных форм и, в первую очередь, ритмической прозы, то они, как думал Б.В.Томашевский (1929: 317-318), впрочем, лишь предположительно, образуются не в результате вычеркивания одного из двух признаков, присущих стихотворной речи (ср. идеи В.М.Жирмунского), но, скорее, по ходу взаимодействия противоречащих друг другу художественных заданий: чтобы проза стала пограничной разновидностью словесного творчества, т.е. и поэзией, и прозой одновременно, в нее

...достаточно внести какое-либо оформляющее начало, не являющееся автоматическим результатом синтаксического членения /.../ Важно только, чтобы это начало вторгалось в речь местами, хаотически, и следовательно не переводило ритмической прозы в ряд стиховой речи.

1.2.2. Мысль о контрадикторности поэзии по отношению к прозе получала наиболее обобщенное выражение, когда литература переставала служить преимущественным объектом применения формального метода, когда она рассматривалась в ряду смежных искусств. В этой исследовательской ситуации стихотворный ритм и звуковые повторы осознавались как одно из проявлений симметрии, присущей и другим искусствам, прежде всего, изобразительным (на что указывал, например, Е.Д.Поливанов (1980: 154) в одной из незавершенных работ), а расхождение между поэзией и прозой приравнивалось к расхождению

...между инструментальной и вокальной музыкой или между

орнаментальной и предметной живописью (Эйхенбаум 1971, 1920; 477; о стиховедческой концепции Б.М.Эйхенбаума см. подробно: Smirnov 1985: 105-112).

К сжодному представлению склонялся В.Б.Шкловский (1927: 141), утверждая, что

основное отличие поэзии от прозы, возможно, лежит в большей геометричности приемов... ,
и отыскивая аналогичное отличие внутри киноискусства. "Геометричность" подразумевает здесь не только симметрию, но и асимметрию. Если "поэтический" текст (и в кино, и в литературе) базируется на симметрии/асимметрии "приемов",⁸ то "прозаический" (опять же в обоих искусствах) - на подчинении "приемов" смысловому заданию, на "сюжетности".

1.2.3. Как и членение поэзии и прозы на контрарной основе, контрадикторное разграничение этих типов речи сформировало устойчивую научную традицию.

Так, А.Л. Johnson (1982: 52-53) опирается на мысль формалистов о том, что стихи и проза воплощают собой два противоположенных пути текстопорождения. Правда, он (в противоположность Б.В.Томашевскому и Ю.Н.Тынянову) не считает, что проза генерируется от значения к звуку, т.к. при таком решении вопроса теряется разница между художественно-прозаической и практической речью. Чтобы не упустить из виду специфику прозы относительно практического дискурса, А.Л. Johnson концептуализует словесные конструкции на четырех уровнях, получая в итоге следующую классификацию текстопорождения:

<i>Lyric Poetry</i>	<i>Narrative Poetry</i>	<i>Prose Fiction</i> /.../	<i>News, Bulletins, etc.</i>
SOUND	SOUND	Sound	Sound
↓	↓ ↑	↓	↓
Word Sequence	WORD SEQUENCE	WORD SEQUENCE	Word Sequence
↓	↓	↓	↓
Syntax	Syntax	Syntax	Syntax
↓	↓	↓	↓
Meaning	Meaning	Meaning	MEANING

Тезис о господстве в стихах пространственного порядка также не перестал быть актуальным:

The analysis of poetic structure, both traditionally and at the present stage of the development, is deeply grounded in

an epistemological strategy which can perhaps most appositely be termed the spatialisation of the temporal (Shapiro 1976: 68).

В противовес пространственно упорядоченной поэзии, в прозе, как полагает Tz.Todorov (1971: 144), превалируют причинные (логические)⁹ и временные (консеквентные) отношения.¹⁰ В другом месте Tz.Todorov называет стихотворную речь явлением презентации (*présentation*). Поэтический текст автоморфен, самоценен, в себе заключает свою цель. Между тем прозаический текст рассчитан на создание эффекта репрезентации (*représentation*): знаково-смысловой универсум прозы фиктивен, ре-презентирует мир реалий. Исходя из этой дихотомии, Tz.Todorov (1978: 130) построил таблицу речевых классов, переходных от стихов к прозе:

	<i>vers</i>	<i>prose</i>
<i>présentation</i>	<i>poésie</i>	<i>poème en prose</i>
<i>représentation</i>	<i>épopée, narration et description versifiées</i>	<i>fiction (roman, conte)</i>

На контрадикторную позицию перешел по мере его научной эволюции и Ю.М.Лотман. В поздних работах он определяет поэтический текст в качестве недискретного, где единицей

...становится не слово, а текст как таковой...

Следовательно, Ю. М.Лотман допускает, что поэтический текст нацелен на то, чтобы не нарушать взаимного подобия значений по ходу линейного движения смысла (лишь при таком допущении мы вправе говорить о невычленимости значения части из значения целого, о недискретности сообщения).¹¹ Это вполне согласуется с учением формалистов о структурообразующем воздействии ритма (симметрии) на семантику стихотворного слова, о порождении поэтической речи от звука к значению. Тип текста, контрастирующий с поэтическим,

...строится, прежде всего, как прибавление новых слов, фраз, абзацев, глав (Лотман 1973: 386, 384),¹²

т.е. продуцируется за счет замещения данных смысловых элементов неконгруэнтными им значениями.

Хотя результаты контрадикторного противопоставления поэзии и прозы заслуживают самого серьезного обсуждения, все же и этот подход (мы берем его во всем охвате, отвлекаясь от частных критических замечаний) не может быть признан логически безупречным, поскольку он влечет за собой такое родовое определение словесного искусства, которое будет непременно внутренне противоречивым, альтернирующим (литература = презентация и репрезентация, недискретная и дискретная речь и т.п.), - ср. отказ от дефиниции художественного дискурса как единосущностного в Todorov 1978: 15 ff. Чтобы обойти препятствия, возникающие и при контрадном, и при контрадикторном моделировании противоположности между поэзией и прозой, необходимо понять два типа художественной речи не как продукты разных процедур смыслообразования, но как разные возможности реализации одной и той же процедуры.

2.0. По предположению, родовая черта художественной речи - это рекуррентность текстопорождения. Не только поэзия, но и проза - "возвращающаяся речь". Но это "возвращение" происходит в поэзии и прозе неодинаково.

Последующее изложение будет опираться на стратификационную схему словесного сообщения (см. ниже), которую выдвинул А.-Ж. Greimas (1972: 12)¹³ и в которую здесь внесены существенные изменения и дополнения (следует учесть известную условность ряда терминов, использованных в схеме; их содержание станет ясным из дальнейшего).

Согласно приводимой схеме, в стратификационной структуре сообщения существует два вида отношений: во-первых, между коррелирующими единицами разных планов (планы выражения, грамматической манифестации и содержания) и, во-вторых, между разномасштабными единицами одного и того же плана (например, между морфемами, словоформами, синтагмами и т.д. в плане грамматической манифестации).

Распадение словесного искусства на поэтическую и прозаическую формы совершается по той причине, что в поэзии приходит в действие механизм межплановой ("вертикальной") рекуррентности, тогда как в прозе активизируется тенденция к созданию внутриплановой ("горизонтальной") рекуррентности.

2.1.1. В естественном языке связь между слагаемыми плана

Прозаическая рекуррентность

Поэтическая рекуррентность

План выражения:

фонема

←→ слог

←→ тактовая (ритмическая) группа

←→ интонационный период

План грамматической манифестации:

морфема

←→ слово-форма

←→ синтагма

←→ предложение

План содержания:

семема

←→ лексико-грамматическое значение

←→ пропозиция (мотив)

←→ ситуация

художественный текст

выражения и плана грамматической манифестации имеет такую природу, что морфемы задают разделительные, дизъюнктивные отношения на фонемах, словоформы - на слогах, синтагмы - на тактовых группах, предложения - на интонационных периодах (точнее было бы говорить о представлениях слогов, тактовых групп и интонационных периодов, поскольку мы имеем в виду единицы языка, а не речи). Каждая единица плана выражения отходит к одному из двух противоположных классов в зависимости от соответствующего элемента грамматической манифестации. Так, отдельная морфема делит множество фонем на сочетающиеся и не сочетающиеся между собой в данной морфологической позиции (например, морфема *beg* допускает такие фонологические цепочки, как *bi^ežát'*, *bi^egú* и т.д., но не разрешает комбинировать, скажем, *b*, *o*, *g*, составляющие другую морфему). Аналогично: слог несет либо не несет на себе ударение сообразно с характером словоформы: ее изменение может вызвать изменение ударения (*děrevo*, но *derévia*). Тактовые группы наделяются интонационной завершенностью или незавершенностью в результате того, знаменательное или незнаменательное слово занимает конечную позицию в синтагме (Черемисина 1982: 97). В естественном языке существует односторонняя зависимость между планом грамматической манифестации и планом выражения: морфолого-синтаксические структуры детерминируют фонологическо-просодические.

В стихотворной речи описанный только что процесс делается рекуррентным, и между двумя планами создается обоюдная зависимость. Элементы, образующие план грамматической манифестации, переупорядочиваются так, как если бы они были единицами плана выражения (ср. Schmid 1977: 51). Подчиненные структуры стремятся вступить во взаимно-однозначное соответствие с господствующими, отобразиться в них.

Отбор морфем совершается в стихотворной речи не только по их функции в словообразовании и словоизменении, но и по формальному - фонологическому - критерию. Какая-либо корневая морфема служит в поэтическом тексте точкой отсчета для обращения к фонологически сходным с ней группам, причем не важно, являются ли они алломорфами или же произвольно вырванными из слов сочетаниями фонем - квазиморфемами (ср. Григорьев 1979: 286-290). Прочитируем строку из народной лирической песни (Соболевский 1895-1902: 5, № 448): *sv'í^el'í: á:žy, stá:l'í v'á:žy*. Корневая морфема *al* со-

поставляется здесь с квазиморфемой *aI в словах *стали* и *взлм*.
Иначе говоря, допускаемая морфемой комбинация фонем берется вне ее морфологической обусловленности. Точно так же морфемный состав стихотворного текста может представлять собой череду фонологических групп, запрещаемых той или иной морфемой, - ср. хотя бы "Наш марш" Маяковского (1956: 7):

Дней *бж пжг /.../*
Наш *бог бжг*.

Поскольку переход от одного морфологического элемента к новому контролируется тем, какие фонологические группы разрешает/запрещает данный элемент, постольку такие формальные цепочки не могут быть достаточно длительными, т.к. в противном случае они превратились бы в бессмысленный набор слов, сопоставимых или контрастирующих исключительно в звуковом отношении. Перед автором поэтического произведения встает двойная задача. С одной стороны, он должен построить осмысленный текст. С другой стороны, он не может нарушить принцип взаимно-однозначного соответствия разных планов, который действует в поэзии. Выход из этого противоречия состоит в том, чтобы заново начать текст - сконструировать еще одну параллельную фонологическую цепочку, в которой за отправной пункт будет взята иная морфема. Стихотворный текст периодически воспроизводит самый метод своей фолого-морфологической организации.

Сказанное о соотношении морфем и фонем в стихотворной речи остается в силе применительно к другим единицам планов грамматической манифестации и выражения. Последовательность словоформ опознается в поэзии как такое регулярное чередование ударных и безударных слогов, которое может совпадать, но может и не совпадать с лексически обусловленной альтернативой ударности и безударности. Появляющаяся таким путем метричность сопровождается в стихотворном искусстве возвращением интонационных фигур. Поэзия тяготеет к тому, чтобы не синтагма диктовала тактовым группам, где в них должно помещаться ударение, но чтобы, наоборот, ударение определяло собой построение синтагм, захватывая в них фиксированное место и превращая их в интонационно параллельные конструкции. Разные способы формализации грамматики (фонологический, слоговой, интонационный) получают примарную/вторичную роли в тех или иных версификационных системах. Например, если принять идею К.Ф.Тарановского (1968: 382-390) о существова-

нии молитвословного стиха, то следует сказать, что в этой системе первичную организующую роль играет стационарное тактовое ударение: синтаксические отрезки упорядочиваются здесь так, что инициальная позиция в каждом или в большинстве из них достается грамматическим категориям - носителям обязательной эмфазы: апеллятивам и императивам (ср. также Топоров 1979: 35 ff).

2.1.2. По тому же образцу взаимодействуют между собой в поэтической речи план грамматической манифестации и план содержания.

В естественном языке семемы предписывают морфемам распределение по двум большим парадигмам - корневым (значащим) и служебным (функциональным). Лексико-грамматические значения детерминируют отнесение словоформ к именной vs. глагольной сферам. Условимся считать, что мотивы (пропозиции) - это логические предикаты с местами, заполненными аргументами. Возможны два способа заполнения. Один аргумент связывается с другим либо как актанта, производящий действие, с актантом, испытывающим на себе это действие (*Женщина идет в сад*), либо как эксплананс с экспланандумом (*Сад - зеленый*). В силу этого мотивы несут ответственность за формирование тех грамматических средств, с помощью которых синтагмы передают акции vs. состояния. Наконец, ситуация, будучи связанной последовательностью мотивов, предполагает, что одни из них будут дефинировать обстоятельства, а другие указывать на отношение между агенсом и пациенсом в данных обстоятельствах, откуда на синтаксическом уровне возникает так или иначе грамматикализованное различие темы и ремы предложения.

В поэзии не только грамматика регулируется семантикой, но и, в обратном порядке, на смысл переносятся морфолого-синтаксические дизъюнкции. Этим к жизни вызываются такие тексты, в которых некая "порция смысла" отождествляется с соответствующей ей морфолого-синтаксической категорией; выбор иной "порции смысла" становится тогда передвижением к иной же (т.е. к противоположной) грамматической категории. Исходное употребление семемы, манифестируемой, допустим, корневой морфемой, должно повлечь за собой в идеале устранение из стихотворного текста других значащих морфем и обращение исключительно к служебным морфемам, раз любая отличающаяся от исходной семема опознается од-

новременно и как отличная от исходной морфема. И действительно, поэтические произведения на значительном своем протяжении ("Заклятие смехом" Хлебникова) или на более коротких отрезках повторяют лишь одну значащую (геср. служебную) морфему с набором из варьирующихся служебных (геср. значащих) элементов - ср. морфологические структуры в фольклорных лирических песнях:

Отпросилась Катенька /.../
С МОЛОДцами поИГрать..
Вот ребята МОЛОДы
ЗаИГРали во ИГри
(Соболевский 1895-1902: 4, № 214).

ПЕРЕДрог-ПЕРЕзлб добрый молодец
(Соболевский 1895-1902: 1, № 19).

Приведем еще один пример из той же серии:

ПереБОР, переБОРчик мой,
ПереБОР серебряный!
(Соболевский 1895-1902: 4, № 108).

Если в первой строке этого отрывка работает характерный для поэзии механизм соотнесения морфологических и семантических единиц (повтор корня в разном окружении), то во втором стихе активизируются типично поэтические фонологическо-морфологические связи (в частности, сопряжение повторяющейся до этого морфемы *bor* с квазиморфемой *bx* в слове *серебряный*)!⁴ Текст не в состоянии продолжаться только за счет варьирования служебных морфем при сохранении корневой и преодолевает смысловую конечность тем, что переходит от морфолого-семантического к фонологическо-морфологическому упорядочиванию сообщаемого. В этой ситуации текст мог бы найти себе еще один путь для осмысленного продолжения (ср. § 2.1.1), проведя в последующем сегменте ту же морфолого-семантическую операцию, что в предшествующем, однако, в приложении к иным, чем начальным, значащим и служебным морфемам.

Как бы то ни было, понятно, почему Р.О.Якобсон (Jakobson 1960: 358) имел все основания рассматривать стихотворную речь как проектирование оси селекции на ось комбинации, хотя эта формулировка и требует уточнений (ср. замечания о недостаточной специфичности якобсоновского определения поэзии в Ruwet 1968: 56-62). Производимая стихотворной речью селекция какого-то элемента (пусть им будет слово *перебор*) автоматически тянет за собой экспликацию на синтагматической оси той парадигмы, к которой он принадлежит (*перебор, переборчик*). Текст попадает в парадигматическую ловуш-

ку. Вместо того чтобы комбинировать разные словоформы, синтагма комбинирует разные морфологические слагаемые одной и той же словоформы.¹⁵ Перед нами не просто проектирование оси селекции на ось комбинации, но и проектирование морфологических связей на лексико-синтаксические. Межпарадигматические отношения подменяются внутрипарадигматическими. Шире говоря, в поэзии менее протяженная единица одного из трех языковых планов разыгрывает роль более протяженной.

Мысль о том, что порождение поэтического текста ведется от звука к значению, не выглядит в свете сказанного оправданной. Будучи явлением межплановой рекуррентности, стихотворная речь может генерироваться в отсчете и от референтного, и от языкового универсума. В первом случае отправной ценностью будет референт, однако зиждущаяся на референтной базе синтагма должна строиться как демонстрация языковой парадигмы, соположенной этой референции. Во втором случае центральной ценностью окажется сама языковая парадигма (фонологическая, морфологическая и т.п.). Но текст не исчерпывается отдельной парадигмой. Момент перемещения из рамок одного языкового класса в пределы другого - это и неизбежное высвобождение из сугубо языковых связей, отсылка к референтной реальности.¹⁶ Короче, поэтический текст трансформирует референтную ценность в языковую или языковую - в референтную (по каковой причине к нему едва ли приложимо понятие *présentation*).

Описанному соответствию между морфемами и семемами аналогичны в поэзии соответствия между остальными величинами грамматического и семантического планов.

Явленный в сколько-нибудь самостоятельном отрывке стихотворного произведения набор грамматических предикатов обычно обслуживает одно имя либо, в противоположность этому, одно предикативное значение вступает в союз с несколькими номинативными. Поэтическая речь показывает тем самым синтаксические валентности словоформ, из которых она состоит (ср. Золян 1979: 37-38). Вот поэтическое построение первого из названных типов:

*Я ПОЙДУ с горя во зеленый сад,
Я СОРВУ, млада, со клена листок,
НАПИШУ ль я другу грамотку...
(Соболевский 1895-1902: 4, № 853).*

Входящие в стихотворный текст предложения имеют одну тему и множество рем или, в обратной последовательности, ряд тем, совместно

контрастирующих с ремой. В только что процитированных стихах тема двусоставна и выражена прямым порядком слов (*Я пойду; Я сойду*), тогда как рема односоставна и представляет собой синтаксическую инверсию (*Напишу ль я*). Ср. альтернативный этому способ конструирования поэтического предложения:

Слезно сплакала-рыдала,
Со слез речка протекла,
Выстра реченька, Казарка;
На ней мостик намощен,
На ней мостик намощен,
На точеных на столбах,
На точеных, на элаченых,
На серебряных кольцах...
(Соболевский 1895-1902: 4, № 466).

Здесь односоставна тема, манифестируемая несовершенным видом глагола (*рыдала*) и многосоставна рема, образующая зону совершенного вида. Совершенный вид глагола *сплакала* в сочетании *сплакала-рыдала* - следствие связности текста, остаточное явление, скрепляющее процитированный фрагмент песни с предшествующим ему:

Я до тех пор провожала,
Где скончалась любовь;
Где скончалась, распрощалась,
Слезно *сплакала* по ем.

Отдельно взятое произведение может отдавать предпочтение разным видам грамматикализации смысла, т.е. выдвигать на передний план особую организацию или морфем, или словоформ, или синтагм, или предложений, или сразу нескольких из этих величин.

Существенно подчеркнуть, далее, что под семантико-синтаксическим углом зрения стихотворные тексты, как следует из вышеизложенного, распределяются по двум фундаментального характера группам. В одном случае корневой морфеме и, сообразно с этим, имени, синтагме, передающей состояние, теме высказывания сопутствуют разнообразные показатели синтаксических связей и, соответственно, разнообразные глаголы, синтагмы, передающие акции, ремы высказывания. В другом случае начальным пунктом порождения текста служат: функциональная морфема, грамматический предикат и т.д., чему соплагается множество корневых морфем, имен и т.д. Первый тип устройства поэтической речи тяготеет к так называемому глагольному стилю, второй - к преобладанию именных предложений (ср., например, Вяч.Вс.Иванов 1981: 277-287; М.Ю.Лотман 1982: 25-31).

2.2.1. Если межплановая связь дизъюнктивна, то переход от менее протяженной к более протяженной единице одного и того же

плана представляет собой (в самом общем виде) конъюнкцию (словоформа суммирует морфемы, синтагма - словоформы и т.п.). Отсюда: прозаическая, горизонтальная рекуррентность будет на каждом шаге текстообразования вторично актуализовать дизъюнкцию, имеющую место на предыдущем шаге. Дизъюнкция, разделяющая, допустим, значащие и служебные морфемы, возобновится на словоформах. Поэтому в прозе словоформа эквивалентна морфеме, синтагма - словоформе и т.д. (тогда как в стихотворной речи, наоборот, морфемы принимают на себя функцию словоформ).

Таким образом, в прозе семема выполняет двойную работу: она распоряжается не только морфемами, но и одновременно с этим - словоформами и как раз по этой причине делает их эквивалентными морфемам. Слова в прозаическом тексте детерминируются смыслом наподобие морфем - распадаются на, так сказать, значащие (референтные) и служебные (обладающие лишь внутриязыковым содержанием) словоформы. Простейший пример этого процесса - инициальная формула волшебной сказки:

В некотором *царстве*, в некотором *государстве* жил-был старик со старухой.

В сочетании *царство* & *государство* первый элемент несет в себе информацию о референтной реальности, в то время как второй не вводит в речь нового объекта обозначения, перекодирует референтное отношение во внутриязыковое (синонимическое). Точно так же обстоит дело с предикатами этой сказочной формулы (*жил* как синоним *жил*). Именная и глагольная части прозаической синтагмы становятся сверхсловами, сложенными из значащих и служебных словоформ.

Художественная проза, подобно поэзии, проектирует ось отбора на ось комбинации. Решающее расхождение прозаической и стихотворной проекций лежит в несходстве принципов отбора. В стихах использование, например, корня сопровождается, как было показано, выявлением и синтагматизацией его аффиксальной парадигмы. Стихотворная речь не продвигается вперед (от морфемных сцеплений к словоформным) и топчется на месте. На входе поэтического произведения дана асимметрия (одноэлементное языковое множество противопоставляется многоэлементному). Чтобы создать осмысленное сообщение, поэту приходится заново начать построение синтагматической цепочки, которая непреодолимо оказывается конгруэнтной уже построенной цепочке, т.к. остается в силе метод селекции языковых величин. Возникает симметрия таких отрезков речи, каждый из которых

внутренне асимметричен. Между тем автора прозы поджидает парадигматическая ловушка иного вида. Поступательное движение в прозаическом тексте оборачивается не топтанием на месте, но регрессом. Интеграция морфем в словоформе завершается тем, что она осмысливается как эквивалентная значащей морфеме. Чтобы сделать следующую словоформу чисто синтаксическим знаком, равносильным служебной морфеме, необходимо взять лексическую единицу, референтно сопоставимую с предшествующей. Тогда и только тогда эта единица станет референтно избыточной, выступит в роли синтаксического знака (слово *государство* в русском языке производит этимологически тот же референтный эффект, что и *царство*: *государь* ≙ *царь*). Парадигма, которая разворачивается на синтагматической оси прозаического текста, - это не что иное как класс лингвоэлементов, образованный за счет их референтной общности. Парадигма, которую обнаруживает стихотворная синтагматика, складывается из элементов, наделенных одинаковыми внутриязыковыми валентностями. Объединяя в себе словоформы разных классов (имена и глаголы), прозаическая синтагма утверждает тем самым асимметричное отношение между двумя парадигмами, каждая из которых состоит из парных, симметричных величин: ((*царство*):(*государство*)) & ((*жил*):(*был*)). Симметричность присутствует и в прозаическом произведении, но не на его выходе, а на входе. Изживание симметрии словоформ, ведущих себя подобно морфемам, совершается в прозаической речи в силу необходимости интегрировать элементы более низкого структурного ранга в единице более высокого ранга. Далекое обращение героя-литератора к искусству прозы сопутствует в романе "Дар" суждение, отвергающее симметрию:

...у природы двоилось в глазах, когда она создавала нас (о, эта проклятая парность, от которой некуда деваться: лошадь-корова, кошка-собака, крыса-мышь, блоха-клоп) /.../ в порыве к асимметрии, к неравенству, слышится мне вопль по настоящей свободе, желание вырваться из кольца... (Набоков 1975: 384).

Если прозаическая словоформа эквивалентна морфеме, то прозаическая синтагма - словоформе. Синтагмам прозаической речи вменяются функции имен или глаголов, предложениям - функции синтагм (ср. особенно Б.М. Гаспаров 1979: 111-126). Эквивалентность синтагмы имени выражается в том, что такого рода знаковое образование называет предмет в качестве обладающего устойчивым состоянием, неизменным модусом существования. Характеристика предмета

остаётся одной и той же в разных высказываниях о нём, т.е. превращается в ещё одно его имя (ср. двойное указание на неопределённость места действия в сказочном зачине: "В *некотором* царстве, в *некотором* государстве..."). Эквивалентность синтагмы глаголу означает, что прозаическая речь отсылает к таким действиям, которые продолжают быть себе тождественными вне зависимости от того, какой актант их разыгрывает (ср.: "...жил-был *старик со старухой*"). Синтагма, передающая акцию, открыта для того, чтобы в нее могли быть вставлены обозначения различных производителей действия, — точно так же, как к отдельному глаголу, т.е. к предикативной абстракции, могут быть присоединены различные имена.

2.2.2. Займемся теперь обсуждением связей между планом выражения и планом грамматической манифестации прозаических текстов.

Морфемы руководят в прозе не фонемами, а слогами. Морфема должна, следовательно, обнаружить способность делить слоги на ударные и безударные. Иначе говоря, морфемы одного и того же класса чередуются в прозе то как ударные, то как безударные. Так, в сказочном зачине: *Жили-были старик со старухой*, — в первой паре слов ударение одинаково падает на корневые морфемы и отсутствует на постфиксах, а во второй паре оно приходится именно на постфиксы. Благодаря этому обе части высказывания внутренне симметричны, но оказываются асимметричными относительно друг друга. Заметность описанного процесса прежде всего в инициальном сегменте произведения объясняется тем, что зачины призваны формировать на кратчайших участках текста инерцию типологического восприятия всего художественного целого, демонстрировать метод текстопорождения на минимальных языковых величинах.

В свою очередь, тактовые группы попадают под контроль не синтагм, но словоформ. Тактовая группа будет тогда равносильной слогу. Множеству словоформ одного и того же лексико-грамматического класса соответствуют в области интонирования прозаической речи как ударные, так и слабые позиции в ритмических группах. Некоторая лексико-грамматическая категория, принявшая на себя тактовое ударение и подтвердившая свое право распоряжаться им, вынуждается затем к тому, чтобы утратить его (ср. замечание о неприуроченности "фразовых акцентов" только к именам либо только к глаголам в процессе исполнения сказки: Саука 1977: 225). Например:

...когда реки текли *молочные*, берега были *кисельные*, а по полям летали *жаренные* куропатки (Афанасьев 1957: 1, № 130).

В первых двух предложениях адъективы отделены глаголами от имен и разным образом принимают на себя в этом эмфатическом положении тактовое ударение, однако в третьем предложении адъектив стоит перед определяемым словом, занимая слабую позицию. Третье предложение образовано из двух синтагм: ...а по полям летали // жаренные куропатки. В первой из них ритмообразующее ударение приходится на именную компонент, поскольку как раз он противопоставляется предшествующему сообщению (а по полям). На имя же (куропатки) ставится тактовый акцент и во второй синтагме, где оно нормативно идет за определяющим словом.

Не останавливаясь на остальных единицах прозаического плана выражения, можно утверждать, что ему вовсе не чужда достаточно строгая организованность, которая, однако, с трудом поддается наблюдению, потому что всякий повтор в прозаической речи не сопоставляется с идущим вслед за ним, как в поэзии, но противопоставляется ему (в последнем примере воспроизведение тактового ударения на адъективах контрастирует с воспроизведением тактового ударения на именах).¹⁷

Другой важный вывод, который нельзя миновать, состоит в том, что в иерархической структуре прозаических текстов, где детерминирующие элементы связаны с зависимыми от них, так сказать, наискосок (морфема-слог и т.п.), каждый господствующий ярус отстает в своем разворачивании от подчиненного: грамматическая манифестация опережает смысл, фонологическое-просодическое выражение обгоняет синтаксис. Искусство прозы не имеет ничего общего с простой аддитивностью - с прибавлением слова к слову и т.д. Скорее, прозаическую речь следовало бы определить как не способную воплотить семантическое содержание с помощью предназначенных для него языковых элементов (словоформа в прозе всего-лишь дублирует значение морфем). Прозаический знак референтно недостаточен. Его недостаточность компенсируется за счет избыточности языка (в частности, за счет синонимических ресурсов). В то время как стихи превращают референтную ценность в языковую или языковую - в референтную, т.е. подчеркивают эквивалентность знаково-смыслового универсума и мира реальных, проза осознает как эквивалентные языковые ценности, основанием сравнения которых служит сообщаемая ими референтная информация.¹⁸

3. В заключение - несколько замечаний самого общего характера. Вразрез с тянущейся от формальной школы и подхваченной современной наукой традицией разграничения поэзии и прозы, в этой статье была предпринята попытка сформулировать не просто аналитические суждения о двух типах художественной речи, но сделать это, опираясь на синтетическое суждение, касающееся словесного искусства как такового. Специфику литературы в сравнении с иными дискурсами, так или иначе переупорядочивающими структуру естественного языка, следует видеть в том, что словесное искусство есть акт рекуррентного порождения речи. Любой дискурс является проективным словесным образованием, в котором языковое отношение, утвержденное на одном множестве элементов, транспонируется на гетерономное множество. В художественном творчестве такое транспонирование имеет форму конверсии (см. также Смирнов 1985а: 19 ff, Смирнов 1985b), меняющей направление речелорождения на противоположное - либо приложительно к господствующему/подчиненному элементам, либо применительно к интегрируемому/интегрирующему элементам.

Хотя мы и подвергли критике контрарный подход к поэзии и прозе, все же сама идея контрарности не должна быть заброшена в ходе моделирования разных типов художественного речелорождения. Противопоставление отмеченности/неотмеченности может пригодиться для опознания особых подтипов внутри поэзии и прозы, которые создаются с помощью вычитания характерных для той и другой признаков. Не исключено, что верлибр образуется в результате того, что отрезки текста, маркированные как стихи, перемежаются здесь с сегментами, не маркированными этим способом. Ср. чередование присутствия/отсутствия метричности в блоковском верлибре:

Она пришла с мороза	(трехстопный ямб)
Раскрасневшаяся	(_ _ / _ _ _)
Наполнила комнату	(двухстопный амфибрахий)
Ароматом воздуха и духов,	(_ _ / _ _ / _ _ _ _ /)
Звонким голосом	(двухстопный хорей)
И совсем неуважительной к занятиям	(_ _ / _ _ _ _ / _ _ _ / _ _)
Болтовней.	(неопределенность признака)

Она немедленно уронила на пол	(четырёхдольник с цезурой)
Толстый том художественного журнала,	(/ _ / _ / _ _ _ _ / _)

И сейчас же стало казаться,
Что в моей большой комнате
Очень мало места.

(трехдольник)

(_ _ / _ / / _ _)

(трехстопный хорей)

Верлибр, таким образом, не принадлежит к стихопрозаическим гибридам; он являет собой недостаточную поэзию. Стихопрозаические гибриды, быть может, генерируются в разных языковых планах по-разному, например, как проза при переходе от семантики к грамматической манифестации и как стихи при переходе от грамматики к плану выражения (либо в обратном порядке).

П р и м е ч а н и я

1. Систематическое изложение воззрений формалистов на стихотворную речь см.: Erlich 1955: 182-198; Stempel 1972: IX-LIII; Rudy 1976: 477-520; Hansen-Löve 1978: 304-337.

2. Ср. приурочивание поэзии и прозы к признаковому и беспризнаковому полюсам у Е.Д.Поливанова (1963: 105):

К поэзии мы относим всякую пьесу, словесный материал которой обнаруживает организованность по тому или иному фонетическому моменту (помимо и независимо от своей смысловой организованности), прозой - наоборот, все то, где эта фонетическая организованность отсутствует.

С этой формулировкой недавно солидаризовался А.Л.Жовтис (1984: 83).

Иного рода, чем у В.М.Жирмунского и Е.Д.Поливанова, версоцентризм присутствует в позднесимволистских суждениях Андрея Белого (1919: 49-55), который трактовал прозу как стихолодобную речь, сопоставимую с трех- и двусложниками. Версоцентризм формалистов, таким образом, аналитичен, будучи нацелен на расщепление поэзии и прозы, в противовес синтетическому, включающему прозу в область поэзии, версоцентризму символистов второго поколения; интересные показания самого Андрея Белого о его синтетических взглядах на язык, в том числе художественной литературы, см.: Лавров 1980: 49-50.

3. Ср. еще:

Poetry, being strongly semiotic, is marked, as opposed to prose, which is unmarked within this framework (Pomorska 1983: 235).

4. Ср. гипотезу М.Л.Гаспарова (1973: 327) о том, что оппозиция стих vs. проза укрепилась в русской литературе лишь в XVII в., сменив собой оппозицию текст поющий vs. текст произносимый. Утверждая, что типы художественной речи, эквивалентные стихам и прозе, способны порождаться за счет внеположных словесному тексту факторов (за счет нормы исполнения), М.Л.Гаспаров тем самым не исключает того, что не только в прозе, но и в стихах (во всяком случае на отдельных стадиях культурной эволюции) могут отсутствовать имманентные им признаки.

5. Ср. сходный упрек в адрес теории Ю.М.Лотмана:

...das Lotmansche Bedeutungsmodell (bleibt) im Grunde nur auf "poetische Texte" verwiesen, die einer bestimmten Konzeption der poetischen Sprache als einer einheitlichen legalisierten monologischen Sprache folgen (Lachmann 1977: 19).

6. Несколько иначе, но также с вероятностных позиций подошел к ритму прозы А.М.Пешковский (1925: 165), который основывал его ...на урегулировании числа тактов в фонетическом предложении.

Было бы плодотворно сопоставить теорию Б.В.Томашевского с идеями Ф.Ф.Зелинского (1906: 121-128, 233-243), которые во многом предвосхитили разработку вопроса о ритме прозы в трудах формалистов.

7. Б.В.Томашевский, безусловно, отдавал себе отчет в том, что его взгляды на дихотомию поэзия vs. проза родственны тыняновским, с одной стороны, а с другой, - альтернативны соответству-

ющим взглядам В.М.Жирмунского: ср. особенно Томашевский 1929: 312, примечание.

8. Ср. выдвигание этого же постулата в позднем труде Р.О.Якобсона (1961; гл. "Грамматика и геометрия"), где поэтический текст рассматривается как стремящийся на выходе к установлению либо отмене топологической симметрии; ср. еще Шкловский 1924: 246.

9. Ср. понятие мотивировки, применявшееся формалистами (В.Б.Шкловским, В.В.Томашевским, В.Я.Проппом) главным образом к прозаическим текстам; см. подробно: Hansen-Löve 1978: 197-201, 309-310.

10. Ср. оппозицию дескриптивы (= симультанность передаваемых явлений) vs. нарративы (= передаваемые акции как процесс) в Genette 1969: 57-59; дальнейшее развитие категории дескриптива см. Namon 1981: passim.

11. Ср. Riffaterre 1978: 19:
Poetic discourse is the equivalence established between
a word and a text, or a text and another text.

12. Приведенное высказывание Ю.М.Лотмана сродни пониманию прозы Р.О.Якобсоном (Jakobson, Pomorska 1982: 69), который, указывая на этимологию этого слова (от лат. *provorsus*), замечал, что она адекватно передает сущность прозаических словесных структур, развертывающихся по принципу линейной прогрессии.

13. Ср. некоторые другие стратификационные модели: Lamb 1966, Мельчук 1974: 31-42, М.Ю.Лотман 1982: 22-24, Poythress 1982: 110-111.

14. Ср. одновременную фонологическую-морфологическую организацию (типа: *прохожий /.../ проходил*) в лирике Влока; примеры см. Кукушкина 1981: 195 ff.

15. Ср. наблюдение М.Л.Гаспарова (1981: 165):
Межсловесных связей в стихе всюду меньше, чем в прозе...

16. Ср. утверждение Т.Я.Елизаренковой и В.Я.Топорова (1979: 56):
поэт, пишут они,-
...вынужден двигаться по горизонтальной оси (весьма условно - слева направо) и этим достигается создание текста как такового, текста вообще; но в отмеченных точках горизонтального движения поэт переключается на более интенсивное вертикальное движение, которое, собственно, и обеспечивает тексту присутствие в нем особого начала, особой силы...

Как нам кажется, именно движение слева направо не создает в условиях стихотворной речи текста как такового, являя собой формально-лингвистическое движение; поэт вынужден двигаться по вертикали.

17. Ср. отрицание дuality в структуре прозаического интонирования: Mukařovský 1948: 182-183; о полемике вокруг этих идей см.: Bagle 1976: 523-524; Червенка 1982: 227-266.

18. Отсюда проза в ее непереходной форме не интересуется реализацией языковых метафор - ср. особенно: Hansen-Löve 1982: 197-252.

Л и т е р а т у р а

- АФАНАСЬЕВ, А.Н. 1957. *Народные русские сказки*, тт 1-3, Москва.
- БЕЛЫЙ Андрей. 1919. О художественной прозе.- *Горн*, кн. II-III, Москва, 49-55.
- ГАСПАРОВ, В.М. 1979. О некоторых функциях видовых форм в повествовательном тексте.- *Ученые записки Тартуского государственного университета*, вып. 482. = Категория вида и ее функциональные связи. Вопросы русской аспектологии, IV, Тарту, 111-126.
- ГАСПАРОВ, М.Л. 1973. Оппозиция стих - проза и становление русского литературного стиха.- *Semiotyka i struktura tekstu*, Wrocław e.a., 325-335.
- ГАСПАРОВ, М.Л. 1981. Ритм и синтаксис: происхождение "лесенки" Маяковского.- *Проблемы структурной лингвистики 1979*, Москва, 195-204.
- ГРИГОРЬЕВ, В.П. 1979. *Поэтика слова. На материалах русской советской поэзии*, Москва.
- ЕЛИЗАРЕНКОВА, Т.Я., ТОПОРОВ, В.Н. 1979. Древнеиндийская поэтика и ее индоевропейские истоки.- *Литература и культура древней и средневековой Индии*, Москва.
- ЖИРМУНСКИЙ, В.М. 1925. Введение в метрику.- В.М.Ж., *Теория стиха*, Ленинград 1975.
- ЖИРМУНСКИЙ, В.М. 1966. О ритмической прозе.- В.М.Ж., *Теория стиха*, Ленинград 1975.
- ЖОВТИС, А.Л. 1984. Стих русской загадки.- *Проблемы теории стиха*, Ленинград, 81-88.
- ЗЕЛИНСКИЙ, Ф.Ф. 1906. Ритмика художественной речи и ее психологические основания.- *Вестник психологии, криминальной антропологии и гипнотизма*, год III, вып. II, 121-128, вып. IV, 233-243.
- ЗОЛЯН, С.Т. 1979. О семантической структуре поэтического текста.- *Русский язык как объект структурно-типологического изучения в национальных республиках*, Ереван, 36-38.
- ИВАНОВ, Вяч.Вс. 1981. Проблема именного стиля в русской поэзии XX века.- *Slavica Hierogoluitana*, vol. V-VI, 277-287.
- КУКУШКИНА, Е.Ю. 1981. О предпосылках паронимии в лирике А.Блока.- *Проблемы структурной лингвистики 1979*, Москва, 195-204.
- ЛАВРОВ, А.В. 1980. Рукописный архив Андрея Белого в Пушкинском Доме.- *Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1978 год*, Ленинград, 23-63.
- ЛОТМАН, Ю.М. 1964. *Лекции по структуральной поэтике*, вып 1 (Введение, теория стиха) = *Труды по знаковым системам*, 1, Тарту.
- ЛОТМАН, Ю.М. 1970. *Структура художественного текста*, Москва.
- ЛОТМАН, Ю.М. 1973. Замечания о структуре повествовательного текста.- *Труды по знаковым системам*, 6, Тарту.
- ЛОТМАН М.Ю. 1982. От составителя.- *Учебный материал по анализу поэтических текстов*, Таллин, 9-35.
- МАЯКОВСКИЙ, В. 1956. *Полн. собр. соч.*, т. 2, Москва.

- МЕЛЬЧУК, И.А. 1974. *Опыт теории лингвистических моделей "Смысл-Текст". Семантика, синтаксис*, Москва.
- НАВОКОВ, Владимир. 1975. *Дар*, Ann Arbor/Michigan.
- ПЕШКОВСКИЙ, А.М. 1925. Стихи и проза с лингвистической точки зрения.- А.М.П., *Сборник статей. Методика родного языка, лингвистика, стилистика, поэтика*, Ленинград/Москва.
- ПОЛИВАНОВ, Е.Д. 1963. Общий фонетический принцип всякой поэтической техники.- *Вопросы языкознания*, № 1, 99-112.
- ПОЛИВАНОВ, Е.Д. 1980. Рифмология Маяковского (публикация А.А.Лентьева).- *Известия АН СССР. Серия Литературы и Языка*, т.39, № 2.
- САУКА, Л. 1977. Интонация в сказке.- *Фольклор. Поэтическая система*, Москва, 223-230.
- СМИРНОВ, И.П. 1985 а. *Порождение интертекста (Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л.Пастернака)*. = *Wiener Slavistischer Almanach, Sonderband 17*, Wien.
- СМИРНОВ, И.П. 1985 б. *О специфике художественной (литературной) памяти* (in press).
- СОВОЛЕВСКИЙ, А.И. 1895-1902. *Великорусские народные песни*, тт 1-7, Петербург.
- ТАРАНОВСКИЙ, Кирил. 1968. *Формы общеславянского и церковнославянского стиха в древнерусской литературе XI-XIII вв.*- *American Contributions to the Sixth International Congress of Slavists, Prague, 1968, vol. I, The Hague/Paris*.
- ТОМАШЕВСКИЙ, Б.В. 1925. *Теория литературы (Поэтика)*, Ленинград.
- ТОМАШЕВСКИЙ, Б.В. 1929. Ритм прозы ("Пиковая дама").- Б.В.Т., *О стихе. Статьи*, Ленинград, "Прибой".
- ТОПОРОВ, В.Н. 1979. "Проглас" Константина Философа как образец старославянской поэзии.- *Славянское и балканское языкознание. История литературных языков и письменности*, Москва, 26-46.
- ТЫНЯНОВ, Ю.Н. 1977. *О композиции "Евгения Онегина"*.- Ю.Н.Т., *Поэтика. История литературы, Кино*, Москва.
- ЧЕРВЕНКА, Мирослав. 1982. "Фоническая линия" Мукаржовского и интонационный анализ стиха.- *Russian Literature*, XII-3, 227-266.
- ЧЕРЕМИСИНА, Н.В. 1982. *Русская интонация: поэзия, проза, разговорная речь*, Москва.
- ШКЛОВСКИЙ, В. В. 1924. О законах кино.- *Русский современник*, № 1.
- ШКЛОВСКИЙ, В.Б. 1927. *Поэзия и проза в кинематографе*.- *Поэтика кино*, под ред. В.М.Эйхенбаума, Москва/Ленинград.
- ЭЙХЕНБАУМ, В.М. 1971, 1920. *Поэзия и проза*.- *Труды по знаковым системам*, 5, Тарту, 477-479.
- ЯКОБСОН, Роман. 1961. *Поэзия грамматики и грамматика поэзии*.- *Poeticoe. Poetika. Poetika*, Warszawa, 397-417.

- ЯРХО, Б.И. 1928. Ритмика так наз. "Романа в стихах".- *Are poetica*. Сборник статей под ред. М.А.Петровского и Б.И.Ярхо, II. Стих и проза, Москва, Государственная Академия художественных наук, 9-35.
- COHEN, Jean. 1976. Poésie et redondance.- *Poétique*, N 1.
- EAGLE, Herbert. 1976. The Czech Structuralist Debate on the Role of Intonation in Verse Structure.- *Sound, Sign and Meaning*. Quinquagenary of the Prague Linguistics Circle, ed. by L.Matejka, Ann Arbor/Michigan.
- GENETTE, Gérard. 1969. Frontières du Récit.- G.G., *Figures II*, Paris.
- GREIMAS, A.-J. 1972. Pour une théorie du discours poétique.- *Essais de sémiotique poétique*, par A.-J.Greimas, Paris, 7-24.
- HAMON, Ph. 1981. *Introduction a l'analyse du descriptif*, Paris.
- HANSEN-LÖVE, Aage A. 1978. *Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion aus dem Prinzip der Verfremdung*, Wien.
- HANSEN-LÖVE, Aage A. 1982. Die "Realisierung" und "Entfaltung" semantischen Figuren zu Texten. - *Wiener Slawistischer Almanach*, Bd. 10, 197-252.
- JAKOBSON, Roman. 1960. Linguistics and Poetics.- *Style in Language*, ed. by Thomas A.Sebeck, New York/London.
- JAKOBSON, Roman, POMORSKA, Krystyna. 1982. *Poesie und Grammatik. Dialoge*, übers. v. H.Brühmann, Frankfurt a.M.
- JOHNSON, Antony L. 1982. Jakobsonian Theory and Literary Semiotics: Toward a Generative Typology of the Text.- *New Literary History*, vol. XIV, 1, 33-61.
- LACHMANN, Renate. 1977. Zwei Konzepte der Textbedeutung bei Jurij Lotman.- *Russian Literature*, vol. V, 1-36.
- LAMB, Sydney M. 1966. *Outline of Stratificational Grammar*, Washington.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1948. Intonace jako činitel básnického rytmu.-J.M., *Kapitoly z české poetiky*, I, Praha.
- POMORSKA, Krystyna. 1983. The Legacy of the OPOJAZ.- *Russian Literature*, XIV-3, 229-240.
- POYTHRESS, Vern S. 1982. Hierarchy in Discourse Analysis: A Revision of Tagmemics.- *Semiotica*, vol. 40, N 1/2, 107-137.
- RIFFATERRE, M. 1978. *Semiotics of Poetry*, Bloomington.
- RUDY, Stephan. 1976. Jakobson's Inquiry into Verse and the Emergence of Structural Poetics.- *Sound, Sign and Meaning*. Quinquagenary of the Prague Linguistics Circle, ed. by L.Matejka, Ann Arbor/Michigan.
- RUWET, Nicolas. 1968. Limites de l'analyse linguistique en poétique.- *Languages*, N 12, 56-62.
- SHAPIRO, Michael. 1976. *Asymmetry. An Inquiry into the Linguistic Structure of Poetry*, Amsterdam e.a.

- SCHMID, Wolf. 1977. *Der ästhetische Inhalt. Zur semantischen Funktion poetischer Verfahren*, Lisse.
- SMIRNOV, Igor' P. 1985. Оппозиция стихи/проза в литературоведческой концепции Б.М.Эйхенбаума.- *Revue des Etudes slaves*, LVII-1, 105-113.
- STEMPEL, Wolf-Dieter. 1972. Zur formalistischen Theorie der poetischen Sprache.- *Texte der russischen Formalisten*, Bd.2. Texte zur Theorie des Verses und der poetischen Sprache, München, IX-LIII.
- TODOROV, Tzvetan. 1971. La quête du récit.- Tz.T., *Poétique de la prose*, Paris.
- TODOROV Tzvetan. 1978. Autour de la poésie.- Tz.T., *Les genres du discours*, Paris.

В.РУДНЕВ (Таллин)

СТРОФИКА И МЕТРИКА: ПРОБЛЕМЫ ФУНКЦИОНАЛЬНОГО ИЗОМОРФИЗМА¹

Петру Александровичу Рудневу

I. ВВЕДЕНИЕ: К ФУНКЦИОНАЛЬНОЙ ХАРАКТЕРИСТИКЕ МЕТРИЧЕСКОГО И СТРОФИЧЕСКОГО УРОВНЕЙ ПОЭТИЧЕСКОЙ СИСТЕМЫ. Метрический уровень в поэтическом тексте выполняет функцию п о в ы ш е н и я количества и н ф о р м а ц и и, которую способен передать стихотворный текст.

Общесемiotический механизм этого процесса, проанализированный в работах Ю.М.Лотмана, состоит в том, что ритм (в широком смысле этого термина /29/) ориентирует поэтическое сознание на особый тип коммуникации, направленный на порождение принципиально новой информации в процессе самого акта коммуникации /20, 21/.

Кибериетический механизм этого процесса, как показал В.А.Зарецкий, заключается в следующем: "Монотонные и высокоизбыточные построения (в данном случае метр. - В.Р.) приближают максимальную энтропию системы к реальной. Если же в монотонных рядах того же текста вариации ритма достигают достаточно богатства и тем самым реальная энтропия системы оказывается высокой, то относительная энтропия речи, введенной в жесткие рамки, оказывается значительно выше (практически - многократно выше) относительной энтропии малоурегулированного текста. Так что под действием монотонных высокоизбыточных построений избыточность текста может с н и ж а т ь с я - при условии, что в немонотонных рядах энтропия исчерпывается в высокой мере (разрядка автора. - В.Р.)" /14, с. 72/.

Наконец, чисто языковой, п р о с о д и ч е с к и й механизм этого процесса может быть описан следующим образом.² Слова в языке характеризуются просодически количеством слогов и местом ударения, что составляет р и т м и ч е с к и й т и п слова. В русском языке 47 ритмических типов слов /11/. Каждый тип обладает различной частотностью в речи. Так, односложные слова встречаются непоставимо чаще 6-сложных. То же касается и сочетаний

слов. Так, сочетание типа "зеленая крыша" встречается с просодической точки зрения чаще, чем сочетание "суперфосфат натрия".

Метр накладывает свои ограничения на частотность употребления слов и словосочетаний. Так, частотное в языке сочетание "зеленая крыша" оказывается невозможным в ямбе, то есть ямбом нельзя "говорить" о "зеленой крыше" в именительном и винительном падежах. Другими словами, это словосочетание не может в ямбическом контексте быть подлежащим и прямым дополнением.

Если бы все слова в языке обладали равной частотностью, то чем больше ограничений создавал бы метр, тем в большей степени это благоприятствовало бы повышению информативности текста. Однако это не соответствует действительности, и поскольку слишком жесткий метр способен лишить поэтическую речь употребления наиболее частотных слов и словосочетаний, это может привести к невозможности создания поэзии на данном языке. В терминах А.Н.Колмогорова, гибкость такой системы (β), "возможность передать одно и то же содержание некоторыми равноценными способами, будет меньше чем та часть информации, которая расходуется на ограничения задаваемые ритмом (h_2)". "На языке с $\beta(h_2)$ поэтическое творчество невозможно" /22, с. 38/.

Метрические ограничения регулируются законом $e \rightarrow 0$ в e м к о с т и данной метрической разновидности, то есть суммы вероятностей всех ритмических типов слов и словосочетаний, возможных в данном метре. Емкость (e) - величина, большая нуля, но меньшая единицы. Метр, стремясь к урегулированности "тянет" емкость к нулю, язык в противоположность метру стремится к наибольшему охвату ритмических типов ($e \rightarrow 0$). В результате в качестве компромисса (ср. концепцию В.М.Жирмунского /13/) наиболее употребительным оказывается средний случай, когда $e = 0,5$.

Поскольку в ритмической речи возможно гораздо меньшее количество слов и словосочетаний, они начинают нетривиально соотноситься между собой. Слова, различные по значению, но одинаковые или сходные по ритмическому типу, стремятся занять одинаковые или сходные позиции в стихотворной строке (в наибольшей степени это проявляется в тех размерах, где $e < 0,5$, то есть прежде всего в логаядах /25, 26/. Это в свою очередь и ведет к тому типу семиозиса поэтической речи, который описан в работах Ю.М.Лотмана /21, 22/).

Если функция метрического уровня состоит в ограничении состава и соотношения ритмических типов слов и словосочетаний, то встает вопрос, какова в таком случае функция строфики. По-видимому, строфика также осуществляет ограничение языковых элементов, но не слов, а словосочетаний и предложений в первую очередь. Функция строфического уровня, таким образом, является сходной с функцией метрического. Суть ее в повышении информации в поэтическом тексте за счет ограничения синтаксиса строк. Но здесь имеет место ряд особенностей.

Наше обычное сознание привыкло рассматривать метр как нечто, охватывающее строку, а строфу - как нечто, охватывающее группу строк. Это представление далеко не точно. В стихотворной строке есть место, которое делит ее на две неравные по объему и функционально различные части, - это последний константный икт. Гораздо точнее было бы, соотнося метр и строфу, сказать, что метр заканчивается на последнем икте, а строфа с него начинается. В сущности, строфика охватывает не группы строк, а группы о к о н ч а н и й строк. Специфичность строфики состоит, по нашему мнению, именно в том, что она ограничивает не количество слогов, слов и словосочетаний в речевых отрезках, а лишь типы окончаний этих отрезков. Именно поэтому мы в одинаковой степени описываем как АБАБ катрен л ю б о й метрической структуры, будь то ямб или акцентный стих. Именно поэтому неправы те исследователи, которые включают стихотворный размер в типологию строфики.

Метр и строфа в реальных поэтических текстах, действительно, не существуют изолированно, но соотносятся они сложным образом. Прежде чем рассматривать их вместе (назовем ли мы это архитектурной или строфической), необходимо на основе установления принципиальных сходств и различий их функций в поэтической системе попытаться углубить знания об этих сходствах и об этих различиях. Эта попытка является целью настоящей статьи.

2. ПРОБЛЕМА СТРОФИЧЕСКОЙ "СИСТЕМЫ СТИХОСЛОЖЕНИЯ". Два исходных просодических элемента (слог и ударение) составляют основу системы стихосложения (или, в терминах М.Ю. Лотмана, метрической системы) русского стиха /16/.

По аналогии с этим можно сказать, что тип окончания (клаузула) и тип созвучия окончаний (рифмовка) являются исходными элементами, составляющими основу с т р о ф и ч е с к о й с и с - т е м ы русского стиха.

Два исходных признака дают четыре возможных в русском стихе метрические системы: силлаботонику, силлабику, чисто-тонический стих и свободный стих /24, с. 147/.

Соответственно, в русской строфике возможны четыре строфических системы (см. табл. 1).

Таблица 1. Строфические системы, возможные в русском стихе.

№	клаузула	рифма	строфическая система
1	+	+	рифменно-клаузульная
2	-	+	рифменная
3	+	-	клаузульная
4	-	-	астрофика

Русская строфика представляет собой ярко выраженный пример строфической системы "второго порядка" /16/ - рифменно-клаузульной.

Рифменная строфика, по-видимому, возникает прежде всего в языках с фиксированным ударением, где клаузулы не могут быть противопоставлены по слоговому составу. Примером может служить польская строфика. Заметим, что у рифменной строфики довольно мало возможностей для разнообразия разновидностей. Наличие противопоставления клаузул утраивает принципиальные возможности репертуара строфических форм. Поэтому рифменная строфика имеет тенденцию переходить в рифменно-клаузульную систему, как это произошло во французском стихе, где "завучало" немое "е".

Еще меньше возможностей для разнообразия репертуара форм у чистой клаузульной строфики, которая также стремится компенсировать этот дефект. В сущности, античная строфика не есть строфика в строгом смысле слова. Применительно к ней как раз наиболее подходящим будет понятие архитектоники /3/, так как здесь определенная строфическая конструкция неразрывно связана со стихотворным размером, и одно не существует без другого. Так, например, в понятие "третьей асклепиадовой строфы" входит сочетание двух "асклепиадовых стихов", одного "ферекратия" и одного "гликоня" /6, с. 424/. По-видимому, механическое включение стихотворного размера в типологию русской строфики - такое же некритическое перенесение античной стиховедческой терминологии, как, например, понятие стопы.

Рифменная и клаузульная строфика как системы первого порядка с малым разнообразием репертуара форм аналогичны метрическим системам первого порядка - силлабике и чисто-тоническому стиху, которые также развивают мало разновидностей по сравнению с силлабо-тоникой. Поэтому силлабика в русском стихе в значительной степени тонизируется /4/, а чистая тоника силлабизируется - отсюда частотность таких переходных разновидностей, как дольник и тактовик и редкость чистого акцентного стиха /5/ (по-видимому, неправомерно считать акцентным стихом неравноударный вариант этой разновидности, так как здесь пропадает сам тонический принцип; вслед за П.А.Рудневым /27, 28/ мы предпочитаем в этом случае говорить о свободном рифменном стихе).

Таким образом, метрические и строфические системы первого порядка имеют в русском стихе сходную черту, которую можно описать как **н е у с т о й ч и в о с т ь** в противоположность устойчивости систем второго порядка.

3. ПРОБЛЕМА СТРОФИЧЕСКОГО "МЕТРА". Единицы метрического уровня задаются тремя параметрами. Стихотворная строка обладает **в н у т р е н н е й с т р у к т у р о й** (метром); строки определенным образом соотносятся друг с другом в тексте (**м е т р и ч е с к а я к о м п о з и ц и я**); имеют определенную длину, измеряемую в единицах данной системы стихосложения.

По отношению к строфике можно с уверенностью говорить о длине и строфической композиции (анализ строфических композиций см. в работе /30/, ср. также /2/).

Встает вопрос о том, что является аналогом метра в строфике. Если слогу и ударению в русской метрике соответствуют клаузула и рифма в строфике, то в последних естественно искать "метрическую" основу строфического уровня.

Рифма играет главенствующую роль в русской строфике. Типы внутренней структуры русской строфы суть так называемые **с п о с о б ы р и ф м о в к и**: смежный (аабб, ааббвв и т. п.), перекрестный (абаб, абабаб, абвабв и т. п.) и опоясывающий (абба, аббба и т. п.). Попытаемся определить, на каких основаниях имплицитно производится разграничение этих типов.

Коренное различие между строфами аабб и абаб заключается в том, что если строфу аабб можно расчленить на две половины и при этом каждая может существовать по отдельности, то со строфой абаб

этого сделать нельзя. Мы можем сказать, таким образом, что в смежной рифмовке все рифмы являются независимыми, а в перекрестной - взаимозависимыми. По аналогии с соответствующими явлениями в структуре языка /9, 12/ можно сказать, что смежная рифмовка представляет собой констелляцию, а перекрестная - координацию.

Констеллятивным назовем такой способ рифмовки, при котором каждый из симметричных отрезков строфы с неповторяющимися рифмами можно свернуть и при этом структура соседних отрезков останется незатронутой. Координативным назовем такой способ рифмовки, при котором ни один из отрезков строфы не подлежит свертыванию.

В типологии синтаксических зависимостей существует также третий тип связи - детерминация, - при котором один из членов зависит от другого и подлежит свертыванию, другой же является независимым и свернуть его нельзя. Детерминативный эффект в строфике дает охватная рифмовка типа абба, где свертыванию подлежит срединная пара строк. Однако следует подчеркнуть, что конструкция типа абба является производной от перекрестной конструкции абаб. Детерминативный эффект поэтому возникает лишь при статическом рассмотрении строфы абба. В процессе же ее реального развертывания он не играет роли, так как в этом случае строфа абба отчетливо делится на два сегмента, из которых второй является зеркальным отражением первого. Вследствие этого охватный тип рифмовки следует считать обращенным вариантом перекрестного типа, имеющим прежде всего композиционно-стилистический, а не таксономический характер.

Ритм стремится к равновесию всех его элементов, поэтому естественно, что односторонняя зависимость здесь не играет роли. Основными типами, таким образом, оказываются констелляция и координация, противоположные по степени связности рифм внутри строфы. В первом случае связность отсутствует ($=0$), во втором случае она максимальна ($=1$).

В русской строфике, однако, имеют место конструкции, сочетающие в себе эти два типа, например, октава абабавв. Здесь позиция абаб+вв является констеллятивной, а позиции аб+аб+абав - координативными. В таких строфах степень связности рифм больше нуля, но меньше единицы и определяется она по формуле

$\frac{k}{p}$ - где k - сумма степеней связности всех позиций, а p - количество позиций в строфе. В разбираемом примере таких позиций три - $ab^1+ab^2+ab^3+vv$. Степень связности на позициях 1 и 2 равна единице, на позиции 3 - нулю, следовательно, степень связности рифм всей строфы:

$$\frac{1+1+0}{3} = \frac{2}{3}$$

Рассмотрим еще один спорный феномен. Строфы $aabvbb$ и $abvavv$, если их рассматривать как статическое целое, могут быть расчленены двояко: 1) $aa+bvbb$ и $abb+avv$; 2) $aab+vvb$ и $abba+vv$. Интуитивно ясно, что второе разбиение единственно правильное, между тем, если не касаться категории связности, то оба типа равноправны. По-видимому в русской строфике действует правило, согласно которому координативные позиции в строфе стремятся к ее началу, а констеллятивные к концу, то есть степень связности, "метричности" строфы падает. Этому соответствует тенденция к облегчению ритмики в конце строфы /5, 7, 23, 32/ и стремление сложных строф заканчиваться двуступишем, перед которым возможна только констеллятивная позиция.

Выделив три основные разновидности строфического "метра" - 1) строфическую координацию; 2) строфическую констелляцию и 3) координативно-констеллятивный тип, в которых степень связности, соответственно, равна единице, равна нулю и больше нуля, но меньше единицы, - дополним эту типологию разновидностями по составу клаузул. Противопоставив мужские клаузулы (М) не-мужским (\bar{M}) - при таком общем подходе можно пренебречь различием между женскими и дактилическими клаузулами, так как оно в первую очередь имеет стилистический характер, - выделим четыре типа:

однородные	разнородные
1. ММ	3. М \bar{M}
2. $\bar{M}\bar{M}$	4. $\bar{M}+M$

Тогда получим 12 основных разновидностей строфических "метров":

Таблица 2. Строфические "метры" русского стиха.

тип клаузулы	MM	$\bar{M}\bar{M}$	$\bar{M}+M$	$M+\bar{M}$
тип рифмовки				
конstellляция	аабб	ААББ	ААбб	ааББ
конст.+коорд.	абабвв	АБАБВВ	аБаБвв	АБАБВВ
координация	абаб	АБАБ	АБАб	аБаБ

4. ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ ТИПОЛОГИЯ МЕТРИЧЕСКИХ И СТРОФИЧЕСКИХ РАЗНОВИДНОСТЕЙ РУССКОГО СТИХА. Разновидности внутренней структуры метрического уровня (метры) разграничиваются по степени языковой емкости, обратно пропорциональной степени ритмической урегулированности. Предельно емким является акцентный стих ($e=1$), тактовик уже имеет ограничения на слоговой состав междуиктового интервала, в дольнике эти ограничения становятся более жесткими, в 2-сложниках междуиктовый интервал постоянный, но при этом могут атонироваться икты, наконец в 3-сложниках имеет место постоянный двусложный интервал и икты, как правило, не атонируются (пеоны и пятисложник имеют спорный типологический статус, поэтому здесь этих разновидностей мы касаться не будем - о них см., например, /26/).

Так же, как и метры, типы метрической композиции различаются по степени емкости/урегулированности. Наиболее емким является верлибр, то есть неравноиктный нерифмованный стих /1/, далее идет вольный стих, за ним следует равноиктный стих и наконец логэад /25, 26/ (понимание логэада как типа метрической композиции содержится в работе М.Ю.Лотмана /17/).

Типы длин метров разграничиваются по степени языковой емкости. Наиболее емкими являются размеры средней длины (8-9 слогов - длина наиболее распространенной в русском языке синтагмы /10, 32/). Соответственно и более короткие, и более длинные размеры являются менее емкими.

В целом три параметра метрической системы представлены в виде трехмерной модели на схеме 1, где пересечениям проекций каждой точки на осях X, Y и Z соответствует определенная метрическая разновидность с определенным типом метра, композиции и длины.

Аналогичным образом строится и типология строфических разновидностей.

Типы внутренней структуры строф, различающиеся по степени строфической связности, отражены на оси X схемы 2.

Типы строфической композиции (их подробный типологический анализ см. в /30/) расположены по оси V; они различаются по степени строфической членимости. Разновидности этой шкалы аналогичны соответствующим типам метрической композиции. Строфически нечленяемая нестрофика соответствует ритмически неурегулированному верлибру, свободная строфика - вольному стиху (в обоих случаях добавляется по одному признаку), нетождественная строфика - равноиктному стиху (в том и другом случае имеет место равный объем при отсутствии тождественности внутренней структуры), наконец равнострочная тождественная строфика соответствует логозду.

Этот изоморфизм можно считать вполне естественным, так как при подобии композиционной (внешней) структуры, не затрагивающей специфических особенностей каждого из уровней, довольно существенно различается система типов их внутренней структуры. В метрике разновидности внутренней структуры теоретически могут наращиваться все дальше по оси X, стремясь к нулевой емкости. В строфике разновидности расширяются как бы "вглубь" в районе центра оси X, соответствующей координативно-конstellативному типу (средняя степень строфической связности).

В целом типология строфических разновидностей русского стиха представлена на схеме 2. Обратим внимание на то обстоятельство, что русская строфика в основном представлена четнострочными строфами. Дело, по-видимому, в том, что основой русской строфики является рифма, безрифменные строфы в русском стихе носят характер заимствований (см. /30/). Четное число для феномена рифмы является исходным. В этом смысле в русском стихе различие между соседними четными строфами носит системный, таксономический характер, так как каждое новое четное число имеет принципиальную возможность добавить одну рифму и тем самым увеличить число вариантов разновидности. Различие же между соседними четными и нечетными строфами носит композиционно-стилистический, текстовый характер, поэтому оно чаще всего используется в качестве эффекта переходной строфической формы /30/, например, наращение одной строки в четверостишии.

Русская строфика тяготеет к многострофным конструкциям в то время как нечетные строфы стремятся к однострофности - хокку и

танка, с одной стороны, и терцина, представляющая собой одну бесконечную строфу /8/, с другой.

При изучении длины строфы встает вопрос о нижней границе, различающей строфику и астрофику. Как правило, двустиишие рассматривается исследователями в качестве неполноценной, эмбриональной строфы /23/. Последнее, как кажется, обусловлено тем, что двустиишие имеет "дефектную парадигму" по оси X, осуществляя лишь констеллятивный способ рифмовки. В то же время эта строфа дает ощутимые ограничения на синтаксис, имея тенденцию к синтаксическому параллелизму и затрудняя употребление подчинительных конструкций /23/. Этим обусловлен тот факт, что двустиишие сочетается только с длинными размерами - одна из немногих явных корреляций между строфикой и метрикой. Для осуществления координативного типа рифмовки необходимо как минимум две пары рифм. Это интересно сопоставляется с тем положением в культурологии, согласно которому для существования культуры необходимо как минимум две пары оппозиций /15, 31/. Поэтому функциональное различие между двустиишим и четверостишим чрезвычайно велико. Но и катрен осуществляет лишь минимум разновидностей. В рамках его невозможен смешанный координативно-констеллятивный тип. Лишь начиная с шестистишия возможно осуществление всех трех типов строфического "метра".

Однако мы не можем не включать двустиишия в типологию строфических разновидностей, так как у него налицо все признаки строфы. Как кажется, наиболее последовательно к этой проблеме подошли М.Ю.Лютман и С.А.Шахвердов, определяющие строфу как максимальный период симметрии в стихотворном тексте /18/. С этой точки зрения вопрос о нижней границе строфики отпадает, одностишие является столь же полноправной строфой, как и другие. Если принять эту концепцию, то отпадает надобность и в понятии астрофики, которое будет покрываться понятием одностишной строфы. Таким образом, мы будем иметь следующий ряд длин строф, где возрастает степень внутривофической связности: безрифменное в принципе одностишие, чисто констеллятивное двустиишие, катрен, осуществляющий два способа рифмовки, и наконец шестистишие со всеми последующими длинами, которые могут осуществлять все три типа строфических "метров".

5. ЗАКЛЮЧЕНИЕ: К ФУНКЦИОНАЛЬНОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ МЕТРИЧЕСКОЙ И СТРОФИЧЕСКОЙ ТИПОЛОГИИ РУССКОГО СТИХА. В построенных моделях метрики и строфики русского стиха определяющую роль играет соотношение центра и периферии. В типологии метрики центру модели соответствует область наиболее часто встречающихся разновидностей - двусложников по оси X, равноиктного стиха по оси Y и размеров средней длины по оси Z (то есть в целом равноиктных двусложников средней длины). Это полностью соответствует закону компромисса между языковой емкостью и ритмической урегулированностью как основы формирования метрического репертуара русского стиха. (В работе /25/ прослеживается эволюция метрического репертуара русского стиха, интерпретируемая как попытка преодоления этого компромисса за счет освоения периферии модели).

В строфической модели по оси X центр, область, компромиссная между чистой координацией и чистой констелляцией, является в то же время областью наибольшего разнообразия разновидностей.

Принципиальная особенность строфики состоит в том, что она является, так сказать, менее "формальной" по сравнению с метрикой. Строфа представляет собой стиховое сверхфразовое единство, то есть определенный тип связного текста (в лингвистическом понимании этого термина), поэтому закономерной становится связь строфики с определенным образом устроенными типами поэтических текстов, то есть с жанрами.

Построенная типология позволяет в этом плане выявить определенные закономерности. По оси X чисто координативные строфы тяготеют к лирическим жанрам, а астрофика (минус-координация), констелляция и смешанный тип - к стихотворному эпосу и драме.

Действительно, констелляция обычна в эпических поэмах (шлоки "Махабхараты" и "Рамаяны", бейты ирано-таджикской поэзии, астрофика Гомера и "Калевалы"). Сложные констеллятивно-координативные строфы применяются прежде всего в нарративных жанрах нового времени - октава стихотворной новеллы, балладная строфа, онегинская строфа. Таким образом, строфическая связность, "метричность", соответствует лирическому началу, а отсутствие связности - эпическому.

На оси строфических композиций имеет место аналогичное соответствие. Наиболее членимые типы тяготеют к лирике, наименее

членимые - к эпосу и драме (нестрофика - это прежде всего область романтической поэмы /7/).

На оси длин соотношение другое. Здесь центральной точкой является катрен как чисто лирическая строфа. Двустопные, с одной стороны, и длинные строфы, с другой, имеют явное тяготение к эпической, нарративной поэзии.

Сходства и различия между метрическим и строфическим уровнями структуры стиха носят ярко выраженный ф у н к ц и о - н а л ь н ы й характер, определяющийся в специфическом "поведении" каждого уровня в поэтических текстах.

Этот вывод переносит наше внимание с проблем типологии стиха к проблемам стиховой семантики, к актуальным вопросам соотношения между чисто языковой детерминированностью стиховых форм и их культурной опосредованностью.

Но это - предмет особых исследований.

Примечания

1. Настоящая работа во многом продолжает и развивает идеи, высказанные в статье (30).
2. Все дальнейшее изложение касается в первую очередь русского стихосложения, не претендуя на универсальность.

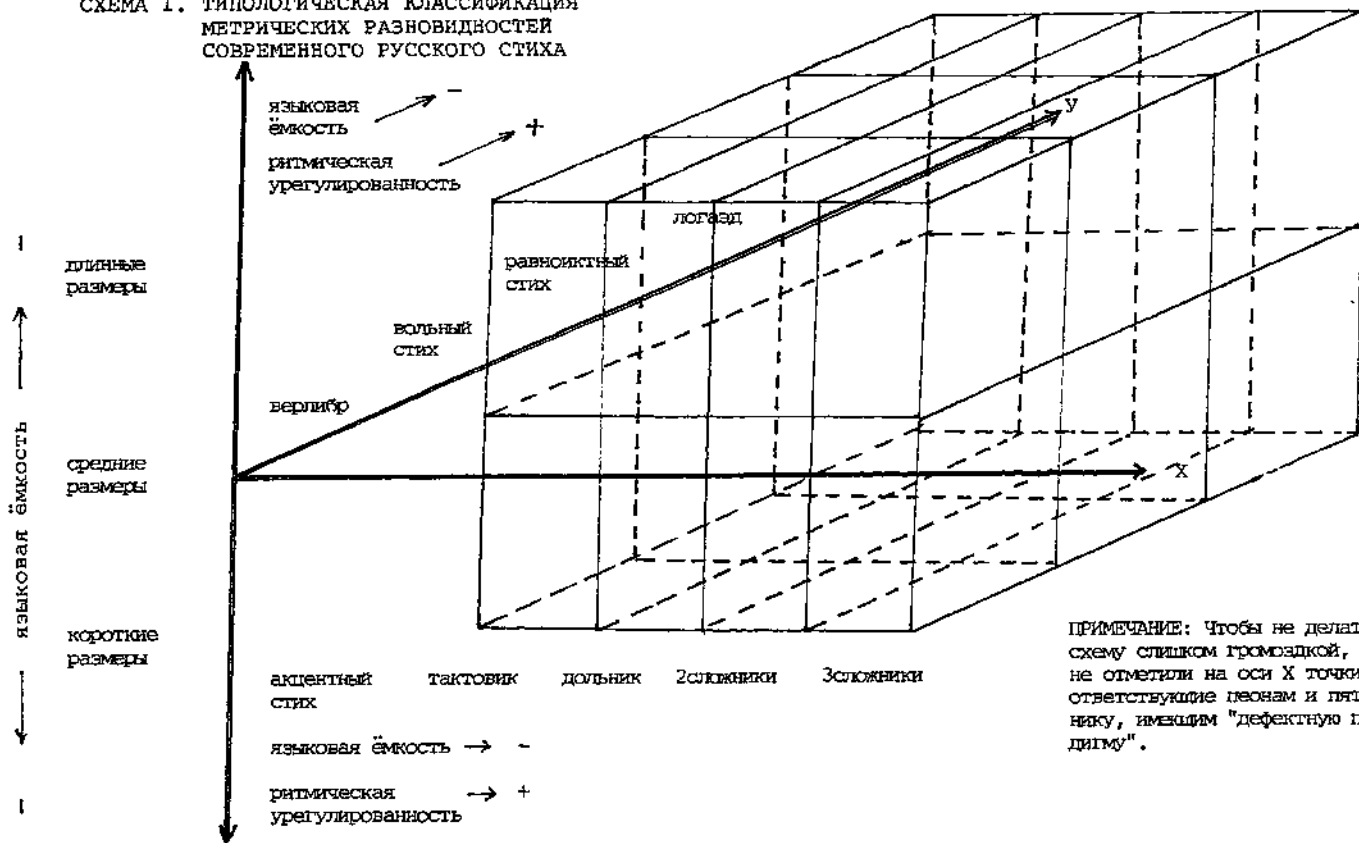
Л и т е р а т у р а

1. БАЕВСКИЙ В.С., *Стих русской советской поэзии: Пособие для слушателей спецкурса*, Смоленск 1972, 145.
2. БАЕВСКИЙ В.С., "Типы строфической организации стихотворений Некрасова", в: *Некрасовский сборник*, Калининград 1972, 106-109.
3. ВИШНЕВСКИЙ К.Д., "Архитектоника русского стиха XVIII - первой половины XIX века", в: *Исследования по теории стиха*, Ленинград 1978, Наука, 48-66.
4. ГАСПАРОВ М.Л., "Русский силлабический тринадцатисложник", в: *Metryka słowiańska*, Wrocław 1971, 39-63.
5. ГАСПАРОВ М.Л., *Современный русский стих: Метрика и ритмика*, Москва 1974, Наука, 487.
6. ГАСПАРОВ М.Л., "Стихотворные размеры Горация", в: *Квинт Гораций Флакк. Оды. Эпиды. Сатиры. Послания / Пер. с лат.*, Москва 1970, Худ. лит., 423-428.

7. ГАСПАРОВ М.Л., "Строфика нестрофического ямба в русской поэзии XIX в.", в: *Проблемы стиховедения*, Ереван 1976, Изд. - во Ереван. ун-та, 9-40.
8. ГАСПАРОВ М.Л., "Ценные строфы в русской поэзии начала XX века", в: *Русская советская поэзия и стиховедение: Материалы межвуз. конф.*, М. 1969, 251-257.
9. ГАСПАРОВ Б.М., *Из курса лекций по синтаксису современного русского языка: Простое предложение*, Тарту 1971, 241.
10. ГИРШМАН М.М., *Ритм художественной прозы: Монография*, М. 1982, Сов. писатель, 367.
11. ГОЛЕНИЦЕВ-КУТУЗОВ И.Н., "Словораздел в русском стихосложении", в: *Вопросы языкознания*, № 4, М. 1959, 20-34.
12. ЕЛЬМСЛЕВ Л., "Пролегомены к теории языка", в: *Новое в лингвистике*, т. 2, М. 1962, Прогресс, 224-362.
13. ЖИРМУНСКИЙ В.М., *Теория стиха*, Л. 1975, Сов. писатель, 663.
14. ЗАРЕЦКИЙ В.А., "Ритм и смысл в художественных текстах", в: *Труды по знаковым системам. II.*, Тарту 1965, 64-75. (Учен. зап./Тарт. ун-т, вып. 181).
15. ИВАНОВ Вяч. Вс., *Чет и нечет: асимметрия мозга и знаковых систем*, М. 1978, Сов. радио, 184.
16. ЛОТМАН М.Ю., "О системах стихосложения в русском стихе", в: *Учебный материал по теории литературы: Литературный процесс и развитие русской культуры XVIII - XX вв.*, Таллин 1982, 83-87.
17. ЛОТМАН М.Ю., "Способы метрической организации стиха в русской поэзии XVIII - XX вв.", в: *Материалы XVII науч. студенческой конф.: Литературоведение, Лингвистика.*, Тарту 1972, 149-152.
18. ЛОТМАН М.Ю., "Шахвердов С.А. Метрика и строфика А.С.Пушкина", в: *Русское стихосложение: Материалы по метрике и строфике русских поэтов*, М. 1979, Наука, 145-257.
19. ЛОТМАН Ю.М., *Анализ поэтического текста: структура стиха*, Л. 1972, Просвещение, 271.
20. ЛОТМАН Ю.М., "Каноническое искусство как информационный парадокс", в: *Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки: Сборник статей*, М. 1973, Наука, 16-32.
21. ЛОТМАН Ю.М., "О двух моделях коммуникации в системе культуры", в: *Труды по знаковым системам. VI: Сборник научных статей в честь Михаила Михайловича Бахтина (к семидесятилетию со дня рождения)*, Тарту 1973, 227-243.
22. ЛОТМАН Ю.М., *Структура художественного текста*, М. 1970, Искусство, 384.
23. НИКОНОВ В.И., "Строфика", в: *Изучение стихосложения в школе*, М. 1960, Учпедгиз, 96-149.
24. ПЫЛЬДМЯЭ Я.Р., *О типологии систем стихосложения. Тезисы докладов 4-й Летней школы по вторичным моделирующим системам. 17-24 августа 1970*, Тарту 1970, 145-147.
25. РУДНЕВ В.П., "История русской метрики XIX - начала XX в. в свете проблемы 'литература и культурология'", в: *Учебный материал по теории литературы: Литературный процесс и развитие русской культуры XVIII-XX вв.*, Таллин 1982, 91-93.

26. РУДНЕВ В.П., "Проблемы типологии и семантики русского стиха", в: *Ütlid konveransi teesid. 1980: Ajalugu; Filologia*, Тарту 1981, 44-46.
27. РУДНЕВ П.А., "Метрический репертуар А.Блока", в: *Блоковский сборник. II.*, Тарту 1972, 218-267.
28. РУДНЕВ П.А., *Проблемы стиховедения. Вестник Ереванского университета*, № 1, Ереван 1978, 207-215.
29. РУДНЕВ П.А., "Ритм - метр - ритмическая форма: К вопросу об уточнении стиховедческой терминологии", в: *Тезисы докладов 4-й Летней школы по вторичным моделирующим системам. 17-24 августа 1970*, Тарту 1970, 151-154.
30. РУДНЕВ П.А., РУДНЕВ В.П., "Типология строфических композиций в русском стихе: В сопоставлении с типологией композиций метрических", в: *Стилистика художественной речи*, Калинин 1982, 137-154.
31. ТОПОРОВ В.Н., "О числовых моделях в архаических текстах", в: *Структура текста*, М. 1980, Наука, 3-58.
32. ШЕНГЕЛИ Г.А., *Техника стиха*, М. 1960, Гослитиздат, 312.

СХЕМА I. ТИПОЛОГИЧЕСКАЯ КЛАССИФИКАЦИЯ
МЕТРИЧЕСКИХ РАЗНОВИДНОСТЕЙ
СОВРЕМЕННОГО РУССКОГО СТИХА



ПРИМЕЧАНИЕ: Чтобы не делать
схему слишком громоздкой, мы
не отметили на оси X точки, со-
ответствующие леонам и пятислож-
нику, имеем "дефектную пара-
дигму".

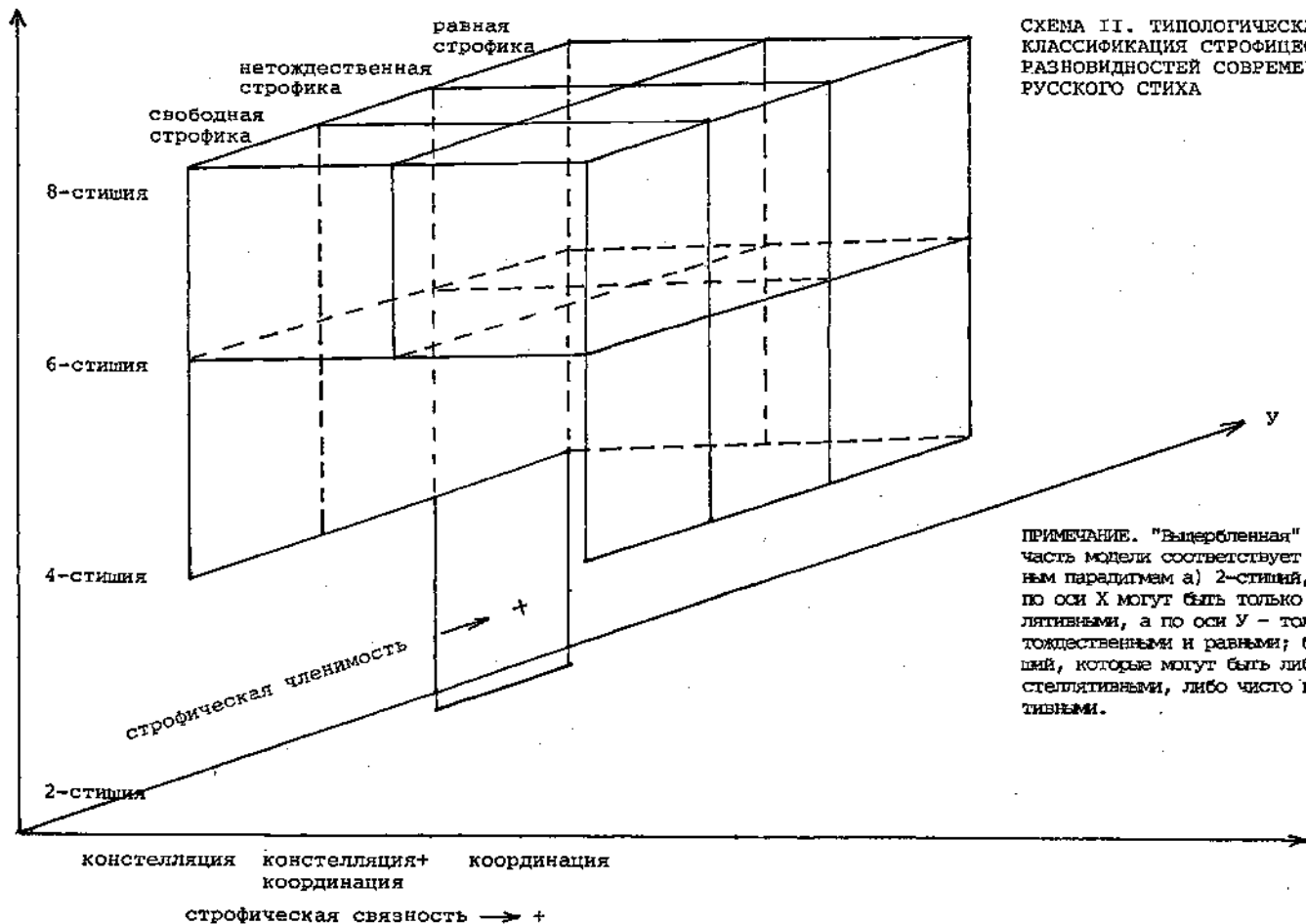


СХЕМА II. ТИПОЛОГИЧЕСКАЯ
КЛАССИФИКАЦИЯ СТРОФИЧЕСКИХ
РАЗНОВИДНОСТЕЙ СОВРЕМЕННОГО
РУССКОГО СТИХА

ПРИМЕЧАНИЕ. "Выдербленная" нижняя часть модели соответствует "дефектным парадигмам а) 2-стиший, которые по оси X могут быть только констеллятивными, а по оси Y - только нетождественными и равными; б) 4-стиший, которые могут быть либо чисто констеллятивными, либо чисто координативными.

Sang-Kyong LEE (Wien)

DIE FILMTHEORIE SERGEJ EISENSTEINS UND DAS KABUKI-THEATER

Als Sergej Eisenstein¹ sich vor dem Ersten Weltkrieg für das japanische Theater zu interessieren begann, hatte Europas Hinwendung zu japanischer Kultur und Kunst bereits Tradition. Seit einem halben Jahrhundert, genauer gesagt, seit Japan von den westlichen Ländern gezwungen worden war, seine Abriegelungspolitik aufzugeben (1854/55), erfreute sich Japan im Westen steigender Beliebtheit. Zu Beginn unseres Jahrhunderts lenkte der russisch-japanische Krieg erneut das Interesse auf das Land, das den russischen Bären besiegt hatte. Dieses Ereignis zwang den Abendländern, die Japan bis dahin trotz aller Begeisterung für die exotische Kultur in huldvoller Herablassung gesehen hatten, große Bewunderung ab. Man wandte sich in der folgenden Zeit in besonderem Maße der Literatur und dem Theater Japans zu und forcierte die Übertragungen von japanischen Theaterstücken in europäische Sprachen.

Gerade zu dieser Zeit waren viele europäische Regisseure und Bühnenbildner, wie Copeau, Craig, Reinhardt, Fuchs auf der Suche nach einem neuen Weg, das Theater von dem naturalistisch-illusionistischen Stil zu befreien. Sie erhielten vom ostasiatischen, insbesondere vom japanischen Theater Anregungen für ihre Theaterkonzeptionen.²

In Rußland machten sich seit etwa 1930 die Auswirkungen des japanischen Theaters bemerkbar. Wie im japanischen Theater und bei Reinhardt spielt auch in Meyerholds Inszenierungen das pantomimische Element eine wichtige Rolle.³ Auch lassen sich Ansätze zu einer Verfremdungstechnik feststellen, für die neben dem chinesischen vielleicht auch das japanische Theater erste Anstöße gegeben hat. Meyerhold entdeckte in der gymnastischen Akrobatik des ostasiatischen Theaters eine Ausdrucksform, die ihm für seine technisch konstruierte Gerüstbühne geeignet schien. Als der erste westliche Regisseur

forderte er, daß der Schauspieler auch ein Akrobat sein müsse.

Eisenstein studierte während des ersten Weltkrieges die sino-japanischen Schriftzeichen bei der Generalstabsakademie in der Abteilung für orientalische Sprachen und kam zu dieser Zeit auch in Moskau mit ostasiatischer Kunst in Berührung. Von den Ideogrammen inspiriert begann er dann, sich mit der Theater- und Dichtkunst Japans⁴ auseinanderzusetzen. Zu dieser Zeit lernte er seinen japanischen Studienkollegen, den Filmregisseur Kinugasa Teinosuke kennen, der durch die Methode der "analytischen Montage" besondere Effekte erreichte. Statt einen vollständigen Menschen zu photographieren, nahm er z.B. nur die dominanten Teile wie Augen, Hände oder ein Kleidungsstück auf, wodurch er einen besonderen Eindruck erzielte. Dies entspricht der Verfahrensweise des japanischen Ukiyoe-Stils. In der Ukiyoe-Malerei bzw. -Holzschnittkunst finden sich bereits Ansätze zu einer Technik, die der von Eisenstein entwickelten Super-Großaufnahme entspricht. Man muß sich daher fragen, ob nicht auch der erwähnte Kontakt mit dem japanischen Kollegen Eisenstein zur Entwicklung seiner Filmtechnik inspiriert hat.

Auf Anregung der Imagisten-Schule Ezra Pounds befaßte sich Eisenstein eingehend mit der japanischen Sprache, um sich in das Studium japanischer Darstellungstechnik vertiefen zu können. Das Denksystem der unvertrauten Sprache verhalf ihm dazu, das Wesen der Montage und die Gesetzmäßigkeit einer emotionalen inneren Logik zu erfassen, "die sich von dem, was wir Logik nennen, unterscheidet".⁵ Wie sehr Eisenstein von den sino-japanischen Schriftzeichen gefesselt war, beschreibt er in "Notes of a Film Director" wie folgt:

How grateful I was to fate for having subjected me to the ordeal of learning an oriental language, opening before me that strange way of thinking and teaching me word pictography. It was precisely this "unusual" way of thinking that later helped me to master the nature of montage, and still later, when I came to recognize this "unusual", "emotional" way of thinking, different from our common "logical" way, this helped me to comprehend the most recondite in the methods of art.⁶

Ein chinesisches Schriftzeichen kann je nach Zusammenhang entweder als Symbol einer Bedeutung bildhafte Wiedergabe sein oder aber als Symbol eines Lautes bloße phonetische Wiedergabe, die in keiner Beziehung zur Bedeutung steht, die es sonst übermitteln würde. Daher kann im Sino-japanischen ein Schriftzeichen bis sechs verschiedene Lesungen und Bedeutungen haben. Jede chinesische Bilderschrift kann

entweder ein einziges Bild oder eine Gruppe von Bildern darstellen, die die Bedeutung des Wortes geistig und visuell übermittelt. Durch die Vereinigung von zwei anschaulichen Bildern wird etwas dargestellt, das graphisch anders gar nicht anschaulich zu machen wäre. Das Bildzeichen eines Hundes beim Zeichen für Mund bedeutet bellen (吠), das Zeichen eines Vogels beim Zeichen für Mund singen (鳴). Das Zeichen 東 stellt zum Beispiel das Aufgehen der Sonne (日) hinter den Baumzweigen (木) dar. Das Zeichen 信 bedeutet "Aufrichtigkeit", "Treue" und übermittelt die konkrete Vorstellung eines Menschen (人), der bei seinem Wort (言) bleibt. Das Zeichen Frau (女) kann in dreifacher Zusammensetzung die Streitigkeiten der Frauen (婦) darstellen. Den Begriff der Helligkeit drückt man durch das Zeichen 明 aus, das die Zeichen für Sonne und Mond enthält. Das Hauptwort für einen Mann ist 男, welches so viel bedeutet wie: das Reisfeld (田) über die Kraft (力) setzen.⁷ Das Prinzip der Filmmontage ist nach Eisenstein nicht viel anders, man nehme zuerst alles auf, was anschaulich aber inhaltlich unbestimmt ist und verbinde es zu einer geistigen Einheit.

Wie wir gesehen haben, ist das Schriftzeichen ein Mittel zur knappen und komprimierten Darstellung eines abstrakten Begriffes. Dieselbe Technik läßt sich in der japanischen Haiku-Dichtung beobachten. Als die kürzeste Gedichtform der Welt stellt das Haiku das Konzentrat einer impressionistischen Skizze dar. Der Haiku-Dichter übermittelt uns seine aus unmittelbaren Eindrücken gewonnenen Bilder in einer einheitlichen Darstellung und führt den Leser schrittweise in die betreffende Stimmung ein. Eisenstein selbst zitiert ein Gedicht Bashos in dem Essay "The Cinematographic Principle an the Ideogram":

Auf einem verdorrten Ast
hat eine Krähe sich niedergelassen
Herbst-Dämmerung⁸

Dieses Gedicht bringt ein herbstliches Stimmungsbild: eine Krähe läßt sich in der Dämmerung auf einem welken Ast nieder - Das Bild aus der Natur trägt seine Aussage in sich. Aus der Verbindung von drei Details der Wirklichkeit ergibt sich eine vollständige Darstellung psychologischer Wirklichkeit. Der knappe Rahmen des Kurzgedichtes erfordert komprimierte, symbolkräftige Bildhaftigkeit.

Die Vorstellungen Eisensteins in "The Cinematographic Principle

and the Ideogram" kommen denen Ezra Pounds außerordentlich nahe. Wie schon für Pound, wird auch für Eisenstein die chinesische Schrift eine Quelle der Inspiration. Definiert Pound das Bild als "einen verstandesmäßigen und emotionellen Inbegriff", so sieht Eisenstein das geschriebene Zeichen als ein Hilfsmittel zur Zusammenfassung und direkten Darstellung der Bedeutung. Er entwickelt die entscheidenden Elemente seiner Filmtechnik, und zwar der Montage, aus dem Ideogramm. Die Methode der Zusammenfassung öffnet Eisenstein den Weg zu "einem Film, der eine maximale Bündigkeit für die visuelle Darstellung abstrakter Begriffe" (30) sucht. Für die Herstellung eines Films werden zuerst Foto-Fragmente der darzustellenden Gegenstände aufgenommen und diese dann auf verschiedener Weise kombiniert. Darin sieht Eisenstein die Vorgänge der Aufnahme und der Montage. Aufnahme und Montage seien die Grundelemente der Filmkunst. Die Montage ist ihm zufolge ein Mittel der Beschreibung, "das Mittel, eine Idee mit Hilfe einzelner Aufnahmen aufzurollen: das epische Prinzip".⁹ Dieses Ausdrucksprinzip finden wir im chinesischen Schriftzeichen verwirklicht. Im Chinesischen drückt ein konkretes Wort, das neben ein anderes konkretes Wort gesetzt wird, einen abstrakten Begriff aus, was mit dem Nacheinander einzelner Fototeile vergleichbar ist. Durch die Kombination einzelner, oft kontrastierender Bilder entsteht etwas Allgemeines, beziehungsweise die Synthese der Einzelteile in unserer Wahrnehmung. Eine entsprechende Funktion kommt nach Eisenstein dem Schauspieler zu: der Darsteller solle wesentliche Züge einer Rolle oder der Wirklichkeit herausgreifen und sie in der Wiedergabe zu einer harmonischen Einheit verbinden. Aus der Gegenüberstellung zunächst völlig verschiedenartiger Elemente entstehe eine neue geschlossene Gestalt in unserer Wahrnehmung, wie sie von Autor, Regisseur oder Schauspieler beabsichtigt sei.¹⁰ In seinem Essay "Montage 1939" nimmt er darauf Bezug:

Abbild A und Abbild B müssen so aus sämtlichen möglichen Wesenszügen des zu entwickelnden Themas ausgewählt sein, daß ihre Gegenüberstellung (und nicht etwa die Aneinanderfügung anderer Elemente) in der Wahrnehmung und im Gefühl des Zuschauers ein absolut erschöpfendes, vollständiges und verallgemeinertes Bild des Themas auslöst.¹¹

Die aus dem chinesischen Ideogramm gewonnene Technik wandte Eisenstein sowohl in seinen Theateraufführungen als auch in seinen Filmen an. Für die Aufführung von Ostrovskijs Stück "In jedem Weisen

steckt ein gut Teil Einfalt" (Moskau, März 1923) ließ er die Bühne wie eine Zirkusarena bauen. Wie die No-Bühne war sie auf drei Seiten vom Publikum umgeben. Den Hintergrund der Bühne schloß ein gestreifter Vorhang ab, vor dem sich eine um einige Stufen erhöhte Spielfläche befand. Die Szene mit Mamajev (Štrauch) spielte sich unten ab, während die Szene mit Mamajeva (Janukova) auf der erhöhten Spielfläche vor sich ging. Die Verbindung zwischen den gleichzeitig sich abspielenden Szenen wurde von Glumov (Ezikanov) hergestellt, der zwischen den beiden Schauplätzen hin und her lief und bald ein Dialogfragment aus der einen, bald eines aus der anderen Szene sprach. Der sich überschneidende Dialog schuf neue Bedeutungen und manchmal Wortspiele.¹² In seinem erfolgreichen Film "Alexander Nevskij" ließ Eisenstein eine künstliche Eisfläche aus Kalk und Glas herstellen, um einen Kampf auf dem Eis darstellen zu können. In einem Kommentar zu diesem Film erklärt er, was er unter Montage versteht:

The reason we succeeded was, because we did not try to imitate winter. We told no "lies" and did not try to fool the public with glass icicles and "prop" details of the Russian winter, which cannot be copied faithfully. What we took was the most important aspect of winter - its proportions of light and sound, the whiteness of the ground and the darkness of the sky. We took the winter formula, so we had no need to lie, for the formula corresponded to the truth.¹³

In "Panzerkreuzer Potemkin" gelang es Eisenstein durch Anwendung der Montage-Technik, den Eindruck der aufkeimenden Meuterei zu übermitteln. Durch wenige sorgfältig ausgewählte Einstellungen der Kamera (- wild gestikulierende Offiziere - heimlich diskutierenden Matrosen - die Persenning, die über die Matrosen gebreitet wird, die erschossen werden sollen -) deckt Eisenstein geschickt den schwelenden Geist der Meuterei auf, der bald die Öffene Revolution einleiten wird. Die Gesamtwirkung der Szenen und des ganzen Films hängt von der kontrastierenden Gegenüberstellung der Aufnahmen, von der Folge der Schnitte, ab. Eisensteins Vorstellungen von Wesen und Zeil der Montage kommen den Auffassungen des japanischen klassischen Theaters sehr nahe. Seami Motogiyo, der Gründer des Nô-Theaters, hält es für wichtig, bei der Darstellung das Wesen oder den Charakter einer Rolle zu erfassen und dem Publikum zu vermitteln. Man solle nicht alles wahllos wiedergeben. Der Spieler müsse eine sorgfältige Auswahl aus den Gesten treffen, die er beobachte, und nur was bedeutungsvoll, wichtig und ästhetisch erfreulich sei, wiedergeben. Der Rest könne

außer acht gelassen werden. Auch im bürgerlichen Kabuki-Theater, das im Vergleich zum No realistische Züge aufweist und in der Stilisierung nicht so weit geht, ist bloße Nachahmung untersagt und wird die Wirklichkeit in symbolisch vereinfachter Form wiedergegeben.

Eisenstein versucht die Darstellungstechnik des Kabuki vom Montageprinzip her zu erklären, das er in der Worthildung der chinesischen Schriftzeichen veranschaulicht sieht. Mit den chinesischen Schriftzeichen vergleicht Eisenstein die Aufführungstechnik des Kabuki, wonach "Laut-Bewegung-Raum-Stimme" hier nicht einander begleiten (nicht einmal parallel verlaufen), sondern als Elemente von gleichwertiger Bedeutung auftreten. Aus diesem Grunde könne man in Kabuki-Vorstellungen nicht von "Begleiten" sprechen, ebenso wie man im Akte des Gehens oder des Laufens nicht davon reden kann, ob der rechte Fuß den linken Fuß begleitet oder umgekehrt.¹⁵ Ferner vergleicht Eisenstein die Aufführungstechnik des Kabuki mit einem Fußballspiel, dem kollektivsten Ensemble-Spiel. In der Kabuki-Aufführung würden alle Künste im Dienst der Theaterwirksamkeit eingesetzt, wie die Fußballer den Ball einander zuspieren, um ein Tor zu schießen. Japanische Zuschauer betrachten Eisenstein zufolge kein dramatisches Element bloß als Einheit innerhalb verschiedener Darstellungskategorien, sondern als selbständige Theater-Einheit.¹⁶ Der Kabuki-Darsteller bewirkt durch sein Spiel die Synästhesie beim Zuschauer, da die Bewegung des Darstellers mit der Musik und den Lauten der Holzklapper in Einklang steht. Eisenstein bezeichnet daher das Kabuki als "einen Monismus des Ensembles."¹⁷ und formuliert damit eine Einsicht, die für die Entwicklung seiner Filmtheorie zentrale Bedeutung hat. Eisenstein führt in diesem Zusammenhang das Beispiel des berühmten Komödianten Givochini des Malayj-Theaters an: In einer Opernaufführung mußte Givochini im letzten Moment für den berühmten Moskauer Sänger Lavrov einspringen, was die Besorgnis seiner Freunde erregte. Aus Mitleid fragten sie ihn, wie er die Rolle singen wolle. Daraufhin versicherte er lachend: "whatever notes I can't take with my voice, I'll show with my hands."¹⁸ Auch der Kabuki-Darsteller treffe keine Wahl zwischen diesem und jenem, sondern verwende beides gleichzeitig.

Im August 1928 erlebte Eisenstein die Gastvorstellungen der Kabuki-Truppe in Moskau und Leningrad unter der Leitung von Ichikawa Sada-
danji. Ihn beeindruckte vor allem eine Verwandlungsszene, in der

Sadanji sich mittels der Schminke vom Betrunknen zum Wahnsinnigen verwandelte und die Sterbeszene der Tochter des Maskenmachers Yashao, die den Eindruck des schmerzlichen Todesvorgangs durch voneinander losgelöste Bewegungen einzelner Körperteile provozierte. Eisenstein begriff sofort, daß die Verbindung verschiedenartiger Elemente zu einem Ganzen für das Kabuki charakteristisch ist, wobei alle Künste (Tanz, Gesang, Wort etc.) als Ausdrucksmittel Verwendung finden. Er erkannte im japanischen Theater die Methode der Rückführung getrennter visueller und akustischer Sinneswahrnehmungen auf einen Gesamteindruck. In dem Essay "The Cinematographic Principle and the Ideogram" (1929) führt er in bezug auf die Aufführungstechnik des Jôruri-Puppenspiels aus:

The significance (denotation) of the action is effected by the reciting of the Jôruri by a voice behind the stage - the representation (depiction) of the action is effected by silent marionettes on the stage. Along with a specific manner of movement this archaism migrated into the early Kabuki theater, as well. To this day it is preserved, as a partial method, in the classical repertory (where certain parts of the action are narrated from behind the stage while the actor mimes)¹⁹

Unter dem Eindruck des Moskauer Kabuki-Aufführung suchte Eisenstein die Aufführungstechnik des Kabuki in der eigenen Praxis anzuwenden, d.h. für den Film zu adaptieren. Er unterstrich die Bedeutung des Kabuki-Theaters in zwei Aufsätzen und zwar "The Unexpected" und "The Cinematographic Principle and the Ideogram". Beide Abhandlungen wurden in der englischen Übersetzung von Jay Leyda in sein Buch *Film Form*²⁰ aufgenommen. Um seine Filmtheorie zu erläutern, bringt Eisenstein ein Beispiel aus der Kabuki-Aufführung und zwar aus dem Kabuki-Bravour-Stück Kanatehon chushingura, das auch ins Deutsche übertragen ist und jedes Jahr in Japan im Dezember aufgeführt wird.²¹ In einer Szene stellt ein Spieler den treuen Samurai Yuranosuke beim Verlassen eines Schlosses dar. Zunächst bewegt sich der Spieler von der Bühnentiefe zur Rampe, dann wird das Bühnenbild mit dem Schloß-Tor im Hintergrund in natürlicher Dimension (entsprechend der Großaufnahme) entfernt und durch ein zweites Bühnenbild mit einem kleinen Tor ersetzt, d.h. er ist weit weg, was im Film der Einstellung auf ein weites Ziel entspricht. Hierauf wird im Hintergrund der Bühne ein Vorhang in den Farben Braun-Grün-Schwarz gezogen, um anzudeuten, daß das Schloß außerhalb der Sichtweite des

Samurais liegt. Der Samurai macht einige weitere Schritte zur Bühnenrampe und schreitet auf den Blumenweg (hanamichi) hinaus. Die weite Entfernung wird von den Schamisen-Spielern musikalisch angedeutet. In der Reihenfolge der Darstellung entdeckte Eisenstein vier Bühnentechnische Veränderungen und zwar räumliche in den Schritten der Spielers, künstlerische im Wechsel des Hintergrundes, verstandesmäßige mittels des zugezogenen Vorhanges und synästhetische Verknüpfung der verschiedenen Empfindungen durch die Musik.²² Dies beweise, sagt Eisenstein, daß für den Film "eine kontrapunktische Methode der Verbindung visueller und akustischer Bilder"²³ gefunden werden könnte, durch die ein neues künstlerisches Gefühl entstehe - "die Fähigkeit, visuelle und akustischen Erkenntnisse auf einen 'gemeinsamen Nenner' zu reduzieren".²⁴ Diese Technik besitze das Kabuki in vollkommener Weise. Die Verbindung visueller und akustischer Bilder sah Eisenstein in einer Harakiri-Szene ideal verwirklicht, die Ichikawa Ennosuke darstellte.

I know no better way to describe that combination, of the moving hand of Ichikawa Ennosuke as he commits hara-kiri - with the sobbing sound offstage, graphically corresponding with the movement of the knife.
There it is: "whatever notes I can't take with my voice, I'll show with my hands!" But here it was taken by the voice and shown with the hands. And we stand benumbed before such a perfection of - montage.²⁵

Besonders von der Szene der sterbenden Tochter im Stück Shuzenji-monogatari von Okamoto Kidô²⁶ inspiriert, entwickelte Eisenstein die Technik der Film-Trennung, d.h. getrennter Aufnahmen der Körperteile eines Schauspielers. Schocho übernahm in der Moskauer-Aufführung die Rolle der Tochter des Maskenmachers Yashaô und brachte in einer Sterbeszene jede Etappe des Todes durch voneinander losgelöste langsame Bewegungen einzelner Körperteile zum Ausdruck, indem er die Schmerzen des Todes bald nur mit dem rechten Arm, bald mit einem Fuß und bald mit Hals und Kopf zum Ausdruck brachte.²⁷ Die stilisierte Darstellung des "Seppuku" genannten Selbstmordes in "Chushingura" stellte für Eisenstein die Zerstückelung der Bewegungen in der Zeit dar. Es sind äußerst langsame Bewegungen, die in ihrer Stilisierung an Zeitlupe im Film gemahnen.

Für die Entwicklung der Super-Großaufnahme-Technik wandte Eisenstein sich den japanischen Holzschnitten zu. Der Maler des Ukiyoe erlebte häufig den Gegenstand unmittelbar nur zu einem Teil und

verhilft diesem Teilaspekt zu bleibender Gestalt. Er veranlaßt den Betrachter, den Gegenstand in seiner Vorstellung zu vervollständigen. Die Vervollständigung des dargestellten Gegenstandes ist eine Angelegenheit der Erfahrung und des Bewußtseins des Betrachters. Als Themen der japanischen Holzschnitte kommen häufig Kabuki-Darsteller vor, von denen die Ukiyoe Maler Teilaspekte bei Vorstellungen darstellten. Der stark hervorgehobene Vordergrund, die unproportionierten Figuren und wirkungsvoll übertriebenen Gesichtszüge entsprechen Großaufnahmen im Film.

Ferner vergleicht Eisenstein die filmische Methode der Darstellung ohne Übergänge mit den Verwandlungen des Kabuki-Schauspielers, der sogar auf der offenen Bühne den Wechsel von Schminke und Kostümen mit Hilfe des schwarz geleideten Bühnenassistenten (kurogo) vornimmt.²⁸ Der Masken- und Kostümwechsel symbolisiert die Veränderung des emotionalen Zustandes der darzustellenden Figur und die Enthüllung ihrer wahren Gestalt. Ein Schauspieler, der den Zustand hoffnungsloser Trunkenheit darstellen soll, schminkt seine Backenknochen rot, um den Eindruck eines "Rotgesichtes" (akai kao) zu erwecken. Auch blutende Wunden werden ähnlich angedeutet. Ein Schauspieler, der die Rolle eines Fürsten zu spielen hat, malt mit Bleistift schnell schwarze Flecken oberhalb der Augenbrauen, um damit seine adelige Herkunft anzudeuten. Im beliebten Tanzstück Dôjôji werden achtmal schöne Frauen-Kimonos gewechselt, einige Male gleich auf der Bühne. Am Ende des Stückes "Die Dorfschule" ziehen Matsuo und Chiyo ihre äußeren Kimonos aus, sie stehen nun weiß (Trauerfarbe) gekleidet auf der Bühne, um so ihre Trauer über den Tod des Kindes zum Ausdruck zu bringen. Auch im Nô-Theater kommt Masken- und Kostümwechsel auf offener Bühne vor.

Zusammenfassung: Der Boden für die Aufnahme von Anregungen aus dem japanischen Theater war vom Maler- und Dichterkreis der französischen Symbolisten bereits im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts geebnet worden. Zu dieser Zeit wurde Eisenstein als Sohn eines deutsch-baltischen Architekten in Riga geboren. Auf Anregung der Imagisten um Ezra Pound beschäftigte er sich schon in seinen jungen Jahren mit chinesischen Schriftzeichen und der Kunst Ostasiens. Seine aus dem Ideogramm entwickelte Filmtheorie der Montage dürfte er in den Moskauer und Leningrader Kabuki-Aufführungen der Ichikawa Sadanji-Truppe bestätigt gesehen haben. Unter dem Eindruck der

Aufführung schrieb er zwei bekannte Aufsätze "The Unexpected" und "The Cinematographic Principle and the Ideogram", die er in der Zeitschrift "Žizn' iskusstva" (1928, Leningrad) und in der Broschüre "Japanese Cinema" von N. Kaufmann (1929, Moskau) veröffentlichte. In der Darstellungsart des Kabuki erkannte Eisenstein jene Prinzipien, die die Grundlage seiner Filmtheorie bilden sollten, nämlich den "Schnitt", die "Trennung", die "langsame nicht realistische Art der Darstellung ohne Übergänge", die Verbindung visueller und akustischer Wirkung. Um die Kunstauffassung und Ästhetik der Japaner besser zu verstehen, befaßte er sich eingehend mit der Kunst der Holzschnitte und den literarischen Formen Tanka und Haiku. Den japanischen Filmen, die nach Vorbild des westlichen Naturalismus gestaltet waren, stand Eisenstein sehr reserviert gegenüber. Seit die westliche Zivilisation in das "Land der aufgehenden Sonne" Eingang fand, hat man in Japan in dem Bestreben, sich westliche Formen anzueignen, die eigene Tradition geringzuschätzen begonnen; breite Publikumsschichten waren nur mehr an westlichen Kulturgütern interessiert. Wie schon seinerzeit Ernest Fenollosa warnte auch Eisenstein die Japaner davor, den westlichen Naturalismus zu übernehmen und empfahl ihnen die Pflege der überlieferten japanischen Theatertradition:

Instead of learning how to extract the principles and technique of their remarkable acting from the traditional feudal forms of their materials, the most progressive leaders of the Japanese theater throw their energies into an adaptation of the spongy shapelessness of our own "inner" naturalism. The results are tearful and saddening. In its cinema Japan similarly pursues imitations of the most revolting examples of American and European entries in the international commercial film race. To understand and apply her cultural peculiarities to the cinema, this is the task of Japan! Colleagues of Japan, are you really going to leave this for us to do?²⁹

Es ist anzunehmen, daß die heutige Entwicklung des japanischen Filmwesens zum großen Teil Ideen Eisensteins zu danken ist. Eisenstein vertrat nämlich die Auffassung, daß die traditionelle japanische Darstellungskunst für den Film auszuwerten wäre. Bereits 1929 verfaßte er eine Schrift über den japanischen Film,³⁰ die von japanischen Filmregisseuren studiert wurde. Seit den fünfziger Jahren versucht man im Westen, sich Erfahrungen glänzender japanischer Filmregisseuren wie Kurosawa Akira, Mizoguchi Kenji, zu eigen zu machen.³¹ Kurosawa gewann 1951 mit dem Film "Rashômon" den Filmpreis

in Venedig und 1980 den Grandprix in Cannes mit dem Film "Kagemusha". Im Jahre 1952 gelang es Mizoguchi, internationalen Ruhm durch zwei Filme zu erlangen: "Saikaku Ichidaionna" wurde mit dem internationalen Preis in Venedig ausgezeichnet (im allgemeinen unter dem Titel "das Leben von Ohara" bekannt) und der unter seinen Filmen am meisten gepriesene "Ugetsu-monogatari" erhielt den Grandprix in Cannes. In diesem Film erzielte Mizoguchi einen besonderen Effekt durch Einführung eines Nô-Orchesters, während in "Saikaku Ichidaionna" japanische Hintergrundmusik dem Film seine besondere Note verleiht. Auch Kurosawa macht in "Kumo no sūjo" und "Shichinin no samurai" Anleihen beim japanischen Theater und bei japanischer Musik.

A n m e r k u n g e n

1. Vgl. Sergei EISENSTEIN, *Ausgewählte Aufsätze mit einer Einführung von R. Jurenev*, Berlin 1960, 12ff.
2. Sang-Kyong LEE, "Edward Gordon Craig und das japanische Theater", in: *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Jg. 55 (1981), 216-237; ders., "Nô und europäisches Theater. Eine Untersuchung der Auswirkungen des Nô auf Gestaltung und Inszenierung des zeitgenössischen europäischen Dramas (=Europäische Hochschulschriften, Reihe XVIII, Vergleichende Literaturwissenschaften, Bd.32)", Frankfurt - Bern - New York 1983, 113ff. und 214ff. und Margret DIETRICH, "Influences of Japanese Theater on Georg Fuchs", in: *Studies on Japanese Culture*, Hg. von The Japan Pen Club, Bd.1, Tokyo 1973, 503-508.
3. Jürgen RÜHLE, *Das gefesselte Theater*, Köln-Berlin 1959, 92-93.
4. Er las u.a. die Bücher: Zoe KINCAID, *The Popular Stage of Japan*, London 1925, Julius KURTH, *Japanische Lyrik aus 14 Jahrhunderten*, München 1909, ders., *Sharaku*, München 1922, Yone NOGUCHI, *The Spirit of Japanese Poetry*, London 1914 und J.Ingram BRYAN, *The Literature of Japan*, London 1929.
5. Sergei EISENSTEIN, *Vom Theater zum Film*, Zürich 1960, 9.
6. Zit. aus S.EISENSTEIN, *Notes of a Film Director*, Moskau 1959, 11.
7. Im Laufe der Zeit sind die chinesischen Schriftzeichen derartig abstrahiert worden, daß heutige Chinesen Ideogramme nicht mehr mit konkreten Bildern assoziieren können.
8. Vgl. S.EISENSTEIN, *Film Form*, Übers. von Jay Leyda, New York 1949, 31.
9. Vgl. S.EISENSTEIN, *Vom Theater zum Film*, 38f.
10. Vgl. S.EISENSTEIN, *Ausgewählte Aufsätze*, 345.
11. Ebenda, 330.

12. Vgl. S.EISENSTEIN, *Vom Theater zum Film*, 22 und 26.
13. Zit. aus S.EISENSTEIN, *Notes of a Film Director*, Moskau 1959, 41f.
14. S.EISENSTEIN, "The Unexpected", in: *Film Form*, 20.
15. Ebenda, 21.
16. Ebenda.
17. Ebenda, 20.
18. Ebenda, 18.
19. S.EISENSTEIN, "The Cinematographic Principle and the Ideogram", 35f.
20. Vgl. Anm.8.
21. S.EISENSTEIN, "The Unexpected", in: *Film Form*, 22.
22. Ebenda, 22.
23. Ebenda, 24.
24. Ebenda.
25. Ebenda 23.
26. Vgl. Okamoto Kidô, *Okamoto Kidôshû* (=Gendai kokubungaku zenshû Bd. 22), Tôkyô 1924. Anlässlich der ersten Internationalen Theaterversammlung im Jahre 1927 inszenierte Firmin Gémier das Stück *Shuzenji-monogatari* von Okamoto Kidô im Champs-Élysées-Theater.
27. S.EISENSTEIN, "The Cinematographic Principle and the Ideogram", in: *Film Form*, 43.
28. Ebenda, 42.
29. Ebenda, 44.
30. Seine Filmtheorie wurde im Jahre 1932 ins Japanische übersetzt von Norio Sasaki unter dem Titel "Eiga no hensyôhō" (Ôraisya-Verlag).
31. Unter anderen erhielten John Sturges, Sergio Leone und Martin Ritt Anregungen durch Filme von Kurosawa.

Sunray C. GARDINER (Manchester)

A DROP IN THE OCEAN OF INK. ANOTHER CONTRIBUTION TO THE
DISCUSSION ON THE ORIGIN OF MODERN STANDARD RUSSIAN

To Gerta Hüttl-Folter -
on the occasion of her
sixtieth birthday

As Rieger puts it, on the subject of the origin of Modern Standard Russian (MSR) "wylano juž morze atramentu",¹ and in spite of some measure of agreement, e.g. on the point of departure and the outcome of the process by which MSR was formed,² a good deal of confusion has been generated, not so much by inadequate or inaccurate presentation of the known facts as by the failure to make the necessary distinctions as to the kind of fact which is being described.

The starting-point of the process under discussion is often taken to be the whole of the period of diglossia, i.e. approximately the 11th to the 17th century. However, in the course of six centuries, Russian Church Slavonic (RChSl) changed to a considerable extent, although this is recognized only in general terms (in addition to the Second and Third South Slavonic Influence and the influence of Russian itself, there are other factors). The vernacular changed even more radically, and there is only an indirect relation, not one of unbroken continuity, between the East Slavonic dialects of Kievan Russia and the Russian of Muscovy.³ All these changes, however, in so far as they were completed by the middle of the 17th century, are in themselves of slight relevance to the problem, and there is much to be said for taking as starting point the state of language obtaining in the second half of the 17th century, that is the period when Muscovy had acquired parts of the Duchy of Lithuania, with resulting increase in contact with the West, at first through Poland and then more directly after the accession of Peter the Great, and this is the approach adopted by many scholars. The latter, however, seem to imply that this point of origin is characterized by the use of two languages (diglossia)

and the end result, MSR, is a single language (hence the use of such terms as "splat"). But the two "languages" (what they are in fact is dealt with below), either taken separately or as functioning as a whole, are not the equivalent of the final language, as they are restricted in function and do not amount to a standard language, as has been shown by Isatchenko.⁴

Hüttl-Folter⁵ compares the situation in medieval Russia to that obtaining in Western Europe, in particular in France until the 9th century, but there is an essential difference: in Western Europe, Latin and the vernacular languages were at that period in complementary distribution as written and spoken language, whereas Old Russian (OR) had its own written form⁶ which, although based on the spoken language, had the characteristics of a written language, in particular the high degree of "normirovanost'" which is attributed by Ferguson to the high variety.⁷ The chancery language cannot at any stage have been regarded as a deviation from the norm, as it had its own, and it was just as much "obrabotannyj" as Church Slavonic, but for different reasons, mainly the need for clarity and adherence to precedents which are characteristic of legal and administrative language. The absence of textbooks and of formal instruction does not imply the absence of teaching by example and practice, and although as a result there were more floating areas and ragged edges than in a more formally codified language, it is not possible to state that RChSl is more uniform and stable than OR in its written form, as the fluctuations are spread over a long period and a wide area, reflecting the chronological and geographical differences in the spoken language.

There is hardly any competition in the grammatical forms in texts of the same period originating from the same area, and some government offices, in particular the *Posol'skij Prkaz*, achieved a high standard of uniformity. Ludolf's aphorism "*scribendum est slavonice, loquendum est rusice*" is striking but does not correspond to the facts, as the bulk of writing in 17th century Russia was in a language which in spite of some borrowings from RChSl (and other languages) is unequivocally Russian, witness the large collections of existing material and the likelihood of

a great deal more being lost as it became irrelevant with the passage of time.

The prestige of the chancery language must have been lower than that of RChSl because the medieval contrast religious/secular implied the contrast higher/lower, but as written language OR was also in contrast with spoken language, and accessible only after overcoming the hurdles of literacy, knowledge of the code and ability to understand formally set out thoughts. Ability to compose texts in this language would be even more difficult to achieve, and was confined to an elite. These characteristics of a written language are shared by the OR chancery language and RChSl, which are in complementary distribution as regards the subject-matter of the texts. The point of interaction is between the two written languages, with another very different point of interaction between the written and spoken forms of OR. These two kinds of interaction should not be confused, and the type of diglossia described by Ferguson, where the written and the spoken languages are not only functionally, but also formally different, is not the same as the type obtaining in pre-Petrine Russia, where there is a functional and formal split at the level of the written language, superimposed on the (more usual) split between written and spoken language. Broadly speaking, the medieval European written languages are based either on the vernacular or on a different language. Medieval Russian combined both types and it is this unique configuration which is the origin of the problem.

The subsequent formation of the standard language could have taken place on either of two lines of development:

- 1) The chancery language, constantly revitalized by the spoken language and fortified by numerous borrowings from ChSl and elsewhere, becomes the basis of MSR (this is the line favoured, . *inter alia*, by Obnorskiĭ and Černych).
- 2) RChSl takes over the functions of the chancery language and becomes the sole written language; later it becomes the standard language and displaces the spoken language, first among the educated, then, to a lesser degree and with a much higher tolerance of heterogeneous elements, among the masses (this is the

theory propounded by Šachmatov and later by Unbegaun, who took it to the extreme).

(1) is of course more plausible, but it is easily disproved if only by a comparison of 17th century Russian and MSR. (2) is not only improbable, but can be disproved by a comparison of 17th century RChSl and MSR. The competition between two written languages resulted in what looks like the defeat of both competitors *as systems*. RChSl which had already partly disintegrated became the language of the Church, and no longer exercised any influence on the development of MSR, the elements which played a decisive role being mostly lexical and torn out of their original context. The Russian chancery language also disintegrated owing to the impact, partly of ChSl, but also of West European influences and chiefly to its inadequacy for purposes other than those for which it was evolved.

In this sense there is no continuity between the languages of pre-Petrine Russia and MSR, and this is what Isatchenko meant when using the term *bezjazyčie*.⁸ This did not, however, prevent the Russians from writing, and they did not suddenly switch to another language, but used the material available, and in this sense continuity was preserved. The study of individual elements as they were preserved, developed or discarded is necessary as a preliminary to elucidate the formation of MSR, but it should not be forgotten that a language is a "système où tout se tient", although it is not impenetrable and is in a constant state of flux. The fact that individual elements are available, and have a particular distributional value, even when they are taken together as a whole, does not necessarily imply that we have a language, even a partial one rather than the national standard language which comes later.

Analysis of the texts of the period of diglossia has not yielded any conclusive evidence in establishing in which of the two "languages" in question some of the texts, notably the *Povest' vremennykh let*, are written. The two extremes of what is in fact a continuous spectrum have been variously described as (R)ChSl, the Russian recension of ChSl, or the written literary language, and OR respectively, but the description of the texts which lie

in between has suffered from confusion between two distinct phenomena, resulting in the erroneous labelling of the language of some texts as a third language (or language variant) of mixed origin. The "language of the texts" is not a literary language or even a "language of literature", but simply the language of text X,Y,Z... etc., that is, the description of text X...etc. The "language in which text X is written" is found by comparing its description with descriptions of various languages until positive identification can be made.

The description of text X itself can be carried out in two stages:

- (a) Description of the system, including a list of the lexical units, and particularly of the free or stylistic variants and their distribution. This will yield, among other data, that a frequent word in the text is *grad*, and that it has a partial synonym *gorod*. The choice of one or the other variant may be determined by subject-matter, collocation or other motives. It will also be found that there is a word *brat*, which has no synonym.
- (b) The genetic composition of the elements described in (a) can be ascertained, including the origins of the vocabulary. This will yield that *grad* is of ChSl origin, whereas *gorod* is East Slavonic; *brat* belongs to both languages, but the meaning "brother in a religious community" is of ChSl origin, being a calque from Greek.

It is evident that if the result of (b) is used to explain the selection of the free variants described in (a), the result will be nonsense, since (i) the motive for the selection of one element rather than the other from the pair *grad/gorod* cannot be its genetic origin, although this must be ascertained first to find out how it became available and provides clues for the motivation; and (ii) although strictly speaking the two units are two different words which can to some extent be used interchangeably because they are synonyms, and happen to be also cognates and therefore phonologically similar, this criterion can hardly be applied to these texts, as psychologically they are variants of the same word and we are investigating the motives for choice of one or the other *at a given point in the text*, not

the reason for their co-existence in the *language* of the text (which it is proposed to establish and is not given *a priori*). This becomes obvious when we are dealing with *brat*, which could be treated as two words, of ChSl and ESl origin respectively, and we would then have to conclude that the author had selected one of them although the outcome of the selection was not observable!⁹

The point at issue is not that the language of the texts is of heterogeneous *origin*, particularly lexically (as Larin remarks, any language can have numerous loans and still not be "mixed"), but that semantically equivalent elements of heterogeneous origin are used side by side with a degree of free variation which is not made more convincing by the persistent and ingenious search for motivation, ranging from the contrast "religious/secular subject-matter" to "amount of space left on the line". Free variation of that extent and nature, the choice being apparently motivated, if at all, by the most diverse causes, requiring the mobilisation of the most varied presuppositions as regards the psychology of the medieval authors and compilers, really amounts to an admission that these texts, in particular the *Povest' vremennykh let*, are written in a kind of macaronic language (Larin does make this admission in spite of his use of the meaningless term "language type")¹⁰. This does not, however, detract from their possible value as sources of the history of the language.

One of the languages of 17th century Russia was "Russian", that is a definitely ESl language, as is proved by the existing texts in the chancery language which reflect the spoken language in a regularized form. This was not a national language as defined by Isatchenko, but it was a complete language in the sense that it possessed all the levels found in a natural living language, including a written form.

The other language, RChSl, did not have a distinct phonological system, only isolated phonological features contrasting with Russian phonology, and at the crucial time (end of the 17th century), its morphological system had been partly penetrated by

Russian forms. This can be seen most strikingly when we consider the extreme end of the spectrum, the language of the Bible, where one expects least penetration, since the content was regarded as sacred and therefore not to be tampered with, and the text is not original but a copy, however remote, of the original Old Church Slavonic text. Examples of this penetration are: ¹¹

- 1) No second palatalisation in the loc. sing. of o-stems.
- 2) Dual often replaced by plural.
- 3) Many examples of nom. plur. of o-stems without second palatalisation.
- 4) Many examples of gen. plur. masc. in *-ov*, of dat. plur. in *-am*, and instr. plur. in *-ami*.
- 5) Some examples of loc. plur. of o-stems in *-ach*.
- 6) Acc. plur. can be as nom.
- 7) Acc. plur. of jo-stems in *-e* very rare.
- 8) In the neuter declension the dual is often replaced by the gen. sing. (= masc. dual).
- 9) The short form of adjectives is no longer found in the instr. sing., the loc. can be either in the short or long form. In the plur. the short form survives only in the nom./acc. and partly in the gen.
- 10) The OCS demonstrative pronoun *t*" appears as *toj*, and is declined as in Russian.
- 11) The nom. sing. masc. of the present participle active is in the new form in *-ščij*.
- 12) The nom. sing. masc. of the comparative of adjectives is likewise in the new form in *-ij*.
- 13) The aorist has no second person singular.

It is evident that since the Bible is to a certain extent the yardstick by which RChSl can be measured, these features when encountered in a text of the period cannot be labelled as "Russian" (i.e. not ChSl), but only of "Russian (i.e. ESL) origin", and therefore are no indication as to the language in which the text is written.

The state of diglossia was partly eliminated in the course of the 18th century, and prominence has been given to the so-

called "theory of the three styles", particularly as expounded by Lomonosov, by those who favour the hypothesis of a conflation of Russian and ChSl rather than either of the two extreme theories mentioned above. Isatchenko dismisses the view that the "theory of the three styles" was a decisive point in the development of the standard language as "philological folklore",¹² on the ground that it had lost its relevance when the genres for which the high style had been prescribed went out of use, and were replaced by new genres such as the fable, the lyric poem, the story and the novel which were not provided for in Lomonosov's theory. This is naturally correct so far as it goes, but does not explain why Lomonosov's theory was not a decisive factor in the process which started before ChSl elements were finally relegated to the status of archaisms or adopted into the literary language, and why the polemics on the subject continued long after odes and heroic poems were no longer fashionable. It seems therefore that the theory needs closer examination.

The "theory of the three styles" is of classical origin, and Lomonosov introduces it in his translation of Quintilian's definitions. The terms he uses are *prostoj, veličestvennij ili vnušitel'nyj*, and *libo posredstvennyj libo pestryj*. The middle style is therefore characterised by its mixed nature. According to Vomperskij,¹³ it is already mentioned in 1617-9 by Makarij in his *Ritorika*, where it is termed *mernyj*¹⁴, Usačev's *Ritorika* (1699) states it is a mixture of the two others¹⁵, but, as Vomperskij points out¹⁶, the middle style cannot be derived from such works, as they deal with *two* contrasting modes, ornamented and non-ornamented speech. Others (Prokopovič and Bužinskij) characterise the middle style as intermediate between the two others.¹⁷ This entity which has no features of its own is obviously the result of a determined effort to divide everything into three. Lomonosov himself follows this traditional pattern when he classifies ChSl and Russian words into three categories. The ChSl words are defined as (i) obsolete, (ii) little used but understood by literate people, and (iii) in common use. Russian words are (i) common to Russian and ChSl, (ii) not found in ChSl, and (iii) "low". Thus the criteria he

applies are different for each language, since not all ChSl words in common use are also found in Russian, and words categorised as obsolete fall outside the category "known to Russian", whereas the "low" words are part of the "Russian but not ChSl" section.

In order to simplify the picture, one can leave out the categories "ChSl obsolete" and "Russian low", since they are proscribed and therefore irrelevant to the discussion, and represent Lomonosov's scheme as follows:

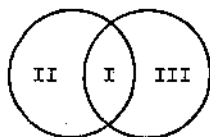


According to Vomperskij the new language is the union of both sets. The definition of each style, however, shows that what Lomonosov intended is not quite what is read into the definitions. The high style is virtually entirely ChSl, with a few loans. Even interpreting this liberally, ChSl alone would not be able to provide a language adequate for the needs of the genres for which it is proscribed (heroic poems, odes, and prose speeches on important matters, i.e. homilies and panegyrics). It would in particular be deficient in the terminology needed for secular oratory, as the panegyrics of Prokopovič and Lomonosov himself show. The low style is not, as one might expect, Russian with a few common loans from ChSl, but the Russian elements *not found in ChSl* ("kotorych v slavenskom jazyke net"), plus a few ChSl words. We are obviously dealing here not with the whole lexis, as the Russian words which happen to be also found in ChSl are essential even for the limited range of the

low style, and there is no reason for excluding them since they are just as frequent in Russian as in ChSl.

That there is some confusion here is even more obvious when we come to the definition of the middle style, which, as Vomperskij points out, is less clearly defined but seems to consist of the elements which are common to Russian and ChSl, with a few judiciously selected ChSl elements. This is of course untenable, as although the intersection of Russian and ChSl is a large area, it excludes the elements which are different in Russian and ChSl and nevertheless belong to the central core of the language. In fact, Lomonosov is dealing with synonyms, not with the much larger body of words which do not have synonyms, and have a very similar distribution in both languages. When the writer needs the lexeme for "night", he must choose between *nošč'* and *noč'*, there is no middle ground, no other word available, and virtually no difference in distribution except for bound usages like *jako tat' v noščí*. This is where Lomonosov advocates a "judicious use of ChSl words", the author can use either form indiscriminately provided he does not resort to little-used words, does not pile up ChSl elements or juxtapose them incongruously with Russian forms. It does not cover the case where there is no Russian word available, only when there is a choice, i.e. free variation. This has no connection with the development of a neutral prose style, where there is very little room for synonyms unless they only partly overlap in distribution, no room for phonetically partly identical words without semantic differentiation, and very little scope for free variation.

Škljarevskij¹⁸ makes the same error as he describes the make-up of the three styles as follows:



Style I consists of I and II (i.e. ChSl; as has been pointed out above, this is insufficient for Style I (the high style) even if one admits some loanwords).

Style II consists of I and III (i.e. Russian) with a few elements from II. This means the Russian language as it was in Lomonosov's time, with some loans from ChSl. This is also insufficient for the need of the genres for which the middle style is thought appropriate (plays, letters in verse, satires, eclogues, elegies, and particularly the prose genres, historical writings and scientific treatises).

Style III is based on III in Škljarevskij's diagram. This is not possible at all as it excludes possibly more than half of the Russian vocabulary on the grounds that these words happen to coincide with ChSl words. Below he states that Style II includes *some* elements from I, therefore it excludes *some* elements from I, which leads to the absurd conclusion that *some* words are totally excluded although they belong to the section of words common to ChSl and Russian.

This statement of the problem is, however, fallacious. The union of two sets is the total set of elements which are present in the two given sets, *each element being recorded only once*. Therefore there is no such thing as the intersection of language A and language B. It is generally assumed that if, e.g., 70% of the words in a text belong to language A, and 10% to language B, the remaining 20% being ambiguous, then the 20% also consists of words of language A, and, vice-versa, if 70% belong to language B, and 10% are loans from A, then the doubtful 20% belong to language B. A better way of stating the position would be to set up a postulate that words which are identical phonologically, belong to the same morphological category, and overlap semantically, cannot be borrowed. All that can happen is extension of meaning if the semantic overlap is partial (e.g. *brat*). If the position is formulated thus, and we have a text where, e.g., 50% of the words are identical in languages A and B, and 25% belong to language A and 25% to language B, then the 50% cannot be stated to belong either to A or B, any more than the text can be shown to be written in A or B. These words are a blend of the corresponding words in A and B, and the language of such a text is a mixture of A and B, although psychologically the situation may be quite

different.

In fact, the words (and other elements) which belong to the "intersection" of Russian and ChSl, that is, the elements which could be of either Russian or ChSl origin, must *all* be used in all styles, and in many cases are unavoidable as they have no synonyms outside that intersection.

Lomonosov distinguishes between a high, a middle and a low style only on the level of lexis, he does not mention the middle style in his grammar or his rhetoric, where he contrasts Russian and ChSl and is concerned with the use of a form appropriate to each lexical unit (genitive in *-a* for ChSl masculine nouns, in *-u* for Russian nouns, participles to be formed only from ChSl verbs), or with its collocation (not *troa bojar'* but *tri bojarina*). The choice of grammatical elements is therefore determined by the lexical elements.

Lomonosov tried to organise synonymy for the purposes of poetic usage, not in order to create a standard language. He takes diglossia for granted, and makes no attempt to eliminate it, only to regulate it. What he means is that certain words can be replaced, for stylistic reasons, in individual instances where there is a synonym available in another category, when the author must make an appropriate choice according to the criteria set out in the theory. There are only two sets, and where there is no synonymy (that is, in the great majority of cases), if the required element is in the ChSl only sector, and there is no Russian equivalent, the ChSl element must be selected, and similarly when there is no ChSl element the Russian element must be selected. These situations are less likely to arise in the middle style. If an element appears in both the ChSl only and the Russian only sector, and there is no synonymy, that is, it is not the case that there is a word in the "intersection" which would be just as acceptable, the choice is between ChSl or Russian consistently, or free variation. Free variation is then eliminated in the language, and the result is a (genetic) mixture.

Modern scholars tend to treat this theory as if it concerned varieties of a modern standard language, although in scope it is even more restricted than the "literary language" of the pre-

ceding period. The theory of the three styles is not, either in origin or as evolved for a particular usage by Lomonosov, a theory about the styles, or the composition, of a written language, or of the language of literature, it is solely a theory concerning the devices which are available to the author of works whose aim is to evoke a response in the reader or hearer, as opposed to imparting information, i.e. "rhetoric", hence the term *vnúšitel'nyj*. This includes prose genres such as the homily and the panegyric, but it relates chiefly to the practice of poetic expression, and therefore includes most of literature since serious literature at that period means bound speech, and prose genres such as the novel and the short story are regarded as too low on the scale to be included.

The composition of the language of poetry is very different from that of prose, in the sense that in the latter the neutral elements are the basis on which the individual style is built; the quality of the style is derived from the deviations from the neutral standard. The norm with which these deviations are in contrast is itself established not in the language, but may be peculiar to a person, a period, a genre, a literary work or even a section of a work. Such an outlook is, however, not typical of the 18th century at first, and the theory of the three styles was an attempt to eliminate idiosyncrasy and establish a norm, that is a variety of language which is appropriate for each recognised genre. The "styles" are only the framework within which the author is to operate, and deviations are permitted as "poetic licence", hence the unsystematic and apparently haphazard discrepancies between theory and practice. It is obvious that in "good" poetry the use of poetic licence will appear motivated, whereas in an inferior work it will be mechanical and meaningless.

Il'inskaja defines poetic licence as "deviation from the norm" ¹⁹. These deviations give greater flexibility to the language of poetry, and include Slavonicisms only as a constituent element among others. Other elements are archaisms (*oko*, infinitive in *-ti*), and even forms which belong to the spoken language (*rukoj* for *rukoju*), and artificial forms (*odnak* for *odnako*). These forms provide words with a different number of syllables

(*breg* for *bereg*), a different place of stress (*ukrasilo* for *ukrásilo*), different rhymes (*dennica* for *zarja*).²⁰ Since these forms are marked as belonging to the high style they are unmarked for the genres for which the high style is prescribed. In the middle style, which can contain elements from the high style and is not very different from it, these forms are frequent and their use is dictated more by technical convenience than by style. As Il'inskaja points out²¹, the ChSl and Russian elements become interchangeable in the middle style, the contrast is neutralised, they become indicators of poetic style in general.

Later poetic licence becomes restricted, deviations from the neutral are described as false poetic licence, true poetic licence being a deviation from the norm for stylistic effect²², but this implies that a norm has been established, which was not yet the case in Lomonosov's time. Whereas the archaisms and artificial forms are excluded, as contributing nothing except technical means, the ChSl elements are retained much longer as their value is stylistic. For this reason prefixes used in word formation (*vs-*, *so-*) disappear earlier because they are semantically identical with the Russian forms. But even the words which have different connotations and are syntagmatically bound eventually disappear, and none of the "poeticisms" has survived into MSR.

The establishment of a norm for poetic language has little to do with the evolution of a neutral style or the fixing of neutral elements in the language. But the emergence of a neutral style is the prerequisite for the establishment of a language of prose fiction, and the ultimate establishment of a standard language, as all the stylistic variants which are essential for the proper functioning of a language depend on the neutral core by virtue of which they acquire their stylistic value by contrast.

It is therefore obvious that the language of poetry offered no basis for the development of a standard language. This came about with the language of prose as starting point. At first there was no language for prose fiction to build on. In the story of "*Alexander, the Russian Nobleman*", this absence of a suitable language is felt very strongly. The language is adequate for the

description of "low love, woman as temptation, the snares of the devil", and, on the other hand, love for an ideal woman who raises her admirer above worldly desires. But in the section where Alexander meets Elinor, the pastor's daughter, and the pair fall in love, there is no possibility of a love scene or any communication between them. When they want to express their feelings they seize a musical instrument and sing an "aria": only poetry can deal with a subject which is neither coarse nor elevated. At the other end of the century, the love scenes are still poor as regards dialogue in prose. In the comedies, where dialogue is the only possible form, the characters are contrasted by "low" speech, showing they are uneducated, coarse and uncourtly, or else they speak in a literary style far removed from ordinary speech, signalling their moral excellence. The most important element of prose fiction, the love story told for its own sake, not as a warning or an example, comes later, and even its central element, the love scene with dialogue, comes later still. It is obvious that there was a demand for this genre, but no language to embody it. Imitation of real conversation was of course out of the question before the age of realism, but on the other hand the readers could not identify with the pompous language of the "positive" characters. Purple patches were admissible in descriptions, but the dialogue had to be simple. Even Puškin divides poetry and prose as imaginative and factual representation, he does not allow for a middle ground where fiction is imaginary but plausible events described in a refined, artificial but unpretentious language.

As late as 1848, Vjazemskij points out that whereas in poetry *ušta* is the neutral term rather than *rot* which is marked as rather vulgar, even in polite conversation *rot* is not only neutral but alone possible.²³ The two registers have obviously little in common, we are still at the stage of partial diglossia. Strangely enough Vjazemskij contrasts poetic usage with a totally different register, not with prose fiction.

ChSl words are retained, and new words are created using ChSl morphemes, in entirely different spheres, those of science, technology, the press, literary criticism and prose fiction which

are new genres not included in Lomonosov's treatises, not because they did not exist but because they were outside the scope of imaginative writing for which the theory of the three styles was devised as a technical help in the making of poetry. Lomonosov himself wrote a great deal of prose, using an established medium, and was not looking for that neutral style which would be needed for prose fiction, which required an "ennobled" version of the conversation register coupled with a "poeticised" version of the descriptive register.

Isatchenko has pointed out that neither Russian nor ChSl separately can be regarded as the source of MSR. That they cannot be regarded as its source when taken together, as the result of some conflation in a "middle style", is shown by the fate of the ChSl elements in 18th century Russian. Duplication is eliminated in favour of Russian, not ChSl, in the language of poetry, although this is only achieved in the 19th century. As Isatchenko says, *duvjazyčie* was followed by *bezjazyčie*.²⁴ He goes on to say that the new language was based on French, but he is dealing with syntax. The building material, the lexis, although strongly influenced by borrowing from foreign sources, remains Russian with a large ChSl component which requires explanation.

According to Lotman and Uspenskij,²⁵ the later polemics first concerned the constitution of the language and only towards the beginning of the 19th century became polemics on literary style. They make some perceptive remarks on the multiplicity of dichotomies involved, none of which overlaps completely (ChSl/Russian, literary/colloquial, artificial/natural, archaic/modern, foreign/familiar, among others), and emphasise the part played by West European influences. The work published with this important article, Bobrov's *Proisšestvie v carstve tenej*, is essentially a lampoon on the Karamzinists, and the object of derision is the "new style" and its abundance of western, mostly French, loans, to which is opposed the noble style of a mythical pagan medieval bard. The authors examine this work in detail, but they concentrate their attention on the criticism of the speech of the

Galloruss, and this is what justifies the subtitle of this article. There is some ground for this in the fact that Šiškov wanted to regulate "general use", not "particular use" which cannot be codified,²⁶ but he meant the language of literature, for according to him the language of society had nothing to do with the language of literature. His opponents were arguing from an entirely different position. According to Lotman and Uspenskij the contemporary translations of prose fiction are full of ChSl elements, including cases where a Russian equivalent was available, as the translators were trying to achieve a literary style. This inability to avoid the Scylla and Charybdis of inflated pomposity and colloquial pedestrianism was due to the fact that there was no neutral style, cf. Kajsarov's complaint "*po russki tol'ko molimeja Bogu ili branim našich služitelej*"²⁷ and Vigel's praise of Karamzin "*do nego ne bylo u nas inogo sloga, krome vysokoparnogo ili ploščadnogo*"²⁸. Katenin said he knew that the new school was derisive about ChSl, but how was one to write epics, tragedies and even "*važnuju, blagorodnuju prozu*".²⁹ The answer from the opposing camp was, of course, that one did'nt, and the dispute was about genres, and ultimately about subject-matter. Quarrels on style and the use (or misuse) of language are external symptoms of disagreement on deeper issues, and those who complain of what Šiškov and his adherents called "*porča jazyka*" are really expressing their dislike of their opponents' social origin, personality or politics.

Lotman and Uspenskij do not go into the section of Bobrov's work devoted to literary criticism (as opposed to criticism of the *Galloruss*'s speech), which is placed in the mouth of Bobrov's Lomonosov. This criticism ranges from what are properly termed stylistic defects of a linguistic nature (wrong register, mostly incongruous collocations such as *dnes'* and *vospet'*³⁰ but also uses which have no bearing on the language controversy, insipid adjectives such as *milyj* and *prijatnyj*, bad collocations such as *vstrečajas' s lunuju*,³⁰ infelicitous metaphors, such as *tuč'i svesd*, and mixed metaphors, e.g. *sluch lovit s žadnost'ju grom solov'ja*,³² through bad rhyme (*zret'/prostert'*), wrong stress, poverty of imagination, too bold oxymoron (*v nej stydlivaja*

rumjanost' / dersko govorit: ljubii)³³ to ignorance of facts (Muslims do not remove their headgear as a sign of respect)³⁴ and nonsense (*likuem zvuki*). Bobrov's Lomonosov finds Karamzin's poem "*Zakony obsuđadjut...*" acceptable in form but objects to its content on the ground of moral turpitude. In fact, the controversy has shifted from accusations of being in the wrong register (*smes' slavenskogo s Novoruskim*), which was what Lomonosov wanted to guard against, to accusations of being in the wrong genre, then in the wrong subject-matter: if Karamzin's story is true it should be buried in silence, if fiction it is no credit to the author, and errors of style are preferable to moral obliquity. The "language controversy" is in fact about something more restricted than the national language, or more extensive, reflecting the social and political upheaval of pre-Romanticism.

By this time we are dealing not with the ChSl language, but with Slavonicisms (inherited or newly created words). Lotman and Uspenskij show that Slavonicisms can be characteristic of the innovators as well as the archaists, that Karamzin wanted the "old words" to be given a new meaning, "*predlagat' ich v novoj svjazi*",³⁵ and that Šiškov himself used ChSl elements as neologisms.³⁶ Slavonicisms could be characteristic of Russian or national, as opposed to foreign, style, they could be despised as being "*meščanskij jazyk*", or be regarded as democratic, e.g. by the Decembrists.

The solution of the problem is to be sought elsewhere, in the work done in the period of *bezjazyčie* by the writers and editors of the genres which were not included in the canon of literature, and did not fall within the scope of the legal and administrative language. These are the texts mentioned by Shevelov: the newspaper, the textbook, to which should be added diplomatic reports, tracts, and political pamphlets.

Škljarevskij mentions the work of Polikarpov as editor of the *Vedomosti*,³⁷ whose language is essentially that of the *Posol'skij Prikaz* which Peter the Great recommended for translations. Translated texts play a significant part in the process, and the translators had been educated in the Ukraine and Belorussia, they were often pupils of the Kiev Academy. Other in-

fluent creators of language were the people who had travelled to Western Europe but had been educated in the ChSl tradition. Hüttl-Folter mentions Kantemir, Lomonosov and Trediakovskij, but points out that Trediakovskij alone satisfies the criteria of being in a position to exert influence, being thoroughly steeped in the Orthodox tradition, and being familiar with French. ³⁸

The name of the language itself is of some relevance. In Muscovy it was termed *slavenskij* (also spelt *slovenskij*) *jazyk*, and this is the term used by Trediakovskij. Maksimov's grammar (1721) is called *Grammatika slovenskaja*. In the 17th century a term *slavjanorosskij* begins to appear; it is borrowed from Ukrainian ChSl and denotes Moscow ChSl. It is the language glossed in Berynda's dictionary, and of several texts which were adapted for use in Muscovy. Kopijewicz's grammar of 1706 is called *Rukovedenie v grammatiku vo Slavjano-Rossijskuju ili Moskovskuju ko upotrebleniju učaščichsja jazyka Moskovskogo*, showing its foreign origin (the Russians never referred to their language as *Moskovskij jazyk*, this is a back formation from the term *Moskovskoe Gosudarstvo*). Trediakovskij also used the term *slavjanorosskij*, he applied it to ChSl. Lomonosov himself used *slavenskij* to designate the language of the Bible, but his grammar was called *Rossijskaja grammatika*; in the *Predislovie o pol'se knig cerkovnyoh* he speaks of *trech rodov rečenij rossijskogo jazyka*. In the Academy Dictionary of 1789-94 the written language is called *slovenorossijskij jazyk*, and some words are marked as *slovenskij* (also *slavenorossijskij*, but this term is only applied to ten words).

This usage has led Soviet scholars to attribute the meaning "of mixed ChSl and Russian composition or origin" to *slavjanorossijskij*, and to elevate it to the status of the forerunner of MSR. This compound is, however, not of the type *russko-boľgarskij* (e.g. *slovar'*), but of the type *drevnerusskij*, i.e. the term *slavjano-* qualifies the second element. It denotes Moscow RChSl in the 17th and 18th century, first as the Ukrainian equivalent of *slavenskij*, then, as the latter could also mean "Slavonic" (either as a linguistic or ethnic term), as the Russian term for the literary language.

N o t e s

1. RIEGER J. 1975, "Problem pochodzenia rosyjskiego języka literackiego - problem okresu Państwa moskiewskiego", *Slavia Orientalis*, Vol. XXIV, 57.
2. KEIPERT H. 1971, "Zur Geschichte des kirchenslavischen Wortschatzes im Russischen", *ZsSlPh*, XXXV, 148-9, where it is stated that concentration on the beginning and end or result of the development of the process has pushed the problem of the development of RChSl into the background.
3. Even I.S. ULUCHANOV (*O jazyke drevnej Rusi*, 1972) hops unconcernedly from the 11th to the 17th century.
4. ISATCHENKO A.I. 1975, *Mythen und Tatsachen über die Entstehung der russischen Literatursprache*, Wien: Österr. Akad. d. Wissensch., Phil.-Hist. Kl., Sitzungsber., Bd. 293, 5. Abhandl., 48.
5. HÜTTL-FOLTER G. 1978, "Diglossia v drevnei Rusi", *WslJb*. 24, 120.
6. *Ibid.*, 122
7. Cf. C.H. FERGUSON 1959, "Diglossia", *Word*, vol. 15, 325-340. HÜTTL-FOLTER (*ibid.*) does mention this, but does not draw the conclusion which offers itself, that the legal and administrative language must be intelligible to all, hence the increased use of the vernacular in Western Europe mentioned p. 121.
8. ISATCHENKO A.V. 1978, "Kogda sformirovalsja russkij literaturnyj jazyk?", *WslJb*, 24, 130.
9. When dealing with a later period ŠKLJAREVSKIJ speaks of synonymy concealed by homonymy. (ŠKLJAREVSKIJ T.I. 1968, *Istorija russkogo literaturnogo jazyka (pervaja polovina XVIII v.)*, Charkov).
10. LARIN B.A. 1975, *Lekcii po istorii russkogo literaturnogo jazyka (X-seredina XVIII v.)*, M.: "To prichoditsja libo prisanat', što my imeem delo so smešannym charakterom jazyka v naibolee važnyh i cennyh pamjatnikach, libo protavodit' nastilie nad očevidnymi faktami". 23.
11. The following points are taken from S. BULIČ 1893, *Cerkovno-slavjanskije élementy v sovremennom literaturnom i narodnom russkom jazyke*, C. I, S.-P., which consists of a complete analysis of the language of the Russian Bibles of 1589 (the Ostrog Bible), 1668 (the Nikon Bible), and 1741. These three editions differ in several respects, and the points listed here are only a brief generalisation.
12. ISATCHENKO A.V. 1968, "Lomonosov i teorija trech stilei", *Československá rusistika*, Vol. XIII (3), 150.
13. VOMPERSKIJ V.P. 1970, *Stilističeskoe učenie Lomonosova i teorija trech stilej*, M.

14. Ibid., 28.
15. Ibid., 32.
16. Ibid., 36.
17. Ibid., 76-8.
18. ŠKLJAREVSKIJ, 57-61. ISATCHENKO also fails to represent Lomonosov's theory accurately, as he defines the middle style as consisting of the words found in both ChSl and Russian plus some Slavonicisms (type *ruka* + type *vzyvajju*). What Lomonosov actually says is that the middle style must consist of Russian words (i.e. type *ruka* + type *govorju*) plus some ChSl words "*odnako s velikoju ostorožnost'ju*". This "great caution" is needed because this is the area of synonymy or free variation.
19. IL'INSKAJA I.S. 1970, *Leksika stichotvornoj reči Puškina*, M., 9.
20. Ibid., 15.
21. Ibid., 51.
22. Ibid., 60.
23. Ibid., 61. A more appropriate term would be "dilexia". It was inherited from true diglossia, exploited for stylistic purposes, and finally discarded in the 19th century. As Shevelov has shown, there is no lexical free variation in MSR based on the contrast ChSl/Russian.
24. ISATCHENKO, "Kogda sformirovalsja...", 130.
25. LOTMAN JU. and B. USPENSKIJ 1975, "Spory o jazyke v načale XIX v. kak fakt russkoj kul'tury", in: *Učenyje Zapiski Tartuskogo Gos. Univ.*, vyp. 358, Tartu.
26. Ibid., 237.
27. Ibid., 223.
28. Ibid., 243.
29. Ibid., 224.
30. Ibid., 268.
31. Ibid., 268.
32. Ibid., 274.
33. Ibid., 265.
34. Ibid., 272.
35. Ibid., 265.
36. Ibid., 203.
37. ŠKLJAREVSKIJ, 36.
38. HÜTTL-FOLTER G. 1970, "Thoughts on the turning point in the history of literary Russian in the 18th century", *IJSLP*, 13, 128.: "those ChSl words and morphemes which were incorporated into the new language had to be liberated from

their narrow religious context". The use of existing or newly-coined Slavonicisms in new collocations, often calqued from West European languages, is central to the whole process, and for this the demise of ChSl as a secular literary language was a prerequisite. Cf. HÜTTL-FOLTER's "Zusammenhänge zwischen dem sprachlichen Erbe und der neueren russischen Literatursprache", *Wslzb*, Bd. 25, 1979, 26-47, where the question of continuity is treated in terms of individual lexical items. It remains that the undoubted sources of MSR lexis, that is, RChSl, Ukrainian and Belorussian ChSl, the chancery language and the spoken language (the latter an unknown quantity), are all dead ends *as systems* and the problem is how free or stylistic variation was eliminated.

Лилия СУДАВИЧЕНЕ (Вильнюс)

МАТЕРИАЛЫ К ОПИСАНИЮ ЯЗЫКА ЛИТОВСКОГО СТАТУТА В МОСКОВСКОМ
ПЕРЕВОДЕ-РЕДАКЦИИ: ОБРАЗЦЫ СЛОВАРНЫХ СТАТЕЙ

*Посвящается
Герте Хюттль-Фольтер*

Историческая лексикология и историческая лексикография продолжают оставаться в центре внимания исследователей истории русского литературного языка. "Написать полную историю русского литературного языка означает исследовать по более или менее единой программе язык всех письменных произведений от начала письменности на Руси до нашего времени (по крайней мере тех, которые являются типичными для основных тенденций языкового развития, а эту типичность еще предстоит определить), не пропуская ничего важного, существенного, причем на всех уровнях языка" [Филин 1981, с. 3]. Учитывая это обстоятельство, мы решили продолжить работу по исследованию языка одного из оригинальных источников русской культуры образного слова XVII века — Московского перевода-редакции Литовского Статута (МПРЛС). Лексическая система этого своеобразного памятника русского языка сложна и многообразна: в ней отразились особенности старобелорусского делового языка XVI в. и характерные черты делового языка Москвы XVII в. [Судавичене 1977, с. 7]. В этой связи изучаемый источник представляет богатый и уникальный материал, который позволяет проследить движение в словарном составе русского языка прошлых эпох, установить или уточнить появление отдельных лексических единиц (особенно западноевропейского происхождения) в русском языке периода становления его национальных норм.

Время создания Словарей русской письменности XVII-XVIII вв. отдельных регионов наступило. На важность создания такого рода словарей указывают многие исследователи [Хитрова 1979, с. 56; Русинов 1975, с. 46].

В контексте выдвигаемых в исторической лексикологии задач, нам кажется правомерным описание с последующим исследованием словарных материалов переводных текстов, каким и является названный выше источник.

Настоящей статьей мы начинаем публикацию "Словаря" МПРЛС, материалы которого позволят судить о взаимодействии русского и

белорусского языков в период становления национальной нормы русского литературного языка, а также определить, каким был вклад старобелорусского языка в дело распространения западноевропейской терминологии в лексической системе русского языка изучаемого периода - XVII в.

Материалом для "Словаря" послужила полная картотека, составленная автором по печатному изданию МПРЛС [Лаппо 1916]. В некоторых случаях привлекалась и рукопись текста, хранящаяся в Государственной библиотеке им. В.И.Ленина (отдел рукописей собрания Общества истории и древностей Российских, шифр: ф 205, № 251), микрофильм которой имеется у автора.

В "Словарь" включены все слова, обнаруженные в тексте. Все слова в "Словаре" располагаются в алфавитном порядке. В качестве заглавной (словарной) формы выступает слово в своей основной форме, встретившейся в тексте или восстановленной (где это возможно, по "Материалам" И.И.Срезневского [Срезневский, т. 1]). Во втором случае рядом со словом ставится в круглых скобках вопросительный знак. Таким образом, словарная статья включает: заглавное слово, количественную характеристику (сколько раз слово встретилось в тексте), указание некоторых страниц, на которых встретилось слово, название части речи, наличие в "Материалах" И.И.Срезневского (в случае отсутствия ставится знак - -, заключенный в круглые скобки), иллюстративный материал; иногда отмечаются формы слова. Значение слов выявлялось на основании иллюстраций или же по "Материалам" И.И.Срезневского. Для некоторых служебных частей речи, встретившихся в тексте более 10 раз, частота не указывалась, а отмечалась знаком Рядом с текстами, выступавшими в качестве иллюстраций, в круглых скобках указывается статья (римскими цифрами), глава, страница изучаемого текста - МПРЛС.

В виду того, что описание материала не закончено (публикации будут продолжены), мы ограничимся лишь общими замечаниями, касающимися в основном количественной характеристики анализируемых слов.

В статье представлено 139 словарных статей. Проведенный анализ материала обнаружил, что 98 слов (из 139) отмечается в "Материалах" И.И.Срезневского. 7 слов (*бараний, безстрашно, безрежно, битый, близкий, близость, богобоязливо*) в "Материалах"

И.И.Срезневского не выделяются в отдельные словарные статьи, но отмечаются производящие их основы, что позволяет судить о распространённости их в русском языке до появления МПРС. 7 слов (*бабка* "бабушка", *бѣлий* (*бѣлая голова* "женщина"), *бересть* "береза", *бесѣда* "пирушка", *бракъ* "супружеский союз", *брань* "ссора", *браться* "опираться") зафиксированы в "Материалах" И.И. Срезневского, но встречающиеся в наших материалах значения не отмечены. 2 слова (*берестенскій* и *браславскій*) являются образованиями от собственных имен, которые обычно в словарях не регистрируются.

Таким образом, лишь 25 слов (17% всех слов) не представлено в "Материалах" И.И.Срезневского. Какова степень осмысления/неосмысления этих слов русским языком - этот вопрос будет предметом отдельных публикаций автора.

А - ...; в знач. союза; (1-3)*: "...а тотъ, заплативши раны или головину, а отсѣдѣвши за голову шляхетскую годъ и шесть... недель на днѣ въ тюрьмѣ, после волюно ему будетъ виноватого искать". (XI.11.308); "...а уряду по приговору суда головного указъ въ томъ учинить, а поручикамъ тѣхъ своихъ убытковъ всѣхъ искать и доходить на томъ, по комъ ручались". (XI.64.345).

Ажѣ/Аже/Ажь - ...; союз; "что", "если", "даже", "тем более"; (10-11): "Уставляемъ, что отъ вязней потюремного и пожелѣзного и отъ иного всякого вязенья уряды наши, почавши отъ мѣста нашего стольного Виленского, *ажѣ* по всѣмъ городамъ и по дворамъ нашимъ, не имѣютъ больша брать, только..." (IV.31.147); "Такожде, естли бы кто хотѣлъ кому записать спадохъ, сирѣчь выморшное имѣнье или животы, которые бѣ *ажѣ* по смѣрти кровныхъ его ему довелися,..." (VII.4.244); "...а после Георгія недѣлю спустя всякому за своею животиною сторожа или пастуха держать черезъ все лѣто, *ажѣ* до Всѣхъ Святыхъ." (XIII.2.366); "...и того села крестьяномъ тотъ слѣдъ вывести изъ своего села и изъ земли своей, *ажѣ* на иную землю, куды слѣдъ пойдетъ". (XIV.9.380).

Азѣ - ...; мест.; (10-11). В тексте употребляется, как правило, в выражении: "се азѣ, имя рекъ, присягаю..."; например: "...се азѣ, имя рекъ, присягаю..., что тотъ товаръ или хлѣбъ, ... мой или боярина моего,..." (I.30.55).

Аки - ...; союз; "как"; (акы/ акы/аки - 14): "...а мы всѣ противъ такова обещаемся стоять единодушно, *аки* противу непріятели речи посполитой". (III.3.77); "...и такова позвать къ суду

*Арабские цифры в круглых скобках обозначают столбцы "Материалов" И.И.Срезневского. Отмечаются также и варианты слова. См.: Аки и др.

градскому на срокъ указной, *аки* о насильство, что вотчиною завладѣль..." (III.30.99); "...если бы которой слуга убилъ или ранилъ государя своего, такова лютою казнью, горломъ карать, *аки* измѣнника четвертовать; ..." (XI.9.306-307); "...и такого самого горломъ карать, *аки* убойцу,..." (XI.25.320).

Алтынъ - 58:34,50,203,276,287,290,294,296,368,379,387,...; сущ.; "денежная единица в 6 денег = 3 коп."; (18); "...а въ копѣ дватцать пять *алтынъ*". (I.25.50); "...моркгъ земли навозной - за копу грошей, т.е. за 25 *алтынъ*; простого поля моркгъ - за 20 *алтынъ*; сеножати моркгъ - за 20 *алтынъ*; лесовой земли, которая пригодится подъ пашню, моркгъ - 16 *алтынъ* 4 деньги; бору, лесов, пущъ всякой моркгъ - по 8 *алтынъ* по 2 деньги; всякую тонку класть по 10 *алтынъ*; ... гать чиновую, ... - 3 *алтина*". (IV.98.203-204); "...а если бы не хотѣлъ заслужить, и ему заплатить деньгами за всякую недѣлю по полутретья *алтина*". (XIV.29.387).

Ани - ...; частица; "ни-ни"; (23): "...и такихъ животовъ никто не можетъ никому записать, *ани* продать, ..." (VII.4.244).

Апелляція (?) - 1; сущ.; "ходатайство" (- -): "...а однако *апелляци* имъ, обѣимъ сторонамъ, до головного суду не возбранять; ..." (III.11.85).

Аренда (?) - 1; сущ.; "наем недвижимого имущества во временное пользование на договорных условиях и плата за такой наем"; (- -): "Кто бы, имѣючи отъ кого имѣнье *арендою*, въ сосѣдстве кому насильство или шкоту учинилъ". (IV.51.165, загл.).

Арендарь (?) - 2; сущ.; "лицо, берущее что-н. в аренду"; (- -): "...того самого вотчина позвать, выписать въ позве кривду свою, въ чемъ ему отъ того *арендаря* ис того имѣнья дѣяться будетъ, чтобъ самъ съ тѣмъ *арендаремъ* сталь и ему [уряду - Л.С.] въ томъ отвечалъ; ..." (IV.51.165).

Арендования (?) - 1; прил.; "взятый в аренду"; (- -): "Уставляемъ: гдѣ бы кто, имѣючи отъ кого имѣнье *арендованое*, то есть закладное, и кому бы иному въ сосѣдстве насильство или бой, ...учинилъ,..." (IV.51.165).

Это слово и предыдущие рассматривались в публикациях автора [См.: Судавичене 1965, с. 30-31; 1977, с. 9-10].

Армарокъ (?) - см.: ярмарокъ.

Артыкулъ (?) - 8:127,212,216,217,220,231,234,244; сущ.; "статья постановления"; (28): "А если бы ... тотъ виноватой къ суду не сталь, и уряду въ томъ чинить по нашему уложению, какъ съ такихъ непослушныхъ въ иныхъ *артыкулахъ* описано есть; ..." (IV.11.127); "...какъ выше въ первомъ *артыкуле* описано,..." (V.2.212); "...и все ему [прикащику - сохраняем написание, отмеченное в данной главе; Л.С.] дѣлать по уложению, какъ написано въ роздѣле шестомъ, въ *артыкуле* четвертомъ". (V.11.220); "...противъ *артыкулу* второго,..." (VII.3.244).

Архіепископъ (?) - 1; сущ.; "старший епископ"; (архіепископъ/архиепископъ - 29): "Если бы которой архіепископъ, сирѣчь *архіепископъ*, ... или какова ни будь духовного чину человекъ, сходя съ сего свѣта, отказалъ кому вотчину или животы,..." (III.34.102).

Архимарить - 1; сущ.; "начальник обители"; (архимандрить/архимандрита/арихмандрьтъ/аньхимандрить - 30): "Естьли бы которой арцибискупъ, ... или *архимарить*, ...отказаль кому вотчину или животы,..." (III.34.102).

Арцибискупъ - 3; сущ.; "то же, что и архиепископ, но это слово использовалось, когда речь шла о нерусских архиепископах"; (арцибискупъ/арцибискупъ - 31): "...а со всякихъ рымскихъ костеловъ отдавать достойные доходы рымскимъ *арцибискупомъ* и бискупомъ и всякимъ духовнымъ властемъ,..." (III.3.78); "Естьли бы которой *арцибискупъ*, сирѣчь архіепископъ, ...отказаль кому вотчину или животы,..." (III.34.102).

Аршинъ - 11; сущ.; "мера длины, равная 0,711 метра"; (31): "О мѣрахъ хлѣбныхъ и о *аршинахъ* - чтобъ были ровны, всякому питью и всякимъ жественнымъ вещемъ, урядъ, сирѣчь судъ, градскій цѣну уставляти повинень". (III.36.104, загл.); "Такъ же купцамъ и всякимъ ремесленнымъ людемъ по чому, какъ на *аршинѣ*, такъ и въ весъ всякое пряное зелье и всякіе потребы продавать, ..." (III.36.105); "...за *аршинъ* сермяжного сукна простого - полдевяты деньги; за *аршинъ* полотна тонкого, ткацкого, широкого - полтретья алтына; за *аршинъ* серпанковъ - полтретья алтына; за *аршинъ* наметокъ - пять денегъ; за *аршинъ* полотна льняного, простого тканья - пять денегъ; за *аршинъ* пачесного полотна - полтретья деньги; за *аршинъ* згребинны - полторы деньги; за *аршинъ* скатертей - противъ тонкости, какъ и за полотно; за *аршинъ* реднины - вполы противъ скатертей; ..." (XIII.11.370).

Аще - ...; союз, частица; "если", "ли", "хотя"; (34-35): "Уставляемъ: *аще* которой отецъ при животѣ своемъ выдасть замужъ дочеръ свою или сколько ихъ, и по смерти отцовской ...братья и дѣти ихъ и близкое племя никакова приданого давать имъ не повинни, ..." (V.4.215).

Бабка (?) - 1; сущ.; "то же, что бабушка"; (только "повивальная бабка" - 36): "...и после смерти еѣ дѣтемъ и роду еѣ [сестры - Л.С.] волюно будетъ того приданого искать по прежнему челоibility матери или *бабки* своей, только же бы и дѣтемъ... въ недорослыхъ лѣтехъ своихъ урочныхъ десяти лѣтъ не пропустить". (V.4.216).

Баранъ (?) - 2; сущ.; "овечий замец"; (баранъ/боранъ - 41-42): "...за *барана* - пять алтынъ; за скопца *барана* годовика - полшестя алтына; ..." (XIII.6.368).

Бараній (?) - 1; прил.; "сделанный из меха барана, из овчины"; (- -): "За шубу *баранью* мужскую, одевальную - копу грошей;..." (XIII.11.370).

Барышникъ (?) - 2; сущ.; "свидетель торговой сделки"; (- -): "...и при той купли или менѣ быть *барышникомъ*, людемъ добрымъ, кому можно вѣрты, и съ тѣми *барышниками* тому истцу, которой продаетъ или промѣниваетъ, тотъ часъ тое продажу или мену на уряде нашемъ, ...сказать и въ книги записать, а кто купить, тому ис тѣхъ книгъ выпись взятъ впередъ для очистки; ..." (XIV.8.379). [См.: Судавичене 1970, с. 198].

Батоги (?) - 1; сущ.; "бич"; (45): "А естьли бы кто кого нарочно, на безчестье и на поруганье шляхетского сана, кіемъ, сирѣчь ослопомъ, или кистенемъ, или шелепугами, или *батоги*, или чимъ инымъ билъ, ... и за такой бой и безчестье заплатитъ

сорокъ копь грошей". (XI.24.318).

Башня (?) - 16:39,42,94,126,127,147,149,269,306,318,320,...; суц.; "тюрьма"; (- -): "...и того за вину посадить на замку нашемъ въ вязенне, въ *башню* на шесть недѣль, и жабосику безчестье указать". (I.9.39); "...и тому за то въ *башне* на днѣ въ земли сидѣть полгода и за раны вдвое платить". (I.10.42); "...и того съ суда карать вязеньемъ, въ замку или во дворѣ нашемъ на шесть недѣль посадить на *башню*". (III.27.94); "...а за нашу вину въ замку или во дворѣ повѣтовомъ двенатцать недѣль сидѣть на *башни* вверху; ...". (IV.11.126); "...за то годъ и шесть недѣль сидѣть въ замку нашемъ на *башни*; ...". (XI.7.306); "...тогда за убитого въ *башни* на днѣ въ земли годъ и шесть недѣль повиненъ, ...". (XI.32.326); "... и сверхъ того въ *башни*, сирѣчь въ тюрьмѣ, сидѣть годъ и шесть недѣль, ...". (XII.10.353).

Бѣгать/бѣжать - 4; гл.; "убегать"; (212-213): "...а онъ [измѣнникъ - Л.С.] бы *бѣжалъ* въ неприятельскую землю, ..." (I.6.37); "О слугахъ и о людяхъ, и о челяди домовою..., которые, отъ пановъ своихъ *бѣгаючи*, живутъ въ городѣхъ и на посадехъ". (III.38.106, загл.); "О крестьянехъ..., которые отъ бояръ своихъ *бѣгають*". (XII.14.355).

Бѣглою - 21:145,248,354-358; прил.; "такой, который убегает"; (213): "...а естли же бы вотчинные крестьяне, збежавши отъ государей ...своихъ, и за ихъ заложившися, хотя бы такими записми укрѣпилися, и такіе записи на уряде не крѣпки бываютъ, и по такимъ записямъ *бѣглахъ* крестьянъ удержать не умѣютъ". (VII.8.248); "А естли бы хотѣ бояринъ, у которого тотъ *бѣглою* человекъ жилъ, ни самъ не прѣхаль, ни приказчика къ суду не поставилъ, и того *бѣглою* человекъ по ево скаске тому боярину отдать, чей онъ будетъ". (XII.16.358). "А естли бы кто чихъ *бѣглахъ* людей у себя держалъ; а тотъ чѣ люди, обѣ тѣхъ людяхъ заповѣдалъ бы не единожды и на торгахъ кликать велѣлъ и опосле бы тѣхъ своихъ людей у того нашолъ, и тому, чоѣ будутъ люди, заплатить за прокормъ [тому], у кого люди жили, отъ человекъ за неделю по пяти денегъ, а людей своихъ къ себѣ взять". (XII.17.358-359).

Бѣдность (?) - 2; суц.; "нужда"; (естъ бѣдны - 215): "... естли бы шляхтичъ, покинувши имѣнье..., или для *бѣдности* своей, ищучи, чимъ прокормиться, учаль бы жить въ городе..." (III.25.93); "...естли бы родителей своихъ въ старыхъ лѣтахъ ихъ для скудости и *бѣдности* отступилися, не кормили, инымъ ничимъ не ссужали; ..." (VIII.7.267).

Безъ/бесъ - ...; предлог; (62-68): "Такожде обещаемся... неотволочную управу чинить... *безъ* всякой отволоки; ..." (I.28.52); "...тогда *безъ* присяги тремъ свидѣтелямъ послушенствовать на него, и его карать чимъ доведется, смотря по вину". (XIV.7.379); "...а естли жъ бы тотъ же шляхтичъ вчетвертые въ... татиномъ дѣле передъ судъ попался, хотя бы *бес* полицного, тогда того шляхтича горломъ карать, какъ татя, ..." (XIV.10.381).

Безволокитно - 10:39,52,202,270,294,323,342,343,373; нареч.; "без промедления"; (- -): "Естли бы кто на кого билъ челомъ въ безчестье, *безволокитно* управу чинить повинни будемъ". (I.28.52); "...а тому боярину ну или приказчику управу учинить *безволокитно*, недалей до двухъ недѣль, по уложенью сего статуту". (XIV.1.373).

Безволокитный (?) - 2; прил.; "сделанный без промедления";

(- -): "Пособляючи мы, государь, всякихъ людей *безволокитной* скорой управы, уставляемъ, чтобѣ..." (I.22.49); "...а воеводы и старосты имѣють въ такихъ кихъ дѣлахъ *безволокитную* справедливость чинить,..." (IV.31.148).

Безвотчинный - 4; прил.; "не имеющий вотчины (имения)"; (- -): "А будетъ кто *безвотчинный* такъ учинить, и сыскать его будетъ негдѣ, и по него позвы, сирѣчь грамоты... по городамъ на воротехъ прибывать..." (I.9.40-41); "Кто бы ни будь, вотчинный или *безвотчинный*, женился въ Литвѣ". (V.7.271, загл.); "Уставляемъ: гдѣ бы кто неостый, сирѣчь безмѣстной или *безвотчинный*, животы свои даль кому на збереженье,..." (VII.31.263).

Безвыкупно - 1; нареч.; "без платы"; (- -): "Естьли [бы] кто кому даль на себя запись по своей доброй воли въ вотчинной продажи въ вѣкъ *безвыкупно*,..." (VII.18.254).

Бездѣлье (?) - 1; сущ.; "праздность"; (бездѣльн - 56-57): "...а естьли бы после того [сводники и сводницы - Л.С.] не унялися и тѣмъ же *бездѣльемъ* промышляли, и такихъ урядъ повинень горломя карать". (XIV.31.391-392).

Бездѣлье/бездѣльно - 3; нареч.; "праздно", "напрасно"; (57): "Такожь уставляемъ, что желѣзныхъ листовъ съ канцлярни нашей тѣмъ не давать, которые имѣнья с животы свои, *бездѣльно* живучи, пропивають,..." (I.27.51); "...а отвѣтчикъ бы *бездѣльне*, упоромъ своимъ, безъ вины тѣхъ свидѣтелей хулил и лживиль..." (IX.15.279); "...только жъ то въ речи посполитой никакова розмышленья, ни пожитку ни чинить, коли кровь людская напрасно, *бездѣльне* проливается и миръ опчій въ томъ нарушается". (XI.13.309).

Бездѣльный (?) - 5; прил.; "праздный, не занятый делом"; (57): "...естьли бы... денежные мастера наши въ золото и въ серебро мѣди или слова примѣшивали для своей *бездѣльной* корысти, ... и такихъ... безъ пощады огнемъ зжечь". (I.17.47); "...а естьли жъ бы кто напрасно и для *бездѣльной* своей корысти тѣ животы задѣржал,..." (VII.31.263); "А естьли жъ бы кто кого, въ такомъ самовольномъ и *бездѣльномъ* вязеню держачи, уморилъ или ослѣпилъ, ... тогда такова самого тѣмъ же карать,..." (XI.25.320); "Уставляемъ, чтобѣ подданные наши... отъ всякого бы беззаконного безчинства удалялися и прибылей бы *бездѣльныхъ*,... не наслѣдовали". (XIV.31.391).

Бездѣтны (?) - 7; прил.; "не имеющий детей"; (57): "...а естьли бы... и сестры всѣ померли *бездѣтны*... и наслѣдковъ не останется, и такіе имѣнья отписывать на речъ посполитую и на насъ, государя..." (III.17.89); "О вдовѣ, которая... свдовѣтъ *бездѣтна*". (V.6.216, загл.); "...и тогда тое приданое *бездѣтной* сестры доведется братьямъ и ихъ дѣтемъ;..." (V.19.225); "...такоже и после дочери *бездѣтной* тѣмъ же обычаемъ - ... отцу и матери по смерти еѣ доведется". (VII.16.253-254); "...или сестру ... *бездѣтну* убили,..." (XI.41.331).

Беззаконны (?) - 3; прил.; "совершенный не по закону"; (беззаконный - 49): "...и тѣхъ первыхъ *беззаконныхъ* детей з законными не причитать, и отцу ихъ не вольно имъ ничего мимо законныхъ детей ни отдать, ни по смерти отказать". (III.28.95); "...отъ всякого бы *беззаконного* безчинства удалялися..." (XIV.31.391).

Беззаконство (?) - 1; суц.; "отсутствие законности"; (беззаконство - 49): "А уряду нашему градскому и земскому обыскивать про то [кто губит детей - Л.С.] накрепко и беречи, чтобъ такова *беззаконства*... не было;..." (XI.57.341).

Безкорыстный (?) - 1; прил.; "без выгоды - (?)"; (безкорыстный - 73): "А иже непристойный, убыточный, *безкорыстный* извечай [поединок - Л.С.] вчался быть межъ подданными нашими,..." (XI.13.308).

Безмѣстный (?) - 1; прил.; "не имеющий места (вотчины)"; (61): "Уставляемъ: гдѣ бы кто неосѣлый, сирѣчь *безмѣстной* и безвотчинный, животы свои даль кому на збереженье,..." (VII.31.263).

Безмытно - 1; нареч.; "беспощинно"; (- -): "...ведѣть вѣдяти и продавать *безмытно* и беспощинно вольно... ихъ пахотной хлѣбъ,..." (I.30.55)

Безвластные - 1; прил.; "не подчиняющиеся власти"; (безвластные - 51): "...и одинъ другого [во время поединка - Л.С.] до смерти убиваютъ, аки *безвластные* и безуправные самовольные,..." (XI.13.309).

Безплемяный (?) - 2; прил.; "без племени"; (- -): "О убойстве провѣжаго челоуѣка или *безплемяного*". (XI.23.316, загл.).

Безплодный (?) - 11; прил.; "не способный к деторождению"; (75): "О *безплодной* женѣ..." (V.19.224, загл.).

Безповоротно - 1; нареч.; "окончательно, без изменения"; (- -): "Так же и истецъ, позвавши о што кого къ суду, а самъ бы на строкъ не сталъ, тожъ свое дѣло тратить въ вѣкъ *безповоротно*". (IV.42.158).

Безпощинно - 1; нареч.; "без оплаты пошпиной"; (- -): "...ведѣть вѣдяти и продавать безмытно и *безпощинно* вольно... ихъ пахотной хлѣбъ,..." (I.30.55).

Безстрашно - 1; нареч.; "без страха"; (- -): "Уставляемъ..., чтобъ во всякомъ... повете,... учинили бѣ такіе мѣста, гдѣ бѣ всегда книги земскіе *безстрашно*... были въ береженье,..." (IV.13.128).

Безстрашной - 1; прил.; "надежно защищенный от опасности"; (бестрашный - 77): "...и воеводамъ и старостамъ суднымъ... спрячь доброй и бережной, *безстрашной* для книгъ отвѣсть..." (IV.13.128).

Безстрочно/безсрочно/безотстрочно - 5; нареч.; "немедленно"; (- -): "...а кого ударилъ, бечестье и увѣче тотъ часъ *безстрочно* заплатитъ повинень". (I.9.39); "...да и тѣ, какъ приѣдутъ съ посольства или съ полону выдутъ, судиться повинни будутъ, одинъ срокъ пропустя, на другомъ *бестрочно*". (I.22.49); "...а тому, кто на него въ томъ доводилъ, укажемъ взять сто копъ грошей на имѣнье его тотъ часъ *безсрочно*,... (I.34.58); "...и бечестье сполна заплатитъ *безотстрочно*,... (III.28.95).

Безстыдно - 1; нареч.; "непристойно"; (естыдно - 77): "Тотъ же указъ и о дѣвкахъ, которая бѣ, забывши страхъ Божій и стыда не имѣючи, жила бѣ *безстыдно* и блудно,..." (XIV.30.391).

Безуправный (?) - 1; прил.; "никому не подчиняющийся"; (- -): "...и одинъ другою до смерти убиваютъ [на поединке - Л.С.], аки

безвластные и *безуправные* самовольные,..." (XI.13.309).

Безчестныи (?) - 1; прил.; "непорядочный"; (бесчестныи/бещестныи - 82): "...не докладючи въ поезде розгнѣванья величества нашего и ничего иного *безчестного*". (IV.26.140).

Безчестье - 82:39,52,53,90,92,121,144,157,224,299,302,308,310,315-320,322,323,347-351...; сущ.; "позор"; (бесчести/бещести - 82): "О *безчестью* и обереганью возного,..." (IV.11.126); "...и того за вину посадить на замку нашемъ въ вязенье, въ башню на шесть недѣль, и жалобцину *безчестье* указать". (I.9.39); "Естьли бы кто на кого биль челомъ въ *безчестье*, безволокитно управу чинить повинни будемъ". (I.28.52, загл.); "А до вершенія дѣла всякой при своей чести будетъ; а хотя умерь или бы убить, не дождавши разсужденія нашего, и къ нему и по немъ къ роду его тое *безчестье* не пристанетъ, честь его при немъ будетъ". (I.28.53); "...за *безчестье*, смотря по человѣку, такъ же и за всё убытки и шкоты его, ... все велѣтъ заплатить..." (IV.29.144); "О головщинахъ и *безчестьяхъ*". (XII.10.353).

Безчинно - 2; нареч.; "недостойно"; (бесчинно - 8): "А будетъ ли та вдова... вотчину и всякіе животы будетъ сорить, раззорять и *безчинно* и нестройно жить, ... на тое вдову въ земскомъ судѣ бить челомъ,..." (V.11.219); "...естьли бы дочь девица *безчинно* и блудно жила;..." (VIII.7.267).

Безчинныи (?) - 2; "недостойный"; (бесчинныи/бещинныи - 81): "А еьтъли бы кто упрекнулъ честную бѣлую голову шляхтянку, и назвалъ бы еѣ неподобнымъ *безчиннымъ* укорительствомъ, тогда тѣмъ же судомъ, какъ выше... написано, судить и карать". (III.28.96); "...естьли бы мужъ, вѣдаючи къ женѣ своей *безчинное* неистовство, и,..." (XIV.30.390).

Безчинство (?) - 3; сущ.; "нарушение порядка"; (бесчинство - 81): "чтобы при дворѣ нашемъ государскомъ никакова *безчинства* и брани и драки не было". (I.9.39, загл.); "А еьтъли бѣ гость позванъ былъ въ чей домъ и своимъ *безчинствомъ* домового государя или... кого ни будь, ... обезчестилъ, ... тогда и на такова гостя та же управа [в тюрьме сидеть 12 недель - Л.С.]". (XI.39.330).

Бѣлыи (?) - 111; прил.; в сочетании "бѣлая голова" - "женщина"; (в знач. цвета и как юридич. термин "бѣлое мѣсто" в отличие от "тяглого" - 219): "...а не будетъ ли и по матери близкихи, паче жъ мужеску полу, тогда могутъ быти и *бѣлие* головы, по отцу близкіе тѣмъ дѣтемъ; а еьтъли бы *бѣлихъ* головъ по отцу въ родстве не осталось, тогда и по матери *бѣлие* головы близкіе должны о такихи недорослыхъ дѣтехъ усердное попечение имѣть;..." (VI.3.230-231); "...а сверхъ тѣхъ *бѣлие* головы, сирѣчь женскій полъ, и приказки тоѣ духовной,..." (VIII.5.266); "...а та бы дѣвка или *бѣлая* голова кричала въ насильстве,..." (XI.12.308); "А *бѣлими* головамъ шляхтянкамъ какъ головщина, такъ и *безчестье* вдвое противу мужеска полу,..." (XI.24.318); "Еьтъли бы *бѣлую* голову беременную на смерть приговорили". (XI.31.325).

В значении цвета данное слово встретилось лишь в сочетании "бѣлой кречеть". Например: "...*бѣлой* кречеть - пять рублей;..." (XIII.8.369).

Бенкартъ (?) - 4; сущ.; "незаконнорожденный"; (- -): "А та-

кие дѣти, которыхъ бы отецъ отъ жены законной съ чужеложницею прижилъ, тѣ и паки за *бенкарты*, сирѣчь за выbledки, почитаны быть имѣють,..." (III.28.95); "Такъ же и тотъ за *бенкарта* почитанъ быть имѣеть, естли бы отецъ при живогѣ своемъ его отрекся,..." (III.28.96).

Берегъ - 17:281,283,287,288,294; сущ.; "край земли у воды"; (берегъ/брегъ/брѣгъ - 69); "...тогда всякому съ своего *берега* половиною реки владѣть". (IX.20.281); "...тогда тому купчине вольно свой товаръ на *берегъ* чей ни будь вытаскивать изъ воды, а, чей будетъ *берегъ*, отнюдь ему не возбранять и никакіе трудности не чинить". (IX.31.287); "...коли бы у кого въ вотчине была река, и тоя река оба *берега* одного бы то вотчинника были,..." (IX.21.282); "А у кого бы оба *берега* свои были,..." (там же).

Береженье - 17:88,128,147,148,205,218,220,228,229,231,232,325; сущ.; "от берець"; (- -): "...а естли бы тотъ, живучи въ чужей земли, ли, хотѣлъ кому иному того своего имѣнья поступиться или бы въ *береженье* кому приказаль, и ему то вольно будетъ,..." (III.16.88); "О книгахъ земскихъ и градскихъ - гдѣ имъ быть въ *береженьи*,..." (IV.13.128, загл.); "О *бережанью* и сторожи тиремской на урядехъ нашихъ..." (IV.31.147, загл.); "И для лучшаго *береженья* имѣють воеводы и старосты вездѣ... дѣлать башни... за замкомъ и за крѣпкимъ *береженьемъ*". (IV.31.147).

Бережно - 1; нареч.; "осторожно"; (- -): "...потому что тотъ, вѣдаючи на себя такую шальность, велѣлъ бы себя стеречь и жить бы *бережно*". (XI.32.326).

Бережныи (?) - 1; прил.; "надежный"; (бережныи - 69); "...во всякомъ воеводстве, земли, поветѣ, или дворѣ нашемъ судномъ спрятъ доброй и *бережной*,... для книгъ отвѣсть..." (IV.13.128).

Беременная - 2; прил.; "находящаяся в состоянии беременности"; (- -): "Естли бы бѣлую голову *беременную* на смерть приговорили". (XI.31.325); "Естли бы бѣлая голова *беременная* съ суда на смерть была приговорена за какую вину,..." (Там же).

Берестенскіи (?) - 1; прил.; "принадлежащий городу Берестю (Бресту)"; {естъ название города: Берести/Верестъ/Верестии - 70}: "*Верестенскимъ* посламъ - сто дватцать копѣ грошей,..." (III.7.82).

Берестъ - 1; сущ.; "береза (?)"; (брѣстичъ - 186): "А цена дереву: за дубъ - дватцать пять алтынъ, за *берестъ*, за вязъ, за ясенъ,.... - по гривне,..." (X.15.297).

Берець/беречи - 30:54,64,76,86,87,112,149,228,230,232,233,278,....; гл.; "хранить"; (69): "...чтобъ намъ межъ розными вѣрами миру и покою *беречь*,..." (III.3.76); "...и на уряде всякому своимъ дель *беречь* и делать по стародавнему обычаю,..." (III.3.86); "А уряду нашему... обыскивать про то накрѣпко и *беречи*, чтобъ такова беззаконства въ христьянскомъ роду не было;..." (XI.57.341).

Бесѣда (?) - 1; сущ.; "пирушка"; (бесѣда - "разговор, слово, речъ" - 83-84): "Уставляемъ: естли бы которой шляхтичь... после ранъ ѣздилъ... пилъ и на *бесѣдахъ* сидѣлъ, отъ того бою и ранъ не выждавъ дватцати четырехъ недѣль, а после хотя бы и отъ тѣхъ ранъ умеръ, тогда тотъ, кто билъ или ранилъ,.... головцины пла-

титъ не повинень,..." (XI.50.336).

В таком значении это слово отмечено в Воронежской деловой письменности XVII-XVIII вв. [См.: Хитрова 1979, 61].

Бесермянинъ/бусурмянинъ - 6; сущ.; "мусульманин, поклонник Магомета"; (бесермянь/бесерменинь/бесѣрмянинъ - 71): "Жиду, татарину и всякому бусурмянину ни на какомъ уряде не быть и християнъ по неволе у себя не держать". (XII.9.352).

Бесурмянскыи (?) - 1; прил.; "магометанский"; (бесерменъскыи - 72): "А мамъкамъ християнскимъ... никакихъ бесурмянскихъ детей отнюдь не кормить;..." (XII.9.352).

Виричь (?) - 1; сущ.; "чиновник, которому поручается объявлять народу распоряжение властей"; (87-88): "И тотъ... листъ нашъ, ... по городамъ, по торгамъ, при костелахъ и велѣтъ кликать биричамъ, чтобъ всѣмъ было про тотъ листъ нашъ вѣстно,..." (I.12.43).

Бискупъ (бискупа, бискупу, бискупмъ, бискупы, бискуповъ/бискупей) - 9:78,81,99-101; сущ.; "епископ"; (бискупъ - 88): "А на соймки съѣзжаться повинни бискупы, воеводы, ... всякъ въ своемъ воеводствѣ или въ повѣте; а въ Можойтской земли - бискупъ, староста Жомойтской, кашталанъ, ... и рицество шляхта". (III.6.80-81).

Битва (?) - 4; сущ.; "сражение, бой"; (90): "А хоружему во время битав хоружовъ держать самому и имѣтъ на себѣ зброю и гелмъ или шишакъ,..." (II.5.62); "...а кто бь въ свое мѣсто иного съ хоружовъ къ битав поставилъ, и тотъ уряду своего хоружества чюдъ будетъ, oprично обложной болѣзни". (II.5.63); "Естьли бы кто изъ битав збжалъ". (II.14.68).

Битливыи (?) - 1; прил.; "драчливый"; (90): "А естьли бь у кого былъ конь битливъ, и тотъ, чей конь, повинень колокольчикъ ... къ ногамъ тому коню привязывать...." (XIII.14.372).

Бить/бити/бивати (билъ, били, бивши, бивъ, биваль, бьетъ, бьеть) - 75:39,50,92,110,144,160,178,263,275,280,283,300,304,312,318,325,374,383,389,...; гл.; "наносить удары", бить челомъ - "просить"; (89-90): "...и тому шляхтичу обь томъ битъ челомъ намъ, государю,..." (I.29.54); "...а у войску на такихъ о управе битъ челомъ гетману Литовскому". (II.18.69); "А естьли бы отъ самыхъ духовныхъ кривда кому учинилася, и обь томъ также битъ челомъ бискупу или уряду его, сирѣчь приказнымъ;..." (III.32.100); "...и ни на кого бы во владеньи не бивало челомъ и судомъ не искалъ,..." (III.45.110); "А естьли жь бы тожь простого чину люди шляхтича или шляхтянку ранили или били, и такому руку отсѣчь;..." (IX.36.328); "...а естьли бы не шляхтичь, простого чину, шляхтича поклепаль, - привязалъ къ столбу, дубы за то битъ и приговаривать тую вину его". (XIV.10.381).

Битье (?) - 1; сущ.; "побой"; (- -): "...и такихъ [кто не впервые с полицнымъ был пойман - Д.С.] урядъ повинень карать не горломъ, только по разсужденію своему битвемъ наказать". (XIV.11.382).

Биться (?) - 1; гл.; "драться"; (- -): "...и всякимъ оружіемъ бьтся, аки противу стороннего непріятеля вооружаются,..." (XI.13.309).

Битый (?) - 6; прил.; "такой, которого били или убили"; (- -): "...потиремного больша не имать, токмо по сему уложенью нашему - пристау оть осматриванья въ блискомъ мѣсте *битыхъ* и раннихъ полтрети деньги,..." (IV.15.130); "А естли кто въ своемъ лесу чужее сѣно покосить насильствомъ и, збиваючи съ сѣнокосу, бой учинить, тогда повиненъ насильство заплатить и людемъ *битымъ* бесчестье и увѣче;..." (X.4.291-292); "...и ему [блискому кровному - Л.С.] можно будетъ вмѣсто того *битого* присягою своею доходить,..." (XI.44.333); "А какъ тотъ *битый* лѣтъ dorocтеть, тогда племя его или бояринъ хлопцу или боярня дѣвке половину безчестья дать повинни". (XI.44.333-334); "...а естли бы при томъ грабленью слугъ ранено или *бито*, и тѣмъ слугамъ... безчестье и увѣче заплатить по человѣку смотря,..." (XIII.3.367).

Благодать (?) - 1; суц.; "помощь"; (благодать воздати - "по-благодарить" - 96-97): "...аще Господь Богъ по *благодати* своей и иное государство или королевство намъ вручить,..." (III.1.74).

Ближни (?) - 4; суц. и прил.; "свой, родственник"; (114): "...тогда дѣти, потомки, или *ближние* умерлого... платить не повинни будутъ,..." (IV.22.136); "А естли бы чего въ семь статуте не доложено было, тогда судъ прикланяся къ *ближней* справедливости, по души своей,..." (IV.54.168); "...и такихъ животовъ никто не можетъ никому записать, ... развѣ бы по смерти *ближняго* его". (VII.4.244); "...и кого подкоморій узнаеть *ближняго* быть къ тому дѣлу,..." (IX.12.278).

Близкій/блискій - 76:35,44,65,94,144,212,220-223,226,258,285,301,303-307,321,333,340,...; прил.; "находящийся вблизи", "родственный"; (- -): "...устанавливаемъ... что никто ни за чью вину терпѣть не повиненъ, ... ни иной какой *блискій* кровный,..." (I.18.47); "А гдѣ бы на разбое убойство учинилось, тамъ жалобникъ *блискій* будетъ къ присяги о голову и о розбой..." (XI.29.324); "...только *блиские* кровные того имѣнья, по уложенью статутowymъ деньги заплатя, къ тому имѣнью *блиски* бывають,..." (III.26.94).

Близко/блиско - 22:56,73,154,246,257,276,287,300,304,315,325,332,...; нареч.; "неподалеку"; (близно - 114): "...а тотъ бы человѣкъ или крестьянинъ опять пришолъ жить *блиско* имѣнья того своего прежнего боярина..." (XII.12.354); "...и гетманъ бы нашъ былъ *блиско*,..." (II.27.73); "...и челобитчику бить челомъ въ градскомъ судѣ, гдѣ *ближе*,..." (II.27.73).

Близость/близкость (?) - 5; суц.; "сходство"; (- -): "...такожь оберегаючи всякой *близости* чину шляхетского отъ людей простыхъ, устанавливаемъ,..." (III.26.93); "...естли бы кто надъ ким хотѣлъ подыскивать *близостью* или какимъ инымъ суднымъ дѣломъ имѣней, въ розныхъ повѣтехъ лежащихъ,..." (IV.71.184).

Блудно - 5; нареч.; "распутно, развратно"; (блѣдно - 117): "...естли бы дочь девица безчинно и *блудно* жила;...". (VIII.7.267); "...естли бы которая бѣлая голова, ... жила бѣ *блудно* и скверно,..." (XI.57.341).

Блудъ - 2; суц.; "разврат"; (117): "А естъ такіе люди, ... которые извыкли... наговаривать на *блудъ*,..." (XIV.31.391).

Блудящій (?) - 3; прил.; "скитающийся"; (специально не выделено, но пример с этим словом есть - 116): "О *блудящихъ* лоша-

дех". (II.25.72, загл.); "Уставляемъ, чтобъ никто въ войску на-
шемъ въ походе *блудящей* лошади у себя не держиваль больше су-
токъ,..." (II.25.72); "А гетманскій указъ - отъ *блудящей* лошади
перейму полтредьги деньги". (II.25.73).

Бобровице - 1; сущ.; "место обитания бобров"; (- -): "...и
въ чьемъ берегу то *бобровице* будетъ, тѣмъ тому вотчиннику вла-
дѣть". (X.9.294).

Бобровыи (?) - 6; прил.; "принадлежащий бобру"; (124):
"...если бы у ково съ кимъ,... было имѣнье,... и *бобровице* го-
ны,..." (IX.12.277); "О *бобровыхъ* гонахъ". (X.9.294, загл.);
"...не валѣть людемъ и крестьяномъ своимъ старого поля допахив-
вать до тѣхъ гонъ *бобровыхъ* столь далеко, какъ мошно изъ рукъ
палицею докинуть,..." (X.9.294).

Бобръ - 5:294; суц.; "животное из породы грызунов с ценным
мехом"; (125): "А если бы кто насильствомъ *бобръ* побилъ
или татебнымъ обычаемъ покраль, и тому насильство платить по
уложению,... - за черного *бобра* три рубли, а за караго полтора
рубли". (X.9.294).

Бобъ - 1; суц.; "стручковое растение и зерно этого растения";
(125): "...*бобу* [стоимость боба - Л.С.] копна - гривна;..."
(XIII.9.369).

Богатество - 2; суц.; "большое имущество"; (богатство/бо-
гатество - 128): "...и такому [кто будет обвинен в чем-н. - Л.С.]
ни честь, ни слава, ни величество, ни *богатество*,... не помо-
жетъ,..." (I.4.35); "...и которые, надѣяся на свою силу и на
богатество,... неповинную кровь людскую проливають..." (XII.1.
347).

Богатыи (?) - 2; прил.; "обладающий большим имуществом";
(126): "...се азъ,... присягаю,... что... буду судити,... не
смотря на *богатого*, не презираючи нищаго и убогого,..." (IV.1.
115).

Богобоязливо - 1; нареч.; "поступающий в соответствии с
правилами религии"; (- -): "...что мнѣ, будучи вознымъ въ томъ
повѣте, *богобоязливо*, вѣрою и правдою,... всякіе дѣла дѣлать въ
правду,..." (IV.8.123).

Богобоязныи (?) - 1; прил.; "боящийся бога"; (богобоязныи -
128-129): "Еще уставляемъ; чтобъ... къ свидетельству жидовъ не
припускать, только людей вѣры христіянскіе,... людей добрыхъ,
цнотливыхъ, *богобоязныхъ* и ни въ чьемъ не изневѣренныхъ..." (IX.
14.279).

Богодѣльня (?) - 2; суц.; "благотворительное учреждение";
(- -): "А [если бы через три годы кровные того убитого не
нашлися], половина головщины отдать въ *богодѣльню*,..." (XI.23.
317).

Богомолье/богомоліе (?) - 5; суц.; "поклонение так наз.
святыням"; (богомоліе - 132): "О воздержаніи отъ всякихъ ме-
жуусобныхъ браней и о мирѣ и о покою всѣхъ подданныхъ нашихъ для
розныхъ вѣры христіянскаго *богомолья* въ семь государстве нашемъ
во время межкоролевствъ". (III.3.76, загл.); "...на томъ при-
сягнуть, что межъ розными людьми въ розныхъ вѣраxъ и *богомолье*
никакова насилія... не учинить..." (III.3.77); "О насильстве

церквей и костеловъ... всякого богомолія христіанскаго". (XI.3.301).

Богъ (бога, богу, по бозе, боже) - 22:34,39,55,56,115,116,267,270,304,347; сущ.; (137-140): "...а мы, государь, яко страхъ правды отъ Бога поставлень, ... съ истцемъ росправитца повинни будемъ". (I.8.39); "*Бога* мя убей!" (IV.1.116); "...что въ правде, по *Бозе* и по уложенью сего статуту, ... буду записывать, ..." (Там же); "...если бы сынъ или дочь, не помня *Бога*, на отца или на мать рукою дерзнуть ударить, ..." (VIII.7.267); "...учинилъ такое... дѣло противу *Богу*... и суду опчему, ..." (XI.6.304).

Божій (божимъ, божижъ, божьей, божию) - 7:47,52,200,209,301,347,391; прил.; "прил. от богъ"; (божи - 140-141): "...если бы кто, забывъ страхъ *Божій* и стыдъ людской, ... тогда за тотъ поклепъ... вини повиненъ будетъ заплатить шесть копь грошей, ..." (IV.105.209); "...въ нишету приходять волею *Божію*, отъ пожару или потопленіемъ воднымъ, ..." (I.27.52).

Бой (бою, о бой/бою, бои, въ бояхъ) - 34:69,99,100,123-125,130,134,141,163,164,235, ...; сущ.; "драка, битва"; (143): "...если бы... чужеземцу... въ которомъ городе... отъ котораго тупощаго жильца учинилося бь какое насильство, *бой*, разбой, ... тогда тотъ виноватый... повиненъ отвечать передъ нами, ..." (IV.28.141-142); "...и за такой *бой*... заплатить сорокъ копь грошей". (XI.24.318).

Болѣзнь - 37:63,67,88,118,135-139,170,174,272-274; сущ.; "недугъ"; (149): "...и тотъ уряду своего хоружества будетъ, oprично обложной *болѣзни*". (II.5.63); "...а какъ отъ *болѣзни* оздоровѣть, и исцу опять о своемъ дѣле бити челомъ, а подкоморему на другомъ сроку сказать, ... что онъ былъ... боленъ и за *болѣзною* на строкъ для sprawy быть не могъ". (IX.6.274).

Больной/больный (больного, больному, больныхъ, больнымъ, боленъ) - 15:67,118,137,138,170,173,264,273; прил.; "нездоровый"; (147): "...а тотъ *больныи* службу свою всю, на чемъ было ему самому служить, ... подъ хоругвь повѣту своего поставитъ повиненъ". (II.11.67); "А если бы кто на другомъ сроку былъ *боленъ*, и ему въ свое мѣсто, кому вѣрить, поставитъ къ отвѣту ..." (IX.5.273).

(Ни) большии - 13:52,68,72,309,322,323,353,365,378-380,384,388; нареч.; "(не) более, чемъ"; (147-148): "и для того мы тому непристойному обычаю въ государстве нашемъ, ... не хотѣли допустить *большии* ширитися..." (XI.13.309); "Уставляемъ, чтобъ гетманъ нашъ... не велѣлъ отъ попису войска нашего *большии* имать писаремъ своимъ за працу ихъ, ..." (II.16.68).

Большой (большая, большого, больному, большомъ, большіе, большихъ) - 32:33,54,56,67,233,237,238,249,252,269,277,286,288,292, ...; прил.; "огромный, старший, лучший"; (148): "Уставляемъ: братъ *большой*, держачи нераздѣльное имѣнье з братьею своею, не имѣть воли... того обчего имѣнья ни продать, ни заложить..." (VI.11.238); "...если бы которой шляхтичъ у *большого* шляхтича насильствомъ ихъ дому или съ подворья взялъ или на дороге поималъ, ..." (XI.25.319); "...и если бь въ томъ лѣсу *большая* шкота учинится, то тогда самому пану, чей лѣсъ, того доходить; ..." (X.5.292); "А гдѣ лучатся *большіе* насильственные наѣзды..."

и того насильства могут присягою доходить урядники ихъ шляхта; ..." (XI.55.339).

Борова (?) - 3; сущ.; "самец свиньи, кабан холощенный"; (152): "...за борова кормного - копу;... за неволошеного борова, - полтина;..." (XIII.6.368); "...за борова или за свинью - рубль,..." (X.2.290).

Борода (?) - 2; сущ.; "волосной покров на нижней части лица"; (152-153): "А кто кого по щеке ударить или бороду или волосы з головы вырветь, такой за то платит двенадцать рублей..." (XI.24.318); "...волосы или бороду рвать,..." (IV.11.126).

Борона (?) - 2; сущ.; "земледельческое орудие"; (153): "...если бы кто... соху или телгу или борону... взять или постыкъ, такой повиненъ платить... двенадцать рублей;..." (IX.23.284); "...за борону полтретья алтына заплатить;..." (Там же).

(Не) боронити - 14:149,167,201,272,311,312,314,315,372; гл.; "защищать"; (153): "...и господинъ домовой... боронячи дому или господу своей, того наездника... убиль,..." (XI.16.311); "...а тотъ бы, боронячи горла своего, отъ себя самого убиль,..." (XI.18.312); "...а боярину слуги и пріятели своего по приговору судному въ томъ не боронити,..." (IV.53.167).

Боронитися (?) - 8:313-315,348; гл.; "обороняться, защищаться"; (154): "Если бы кого задралъ и учалъ бить, а тотъ бы, бороняся, не нарочно отъ себя задорцу того убиль". (XI.19.314).

В таком же значении известно это слово в Воронежской деловой письменности XVII-XVIII вв. [См.: Хитрова 1979, 62].

Бортникъ (?) - 4; сущ.; "пчеловод"; (156): "...а бортникомъ на лѣзиво вольно лыкъ ударъ..." (X.3.291); "...бортнику - сорокъ копъ грошей,..." (XII.3.348); "...бортнику - два рубли денегъ,..." (XII.3.349). [См.: Судавичене 1970, 198].

Бортный (?; бортное, бортному, бортные, бортныхъ, бортнымъ) - 16:290,291,293,295-298; прил.; "прил. от бортъ"; (156): "Если бы у ково бортные ужоья и озера и стѣнокосити были въ чужомъ лѣсу". (X.3.290); "...и отъ тѣхъ пожаровъ дереву бортному и пчеламъ, ... шкота великая чинится,..." (X.17.297).

Бортъ (борти, бортей, бортямъ, о бортяхъ) - 9:290,291,293,296; сущ.; "улей простейшего устройства; дерево с таким ульем; часть леса с такими деревьями; пасека"; (155): "А къ бортямъ ходить такожь съ топоромъ да съ пѣшнею, чимъ бы борти делать; ..." (X.3.290).

Боръ (?) - 1; сущ.; "хвойный лес"; (боръ/бъръ - "сосна", "сосновый лес" - 156): "...бору, лесов, пуць всякой моркгъ - по 8 алтынъ по 2 деньги;..." (IV.98.203).

Бочка - 7:104,369; сущ.; "деревянный сосуд с двумя плоскими доньями"; (бочька/бъчька - 201): "...чтобъ въ городе нашемъ стольномъ... хлѣбъ всякой продавать одною мѣрою ровною - въ бочки чтобъ было четыре коры Краковской мѣры,..." (III.36.104); "...чтобъ въ бочке было четыре корцы,..." (Там же); "...бочка ржи - десять алтынъ;..." (XIII.9.369).

Бочкарскій - 1; прил.; "топор для изготовления бочек"; (- -): "...за топоръ великій, плотницкій, и иной топоръ, *бочкарскій* и стелмаскій, ... - платить по разсужденію урядовому". (XIII.11.371).

Боязнь (?) - 5:115,116,123,152,347; сущ.; "робость, беспокойство, вызываемое ожиданием опасности, несчастья"; (159): "...безъ стыда и безъ боязни неповинную кровь людскую проливать..." (XII.1.347).

Бояринь (боярина, боярину, бояриномъ, бояре, бояръ, бояромъ, з бояры) - 74:47,54-56,58,60,62,65,77,80,84,90,98,106,112,129,144,167,182,202,203,207,268,286,...; сущ.; "лицо высшего сословія"; (160-162): "...естли бы которые слуги..., збегавши отъ князей или бояръ, ... и пришли бы до стольного Города нашего... и ихъ по суду земскому отдавать, ..." (III.38.106); "О крестьянехъ... и о всякой челяди дворовой, ... которые отъ бояръ своихъ бѣгаютъ". (XII.14.355); "...уставляемъ: естли бы кому изъ мещанъ нашихъ... которая кривда дѣялася отъ князей и бояръ... тогда такова... мещанинъ имѣть до сущу...позвать..." (IV.69.183).

Боярскій/боярской (боярского, боярскому, боярскимъ, въ боярскомъ, боярское, боярскихъ, боярскіе, боярскихъ) - 27:54,61,144,156,262,268,286,290,299,324,...; прил.; "принадлежащий боярину"; (боярскии/боярскими - 162); "Естли бы кто на своей земли стадо свертпые загналъ, боярское или княженецкое, ..." (XIII.1.365); "А слуги боярскіе неостыде, естли бы кто изъ нихъ такое насильство, ... учинить, имѣть быть задержанъ..." (IV.29.144); "Всякой слуга боярской, ... тѣмъ обычаемъ духовные писать [имѣть]". (VIII.9.268, загл.).

Боярыня - 5:107,333,367; сущ.; "жена боярина"; (боярыни/боярыниа - 162); "Кнегиня, боярыня, вдовъ... ни за кого сильно замужъ не выдывать". (III.39.107); "...или бы хотя и безъ боярына и безъ боярыни у слуги кто лошадь отнялъ, ..." (XIII.3.367).

(Не)бояться - 5:88,116,123,231,270; гл.; "испытывать страх, боязнь"; (боятися - 163): "...урядъ нашъ... повиненъ будетъ... выбрать приказщика, ... добра челоуѣка, ... Бога болящеся, ..." (III.16.88); "...ничьихъ грозъ не бояться, ..." (IX.1.270).

Бражникъ (?) - 1; сущ.; "гуляка, пьяница"; бражнникъ - 164): "...выбратъ... челоуѣка добра, ... не бражника и не зерщика, ..." (VI.3.231).

Бракъ - 1; сущ.; "форма закрепления и узаконения супружескихъ отношений"; ("свадьба", "пир" - 165); "Хочемъ имѣть, чтобъ бракъ святой въ чести былъ держанъ, ..." (V.13.221).

Бранить (?) - 1; гл.; "ругать"; (бранити - "мешать, препятствовать" - 166): "...а естли бы бранилъ какова судью, тогда такова горлоуѣ карать, ..." (IV.7.122).

Браниться - 1; гл.; "ссориться"; (бранитиса - "тягаться" - 166): "...а больши того хлопотать и браниться судъ не имѣть допускать". (IV.54.168).

Бранни (?) - 6:44,71,140,189,193,309; прил.; "ругательный"; (бранннии - "военный" - 166): "...одинъ на другою словомъ бранннии держаютъ..." (XI.13.309); "Въ позвехъ нашихъ... не

имѣть никто ни на кого речей... *бранниязъ* писать". (IV.26.140, загл.).

Брань (?) - 3; сущ.; "ссора, ругань"; ("война", "защита" - 166): "О воздержаніи отъ всякихъ межуособныхъ *браней*... въ семь государстве нашемъ во время междокролевствъ". (III.3.76, загл.); "...чтобъ на урядехъ нашихъ во всякомъ судѣ искъ и отвѣтъ чиновне, безъ *брани*... были,..." (IV.54.167).

В таком же значении слово *брань* отмечается в Воронежской деловой письменности XVII-XVIII вв. [См.: Хитрова 1979, 63].

Бранье (?) - 2; сущ.; (браниѣ/бърани/бъраниѣ - 165): "...о *бранью* потюремного отъ вязней". (IV.31.47); "...о *бранью* пересудовъ и потюремного..." (IV.31.157). [См.: Судавичене 1972, 52].

Браславскій (?) - 1; прил.; "прил. от названия города"; (- -): "*Браславским* посламъ - сто двадцать копъ грошей,..." (III.7.82).

Братній (?) - 2; братне, братня, братней, братнихъ - 7:215,218, 237,238,306; прил.; "принадлежащий брату"; (братнѣ/братенѣ - 173): "...и то [дать приданое сестрам - Л.С.] въ *братней* воли, ..." (V.3.215).

Братскій (?) - 1; прил.; "такой, как бывает у братьев, преданный, любовный; (братскыи - 173): "...въ милости и въ любви *братской* о... делахъ земскихъ... думать..." (III.8.83).

Брать/братия (брата, брату, съ братомъ, на брате, братья, братьей, братьи, братовъ, за братью, братьямъ, межъ братьями) - 91; прил.; "сын тех же родителей; название других степеней родства"; (172-173): "...и естли бы которой *братъ* родной или дядя, ... отъѣдетъ въ неприятельскую землю, тогда часть имѣнья, ... приходитъ на рѣчь посполитую..." (I.7.37); "...а тоѣ имѣнье и животы, ... отдать иной *браты*..." (XI.8.306); "А *братъ* большой тѣмъ же обычаемъ *братью* свою и сестрѣ лѣтъ недорослыхъ въ приказе держать повинень, ..." (VI.4.234).

Брать/брати - 5:53,110,147,204,275; гл.; "захватывать, принимать в руки"; (168-171): "...а естли бы кто мытъ и мостовщину *бралъ*, ..." (I.29.53).

Братся (?) - 1; гл.; "опираться (?)", (братиса - "воевать", "биться" - 168): "А естли бы истецъ ставши и пошедчи въ судъ, и учинился бы споръ съ стороною позваною, о которомъ бы истецъ прежь суда не вѣдалъ, и *брался* бы еще на иной какой доводъ и свидѣтельство, а на тотъ часъ тѣхъ бы доводовъ на судѣ съ нимъ не было или бы о томъ не вѣдалъ, и биль бы челомъ о сроку на другіе роки судные, тогда судъ имѣть ему дать срокъ, а тѣмъ дѣла своего не тратить". (IV.24.139).

Время/беремя - 2; сущ.; "тяжесть", "груз, помещаемый на воду"; (берема/бръма/брема - "связка", "охапка", "тяжесть" - 70, 186): "...всякіе посполитые люди тяглые и мещане, ... отъ всякихъ податей..., такожъ и отъ тягла и ото всякихъ *беремень* повозныхъ, которые подводами зовуть, ... свободны были, ..." (III.29.96-97); "...тогда дѣти, доискавшися тѣхъ выморочныхъ животовъ, повинни тѣмъ долги отцовскіе и матерні платить, потому [что], хто приѣмлетъ добра, повинень носити *бремена*; ..." (VII.18.256).

Брежать (?) - 1; гл.; "лгать, клеветать"; (брежати - "лгать" - 178): "...а тую укоризну... очистить и оговорить... тѣми словесы: что еси на тебя говорилъ, что ты неучтивои матки и нечистого ложа сынъ, и то я на тебя *брежалъ*, яко песь". (III.28.95).

Бронникъ (?) - 1; сущ.; "мастер-оружейник"; (- -): "...сплюсарю, сплрѣчь *броннику*,... - темь всѣмъ головщины по тритцати копь грошей,... платить,..." (XII.5.349). [См.: Судавичене 1970, 199].

Бронни (?) - 1; прил.; "мастер по брони"; (только в значении цвета - 180): "...и также... и къ *бронному* и инымъ всѣхъ розныхъ ремесленныхъ дѣлъ снастей - платить по рассужденію урядовому". (XIII.11.371).

Бросокъ (?) - 1; сущ.; "быстро выпустить что-н. из рук, заставить лететь"; (- -): "...а будеть ли рукою, ослопомъ или какимъ ручнымъ ружьемъ, а не стрельбою не *броскомъ* пса кто убьетъ, себя бороня, и такой за такую собаку платить не повинень,..." (XIII.13.372).

Буде - 5:252,275,293,332,368; частица; (- -): "...кто *буде* подь закладъ даль, безъ всякого метчанья, и ничего съ тѣхъ денегъ себѣ не емлючи". (VII.14.252).

(Ни) будь - ...; частица; "все равно что"; (- -): "Коли бь кто кому имѣнье или иную какую *ни будь* вещь въ деньгахъ заложилъ на срокъ,..." (VII.14.252).

Бурмистръ - 4; сущ.; "доверенный от помещика староста над крестьянами"; (буркмистръ - 193): "...въ такихъ нашихъ и въ боярскихъ мѣстехъ судьямъ, войту, *бурмистру*,... головщины по пятидесять копь грошей,..." (XII.6.350); "А естли бы въ которомъ городе нашемъ войты и *бурмистры*... такихъ бѣглыхъ людей,... отдать бы тому, чьи они будутъ, не хотѣли,..." (III.38.107).

Бы - ...; частица; (возводится к гл. *бити*): "Естли *бы* кто нарочно, злымъ умышленіемъ зажогъ городъ или посадъ,... тогда такава по суду и по сыску самого огнемъ зжечь,..." (XI.15.311).

Быкъ (?) - сущ.; "самец коровы"; (202): "...за *быка* стадника - полторы копы;... за *быка* неука - копа грошей,..." (XIII.6.368).

Быстро - 1; нареч.; "скоро"; (204): "...которые для малыхъ причинъ, терпливости въ себѣ не имѣючи... паче же наругаючися, самовольно и *быстро*, безъ всякого воздержанія,..." (XI.13.309).

Быть/быти/бывать (будеть, будемъ, быть, была, было, были, будутъ, бывъ, бывши, будущіе, будущихъ, будущимъ) - 296:35,52, 54,57,62,64-66,69,72,113,144,145,234,243,245,253,263,265,274, 282,300-310,312,317,...; гл.; "существовать, иметъся, происходить, случаться; в знач. связки"; (202,204-210): "...и ис тѣхъ вотчинъ преже *бывала* воинская служба,..." (II.9.65); "...а по семи лѣтхъ всякой должникъ и полоненикъ воленъ *бываетъ*". (XI.11.353); "Уставляемъ: чтобъ... татебные рѣчи вездѣ, во всякомъ уряде, явственно при жалобнику и при возномъ въ книги градскіе *были* записываны,..." (XIV.12.382); "...такихъ записей не хотимъ имѣть крѣпкихъ мы сами и по насъ *будучіе* наслѣдники рода нашего,..." (V.2.213); "...которые за наши... деньги служить *будуть*,..." (II.22.71).

Л и т е р а т у р а

- Лапто 1916 - ЛАППО, И.И. *Литовский Статут в Московском переводе-редакции*. Юрьев, 1916.
- Русинов 1975 - РУСИНОВ, Н.Д. О региональных словарях старорусской письменности. - В кн.: *Проблемы славянской исторической лексикологии и лексикографии. Тезисы конференции. Октябрь 1975*. Вып. 3. М., 1975.
- Срезневский - СРЕЗНЕВСКИЙ, И.И. *Материалы для словаря древнерусского языка*. Т. 1. СПб., 1893.
- Судавичене 1965 - СУДАВИЧЕНЕ, Л. Из истории некоторых слов в связи с вопросом о хронологии Литовского Статута в Московском переводе-редакции XVII в. - *Уч. зап. высш. уч. зав. Лит. ССР. Языковедение*, XI. Вильнюс, 1965.
- Судавичене 1970 - СУДАВИЧЕНЕ, Л. Существительные с суффиксом -НИКЪ со значением действующего лица в Московском переводе-редакции Литовского Статута. - *Уч. зап. высш. уч. зав. Лит. ССР. Языковедение*, XXI. Вильнюс, 1970.
- Судавичене 1972 - СУДАВИЧЕНЕ, Л. Отглагольные имена существительные с суффиксом -(е)нъе, -(е)ние в Московском переводе-редакции Литовского Статута. - *Уч. зап. высш. уч. зав. Лит. ССР. Языковедение*, XXIII (2). Вильнюс, 1972.
- Судавичене 1977 - СУДАВИЧЕНЕ, Л. Некоторые особенности лексики Московского перевода-редакции Литовского Статута. - *Уч. зап. высш. уч. зав. Лит. ССР. Языковедение*, XXVIII (2). Вильнюс, 1977.
- Филин 1981 - ФИЛИН, Ф.П. *Истоки и судьбы русского литературного языка*. М.: Наука, 1981.
- Хитрова 1979 - ХИТРОВА, В.И. Материалы для словаря Воронежской деловой письменности XVII-XVIII вв. - В кн.: *Вопросы со-временной лексикологии. Сб. научных трудов*. (Под общей редакцией А.С. Стеценко.) М., 1979.

Renate RATHMAYR (Innsbruck)

RUSSISCHE GLIEDERUNGSPARTIKELN IN DER "RAZGOVORNAJA REČ'" - AM BEISPIEL DER ERÖFFNUNGSPARTIKELN

Dialoge in Theaterstücken sind perfekt organisiert: Jeder Schauspieler weiß, auf welches Stichwort er mit welcher Replik einzusetzen hat. Wenn es Schwierigkeiten gibt, hilft ihm der Souffleur. In öffentlichen Diskussionen sind zumindest die Thematik, die Reihenfolge der Redner und die Redezeit mehr oder weniger genau vorgegeben. Ganz anders verlaufen Alltagsgespräche gleichberechtigter Gesprächspartner: Es sind weder das Thema noch die Reihenfolge der Sprecher noch die Dauer ihrer Wortmeldungen vorbestimmt. Trotzdem - und das muß eigentlich verwundern - ist es der Normalfall, daß die Gesprächspartner einander nicht gegenseitig ins Wort fallen, ohne dies zum Gesprächsthema zu machen, wissen, wer an der Reihe ist und einschätzen können, wie lange sie die Aufmerksamkeit des Partners beanspruchen können. Die Teilnehmer an Alltagsgesprächen erkennen normalerweise auch, wann die Aufmerksamkeit des Partners nachläßt, und wann er das Wort ergreifen möchte. Hier scheint eine geradezu phantastische Regie hinter den Kulissen abzulaufen, die nur dann transparent wird, wenn es Pannen gibt und das Wechselspiel der Rollen nicht mehr gelingt, weil die Gesprächsteilnehmer einander z.B. unterbrechen.

Im Unterschied zu Dialogen in Theaterstücken, deren Verlauf und Ziel vom Autor und vom Regisseur festgelegt sind, sind natürliche Dialoge Interaktionen, deren Ausgang die Teilnehmer nicht kennen (vgl. GARFINKEL 1967:38ff.). Allenfalls ist es so, daß jeder Gesprächspartner ein bestimmtes Ende im Sinn hat; aber schon dann, wenn keiner der Beteiligten sozial dominant ist, können die Gesprächspartner nicht mit der Identität der Zielvorstellungen und

mit dem von ihnen geplanten Ausgang rechnen. Zum Gelingen natürlicher Dialoge ist es daher wichtig, daß die Gesprächsteilnehmer immer wieder "den Draht überprüfen", einander stets deutlich zu verstehen geben, daß sie das, was der jeweils andere sagt, ernst nehmen und in ihrem Beitrag berücksichtigen. Der einzelne Gesprächsschritt¹ in einem spontanen Gespräch hat also nicht nur die Funktion, das Gespräch auf der inhaltlichen Ebene weiterzutreiben, sondern auch das Gemeinsame an der Interaktion deutlich zu machen, den emotionalen Kontakt zum Gesprächspartner aufrechtzuerhalten, sein weiteres Interesse am Gespräch zu sichern, die kooperative Einstellung des jeweiligen Sprechers, insbesondere bei Meinungsverschiedenheiten, zu dokumentieren etc.

Die angesprochene "Regie" von Alltagsgesprächen besteht offenbar in Regeln, die die Gesprächspartner befolgen, ohne sich ihrer bewußt zu sein. Wenn man versucht, sie explizit zu machen, so kann man dies auf einer sehr allgemeinen Ebene mit den Merkmalen von kooperativen Handlungen - zu denen demnach auch Gespräche gehören - tun. Diese Regeln sollen hier nach GRICE (1980:116) gekürzt wiedergegeben werden:

1. " Die Teilnehmer haben ein unmittelbares gemeinsames Ziel", was zumindest darin besteht, "daß sich die Gesprächspartner für den Augenblick gegenseitig mit den Gesprächsinteressen des anderen identifizieren."
2. " Die Beiträge sollen miteinander verzahnt, d.h. gegenseitig voneinander abhängig sein."
3. " Es besteht (...) Einigkeit darüber, daß (...) die gemeinsame Aktion (...) weitergehen soll, solange nicht beide Teilnehmer sie beenden wollen."

Auf den ersten Blick scheint es so zu sein, daß diese Merkmale nur dann im Gespräch thematisiert werden, wenn sie nicht zutreffen, das heißt, wenn einer der Gesprächsteilnehmer sich nicht entsprechend verhält, bzw. wenn sein Gesprächsbeitrag vom Partner als Verstoß gegen eines der Merkmale interpretiert wird. Die Beschäftigung mit der Gliederung spontaner Gespräche soll dazu beitragen, diesen intuitiven Eindruck mit sprachlichen Fakten zu untermauern.

1. Besonderheiten der Gliederung spontaner Gespräche

Vergleicht man - was zunächst naheliegend erscheint - Dialoge aus Theaterstücken (wohlgemerkt nicht aus solchen, die die Alltagssprache stilisieren) mit spontanen alltäglichen Gesprächen, so fällt einem sehr rasch auf, daß die natürlichen, spontanen Alltagsdialoge lexikalische Elemente enthalten, die den literarischen Dialogen fehlen: Wörter und Lautkombinationen wie *also, nun, nicht wahr, gell, nicht, ja woll²*, bzw. russisch *ну, ну вот, значит, так, вот, yes* u.ä. sowie zahlreiche Pausen, die teils stumm, teils mit Lauten wie [m:], [äh] u.ä. aufgefüllt sind.

Die Entdeckung dieser Lexeme ist nicht neu: Sie werden seit den siebziger Jahren im Rahmen der Gesprächsanalyse beschrieben und zwar meist unter dem Begriff *Gliederungssignale* (GÜLICH 1970, SCHANK 1976, STELLMACHER 1972)³. Die Gliederungssignale werden auf verschiedenen Ebenen analysiert. SCHANK befaßt sich mit den Gliederungssignalen auf der Ebene von Dialogteilen und versteht darunter "ausdrucksseitige kommunikative Handlungen, die weitgehend nicht intentional und mit stark reduzierter oder ganz ohne lexikalische Bedeutung, jedoch regelhaft an bestimmten Stellen des kommunikativen Gesamthandelns eingesetzt werden und dieses segmentieren" (SCHANK 1976:52). Er zählt (ebd.:53) folgende Arten von Gliederungssignalen auf: stille Pausen, Flauten, Palaver, Gelächter, Beendigungssignale, Anreden, Résumés, Präsuppositionsdeckung. Gliederungssignale können aber auch auf der Ebene des einzelnen Gesprächsschrittes analysiert werden, oder im Zusammenhang mit dem Phänomen des Sprecherwechsels. Diesen Weg geht z.B. GÜLICH (1970) und bringt für das Französische u.a. folgende Beispiele *tu sais, eh bien, tiens, écoute, voyez, alors, enfin, bon, voilà, mais, et puis, oh, ah*.

Diese Gliederungssignale haben nichts mit der inhaltlichen Ebene des Gesprächs zu tun, was man jederzeit durch ihre Tilgung nachweisen kann. Sie sind jedoch in der einen oder anderen Weise auf die Illokution eines Gesprächsaktes⁴ bezogen und haben insoferne eine kommunikative Funktion (vgl. BURKHARDT

1982:143). Im einzelnen haben die Gliederungspartikel nach BURKHARDT (ebd.:149) folgende Minimalfunktionen zu erfüllen:

1. Sie haben eine Kontaktfunktion.
2. Sie leiten einen eigenen Gesprächsschritt oder Gesprächsakt ein, bzw. aus oder gliedern ihn intern.
3. Sie referieren anaphorisch oder kataphorisch auf vorher Gesagtes, Getanes und/oder auf Folgehandlungen oder -gesprächsakte.
4. Sie beanspruchen die Aufmerksamkeit eines Hörers d.h. sie fungieren gleichsam als Bitten um (weitere) Aufmerksamkeit.

Auf der Grundlage von Punkt 2 dieser Funktionsbestimmung kann man die Gliederungssignale nach dem Ort ihres Erscheinens in Gliederungssignale am Anfang (Eröffnungssignale), am Ende (Schlußsignale) und innerhalb eines Gesprächsschrittes (interne Gliederungssignale) einteilen. Diese Einteilung darf freilich nicht den Blick auf die Polyfunktionalität der Gliederungssignale verstellen, denn die meisten von ihnen kommen in verschiedenen Funktionen vor⁵.

Im folgenden sollen die Gliederungssignale unter einer mehrfachen thematischen Einschränkung behandelt werden, und zwar beschränke ich mich exemplarisch auf die Darstellung der Funktionsweise der Eröffnungspartikel auf der Ebene des Gesprächsschrittes (und nicht der Dialogteile). Im Detail soll die Funktion der Eröffnungspartikel im Rahmen der unbewußten Regie von spontanen Gesprächen anhand von russischen Alltagsdialogen aufgezeigt werden. Als Korpus dient mir der Band *Russkaja razgovornaja reč'. Teksty* (Moskva 1978)⁶, der trotz gewisser Mängel in der Transskription brauchbares, und vor allem das einzig verfügbare Material enthält, nämlich unvorbereitete Dialoge und Polyloge über verschiedene alltägliche Themen, in denen die sozial gleichberechtigten Teilnehmer einander nicht überzeugen, sondern nur "einen Gegenstand bei Aufmerksamkeit und Anteilnahme des Gegenübers besprechen" wollen (entscheidungsirrelevante Dialoge im Gegensatz zu Gewinndialogen im Sinne von

STELLMACHER 1972:517)⁷.

2. Eröffnungssignale

Im Sinne der Dialogmerkmale von GRICE leistet ein Sprecher, der einen Gesprächsschritt beginnt, im Regelfall einen Beitrag dazu, daß die "gemeinsame Aktion", also das Gespräch weitergeht. Er hat dabei darauf zu achten, daß sein Gesprächsschritt dem "gemeinsamen Ziel", z.B. der Erörterung eines bestimmten Themas, dient und daß der Zusammenhang zur vorher gemachten Äußerung seines Partners gewahrt ist. Je exakter ein Gesprächsschritt den GRICESchen Merkmalen entspricht, desto weniger scheint es notwendig zu sein, ihn mit einem Eröffnungssignal einzuleiten. Es beginnt auch durchaus nicht jeder Gesprächsschritt mit einem Eröffnungssignal, denn "Sprecher und Hörer orientieren sich an expliziten Gesprächsakt, insbesondere aber auch am impliziten Gesprächsverhalten der Partner: Wenn ein Gesprächsteilnehmer eine thematisch weiterführende Äußerung beginnt, ist dies allein schon ein für den Hörer ausreichendes Anzeichen der Gesprächsschrittübernahme;" (HENNE - REHBOCK 1982:198).

Trotzdem beginnen viele Sprecher auch kooperative Gesprächsschritte mit einem Eröffnungssignal. Sie nehmen dadurch den Kontakt zum Hörer vor dem eigentlichen inhaltlichen Beginn des Beitrags auf und appellieren gleichsam an seine Aufmerksamkeit. Einschlägige Untersuchungen für das Russische fehlen zwar, es ist jedoch anzunehmen, daß hier analoge soziale Faktoren wirksam werden, wie in anderen Sprachen auch, und daß für die Eröffnungspartikel im speziellen das gilt, was für "Solidarität verstärkende Floskeln" generell gilt, nämlich eine gewisse Korrelation zwischen sozialer Unsicherheit und der gehäuftten Verwendung solcher Signale⁸. Dies soll freilich nicht darüber hinwegtäuschen, daß zwischen verschiedenen Sprachen eindeutige sprachliche Unterschiede hinsichtlich der Verwendung von Giederungssignalen bestehen. So ist z.B. die Verwendung von Eröffnungspartikeln ganz allgemein im Russischen wesent-

lich häufiger als im Französischen (GAK 1971:64), wobei der Sprecher des Russischen die hier beschriebenen *logischen* und *desemantisierten* Partikeln verwendet (Bezeichnungen von GAK), während der Sprecher des Französischen *emotionale Interjektionen* bevorzugt (GAK: 63-66)⁹.

Auf der Grundlage im Rahmen meiner Analyse empirisch festgestellter Korrelationen zwischen einzelnen Eröffnungspartikeln und bestimmten typisierbaren Inhalten der durch sie eröffneten Gesprächsschritte sollen nun die Eröffnungspartikeln des Russischen im einzelnen analysiert werden. Es handelt sich dabei vorwiegend um die Partikeln *a*, *om*, *da*, *ny* und *tak* sowie verschiedene Kombinationen dieser fünf Partikeln miteinander¹⁰. Ihre Beschreibung erfolgt auf Grund der Zuordnung zu einer jeweils konkreten Eröffnungsfunktion.

3. Die Eröffnung von Gesprächsschritten, die gegen kein Kooperationsmerkmal verstoßen

Wie schon angedeutet, werden auch Gesprächsschritte, die in jeder Hinsicht kooperativ sind, häufig mit Eröffnungspartikeln eröffnet. Für die Wahl der einen oder anderen Partikel scheinen in erster Linie syntaktische Faktoren maßgeblich zu sein: Aussagesätze aller Art werden vorwiegend mit *ny* eröffnet, reaktive Fragen, also Fragen, die nicht den absoluten Gesprächsanfang bilden, mit *a* und klärende Verständnisfragen des Hörers mit *tak* (*значит*).

Darüber hinaus soll an dieser Stelle auf einen weiteren Aspekt der Verwendung von Gliederungspartikeln hingewiesen werden, der zwar in der folgenden Analyse nicht näher berücksichtigt werden kann, aber dennoch nicht unerwähnt bleiben darf. Die Sprecher legen in sehr unterschiedlichem Maß Wert auf die "Schönheit" der Formulierung ihrer Gedanken und haben diesbezüglich auch sehr unterschiedliche Fähigkeiten. Der Prozeß des Ausformulierens braucht jedoch in jedem Fall ein gewisses Maß an Zeit. Diese kann der Sprecher durch Pausen gewinnen. Dabei läuft er allerdings Gefahr, sein Rede-recht zu verlieren, denn sein Partner kann die Pause als

Aufforderung verstehen, das Wort zu ergreifen. Verwendet er hingegen Eröffnungspartikeln, so ist die kommunikative Funktion eindeutig: Der Hörer weiß, daß sein Gesprächspartner das Wort ergriffen hat und sogleich einen inhaltlichen Beitrag zum Gespräch liefern wird. Im Unterschied zu den Pausen sind die Eröffnungspartikeln also nicht ambig, sondern eindeutig.

Verstößt ein Gesprächsschritt gegen eines der Dialogmerkmale, so ist es umso wichtiger, die Solidarität zu bezeugen, d.h. dem Gesprächspartner zu signalisieren, daß der Regelverstoß keine Aufkündigung der Kooperation ist, sondern andere Gründe hat. Ein solcher Verstoß ist insbesondere das Abschweifen vom Thema oder der Wechsel des Themas. Die Analyse natürlicher Gespräche zeigt, daß in der Tat für die Eröffnung von Gesprächsschritten derartigen Inhalts im Russischen spezielle Eröffnungssignale vorhanden sind, die sich vor allem dadurch von den anderen Gliederungssignalen unterscheiden, daß sie stets betont sind.

3.1. Universelle Eröffnungspartikel für Aussagesätze: unbetontes *Hy*

Die Verwendung der Eröffnungspartikel *Hy* scheint praktisch keinen Beschränkungen zu unterliegen. *Hy* kann in Aussagesätzen anstelle aller übrigen Eröffnungspartikeln eingesetzt werden. Es entsteht dann zwar gelegentlich ein skurriler, nicht aber ein von den Normen der Standard-Umgangssprache (*razgovornaja reč'*) abweichender Dialog. Auch in nichtsubstituierten natürlichen Dialogen ist *Hy* ungeheuer häufig. Dies bestätigen die Häufigkeitszählungen: im Häufigkeitswörterbuch der russischen (geschriebenen) Standardsprache von ZASORINA (1977) steht es an 65. Stelle; unter den 2380 häufigsten Wörtern der russischen Umgangssprache gehört es zu den 12 allerhäufigsten (2380 naibolee upotrebitel'nych slov russkoj razgovornoj reči 1968:44); dabei ist freilich zu berücksichtigen, daß diesen Zählungen alle Funktionen von *Hy* zugrundeliegen¹¹.

Von seiner kommunikativen Funktion her ist *ну* als Eröffnungspartikel weitgehend neutral, d.h. es erfüllt die 4 Minimalfunktionen nach BURKHARDT (siehe oben unter 1.). In *Russkaja razgovornaja reč'* (1983:33) wird betontes *ну* am Anfang einer Replik, also in der Position eines Eröffnungssignals, als "Signal für die anaphorische Verknüpfung" bezeichnet. Wie jedoch der Eliminierungstest zeigt, steht diese Funktion durchaus nicht im Vordergrund: Die Textkohärenz bleibt auch ohne *ну* gewahrt. Die Tilgung von *ну* hat vielmehr andere Konsequenzen: Wenn man in einem längeren Gesprächsausschnitt alle Eröffnungspartikel *ну* tilgt, so bekommt das Gespräch einen brüskten, unvermittelten Charakter, man schließt unter Umständen sogar auf eine Verärgerung des Gesprächsteilnehmers¹² (vgl. Beispiele (1), (1')). Mit *ну* macht der Sprecher also einen *weichen Einsatz*¹³, er zeigt an, daß er jetzt sprechen will und wird, ohne sofort *wie aus der Pistole geschossen* loszusprechen. Dies möge der folgende Gesprächsausschnitt aus der Endphase eines Telefongesprächs belegen:

- (1) С. Ну а уже то что работы там... При нашей ситуации когда у нас в доме нет...Так сказать..
Г. Н-да//
С. ...руководящей силы (*смеется*)
Г. Ну понятно//
С. Ну тем не менее мы влезли в это дело// Вот//
Г. Ну что ж// Раз так...
(R.R.R.:149)

- (1') С. А уже то что работы там...При нашей ситуации когда у нас в доме нет...Так сказать..
Г. Н-да//
С. ...руководящей силы (*смеется*)
Г. Понятно//
С. Тем не менее мы влезли в это дело// Вот//
Г. Что ж// Раз так...

Ну kommt in allen Gesprächsphasen vor. Besonders deutlich wird die Nützlichkeit dieser Partikel jedoch, wo man sich bemühen muß, nicht gegen die GRICESchen Merkmale zu verstoßen. Dies gilt z.B. für die Einleitung der Endphase eines Gesprächs: Wer die Initiative dazu ergreift, läuft Gefahr, gegen das dritte Merkmal zu verstoßen, wonach die gemeinsame Aktion weitergehen soll, solange nicht beide Teilnehmer sie

beenden wollen. In der Interaktion ist somit die Einleitung der Schlußphase eines Gesprächs ein heikler Punkt, der der Entschärfung durch den besonders frequenten Einsatz von Eröffnungspartikeln bedarf. Dies belegt der auffallende Gebrauch von *ку* zur Eröffnung von Verabschiedungsfloskeln, bzw. bei ganz allgemeinen Floskeln, die das Gespräch beenden sollen wie in Beispiel (1) oder in Floskeln wie *ку ладно*, *ку пока*, *ку счастливо*. (Im Deutschen entspricht hier *also ciao*, *also servus*, *also adieu*, *also baba* u.ä.)

3.2. Eröffnung von klärenden Verständnisfragen:

unbetontes *так*, (*значит*)

Wenn der Hörer nicht ganz sicher ist, ob er eine Äußerung des Sprechers richtig verstanden hat, so kann er ihm dies unter anderem durch eine Verständnisfrage bekunden, durch die er tentativ als Entscheidungsfrage formuliert, wie er die Äußerung verstanden hat¹⁴. Die Eröffnungspartikel hat damit eindeutig anaphorische Funktion, denn sie verweist auf das schon Besprochene zurück.

Im folgenden Gesprächsausschnitt geht es um ein Buch, das sich T. gerne von G. ausleihen möchte. G. hat das Buch jedoch einer Frau geborgt, die in der Zwischenzeit an infektöser Gelbsucht erkrankt ist. G. erzählt dann sehr umständlich von zwei Freundinnen, die auch in Zusammenhang mit diesem Buch stehen. T. kennt sich nicht ganz aus, schließt aber aus den Worten der Freundin, daß das Exemplar des Buches, das sie gelesen hat, nicht ihr eigenes ist. Die Frage, ob sie mit dieser Auslegung des Gesagten richtig liegt, wird mit *так* eröffnet.

- (2) Г. А вот это понимаешь/ совершенно случайно//
Я пришла к своей приятельнице/ а у нее/
ведь все так делается/ а у нее подруга/
которая вообще живет в Душанбе/ то есть
она там работает/ а сюда приезжает ненароком/
и вот видимо у этого свёкра/ видимо у них
великолепная библиотека// Так я понимаю//
И вот она иногда таскает оттуда книги//
И ей дали на срок// Она уезжала на гастроли//
дала мне ее//

- T. Так тебе дали что почитать/ это не твоя?
Г. Мне дали ее почитать/ а потом она приехала/ она..
(R.R.R.:128)

Tak und значит sind in dieser Position völlig funktionsgleich, mit dem einzigen Unterschied, daß *значит* explizit *das heißt* bedeutet: Dazu die folgenden Beispiele mit dem jeweiligen Substitut:

- (2') Значит тебе дали что почитать/это не твоя?
(3) Б. Да/ на пляже вот так в два/ в три ряда
выстраивались будки//
А. Значит у каждого была своя? Или (крзбр.)?
Б. Своя будка/ там оставлялись игрушки/ купальные кос-
(R.R.R.:135)
(3') Так у каждого была своя?

3.3. Eröffnung von weiterführenden Fragen nach neuen Details: unbetontes *a*

Die Durchsicht eines großen Korpus von Fragen, die mit *a* eröffnet werden, läßt den Schluß zu, daß die Hauptfunktion der Partikel *a* in dieser Position in der Erzeugung eines weichen Einsatzes besteht¹⁵. D.h. mit *a* eingeleitete Fragen werden als unverbindlicher und weniger kategorisch empfunden als dieselben Fragen ohne diese Eröffnungspartikel. Dabei ist zu beachten, daß am absoluten Gesprächsanfang *a* nur in Ausnahmefällen vorkommt und das hier Gesagte ausdrücklich für Fragen nach neuen Details zu einem bereits angesprochenen größeren Zusammenhang gilt¹⁶. Erst in zweiter Linie kann man annehmen, daß bei Fragen nach neuen Details die Verzahnung mit dem vorangehenden Gesprächsschritt (Merkmal 2) nicht offensichtlich sein könnte und darin eine weitere Ursache für die signifikant häufige Eröffnung solcher Fragen mit der Partikel *a* zu sehen wäre.

Vermutlich spielen jedoch auch rhythmische Faktoren eine bedeutende Rolle. In der hier behandelten Funktion steht *a* unmittelbar vor dem Fragewort oder vor einem Personalpronomen in der zweiten Person Singular oder Plural. Wenn nun eine Frage am Beginn einer Replik mit dem Fragewort beginnt, so beginnt sie normalerweise (die Mehrzahl der Fragewörter ist ja einsilbig¹⁷) mit einer betonten Silbe- und das ist sowohl in rhythmischer

als auch in kommunikativer Hinsicht abrupt. Man kann dies leicht im Vergleich zum Abfragen von Personaldaten durch Amtspersonen sehen: *Как ваше имя? Где вы родились?* etc.

Sehr typisch ist der folgende Ausschnitt vom Anfang eines Telefongesprächs, der deshalb mit Kontext zitiert wird:

- (4) A. Да?
B. Вера пожалуйста//
A. Ее нет дома//
B. А вы не скажете когда она приходит// (sic!)
(R.R.R.:158)

Im folgenden noch einige Beispiele ohne Kontext:

- (5) А ты чего кашляешь? (R.R.R.:146)
(6) А где Вера? (R.R.R.:153)
(7) А как вы едете? (R.R.R.:133)
(8) А куда? (R.R.R.:121)

Nicht nur mit dem Eliminierungstest, sondern auch mit dem Substitutionstest kann man die Funktion von *a* veranschaulichen: substituiert man in den Fragen nämlich *a* durch *ну*, so verleiht dies den Fragen einen kategorischen, bisweilen sogar unhöflich groben Ton:

- (4') Ну вы не скажете, когда она приходит?
(6') Ну где Вера?

etc.

3.4. Eröffnung von weiterführenden Äußerungen, die neue Details enthalten: unbetontes *a*, *сом*

Dieser Äußerungstyp kann sowohl als initiativer Gesprächsschritt als auch als reaktiver, also als Antwort auftreten. Die beiden in Frage kommenden Partikeln sind in dieser Position fast uneingeschränkt substituierbar, das heißt, *a* kann meist durch *сом* substituiert werden und umgekehrt. Die charakteristische syntagmatische Umgebung für die

Eröffnungspartikeln *сам* und *а*, die in dieser Funktion immer unbetont und vom Folgetext nicht durch Pausen abgetrennt sind, ist das Personalpronomen oder Adverb. Im Vordergrund steht die anaphorische Funktion der Eröffnungspartikel, denn sie signalisiert oder verstärkt¹⁸ den Zusammenhang des eröffneten Gesprächsschrittes mit dem bisherigen Gespräch.

Besonders deutlich wird diese Funktion bei Äußerungen, die eine Art beispielhafter Erläuterungen zu etwas vorher Gesagtem enthalten. Dies gilt für den folgenden Dialog, in dem die Mutter ihren erwachsenen Sohn dazu überreden möchte, an seinem Geburtstag doch etwas zu unternehmen.

- (9) А. Идите в кино куда-нибудь/ или погуляйте//
Б. Ага//
А. Вот я всегда в день рождения в театр ходила//
(R.R.R.:146)

Eine andere typische Sequenz ist auch die Abfolge von mit *а* eingeleiteter Frage und, parallel dazu, ebenfalls mit *а* eingeleiteter Antwort wie in den Beispielen (10) und (11). In Beispiel (12) wird nur die Antwort mit *а* eingeleitet, während die Frage an zweiter Stelle *сам* enthält.

- (10) Н. А с кем же она [Марина] была?
С. А Марина...спала//
(R.R.R.:96)
- (11) А. Ну а как же они говорят?
Б. А оне (sic!) говорят/ в таком-то районе там/...
(R.R.R.:142)
- (12) В. Это вот какие улицы? туда (входят)
Б. А это Суворовский проспект/ вот туда/
(R.R.R.:142)

Diese Beispiele zeigen überdies deutlich, daß *а* als Eröffnungspartikel nichts mit einem Gegensatz zu tun hat, was sonst gerne als Funktion von *а* angegeben wird¹⁹.

3.5. Eröffnung von Widerspruch oder ausweichender Antwort:
unbetontes *да*, (*да нет*).

Im Gespräch möchte normalerweise jeder Teilnehmer recht behalten oder recht bekommen, er sucht die Zustimmung seines

Partners. Von daher stellt die Äußerung von Widerspruch eine Gefährdung des Kooperationsprinzips dar. Wenn ein Gesprächsteilnehmer anderer Meinung ist als sein Partner und im Gespräch die Notwendigkeit entsteht, dies kundzutun, so gerät der entsprechende Gesprächsteilnehmer in einen Konflikt: Einerseits verlangt die Qualitätsmaxime (nach GRICE 1980: 114) von ihm, nichts zu behaupten, von dessen Wahrheit er nicht überzeugt ist, andererseits muß er befürchten, durch einen Widerspruch auf der inhaltlichen Ebene auf der emotionalen Dissens zu erzeugen. Insbesondere wenn ein Sprecher mit einem Widerspruch keinen Dissens erzeugen will, wird er seinen Beitrag also mit einer Eröffnungspartikel einleiten. Hierfür wird im Russischen intonatorisch nicht abgesetztes *da* verwendet. Der Sprecher signalisiert seinem Partner damit, daß er zwar punktuell widerspricht, ohne sich jedoch prinzipiell in Gegensatz stellen zu wollen. Häufig folgt dem einen freundlichen Widerspruch eröffnenden *da* die Anrede des Gesprächspartners mit seinem Namen (Beispiel (13)). Dasselbe gilt analog für die Eröffnung von - wohlwollend - ausweichenden Antworten (Beispiel (14)).

- (13) In dem Ausschnitt aus einem Telefongespräch sprechen die Teilnehmerinnen darüber, in welcher Weise sie Ascorbinsäure zu sich nehmen.

A. А я ее глотаю// Думаешь я ее ем?

B. А-а! А я думала ты сосешь//

A. Да что ты! Я терпеть...

B. (одновременно) А вот я стала сосать/ и даже, не выдержала и выплюнула//

A. Да Катък/ я не умею сосать// Что ты! ...

(R.R.R.:150)

- (14) Ю. Чего ты не был-то вчера?

A. Да так как-то...

(R.R.R.:144)

Ein typischer Kontext für die Eröffnungspartikel *da* sind auch reaktive rhetorische Fragen, die als Antworten auf Entscheidungs- oder Ergänzungsfragen fungieren. Diese rhetorischen Fragen stellen eine besonders drastische Art der negativen Beantwortung einer Frage dar (vgl. Beispiel (15)). Dies gilt auch für Beispiel (16), wo die Ausgangsfrage als Sprechakt ein Vorwurf ist, der mit der rhetori-

schen Frage ganz entschieden zurückgewiesen wird. Die Partikel *da* macht den Widerspruch weniger kategorisch, ihre Funktion besteht in der Abschwächung des Widerspruchs²⁰. Dies sieht man an der Gegenüberstellung der Originalbeispiele und ihren Varianten mit getilgtem *da* ((15') und (16')).

- (15) В швейном деле разбираешься...Портниха, что ли?
- Да уж какая я портниха? Стряпуха.
(Rejmanova 1975:18)
- (15') - Уж какая я портниха?
- (16) А чего вы ее все ругаете?
- Да как же ее не ругать?
(*ebd.*)
- (16') - Как же ее не ругать?

Abschließend zur Eröffnung von freundlichem Widerspruch noch ein Beispiel mit *da нет*, das abgesetzt gesprochen wird, wobei man sich die Intonation leicht fallend vorzustellen hat.

- (17) In dem Gesprächsausschnitt geht es darum, wie in Leningrad und Moskau Wegauskünfte erteilt werden.
В. Нет/ а мне наоборот/ все ласково отвечают/
"Далековато"/...// Далеко/ говорят//
А. Здесь так?
В. Угу//
А. Да нет/ здесь все...близко/ довольно//
(R.R.R.:122)

3.6. Emotionale Eröffnung von Antworten: *oi*

Emotionen kommen in besonderem Maße in prosodischen und gestisch-mimischen Faktoren der Gesprächsführung zum Ausdruck. Der Sprecher kann seine starke emotionale Beteiligung am Gespräch aber auch sprachlich signalisieren, indem er nämlich in seiner Antwort (Beispiel (18)) bzw. Reaktion auf die außersprachliche Situation (Beispiel (19)) die Interjektion *oi* in der Funktion einer Eröffnungspartikel verwendet.

- (18) В. А у вас были собаки?
А. Ой да-а/ У меня были со...Первая моя собака/
это был испанский пудель//
(R.R.R.:115)
- (19) А. Давай сюда-сюда-сюда// (принесли суп)
К. Ой/ да мно-о-го! Ну куда!

Е. Ой но мне/ вот в три раза меньше//
Пожалуйста//
(R.R.R.:167)

Es muß jedoch darauf verwiesen werden, daß ой häufiger in der Funktion einer Rückmeldungspartikel auftritt, als als Eröffnungspartikel. Dies gilt für das folgende Beispiel.

(20) Ой/ да ну нет/ Мам/ я к языкам не способна.
{Russkaja razgovornaja reč' 1983:19}

Mit diesem als eigenes Syntagma und betont gesprochenen ой wird zunächst die Betroffenheit als Hörerreaktion signalisiert. Die unmittelbar folgende mit zwei Eröffnungspartikeln eingeleitete abschlägige Antwort wird dadurch noch weiter abgeschwächt und als nicht leichtfertig gegeben charakterisiert.

4. Eröffnung von Gesprächsschritten, mit denen gegen ein Kooperationsmerkmal verstoßen wird

Auch wenn ein Sprecher prinzipiell kooperativ sein möchte, ergeben sich im Gespräch gelegentlich Situationen, wo der Verstoß gegen eines der Kooperationsmerkmale unvermeidlich ist. Die Eröffnung solcher Gesprächsschritte ist daher kommunikativ besonders wichtig. Mit der geeigneten Eröffnungspartikel kann der Sprecher eben diesen komplexen Zusammenhang signalisieren. Es ist zu beachten, daß die Eröffnungspartikeln in dieser Funktion im Unterschied zu den bisher besprochenen Fällen immer betont und zum Teil sogar durch eine kurze Pause vom Gesprächsschritt, den sie eröffnen, abgegrenzt sind.

4.1. Eröffnung von thematischen Abschweifungen und Initiierung neuer Themen: betontes ну́, ну́ + Anrede, ну вот, ну так вот, вот, да́.

In alltäglichen Gesprächen kommt es immer wieder vor, daß einer der Partner abrupt eine in keiner Weise mit dem gerade besprochenen Thema verknüpfte Frage oder Bemerkung vom Typ *Kann ich das Fenster zumachen?* äußert, ohne damit das Gesprächsthema wirklich ändern zu wollen. Demnach wird

mit einer solchen Äußerung die Relevanzmaxime, nach der man nur zum Thema sprechen soll, verletzt (GRICE 1980: 114). Solche Äußerungen nennt man *Abschweifungen*²¹. Abschweifungen, die sich wie das Beispiel zeigt, oft auf die Konsituation d.h. die Situation, in der das Gespräch stattfindet, beziehen, stören den Ablauf des Gesprächs empfindlich, denn sie verstossen scheinbar gegen alle drei GRICESchen Merkmale: Sie führen weder an das unmittelbare gemeinsame Ziel der Interaktion heran, noch sind sie mit dem Beitrag des Vorredners verzahnt, noch setzen sie die gemeinsame Aktion fort. Dieser Verstoß ist aber in den hier zu behandelnden Fällen, in denen von der prinzipiellen Kooperationsbereitschaft der Gesprächsteilnehmer ausgegangen wird, nur ein scheinbarer, denn die Abschweifung dient auf einer anderen Ebene sehr wohl einem gemeinsamen Ziel, z.B. dem, sich während des Gesprächs nicht zu verkühlen (Beispiel (21)). Derjenige, der eine solche Abschweifung äußert, will also gerade nicht die Kooperation aufkündigen oder mangelndes Interesse am gemeinsamen Anliegen zum Ausdruck bringen. Eben darin liegt der Grund dafür, daß derartige Äußerungen praktisch immer mit Eröffnungssignalen eingeleitet werden, und zwar mit betonten und in der Regel als eigenes Syntagma gesprochenen.

Im Russischen ist es in diesen Situationen üblich, den Gesprächspartner mit seinem Vornamen oder dem Vor- und Vatersnamen anzusprechen²², wobei der Anrede auch betontes *мы* vorangestellt werden kann. Dies ist auch vom kontrastiven Standpunkt her interessant, denn im Deutschen wird in analogen Fällen gerne das Personalpronomen verwendet, was im Russischen unmöglich wäre (vgl. die Übersetzung der Beispiele).

- (21) Im Gespräch zwischen G. und T. ist die Rede von der Dirigentenausbildung. G. spricht gerade sehr ausführlich über einen bestimmten Absolventen der Fortbildungsklasse (Aspirantur), da unterbricht sie T., genauer gesagt: da nützt T. eine Verzögerung in G.s Wortschwall.
T. Галя/ ты боишься...форточки?
(R.R.R.:124)

Du, Galja, soll ich das Fenster zumachen?
(Du, Galja, hast du Angst dich zu verkühlen?)
Nach der Abschweifung, die mit dem Schließen der
Fensterklappe endet, gehen die Gesprächspartner
wieder zum Hauptthema über.

Ein besonders krasser Fall von Abschweifung liegt vor, wenn eine bisher nicht am Gespräch beteiligte Person den Raum betritt und ein Gespräch unterbricht oder sich ins Gespräch einschaltet. Die hinzugekommene Person ist in keiner Weise über den Stand des Gesprächs informiert, kann sich also weder mit dem "gemeinsamen Ziel" identifizieren, noch einen mit dem Vor- text "verzahnten" Beitrag liefern, oder die "gemeinsame Inter- aktion" fortsetzen. Wenn neu hinzugekommene Gesprächsteilneh- mer ihre Äußerungen mit Eröffnungspartikeln beginnen - was nor- malerweise der Fall ist -, so signalisieren sie damit, daß sie sich der Störung des kooperativen Gesprächsklimas bewußt sind. Eben dadurch jedoch wird die Wirkung der Störung abgeschwächt, sodaß sie für die bisherigen Gesprächsteilnehmer akzeptabel wird. Im folgenden Gesprächsausschnitt sind von der gerade eingetretenen Valja gleich zwei Eröffnungssignale verwendet worden, die jeweils ein eigenes Syntagma bilden.

- (22) Sveta erzählt ihrem Mann und einer Kollegin über eine Bergtour, die sie kürzlich gemacht hat. Alle sind voll für das Thema engagiert, da kommt Valja herein und berichtet etwas Dienstliches, was ebenfalls für alle von Interesse ist.
В. Ну так вот// Слушайте// Она согласилась/... 23
(R.R.R.:91)

Ein eindeutiger Verstoß gegen das Kooperationsprinzip liegt weiters dann vor, wenn einer der Gesprächsteilnehmer kein Interesse mehr am bisher besprochenen Thema hat und ein neues Thema initiieren möchte. Um den entstehenden Mißton möglichst gering zu halten, signalisiert er auf der nicht- inhaltlichen Ebene des Gesprächs mit Eröffnungspartikeln Solidarität. Es werden dieselben sprachlichen Mittel ver- wendet wie bei thematischen Abschweifungen.

- (23) Galja erzählt begeistert über den Kulturklub in der Schuhfabrik Burevestnik. Tanja interessiert das offensichtlich nicht mehr so sehr, sie möchte das Thema wechseln.
Т. Ну-у// Галя/ (крэбр.) "Анну Каренину"--то ты видела?
(R.R.R.:131)

Du, Gaija, "Anna Karenina" hast du doch gesehen?

Bei der Eröffnung von thematischen Abschweifungen und Initiierung neuer Themen erfüllen die Eröffnungspartikelchen bzw. die Anrede zusätzlich zu den Minimalfunktionen nach BURKHARDT auch eine wichtige affektive Funktion: sie fungieren gleichsam als Entschuldigung für die Unterbrechung, als Eingeständnis dafür, daß es dem Betreffenden irgendwie peinlich ist zu unterbrechen oder das Thema zu wechseln. In dieser Funktion tritt auch syntagmatisch selbständiges *som* auf: Wenn ein Sprecher seinen Gesprächsschritt damit eröffnet, setzt er einen Schlußpunkt unter das bisher Gesagte, im Sinne von *o.k.* oder *so weit so gut* und gewinnt Zeit für den "Anlauf" für ein neues Thema bzw. den Ansatz zu einem neuen Teilthema, im Rahmen des bisher besprochenen Themas, ohne daß der Hörer ihn mißverstehen und meinen könnte, er sei nun am Wort²⁴.

- (24) Im folgenden Ausschnitt aus einem Telefongespräch zeigt *som* die Wende von der Aufzählung negativer Charakteristika einer Datscha zu der positiver an:
C. Вот// Во я... очень много искала всю очень...
(R.R.R.:149)

An der Grenze zwischen thematischer Abschweifung und neuem Thema stehen Zusätze, die dem Sprecher *n a c h t r ä g l i c h* einfallen. Solche Zusätze werden charakteristischerweise mit intonatorisch selbständigem, betonten *da* eröffnet. In Beispiel (25) fällt dem Sprecher etwas Widersprüchliches zu dem bisher Gesagten ein, in Beispiel (26) etwas ganz anderes, das nicht zum bisherigen Thema gehört.

- (25) Б. ... и только уносился ключь/ да! И шевлонг еще/
(R.R.R.:135)

- (26) Да/ ты не забудь/ позвони как приедешь//
(Russkaja razgovornaja reč' 1983:114)

Mit diesem *da* wird also eine unvermittelte Ergänzung eröffnet, wobei der Sprecher, indem er signalisiert, daß ihm das Betreffende eben eingefallen ist, auf der sozialen Ebene dafür sorgt, daß kein Dissens entsteht. Die Eröffnungspartikel dient als Erklärung und Entschuldigung²⁵.

4.2. Eröffnung der Rückkehr zum Hauptthema nach einer thematischen Abschweifung: betontes *ну вот, ну, так, так вот, мы знаем* (bzw. Ableitungen von dieser Form)

Nach einer Abschweifung ist die Rückkehr zum ursprünglichen Hauptthema eine Art "Themawechsel zweiter Ordnung". Es ist daher nicht verwunderlich, daß die Wiederaufnahme des Hauptthemas üblicherweise genau so signalisiert wird wie der Themawechsel bzw. die Abschweifung, nämlich mit einer betonten Partikel oder Partikelkombination, die in vielen Fällen auch intonatorisch abgegrenzt gesprochen wird. Innerhalb der Minimalfunktionen der Eröffnungspartikeln nach BURKHARDT liegt hier das Hauptgewicht auf der Aufmerksamkeitssteuerung, um das Interesse des Hörers wieder auf die Hauptsache zu lenken.

Das folgende Beispiel stammt aus der Beschreibung einer Bergtour auf der Krim. Sveta, die an der Bergtour teilgenommen hat, ihr Mann und eine Kollegin haben sich in der Mittagspause zu einem Kaffee zusammengesetzt. Ihr Mann und ihre Kollegin möchten gerne hören, wie diese Tour für Sveta verlaufen ist. Der Bericht wird durch die Ankunft von Valja unterbrochen, die etwas Wichtiges Dienstliches auszurichten hatte. (s.oben Beispiel (22)). Nach Abschluß dieser thematischen Abschweifung fordert Natascha Sveta auf, fortzufahren:

(27) Н. Ну Светик/ рассказывай//
С. Ну вот/ мы значит шли по этим склонам... 26
{R.R.R.:92}

In den Kategorien von BURKHARDT (s.oben unter 1.) gesprochen, haben diese Partikeln also sowohl anaphorische als auch kataphorische Funktion²⁷.

5. Zusammenfassung

Es gehört zu den charakteristischen Eigenschaften *s p o n t a n e r* gesprochener Sprache, daß die Sprecher ihre Äußerungen mit verschiedenen sprachlichen und nicht-sprachlichen Mitteln *g l i e d e r n*. In der vorliegenden Analyse wurden die Eröffnungspartikel des Russischen behandelt, also jene sprachlichen Gliederungssignale, mit denen Gesprächsschritte eröffnet werden. Es sind dies in erster Linie die Partikel *a*, *сом*, *да*, *ны* und *так* sowie verschiedene Kombinationen dieser fünf Partikel miteinander.

Die Eröffnungspartikel sind durchwegs polyfunktional. Neben den nach BURKHARDT (1982:149) allen gemeinsamen "Minifunktionen" wie Kontaktherstellung, Kohärenzerzeugung und Appell an die Aufmerksamkeit des Hörers gestalten sie alle den Anfang eines neuen Gesprächsschrittes nach einem Sprecherwechsel unverbindlicher - mit einem Bild aus der Musik gesprochen: Sie erzeugen einen weichen Einsatz. Die Frequenz der Verwendung von Eröffnungspartikeln generell und einzelner Eröffnungspartikel im speziellen variiert zwar von Sprecher zu Sprecher, weist aber dennoch für die russische Standardumgangssprache (*разговорная речь*) gemeinsame Züge auf, die in der Regel verallgemeinert werden können.

So konnte in der vorliegenden Analyse gezeigt werden, daß die Wahl der einen oder anderen Eröffnungspartikel nicht nur von persönlicher Vorliebe abhängt, sondern bestimmte Gesetzmäßigkeiten aufweist, die in Zusammenhang mit dem Inhalt des jeweils eröffneten Gesprächsschrittes stehen. Die Inhalte von Gesprächsschritten wurden anhand der GRICESchen Kooperationsmerkmale eingeteilt in solche, die keine Gefährdung des Gesprächsklimas darstellen und in solche, die in sich die Gefahr bergen, das Kooperationsprinzip zu stören. Während die Eröffnungspartikel von Äußerungen, die dem Kooperationsprinzip entsprechen, unbetont und syntagmatisch unselbständig sind, sind die Eröffnungspartikel von Äußerungen, die gegen eines der GRICESchen Kooperationsmerk-

male verstoßen, normalerweise betont und häufig eigene Syntagmen.

Für die Eröffnung von Gesprächsschritten, die gegen kein Kooperationsmerkmal verstoßen, konnte im einzelnen gezeigt werden, daß *ну* die universellste Eröffnungspartikel ist, d.h., praktisch jeder Gesprächsschritt, der ein Aussagesatz ist, kann mit *ну* eröffnet werden. Klärende Verständnisfragen werden mit *так* oder *значит* eröffnet, während weiterführende Fragen nach neuen Details - der häufigste Fragetyp - mit *а* eingeleitet werden. Weiterführende Äußerungen, die neue Details enthalten, eröffnen Sprecher des Russischen vorwiegend mit *сом* und *а*, wobei natürlich auch das universelle *ну* sehr gebräuchlich ist. Als Übergangskategorie zu jenen Äußerungen, die dem Kooperationsprinzip widersprechen, wurden noch ausweichende Antworten und Widerspruch erörtert. Hier kann der Sprecher mit Hilfe von Eröffnungspartikeln, wobei vorwiegend *да* und *да нет* verwendet werden, signalisieren, daß er zwar aktuell widerspricht, nicht aber Dissonanz erzeugen will.

Die Eröffnung von Gesprächsschritten, mit denen gegen ein Kooperationsmerkmal verstoßen wird, ohne daß der Sprecher wirklich die Kooperation aufkündigen möchte, ist kommunikativ besonders wichtig. Solche Gesprächsschritte werden immer mit betonten Eröffnungspartikeln eingeleitet, die häufig eigene Syntagmen darstellen. In der Analyse wurden zwei Typen solcher Gesprächsakte behandelt. Thematische Abschweifungen und Initiierungen neuer Themen werden mit betontem *ну* (bzw. *ну* + Anrede), *ну вот*, *ну так вот*, *вот* oder *да* eröffnet. Die Rückkehr zum Hauptthema nach einer Abschweifung ist ebenfalls eine Art Themawechsel und wird mit zum Teil denselben Eröffnungspartikeln eingeleitet wie die thematische Abschweifung: *ну вот*, *ну*, *так*, *так вот*, *так знаешь* (bzw. Ableitungen von dieser Form).

Fragen wir zum Schluß noch nach dem Anteil der Eröffnungspartikeln an der zu Beginn des Beitrages angesprochenen versteckten Regie spontaner Gespräche. Wenn ein Sprecher seiner Äußerung eine Eröffnungspartikel voran-

stellt, gibt er seinem Partner eine Regieanweisung: Jetzt bin ich am Wort und werde gleich etwas sagen. In der vorliegenden Analyse konnte darüber hinaus gezeigt werden, daß die Wahl der einen oder anderen Eröffnungspartikel einen Hinweis für den Hörer enthält, welcher Art der Gesprächsschritt sein wird. Eröffnungspartikeln leisten somit Regiearbeit sowohl hinsichtlich der aktuellen Rollenverteilung, als auch hinsichtlich der Steuerung der Aufmerksamkeit und Erwartung des jeweiligen Hörers.

A n m e r k u n g e n

- 1 *Gesprächsschritt* ist im Sinne der Definition von GOFFMAN (1974:201) zu verstehen, als "das, was ein Individuum tut und sagt, während es jeweils an der Reihe ist".
- 2 Vgl.: in HENNE-REHBOCK (1982:26): *ne, nich, nicht, nicht wahr, wa, geil, ja, woll* und bei STELLMACHER (1972) *na, und so, nu(n), also, da, eben*.
- 3 Für das Englische wird dieses Phänomen unter dem Begriff *Gambit* untersucht, wobei der Ansatz von EDMOUSON, von dem HOUSE (1982) ausgeht, besonders interessant ist.
- 4 Im Sinne der Definition von HENNE-REHBOCK (1982:182) sind Gesprächsakte "sprachliche und gestisch-mimische *m i n i m a l - k o m m u n i k a t i v e G e = s p r ä c h s e i n h e i t e n*, die innerhalb eines Gesprächs einen handlungsmäßigen, auf jeden Fall spezifischen Stellenwert haben". (Sperrungen im Original).
- 5 Weiters ist ein Schlußsignal nicht per se ein Schlußsignal, sondern erst durch die Übereinstimmung der Intention des Sprechers mit der Interpretation des Hörers. Hörerinterpretation und Sprecherintention sind zwar meistens ähnlich, jedoch nicht immer, denn es kommt durchaus auch vor, daß ein internes Gliederungssignal vom Hörer als Schlußsignal interpretiert wird, er also das Wort ergreift und der Sprecher sich unterbrochen fühlt, eben weil er nur intern gliedern wollte. Der auf diese Weise zustande kommende Sprecherwechsel wird von RASPER u.a. (1978:11-12) als (Sprecher-) "Wechsel 2.Art" bezeichnet.
- 6 Sofern die im folgenden zitierten Beispiele aus diesem Textband stammen, wird die Quelle verkürzt mit R.R.R., gefolgt von der Seitenangabe, angegeben.
- 7 Nach der Unterteilung der Alltagsgespräche bei FUCHS-SCHANK (1975:8, 18) handelt es sich bei den analysierten Gesprächen um "Small Talk" (im Gegensatz zu Beratungs- und Informationsgesprächen sowie Dienstleistungsgesprächen).
- 8 Vgl.: OEVERMANN (1972), wonach Unterschichtkinder mehr "Solidarität verstärkender Floskeln" gebrauchen als Mittelschichtkinder (zit. nach STELLMACHER (1972:522)). Für das Russische wird im Zusammenhang mit der Verwendung synsemantischer lexikalischer Elemente (*незнаменательная лексика*) in der *разговорная реѳ'* insbesondere auf den Bildungsfaktor hingewiesen: je gebildeter jemand ist, desto weniger solcher Elemente verwendet er, und, wenn er sie verwendet, so variiert er verschiedene Elemente und nuanciert mit ihnen zugleich seine Rede (vgl. SIROTININA 1974:71-73).
- 9 Die französischen Gliederungspartikel insgesamt sind z.B. bei GÜLICH (1970) sehr ausführlich beschrieben.
- 10 Eröffnungssignale mit explizit ausgedrückter kommunikativer Funktion von *Typ слушай-ка Галь* (R.R.R.:125) gehören

einer meta-kommunikativen Ebene an und werden im folgenden nicht berücksichtigt.

- 11 Es ist nicht möglich, in diesem Rahmen auf die vielen verschiedenen Funktionen von *ну* einzugehen und ich beschränke mich auf einige Verweise: Im vierbändigen Akademiewörterbuch sind für *ну* 6 Bedeutungen angegeben, ZEMSKAJA (1979:88) behandelt *ну* und *сом* in ihrer Funktion als Pausenfüller, SVEDOVA (1960:190-219) bringt viele Beispiele vor allem für idiomatische Verwendungen von *ну*. Die von VASILYEVA (o.J.:94-107) angeführten Beispiele sind nur zum Teil richtig interpretiert, denn die Autorin schreibt gelegentlich Funktionen des Kontextes der Partikel *ну* zu. So ist in Sätzen wie den folgenden *ну* Eröffnungspartikel und nicht - wie von der Autorin vorgeschlagen wird - "Ausdruck der Aufforderung etwas zu sagen oder zu tun". (ebd.94)
Ну, говори, где ты побывал?... Ну говори!
Вот какой упрямый!
Ну, пойдёмте... Каждая в свой класс...
Bezüglich der zahlreichen Partikelkombinationen mit *ну* (*ну вот, ну да, ну и*), die zum Teil idiomatische Bedeutungen haben, verweise ich auf das einschlägige Wörterbuch von ROGOZNIKOVA (1983).
- 12 Gerade an solchen Konsequenzen der Nichtverwendung von Partikeln sieht man, wie fatal ihre Ausparung aus dem Fremdsprachenunterricht ist.
- 13 Den Begriff des "weichen Einsatzes" übernehme ich von GÜLICH (1970:72), die ihn z.B. auf das französische *eh bien* anwendet. Für das Deutsche nennt HARWEG (1968:380) *hast du schon gehört, weißt du schon* als Beispiele für einen weichen Einsatz.
- 14 Zur Spezifik der Hörerreaktionen im Russischen s. RATHMAYR (1984).
- 15 Einen Sonderfall der Verwendung von *a* zur Eröffnung von Fragen stellt z.B. die Eröffnung von bestimmten Rückfragen dar. Dazu s. RATHMAYR (1983:133).
- 16 Einen anderen Schwerpunkt setzt ZEMSKAJA bei der Interpretation von *a* in dieser Position: Sie bezeichnet es als *средство установления контакта, непринужденности* (ZEMSKAJA 1979:91). Diese Interpretation greift jedoch zu kurz, denn wenn auch Fragen mit der Eröffnungspartikel *a* charakteristisch für ungezwungene Gespräche sind, so kann es doch nicht die vorrangige Funktion der Partikel sein, den Kontakt herzustellen, da die Beispiele eindeutig zeigen, daß der Kontakt zwischen den Gesprächspartnern bereits bestehen muß, d.h. Voraussetzung für das Stellen von Fragen mit *a* ist.
- 17 Nach den Zählungen von ROZANOVA (in: *Russkaja razgovornaja reč'* 1983:12) ist in 95% der untersuchten Fälle eine der ersten drei Silben eines Satzes betont, wobei Fragen jedoch nicht als eigener Satztyp berücksichtigt wurden.

- 18 Die so eingeleiteten Gesprächsschritte enthalten meist auch andere anaphorische Mittel, z.B. *она - Марина* (Beispiel(10)), die Wiederholung *говорят - говорят* (Beispiel(11)).
- 19 Vgl. das französische *mais*, das als Eröffnungspartikel ebenfalls keinen Gegensatz ausdrückt (GÜLICH 1970:76).
- 20 Die Beispiele (15) und (16) entnehme ich REJMANKOVA (1975), die zwar den Kontext für *да* in ähnlicher Weise beschreibt, wie es hier geschehen ist, ohne jedoch auf die spezielle Funktion der Partikel einzugehen.
- 21 Zur Definition des Begriffs *Abschweifung* s. RONCADOR-BUBLITZ (1979:286).
- 22 Die Untersuchung der "Kontaktfunktion" anhand belletristischer Texte des 19. und 20. Jahrhunderts von GAJSINA (1967) zeigt, daß die Anrede mit dem Namen in stilisierten Dialogen sehr viel häufiger vorkommt als in natürlichen. Es kommt ihr dort generell eine kontakterzeugende Funktion zu.
- 23 Die Akzentuierung übernehme ich aus Russkaja razgovornaja reč' (1983:34), wo dieses Beispiel im Zusammenhang mit der Betonung der Partikeln besprochen ist.
- 24 Der Vollständigkeit halber sei hier angemerkt, daß *вот* die Funktion einen Schlußstrich zu ziehen, das Ende eines bestimmten Themas anzukündigen, sehr viel häufiger natürlich als Schlußsignal hat. Dazu das folgende Beispiel aus ZEMSKAJA (1979:91): *Вовка был здесь// Он у нас был три дня/ сегодня уехал// Вот//*
- 25 Bei der Beschreibung der Partikeln in der *razgovornaja reč'* wird diese Funktion von *да* in analoger Weise beschrieben: "да употребляется при припоминании чего-либо" (Russkaja razgovornaja reč' 1983: 114; ZEMSKAJA 1979:91).
- 26 Zur Akzentuierung s. Anm. 23.
- 27 Dieselben Partikeln können auch als interne Gliederungssignale verwendet werden, und zwar, wenn der Sprecher signalisieren will, daß jetzt etwas ganz besonders Wichtiges kommt, auf das er die Aufmerksamkeit des Hörers ganz speziell lenken will. In Erzählungen geht es dabei oft um die Wiederaufnahme des Hauptstranges. Dazu das folgende Beispiel aus PAUSTOVSKIJ, *Bespokojnaja junost'*, zitiert nach IVANOVA (1970:13):
Я только что был там, на площади. Я очень забыл Россию. Не по своей вине. Так вот, я протискался в первые ряды, чтобы посмотреть на солдат. (Hervorhebung im Original).

L i t e r a t u r

- BURKHARDT A., Gesprächswörter. Ihre lexikologische Bestimmung und lexikographische Beschreibung. In: Mentrup W. (Hg.), *Konzepte zur Lexikographie. Studien zur Bedeutungserklärung in einsprachigen Wörterbüchern*. Tübingen 1982, S.138-171.
- FUCHS H.- SCHANK G., *"Alltagsgespräche". Texte gesprochener deutscher Standardsprache III*. München 1975.
- GAJSINA R.M., *Sredstva rečevogo kontakta v sovremennom russkom jazyke*. AKD. Saratov 1967.
- GAK V.G., *Russkij jazyk v zerkale francuzskogo. Očerki sed'moj časti* II. *Russkij jazyk za rubežom* 1971, 2, S.63-69.
- GARFINKEL H., *Studies in Ethnomethodology*. Englewood Cliffs, New Jersey 1967.
- GOFFMAN E., *Das Individuum im öffentlichen Austausch*. Frankfurt/M. 1974.
- GRICE H.P., *Logik und Gesprächsanalyse*. In: Kušmaul P. (Hg.), *Sprechakttheorie*. Wiesbaden 1980, S.109-126.
- GÜLICH E., *Makrosyntax der Gliederungssignale im gesprochenen Französisch*. München 1970.
- HARWEG R., *Textanfänge in geschriebener und gesprochener Sprache*. *Orbis* 17, 1968, S.343-388.
- HENNE H.- REHBOCK H., *Einführung in die Gesprächsanalyse*. Berlin - New York 1982.
- HOUSE J., *Gambits in deutschen und englischen Alltagsdialogen. Versuch einer pragmatisch-kontrastiven Analyse*. *Grazer Linguistische Studien* 17/18, 1982, S.110-132.
- IVANOVA T.K., *Funkcii časticy vot i tol'ko v sovremennom russkom jazyke*. AKD. Blagoveščensk 1970.
- OEVERMANN U., *Sprache und soziale Herkunft*. Frankfurt/M 1972.
- PROKUROVSKAJA N.A., *Nekotorye osobennosti upotreblenija časticy vot v ustnoj razgovornaja reči. Voprosy stilistiki*. Vyp.8. Saratov 1974.
- RASPER CH.- RUDIGKEIT R.- SCHÄFER G.- WENNER D., *Die Beziehung zwischen Turn-taking Verhalten und sozialem Rang. Ein Modellversuch zur praktischen Anwendbarkeit eines turn-taking Systems*. *Linguistische Berichte* 56, 1978, S.1-22.
- RATHMAYR R., *Die Modifikation der Entscheidungsfrage durch Partikeln im Russischen*. *Slavistische Linguistik* 1982 (hgg. von H.P. Mehlig). München 1983, S.121-156.

- RATHMAYR R., Der Hörer als Sprecher: Die kommunikative Funktion von Rückmeldungspartikeln im Russischen. In: *Slavistische Linguistik 1983* (hgg. von P. Rehder) München 1984,
- REJMANKOVA, L., Ob upotrebleniji častic pri osuščestvlenii svjazi meždju replikami. *Československa rusistika XX*, 1975, 1, S.16-19.
- ROGOŽNIKOVA R.P., *Slovar' sočetanij ákvivalentnych slovu*. Moskva 1983.
- RONCADOR M.von - BUBLITZ W., Abschweifungen. In: Weydt H. (Hg.), *Die Partikeln der deutschen Sprache*. Berlin, New York 1979, S.285-298.
- RUSSKAJA RAZGOVORNAJA REČ'. (Otv.red. Zemskaja, E.A.) Moskva: Nauka 1973.
- RUSSKAJA RAZGOVORNAJA REČ'. *Fonetika, morfologija, leksika, žest*. (Otv.red. Zemskaja, E.A.) Moskva: Nauka 1983.
- RUSSKAJA RAZGOVORNAJA REČ'. *Teksty*. Moskva: Nauka 1978.
- SCHANK G., Zur Binnensegmentierung natürlicher Dialoge. In: Berens F.-J.-Jäger K.-H.-Schwitalla G., *Projekt Dialogstrukturen*. München 1976, S.35-72.
- SIROTININA O.B., *Sovremennaja razgovornaja reč' i ee osobennosti*. Moskva 1974.
- SLOVAR' RUSSKOGO JAZYKA v četyrech tomach. Moskva: Akademija Nauk SSSR 1957-61.
- STELLMACHER D., Gliederungssignale in der gesprochenen Sprache. *Germanistische Linguistik 4*, 1972, S.518-530.
- ŠVEDOVA N.JU., *Očerki po sintaksisu russkoj razgovornoj reči*. Moskva 1960.
- VASILYEVA A.N., *Particles in Colloquial Russian*. Moskva o.J.
- ZASORINA L.N., *Častotnyj slovar' russkogo jazyka*. Moskva 1977
- ZEMSKAJA E.A., *Russkaja razgovornaja reč'*. *Lingvističeskij analiz i problemy obučenija*. Moskva 1979.
- 2380 *naibolee upotrebiteľ'nyh slov russkoj razgovornoj reči*. Moskva 1968.

T E X T E

ЧИНАРИ

Глава из книги Якова Семеновича Друскина (1902-1980)
Сон и Явь, 1968

*Автопортрет бессмыслицы*¹

С древнейших времен людей интересовал абсурд, парадокс, бессмыслица: Гераклит, Зенон - апории, Платон в позднейших диалогах, Николай Кузанский - *docta ignorantia*, Кант, Фихте, Гегель, Кьеркегаард и многие другие. Источник абсурда - сама жизнь, то и искусство не может избежать абсурда, бессмыслицы.

Уже несколько десятилетий на Западе, а сейчас и у нас (например Померанец), абсурдом, парадоксом, бессмыслицей интересуются и занимаются логики, математики, лингвисты, философы, теологи, писатели.

Современная литература на Западе создала за последние 15 или 20 лет театр абсурда (Ионеско, Беккет и др.). Он создан был в России за 20 или 25 лет до этого поэтами А.И.Введенским и Д.И.Хармсом.

Стихи Введенского и Хармса не имеют ничего общего ни с "литературой подсознания", ни с сюрреализмом, не было никакой "игры с бессмыслицей". Бессмыслица или, как писал Введенский в 1930 г., "звезда бессмыслицы" ("Кругом возможно Бог") была приемом познания жизни, то есть гносеологически-поэтическим приемом.

Введенского интересовала бессмыслица с начала 20-х гг. Еще тогда он говорил: меня интересуют три темы - время, смерть, Бог. Относительно времени до сих пор ни философы, ни физики не могли дать удовлетворительной теории. В теории относительности и в микрофизике возникают неразрешимые парадоксы, то есть бессмыслицы. Биологически смерть понятна, но смерть разумного существа непонятна и бессмысленна. Еще так называемые дикари на острове Маори говорили: смерть - оскорбление человеческого достоинства. Что касается третьей темы - Бог, - то непонятность ее для человеческого разума ясна. Все это сверхразумные бессмыслицы.

Теперь приведу слова Введенского: "Если мы чувствуем дикое непонимание, то мы будем знать, что этому непониманию никто не сможет противопоставить ничего ясного. Горе нам, задумавшимся

о времени. Но потом, при разрастании этого непонимания тебе и мне станет ясно, что нету ни горя, ни нам, ни задумавшимся, ни времени". Из той же вещи: "...и в стенках сосуда времени ему показался Бог". ("Серая тетрадь", 1932 г.).

То, что мы видим, мы видим через наш ум: непосредственно глазами мы видим не предметы, а только цвета и линии. Наш ум накладывает на то, что мы видим, некоторую сетку; мы, непосредственно не сознавая этого, рисуем. Это неосознанное рисование и есть наложение сетки на непосредственно видимый, слышимый, обоняемый, вообще воспринимаемый мир. Эта сетка и создает предметность мира. Мы называем ее системой категорий. Как нет двух вполне одинаковых людей, так нет и двух вполне одинаковых систем-сеток, налагаемых на мир, то есть каждый видит мир по-своему. Но у большинства людей видение мира, их сетки не отличаются так сильно, чтобы они не понимали друг друга. Объединяет их общий язык, он и есть сетка, налагаемая на мир. Когда я говорю о мире, я имею в виду не только внешний мир, но и внутренний, потому что и себя человек видит не таким, какой он есть, а каким кажется ему или каким хочет быть, а иногда, может, и таким, каким не хочет быть.

Я буду различать два типа языка: утилитарный и не утилитарный - "не единым хлебом жив человек". Первый - служит для личного или совместного удовлетворения физических, социальных и отчасти душевных нужд. Второй - для удовлетворения духовных нужд - язык искусств, не только словесных, но и изобретательных, музыкальных и др., философский язык, религиозный, ритуальный.

Утилитарный язык, назовем его общественным, создает, во всяком случае в цивилизованном обществе, представление предмета, представление детерминированного причинно-действенного предметного мира. В обыденной жизни наше отношение к миру корыстное: мир и все в мире нас интересует лишь постольку, поскольку оно может удовлетворять наши практические нужды. Это естественно для нас, а потому и понятно - утилитарно-общественный язык - понятный, рациональный, во всяком случае мы стремимся к тому, чтобы он был понятным. Неутилитарный язык может быть понятным и не понятным. Если он всегда понятен, он становится утилитарным. В изречении "не единым хлебом жив человек", определяющем не утилитарный интерес, словом "хлеб" названо все полностью понятное, то есть утилитарное; духовное, во всяком случае полностью, не может быть понятно, оно до некоторой степени всегда алогично, а рационально.

Если не бояться слов, то по-гречески назовем это парадоксом (Киркегаард), по-латински - абсурдом (Тертуллиан), по-русски - бессмыслицей (Введенский). Еще Гете сказал: плохо то стихотворение, в котором все понятно (передаю только смысл).

Может быть, бессмыслица - это попытка увидеть жизнь как она есть в тот момент, когда я снял данную сетку и еще не успел наложить следующую. Но не есть ли это цель всякого искусства?

В двадцатые годы Введенский писал еще почти "понятные" стихи, хотя некоторые его сравнения, эпитеты и другие тропы были уже необычными. В 1921 или 1922, в крайнем случае не позже 1923 г., он написал "Парша на отмели". Ничего подобного этому я не знаю. Я не филолог, но, мне кажется, и филолог не сможет указать предшественника Введенского. Это не Хлебников. В интересной эссеистической статье Ю.Н.Тынянова к пятидесятилетнему Хлебникову он пишет об его инфантильности и пантеизме. У Введенского этого не было. Ему были абсолютно чужды словообразования и заумь Хлебникова. Он был теист, православный, его поэзия - интеллектуальная, философская. Сам Введенский сказал мне: "Хлебников мне чужд, уж скорее мне ближе Крученых". Именно "уж скорее", потому что и Крученых был ему чужд. С 1922 г. я не помню, чтобы он упоминал какого-либо близкого ему поэта или писателя нашего века. Вопрос этот очень интересен: возник ли зрелый Введенский из *ничто* или у него, как и у большинства, а может и всех поэтов, был предшественник.

И еще сказал мне Введенский: "В поэзии я, как Иоанн Креститель, только предтеча", то есть предшественник нового взгляда на жизнь и искусство.

В любом обществе, в любой культуре существует ряд условностей и ограничений, без которых общество существовать не может. К условностям и ограничениям Фрейд относит и правила грамматики и шире - семантики вообще. К ним же относятся и правила поведения, а также многое из того, что в обществе, культуре, искусстве, в общем взгляде на жизнь, в привычных психологических ассоциациях считается общепризнанным, несомненным, устойчивым (по выражению Киркегаарда).

У Андерсена есть сказка "Голый король". Люди сами создают фетиши, а потом верят в них. Бэкон назвал их идолами. Создают идолов немногие люди, в верят в них - многие. Хитрые люди придумали, что сошьют королю платье, которое будут видеть только

умные. Король и все другие люди поверили им и хотя видели короля голым, думали, что видят так потому, что они глупые. Другие - боялись, что их назовут глупыми и потому молчали. И только маленький мальчик сказал: а король-то ведь гол; и все увидели, что король гол.

Д.И.Хармс в некоторых своих рассказах был таким мальчиком; он не боялся сказать: а король-то ведь гол. Это относится ко многим создаваемым людьми идолам.

Характерно отношение Хармса к чуду. Оно было не традиционным и абсолютно бескорыстным. Его интересовало чудо как чудо. Есть у него рассказ о чудотворце, не совершившем ни одного чуда. Ему было достаточно сознания того, что он может творить чудеса.

С Чехова начинается разрушение сюжета. Наиболее радикально сделал это Хармс в небольшом рассказе о Рыжем человеке.

У Кафки, у Хармса и у Введенского бессмысленные ситуации или положения, в которые попадает человек, часто открывают ноуменальное существо человека ("сокровенный сердца человек") и его отношение к тому, что превосходит его. Но у Введенского (у Хармса редко) бессмыслица не только ситуации, но и семантическая. Это уже прием:

- а) онтологического познания,
- б) гносеологический,
- в) поэтический.

Гносеологически (б) - бессмыслица, как прием познания жизни и мира, осуществляется - поэтически (в) и как результат - изображение сущности жизни.

Поэтому Введенский и считал, что о стихотворении надо говорить - правильно или неправильно, а не красиво или некрасиво.

Противоположения: Веберн - Шёнберг, Введенский - Хармс. Первое, пусть, А, второе - Б. А - некоторая замкнутость формы, жизнь не входит в искусство; Б - некоторая незамкнутость формы, так как жизнь входит в искусство, а жизнь человека до его смерти незамкнута. И А и Б - "чинарное" или атональное искусство: определяется не категориями красивого - некрасивого, но правильного (α) - неправильного (β). С этой точки зрения искусство нечинарное или определяемое категориями красивого - некрасивого, эмоционального и пр. - неправильное - β. Тогда искусство А полностью определяется понятием п р а в и л ь н о - α. Но в

жизни есть и правильное и неправильное, и совершенное и несовершенное, и хорошее и плохое, вплоть до безвкусицы и пошлости. Тогда и искусство Б не определяется целиком понятием правильного (α), в нем есть и неправильное (β) в его столкновении с правильным. (Тональные вещи Шёнберга, его тексты к "Лестнице Иакова" и "Моисею и Аарону", у Хармса - "Старуха" и др.). Причем и в несовершенном, и в неправильном может появиться в этом случае совершенное и правильное. Если в А - α , то в Б не β , а α/β . Мое сомнение, вернее вопрос: не станет ли α , как только α , когда-нибудь новым классицизмом? И у Веберна, и у Введенского искусство экзистенциальное, но из-за чистой правильности и замкнутости нет ли тенденции к классицизму? И у них есть небольшая погрешность в некотором равновесии,² и не меньшая, чем у Шёнберга и Хармса, написал же Введенский: "Уважай бедность языка, уважай нищие мысли";³ но чистая правильность небольшой погрешности, ее абсолютная точность, не есть ли или не станет ли правилом равновесия - тогда уже без погрешности? Я только спрашиваю, может, и А, и Б равноправны и есть два вида экзистенциального искусства?

Введенский раз сказал мне: бывает, что приходят на ум две рифмы, хорошая и плохая, и я выбираю плохую, именно она будет правильной. Слова Хармса: главное в искусстве - жертва. Смысл тот же, ведь жертвуют не плохим, а хорошим, жертва плохим - не жертва. Но высказывание Хармса не только более общее, но и более экзистенциальное, во-первых, в пределах искусства, во-вторых, и в жизни: и Отец пожертвовал Сыном. Для Б жертва более характерна и более радикальна: жертва самой α -ой. В тональном, эмоциональном и нечинарном искусстве нет жертвы α , потому что нет и самого понимания α , это просто β . Но в Б есть и α , и понимание α , и иногда жертва α , поэтому - α/β .

Веберн более радикален, чем Шёнберг, Шёнберг более смелый. Радикальность и смелость в том смысле, как я понимаю эти слова, несовместимы. Смелый обычно открыватель; радикальный тот, кто полностью принял новое открытие, реализовал его; но он не элигон, он тоже чинарь. Смелый открыл α , но он не боится поставить α в некоторое соотношение с β , то есть с неправильным, даже банальным и пошлым. Даниил Иванович говорил: надо подойти к пропасти, стать на самом краю ее, взглянуть вниз и не упасть. Что внизу? Может быть, чувство и страсть, но очень часто, особенно

в наше время, чувство выражается банально и пошло. Смелый не боится ни банальности, ни пошлости, поэтому иногда, может быть, и падает в пропасть, но, может, только как будто падает, на самом деле он все равно, и, падая, стоит наверху над самой пропастью, смотрит вниз и не падает. Радикальный боится банальности и пошлости, поэтому боится и чувства. Тогда стоит ли над пропастью дошел ли до самого края ее? Или Бог перенес его над пропастью? Куда?

Некоторое смятение души было и у Шёнберга, и у Веберна, но Веберн, допуская его в искусство, сдерживал в определенных границах, Шёнберг - не сдерживал, откуда его падения, срывы, и дурной вкус в текстах, иногда же - возвращение к тональности. Но даже и в отсутствии вкуса, и в срывах проявлялось возвышенное и мудрое, например, пляска вокруг тельца в "Моисее и Аароне" (тексты, музыка - одни из лучших у Шёнберга).

Также у Хармса и Введенского. У Введенского была граница между искусством и жизнью, у Хармса - не было. То, что у первого было неприятно в его поведении в жизни, у Хармса не было, но перешло в искусство; Введенский не допускал его в искусство. Это не хуже и не лучше - два способа жизни и искусства. Поэтому у Александра Ивановича (и у Веберна) уже по одной вещи, даже ранней, можно составить представление о его искусстве, а у Д.И. (и у Шёнберга) - нельзя.

Этим же объясняется и игра Хармса, которая могла иногда показаться светскостью, несерьезной, неискренней, а у Введенского - искренность, иногда неприятная. И первое, и второе переходило в то, что могло казаться циничным, у Х. - скорее в искусстве, у В. - в жизни. Но это было только другой стороной неумеренного бесстыдства, то есть именно не цинического, - обнажения перед Богом.

После того, как в начале войны мне достался архив Даниила Ивановича, я в течение почти 15-и лет не читал его записных книжек и не разбирал папки с дневниковыми записями, письмами и другими личными бумагами, надеясь, что он (как и другие, ушедшие не по своей воле), вернется. Но он не вернулся. Тогда во второй половине 50-х годов я прочел его записные книжки и разобрался в личных бумагах. Среди них я нашел записи расходов, перечни продуктов, которые надо купить. Но если расходы уже сде-

ланы, продукты куплены, зачем сохранять записи?

Еще пример: на клочке бумаги рукой Липавского⁴ написано: "Сегодня собираемся у Я. (то есть у меня. Я.Д.). Введенский знает, сообщите Олейникову". Д.И. сохраняет и эти записку. Зачем?

Под некоторыми стихотворениями и рассказами Хармса его же рукой написано: "хорошо", "плохо", "очень плохо", "отвратительно". Если автор находит свой рассказ не только очень плохим, но даже отвратительным, он уничтожает его. Даниил Иванович сохраняет. - Почему?

Мне кажется, у Хармса было, может, неосознанное ощущение ответственности за каждое совершенное дело и за каждое слово, записанное или сказанное, хотя бы мысленно: "За каждое праздное слово дадите ответ на Суде".

Введенского характеризует другое изречение: "Бодрствуйте, ибо не знаете, когда придет Хозяин дома". То есть живите всегда с е й ч а с, так как прошлого у же нет, а будущего е ще нет, поэтому думайте о настоящем - о с е й ч а с, за которое вы отвечаете, несете ответственность за то, что с е й ч а с совершите. Это видно из его стихотворений, и прямо сказано в "Серой тетради" - о времени и мгновении. Поэтому же, я думаю, так мало сохранилось его вещей; его интересовала только последняя написанная им вещь, предыдущие же он или отдавал тому, кто их просил, забывая взять назад, или просто терял.

Расширение промежутка моей жизни с е й ч а с до всей жизни в пределе до бесконечности - серьезность и святость, сужение до мгновения - серьезность и мудрость - это два пути. Первый искал Хармс, второй - Введенский.

В стихах В. почти в каждой фразе - главное направление мысли и погрешность - ее тень; погрешность в слове, нарушающем смысл главного направления. Эта погрешность или тень мысли и есть главное направление, а главное направление - ее тень. Его стихи двумерны, а часто и многомерны. Это и есть духовность, то есть освобождение от душевности, или беспредметность, или косвенная речь, как говорил Киркегаард. В этом его атональность и точнее - додекафоничность, так как есть и тоникализация в главном направлении.

В.Сильвестров⁵ почему-то нашел, что у Введенского есть пот, а Хармс ближе к Веберну. Искусство не потеет, потеет человек. Когда, как у Х., есть примат жизни над искусством, тогда в искусстве есть пот, как он был и у Шёнберга. И у Х. тоже падение в классицизм, в тональное искусство. Как и Шёнберг, он мог бы сказать: до мажор еще не исчерпал себя.

У В. искусство и жизнь - две параллельные линии. И они тоже пересекаются, но в бесконечности. Практически он достиг этой бесконечной точки в "Элегии" и в "Где, когда" - прощании с жизнью. В этих двух вещах В. доказал, что и его искусство связано с жизнью, но связь эта не непосредственная, как у Шёнберга и Хармса, но в бесконечно удаленной точке.

В искусстве с потом есть и падения, как у Шёнберга и Х. У Введенского и у Веберна нет падений.

У человека есть своя тайна - то, что он есть, большая лежит глубоко, маленькая - на поверхности.

Тайна открывается и одновременно противится своему открытию, она неприкосновенна. Поэтому я хочу открыть ее и одновременно скрываю. Хармс играл свою тайну. Он играл, чтобы открыть ее, но она неприкосновенна, и игрой он скрывал ее. Он скрывал свою тайну, чтобы открыть ее, и открывал, чтобы скрыть.

Один из приемов Введенского: бессмысленное событие или факт объясняется, но его объяснение еще более бессмысленно, чем сам бессмысленный факт. Например:

"Звали первую светло
А вторую помело
Третьей прозвище Татьяна,⁶
Так как дочка капитана".

Автор не говорит: звали Татьяной, а "прозвище", как будто "светло" и "помело" - обычные женские имена, а Татьяна - слишком экзотическое имя. Объяснение бессмысленное; но дальше при повторениях, само объяснение входит в имя, как его часть - новый смысловой сдвиг: "Татьяна, так как дочка капитана"; вроде протестантских имен - Карл Август Вильгельм. Один из "смыслов" этой бессмыслицы, может, такой: сохраняется форма причинного или объясняющего предложения: "так как", "потому что", "для того, чтобы", "если.., то", но содержание бессмысленное. Обесмысливается са-

мо причинное или объясняющее предложение, обнажается ложь слов "так как", "потому что", то есть самой предельной мысли, в предельной мысли убеждает не содержание мысли, а сама форма убеждения "так как", "потому что". Это - разоблачение экзистенциального предельного понимания.

Другой родственный прием: должно что-то случиться, какое-то действие, но что - неважно:

"Жили были, а потом
Я из них построил дом".⁷

Сказано так авторитетно и убедительно, что, кажется, ничего другого и нельзя было сделать из трех сестер, как построить из них дом. - Весмыслица обычной жизни и десубстанциализация жизни.

В последнее время Д.И. все время повторял: "Зажечь беду вокруг себя". И беда зажглась - он арестован. Марина⁸ сказала, что вечером накануне ареста Д.И. не хотел передвигать стол в коридор, он боялся, что случится несчастье, если стол передвинуть.

Я сейчас снова так сильно ощущаю связь людей, вещей, событий, что думаю: может, Д.И. и был прав.

Два человека почти в одно и то же время - в середине 30-х годов - высказали, один по-английски (Уорф), другой по-русски (Л.С.Липавский), одну и ту же мысль и даже почти одними и теми же словами: язык делит мир на части. Уорф исходил из Бергсона, Липавский - из других соображений. Вот что они оба имели в виду: я вижу мир не таким, как он есть, и не таким, каким вижу, а каким хочу, а иногда и не хочу видеть. Последнее бывает чаще всего, когда в мою жизнь вмешивается чужая мне злая или добрая сила или заговорит моя совесть, Внешняя мне чуждая сила - воспитание и обучение, также личные черты характера моего "сокровенного сердца человека" - все что определяет мое видение мира. Но воспитание, обучение и общение невозможны без языка или какой-либо другой заменяющей язык знаковой системы. Также и осознание своих чувств и мыслей, и сознание себя самого *обычно* осуществляется, хотя бы и в молчании, но с помощью языка. Я подчеркнул слово *обычно*, потому что не отрицаю мыслей, не передаваемых словами. (Тютчев: "Мысль изреченная есть ложь"). Также Адамар на основании собственного опыта и опроса многих математиков

утверждает, что математическое открытие первоначально всегда является в виде образа, не передаваемого ни словами, ни числами. Перевод этого образа на словесный или числовой язык - чисто техническая работа. (Передаю слова Адамара по памяти, но смысл его слов передан точно). Непередаваемые словами мысли, может даже немислимые мысли, неосознанное сознание и передаваемые словами мысли и состояния сознания, сам язык - вот две основы и отдельной человеческой жизни и всей человеческой культуры. Первое, может, доходит и до самой глубины жизни и истинной реальности, но не может быть сказано словами, второе передает жизнь, реальность словами, но передает эту реальность преломленной через язык. Тогда мы понимаем ее, но не такой, как она есть, а как ее видит и понимает наш ум, сознание и язык. Язык делит мир на части, чтобы понять его. И понимает части разделенного языком мира. Язык соединяет разделенные части. Это деление мира на части предполагает и одновременно создает определенный взгляд на мир. При этом возникает два отношения:

1. Отношение разделяющего языка к разделенному - семантическое отношение.
2. Отношение разделенных языком частей - ситуационное отношение.

Л.С.Липавский был философ, особенно его интересовала философская антропология. Лет пять или шесть он занимался лингвистикой. Лингвистики он почти не знал, но создал новую лингвистическую систему, которую назвал "Теория слов". Вяч. Иванов, прочитав ее, сказал: хотя "Теория слов" Липавского противоречит современным лингвистическим теориям, она интересна, ее следовало бы напечатать, но с соответствующими предисловием и замечаниями. З.Г. Минц назвала ее утопической лингвистикой, но, как известно, иногда утопия становится действительностью.

Из "Теории слов":

"Точки скопления слов.. почему одним понятиям соответствует множество синонимических слов, а другим мало, или даже одно? ... Если смысл уподобить небу, а слова - звездам на нем, то можно сказать, что распределение звезд на небе резко неравномерно: имеются такие места, где их особенно много, точки скопления. Эти точки скопления слов можно также назвать точками наибольшей рождаемости слов: тут, вокруг этих понятий всего легче родятся слова,

всего больше их возникло.

Точки угасания слов..."

Иногда термин в какой-то степени определяет и интуицию автора этого термина. Например термин "категорический императив" или по-русски: "безусловное повеление" до некоторой степени определяет и интуицию Канта в его Автономной этике.

Липавский ввел термины: иероглиф, "соседний мир", "вестник". Примеры иероглифов: листопад, огонь в камине, дама с собачкой, гуляющая по набережной (Чехов), въезд в город ("Мертвые души").

Соседний мир. Лейбниц сказал: нет двух одинаковых капель воды. Тем более нет двух одинаковых людей. Каждый человек видит тот же самый мир по-своему, у каждого свое представление о мире - свой мир; я могу назвать этот мир соседним для моего мира.

У Введенского есть пьеса: "Некоторое количество разговоров". В 7-ом и 10-ом Разговорах три собеседника так ясно и точно понимают друг друга, что предложение, начатое одним, иногда даже первое сказанное им слово, продолжает следующий собеседник. Тогда их соседние миры не только близки, но полностью совпадают.

Возможно ли такое полное понимание и совпадение различных человеческих соседних миров в жизни? В исключительных случаях, я думаю, возможно. С человеческими соседними мирами мы встречаемся все время. Они имеют и что-то общее - хотя бы язык и некоторое понимание. Но существуют и другие соседние миры, например мир животных. Их самих мы видим, слышим, но иногда ничего не понимаем и все же хотим хотя бы что-то почувствовать в этом мире.

Соседняя жизнь, соседний мир - темы, интересовавшие Липавского: мы живем в мире твердых предметов, окруженные воздухом, который воспринимаем как пустоту. Как ощущает себя полужидкая медуза, живущая в воде? Можно ли представить себе мир, в котором есть различия только одного качества, например температурный мир? (См. работы Липавского "Исследование ужаса", "Строение качеств" и др.). Каковы ощущения и качества существ, живущих в других, отдаленных от нашего, соседних мирах, наконец, в мирах, может быть, даже не существующих, а только воображаемых?

Во мне самом тоже может быть соседний мне мир, например, при раздвоении личности или при аннигиляции двух соседних миров во мне. Поэтическим примером последнего является стихотворение Н.М.Олейникова "О перемене фамилии".

Однажды Липавский даже предложил имя для существа из такого воображаемого мира: вестник - буквальный перевод греческого слова βύυελοδ. Но с Ангелами вестники не имеют ничего общего. Вестники именно существа из воображаемого мира, с которыми у нас может быть есть что-то общее, может, они даже смертные, как и мы, и в то же время они сильно отличаются от нас. У них есть какие-то свойства или качества, которых у нас нет.

Возможно, что вестниками из неизвестного нам соседнего мира являются и четыре действующих лица из произведения Введенского "четыре описания". Их имена: Зумир, Кумир, Тумир и Чумир. Они выслушивают "смерти описания... от умирающих умов". Умирающих тоже четыре и, как заметила Т.А.Липавская, написание автором слова "умир" (ающий) указывает на их близость к четырем потусторонним существам, у которых, если мысленно убрать заглавные буквы их имен, остается тот же корень - "умир".

Вскоре после разговора с Липавским о вестниках мне внезапно представился такой отдаленный от нас и в то же время чем-то близкий нам соседний мир вестников. Я записал то, что увидел - это стало заключительной частью небольшой философской или философско-поэтической работы: "Вестники и их разговоры". Через несколько дней я читал ее у Липавских. Кроме хозяев присутствовали: Хармс, Олейников и Заболоцкий. После чтения было обсуждение. Интереснее всех говорил Хармс. Через сорок лет в одной из записных книжек Д.И. я прочел: "Друскин читал Вестников. Я - вестник". При обсуждении Хармс этого не сказал и вообще при жизни никому своих записных книжек не показывал. А я, когда писал эту работу, не думал о Хармсе.

Лет 12-15 тому назад мне рассказывал литературовед Португалов (не помню его инициалов), что после чтения стихов Н.М.Олейникова в Университете, на обсуждении говорилось, что стихи Николая Макаровича не просто смешные, но что это протест личности против коллектива или общества. Не против конкретного - буржуазного или другого, но вообще против общества.

Я думаю, что человек живет в антиномии; это не придуманная антиномия, а реальная. Поэтому человек реально и живет в ней. Вот это антиномия:

1. Человек живет в обществе, вне общества он не стал бы и человеком.

2. Мысль по природе своей противопоставляет мыслимое мысли, то есть выделяет из мысли и акта мысли ее содержание и предмет и противопоставляет мысль – содержанию мысли и затем мысль – предмету мысли, независимому от мысли. В отличие от животного человек думает, и думая *противопоставляет* себя обществу.

Оба тезиса этой антиномии не разрешаются ни в каком синтезе, поэтому она характеризует реальное противоречие, в котором живет любой человек. Мне кажется, в некоторых стихах Олейникова явно или неявно более или менее ясно ощущается это живая антиномия.

О себе неудобно говорить, поэтому скажу кратко: меня интересует последнее разделение. Вот что я понимаю под этим: я остался один. Но здесь я должен внести поправку: говоря "я", я имею в виду не себя, а всякого; всякий, подумав, скажет: я один, я – перед Богом, я и Бог. Но я опять должен внести поправку: я имел в виду именно себя, а не всякого, я даже не понимаю, что значит – всякий, не знаю даже, есть ли другой, рассуждая, я его не вижу. Не другой, а именно я, причем сейчас, остался один. Не потому, что у меня мало знакомых. Я один, потому что нет внешнего понимания: я ничего не понимаю. Это не значит, что нет внутреннего понимания, то есть что никто никого не понимает. Но чтобы было действительное внутреннее понимание, а не лицемерие, раньше должно быть полное непонимание, я должен остаться один: я и Бог. Скавав же это, я вижу: не я, но Бог, меня уже нет. Но как я могу сказать – меня нет? И снова повторяю – меня нет; первая часть предложения отрицает вторую, но обе правильны. Я называю это последним разделением: разделен я сам, я сам наблюдаю свое отсутствие и не понимаю этого. Но только через это непонимание можно прийти к внутреннему пониманию, некоторое непонимание и есть понимание, остальное же лицемерие.

Больше всего я боюсь внутреннего лицемерия, слогать себе самому. Я знаю, внутренняя ложь, то есть лож, перед самим собой, облегчает и навремя дает успокоение. Только отделив непонимание других от себя, себя от мира, я избегаю внутренней лжи. Но это непонимание и есть понимание. И тогда я вижу жизнь. Не ту сетку отношений и категорий, которую накладывает на нее разум, но действительную жизнь, смерть и Бога – тайну.

Алогичность – понятие неприменимое к миру или жизни. Когда

я говорю, что жизнь бессмысленна, абсурдна, алогична, на самом деле я говорю только о моем понимании жизни.

СЕЙЧАС, думая о жизни, я могу сказать: жизнь есть жизнь, тождественная мысли о ней (1), сама мысль о жизни не есть жизнь (2). Сказанное здесь тождество я называю односторонним синтетическим тождеством (1-2). Формулой это выражается так: А есть А, тождественное В; само В не тождественно А. Это тождество синтетическое, т.к. само В не тождественно А; оно одностороннее, т.к. А тождественно В. Одностороннее синтетическое тождество применяется к некоторым вопросам жизни, философии и теологии.

Предистория чинарэй

Еще до Революции возникла группа лингвистов и филологов, назвавшая себя "Опояз". Через несколько лет после возникновения группа, как определенное объединение, перестала существовать, хотя ее члены - В.Школявский, Ю.Тынянов, Р.Якобсон, Б.Эйхенбаум и др. продолжали свою деятельность.

В начале двадцатых годов объединились ряд писателей и называли себя "Серапионовы братья". И эта группа в дальнейшем распалась, но - М.Зоценко, М.Слонимский, Н.Тихонов и др. продолжали свою литературную деятельность.

В 1926 году возникло объединение "Обериу". Сейчас это слово известно всем любителям поэзии. Наиболее одаренные из этой группы: К.Вагинов, Н.Заболоцкий, А.Введенский и Д.Хармс. В "Обериу" входили поэты самых разных направлений. Что общего между "поэтом трагической забавы", эллинистом Вагиновым и Заболоцким? Что общего между этими двумя поэтами, с одной стороны, и Введенским и Хармсом, с другой? "Обериу" возникло как дань тому времени, а также потому, что в то время молодым малоизвестным поэтам легче было выступать и печататься как участникам определенной литературной организации. "Обериу" просуществовало несколько лет, но еще до появления в литературе "Обериутов" возникло неофициальное литературно-философское содружество, участники которого называли себя "Чинарями". Слово "Чинарь" продумано Введенским. Произведено оно, я думаю, от слова "Чин"; имеется в виду, конечно, не официальный чин, а духовный ранг. С 1925

до 1926 или 1927 гг. Введенский подписывал свои стихи: "Чинарь авто-ритет бессмыслицы", Хармс называл себя "чинарем-взиральником". В последней полной редакции "Елизаветы Бам", хранящейся у Н.И.Харджиева, Хармс называет 12-ю часть этой вещи "Кусок чинарский".

В одной из записных книжек Хармс упоминает Л.Липавского, как теоретика Чинарей.

В конце 20-х годов, когда я проче Введенскому одну не сохранившуюся свою вещь, скорее литературного, чем философского характера, он причислил или "посвятил" и меня в Чинари.

К Чинарям принадлежал и поэт Н.Олейников.

Кажется в 1917 г., во всяком случае не позже 1918, в гимназии им. Л.Д.Лентовской (позднее школа № 190), где учился и я, объединились три поэта: В.С.Алексеев (сын С.А.Алексеева-Аскольдова, преподававшего у нас логику и психологию), Л.С.Липавский и А.И.Введенский. Липавский был не только поэтом, но и теоретиком группы, руководителем и главой-арбитром их вкуса. С его мнением считались также и те, кто встречался с ним позже, когда он в 1923 г. перестал писать стихи. У него была редкая способность, привлекавшая к нему многих: умение слушать. "Уметь слушать" не равносильно умению молчать. "Уметь слушать" - это значит: иметь широкий кругозор, сразу же понимать, что говорит собеседник, причем иногда лучше и глубже, чем он сам. Любил он не многих, и его любили не многие. Мнением его интересовались, с ним считались и в то же время его боялись. Он сразу же находил ошибки и недостатки и в том, что ему говорили, и что давали читать. Он мог и прямо сказать, что плохое - плохо, мог сказать это и в деликатной форме, но достаточно ясно.

Возвращаясь к группе молодых поэтов. Мне трудно определить, что их объединяло. Близки им были символисты, особенно Блок, отчасти акмеисты, футуристы (Хлебников, Крученых).

Весной 1917 г., а может и в 1918, Алексеев, Введенский и Липавский написали шарж на футуристов, назвав его "Бык буды"; не помню, была ли буква "б" во втором слове заглавной (тогда, очевидно, имелся в виду Сакья Муни), или прописной и одно "д" (возможно, это слово было производным от слова "Будетляне", как называли себя некоторые футуристы), или два. Шарж был, кажется,

дружеским, во всяком случае уже чувствуется в нем интерес к футуристам - Хлебникову, Бурлюку, Крученых и др. С 1919 г. интерес к футуристам возрастает, в 1920 г. увлечение кубофутуристами проявляется отчасти и в некоторых стихах Введенского и Липавского.

Я не был в то время близок к кружку этих поэтов. С 1918 г., а может и раньше, начинается мое сближение только с одним из них - Липавским. В 1919 г. я закончил школу и поступил на исторический факультет Педагогического института им. Герцена. В 1920 г. окончил школу Липавский, поступил на философское отделение факультета общественных наук Университета и уговорил меня перейти туда же. Еще через год, не сдав зачета по литературе, окончил школу и Введенский. Вскоре, во всяком случае не позже 1922 г., связь Введенского и Липавского с Алексеевым порывается. В начале января 1922 г. начинается моя дружба с Введенским. Возможно, что, как и с Липавским, сближение начиналось уже раньше, но сейчас, через 55 лет, мне кажется, что наша близость обнаружилась совершенно неожиданно и для него, и для меня. Возвращаясь с похорон ученицы нашей школы, у нас возник разговор, тему которого определить трудно. Я назвал бы это разговором об ощущении и восприятии жизни: не своей или чьей-либо другой, а ощущением и восприятием жизни вообще. В этих вопросах мы сразу же нашли общий язык.

Тогда и возникло объединение нас троих и с тех пор начинается история чинарей. Но раньше, чем перейти к ней, я сделаю небольшое отступление.

Из всех наших учителей, школьных и университетских, наибольшее влияние на Введенского, Липавского и меня оказал наш школьный преподаватель русского языка и литературы. Появился он у нас в гимназии, когда я был, кажется, в 5-ом классе. Он поразил нас на первом же уроке. Задав тему для письменной работы в классе Леонид Владимирович Георг вместо того, чтобы сесть за стол и молчать, не мешая нам писать заданное сочинение, весь урок ходил по классу и рассказывал нам самые разнообразные и интересные истории, события и случаи, вплоть до случаев из собственной жизни, например, как он, 3-х летний мальчик, сидя у камина, свалился в камин, а отец, быстро вытащив его, отшлепал. Хотя наш класс и не отличался хорошей дисциплиной, мы были очень шокированы таким поведением учителя, задавшего нам письменную работу и все время мешавшего ее писать.

Я не помню, учил ли он нас грамматике, но помню, что он учил нас истории русского языка, учил, например, как произносилось юс большое и юс малое, рассказывал, что в слове "волк" в древнерусском языке вместо буквы "о" писали твердый знак, а в болгарском - и сейчас так пишут. Он учил нас не только правильно писать, но и понимать, чувствовать и любить русский язык. Здесь уже я перехожу к русской литературе. Мы проходили и былины, и Слово о полку Игореве, причем читали не в переводе, а в подлиннике и затем уже переводили с его помощью. Если сейчас Гоголя, Пушкина, Лермонтова, Достоевского и Чехова я люблю и считаю их лучшими писателями XIX в. не только русской, но и мировой литературы, то обязан я этим Л.В.Георгу. Его суждения не только о литературе, но и по самым различным вопросам из жизни и даже философии, были всегда оригинальны и интересны, и неожиданны: например, утром он мог сказать одно, а после уроков - противоположное тому, что сказал утром, причем оба суждения - тезис и антитезис не разрешались в софистическом, придуманном Гегелем, синтезе, а как-то удивительно дополняли друг друга, создавая какое-то особенное настроение, строй души. Он практически учил нас диалектике.

В психиатрии существует новое направление, называющее себя антипсихиатрией. Я не психиатр и не могу точно его определить; несколько лет тому назад я прочел статью об антипсихиатрии и у меня создалось впечатление, что оно как-то связано с высказыванием доктора из "Палаты № 6" Чехова. Педагогическую систему Леонида Владимировича я назвал бы по аналогии - антипедагогикой.

История чинарей

В то время мы жили на Петроградской стороне: А.Введенский - на Съезжинской, Л.Липавский - на Гатчинской улице, я - между ними, на Большом проспекте, недалеко от Гребенцкой (сейчас - Пионерской) улицы .

В 1922-1923 гг. Введенский почти каждый день приходил ко мне и мы вместе шли к Липавскому или они оба приходили ко мне. У Введенского мы бывали реже,

Кажется, весной или летом 1925 года Введенский однажды ска-

зал мне: "Молодые поэты приглашают меня прослушать их. Пойдем вместе". Чтение стихов происходило, кажется, на Васильевском Острове на квартире поэта Вигелянского. Из всех поэтов Введенский выделил Д.И.Хармса, друга Е.Вигелянского. Домой мы возвращались уже втроем, с Хармсом. Так в наше объединение троих (Введенский, Липавский и я) вошел Хармс. Неожиданно он оказался настолько близким нам, что ему не надо было перестраиваться, как будто бы он уже давно был с нами. Когда я как-то рассказал Даниилу Ивановичу о нашем школьном учителе Л.В.Георге, он сказал мне: "Я тоже ученик Георга". В начале нашего знакомства Хармс был наиболее близок с Введенским. С августа же 1936 г. вплоть до своего вынужденного исчезновения в августе 1941 г. - со мной.

С поэтами Н.А.Заболоцким и Н.М.Олейниковым мы (то есть Введенский, Липавский, Хармс и я) познакомились в середине или конце 1925 г. Олейников почти сразу вошел в наше объединение. С Заболоцким же наши отношения были иного рода. Уже осенью 1926 г. у нас (Введенского, Липавского и меня, а позже также и у Хармса и Олейникова) возникли серьезные теоретические расхождения с Николаем Алексеевичем. Заболоцкий не понимал и не принимал "Звезды бессмыслицы" Введенского:

"горит бессмыслицы звезда
она одна без дна," -

пимет Введенский в эпилоге большой драматической поэмы (около 1000 строк) "Кругом возможно Бог". Помимо того Заболоцкому были чужды некоторые положения, изложенные мною в первой части этой работы. Липавский как-то сказал о нем: он велик, когда смотрит на мир, как человек, впервые чуть приоткрывший свои глаза. Когда же он делает вид, что открыл глаза, а это стало сразу же после "Столбцов", - он жалок. Помимо того, неумы и неприятны в его творчестве до 1933 г. постоянные поучения. А потом наступил традиционный трафарет, что нам было абсолютно чуждо.

Поэтому связи с Заболоцким у чинарей были, во-первых, дружескими, особенно с Введенским и Хармсом. Летом 1930 г. Николай Алексеевич порывает всякие отношения с Введенским. С Хармсом фактически с 1935 или с 1936 г. личные отношения и встречи почти прекращаются. Что касается Олейникова, то он относился к Заболоцкому немного иронически. У Липавских с 1930 или 1931 гг. Н.А. бывал часто, по крайней мере 3-4 раза в неделю. И у меня с Николаем Алексеевичем были дружеские отношения. Я встречался с

ним у Липавских, изредка заходил к нему или он ко мне. И во-вторых, - отношения с Заболоцким были деловые - здесь я имею ввиду "Оберну".

Что же объединило на многие годы столь разных на первый взгляд: Введенского, Хармса, Олейникова, Липавского и меня? - Это было литературно-философское содружество пяти человек, каждый из которых хорошо зная свою профессию, в тоже время не был узким профессионалом и не боялся вторгаться в "чуждые" области будь то: лингвистика, теория чисел, живопись или музыка.

Эйнштейн, когда его спросили, как он делает свои открытия, сказал: всегда найдется человек, который не знает того, что знают все. Он-то и пытается по-своему решить задачу. (Передаю не дословно, только смысл).

В мысли надо быть смелым и свободным и всякое исследование, вообще дело, в том числе и в искусстве, надо начинать с самого начала, не полагаясь ни на какие авторитеты, кроме Того, Кто сказал: "Если Сын освободит вас, то истинно свободны будете". Мы хотели быть истинно свободными. Входя в чуждые казалось бы нам области науки или искусства, не боялись выводов, до которых иногда не решались дойти профессионалы.

Поскольку наше содружество было не официальным, то чинарями мы называли себя редко, да и то только 2-3 года (1925-1927 гг.), когда так подписывал свои произведения Введенский и Хармс.

Встречались мы регулярно 3-5 раз в месяц большей частью либо у Липавских, либо у меня. На этих встречах присутствовала и Т.Липавская,⁹ которую поэтому, а также как автора толкового словаря Введенского и нескольких анализов его вещей, тоже можно причислить к чинарям. Общие встречи не исключали и общений вдвоем, втроем, которые происходили и у Введенского, Хармса или Олейникова. Почему общие встречи бывали большей частью у меня или у Липавского? На это трудно ответить. Легче сказать, почему мы все редко собирались у Введенского и у Хармса. У Введенского - потому, что он был, по словам Липавской, "безытным". Его комната в 20-е годы была совершенно пустой - простая железная кровать, кажется, две табуретки и кухонный стол - шести человекам в ней просто негде было даже и поместиться. Он сам раз сказал мне, что номер в гостиннице предпочитает *своей* комнате. Номер в гостиннице лишен индивидуальности, это просто временная жилая площадь. Введенский предпочитал ее *своему* дому, *своей* комнате, *своему* столу.

Мне кажется, он чувствовал себя в жизни, говоря словами одного псалма, "странником в долине плача". Это может удивить тех, кто знал Введенского только внешне, например, как азартного картежника. Это понятно тем, кто знает его стихи и прозу. И в последний период своей жизни, как говорила его жена Г.Б.Викторова, жившая с ним в Харькове, он писал даже не за столом, но просто сидя на стуле и подложив под бумагу книгу.

У Хармса же мы в полном составе не собирались потому, что он был, наоборот, из всех нас наиболее "бытным". У него был и определенный вкус к быту, определенные точные взгляды какой должна быть комната, как обставлена, какие вещи, где и как должны лежать. Его интересовало устройство дома, квартиры и комнаты (из записной книжки за 1933 г.). Но почему столь характерная для Хармса "бытность" мешала нашим общим встречам? Как мне кажется, она в какой-то степени предопределяла характер разговоров, ведущихся нами. Наши же беседы были абсолютно свободны и непринужденны. Никакой официальности, никаких заранее выработанных планов или программ.

В связи с затронутым мною вопросом о "бытности" Хармса мне хочется опровергнуть две легенды о нем.

Не помню сейчас в каком из наших журналов я прочитал (фамилию автора не запомнил), что Хармс построил машину неизвестного назначения и еще, что его комната была почти пустой. И то и другое не соответствует действительности. Т.Липавская и я бывали у Даниила Ивановича с 1925 г. до середины августа 1941. Никакой машины мы у него не видели. Что же касается его комнаты, то вряд ли можно назвать ее пустой или полупустой; если на площади порядка 20-и кв. м. стояли: кровать, большой диван, большой круглый стол, за которым иногда сидели до десяти человек, фисгармония, письменный стол и другие вещи.

Итак мы регулярно собирались. Разговоры велись преимущественно на литературные и философские темы.¹⁰ Все, что мы писали, мы читали и обсуждали совместно. Иногда спорили, чаще дополняли друг друга. Бывало и так, что термин или произведение одного из нас являлось импульсом, вызывавшим ответную реакцию. И на следующем собрании уже другой читает свое произведение, в котором обнаруживается и удивительная близость наших интересов и в то же время различия в подходе к одной и той же теме. В связи с только

что написанным вновь вернуться к термину Липавского "вестники". В августе 1937 г. я написал литературно-философское размышление в виде письма к Даниилу Ивановичу,¹¹ которое можно озаглавить: "Как меня покинули вестники". Через некоторое время Хармс написал рассказ: "Как меня посетили вестники". - Это и то, что я писал выше о вещах Введенского и Олейникова, показывают насколько глубока была внутренняя творческая связь между нами, степень проникновения одного в мир другого.

Бывали у нас и расхождения и часто довольно серьезные, но на непродолжительное время и одновременно такая близость, что бывало, один из нас начнет: "Как ты сказал...", а другой перебивает его: "Это сказал не я, а ты".

Велись разговоры и на личные темы, но близость наша была не просто дружбой, но сотворчеством очень разных и очень близких по мироощущению людей. Мечтали мы и о совместном журнале (особенно Хармс). В одной из его записных книжек упоминается о журнале, к участию в котором предполагалось привлечь и некоторых других лиц, не входивших в нашу группу, прежде всего двух талантливых, может быть наиболее талантливых у нас художников: Татьяну Николаевну Глебовну, ученицу Филонова, но в своем творчестве далеко ушедшей от своего учителя, и ее мужа Владимира Васильевича Стерлигова, ученика Малевича (умер в 1973 г.). С Стерлиговым я сблизился в 50-е годы, с Глебовой встречаюсь и сейчас.

В 1937 г. был арестован Н.Олейников. Д.Хармс и А.Введенский исчезли почти одновременно в середине августа 1941 г., возможно, в один и тот же день. Л.Липавский был призван и погиб, вероятно, в октябре 1941 г.

Укажу кратко основные вопросы, которые мы пытались решать в своем творчестве. Естественно, в этих кратких заметках я могу дать лишь самую общую схему.

Фихте сказал: надо понять непонятное, как непонятное. Введенский сказал бы: надо непонять непонятное, как непонятное. Но это не иррационализм, а арационализм. Не иррационально, а арационально Слово, ставшее плотью. Божественное безумие посрамило человеческую мудрость. Введенский дегипостазирует созданные человеческой мудростью гипостазированные условности, выдаваемые за экзистенциалии жизни.

Произведения Введенского и Хармса объединяет "звезда бес-

смыслицы". Я различаю семантическую бессмыслицу, состоящую в нарушении правил обыденной, так называемой "нормальной" речи, т.е. алогичность речи, и ситуационную бессмыслицу - алогичность человеческих отношений и ситуаций. У Введенского преобладает семантическая бессмыслица, у Хармса - ситуационная - "борьба со смыслами", как он говорит в стихотворении "Молитва" (1931 г.).

Введенского интересовало то, что он назвал "окончательностью". Но "окончателность", во-первых, категория времени, его необратимости. Введенский говорил: "Я понял, чем я отличаюсь от прочих писателей, да и вообще от людей. Те говорили: жизнь - мгновение в сравнении с вечностью. Я говорю: она вообще мгновение, даже в сравнении с мгновением". (Из "Разговоров" Л.Липавского). Во-вторых, наиболее окончательна для нас смерть. В "Серой тетради" он пишет: "Чудо возможно в момент Смерти. Оно возможно потому, что Смерть есть остановка времени". Вопросы смерти и за-смертной жизни - часто встречающиеся темы Введенского. Стихотворение "Элегия" (1940 г.) заканчивается так:

"на смерть, на смерть держи равнение
поэт и всадник бедный".

См. также "четыре описания" (1931-1933), "Кругом возможно Бог" (1931), "Елка у Ивановых" (1938) и др. его произведения.

В-третьих, абсолютная окончательность - тогда Бог.

"Христос Воскрес - последняя надежда" - заключительная фраза из стихотворения, условно названного по фамилии первого действующего лица, "Колоколов" (1932).

Все эти три темы тесно связаны и на рациональном языке, подчиненном логическим законам тождества, противоположности и исключенного третьего, на языке исключающем антиномичность мышления, не могут быть выражены. Бессмыслица Введенского не негативна, а позитивна как тайна.

"Нам непонятное приятно,
необъяснимое наш друг,
мы видим лес шагающий обратно
стоит вчера сегодняшнего дня вокруг".

("Приглашение меня подумать", 1932-1933).

Тайна противоречива и амбивалентна: как тайна она непонятна. Но это не просто нечто безразличное для нас: тайна - непонятное, что несмотря на непонятность, говорит нам, может, самое главное для нас, хотя и не может быть рационально формулирована.

"Звезда бессмыслицы" - это не просто литературный прием, это и гносеология. Поэтому бессмыслица Введенского имеет отношение и к онтологии. "Я произвел критику разума более радикальную, чем Кант". ("Разговоры" Л. Липавского). Тем самым он разрушает субстанциальную онтологию.

Также и Липавский - например, его мир жидких существ, не имеющих определенных границ, мир температурный, его интерес к качествам.

У Хармса - разрушение субстанциональной этики. При этом иногда разрушается и граница между этикой и онтологией. Das Bestehende (Киркегаард) - вот что разрушает Хармс.

Также и в моей философии - первоначальная субстанциализация и гипостазирование. Может, это наиболее общие вопросы, которые нас объединяли. Однако это разрушение не было только отрицательным; одновременно мы пытались построить новую несубстанциальную экзистенциальную онтологию. Каждый из нас решал эту задачу в меру своих возможностей.

П р и м е ч а н и я

1. "Чинар авто-ритет бессмыслицы" - Так подписывал свои произведения А.Введенский, Д. Хармс - "Чинарь - взиральник" в 1925-1927 гг. См.
2. Философский термин автора.
3. А.И.ВВЕДЕНСКИЙ, *Некоторое количество разговоров*.
4. См. стр. 389.
5. Композитор, сблизившийся с Я.С. в 60-х гг.
6. А.ВВЕДЕНСКИЙ, *Ответ богов*, 1929.
7. Там же.
8. М.Малич - жена Хармса.
9. Жена Липавского, до 1931 г. - жена Введенского.
10. В 1933-1934 гг. Липавский записывал беседы, которые вели чинари (участвовали также Н.Заболоцкий и Д.Михайлов). "Разговоры" сохранились в авторской машинописной копии.
11. Я.Д. и Д.Х., хотя жили в одном городе и часто встречались, иногда обменивались письменными посланиями.

Яков ДРУСКИН

СТАДИИ ПОНИМАНИЯ

I. Можно выбрать одну вещь писателя, прочесть ее, подумать, выучить, например стихотворение А. Введенского, написать о ней одной, даже не зная других вещей автора, целый трактат. Потому что каждая вещь большого писателя – новый мир, созданный им, до некоторой степени автономный. Таким новым автономным миром будет, например, "Элегия" Введенского, и о ней можно написать целый трактат. Но тот, кто знает только "Элегию", еще не знает самого Введенского, не знает и его творчества, он знает только одно стихотворение, причем наименее характерное для него: в нем нет "звезды бессмыслицы",¹ характерной для Введенского, во всяком случае нет абсолютной неосмыслимой бессмыслицы: крайне усложненная метафора – еще не бессмыслица. Но тот, кто знает все сохранившиеся вещи Введенского, кроме "Элегии", тоже еще не знает Введенского. "Элегия" – исключение, но характерное для Введенского исключение.

Возьмем другое стихотворение Введенского: "Ковер – Гортензия" ("Мне жалко, что я не зверь..."); Здесь есть и бессмыслицы иногда осмысливаемые. Но и это стихотворение – исключение в творчестве Введенского: из всех его вещей оно наиболее лирично, в каком-то отношении наиболее личное. И написано оно почти без рифмы, белыми стихами, что у него тоже не бывает. Введенский сам называл "Ковер – Гортензию" философским трактатом. Это не противоречит лиричности. "Ковер – Гортензия" – лирический философский трактат. Но почему философский? Введенского интересует там то, что интересовало всех нас,² то, что Л. Липавский и я назвали соседним существованием, соседним "миром". "Ковер – Гортензия" пересекается с рассуждениями Липавского о соседних мирах, с моими "Вестниками".³ Может, поэтому Введенский и сказал мне: "Ковер – Гортензия" – философский трактат, его должен был написать ты". Это не значит, что я мог бы написать его. Это значит, что там есть темы, которых касался и я. В этом смысле "Ковер – Гортензию" мог бы написать и Липавский. И также и Хармс, и Олейников.

Лиричность и свободный стих отличают "Ковер – Гортензию" от всех его других вещей. Это снова новый автономный мир, созданный поэтом, но тоже исключение в творчестве автора. Это исключение –

характерное для Введенского, но кто знает только "Ковер - Гортензию", еще не знает самого Введенского.

Возьмем другое стихотворение: "Сутки". Оно написано в диалогической форме. Диалог вообще характерен и для Введенского, и для Хармса, но эта вещь написана в строго диалогической форме: вопрос - ответ. Может, все вещи Введенского полифоничны, но "Сутки" - наиболее полифоничны - это строгий двухголосный контрапункт: один голос - вопросы, другой - ответы. Когда я говорю: двухголосный контрапункт - это не метафора. Во-первых, необходимо и возможно точно определить применение музыкального термина полифонии к литературе и особенно к стихам Введенского. Во-вторых, двухголосный контрапункт "Суток" я могу точно определить и доказать. Но это отдельная тема, пока же я советую просто прочесть подряд вопросы без ответов и также ответы без вопросов.

Еще одна особенность отличает "Сутки" от всех других вещей Введенского: в них чувствуется покой, удовлетворенность, которых обычно в вещах его нет. И это стихотворение - исключение, и снова - характерное исключение. Кто знает только "Сутки" - еще не знает их автора, но кто не знает "Суток" - тоже еще не знает Введенского.

Одна из наиболее совершенных вещей Введенского - "Потец". Липавский считал ее вообще лучшей его вещью. Здесь уже полностью царствует "звезда бессмыслицы" - такого совершенного, ясного и в семантическом или морфологическом и в архитектурном отношении построения "звезды бессмыслицы", такой строго логичной алогичности и полной неосмысляемой бессмыслицы у Введенского, может быть, нигде нет. В этом отношении и "Потец" является исключением в творчестве, правда, не таким принципиальным исключением, как "Элегия" или хотя бы "Ковер - Гортензия" или "Сутки", но все же характерным. И еще в другом смысле: многие вещи Введенского могут быть названы мистериями-действиями. Это не подражание, не стилизация, а вполне современные мистерии, абстрактные драмы, абстрактный театр, созданный Введенским за 20-30 лет до Ионеско и Беккета. Правда в некоторых (немногих) вещах он как бы отталкивается или пародирует русские действия, например, речь царя в "Кругом возможно Бог" или в "Елке у Ивановых" сцена суда ("Шемякин суд"). Но большей частью его мистерии-действия вполне оригинальны, самостоятельны и современны. И может быть, в наибольшей степени это

относится к "Потец". "Потец" - мистерия-пантомима с краткими монологами и диалогами действующих лиц. Я уже сказал: вещи Введенского полифоничны. Добавлю: они музыкальны. Введенский и сам считал, что его вещи можно положить на музыку. На "Потец" можно написать музыку. Тогда это будет пантомима-балет с чтецом и певцами. В этом отношении и "Потец" является некоторым исключением.

На этом я остановлюсь: если я буду продолжать и дальше перечисление вещей Введенского, то каждая его вещь окажется исключением в его творчестве, исключением характерным и необходимым для понимания Введенского.

Отношение к каждой вещи автора, как к новому самостоятельному миру, я назову первой стадией понимания. Но для полного понимания автора и его творчества она недостаточна.

Понимание и исследование начинается, может, даже с формального структурного анализа отдельной вещи, как автономного мира. Но затем я должен перейти к другой вещи, к другому автономному миру. Тогда я ищу мир более широкого диапазона или радиуса: автономный мир многих автономных миров. Это уже вторая стадия понимания.

II. На второй стадии тоже есть несколько ступеней.

а). Я могу исследовать творчество автора, например Введенского, по жанрам:

Явно драматургические вещи, например "Елка у Ивановых". Почти явно драматургические, например: "Кругом возможно Бог", "Очевидец и крыса", "Потец", "Некоторое количество разговоров". Неявно внутренне драматургические - их много.

Скрытая драматургия, диалогичность.

Повествовательные.

Лирические.

б). Можно объединить близкие по жанру и характеру, например "Приглашение меня подумать" и "Гость на коне".

в). Периодизация творчества автора. Для Введенского это:

1. "Пара на отмени" и до 1925, скорее ближе к 1922 г.
2. 1925 - 1928 гг.
3. 1929 - 1930 гг.
4. 1931 - 1933 гг.
5. Зима 1933 - 1934 гг. "Ковер - Гортензия".
6. С 1936 г.

Объединяя некоторые автономные миры в один новый автономный мир, затем новые автономные миры в еще более широкий автономный мир, я перехожу в конце концов к наиболее широкому автономному миру всего творчества Введенского в целом. В этом наиболее широком и полном автономном мире, состоящем из автономных подмиров, из которых каждый снова состоит из отдельных подмиров, я нахожу некоторые общие и частные особенности, отношения и связи миров и подмиров Введенского, которые помогают мне лучше и глубже понять и почувствовать каждое отдельное стихотворение. Но каждое из них написано Введенским - тем же самым Введенским, тем же самым в различном. Поэтому чтобы понять и почувствовать одно стихотворение, я должен понять и почувствовать все его стихотворения, все его творчество в целом. И здесь возникает ряд вопросов:

Понять и почувствовать:

- а) каждый жанр в отдельности;
- б) стихотворения определенного периода;
- в) общую связь жанров и периодов.

При этом окажется, что не только для понимания последующих периодов надо понять предыдущие, но еще в большей степени для понимания ранних стихов, надо понять поздние, именно поздние стихотворения дают ключ к пониманию ранних. Объясняется это особенностями его творчества. У Шёнберга, например, и особенно у Скрябина развитие творчества идет в направлении и внешнего, и внутреннего усложнения, у Введенского - не так.

Введенский до самого вынужденного конца не отказался от "звезды бессмыслицы". Она все время углубляется, но ее форма проясняется. Его вещи со временем делаются все глубже и сложнее - именно "звезда бессмыслицы" углубляется, но одновременно проясняется, стиль и характер вещи становятся настолько ясными, прозрачными, что абсурд, алогичность, бессмыслицу я чувствую как мое, именно мое алогичное, абсурдное существование, я уже не вижу их алогичности. Наоборот, логичность, как показывает мне Введенский, это что-то абсолютно чуждое мне, внешнее, сама логичность, сама логика Аристотеля начинает казаться мне величайшим абсурдом. Введенский раз сказал: "Я не понимаю, почему мои вещи называют заумными, по-моему, передовица в газете заумка". Это не значит, что абсурд, бессмыслица относительны. Бессмыслица - абсолютная реальность, это Логос, ставший плотью. Сам этот личный Логос алогичен,

так же, как и Его вочеловечение. Абсурд, бессмыслица - абсолютная реальность и так же как Благая весть - не от мира сего. Вещи Введенского - не от мира сего, Божественное безумие, посрамившее человеческую мудрость. Но все мы пали в Адаме, все мы еще разумны, мы можем только в исключительных случаях прорывать нашу разумность - приобщиться к Божественному безумию.

Может показаться, что я отвлекся в сторону. Это не так. Надо понять бессмыслицу Введенского, логику алогичности. Само это соединение слов бессмысленно. Ведь алогично именно то, что не логично. Бессмыслица - это то, что не имеет смысла, то есть непонятно. Фихте как-то сказал: надо понять непонятное, как непонятное. Он и говорил: по-настоящему понять - это значит не понять. И все же алогичность имеет свою логику - алогичную логику. Но эта логика для нашего павшего в Адаме разума всегда будет алогичной, не относительно, а абсолютно алогичной - *docta ignorantia* (Николай Кузанский), безумие для разума.

И все же надо и можно формально определить эту логичную алогичность или алогичную логичность, или еще правильнее: алогическую логику алогичности. Эта тема очень большая и выходит за пределы моей темы, я только намечу возможности решения или подхода к этой задаче.

I. Нет никакого непрерывного перехода от нашей человеческой мудрости - логики к Божественному безумию - к алогичности и алогичному Логосу. Само понятие алогичного Логоса уже алогично. Может, это первообраз всякой бессмыслицы - не от мира сего. Но мы пока живем в мире сем, и у нас нет никакого другого языка, кроме языка общих понятий - языка мира сего. У нас нет никакой возможности перейти от мира сего, от человеческой мудрости к Божественному безумию, и все же мы совершаем этот переход. Мы совершаем его в жизни, но не непрерывно, а скачками. Каждый из нас совершает его ежедневно, но не сознавая его алогичности. Поэт, философ совершают его сознательно.

Ни один человек не думает по правилам Аристотелевых силлогизмов или по правилам современной математической или каждой угодно другой логики. И ошибаясь, ни один не совершает тех ошибок, которые зафиксированы в классической или современной логике. Я думаю, чаще всего человек ошибается в жизни следуя логике, совершает ошибку правильного рассуждения. Не ошибается же, совершая логичес-

кие ошибки. И поэт, философ, поэтическая философия или философская поэзия открывают нам это: ошибку правильного рассуждения и правильность ошибочного нелогического рассуждения.

Я сказал: нет никакого непрерывного перехода от логики к алогичности; нет никакого осмысления бессмысленности. И в то же время для нас, смертных грешников, нет никакого другого языка, кроме языка общих понятий, языка мира сего.

Алогичность, абсурд, бессмыслица – понятия семантические. Можно сказать так: бессмыслица – слово, которое, не обозначает то, что оно обозначает. В некоторых случаях, а может и всегда, можно еще добавить: и именно не обозначая то, что оно обозначает, или обозначая не то, что оно обозначает, оно обозначает именно то, что оно обозначает. Это обозначение применимо к величайшей бессмысленности, может, к первообразу всякой бессмысленности – к Богочеловеку. Бог, именно как Бог, стал не Богом, а человеком – Иисусом, Сыном Марии и, как думали, Иосифа; и именно как человек – Иисус, Сын Марии, – Он был не человеком, а Богом.

Эта бессмыслица такая же семантическая бессмыслица, как и приводимый в логике пример абсурда: круглый квадрат. Бессмыслица по понятию семантическая категория, разница только та, что круг и квадрат существуют только в мысли, а Бог и человек – вне мысли, человек и есть тот, кто мыслит и круг, и квадрат, и противоречивое понятие себя самого – человека, мыслящего и круг, и квадрат, и себя самого, думающего о себе самом и о Боге, создавшем его. Поэтому и различаются бессмыслицы чисто семантические и семантически экзистенциальные. Они различаются не формально, а только по содержанию.

Возвращаюсь к Введенскому. Я не предлагаю общих правил или методов анализа бессмыслицы в его произведениях, только некоторые частные советы:

1. Классифицировать и исследовать приемы и способы алогического соединения понятий в предложениях.
2. Классифицировать и исследовать алогичные сюжеты или темы. В "Серой тетради" Введенский пишет: "И сейчас у меня нет сюжета или темы в моих вещах, потому что сюжет в них бессмысленный". Это напоминает слова Шёнберга: серия – не тема, а одновременно и меньше, и больше темы. – Тоже и у Введенского.
3. Найти связь алогичности с тем, что он говорил еще в 20-е

годы: меня интересуют три темы: время, смерть, Бог.

Изучение алогичности начинается уже на первой ступени, на чтении и понимании его отдельных произведений.

Но Введенский был не один. Нас было пятеро. Для более полного чувствования и понимания Введенского надо обратиться еще к четырем авторам.

III. Это уже третья стадия понимания. О ней я скажу только вкратце, вопрос о взаимодействии нас, пятерых, очень большой. Я уже сказал, что каждое стихотворение Введенского – новый сотворенный им автономный мир. Но он сотворил не один мир. Каждый из его автономных миров – подмир более широкого мира – стихов определенного жанра, характера или периода. И каждый из этих автономных миров – подмир еще более широкого мира – мира всего его творчества. Но и этот мир – подмир мира пяти авторов, близких друг другу, часто общавшихся на протяжении более пятнадцати лет, а трое из них (Введенский, Липавский и я) – более двадцати лет. Можно найти много связей, пересечений того же самого в различном в творчестве этого мира пятерых. Но сейчас меня интересует другое: оно связано с третьей стадией понимания, но также и со второй, и с первой.

В одной из своих книг в примечании Риккерт пишет: Критик задает такой вопрос: "А верит ли сам Риккерт в то, что он утверждает?" Риккерт отвечает: "Этот вопрос неприличный. Предполагается, что каждый ученый – порядочный и честный человек и верит в то, что утверждает". Так вот, я думаю: в некоторых случаях необходимо задавать неприличный вопрос и прежде всего себе самому. В самых важных для человека вопросах он именно нечестный человек: искренно лжет или лживо искренен, и ап. Павел сказал: "... всякий человек лжив..." (Рим. 3.4).

Евангелие реально задает этот вопрос каждому человеку: ты говоришь, что веришь в Бога. Действительно ли ты веришь в Бога?

Надо различать догмат, исповедание веры, утверждение о вере и саму веру. Никакой догмат веры, никакое признание истинности догмата веры еще не есть вера, живая вера, когда я честно могу сказать: жив Господь, жива душа моя. Нельзя смешивать веру в догмат, пусть самый истинный, веру в веру в Бога и веру в Бога.

Творчество Введенского, как и всех нас, пятерых, поэтически-философско-религиозное. Значит, и к Введенскому применим неприличный

вопрос. Глупые, тупые и злые люди убили Введенского, мы не можем уже задать ему этот вопрос. Да он и не задается так просто и прямо. Киркегаард говорил: в религиозных вопросах невозможна прямая речь, только косвенная. Может, вообще алогизм только формально высказывается прямо, например в одновременном утверждении двух противоречиво или контрастно несовместных предложений. Но сейчас меня интересует другое. Введенский был человек, то есть ел,пил, спал, зарабатывал деньги писанием большей частью ненужных ему детских стихотворений, ухаживал за женщинами, играл в карты. И тот же самый Александр Иванович Введенский вдруг отрешался от всех дел, практических и интересных, усаживался в углу на стуле, положив на колени книгу, на книгу бумагу - потому что своего письменного стола у него никогда не было, - и писал стихи, за которые ему не только не платили деньги, наоборот, за которые тупые и злые люди убили его. Но ведь это тот же самый Введенский. Правда, еще Пушкин сказал: "Пока не требует поэта..." Но сейчас наступили времена, когда для нас особо живо экзистенциально встал неприличный Евангельский вопрос: веришь ли в то, во что ты утверждаешь, что веришь? Введенский в своих вещах и, я думаю, все мы все время задаем этот неприличный вопрос и прежде всего себе самому.

Вопрос этот задается в самой глубине человека, в глубине которую и он сам точно не знает, только подозревает, и когда он задается другому человеку или обращается к его творчеству, то предполагается проникновение в самую тайную, скрытую глубину его, в его, как говорил Киркегаард, абсолютную субъективность. Никакая самая искренняя исповедь не может вполне вскрыть абсолютную субъективность, часто эта исповедь бывает лживой искренностью или искренней ложью; абсолютная субъективность очень часто не в том, что говорит человек, а скорее в том, чего он не договаривает, что желает открыть, но еще больше скрыть, что открывает скрывая и скрывает открывая. Это тайна, данная каждому человеку, и как тайну ее можно открыть только скрывая и скрыть открывая. Но я уже давно перешел к четвертой стадии понимания.

IV. Понимание абсолютной субъективности, поскольку это связано с наиболее глубокими сокровенными религиозными вопросами и непосредственно не зависит от теологических догматов, но выходит за пределы теологии, я назвал метатеологией. Очевидно, что метатеология может включать в себя и теологические, и антропологические

кие, и теономно- или теоцентрически-антропологические вопросы. Поскольку в применении к литературе я не знаю такого учения - лакейские подглядывания увлечений, связей и романов известных писателей не имеет никакого отношения к метатеологии - я приведу только некоторые примеры.

Я слышал самые неожиданные и глупые толкования произведения Введенского "Куприянов и Наташа". Я хорошо знаю и люблю эту вещь и всегда понимал ее как философско-теологический трактат, изложенный в поэтической форме. Т. Липавская, первая жена Введенского с 1920 по 1931 год, дала мне ключ к более глубокому пониманию этой вещи. Она сказала: Введенский был безбытным, эта вещь - прощание с бытом и чувством. Теперь я иду дальше в этом же направлении. В личной жизни до 1931 года Введенский не отказывался от эмоций, от чувства. В то же время и тогда у него уже было некоторое расхождение с жизнью, с бытом. Он никогда, кажется, не имел своего письменного стола. Он сам говорил, что любит жить в гостиницах, то есть не дома. Он не имел дома, "не имел, где приклонить голову", по существу и тогда уже он в жизни был путником - *viator*. И все же в интимной жизни он был и нежен, и ревнив, у него было чувство. В стихах же того времени отношение к чувству ироническое: остранение и отстранение. Только после 1931 года, то есть после разрыва с первой женой, у него начинает появляться поэтический интерес к чувству. В "Куприянове и Наташе", написанной, по всей вероятности, в 1931 или 1932 г., он прощается с чувством, но это прощание с чувством в жизни было одновременно пробуждением поэтического интереса к чувству, воплощенного в более поздних произведениях: "Очевидец и крыса", "Четыре описания", "Ковер - Гортензия".⁴

П р и м е ч а н и я

1. Цитата из вещи того же автора: "Кругом возможно Бог":
"Горит бессмыслицы звезда,
она одна без дна".
2. То есть друзей Введенского: Д. Хармса, Н. Олейникова, Л. Липавского и Я. Друскина.
3. Я.С.ДРУСКИН, *Разговоры вестников*, 1932.
4. На этом рукопись обрывается.

REZENSION

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE. CATALOGUE GÉNÉRAL DES LIVRES IMPRIMÉS. AUTEURS, COLLECTIVITÉS-AUTEURS, ANONYMES. 1970-1979. Série en caractères non latins. Tome I: Caractères cyrilliques. Russe. Vol.1: A-N, vol.2: K-P, vol.3: C-Я, Paris 1983, 1278, 1265, 831 S., FF 1000,-.

Im Rahmen der Serie ihrer gedruckten Kataloge hat die Pariser Nationalbibliothek neuerlich einen Katalog ihrer russischsprachigen Neuerwerbungen herausgebracht. Er umfaßt das Jahrzehnt 1970-1979. Die einzelnen Eintragungen wurden nicht neu gesetzt, sondern von den jeweiligen Katalogkarten reproduziert, was gelegentlich eine etwas schlechtere Lesbarkeit zur Folge hat. Bei jeweils zehn Titeln pro Seite ergab sich ein Gesamtumfang der drei Teilbände von weit über 3000 Seiten.

Die Eintragungen sind kyrillisch und nach dem russischen Alphabet angeordnet. Wer an Bibliothekskataloge des deutschen Sprachraums gewöhnt ist, wird sich bei der Benützung des Buches vielleicht an einigen Eigenheiten der Katalogisierung stoßen, die manchmal die Orientierung innerhalb der alphabetischen Ordnung erschweren. Sachtitel, bei denen als Herausgeber eine Institution fungiert, werden sowohl unter dem Titel (der streng nach mechanischer Wortfolge wiedergegeben ist) als auch unter der in das Alphabet eingereihten Bezeichnung der herausgebenden Institution ausgewiesen. Dies führt etwa dazu, daß im ersten Band auf S.52-237 hintereinander nahezu 2000 Eintragungen mit dem Ordnungswort "Akademija nauk SSSR" aufscheinen. Man fragt sich, ob jemals ein Benützer unter diesem Stichwort ein Buch suchen wird, das er unter seinem jeweiligen Titel viel rascher findet, und ob die betreffenden Seiten nicht getrost hätten eingespart werden können. Recht störend wirkt an anderer Stelle das - äußerlich nicht erkennbare - Ineinanderschachteln mehrerer alphabetischer Ordnungen. Bestimmte Stichwörter wie "muzej" oder "universitet" (die übrigens keineswegs auch im Titel der ihnen untergeordneten Eintragungen aufscheinen müssen) werden alphabetisch nach Städten untergliedert, denen ihrerseits erst die einzelnen alphabetisch gereihten Buchtitel zugeordnet sind. Titel mit dem Ordnungswort "Ermitaž" finden sich z.B. seitenweise unter "Leningrad" im Rahmen des Ordnungswortes "muzej", d.h. im Bereich des Buchstabens M; daß er sich im Gesamtalphabet bei M befindet, kann der Benützer des Buches über viele Seiten hinweg nur vermuten. Die Entscheidung, Universitätspublikationen, sofern es sich um Sachtitel handelt, unter "universitet" zusammenzufassen, dies jedoch bei anderen Hochschulkategorien nicht zu tun, führt überdies zu kuriosen Inkonsequenzen: Publikationen des Moskovskij Gosudarstvennyj Pedagogičeskij Institut hat man unter M, solcher der MGU jedoch unter U (weil "universitet") zu suchen. "Učenyje zapiski" sind, wenn es sich um Hochschulschriften handelt, unter der betreffenden Hochschule ausgewiesen. Jene der Universität Tartu sind alle einzeln katalogisiert worden, was wieder zahllose Eintragungen mit dem Ordnungswort "Tartuskij gosudarstvennyj universitet" zur Folge hat.

Am Ende des dritten Bandes finden sich - seltsamerweise handschrieben - Ergänzungen und Korrekturen zur Ausgabe 1960-1969 des Katalogs.

Trotz dieser Kritik an Einzelheiten besteht kein Zweifel am Wert und der Nützlichkeit des Katalogs, der es den Slawisten wie auch allen anderen an Russica Interessierten leicht macht, sich aus der Ferne über die einschlägigen Bestände der Pariser Nationalbibliothek zu informieren. Es ist wohl nicht zu leugnen, daß diese hinsichtlich ihrer Slavica-Bestände zu den wichtigsten westlichen Bibliotheken gehört.

Horst Lampl (Wien)

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH

S O N D E R B Ä N D E

1. Ju.D.APRESJAN, Typy informacii dlja poverchnostno-semantičeskogo komponenta modeli "smysl → tekst", 1980, 125 S. ŪS 120.-, DM 17.-, \$ 9.-
2. A.K.ŽOLKOVSKIJ / Ju.K.ŠČEGLOV, Poétika vyrazitel'nosti. Sbornik statej, 1980, 256 S., ŪS 200.-, DM 28,50, \$ 15.-
3. Marina Cvetaeva. Studien und Materialien, 1981, 310 S. ŪS 250.-, DM 35.-, \$ 16.-
4. I.P.SMIRNOV, Diachroničeskie transformacii literaturnych žanrov i motivov, 1981, 262 S., ŪS 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., ŪS 180.-, DM, 25,70.-, \$ 11.-
6. E.MNACAKANOVA, Šagi i vzdochi. Četyre knigi stichov, 1982, 216 S., ŪS 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., ŪS 200.-, DM 28,50.-
8. S.SENDEROVIČ, Aleteja. Elegija Puškina "Vospominanie" i problemy ego poétiki, 1982, 280 S., ŪS 250.-, DM 35.-
9. Th.LAHUSEN, Autour de l'"homme nouveau". Allocation et société en Russie au XIXe siècle (Essai de sémiologie de la source littéraire), 1982, 338 S., ŪS 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., ŪS 200.-, DM 28,50.-
11. Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität, Herausgegeben von W.SCHMID und W.-D.STEMPEL, 1983, 404 S., ŪS 200.-, DM 28,50.-
12. Boris GASPAROV, Poétika "Slova o polku Igoreve", 1984, 406 S. ŪS 300.-, DM 42.-
13. Protestantismus bei den Slowenen / Protestantizem pri slovincih. Beiträge zur 3. Slawistentagung der Universitäten Klagenfurt und Ljubljana 1983, 1984, 280 S., ŪS 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., ŪS 630.-, DM 90.-, \$ 35.-
15. Gumilevskie čtenija: vypusk vtoroj. Herausgegeben von V.F. MARTYNOV, 1984, 214 S., ŪS 200.-, DM 28,50.-
16. I.A.MEL'ČUK, Poverchnostnyj sintaksis russkich čislovyh vyraženij, 1985, 510 S., ŪS 350.-, DM 50.-
17. I.P.SMIRNOV, Poroždenie interteksta (Élementy intertekstual'nogo analiza s primerami iz tvorčestva B.L.Pasternaka), 1985, 205 S., ŪS 200.-, DM 28,50.-
18. J.FARYNO, Mifologizm i teologizm Cvetaevoj ("Magdalina - "Car'-Devica" - "Pereuločki"), 1985, 412 S., ŪS 280.-, DM 40.-

Alle Bestellungen an WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH, Institut für Slawistik der Universität Wien, A-1010 Wien, Liebiggasse 5.