

Johannes Holthusen,
Johanna Renata Döring-Smirnov,
Walter Koschmal, Peter Stobbe (Hrsg.)

Velimir Chlebnikov
1885-1985

Verlag Otto Sagner München · Berlin · Washington D.C.

Digitalisiert im Rahmen der Kooperation mit dem DFG-Projekt „Digi20“ der Bayerischen Staatsbibliothek, München. OCR-Bearbeitung und Erstellung des eBooks durch den Verlag Otto Sagner:

<http://verlag.kubon-sagner.de>

© bei Verlag Otto Sagner. Eine Verwertung oder Weitergabe der Texte und Abbildungen, insbesondere durch Vervielfältigung, ist ohne vorherige schriftliche Genehmigung des Verlages unzulässig.

«Verlag Otto Sagner» ist ein Imprint der Kubon & Sagner GmbH

**SAGNERS
SLAVISTISCHE SAMMLUNG**

**herausgegeben von
PETER REHDER**

Band 11



**VERLAG OTTO SAGNER
München 1986**

CHLEBNIKO VOKINBELHC

E

L

I

M

I

1985

R

1885

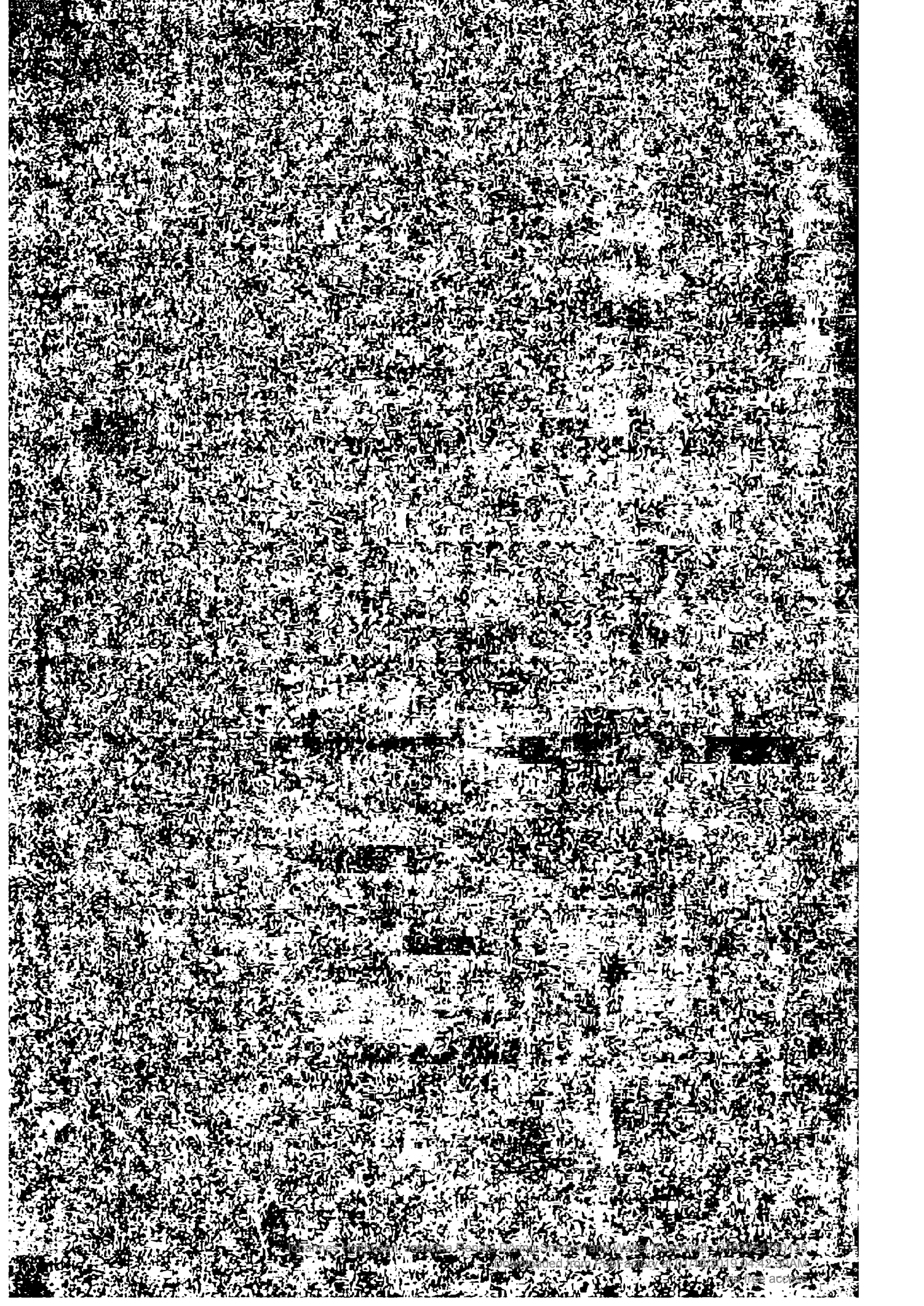
Herausgegeben von
J. Holthusen †
J. R. Döring-Smirnov · W. Koschmal · P. Stobbe



VERLAG OTTO SAGNER
München 1986



ISBN 3-87690-330-0
© by Verlag Otto Sagner, München 1986



GELEITWORT

Aus Anlaß des 100. Geburtstages von Velimir Chlebnikov am 10. Oktober 1985 wollten Johannes Holthusen und Peter Stobbe einen Sammelband mit Beiträgen zum Werk dieses Dichters herausgeben. Die editorische Arbeit wurde im Herbst 1983 begonnen, jedoch unterbrochen, als Johannes Holthusen im Frühjahr 1985 erkrankte und am 25. Mai verstarb.

Da wir wußten, welche Bedeutung der Verstorbene dem Projekt einer "Chlebnikov-Jubiläumsschrift" beimaß, haben wir uns entschlossen, es gemeinsam fortzuführen.

DEM GEDENKEN AN JOHANNES HOLTHUSEN

ist dieser Sammelband gewidmet.

München, im Januar 1986

J.R. Döring-Smirnov

W. Koschmal

P. Stobbe

INHALTSVERZEICHNIS

DÖRING-SMIRNOV, Johanna Renate (München), SMIRNOV, Igor' P. (Konstanz): Der Futurismus Chlebnikovs	9
SCHOLZ, Friedrich (Münster): Bild, Wort und Laut als Elemente der Mythenbildung in Velimir Chlebnikovs Poesie	31
HANSEN-LÖVE, Aage A. (Wien): Metamorphosen der <i>truba</i> in der mythopoetischen Welt V. Chlebnikovs	71
KOLL-STOBBE, Amei (Dortmund and Freiburg): Cognition and Construction: Chlebnikov's $\sqrt{-1}$ as a Metaphoric Process	107
STOBBE, Peter (Freiburg i.Br.): <i>Povest' stroitsja iz slov, kak stroitel'noj edinicy zdanija (Zangezi)</i> . Überlegungen zu Konstruktivismus in Chlebnikovs <i>My i doma</i> und bildender Kunst	117
ORAIĆ, Dubravka (Zagreb): Die "Übergeschichte" Veli- mir Chlebnikovs	131
DREWS, Peter (Freiburg i.Br.): <i>Esir</i>	153
COOKE, Ray (Oxford): Chlebnikov's <i>Padučaja</i> Texts: A Vision of War	165
WESTSTEIJN, Willem G. (Amsterdam): Chlebnikov and the First World War	187
ETKIND, Efim (Paris): В поисках человека. Путь Нико- лая Заболоцкого: от неофутуризма к "поэзии души"	213
MĚŠŤAN, Antonín (Freiburg i.Br.): Vladimír Holan, <i>zaum'</i> und Velimir Chlebnikov	269

Johanna Renate DÖRING-SMIRNOV (München)
Igor' P. SMIRNOV (Konstanz)

DER FUTURISMUS CHLEBNIKOVS

0. Dieser Aufsatz verfolgt das Ziel, approximativ die Position Chlebnikovs im futuristischen Subsystem der Avantgarde abzustecken. Diese Fragestellung setzt bereits die Annahme voraus, daß das Werk Chlebnikovs nicht als pars pro toto für den Futurismus repräsentativ (bzw. präfigurierend) ist, sondern eine der möglichen Welten neben den anderen futuristischen entwirft.

1.1. Jedes semantische System formiert sich, indem universelle Relationen sich einer dieses System dominierenden und damit spezifizierenden Relation unterordnen.

Relevant für die postsymbolistische Avantgarde war die Dominanz der Relation, die einem Phänomen immanent ist, gleichgültig welchen Umfang diese Erscheinung hat, ob es sich um einzelne Gegenstände oder das Weltganze handelt. Daraus folgte automatisch die Bedeutungslosigkeit externer Beziehungen. Mit anderen Worten waren für die Postsymbolisten die Substitutionsprinzipien pars pro toto, totum pro parte, pars pro parte (nicht aber totum pro toto) systemgenerierend. Unter dieser Perspektive würde sich die Identifizierung Chlebnikovs mit dem Gesamt-Futurismus der Logik postsymbolistischen Denkens selbst verdanken.

Das maßgebliche Erkenntnisinteresse des Postsymbolismus an Autoorganisationen verschiedener Phänomene intensivierete die Selbstreflexion dieses Systems. Die Reduzierung der sogenannten Historischen Avantgarde auf die oben bezeichneten Substitutionsprinzipien wurde bereits von den Postsymbolisten angesprochen und stellt nicht nur eine nachträgliche wissenschaftliche Rekonstruktion dar.

Die Vorrangigkeit von internen im Gegensatz zu externen Beziehungen unterstrich Chlebnikov u.a. in seiner Theorie des "selbstwertigen Wortes", d.h. des autoreferentiellen Zeichens.

Verfolgen wir die bekannten Daten weiter, dann können wir auf Pasternaks Artikel *Vassermanova reakcija* hinweisen, in dem die Bedeutungsübertragung lediglich aufgrund der Nachbarschaft, nicht aber der Ähnlichkeit der Dinge als legitim akzeptiert und damit die Substitutionsarbeit in den Grenzen eines kontinuierlichen Ganzen beschränkt wurde.

Im programmatischen Essay *O prirode slova* definierte Mandel'stam die potentielle Poetizität von Gegenständen: Dichtung bezieht sich nicht auf eine Dingwelt, die sich historisch wandelt, sondern partizipiert an einer ("hellenistischen") Dingwelt, die durch ihre Binnenrelationen organisiert ist und in der die Elemente selbstidentisch, durch andere unersetzlich konstituiert werden:

... Эллинизм – это могильная ладья египетских покойников, в которую кладется все нужное для продолжения земного странствия человека (...) Эллинизм – это система в Бергсоновском смысле слова, которую человек разворачивает вокруг себя, как веер явлений, освобожденных от временной зависимости, *соподчиненных внутренней связи** через человеческое "я".¹ [* Hervorhebung hier und im folgenden von uns.]

Das angeführte Zitat Mandel'stams deutet an, wie man die akmeistische Realisierung der postsymbolistischen Systemrelation von der futuristischen abheben könnte. Das futuristische Subsystem präsupponiert die Festlegung einer Schlüsseldichotomie im Bereich der Sprache und der Perzeption: das autonome poetische Wort wird dem Wort konfrontiert, das durch seinen konstanten referentiellen Zusammenhang im Sprachgebrauch automatisiert ist (Chlebnikov); die Wahrnehmung, die den Kontakt der Dinge aufdeckt, setzt sich von der falschen ab, die die Ähnlichkeit der Dinge herausstellt (Pasternak). Der Akmeismus, wie ihn Mandel'stam konzipiert, spaltet das referentielle Universum.

Die Texte des Futurismus und des Akmeismus wurden von zwei unterschiedlichen schöpferischen Mechanismen produziert. Der Konsensus des Futurismus besteht darin, daß dem schöpferischen Subjekt die Selektion der *M i t t e l* obliegt, mit denen es die soziophysische Realität beschreibt und wahrnimmt. Für den akmeistischen Autor dagegen ist die Auswahl der soziophysischen *R e a l i e n* entscheidend. Hierher erklärt sich Mandel'stams These (*Slovo i kul'tura*), daß das Wort des Dichters die Freiheit hat, sich einem zu bezeichnenden Objekt zuzugesellen, d.h. sich aus einer Realienmenge eine referentielle Bedeutung auszusuchen:

Разве вещь, хозяин слова? Слово - Психея. Живое слово не обозначает предмета, а свободно выбирает (...) ту или иную предметную значимость.²

Als soziales Kommunikat ist eine futuristische Schrift *i n s t r u m e n t e l l*, anwendbar für die existentielle Praxis (in der Funktion einer Vorschrift), während die akmeistische Dichtung *o n t o l o g i s c h* ist und sich nur zum Ziel setzt, die poetische Praxis zu bewahren (in der Funktion ihrer Nachschrift).³

1.2. Die semantischen Elemente jedes Textes treten - unabhängig von dessen historischer Epochenzugehörigkeit - zumindest in drei universelle Relationen zueinander, die

- (a) der Kontra-Existenz (Disjunktivität)
- (b) der Ko-Existenz (Konjunktivität)
- (c) der Schlußfolgerung (Implikativität).

Auf diese Weise liegt in den Texten eine dreifache Differenz vor: die Andersartigkeit erscheint als das, was dem gegebenen Element entweder gegenübersteht oder mit ihm kompatibel ist oder sich aus ihm schlußfolgern läßt. Diese Basisbeziehungen liegen dem Denken schlechthin zugrunde. Die postsymbolistische bzw. futuristische Denkweise war damit vor die Aufgabe gestellt, den Konflikt aufzuheben, der insofern zwischen der systemgenerierenden Relation und den univer-

sellen intratextuellen Relationen herrschte, als die erste den Phänomenen immanent sein sollte, während die zweiten obligatorisch Andersartigkeit voraussetzen.

Vorstellbar sind vier Möglichkeiten, diesem Paradox zu begegnen.

(i) Im einfachsten Fall wird von der Existenz der Andersartigkeit schlechthin abgesehen werden; dadurch erweist sich eine beliebige Einheit des Weltmodells, die der Ausgangseinheit zugeordnet wird, als nicht merkmalshaft.

(ii) Ebenso kann die Ausgangseinheit nicht merkmalshaft sein, so daß die Andersartigkeit immanent der modellierten Welt zuerkannt wird.

(iii) Einen weiteren Ausweg aus dem angesprochenen Konflikt bietet das Einbeziehen des Differenten in die Sphäre des Gegebenen. Diese Neutralisierung der Andersartigkeit führt dazu, daß die Kontra-Existenz, die Ko-Existenz und die Schlußfolgerung zur internen Charakteristik des Gegebenen werden.

(iv) Schließlich ist diese dritte Möglichkeit umzukehren. Dann wäre das Differente immanent durch die Disjunktivität, Konjunktivität und die Implikativität organisiert.

1.3. Im Folgenden soll gezeigt werden, daß diese vier Lösungen den spezifischen Weltmodellen der vier bedeutendsten futuristischen Dichter entsprechen: (i) Severjanin (ii) Pasternak (iii) Majakovskij (iv) Chlebnikov.⁴ Zunächst jedoch seien einige generelle Überlegungen angeführt.

Betrachtet man die Individualität eines Dichters im Rahmen eines Systems, dann nimmt man üblicherweise an, daß sich das System und das Einzelwerk im Verhältnis von Kompetenz und Performanz zueinander befinden. Ideolekte manifestieren verschiedenartig ein und dieselbe Kompetenz. Im Gegensatz dazu konzipieren wir das Entstehen der dichterischen Individualität bereits im Bereich der System-Kompetenz. Die Kompetenz-Pluralität eines Systems ergibt sich aus dem Zusammenprall von

Diachronie und Achronie.

Futuristische Texte stellen die Aufhebung des Widerspruchs zwischen achronischer "Prothesis" und diachronischer "Thesis" sowohl in der Form eines Resultats als auch in der eines Prozesses vor, welcher sich während der Textentfaltung abspielt. Im letzteren Fall transformiert sich der Sinn so, daß im finalen Zustand der Welt ihre anfängliche Widersprüchlichkeit getilgt ist. Diese Sinnwandlung zu motivieren, ist dann der konkrete Inhalt eines futuristischen Werkes.

Es würde hier zu weit führen, auch das Problem der übrigen futuristischen Dichter anzusprechen. Wir sollten sie nicht nur als Peripherie der Bewegung bezeichnen, sondern in den von ihnen entworfenen Weltmodellen auch die futuristische Mit-Welt sehen. Für die Analyse der - mit Vorbehalt - zweitrangig zu nennenden Futuristen wäre es vielleicht wesentlich, drei Produktionsvorgänge zu berücksichtigen: und zwar die Re-, die Ko- und die Hypomanifestation einer der zulässigen Lösungen, mit deren Hilfe der Futurismus dem Immanenten den grundlegenden Wert beimaß. Exemplarisch für diese Reihe ließe sich verweisen auf die Imitation der Texte Majakovskijs bei Šeršenevič und Bol'šakov, die parallele Ausarbeitung der transmentalen Sprache bei Chlebnikov und Kručenyč und das fragmentarisch gebliebene Werk David Burljuks oder Chrisanfs.

Die Besonderheit der Disjunktivität, der Konjunktivität und der Implikativität im Werk von Severjanin, Pasternak, Majakovskij und Chlebnikov soll jetzt (ohne jede Ausführlichkeit) illustriert werden anhand der diesen Relationen entsprechenden Makrothemen:

- Ich vs. Nicht-Ich (= soziophysische Welt)
- primäre soziophysische Welt und sekundäre substituierende Welt (= Zeichenwelt)
- die Abfolge Leben → Tod.

Hierzu muß vermerkt werden, daß die soziophysische Realität nur im Kontrast mit einem Ich das Differente ist, während sie

als Oppositiv einer transzendenten Welt das Gegebene darstellt. Ebenso ist die Zeichenwelt das Andere in der Konjunktion mit der von ihr substituierten soziophysischen Wirklichkeit, wird aber in der Koexistenz mit jeglichen Formen ihrer Übersetzung (in andere Sprachen) bzw. Umcodierung (in andere Medien) zum Gegebenen (vgl. zumindest das Thema von Pasternaks Gedicht *Vse naklonen'ja i zalogi...*). Bei einer ausführlicheren als der unseren Analyse des futuristischen Themen-Repertoires soll berücksichtigt werden, daß ein und dieselbe semantische Kategorie in inhaltlich unterschiedlichen Disjunktionen, Konjunktionen und Schlußfolgerungen sowohl die Rolle des Gegebenen wie die des Anderen spielt (so kann auch der Tod nicht Folge sondern Ausgangspunkt sein, wenn der Text die Wiedergeburt behandelt).

2.1.1. Infolge der Annullierung des Differenten interpretierte Severjanin das Verhältnis von Ich vs. Nicht-Ich dergestalt, daß er ausschließlich dem Subjekt Bedeutung zumaß (vgl.: "*Я одинок в своей задаче И оттого, сто одинок, Я дряблый мир готовлю к сдаче...*"⁵; "*Но, даровав толпе холопов Значенье собственного 'я', От пыли отряхаю обувь, И вновь в простор - стезя моя (...) Я изнемог от льстивой свиты, И по природе я взалкал*"⁶). Von hier wird die Absonderung des Ego-Futurismus aus der futuristischen Gesamtbewegung einsichtig.

Alternativ dazu entzieht Pasternak⁷ dem Subjekt die Markiertheit. Daß das Ich als Ausgangseinheit in der Entgegensetzung mit der Welt ausgehöhlt ist, äußert sich in den unterschiedlichsten Motiven; so spricht Pasternak von Subjektlosigkeit des Daseins ("*И тайну бытия без корня Постиг я в час рожденья дня: Очам и снам моим просторней Сновать в туманах без меня*" (581)); der Nichtigkeit des Ichs ("*Себя я не чту никем...*" (593)); den Schicksalslücken des Lyrikers ("*И надо оставлять пробелы В судьбе, а не среди бумаг*" (448)); der Bereitschaft des Dichters, sich im revolutionären Willen aufzulösen ("*Весь я рад сойти на нет В революционной воле*" (379)).

In der Dichtung Majakovskijs⁸ umfaßt das Ich das Nicht-Ich. Das Einschließen des Konträren in das Feld des Gegebenen bedingt z.B. im Poem *Oblako v štanach* die Schilderung, wie ein Fremdkörper aus dem Subjekt herausbricht: "И чувствую - / 'я' / для меня малó. / Кто-то из меня вырывается упрямо" (179). Wie Severjanin variiert auch Majakovskij mehrfach das Motiv des einsamen Dichters, welcher sich jedoch nicht von der menschlichen Welt abkehrt sondern ihr so zuwendet, daß das dem Ich Entgegengesetzte durch das lyrische Subjekt substituiert wird: "Я одиноко, как последний глаз / у идущего к слепым человека!" (49). Die Kontra-Existenz von Ich vs. Nicht-Ich manifestiert sich in diesem Beispiel in der Opposition 'Einäugiger' vs. 'Blinder', infolgedessen werden die Anderen durch die Fähigkeit des lyrischen Subjekts vertreten.

2.1.2. Die Lyrik Chlebnikovs⁹ ist durch die Einbettung des lyrischen Ichs in ein Nicht-Ich geprägt. Wenn Chlebnikov z.B. sagt "Мы устали быть не нами!" (I, 2:20), dann setzt das voraus, daß erstens das Ich von einem Wir absorbiert ist und daß zweitens diesem Wir die Disjunktivität immanent ist (Wir = Wir vs. Nicht-Wir).

Während Pasternak das Ich aus der Welt eliminieren will, läßt Chlebnikov das Ich einen fremdartigen (vgl. das Motiv des 'Warägers'), gleichzeitig aber integrierten Teil des Nicht-Ichs (vgl. das Motiv des 'Wir') ausmachen:

И вместо Я
Стояло - Мы!
Иди, варяг суровый!
Неси закон и честь! (II, 3:306)

Das Subjekt als isolierte Einheit soll nicht bestehen, es verachtet und zerstört sich selbst. Da es aber gleichzeitig zur Sphäre der Objekte gehört, kann es seine Selbstvernichtung immer wieder beobachten und durchleiden. 1914 notiert Chlebnikov:

Хлебников из неумолимого презрения к себе в 101 раз бросил себя на костер и плакал, стоя в стороне.¹⁰ (III, 5:328)

Das Subjekt für sich hat keinen eigenen Gesichtspunkt. Um das Recht auf eine individuelle Perspektive zu erwerben, muß das lyrische Ich zunächst sterben und dann in neuer Gestalt wieder auferstehen, d.h. zum Nicht-Ich werden¹¹:

Я умер, я умер
И хлынула кровь
По лагам широким потоком.
Очнулся я иначе, вновь,
Окинув вас война оком. (I, 2:258)¹²

So erklärt sich die Lokalisierung der Ich-Aussage im Epitaph für den futuristischen Dichter I. Ignat'ev, der Selbstmord begangen hatte:

И на путь меж звезд морозных
Полечу я не с молитвой,
Полечу я мертвый, грозный,
С окровавленной бритвой. (I, 2:294)

In Chlebnikovs Weltmodell erweisen sich die Objekte subjekthaltig. Diese generelle Idee konkretisiert sich in vielen Vorstellungen, von denen hier nur genannt werden sollen - die Einschachtelung der Kultur in die gezähmte, zur Passivität verdamnte Natur¹³:

О, Сад, Сад! (...) Где в зверях погибают какие-то
прекрасные возможности, как вписанное в Часослов слово
Полку Игорева. (II, 4:27, 30)

- die Übergabe der Rolle des Agens an das Patiens:

... ищет белых мотыльков
Сосны узорное бревно... (III, 5:42)

- die Umformbarkeit der Ding-Welt nach den Regeln der imaginativen Geometrie Lobachevskijs:

Город двуликий тысячи окон,
Ныряющий в землю и небо, как окунь (...)
Воюешь за объем, казалось, в поиске пространства
Лобачевского. (IV:278)

In keinem der drei Beispiele verkehrt sich das Objekt gänzlich in das Subjekt, sondern trägt die Subjekthaltigkeit nur partiell in sich: die Kultur ist eine Wahrscheinlich-

keit der Natur; das Patiens strebt erst ('*brevno iščēt*') danach, Agens zu sein; die Welt muß darum kämpfen, imaginativ re-organisiert zu werden.

Wenn das Subjekt sich an das Objekt entäußert, dann muß das Ich als solches seine konstitutiven Merkmale einbüßen

- das Gedächtnis:

О, погреб памяти! Я в нем
Давно уж не был. Я многому сегодня
разучился и разучен. (IV:231)

- die Fähigkeit zu sinnvoller Rede- und Schreibfertigkeit:

И да и нет речей вспорхнувших летят
/ в ничто (...)
Летят в медовое не знаю,
Недолгое великое ничто,
Куда и тянет и зовет. (II, 3:146)

- die Wahrheit / Falschheit des Bewußtseins, das nur mit einer imaginären Zahl verglichen werden kann:

Мой отвлеченный строгий рассудок
Есть корень из Нет единицы. (III, 5:93)¹⁴

Das Subjekt hat keine Eigen-, sondern eine Fremdidentität; es durchlebt das, was einem Anderen geschieht, wobei sich der Andere ebenfalls in einer Situation befinden kann, in der er seine Identität verliert. So setzt sich Chlebnikov gleich mit dem gestürzten Zaren Nikolaus II:

Свободы песни снова вас поют!
От песен пороха народ зажегся.
В кумир свободы люди перельют
Тот поезд бегства, тот, где я отрекся. (...)
Что сделал я? Народной крови темных снегирей
Я бросил около пылающих знамен... (II, 3:24)

Wenn die Objektwelt subjekthaltig ist, dann trachtet sie danach, sich der ursprünglichen Subjektwelt zu bemächtigen, woraus ein Konflikt entsteht, der im narrativen Text entfaltet werden kann: die Dinge revoltieren gegen den Menschen und ordnen ihn sich unter. Im Poem *Žuravl'* assoziiert Chlebnikov diese Situation mit dem Mord an dem Dichter in Schillers

Ballade *Die Kraniche des Ibykus*. Insofern als das lyrische Ich von Chlebnikov in die Menge anderer Ichs eingeschlossen ist, impliziert die Zerstörung des Status, den ein kollektives Subjekt besaß, den Tod des Dichters:

О человек! Какой коварный дух
Тебе шептал, убийца и советчик сразу:
Дух жизни в вещи влей!
Ты расплескал безумно разум,
И вот ты снова данник журавлей.
Беды обступали тебя снова темным лесом,
Когда журавль подражал в занятиях повесам,
Дома в стиле ренессанс и рококо –
Только ягель, покрывший болото.
Он пляшет в небе высоко,
В пляске пьяного сколота.¹⁵ (I, 1:81)

(Chlebnikov greift nicht unmittelbar auf den Text Schillers sondern auf die Übersetzung Žukovskijs zurück; vgl.: "Und munter fördert er die Schritte Und sieht sich in des Waldes Mitte"¹⁶ → "И с твердой верою в Зевеса Он в глубину в с т у - н а е т леса"¹⁷ → "Беды обступали тебя снова темным лесом").

Auf den ersten Blick scheint die Tragödie *Vladimir Majakovskij* die gleiche Thematik wie das Poem *Žuravl'* zu behandeln. Tatsächlich aber begehren die Dinge bei Majakovskij nicht auf, um den Menschen zu beherrschen, sondern – im Unterschied zu Chlebnikov – um vor den Menschen zu fliehen ('die Dinge werfen die Lumpen der abgetragenen Namen ab' und verlassen damit die Semiosphäre). Die Poesie Majakovskijs, die das Nicht-Ich dem Ich immanent konzipiert, ist genötigt, Objekte an und für sich im Kampf um ihre Befreiung aus der Abhängigkeit von der Subjektwelt zu zeichnen.¹⁸ Die Rebellion der Dinge endet mit der Erklärung des Dichters zum Fürsten: ausschließlich alles wird Besitz des lyrischen Ichs.

2.2.1. Der Parallelismus von soziophysischem und Zeichenuniversum konkretisiert sich in der Literatur u.a. durch die archetypische Metapher Welt als Buch.

Im Verhältnis zu den übrigen futuristischen Dichtern

ist die Verbindung Welt&Buch am wenigsten bei Severjanin vorhanden, da er das Differentielle (in diesem Fall den Bereich der Wort-Substitute) merkmallös macht. Wenn aber diese Metapher in seinen Texten auftaucht, dann nimmt sie die Form eines negativen Parallelismus an: die Welt ist kein Buch. Um die Welt zu erkennen, muß man sich lossagen von der Bücherkenntnis: "Не мне в *бездушных книгах* черпать Для вдохновения ключи (...) Я непосредственно сумею Познать неясное земле..."¹⁹ Das Ziehen der Konsequenz aus dem negativen Parallelismus kann zum logischen Inhalt eines Textes werden: "Мне автор книгу из Парижа прислал в обложке *сrêpe de chine*. Она была, должно быть, третьим Его трудом, но в ней, увы, *Не удалось того мне встретить, Что важно в небе, - синевы.* (...) Мне скажут: '*Небеса - не книга*'. Пусть так, но книга небеса!..."²⁰ Die Annahme 'Die Welt ist kein Buch' (*Небеса - не книга*) erlaubt die Umkehr: Das Buch ist keine Welt (so fehlt dem Gedichtband, der dem lyrischen Subjekt zugesandt wurde, ein Element der Wirklichkeit - die Himmelsbläue). Doch da bei Severjanin immer die Andersartigkeit verneint wird, folgt aus der doppelten Verneinung (* 'es gilt nicht: keine Welt') die Behauptung, daß das ideale Buch dem Himmel vergleichbar sei.

In dem Maße, in dem bei Pasternak das Vorbefindliche nicht markiert ist, ist das Buch nicht auf die Welt, sondern auf sich selbst bezogen: "Книга - как глухарь на току. Она никого и ничего не слышит, оглушенная собой, себя заслушавшая."²¹ Wenn aber Pasternak die sozio-physische Wirklichkeit im Zusammenhang mit dem Zeichenuniversum beschreibt, faßt er sie als nichtexistentes Buch ("Гроном дрожек, с аркады вокзала, На краю заповедных рощ, Ты развернут, роман небывалий, Сочиненный осенью, в дождь" (216)), als unechte, untergeschobene Schrift ("Виднелся гор апокриф" (391)), oder aber als von der Norm abweichendes Buch voller Wunder auf: "Я видел, чем Тифлис Удержан по откосам (...) Он был во весь отвес, Как книга с фронтисписом, На языке чудес Кистями слив написан" (390). Bemerkenswert an diesem letzten Beispiel ist, daß mit

dem Wunderbuch eine fremde Realität (Georgien) parallelisiert wird. Die andere Welt gestattet die Konjunktion mit der Welt des Andersartigen, mit dem Zeichenuniversum.

In der Dichtung Majakovskijs hat das Buch Teil an der Totalität der Welt z.B. als Aushängeschild: "Читайте железные книги!" (41). Das Buch, Part der soziophysischen Wirklichkeit, erfüllt dementsprechend eine praktische Funktion: "А себя, как я, вывернуть не можете, / чтобы были одни сплошные губы! / Приходите учиться - (...) которая губы спокойно перелистывает, / как кухарка страницы поваренной книги." (175).

2.2.2. Chlebnikovs Intention, das Gegebene in das Differente zu integrieren, fundiert die vielfältigsten Darstellungen der Binnenexistenz der Welt im Buch. Die Welt-Buch-Motivik Chlebnikovs hat A.A. Hansen-Löve erschöpfend untersucht, aus dessen Artikel²² wir einige Beispiele übernehmen.

Die Kern-Vorstellung von der im Buch eingebundenen Welt scheint u.a. auf in den Motiven

- der Lebewesen und der Naturelemente, die in die Buchseiten hinein plaziert sind:

Эту единую книгу
Скоро ты, скоро прочтешь!
В этих страницах пригает кит
И орел, огибая страницу угла,
Садится на волни морские, груди морей,
Чтоб отдохнуть на постели орлана. (II, 3:69)

- der Perzeption der Realien als Lektüre von Botschaften, die an den Menschen gerichtet sind:

И я забыл прочесть письмо зари. (I, 2:238)
Толстый священник сидел впереди,
Глаза золотые на выкате,
И книгу погоды читал. (II, 3:141)

- der Pluralität von Welten als Pluralität von Büchern, der kosmischen Bibliothek:

Как грустен этот мир.
Время бежит - перо писарей (...)
Ах, если б снять с небесной полки

*Созвездий книгу,
Где все уж сочтено. (II, 3:263)*

Da für Chlebnikov restlos alles buchhaft ist, spielt in seinem Werk die Wirklichkeit die Rolle ihres eigenen Autors:

Почерком сосен
Была написана книга песка,
Книга морского певца. (II, 3:357-358)

У рыбы есть тоже Байрон или Гете
И скучные споры о Магомете! (III, 5:46)

О Достоевский - мо бегущей тучи!
О Пушкиноты млеющего полдня!
Ночь смотрится, как Тютчев,
Замерное безмерным полня. (I, 2:89)

Die letzte Zeile verdient besondere Aufmerksamkeit: das Jenseitige (*замерное*) ist infinit, woraus folgt, daß das Diesseitige als eigenständige Sphäre nicht mehr existiert.

Wer Bücher schreibt, besitzt die Welt. Das Universum ist Eigentum des Dichters, sein Schmuck, sein Ring etc.:

*Кто череп, рожденный отцом,
Буравчиком спокойно пробуравил,
И в скважину надменно вставил
Росистую ветку Млечного Пути,
Чтоб щеголем в гости идти.
В чьем черепе, точно стакане,
Была росистая ветка черных небес,
И звезды несут вдохновенные дани
Ему, пронизавшему полночи лес.*

*Я, носящий весь земной шар
На мизинце правой руки,
- Мой перстень неслыханных чар... (I, 2:256)*

In einem Exkurs verdient angemerkt zu werden, daß der späte Pasternak mit dem Motiv 'die Welt als Ring des Dichters' polemisiert: "О господи, как совершенны Дела твои, - думал больной (...) Мне сладко при свете неярком, Чуть падающем на кровать, Себя и свой жребий подарком Бесценным твоим сознать. Кончаясь в больничной постели, Я чувствую рук твоих жар. Ты держишь меня, как изделие, И прячешь, как перстень, в футляр." (468). 'Die Welt als Ring des Dichters' transformiert

sich in den Versen Pasternaks in das Motiv 'der Dichter als Ring in der Hand Gottes'. Der Besitzer wird zum Besessenen und Verborgenen - entsprechend Pasternaks Überzeugung, daß der Dichter eine Größe ausmacht, die verschwinden soll. Der unmittelbare Kontakt zwischen beiden Texten läßt sich vermuten durch die intertextuelle Reimfügung *шар - шар* (Chlebnikov) : *шар - футляр* (Pasternak). Eventuell ist im Rahmen eines Subsystems die Auseinandersetzung einzelner Ideolekte untereinander von dem Bestreben geprägt, das für eine andere Individualität spezifische Thema zurückzuweisen und es unter der Logik der eigenen Basisannahme umzuformen.

Kehren wir jetzt zu Chlebnikov zurück. Bei ihm erhält das archetypische Bild des zu verschlingenden Wortes²³ die Form eines Parallelismus zwischen dem Lesen des Weltbuchs und dem Verzehr von Weltelementen. Der Prozeß der Weltwahrnehmung korrespondiert, da die Welt Eigentum des Dichters ist, der Einverleibung von Weltmaterie:

А ветер - доставит записку.
 На поиск! На поиск!
 Пропавшего солнца. (...)
 Немного рыжее,
 Немного ражее,
 Теперь под стражею,
 Веселое!
 В солнце-жорные дни,
 Мы не только читали,
 Но и сами глотали
 Блинами в сметане
 И небесами другими,
 Когда дни нарастали
 На масляной. (I, 1:285-286)

Betrachten wir außer der Vereinigung Welt&Buch andere Konjunktionen²⁴ im Bedeutungsaufbau der Texte Chlebnikovs, dann werden die konstanten Vergleiche von Hüllen und Eingehülltem augenfällig. Die neue Sicht eines Gegenstandes verdankt sich der Zusammenfügung dieses Gegenstandes mit dem von ihm Umschachtelten, mit dem ihm als sein eigener materieller Inhalt Gegebenen.

... волны, точно рыба... (IV:186)

Удары молота (...)
 По морю русалочьих глаз (II, 3:90)
 ... русалки волны²⁵ (II, 3:170).

2.3.1 Der Tod wird bei Severjanin nicht aus dem Leben des lyrischen Subjekts geschlußfolgert. Die Schilderung des Dichterbegräbnisses ist nur Anlaß, die Unsterblichkeit des Ichs zu behaupten: "Меня положат в гроб фарфоровый На ткань снежинок яблонových, И похоронят [... как Суворова...] Меня, новейшего из новых. (...) Всем будет весело и солнечно, Осветит лица милосердьe... И светозарно - ореолочно Согреет всех мое бессмертье!"²⁶ Später dehnt Severjanin die Gültigkeit der Abfolge vom Leben zum Tod, der die Unvergänglichkeit aufdeckt, auf die gesamte Schöpfung aus: "Все в мире приходит к гробам (...) Мы все, будет время, погибнем (...) Но помни: Бессмертное - живо! Стремись к величавой мечте!"²⁷

In den Gedichten, in denen Pasternak die Leben-Tod-Problematik behandelt, kann das lyrische Subjekt infolge der Merkmallosigkeit des Vorausgesetzten nichts anderes als seinen eigenen Tod mitteilen: es ruft ihn herbei ("Рослый стрелок, осторожный охотник, Призрак с ружьем на разливе души! (...) Целься, все кончено! Бей меня в лет." (208)); Agonie wird zum Thema der Lyrik (vgl. das oben zitierte Gedicht *V bol'nicе*); die Selbstreflexion des Dichters wird mit dem Sterben identifiziert ("Я в мысль глухую о себе Ложусь, как в гипсовую маску." (491)). Das Prädikat 'lebendigsein' erhält von Pasternak nicht den Modus des Ontologischen sondern des Imperativen: "И должен ни единой долькой Не отступаться от лица, Но быть живым, живым и только, живым и только до конца." (448) Das Lebendigsein zu Lebzeiten versteht sich nicht von selbst. Um das Dasein zu bezeichnen, muß es Pasternak als eine andere Existenz vorstellen, woher sich das Motiv der "Zweiten Geburt" ableitet.

Im Unterschied zu Severjanin und Pasternak faßt Majakovskij den Tod lebensimmanent²⁸. Das begründet, warum Majakovskij

wiederholt das lyrische Subjekt Selbstmord begehen läßt. Auch wenn das Sterben der natürliche Konsequent des Seins ist, so bleibt das Wesen auch nach dem Tod lebendig und sterblich zugleich, ist doch der Tod im Bereich des Lebens eingeschlossen (vgl. das Motiv der Reanimation in der Satire *Klop*). Der Selbstmörder im Poem *Čelovek* setzt seine abgerissene Existenz in einem Milieu fort, das nicht von seiner Lebensumwelt differiert ("Здесь / на небесной тверди / слышать музыку Верди?" (259)), und kann frei zwischen dem Diesseitigen und dem Jenseitigen hin- und herpendeln.

2.3.2 Chlebnikov situiert im Tod die Ausgangsposition der Sinnentfaltung. Das Leben folgt auf den Tod und ist in diesem beinhaltet. Das signifikanteste Beispiel hierfür ist die Erzählung *Mirskonca*, die bereits die Aufmerksamkeit von Roman Jakobson²⁹ auf sich lenkte. Der Held des Textes stirbt und entwickelt sich dann stufenweise zurück bis hin zur frühesten Kindheit.

Der Dichter hat nach dem Verständnis Chlebnikovs die Funktion, in den toten Organismus Lebendiges als dessen Integrationsteil einzuschleusen:

*Мой разум, точный до одной энной,
Как уголь сердца, я вложил в мертвого пророка
/вселенной. (II, 3:95)*

In seinem Totenkopf ('Schädel') verleiht der Dichter den Worten Leben:

*Мой череп - путестан, где сложены слова,
Глыбы ума, понятий клади (...)
Рабочие, завода думы жители,
Работайте, косите, двигайте!
Давайте им простор, военной силы бег
И ярость драки и движенье. (IV:187)*

Verschiedene Prozesse konzipiert Chlebnikov als Erscheinen aus einem Toten; das Papier entsteht auf dem Friedhof der Bäume:

Умеем написать слова любые

На кладбище сосновой древесины. (I, 2:291).

Der ermordende ist der gebärende Körper:

В каждой женщине Засулич³⁰ (I, 2:293).

Das Leben in seiner Gesamtheit verliert die Bedeutung des Arguments und wird zur Funktion des Todes:

Свершился переворот. Жизнь уступила власть
Союзу трупа и вещи. (I, 1:81)

Wenn das Leben die Endposition in der aus dem Tod folgenden Konsequenz innehat, verneint sich die Möglichkeit eines anderen Lebens. Deshalb hält Chlebnikov die Erkenntnis für weise, daß 'wir nicht zweimal geboren werden' (vgl. dagegen das Motiv der "zweiten Geburt" bei Pasternak):

"Мы не рождаемся в жизнь дважды" -
Сказал задумчивый мудрец. (I, 2:161)

Andererseits ist der Tod, der das Leben in sich trägt, selbst sterblich - so im Kurzdrama *Ošibka smerti* (vgl. dagegen Severjanins Motiv der Unsterblichkeit des Verstorbenen). Der Dichterselbstmord, der bei Majakovskij eine so große Rolle spielt, tritt unter der Perspektive des lebengenerierenden Todes in Chlebnikovs *Zangezi* als schlechter Scherz auf:

Двое читают газету.
Как? Зангези умер!
Мало того, зарезался бритвой.
Какая грустная новость! (..)

З а н г е з и Зангези жив,
(входя) Это была неумная шутка. (II, 3:367-368).

Der 'normale' Übergang vom Leben zum Tod resultiert bei Chlebnikov im Untergang des Geschlechts: der Familie (vgl. den Tod von Vater und Tochter gleichermaßen im Poem *Carskaja nevesta*³¹), der Sippe (vgl. *Gibel' Atlantidy*). Der Tod ist das produktive Element; ist aber das Leben der Ausgangspunkt für die Schlußfolgerungen, entbehrt es jeglicher Generierungspotenz.

Neben der natürlichen Konsequenz Leben → Tod entwertet

Chlebnikov die angestammte Gerichtetheit der Bewegung:

*Вам срамно, дерево, расти с земли?*³²
 Боясь земли,
 Брезгливо подымаешь платье. (IV:193)

3. Für die weitere Untersuchung der Poesie Chlebnikovs von dem hier vorgeschlagenen Standpunkt aus wäre es erforderlich, nicht nur die angeführten Paradigmen zu erweitern sondern auch andere Paradigmen zu ermitteln, in denen die logischen Basisrelationen der Disjunktivität, der Konjunktivität und der Implikativität ihre künstlerische Ontologisierung finden.

Die Analyse des Kontrast-Verhältnisses Ich vs. Nicht-Ich könnte z.B. durch die Opposition sinnlich wahrgenommenes Universum vs. konzipierbare Realität ergänzt werden. Neben der hier besprochenen Ko-Existenz Welt&Buch sollte z.B. die Zusammenstellung Ich&Referenzkollektiv (für Chlebnikov die kubofuturistische Gruppe, vgl. die Gedichte an Majakovskij, D. Burljuk, Kručnych) berücksichtigt werden. Die Antizedent - Konsequent-Beziehung ließe sich über die Problematik Leben → Tod hinaus bspw. auch an der Aufeinanderfolge Vergangenes → Gegenwärtiges / Gegenwärtiges → Zukünftiges diskutieren.

Schließlich erlaubt die Hypothese, daß bei Chlebnikov das Gegebene dem Differenten immanent ist, seine generelle Sprachideologie zu erläutern³³, nach der die transmentale Sprache (die Andersartigkeit des Wortgebrauchs) die Funktion der praktischen Kommunikationsmittel (des Vorbefindlichen) erfüllen sollte.

A N M E R K U N G E N

¹ O. MANDEL'ŠTAM, O Poézii. Sbornik statej, Leningrad 1928:40. Zur weiteren Interpretation dieses Konzepts von Mandel'stam vgl. R. LACHMANN, Text und Gedächtnis. Bemerkungen zur Kulturosoophie des Akmeismus. - In: Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachtheorie, hrsg. von H.-U. Gumbrecht und U. Link-Heer, Frankfurt 1985 (=stw 486), S. 283-301.

² O. MANDEL'ŠTAM, a.a.O., S. 9.

³ Das zur Differenzierung von Futurismus vs. Akmeismus Gesagte macht nur den Anfang einer Gegenüberstellung aus, die weitergeführt werden muß, so in: I.P. SMIRNOV, Thesen zur synchronisch-diachronischen Typologie der Avantgarde (im Druck).

⁴ Vgl. andere Versuche, die Spezifik der Poesie Chlebnikovs in der Abgrenzung gegen den russischen Futurismus herauszufinden: R.V. DUGANOV, Problema épičeskogo v éstetike i poëtike Chlebnikova. - In: Izvestija AN SSSR, Serija Literaturny i Jazyka 1976, Bd. 35, H. 5, S. 435 f.; J.-C. LANNE, Velimir Khlebnikov, poète futurien. Bd. 1, Paris 1983: 217 ff.

⁵ Igor' SEVERJANIN, Gromokipjaščij kubok. Poëzy, Moskva 1915: 185.

⁶ A.a.O., S. 190.

⁷ Die Lyrik Pasternaks zitieren wir nach: B. PASTERNAK, Stichotvorenija i poëmy, Moskva, Leningrad 1965. Die den Zitaten folgenden Zahlen bezeichnen die Seiten dieser Ausgabe.

⁸ Die Seitenzahlen nach den Majakovskij-Zitaten im Aufsatzkorpus verweisen auf die Ausgabe: V. MAJAKOVSKIJ, Poln. sobr. soč., Bd. 1, Moskva 1955.

⁹ Bei der Zitierung der Texte Chlebnikovs beachten wir folgendes Prinzip: römische Zahlen nennen die Bände der Ausgabe V.V. CHLEBNIKOV, Sobr. soč., Bd. I-IV (= Slav. Propyläen 37, I-IV), München 1968-1971. Mit arabischen Zahlen vermerken wir dann weiter Band und Seitenzahl der Edition: Sobr. proizv. Velimira Chlebnikova, hrsg. von Ju. Tynjanov und N. Stepanov. Wenn der römischen Zahl keine arabische Bandangabe folgt, gehört die Seitenzahl der Ausgabe: V. CHLEBNIKOV, Neizdannye proizvedenija, hrsg. von N. Chardžiev und T. Gric an.

¹⁰ Das Motiv der Beobachtung des eigenen Todes geht zurück auf das Zaubermärchen; vgl. das Märchen Nr. 40 aus der Sammlung: D.K. ZELENIN, Velikorusskie skazki Permskoj gubernij, Petrograd 1914:105.

¹¹ Vgl. auch das Ich-Gedicht *Menja pronosjat na slonovyh...*, in dem sich das lyrische Subjekt die Rolle eines Gottes zuschreibt. Ausführlicher dazu Vjač.Vs. IVANOV, Struktura stichotvorenija Chlebnikova 'Menja pronosjat na slonovyh...'. - In: Trudy po znakovym sistemam III, Tartu 1967:156 ff.

¹² Vgl. die Polemik um die zitierten Verse: B.A. USPENSKY, On the Poetic of Chlebnikov: Problems of Composition. - In: Russian Literature 1975, 9, S. 81-85; H. BARAN, The Problem of Composition in Velimir Chlebnikov's Texts. - In: Russian Literature IX, 1981:87-106.

¹³ Zur Besonderheit des Kultur-Natur-Verhältnisses bei Chlebnikov vgl. F.Ph. INGOLD, Zur Komposition von Chlebnikovs "Kranich"-Poem ("Žuravj"). - In: Schweizerische Beiträge zum VIII. Intern. Slavistenkongreß in Zagreb und Ljubljana, September 1978, Bern (u.a.), S. 62 f. Die Einschachtelung der

Kultur in die Natur bedingt u.a. Chlebnikovs Periodisierung der historischen Ereignisse: die Schlüsselzahl 365 als Anzahl der Jahrestage impliziert, daß die menschliche Geschichte nach dem kosmischen Vorbild zyklisiert ist; vgl. bes. Tz. TODOROV, *Le nombre, la lettre, le mot.* - In: *Poétique* 1970, 1, S. 104 ff.

¹⁴ Ausführlicher zu der mathematischen Zahl $\sqrt{-1}$ bei Chlebnikov vgl. S. MIRSKY, *Der Orient im Werk Velimir Chlebnikovs*, München 1965 (= Slavistische Beiträge. 85), S. 84; P. STOBBE, *Utopisches Denken bei Chlebnikov*, München 1982 (= Slavistische Beiträge. 161), S. 77; V.P. GRIGOR'EV, *Grammatika idiosstilja. V. Chlebnikov*, Moskva 1983:126 ff.

¹⁵ Das unklare Wort *skolot* stellt höchstwahrscheinlich das Autoethnonym der Skythen (nach Herodot) dar; vgl. dagegen den Kommentar von N. Stepanov I, 1:311.

¹⁶ SCHILLERS *Sämtliche Werke*, Säkular-Ausgabe in sechzehn Bänden, Stuttgart, Berlin (1904), Bd. 1, S. 63.

¹⁷ V.A. ŽUKOVSKIJ, *Sobr, soč. v četyrech tomach*, Bd. 2, S. 38.

¹⁸ Vgl. dazu F.Ph. INGOLD, *Stückwerk und Zeilen... Zu Vladimir Majakovskijs Tragödie "Vladimir Majakovskij"*. - In: *Fragmente und Totalität*, hrsg. von L. DÄLLENBACH, Frankfurt a.M. 1984: 283.

¹⁹ Igor' SEVERJANIN, *Gromokipjaščij kubok*, S. 184.

²⁰ Igor' SEVERJANIN, *Stichotvorenija*, Leningrad 1975:310-311.

²¹ B. PASTERNAK, *Vozdušnye puti. Proza raznych let*, Moskva 1982:110.

²² A.A. HANSEN-LÖVE, *Die Entfaltung des "Welt-Text"-Paradigmas in der Poesie V. Chlebnikovs.* - In: *Velimir Chlebnikov. A Stockholm Symposium*. Stockholm 1985 (*Stockholm Studies in Russian Literature*. 20), S. 27-87; vgl. weiterhin A.M. PANČENKO, I.P. SMIRNOV, *Metaforičeskie archetipy v ruskoj srednevekovoj slovesnosti i v poézii načala XX veka.* - In: *TODRL XXVI*, Leningrad 1971:46-48; H. BARAN, *Chlebnikov's "Vesennego Korana": An Analysis.* - In: *Russian Literature IX*, 1981:3 ff.

²³ Zu diesem Archetyp vgl. S.V. POLJAKOVA, *"Vsjakago dobra dobrejša sut' knižnoe poučenie"* (Ob usvoenii Avvakumom metafory s-edanija slova). - In: *Kul'turnoe nasledie Drevnej Rusi. Istoki. Stanovlenie. Tradicii*. Moskva 1976:188-190.

²⁴ Zur Konjunktions-Technik vgl. W.G. WESTSTEIJN, *S i m i l e in Chlebnikov's "Žuravl'"*. - In: *Russian Literature IX*, 1981: 65-86.

²⁵ Zu dem bei Chlebnikov sehr häufigen Motiv der Rusalka vgl. B. LÖNNQVIST, *Chlebnikov and Carnival. An Analysis of the Poem "Poët"*, Stockholm 1979 (= *Stockholm Studies in Russian Literature*. 9), S. 70 ff.

²⁶ Igor' SEVERJANIN, *Gromokipjaščij kubok*, a.a.O., S. 175.

²⁷ ders., *Zlatolira. Poëzy*, Moskva 1916:85-86.

²⁸ Vgl. hierzu ausführlicher: K. POMORSKA, *Majakovskij and the Myth of Immortality in the Russian Avant-Garde* (im Druck).

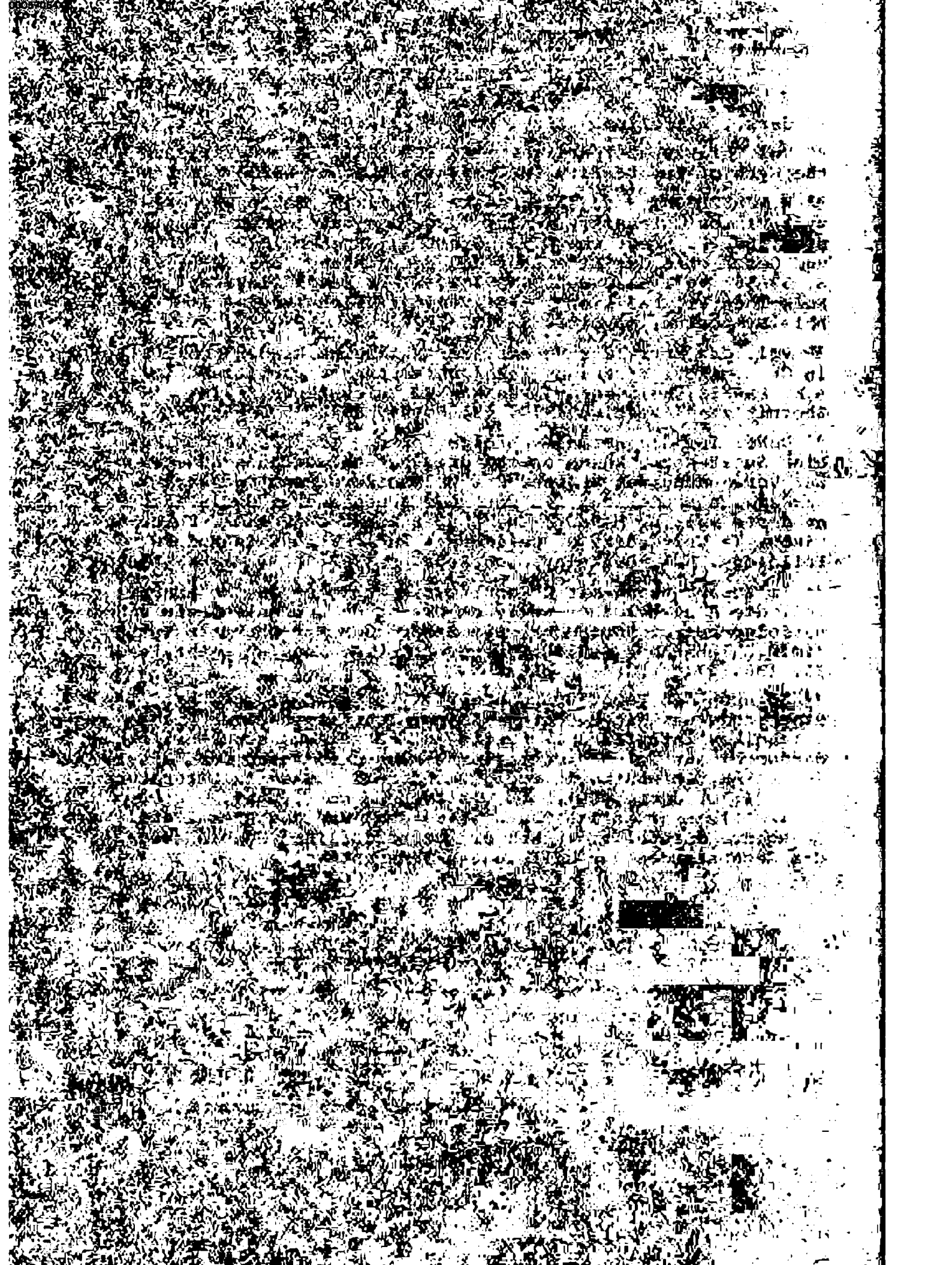
²⁹ R. JAKOBSON, *Novejšaja russkaja poëzija. Nabrosok pervyj: Viktor Chlebnikov*. - In: *Texte der russischen Formalisten*, Bd. 2, hrsg. von W.-D. Stempel, München 1972 (= *Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste*. 6, 2), S. 52-56; vgl. dazu B. LÖNNQVIST, *Chlebnikov's Plays and the Folk-Theater Tradition*. - In: *Velimir Chlebnikov. A Stockholm Symposium*, op.cit., S. 103 ff.

³⁰ Vgl. das Motiv des Vaters, der auf seine Kinder schießt, in Chlebnikovs Erzählung *Zakalennoe serdce*, publiziert in A.E. PARNIS, *Neizvestnyj rasskaz V. Chlebnikova*. - In: *Zbornik za slavistiku* 1977, 12, S. 149-151.

³¹ Dabei ist die normale Abfolge Leben → Tod für Chlebnikov eine Sujet-Norm, kein von ihm originär entworfenes Sujet. Zur Verwendung des Sujets, das Chlebnikovs Poem *Carskaja nevesta* zugrundeliegt, in der russischen Kunst des 19. Jahrhunderts vgl. V. MARKOV, *The Longer Poems of Velimir Chlebnikov*. (= *University of California Publications in Modern Philology*. 62), Berkeley, Los Angeles 1962:46.

³² Im Zusammenhang mit Chlebnikovs Mythologem des Weltbaums vgl. die Analyse einer weiteren Umkehr der normalen Aufeinanderfolge bei J. HOLTHUSEN, *Die Sphäre der Metaphern in Velimir Chlebnikovs Gedicht "Derevo"*. - In: *Russian Literature* IX, 1981:27.

³³ So auch die Bevorzugung einer Prätextgruppe gegenüber einer anderen. Wie H. Baran aufgewiesen hat, bezieht sich Chlebnikov intertextuell häufig auf Rätsel und strukturiert darüberhinaus seine eigenen Texte nach dem Muster des Rätsels (H. BARAN, *Chlebnikov's Poem "Bech"*. - In: *Russian Literature* 6, 1974:10; ders., *Chlebnikov's "Vesennego Korana"*, a.a.O., S. 12-13). Hier sollte beachtet werden, daß das Rätsel ein Redegenre darstellt, in dem die vorbefindliche Bezeichnung des Gegenstandes der differenten immanent ist.



Friedrich SCHOLZ (Münster)

BILD, WORT UND LAUT ALS ELEMENTE DER MYTHENBILDUNG
IN VELIMIR CHLEBNIKOVS POESIE

Очи Перуна
Я продырявил в рогоже столетий.
(III:386)

Ein bedeutendes Anliegen der russischen Futuristen war die Schaffung von Mythen. In einem Manifest der Gruppe Hylaea (Gileja), der neben D. und N. Burljuk u.a. auch V. Chlebnikov und V. Majakovskij angehörten, das im Almanach *Sadok sudej 2* im Jahre 1913 erschien, heißt es unter Punkt 11: "Wir betrachten das Wort als Schöpfer von Mythen. Das Wort gebiert sterbend einen Mythos und umgekehrt."¹ "Umgekehrt" findet sich der Satz bei Nikolaj Burljuk, der in *Poëtižeskie nažala* 1914 schreibt: "Das Wort ist mit dem Leben des Mythos verbunden, und allein der Mythos ist der Schöpfer des lebendigen Wortes... Das Kriterium für die Schönheit des Wortes ist der Mythos."² Das Wort - und damit meinen die Futuristen hier die Wortkunst³, die Poesie - steht nach futuristischer Auffassung also nach zwei Seiten hin in enger Verbindung zum Mythos: Es kann selbst Mythen erzeugen und kann seinerseits durch Mythen erzeugt werden. Vielleicht stand hinter solchen Formulierungen die intuitive Erkenntnis, die grundlegend für die moderne Literaturwissenschaft werden sollte, daß Form und Inhalt in der Dichtung nicht voneinander zu trennen sind, nicht nur einander bedingen, sondern auch einander erzeugen. Die auch in anderen theoretischen Äußerungen von Futuristen häufig wiederkehrende Überbetonung der Wichtigkeit der formalen Seite der Dichtung, eine Position, die sie im Bereich der Laute ohne Zweifel, wenn auch vielleicht unbewußt,

•

von den sonst von ihnen so befehdeten Symbolisten übernommen haben⁴, hat sicher dazu geführt, daß in dem oben zitierten Programmpunkt die zweite Seite nur lapidar mit "und umgekehrt" angedeutet wird. Neu im Vergleich zur symbolistischen Poetik war ja die Entdeckung der morphologischen und semantischen Komponenten des Wortes als dominierende schöpferische Kraft in der Dichtung der Futuristen, hatten die Symbolisten doch beide vor seiner Lautung bisweilen derart in den Hintergrund treten lassen, daß die unscharf gewordenen Konturen der Gestalt und der Bedeutung des einzelnen Wortes sich weitgehend in den alles überflutenden Wogen euphonischer Klänge auflösten. Der musikalischen euphonischen Gestaltung der Verse der Symbolisten setzten die Futuristen bewußt eine ungefällige, holprige, schwer eingängige Lautung ihrer Verse entgegen, die im Vergleich zur Perfektion der symbolistischen Verse primitiv wirken mußte. Aber Primitivismus im Sinne der primitiven Malerei etwa Henri Rousseaus war überhaupt ein wichtiges Merkmal futuristischer Kunst, durch das sie sich auch auf den anderen Ebenen von der symbolistischen abzusetzen versuchte⁵. Die Hochschätzung des Mythos teilen die Futuristen wieder mit den Symbolisten. Sie bildet neben anderen neoromantischen Elementen eine der zahlreichen Übereinstimmungen in den modernistischen Strömungen der russischen Dichtung, die uns heute das Gemeinsame der verschiedenen Richtungen zwischen 1890 und 1930 mindestens ebenso bedeutsam erscheinen lassen wie das Trennende, das die Beteiligten so stark empfanden, und das sie sich einander bekämpften und verspotten ließ.

Die Wichtigkeit des Mythos für die symbolistische Dichtung und die intensive Beschäftigung mit ihm finden in theoretischen Arbeiten bedeutender Vertreter des Symbolismus wie in zahlreichen ihrer dichterischen Werke beredten Ausdruck. Ich erinnere nur an die bekannten Schriften von Vja. Ivanov⁶ oder A. Belyj, an Romane von F. Sologub wie *Melkij bes* und *Tvorimaja legenda* oder solche von A. Belyj wie *Peterburg* oder

Kotik Letaev. Aber auch in der symbolistischen Dichtung wird immer wieder mythisches Geschehen gestaltet, tauchen immer wieder, häufig ganz unerwartet, mythische Wesen auf. Aus einer Fülle von Beispielen nenne ich hier nur *Kon' bled'* von V. Brjusov aus dem Jahre 1903⁷ oder *Poslednij den'* von A. Blok aus dem Jahre 1904⁸, zwei Gedichte, in denen apokalyptische Gestalten erscheinen ("das fahle Pferd" mit seinem Reiter, dem Tod (Ap 6,8); "eine feine, zarte Hand, die ein zartes, dünnes Kreuz ausbreitet"), *Kamyši* von K. Bal'mont aus dem Jahre 1895⁹, ein Gedicht, in dem geheimnisvolle Naturgeister eine "verlorene Seele" zu sich in den Sumpf herabgezogen haben, *Demony pyli* von V. Brjusov aus dem Jahre 1899¹⁰, wo der Staub in Gestalt von Dämonen auftritt, oder *V kabakach, v pereulkaoh, v izvivach* von A. Blok aus dem Jahre 1904¹¹, wo ein alter Mann auf der Straße und eine Zwergenfigur auf einem Häusersims zu mythischen Gestalten werden.

Zwischen 1906 und 1910 erfaßt eine Welle der Begeisterung für altrussische Mythologie, die größtenteils freilich eine Pseudomythologie war, die sich aus Vorstellungen über russische Mythologie aus der Zeit des russischen Klassizismus in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und überholter folkloristischer Forschung der Romantik des 19. Jahrhunderts speiste, Dichter aller bestehenden oder im Entstehen begriffenen Richtungen. Sie gipfelt in zahlreichen Sammelbänden, die zum Teil schon durch ihre Titel diese Begeisterung für die heimische Mythologie verraten. So A.M. Remizovs *Posolon'* (1907), K.D. Bal'monts *Žar-Ptica* (1907), S.M. Gorodeckijs *Jar'* (1907) und *Rus'* (1910). Eine Vorreiterrolle hatten einzelne, von Remizov seit 1903 veröffentlichte Texte, die später in seinen Sammelband *Posolon'* gingen, und Gedichte von A.A. Blok wie *Bolotnye čertenjatki* (1905), die Remizov gewidmet sind, oder *Bolotnyj popik* (1906) gespielt, die Blok später dem Zyklus *Puzyri zemli* einverleibte¹².

In diesen Jahren schreibt Velemir Chlebnikov (1885-1922) seine ersten Gedichte. Die damals allgemeine Begeisterung für

Mythologisches sollte bestimmend für sein frühes wie für sein späteres Schaffen werden. Vermutlich schon aus den Jahren 1907/08¹³ stammt das kleine Poem *Lesnaja Deva*, 1922 erschien die große *Sverchpovest' Zangezi*, um nur zwei Marksteine in diesem Bereich zu nennen. Dazwischen eine große Zahl von Poemen und kürzeren und längeren Gedichten, in denen Mythologisches eine Rolle spielt.

In allen Schaffensperioden entwickelt Chlebnikov Mythen aus Bildern. Das spricht dafür, daß er auch später noch das "und umgekehrt" des oben zitierten Programmpunktes aus dem futuristischen Manifest des Jahres 1913, an dessen Abfassung er wesentlich beteiligt war, ernst genommen hat. Von Anfang an dient ihm aber auch das Wort als Ausgangspunkt für eine Mythenbildung, ein Verfahren, das in dem erwähnten Programmpunkt sicher bewußt an die erste Stelle gerückt worden ist, weil es neu war und die futuristische Poetik von der symbolistischen absetzen konnte. Gegen Ende seines Schaffens tritt neben diese beiden Verfahren schließlich noch der Laut als Element der Schaffung von Mythen. Wichtig ist, daß die Verwendung des Bildes als mythenerzeugendes Element das Werk Chlebnikovs in einen organischen Entwicklungszusammenhang mit dem Symbolismus stellt.

Zu den frühen Gedichten Chlebnikovs gehört das folgende¹⁴:

Кому сказатеньки,
 Как важно жила барынька,
 Нет не важная барыня,
 А так сказать лягушечка:
 Толста низка и в сарафане,
 И дружбу вела большевитую
 С сосновыми князьями.
 И зеркальные топила
 Обозначили следы,
 Где она весной ступила
 Дева ветреной воды. (II:39)¹⁵

Wem soll ich erzählen, / Wie prächtig die kleine Dame lebte, / Nein, keine prächtige Dame, / Sondern sozusagen ein kleiner Frosch: / Dick, klein und in einem Sarafan, / Und eine 'großmächtige' Freundschaft pflegte sie / Mit den Kiefernfürsten. / Und spiegelklare 'Vertiefungen' / Bezeichneten die Spuren, / Wo sie im Lenz dahingeschritten

ist / Eine Jungfrau des windigen Wassers.

Das kleine Gedicht beginnt wie ein Märchen. Die ungewöhnliche, diminuierte Form des Infinitivs (*skazaten'ki*), die aus dem Ukrainischen¹⁶ und wohl auch aus südgroßrussischen Dialekten bekannt ist, verleiht dem Text von der ersten Zeile an volkstümlichen Charakter. In die gleiche Richtung weist die Verwendung zweier substantivischer Diminutivformen (*baryn'ka*, *ljagušečka*). Schon in der zweiten Zeile wird die 'Heldin' eingeführt, eine "kleine Dame", halb Frosch, halb Mensch. Ihre tierische Komponente wird durch die Nennung des Tiernamens zum Ausdruck gebracht, ihre völlige Identität mit diesem Tier aber durch "sozusagen" (*tak skazat'*) gleich wieder in Frage gestellt. Ihr menschlicher Charakter hingegen wird durch die Beschreibung ihrer Kleidung deutlich. Die körperlichen Eigenschaften "dick" und "klein" ("niedrig") treffen auf beide Bestandteile zu: *Ljagušečka : tolsta, nizka : v sarafane*. Dieses kleine, aber vornehme Naturwesen ist durch ein "besonders inniges (großes)"¹⁷ freundschaftliches Verhältnis mit den "Kiefernfürsten" verbunden. Und ganz unerwartet entpuppt es sich als eine aus Wind und Wasser emporgestiegene Jungfrau, die im Lenz über die Erde dahinschreitet und Spuren von spiegelklaren Vertiefungen¹⁸ in den sumpfigen Stellen des Waldes hinterläßt. Die Metamorphose des tolpatschigen, koboldhaften Naturgeistes, halb Mensch, halb Tier, zu einer graziösen, jungfräulichen mythischen Gestalt ist vollzogen. Sie kommt überraschend, erfolgt isoliert, ist nicht in einen Handlungsverlauf integriert, wie man es aufgrund von Erfahrungen mit Märchen wie z.B. dem Märchen von der Froschkönigstochter (*Carевна-Ljaguška* - Afanas'ev 1957 II:329, Nr. 267), in dem sich hinter der Froschgestalt die Königstochter Elena Prekrasnaja, die "schöne Elena", verbirgt, hätte erwarten können. Das Ganze ist denn auch weder ein Märchen noch ein Mythos im eigentlichen Sinne. Es fehlen die für das Märchen typische Handlung und der für einen Mythos zu erwartende Bezug auf ein Naturgeschehen oder eine Erscheinung der Welt, die bildhaft durch

ihn Erklärung fänden. Es ist die Beschreibung zweier Zustände eines mythischen Naturwesens, und wie diese Beschreibung durch die bildhafte Darstellung der Gestalten erfolgt (*baryn'ka, barynja, ljagušečka; tolsta, nizka; v sarafane: sosnovye knjaz'ja: deva vetrenoj vody*), so wird auch das Bindeglied in der Form eines Bildes gestaltet (*zerkal'nye topila*).

Die Wandlung aus einem unbeholfenen irdischen zu einem leichten, lichten Luft- und Wasserwesen kommt auch in der Gestaltung der Verse zum Ausdruck: Den schwerfälligen unge reimten ersten sieben Versen ohne erkennbares Versmaß stehen die letzten vier gegenüber, die in vierfüßigen Trochäen abgefaßt sind und Kreuzreim, Alliteration (... *vesnoj ... vetrenoj vody*) und Häufung der Gruppe Konsonant + Liquida (*z.r, k.l, p.l, č.l, sl, p.l, tr*) aufweisen, also nach allen Regeln einer symbolistischen Lautinstrumentierung gestaltet sind¹⁹. In seiner volkstümlich wirkenden Stilistik (Diminutive; *žit' važno; važnaja barynja; bol'ševitaja družba; sosnovye knjaz'ja*) ist der erste Teil des Gedichts A. Remizov verpflichtet, seine drollig komische Gestalt auch einer Figur, wie sie A. Blok in seinem oben zitierten Gedicht *Bolotnyj popik* geschaffen hat. Ein Bild aus einem Neologismus zu entwickeln (*zerkal'nye topila*) und das Fehlen eines Hinweises im Text auf eine symbolische Deutung des Ganzen, wie sie sich z.B. in dem genannten Gedicht A. Bloks findet²⁰, weisen deutlich schon auf eine futuristische Poetik und ein futuristisches Verständnis von Dichtung voraus.

In diesem Gedicht spielt in der Entwicklung der mythischen Figur ihre Wandlung eine bedeutende Rolle. Zum Thema der Metamorphose in der russischen Moderne hat Johannes Holt-husen, der diesen Gedächtnisband für V. Chlebnikov in diesem Jubiläumsjahr hatte herausgeben wollen - nach seinem jähen und viel zu frühen Dahinscheiden soll dieser Beitrag wie der gesamte Band nun auch seinem Andenken gewidmet sein -, 1974 eine bedeutende Akademie-Abhandlung verfaßt. Er ist in dieser Studie besonders Metamorphosen in Tiergestalt nachgegangen.

Auch hier war häufig V. Chlebnikov zu zitieren, der eine besondere Vorliebe für Tiergestalten gehabt hat und sie in allen Schaffensperioden metamorphisch und / oder metaphorisch in seiner Dichtung genützt hat. J. Holthusen hat in seiner Abhandlung auch auf den Zusammenhang zwischen metamorphen Tiergestalten und mythischem Denken bei Chlebnikov hingewiesen, dessen Interesse an Mythen der verschiedensten Religionen hervorgehoben und an einem Beispiel aufgezeigt²¹. Die Schaffung von Mythen ist aber bei Chlebnikov durchaus nicht immer mit einer Metamorphose verknüpft wie in dem oben interpretierten Gedicht. Das mythische Bild und das 'Ding wie es wirklich ist hinter dem Schein'²² können, wie es mythischem Denken entspricht, eine untrennbare Einheit bilden, auch ohne daß eine Wandlung erfolgt. So z.B. in dem folgenden Gedicht Chlebnikovs, in dem der Fluß Volga als ein mythisches Wesen dargestellt wird, das früher wie eine Wölfin seine Kinder verteidigt hat und sie nun frißt²³:

Волга! Волга!
 Ты ли глаза-трупы
 Возводишь на меня?
 Ты ли стреляешь глазами
 Сёл охотников за детьми,
 Исчезающими вечером?
 Ты ли возвела мертвые белки
 Сёл самоедов, обреченных уснуть,
 В ресницах метелей,
 Мертвые бельма своих городов,
 Затерянные в снегу.
 Ты ли шамкаешь лязгом
 Заколоченных деревень:
 Жителей нет - ушли,
 Речи веда о свободе.
 Мертвые очи слепца
 Ты поднимаешь?
 Как! Волга, матью,
 Бывало, дикой волчицей,
 Щетинившая шерсть,
 Когда смерть приближалась
 К постелям детей -
 Теперь сама пожирает трусливо детей,
 Их бросает дровами в печь времени?
 Кто проколол тебе очи? (III:200)

Volga! Volga! / Bist du es, die deine Augen, die Leichen

sind / Auf mich richtet? / Bist du es, die mit deinen Augen, die Dörfer der Jäger sind, / Schießt den Kindern nach, / Die am Abend verschwinden? / Bist du es, die nach oben gerichtet hat das tote Weiß deiner Augen, / Die Dörfer der Samojeden sind, die verurteilt sind einzuschlafen / In den Augenwimpern der Schneegestöber, / Deine toten Glotzaugen, die deine Städte sind, / Verloren im Schnee. / Bist du es, die lispelt mit dem Klirren / Der zugenagelten Dörfer: / Bewohner gibt es nicht mehr - sie sind fortgegangen, / Reden von Freiheit führend. / Die toten Augen einer Blinden / Erhebst du? / Wie! Volga, du pflegtest [doch zu sein] wie eine Mutter, / Wie eine wilde Wölfin, / Die ihr Fell sträubte, / Wenn der Tod sich näherte / Den Betten ihrer Kinder - / Jetzt verschlingt sie selbst feig ihre Kinder, / Wirft sie als Brennholz in den Ofen der Zeit? / Wer hat dir die Augen ausgestochen?

Auch in dem folgenden Gedicht²⁴ findet keine Wandlung statt. Der Herbst als mythische Gestalt ist gleichzeitig ein Hase und umgekehrt:

Эта осень такая заячья,
И глазу границы не вывести
Осени робкой и зайца пугливости.
Окраскою желтой хитер
Осени желтой житер.
От гривы до гребли
Всюду мертвые листья и стебли,
И глаз остановится слепо, не зная чья,
Осени шкурка или же заячья. (II:253 f.)

Dieser Herbst ist so dem Hasen gehörig, / Und das Auge vermag keine Grenze zu ziehen / Zwischen dem schüchternen Herbst und der Furchtsamkeit des Hasen. / Listig ist er mit seiner gelblichen Färbung / Der 'Bewohner' des gelblichen Herbstes. / Von der Mähne bis zum 'Kehren' / Überall sind nur tote Blätter und Stengel, / Und das Auge hält wie geblendet [blind] inne, indem es nicht weiß, wessen / [Das ist:] das Fell des Herbstes oder aber das des Hasen.

Das Gedicht besticht durch seine Leichtigkeit, die fast ans Scherzhafte grenzt. Im Gegensatz zu dem oben behandelten frühen Gedicht *Komu skazaten'ki* ist es sehr viel kunstvoller strukturiert. Schon in der ersten Verszeile überrascht der ungewöhnliche, grammatisch falsche Gebrauch des possessiven Adjektivs *zajač'ja* im Sinne eines qualitativen. Dem konkreten "schüchternen Herbst" ist antithetisch das Abstraktum "die Furchtsamkeit des Hasen" gegenübergestellt. Die zweiten Hälften

des zentralen Verspaares, das durch seinen männlichen Reim von den anderen daktylischen oder weiblichen Reimpaaren abgesetzt ist, sind graphisch und lautlich fast identisch, denn *ohitër* ("listig") und der Neologismus *žitër* (von *žit'* "leben" abgeleitet, also etwa 'Bewohner') unterscheiden sich nur durch den anlautenden Konsonanten voneinander. Hier wird graphisch und lautlich der Grundgedanke des Gedichts, die Identität zwischen Herbst und Hase, abgebildet. Aber der Schein trügt auch hier, denn die Adjektivformen *žěltoj* sind Homonyme: Einmal haben wir es mit einem Instrumental (*okraskoju žěltoj*), das andere Mal mit einem Genitiv (*oseni žěltoj*) zu tun. *Greb-lja*, das mit *griva* ("Mähne") alliteriert, hat normalerweise die Bedeutungen "Rudern; Zusammenharken; Damm". Hier wird es sowohl im Sinne von "Schwanz des Hasen" wie im Sinne von "Haufen zusammengewehter Blätter" verwendet. Ob es sich dabei im ersten Sinne um einen Gebrauch des Wortes in der Jägersprache, um eine dialektische Bedeutung oder um einen Neologismus handelt, kann ich nicht entscheiden. Was die Wirkung des Wortes im Kontext des Gedichts auf den normalen Leser betrifft, ist dies auch gleichgültig. Die vergilbten Blätter und Stengel sind das Fell des Herbstes, das vom Fell des Hasen, das die gleiche Farbe hat, nicht zu unterscheiden ist. So ist auch nicht zu entscheiden, ob mit *ot grivy do grebli* der Hase oder der Herbst gemeint ist: Herbst und Hase bilden eine Einheit und geben einander Leben. Die 'schwere' Syntax wird bis zum Schluß durchgehalten, ja sie tritt hier verstärkt auf. Die elliptische Konstruktion *ne znaja č'ja* (zu ergänzen ist *èta škurka* "wessen Fell das ist" - das Wort *škurka* folgt dann doch noch in der nächsten Verszeile, von *č'ja* durch *oseni* getrennt) und der Gegensatz von possessivem Genitiv (*oseni*) und possessivem Adjektiv (*zajač'ja*), das hier im Gegensatz zum Anfang des Gedichts in seiner eigentlichen Funktion, d.h. grammatisch richtig gebraucht wird, lassen den Leser zunächst stutzen, verlangsamten den sonst häufig automatisierten Vorgang des Verstehens, verfremden die Aussagen, kontrastieren mit der flüchtigen Schwerelosigkeit der evozierten Vorstellungen und

Bilder.

Unter den mythischen Gestalten der russischen Folklore sind Chlebnikov die Waldgeister besonders nah. Er stellt sie in verschiedenen kürzeren Poemen und Gedichten meistens in idyllischen Situationen dar (z.B. I:122 ff.: *Vila i lešij*; I:165 ff.: *Lesnaja toska*; II:92: *Zelenyj lešij*), die aber auch in tragische übergehen können (z.B. II:54 ff.: *Lesnaja deva* "Das Waldmädchen"²⁵). Aus der Folklore gut bekannt ist der Waldgeist, der bei Chlebnikov *lešij*, *lešak* und *lesnik* benannt ist, Namen, die auch in russischen Volksmärchen begegnen, in denen nicht nur berichtet wird, wie der Waldgeist in bestimmten Situationen mit Menschen in Kontakt kommt – manchmal helfen Menschen ihm aus einer schwierigen Lage, wofür er sie dann reichlich belohnt²⁶, manchmal führt er im Wald Menschen in die Irre und macht sich über sie lustig oder entführt Kinder, Mädchen oder Frauen zu sich in den Wald²⁷ –, sondern auch über sein Aussehen, seine Familien- und Wohnverhältnisse und seine Lebensweise²⁸ erzählt wird. Von den *vily*, einem Namen für weibliche Gottheiten, der nur im Altrussischen und im Balkanslavischen belegt ist, wissen wir wie von den meisten anderen slavischen und altrussischen Göttern nur sehr wenig²⁹. Es handelte sich offenbar um eine Art Nymphen, die in den Bergen, im Wasser und in der Luft lebten³⁰. Hier und im Zusammenhang mit anderen Wesen der slavischen und russischen Mythologie kann Chlebnikov seiner Phantasie freien Lauf lassen und in antiker und klassizistischer Manier alle möglichen Situationen erfinden, in denen sie mit anderen Naturgottheiten oder Menschen in Beziehung treten. Auch zahlreiche andere Namen aus dem slavischen und russischen Pantheon begegnen in seinen Texten. So z.B. *Perun*³¹, *Svarog*³², *Jarilo*³³, *Lada*³⁴, *Ljalja (Lelja)*³⁵, *Rusalka*³⁶, *Mav(k)a*³⁷ u.a. Daneben finden sich auch Phantasienamen wie *Žarbog*³⁸ oder *Čad-ptica*³⁹. Auch ein archäologischer Terminus erwacht in einem kleinen Poem zum Leben: *Kamennaja baba*⁴⁰. Daß Naturerscheinungen wie der Wind⁴¹ oder Blitze⁴² ebenfalls

als Personen auftreten und in das Geschehen eingreifen, nimmt nicht wunder. Chlebnikov entnimmt seine Figuren aber nicht nur der slavischen Mythologie. Auch Gestalten aus der antiken Götterwelt (*Venera* "Venus", *Junona* "Juno" u.a.), der ägyptischen (*Râ/Rê*, vgl. oben A. 21), der skythischen (*Tabiti*) u.a. tauchen in seinen Texten auf.

In allen diesen Fällen ist der Ausgangspunkt für eine Mythenbildung das Bild, die überkommene, durch den Namen geprägte, mehr oder weniger konkrete oder auch vage Vorstellung. So wird die Gestalt des Waldmädchens (*Lesnaja deva*²⁵) aus der, durch den erdachten Namen und durch in der mythologischen Tradition überlieferte, weibliche Waldgeister suggerierten Vorstellung von einem jungfräulichen göttlichen Wesen entwickelt, das aus dem Bergwald heraus geboren ist und mit ihm eine Einheit bildet. Diese Einheit wird in der Schilderung ihrer Gestalt durch Metaphern und Vergleiche hergestellt: Die Blicke der Goldlockigen sind eine dunkelblaue Kornähre, ihre Zauberstimme tönt wie ein Bach, ihre weißen Brüste strömen zu ihren Fußsohlen hin⁴³ wie ein Wasserfall in den schönen Bergen, ihr leuchtender Fuß ist in goldene Zöpfe gehüllt und in diesem Kranz aus Gold werden Füße und Beine zu einem glänzenden Palast, zu einem gleichsam von einem goldenen Mantel umhüllten Altar. Um sie herum strahlt die Kathedrale der Pflanzen und der grüne Boden ist vom glänzenden Strahl ihrer Augen erleuchtet. Die ganze lichte Gestalt schließlich ist in goldene⁴⁴ Spinnweben gekleidet:

На зов спешит певца подруга –
 Золотокудрая девица.
 Пылает взоров синий колос,
 Звенит ручьем волшебный голос!
 И персей белизна струится до ступеней,
 Как водопад прекрасных гор.
 Кругом собор растений,
 Сияющий собор.
 Над нею неба лучезарная дуга,
 Уступами стоят утесы;
 Ее блестящая нога
 Закутана в златые косы.
 Волос из золота венок,

Внутри блистает чертог ног:
 Казалось, золотым плащом
 Задернут стойный был престол.
 Очей блестящим лучом
 Был озарен зеленый пол.
 И золотою паутиной
 Она была одета,
 Зеленою путиной
 Придя на голос света.
 Молчит сияющий глагол.
 Так, красотой своей чаруя,
 Она пришла (лесная дева)
 К волшебнику напева (..) (II:54 f.)

Auf seinen Ruf eilt die Freundin des Sängers herbei - /
 Das goldlockige Mädchen. / Es flammt ihrer Blicke dunkel-
 blaue Ähre, / Es tönt wie ein Bach ihre Zauberstimme! /
 Und ihrer Brüste Weiß strömt zu den Sohlen, / Wie ein
 Wasserfall der schönen Berge. / Rings ist die Kathedrale
 der Pflanzen, / Eine strahlende Kathedrale. / Über ihr
 des Himmels glänzender Bogen, / Stufenförmig stehen die
 Felsen; / Ihr schimmernder Fuß / Ist eingehüllt in goldene
 Zöpfe. / Ein Kranz aus Haaren von Gold, / Innen blitzt
 der Palast der Beine und Füße: / Es schien, als sei mit
 einem goldenen Mantel / Umgeben [zugezogen] ein 'Stand-
 altar'. / Von ihrer Augen glänzendem Strahl / War erhellt
 der grüne Boden. / Und mit goldenen Spinnweben / War sie
 bekleidet, / Als sie den grünen 'großen Weg' / Herbeikam
 auf die Stimme des Lichts. / Es schweigt das strahlende
 Wort. / So, durch ihre Schönheit verzaubernd, / Kam sie
 (das Waldmädchen) / Zum Zauberer des Gesanges, / (..)

Nur selten schildert Chlebnikov die Gestalt seiner
 mythischen Figuren so ausführlich. Meistens muß, wie in der
 Mehrzahl der oben genannten Beispiele, die Nennung des Namens,
 bisweilen unter Hinzufügung einiger charakteristischer äußere
 Merkmale genügen. Ihr Leben schöpfen diese Figuren dann
 aus ihren Worten und Taten wie in dem folgenden Beispiel
 eine Rusalka, eine Wassernymphe:

Русалка: С досок старого досчаника
 Я смотрю на травы дна,
 В кресла белого песчаника
 Я усядуся одна.
 Оран, оран дикой костью,
 Край, куда идешь?
 Ворон, ворон, чуешь гостью?
 Мой погибнешь, господине!

Витязь: Этот холод окаянный,
 Дикий вой русалки пьяной.

Всюду визг и суматоха,
Оставаться стало плохо. (*Уходим*)
(II:200)

Die Wassernymphe: Von den Brettern der alten Barke /
Blicke ich auf die Gräser des Grundes, / In die Sessel
des weißen Ufersandes / Werde allein ich mich setzen. /
Der Oran, Oran [vielleicht "Mensch", aus Orang-Utan ab-
strahiert⁴⁵?] [wird zu ?] einem wilden Knochen [Instr.], /
Land, wohin gehst du? / Rabe, Rabe, witterst du einen
Gast [femin.]? / Mein Herr, du wirst umkommen! / Der
Ritter: Diese verfluchte Kälte, / Dies wilde Heulen der
trunkenen Wassernymphe. / Überall Gewinsel und Wirr-
warr, / Zu bleiben ist gefährlich [schlecht] geworden.
(Geht hinaus).

In diesem "Eine Nacht in Galizien" (*Noč' v Galicii*) be-
titelten Text aus dem Jahre 1914 kommen außer der einen Ru-
salka zu Beginn, später noch andere Nymphen und Hexen vor,
die zum Teil Lieder in transrationaler Sprache singen⁴⁵.

Bei den, im vorhergehenden behandelten, Beispielen wurde
die mythische Figur aus in der Tradition vorhandenen Vor-
stellungen von personifizierten Naturerscheinungen oder
heidnischen Gottheiten entwickelt, mögen sie im einzelnen noch
so vage und unbestimmt sein. Die mythische Situation oder das
mythische Geschehen, das die Figuren erst eigentlich lebendig
machte, wurde mithilfe von Bildern dargestellt. Der Mythos
als Ganzes baut sich in diesen Fällen also aus in der Sprache
vorhandenen Vorstellungen und aus, mit Mitteln der Sprache
erschaffenen, Bildern auf. In Figuren, die von Chlebnikov er-
fundene Namen tragen wie *Žarbog*³⁸ oder *Čad-ptica*³⁹, spielt die
Semantik der Bestandteile der neuen Namen eine beträchtliche
Rolle, besonders, da die zugrundeliegenden mythologischen Vor-
stellungen ja schwach konturiert sind. Solche Bildungen stellen
einen Übergang zu anderen dar, in denen die Schaffung der
mythischen Figur ganz aus der Wortsemantik und -bildung er-
wächst. Hier sind zwei Gruppen von Texten zu unterscheiden:
In einer ersten sind die aus Wörtern neu erschaffenen Wesen
in einen Kontext aus normalen Wörtern der russischen Litera-
tursprache eingebettet, in einer zweiten besteht auch der Kon-
text weitgehend aus Neologismen.

Als Beispiel für einen Text der ersten Gruppe sei ein frühes Gedicht⁴⁶ angeführt, in dem vom Wort *vremja* ("Zeit") durch ein personifizierendes Suffix ein vogelartiges Wesen geschaffen wird: *vremir'* (etwa 'Zeitvogel'). Das Suffix *-ir'* ist ein ganz seltenes Suffix. Es begegnet nur in zwei russischen Vogelnamen und einigen meist seltenen Fremdwörtern (*snegir'* "Gimpel", *vjaohir'* "Holztaube"; und z.B. *imbir'* "Ingwer", *čichir'* "kaukasischer Rotwein", *vizir'* "Wesir", *psaltir'* (*psaltyr'*) "Psalter"⁴⁷). Etwas umfangreicher ist die Gruppe der Wörter mit der nichtpalatalen Entsprechung des Suffixes *-ir'*: *-yr'*⁴⁸. Sie ist ähnlich heterogener Herkunft. Darunter finden sich zwar keine Vogelnamen, wohl aber die Wörter *netopyr'* ("Fledermaus") und *upyr'* ("Vampir"). Daß Chlebnikovs Neologismus in Analogie zu den beiden oben genannten Vogelnamen auf *-ir'* entstanden ist und somit als "Zeitvogel" zu deuten ist, zeigt der Kontext (*staja* "Vogelschar", *letet'* "fliegen"):

Там, где жили свиристели,
Где качались тихо ели,
Пролетели улетели
Стая легких времирей;
Где качались тихо ели,
Где шумели звонко ели,
Пролетели, улетели
Стая легких
Времирей. (II:276)

Dort, wo die Seidenschwänze schrill pfeifend sangen, /
Wo die Tannen sich leise wiegten, / Flogen vorüber,
flogen davon / Eine Schar leichtflügeliger [leichter]
'Zeitvögel'; / Wo die Tannen sich leise wiegten, / Wo
die Tannen tönend rauschten, / Flogen vorbei, flogen
davon / Eine Schar leichtflügeliger [leichter] / 'Zeit-
vögel'.

Der motivierte Neologismus⁴⁹ schafft hier im Verein mit in normaler Sprache dargestellten Bildern ein mythologisches Tableau: Die unzähligen Momente der Zeit werden als eine vorbei- und davonfliegende Vogelschar in idyllischer Waldlandschaft für einen Augenblick sichtbar. Dabei spielt auch die lautliche Gestaltung der Verse eine Rolle. Die Lautfolge *-eli-*

begegnet achtmal (zweimal als Form eines selbständigen Nomens - *eli* "Tannen"; einmal als Bestandteil eines Nominalsuffixes - *sviri-st-eli* "Seidenschwänze" und fünfmal als Verbalsuffix - *prolet-eli* usw.). Dreimal kommen noch ähnliche Lautfolgen vor: *-ili-* (*ž-ili* "lebten") und *-ali-* (*kač-ali-s'* "wiegen sich"). Diese ständig wiederkehrenden Lautfolgen bilden auf der phonologischen Ebene die unablässig aufeinander folgende Flucht der Zeit ab. Die Lautfolge *-eli-* konstituiert auch den Reim aller sechs gereimten Verse, von denen sich in der Mitte und am Schluß die beiden Verse abheben, in denen die 'Zeitvögel' vorkommen.

Wohl aus der gleichen Zeit stammen zwei kleine Gedichte, in denen Chlebnikov ebenfalls mit dem Suffix *-ir'* andere vogelartige, mythische Figuren erschafft: *iniri* (von *inoj* "der andere")⁵⁰ und *žariri* (von *žar* "Hitze, Glut", also etwa "Feuervogel").⁵¹

In einem weiteren kleinen Gedicht aus der gleichen Zeit bildet Chlebnikov durch eine Ableitung auf *-yš* von *vremja* ("Zeit") den Neologismus *vremyš'i*. Durch eine direkte Zusammenstellung mit dem Musterwort *kamyš'i* ("Schilfrohre") stiftet er hier eindeutig die Bedeutung des neuen Wortes: Die einzelnen, personifizierten Momente der Zeit sind 'Zeitschilfrohre', die 'geheiligt rauschen'. Landschaft und Zeit durchdringen sich gegenseitig, sind austauschbar: 'Das Ufergestein wird zu Zeit und die Zeit zu Ufergestein'. Das gleiche gilt für die in normaler Weise hierarchisch aufeinander zugeordneten Bestandteile der Landschaft: "Am Ufer des Sees" - "Am See des Ufers":

Вре~~ми~~ши-кам~~ши~~ши
 На озера береге,
 Где каменья временем,
 Где время камнем.
 На берега озере
 Времеша, кам~~ши~~ши на
 озера береге
 Священно шумящие. (II:275)⁵²

Die 'Zeitschilfrohre' / Am Ufer des Sees, / Wo das Gestein
 Zeit [ist - oder zu Zeit wird], / Wo die Zeit Gestein

[ist - oder zu Gestein wird]. / Am See des Ufers /
Die 'Zeitschilfrohre', die Schilfrohre am / Ufer des
Sees / Geheiligt Rauschende.

Ein extremes Beispiel für einen Text der zweiten Gruppe, in dem der Kontext weitgehend aus Neologismen besteht, ist das folgende Gedicht, in dem der Todeskampf einer mythischen Figur geschildert wird, die *moren'* benannt ist. Der Neologismus ist von dem Verbum *morít'* "töten, martern" abgeleitet. In der normalen Sprache existieren die Ableitungen *morila*, *moril'ščik* (-*ščica*) "Quäler, Plager; Quacksalber". Das unproduktive Suffix *-en'*, mit dem die Ableitung vorgenommen worden ist, findet sich unter anderem in Tiernamen wie *olen'* "Hirsch", *tjulen'* "Seehund", in Bezeichnungen von Menschen mit besonderen, durch das Grundwort ausgedrückten Eigenschaften wie *uvalen'* "grober, ungeschlachter Mensch", *pereverč'en'* "ungezogener Junge" und in der Benennung des Werwolfes *oboroten'* (auch *pereverten'*), jenes unheimlichen und gefährlichen Tieres, in das sich nach abergläubischen Vorstellungen bestimmte Menschen verwandeln können. Danach wird der Neologismus *moren'* ein Fabelwesen bezeichnen, das, halb Tier, halb Mensch, gefährliche und unheimliche Eigenschaften besitzt, das andere Wesen quält und martert. Diese negativen Eigenschaften werden aber dadurch gemildert, daß in jeder zweiten Zeile des Gedichts, das aus vier Verspaaren besteht, immer davon die Rede ist, daß dieser *moren'* treu ist. In seinem in dem Gedicht beschriebenen Todeskampf leidet er nun selbst Qualen, die ihn aber nicht davon abbringen können, verschiedenen, ihm in Treue verbundenen, anderen Wesen die Treue zu halten. So etwa kann man den Inhalt des Gedichts deuten, in dem durch Wörter der normalen Sprache nur der Sterbevorgang (*pomiral*, *umiral*, *obmiral*, *priobmer*), das Gequältwerden des *moren'* (*morimyj*) und sein Treusein (*veren*) ausgedrückt werden. Alle anderen darin vorkommenden Wörter sind Neologismen. Das Verhältnis der normalen Wörter (ohne die zweimal begegnende Präposition *v*) zu den Neologismen ist 7 : 25. Verständlich von ihrer Struktur her sind die einzel-

nen Sätze, weil die Neologismen in ihrer morphologischen Gestalt und in ihrer Formenbildung der normalen Grammatik des Russischen entsprechen⁵³. Das grammatische Gerüst der Sätze, das die Beziehungsverhältnisse angibt, in denen die Wörter zueinander stehen, muß vom Leser semantisch aufgefüllt werden, indem er die Bedeutung der beiden kontrastierenden und sich ergänzenden semantischen Felder, die durch die Wortwurzeln *mor-* und *ver-* repräsentiert werden, aufgrund von Analogien zu ihm bekannten Wörtern, die mit den gleichen Suffixen gebildet sind wie die von Chlebnikov aus den beiden Wurzeln geschaffenen Neologismen, zur Bedeutung dieser Suffixe in Beziehung setzt. Daraus ergibt sich ein ständiges Bemühen des Lesers, aus der klar ausgedrückten Grundsituation heraus das semantische Verhältnis zwischen den beiden Wortfeldern und den ungewöhnlichen Suffixen zu ergründen und mit konkreten Vorstellungen zu verbinden. Das gelingt nicht immer und verschiedenen Lesern sicher in verschiedenem Maße. In jedem Falle bleibt ein geheimnisvoller, nicht auflösbarer Rest, der durch die morphologische und syntaktische Stimmigkeit zum Teil verdeckt wird. Die Gedanken verlieren sich in den Baugesetzen der Sprache, und die sprachlichen Elemente aller Ebenen, der semantischen wie der morphologischen, der syntaktischen wie der phonologischen, lassen vor dem geistigen Auge vage oder mehr oder weniger konkrete Vorstellungen und Bilder entstehen, erschaffen einen Mythos, dessen Sinn sich gleichzeitig einem Verstehen darbietet und immer wieder entzieht. Die durch die beschriebene Struktur des Textes bedingte häufige Wiederholung der Wurzelsilben *mor-*, *ver-* und *mír-* bringt auf der phonologischen Ebene eine 'hypnotische' Wirkung im Sinne der symbolistischen Poetik hervor, obwohl die lautliche Gestaltung des Gedichts in ihrer Gesamtheit nicht den Eindruck von Euphonie hinterläßt:

Помирал морень, моримый морицей,
 Верен в веримое верицы.
 Умирал в морильях морень
 Верень в вероча верни.

Обмирал морея морень.
 Верен веритвам Вераны,
 Приобмер моряжески морень
 Верень верови верязя. (II:44)⁵⁴

Dieses extreme Beispiel für einen Text, der zum größten Teil aus Neologismen besteht, zeigt deutlich, daß die Konstituierung der Gesamtbedeutung eines solchen Textes, in diesem Fall des qualvollen Sterbevorgangs eines durch seine Treue hervorragenden Fabelwesens, durch Wörter der normalen Sprache erfolgt, die das tragende semantische Gerüst für diese Gesamtbedeutung abgeben, und ohne die das im Text dargestellte Geschehen überhaupt nicht verständlich wäre. Der aus Wörtern der normalen Sprache oder aus motivierten Neologismen bestehende Kontext, und mag es sich auch nur um ein Epitheton handeln wie in dem unten (A. 56) besprochenen Beispiel *zlookij gubir'*, weist dem Rezipienten die Richtung, in die seine semantische Interpretation des Neologismus gehen muß, sowohl in bezug auf die zugrundeliegende Wurzel wie auf die spezifische Bedeutung des verwendeten Suffixes. So könnte man etwa im obigen Text ohne das Kontextwort *morimyj*, dessen Bedeutung festliegt, auf den Gedanken kommen, den Neologismus *moren'* von *more* "Meer" abzuleiten oder in den oben behandelten Gedichten ohne die Kontextwörter *staja* "Vogelschwarm" usw., bzw. *kamyš* "Schilfrohr" die Suffixe *-ir'*, bzw. *-yš* auf Wörter wie *imbir'* "Ingwer", bzw. *detenyš* "Tierjunges" zu beziehen, so daß sich als Bedeutungen der Neologismen "Meereswesen", bzw. "Zeitgewürz" oder "Zeitjunges" ergeben würden. Auch in der normalen Sprache wird die spezifische Bedeutung jedes Wortes durch den Kontext konstituiert. Chlebnikovs sprachschöpferische Experimente folgen also einer allgemeinen Gesetzmäßigkeit der Sprache. Wenn hingegen ein Kontext aus Wörtern der normalen Sprache oder aus motivierten Neologismen fehlt, kann bei einer Mehrdeutigkeit seiner Bestandteile keine Entscheidung über seine semantische Interpretation getroffen werden. Wenn der Text schließlich nur aus Elementen besteht, die keine Beziehung zu Elementen der normalen Sprache

aufweisen, ist er semantisch überhaupt nicht interpretierbar, ist er bedeutungslos im Sinne von Sprache und kann allenfalls außersprachlich, etwa im Bereich des Musikalischen oder Artikulatorischen gedeutet werden. Das gilt für die Texte in transrationaler Sprache der Futuristen, die, trotz aller möglicher von Chlebnikov und A.E. Kručenyč aufgestellter Hypothesen von der Bedeutung der Laute und Buchstaben, sich einer semantischen Interpretation verschließen.

Daß auch der Kontext zum größten Teil aus Neologismen besteht wie in dem eben besprochenen Gedicht, ist jedoch verhältnismäßig selten. Meistens ranken sich um einen zentralen Neologismus oder auch um mehrere, die die mythische Figurenkonstellation ausmachen, Aussagen in normaler Sprache, in die nur hin und wieder andere Neologismen eingestreut sind. So z.B. in Gedichten wie *Ljubavica* (II:19 f.) aus den Jahren 1906/08, in dem sich dieses Wesen, eine Art Venus, selbst als *boginja* ("Göttin") und *neginja* (Neologismus, mit dem personifizierenden femininen Suffix *-inja* von *nega* "Wonne" abgeleitet) bezeichnet, und in dem ein, zusammen mit dieser *Ljubavica* auftretendes, männliches Wesen sich *ljubitel'*, *negistel'*, *ljubavec* (drei Neologismen) und *krasavec* ("schöner junger Mann") nennt⁵⁵, oder *Černyj Ljubir'* (II:100) aus dem Jahre 1913, in dem außer dem Titelhelden, wieder einem Vogelwesen auf *-ir'* (von *ljubit'* "lieben" abgeleitet), einem "schwarzen geflügelten Liebesgott", noch ein *gubir'* (von *gubit'* "verderben" abgeleitet⁵⁶) und eine Anzahl von *milari* (mit dem personifizierenden Suffix *-ar'* von *milyj* "lieb" abgeleitet) vorkommen.

Auch in dem Prosastück *Pesn' Mirjazja* (IV:9 ff.) aus dem Jahre 1907, einer mythischen Idylle, die in einer von zahllosen motivierten Neologismen durchsetzten Sprache geschrieben ist, geht es ähnlich zu. Hier begegnen neben dem Wassergeist (*vodjanoj*) und dem Waldgeist (*lešij*) eine ganze Reihe von mythischen Wesen, die aus Neologismen zum Leben erwachen: *Mirjaz'* (von *mir* "Frieden")⁵⁷, *Belun* (von *belyj* "weiß"),

lesinja (von *les* "Wald", also eine weibliche Waldgottheit), *drevinja* (von *d[e]revo* "Baum"), *slezinja* (von *sleza* "Träne") u.a. Über diesen Text sagt Nikolaj Burljuk in seinem Aufsatz *Poëtičeskie načala*, der 1914 in dem Sammelband *Futuristy N° 1-2* erschien: "Als Beispiel für eine wirkliche Wortschöpfung verweise ich auf *Mirjaz'* von Chlebnikov, einen *W o r t m y - t h o s*, der in der unlängst erschienenen "Ohrfeige für den öffentlichen Geschmack" gedruckt worden ist"⁵⁸.

Schon früh hat Chlebnikov sich im Zusammenhang mit der Propagierung einer sogenannten transrationalen Sprache (*zaumnyj jazyk; zaum'*) durch die Futuristen⁵⁹ mit der "ursprünglichen" Bedeutung von Sprachlauten beschäftigt. In dem von ihm im Sommer 1913 zusammen mit A.E. Kručenyč herausgegebenen Manifest *Deklaracija slova kak takovogo* ("Deklaration des Wortes als solches") wird nur ganz kurz auf die Eigenbedeutung der Sprachlaute aufmerksam gemacht⁶⁰. Ausführlicher hat Chlebnikov zu diesem Problem in einem unveröffentlichten Aufsatz aus dem gleichen Jahre und in verschiedenen anderen theoretischen Schriften der Jahre 1915-1920 Stellung genommen⁶¹. Aus seiner frühen dichterischen Praxis ist hier das Gedicht *Bobèobi pelis' guby*⁶² zu nennen, in dem verschiedene Lautreihen eine freilich nicht eindeutig zu definierende Bedeutung zugewiesen bekommen. In einem Poem aus dem Jahre 1912⁶³ *I i Ė, povest' kamennogo veka* ("I und Ė, Geschichte aus der Steinzeit"), gibt Chlebnikov der weiblichen Heldin den Namen *I*, dem männlichen Helden den Namen *Ė*, wozu er in seinem Nachwort behauptet: "Die urtümlichen Stämme haben die Neigung Namen zu geben, die nur aus einem Vokal bestehen" (I:311)⁶⁴. Später hat Chlebnikov dann in Theorie und Praxis die These vertreten, bestimmte Laute und Buchstaben⁶⁵ hätten eine bestimmte Grundbedeutung, die sich in aller Wörtern, in denen sie (besonders im Anlaut) begegnen, noch fände⁶⁶. Aus der dichterischen Praxis sind hier vor allem die Gedichte *Perun* (III:12 ff.) aus dem Jahre 1918⁶⁷ und *Slovo o Ėl'* ("Das Wort, das epische Lied von L", III:70 ff.) aus dem Jahre 1920 zu nennen, in denen Chlebnikov Reihen von mit *P* bzw. *L* anlautenden Wörtern zusammenstellt. In dem zweiten Gedicht gibt er

gegen Ende sogar abstrakte Bedeutungsdefinitionen des L: "L ist der Weg eines Punktes aus der Höhe, / Aufgehalten von einer breiten / Fläche. / (...) Wenn durch die Breite eines Platzes ein Punkt aufgehalten wird - dann ist das L". (III: 72: *Èl' put' točki s vysoty, / Ostanovlennyj širokoj / Ploskost'ju. / (...) Esli širinoju ploščadi ostanovlena točka - èto Èl'.*) Chlebnikov sieht in den Lauten eine selbsttätige Kraft wirken. Das genannte Gedicht endet mit den Worten: "So ist die Kraftvorrichtung, / Die hinter L verborgen ist". (III:72: *Takov silovoj pribor, / Skrytyj za Èl'.*)

Von da ist es nur noch ein kleiner Schritt, aus Lauten oder Buchstaben lebendige mythische Wesenheiten zu machen. Das geschieht in Chlebnikovs letztem großen Werk, das 1922, etwa ein halbes Jahr vor seinem frühzeitigen Tod, im Druck erschien, dessen einzelne Teile aber wohl schon zwischen 1920 und 1922 niedergeschrieben worden sind⁶⁸, der *Sverchpovest'* ("Übererzählung")⁶⁹ *Zangezi*⁷⁰. Es ist ein typisch futuristisches Werk, das neben ausgesprochen experimentellen Partien auch zahlreiche neoromantische Elemente enthält, angefangen von der Gestalt des Sängers und Dichters Zangezi als einsamen und unverstandenen Propheten, der von den anderen Menschen nicht ganz ernst genommen oder sogar verspottet wird, über ironische Passagen bis hin zu der romantisch-idyllischen felsigen Wald- und Berglandschaft, in der die Szenenfolge spielt. Das Stück ist in verschiedene "Ebenen" (*ploskosti*) unterteilt, auf denen die Titelfigur, eine Dichter-, Sänger- und Sehergestalt mit dem exotischen Namen Zangezi sowie Menschen (*ljudi*), Vögel (*pticy*) und Götter (*bogi*) auftreten. Auf den Ebenen VI, VII, VIII, X und XII erwachen die Buchstaben R, L, K, P (*Èr, Èl', Ka, Pè*, III:325 ff.), R, K, L, G (*Èr, Ka, Èl', Gè*, III:330 ff.), M (*Èm*, III:337 ff.) und M, K, G, R, L (*Èm, Ka, Gè, Èr, Èl'*, III:340) zum Leben, kämpfen miteinander, agieren unabhängig von Zeit und Raum, in der Gegenwart ebenso wie in der Vergangenheit. Auf der Ebene VI fordern die "Gläubigen" von Zangezi:

В е р у ю щ и е: Спой нам самовитые песни! Расскажи нам о Эль!

Прочти на заумной речи. Расскажи про наше страшное время словами Азбуки! Чтобы мы не увидели войну людей, шашек Азбуки, а услышали стук длинных копий Азбуки. Сечу противников: Эр и Эль, Ка и Пэ!

Die Gläubigen: Sing' uns 'aus sich selbst entstandene' (*samovitye* - Neologismus) Lieder! Erzähl' uns von L! Rezitiere uns in transrationaler Sprache! Erzähl' über unsere furchtbare Zeit mit den Worten des Alphabets! Daß wir nicht den Krieg von Menschen, der Damespielsteine des Alphabets, sehen sondern das Krachen der langen Lanzen des Alphabets hören. Das Handgemenge der Gegner: R und L, K und P.

Auf der Ebene VII heißt es u.a.:

Это "Ка" наступало!
 На облаке власти Эля зубцы.
 Эль, где твоя вековая опала!
 Эль - вековой отшельник подполья! (III:326)
 Эр в руках Эля! (III:327)
 Эр во весь опор
 Несись, не падая о пол! (III:327)
 Но Эль настало - Эр упало. (III:328)
 Когда ты, Эр, был
 В уши севера болотца,
 Широкие уши болота:
 "Бороться брат, бороться!" (III:328 f.)
 Это Ка замолчало, Ка отступило,
 рухнуло на земь.
 Это Эль строит морю мора мол, а
 смерти смелые мели. (III:329)

Da ist K vorgerückt [hat angegriffen]! / Auf der Wolke der Macht von L sind Zinnen [sichtbar]. / L, wo ist deine Jahrhunderte lange Achtung! / L ist Eremit des Untergrunds durch Jahrhunderte hindurch! / (..) R ist in den Händen von L! / (..) R, in vollem Galopp / Komm' daher, nicht auf den Boden fallend! / (..) Aber L ist hereingebrochen - R ist gefallen. / (..) Als du, R, brülltest / In die Ohren des Sumpfes des Nordens, / In die breiten Ohren des Sumpfes: / "Kämpfen, Bruder, Kämpfen!" / (..) Da schwieg K, wich zurück, stürzte zu Boden. / Da baut L nun dem Meer eine Mole der Seuche und dem Tod kühne Sandbänke.

Auf der Ebene VIII erscheinen R, K, L und G:

З а н г е з и: Эр, Ка, Эль и Гэ -

Воины азбуки, -
 Были действующими лицами этих
 лет,
 Богатырями дней. (III:330)

И тщетно *Ка* несло оковы, во
 время драки *Гэ* и *Эр*,
Гэ пало, срубленное *Эр*,
 И *Эр* в ногах у *Эля*! (III:330)

Zangezi: R, K, L und G - / Die Krieger des Alphabets, - /
 Waren die handelnden Personen dieser Jahre, / Die Helden
 der Tage. / (...) Und vergeblich trug K die Fesseln, wäh-
 rend des Handgemenges von G und R, / G ist gefallen,
 von R gefällt, / Und R liegt zu Füßen von L!

Auf der Ebene X ist M der Hauptakteur:

Это *Эм* ворвалось в владения *бэ*, чтоб не бояться его,
 выполняя долг победы. Это войска пехотные *Эм* размолотили
 глыбу объема невозможного, (...) Это пришло *Эм*, молот
 великого, молью шубы столетий все истребив. (III:338)

Da ist M in die Besitzungen von b eingedrungen, um es
 nicht fürchten [zu müssen]. Da haben die Infanterietruppen
 von M die Scholle des Umfangs des Unmöglichen zermahlen,
 (...) Da ist M gekommen, der Hammer des Großen, hat mit der
 Motte die Pelze der Jahrhunderte alle vertilgt⁷¹.

Auf der Ebene XII schießlich erscheinen M, K, G, R und L:

З а н г е з и: А, шагает Азбука!
 Страшный час! Бревна *Эм*
 Стали выше облака.
 Тяжко шагает *Ка*.
 Снова через труп облака тянутся
 Копья *Гэ* и *Эр*, и когда они
 Оба падут мертвыми, начнется
 Страшная тяжба *Эль* и *Ка* -
 Их отрицательных двойников.

(...) Какие борцы схватились и борются за тучами? Свалка
Гэ и *Эр*, *Эль* и *Ка*! Одни хрипят, три трупа, *Эль* одно.
 Тише. (III:340)

Zangezi: Ah, es schreitet das Alphabet daher! / Die furcht-
 bare Stunde! Die Balken von M / Haben sich höher als die
 Wolke aufgerichtet. / Schweren Schritts schreitet K da-
 her. / Wieder recken sich durch den Leichnam der Wolke /
 Die Lanzen von G und R, und wenn sie / Beide tot nieder-
 fallen, wird beginnen / Der furchtbare Streit⁷² von L und
 K - / Ihren negativen Doppelgängern. / (...) Was für Kämpfer
 sind handgemein geworden und kämpfen hinter den Wolken?
 Das Handgemenge von G und R, L und K! Die einen röcheln,
 drei Leichen, L ist allein. Still!

Hier erscheinen die Buchstaben als mythische Wesen bezeichnenderweise im Gefolge von Göttern, die unmittelbar vorher auf der Ebene XI auftreten, "mit den Flügeln schlagen, niedriger als die Wolke fliegend" (*Bogi šumjat krylami, letja niže oblaka* - III:339) und dabei in ihrer transrationalen Göttersprache singen.

Wie die obigen Beispiele zeigen, weisen diese Buchstaben oder Laute, diese mythischen Kräfte, neutrales Geschlecht auf. Nach den Regeln der russischen Grammatik sind die Buchstabenamen Neutra. Hier zeigt sich überraschenderweise ein Einfluß des russischen grammatischen Systems auf die Geschlechtszugehörigkeit der aus den Buchstaben oder Lauten erschaffenen mythischen Gestalten⁷³.

Der Zusammenhang zwischen den mythischen Lautwesen und den Wörtern der Sprache, in denen sie vorkommen, ist auch hier, wo sie als selbständige Akteure begegnen, immer wieder präsent. So heißt es z.B. auf der Ebene VII:

Эр в руках Эля!
Если орел, сурово расправив крылья
косые, тоскует о леле,
Вылетит Эр, как горох из струч-
ка - из слова Россия. (III:327)

R ist in den Händen von L! / Wenn der Adler, nachdem er finster seine Flügel ausgebreitet hat, sich nach Lelja, [der Liebesgöttin] sehnt, / Dann schnellt R wie eine Erbse aus ihrer Hülse - aus dem Worte Rußland.

Der Adler (*orel*) und die Liebesgöttin *Lelja* treten hier als Emanationen der mythischen Kräfte R und L auf, und auch im Namen Rußlands (*Rossija*) steckt diese Kraft und kann jederzeit aus dem Namen, dem Wort hervorschnellen.

Der friedfertigen und sanften Kraft des L steht die aufbegehrende, bedrängende und verletzende des R gegenüber:

Если народ обернулся в ланей,
Если на нем рана на ране,
Если он ходит точно олени
Мокрую черною мордю тычет в
ворота судьбы, -
Это он просит, чтоб лели лелеяли,
Лели и чистые Эли, тело усталое

Ладом овеяли.
И его голова
- Словарь только слов Эля.
Хорем рыскавший в чужбине, хо-
чет холи! (III:327)

Wenn das Volk zu Hirschkühen geworden ist, / Wenn es eine Wunde auf der anderen hat, / Wenn es gleichsam wie Hirsche einhergeht, / Mit feuchter, schwarzer Schnauze an die Tore des Schicksals stößt, - / Dann bittet es darum, daß Liebesgöttinnen es hätscheln, / Liebesgöttinnen und reine L, den ermüdeten Körper / Mit Frieden [Harmonie] umwehen. / Und sein Kopf / Ist ein Wörterbuch von Wörtern nur mit L. / Wie ein Iltis ist es in der Fremde herumgerannt, [nun] will es gehätschelt werden [will es Verzärtelung]!⁷⁴

Aber die Kraft des *R* kann die Zeichen der Armut und Erniedrigung des Volkes, die durch Wörter mit *L* zum Ausdruck kommen, die abgetragenen Kleider (*Lopot'*) und die Fußlappen aus Bast (*Lapti iz Lyka*) in aufbegehrendes Murren (*Ropot*), ja in das Murren eines Brüllens (*Ropot Ryka*) verwandeln, wie aus den Wörtern *lopot'* und *lyko* dadurch, daß man die anlautenden *L* in *R* verwandelt, die Wörter *ropot* und *ryk(a)*⁷⁵ werden⁷⁶:

Ты нищих лопоть
Обращаешь в народный ропот,
Лапти из лыка,
Заменишь ропотом рыка! (III:327)

Der Armen abgetragene Kleider ./ Verwandest du [scil. *R* - F.Sch.] in Volksmurren, / Die Fußlappen aus Bast, / Ersetzt du durch Murren des Brüllens!

Auf der Ebene VIII heißt es abschließend, bevor Zangezi "Lieder der Sternensprache" rezitiert, in denen noch viele andere Laute und Buchstaben vorkommen, die hier aber wieder eine andere Bedeutung haben:

Пусть мглу времен развеют вещи
звук
Мирового языка. Он точно свет. (III:330)

Mögen die seherischen Laute das Dunkel der Zeiten auseinander wehen / [die Laute] der Weltsprache. Sie ist gleichsam das Licht.

Hier ist von "Lauten der Weltsprache" die Rede. Sie sind aber mit den im vorhergehenden genannten Buchstaben identisch.

Der Kreis schließt sich wieder: Die mythischen Kräfte, die Laute und Buchstaben, die aus dem Wort, aus der Sprache heraus geboren wurden, kehren wieder in die Sprache zurück, diesmal aber in die allgemeine Weltsprache, die die Welt erleuchtet.

Wie aus den Beispielen deutlich geworden ist, nimmt die Erschaffung von Mythen in diesem letzten großen Werk Chlebnikovs einen hervorragenden Platz ein. Neu ist hier, daß auch Laute und Buchstaben als mythische Wesen auftreten. Daneben begegnen darin auch die beiden anderen oben behandelten Arten von Mythenbildung, die aus dem Bild und die aus dem Wort.

Auf der Ebene XVI erscheinen die Fallsucht (*padučaja*), auf der Ebene XX "Kummer und Lachen" (*gore i smeč*) als lebende Wesen, die reden und handeln, und auf der Ebene XIX wird Zangezi selbst zu einem mythischen Wesen, dessen Gestalt sich von der Donau bis zum Amur erstreckt:

З а н г е з и: Я, волосатый реками!
Смотрите, Дунай течет
У меня по плечам!
И, вихорь своевольный,
Порогами синее Днепр.
Это Вольга блеснула синими водами,
А этот волос длинный,
Беру его пальцами,
Амур, где японка
Молится небу
Во время бури. (III:355)

Zangezi: Ich, behaart mit Flüssen! / Seht, die Donau fließt / Mir über die Schultern! / Und, ein eigenwilliger Wirbel, / Blaut der Dnepr mit seinen Stromschnellen. / Da ist die Volga mit ihren dunkelblauen Wassern aufgeblitzt, / Und dieses lange Haar, / Ich nehme es mit meinen Fingern, / Ist der Amur, wo eine Japanerin / Zum Himmel betet / Zur Zeit des Sturms.

Auf der Ebene XIII erreicht in der Beschreibung der Götter und wohl auch der Laute und Buchstaben in der Gestalt mythischer Wesen⁷⁷ Chlebnikovs sprachschöpferische Kunst einen ihrer Höhepunkte. Das Verhältnis der normalen Wörter zu den Neologismen ist hier etwa 3 : 2. Die entstehenden Vorstellungen und Bilder sind daher weniger diffus als in dem oben behandelten Gedicht *Pomiral moren'*, wo es etwa 1 : 3 war. Wort-

bildungen wie *tichoslavl'* (aus *ticho* "still" und *slavit'* "preisen" mit Hilfe eines Suffixes *-avl'*, das sonst nur noch in einem Vogelnamen - *žuravl'* "Kranich" - und in einem Fischnamen - *golavl'* "Cyprinus dobula" oder "Mugil cephalus" - vorkommt), *okopad* (aus *oko*, dem poetischen Wort für "Auge", und *padat'* "fallen" nach *vodopad* "Wasserfall"), *uletavl'* (von *uletat'* "davonfliegen" mit Hilfe des oben besprochenen Suffixes *-avl'*), *letury* (von *letet'* "fliegen" nach dem Muster von *lemury* "Lemuren"), *sobesa* (von *sob'* "Person, Persönlichkeit des Menschen", dial. *sobe* "sich" [Dat.] nach dem Muster des Plurals von *nebo* - *nebesa* "Himmel"), *isčezaj* (von *isčezat'* "verschwinden" mit Hilfe des personifizierenden Suffixes *-aj*), *ëtota*, *netota* (von *ëto* "dies", bzw. *ne to* "nicht jenes, anderes" mit Hilfe des Abstraktsuffixes *-ota* -vgl. *dobrota* "Güte", *pravota* "Rechtmäßigkeit") lassen die Phantasie sich in poetischen, schwerelosen Bildern verlieren, die geistige Erkenntnisse und Zusammenhänge suggerieren. Hier seien nur die ersten acht der insgesamt 49 Verszeilen angeführt:

З а н г е з и: Они голубой тихославль,
Они голубой окопад.
Они в никогда улетабль,
Их крылья шумят невпопад.
Летуры летят в собеса
Толпою ночей исчезаев.
Потоком крылатой этоты,
Потопом небесной нетоты. (III:340 f.)

Zangezi: Sie sind ein himmelblaues 'leises Preisen', /
Sie sind ein himmelblauer 'Augenfall'. / Sie sind 'Wesen,
die in das Niemals fliegen', / Ihre Flügel rauschen nicht
im Takt [unpassend]. / 'Fliegende Lemuren' fliegen sie
in 'die Reiche ihrer selbst' / Als ein Haufe von 'Wesen,
die in Nächten verloren gehen'. / Als ein Strom geflügel-
ten 'Diesseins', / Als eine Flut himmlischen 'Anders-
seins'.⁷⁸

Der Zauber solcher Wortschöpfungen und mit Mitteln der Sprache geschaffenen Bilder hat besonders Dichter immer wieder fasziniert, und nicht zufällig hat man Chlebnikov einen Dichter für Dichter genannt. Die Anregung, die er als werdender Dichter vom Symbolismus vor dessen großer Krise um das Jahr 1910 erfahren hat, die Begeisterung für die slavisch-russische

Mythologie und die Kunst, Erscheinungen der hiesigen Welt transparent zu machen, aus ihrem Abbild Mythen zu schaffen, hat Chlebnikov in seine damals im Entstehen begriffene neue, futuristische Poetik integriert, die vom Primitivismus und von einer Zentrierung der Dichtung auf das Wortgefüge und seine Semantik geprägt war. So standen zu Beginn seines Schaffens Bild und Wort als mythenbildende Elemente nebeneinander. Beide hat Chlebnikov bis in sein spätes Schaffen hinein als für ihn wichtige Ausgangspunkte bei der Schaffung von Mythen immer wieder genutzt. Sein zunehmendes Interesse an den Zusammenhängen zwischen Laut und Wort, das ihn dazu führte, die hypothetisch angesetzte Bedeutung der einzelnen Laute, aus denen das Wort besteht, höher einzuschätzen als die Gesamtbedeutung des Wortes, die sich aus der Bedeutung der Wortwurzel und der an sie gefügten Suffixe ergibt, hat ihn später veranlaßt, auch einzelne Laute oder Buchstaben als Elemente einer Mythenbildung zu verwenden. Dadurch daß er von der Semantik des Wortes und des Lautes innerhalb der Sprache ausging, hat er die symbolistische Poetik, die die Bedeutung der Laute im musikalischen Bereich und damit außerhalb der Sprache suchte und der Musik der Worte die Wortsemantik unterordnete, überwunden und der russischen Poesie neue Dimensionen erschlossen.

A N M E R K U N G E N

¹ MARKOV 1967:52.

² Ib., 79 f. Vgl. auch SCHOLZ 1968:495 mit Anmerkung 92.

³ Dieser Terminus (russ. *iskusstvo slova*) wird auch schon von den russischen Futuristen gebraucht. So z.B. von A.E. Kručenyč in seinem Aufsatz *Novye puti slova*, der 1913 in dem futuristischen Sammelband *Troe* erschien (MARKOV 1967:65).

⁴ Vgl. in diesem Zusammenhang z.B. V.Ja. Brjusovs *Sonet k forme* aus dem Jahre 1894, das der Dichter später immer an den Anfang der von ihm selbst veranstalteten Ausgaben seiner Gedichte gesetzt hat. Hat Brjusov die Form auf allen Ausdrucksebenen der Dichtung in den Vordergrund gerückt, so hat die

zweite Generation der Symbolisten im formalen Bereich in erster Linie die Wichtigkeit der lautlichen, musikalischen Ebene betont.

⁵ Vgl. dazu MARKOV 1962:73 ff. Vertreter der primitiven Malerei in Rußland waren Natal'ja Gončarova und Michail Larionov. Vgl. dazu ZELINSKY 1983:5 ff.

⁶ Zu Vja.I. Ivanovs Lehre von der Mythologisierung der Kunst vgl. HOLTHUSEN 1957:50 f.

⁷ BRJUSOV 1973 I:142 ff.

⁸ BLOK 1960 II:139 f.

⁹ BAL'MONT 1969:95.

¹⁰ BRJUSOV 1973 I:209.

¹¹ BLOK 1960 II:159 f. Zum Mythos bei A.A. Blok, besonders in seinem berühmten Gedicht *Neznakomka* vgl. HOLTHUSEN 1957:87 ff.

¹² BLOK 1960 II:8 ff.

¹³ CHLEBNIKOV 1928 II:304. Das Poem ist erst 1914 im Druck erschienen.

¹⁴ In CHLEBNIKOV 1928 II:303 wird als Jahr der ersten Veröffentlichung des Gedichts 1912 angegeben und die Vermutung ausgesprochen, es sei wesentlich früher (vielleicht schon 1906/08) entstanden. In CHLEBNIKOV 1960:75 wird es mit 1909 oder 1910 datiert.

¹⁵ Im folgenden werden hinter Zitaten aus Chlebnikovs Werken in runden Klammern Band und Seitenzahl der Ausgabe CHLEBNIKOV 1928 angegeben. Die Bandangabe erfolgt nach der Bandzählung der Originalausgabe. (Im Nachdruck der Ausgabe sind die ersten vier Bände der Originalausgabe in zwei Bänden zusammengefaßt worden, wobei die Paginierung der einzelnen Bände der Originalausgabe aber erhalten geblieben ist.)

¹⁶ Vgl. den Gebrauch des diminuierten Infinitivs *spaton'ky* in einem Gedicht von T. Ševčenko: *Za soncem chmaron'ka plyve, Červoni poly roztylaje, I sonce spaton'ky zove U synje more...* (URS V:425 s.v. *spatky*). Außer *spaton'ky* werden dort noch die diminuierten Formen *spatky*, *spatočky*, *spatunečky*, *spatuní*, *spatusi* aufgeführt.

¹⁷ Das unproduktive Suffix *-evit-yj* (*-ovit-yj*), das bedeutet, daß die Eigenschaft des Grundwortes in hohem Maße beim abgeleiteten Adjektiv vorhanden ist (GRAMMATIKA 1952:337 f. § 525), wird hier, an das Adjektiv *bol'šoj* "groß" angefügt, pleonastisch verwendet. Die ungewöhnliche Bildung erhält im Kontext zusätzliche Konnotationen des Märchenhaften und Kindlichen.

¹⁸ Peter Urban hat in seiner Ausgabe von ausgewählten Werken Chlebnikovs in deutscher Übersetzung (CHLEBNIKOV 1972), in der er dankenswerterweise von besonders bekannten experimentellen Gedichten mehrere Übersetzungen anführt, auch von diesem Gedicht in Band I:84 f. vier verschiedene deutsche Übersetzungen

abgedruckt (von Rosemarie Ziegler, Paul Celan, Ernst Jandl und Oskar Pastior). In allen wird der Neologismus *topilo* mit "Pfütze" oder Ableitungen von diesem Wort wiedergegeben. Eine solche Wiedergabe verfälscht den hohen Stilwert des Neologismus, der von dem Verbum *topit'* "versenken" mit dem unproduktiven Suffix *-i-lo*, das instrumentale Bedeutung hat (vgl. *gruzilo* "Senkblei" von *pogruzit'* "versenken", *točilo* "Schleifstein" von *točit'* "schleifen" - s. GRAMMATIKA 1952:249 f. § 392), abgeleitet ist, soviel wie "das, womit man etwas versenkt" bedeutet, durch den Kontext aber lokale Bedeutung bekommt und annähernd mit dem oben verwendeten Wort 'Vertiefung' in sumpfigem Gelände wiedergegeben werden kann, denn neben der semantischen Beziehung auf das Ableitungswort *topit'* "versenken" wird im Kontext sicher auch noch das mit diesem Verbum verwandte Substantiv *top'* "sumpfige, morastige Stelle" assoziiert.

¹⁹ Der Gegensatz in der sprachlich-stilistischen und metrischen Gestaltung der beiden Gedichtteile wird in keiner der oben (A. 18) genannten deutschen Übersetzungen des Gedichts wiedergegeben.

²⁰ Hier heißt es zum Schluß: *Ne bojsja pučiny trjaskoj - / Spaset tebja černaja rjaska*. ("Fürchte dich nicht vor dem schwankenden Abgrund - / Es wird dich retten der schwarze kleine Talar des kleinen Sumpfpopen". - BLOK 1960:15). *Pučina trjaskaja, černaja rjaska* und das Einbeziehen des Hörers oder Lesers in das Geschehen durch die Apostrophe weisen in Richtung auf eine symbolische Deutung des ganzen Gedichts auf einer höheren Ebene als der vordergründigen, kindlich-komischen, auf der sich die Handlung des Gedichts abspielt.

²¹ HOLTHUSEN 1974:25 ff. am Beispiel der ägyptischen Gottheit Rê (Râ), die den Titel für ein Gedicht Chlebnikovs abgegeben hat (III:138 *Ra - vidjaščij oči svoi v ržavoj i krasivoj bolotnoj vode* ("Ra - der seine Augen im rostigen und schönen Sumpfwasser sieht")), in dem ihr Name mit dem gleichlautenden alten Namen der Volga, dem Namen des legendären Räubers Ra-zin und anderen russischen Wörtern in Verbindung gebracht wird.

²² A.a.O., S. 23 führt J. HOLTHUSEN eine Äußerung des Malers Franz Marc aus dem Jahre 1911 an: "... , - aber glauben wir nicht alle an die Metamorphose? Wir Künstler alle, weshalb suchten wir ewig die metamorphen Formen? Die Dinge wie sie wirklich sind hinter dem Schein?"

²³ Das Gedicht stammt vermutlich aus dem Jahre 1921. Vgl. CHLEBNIKOV 1928:384, 82.

²⁴ Das Gedicht stammt vermutlich aus den Jahren 1915/16. Später hat Chlebnikov es in sein Poem *Vojna v myšellovke* ("Der Krieg in der Mausefalle") integriert, das er Anfang 1919 fertiggestellt hat.

²⁵ Hier erschlägt ein junger, schöner Waldgeist einen alten,

der als Sänger und Flötenspieler das Waldmädchen mit seinen Melodien bezaubert hat, und den sie liebte. Sie macht dem Sieger bittere Vorwürfe und wendet sich von ihm ab. Dieser nimmt dem Toten einen Ring vom Finger, ergreift die Schalmel und wird selbst zum Sänger und Flötenspieler. – Der Alte wird einmal als *muž* ("Mann", ib. 54), ein anderes Mal als *lesnik* (ib. 55) bezeichnet. *Lesnik* heißt in der heutigen Schriftsprache "Waldhüter, Förster", in der älteren Sprache und dialektisch bedeutet es aber auch "Waldgänger, Waldbewohner" und "Waldgeist" (= *lešij*, *lesovik*). Vgl. DAL' 1912 II:726. In Chlebnikovs Poem handelt es sich vermutlich um zwei Waldgeister, die als Rivalen auftreten. Auch im Volksmärchen erscheint der Waldgeist meistens in der Gestalt eines Mannes (*čelovek*, *mužik*). Darauf, daß hier zwei Waldgeister gemeint sind, läßt auch die Beschreibung des Kampfes zwischen den beiden schließen, in dem der junge Waldgeist den alten erschlägt. Hier heißt es unter anderem: II:56 "Getrampel von Füßen. Geschrei, Kampfesstöhnen, ... Die ganze Oberfläche des Bodens war in Gruben verwandelt. ... Und in der Schlacht waren Baumstümpfe herausgerissen, ..." (*Topot nog. Vopl', brani ston, ... I v jamach vsja poverchnost' počvy. ... I v bitve vyvernutyje pni, ...*).

²⁶ Z.B. in dem Märchen *Bol'saja Lumpa* ("Der große Waldgeist") in ONČUKOV 1908:496, Nr. 227. In AFANAS'EV 1957 I:205, Nr. 123 ist ein *mužik-lešij* in ein Zaubermärchen integriert. Der Königssohn befreit ihn aus einem eisernen Turm, in dem der König ihn gefangen gesetzt hatte. Dafür hilft er dann dem Königssohn in verschiedenen schwierigen Situationen, d.h. er tritt als "Helfer" (nach der Terminologie von V. Propp) auf. Eine solche Kombination von mythologischem Märchen und Zaubermärchen ist natürlich verhältnismäßig jung.

²⁷ Z.B. AFANAS'EV 1957 III:146, Nr. 374; ONČUKOV 1908:590, Nr. 299; 576, Nr. 291; 578, Nr. 293. – Ib. 146 ff., Nr. 167 sind zwei Waldgeister (*lesoviki*) in der Funktion von "Schädigern" in ein Zaubermärchen integriert.

²⁸ Z.B. ONČUKOV 1908:465, Nr. 198 ž; 497, Nr. 227. Hier werden sein Haus, seine Frau und seine Kinder genannt und beschrieben. Auch von Beschäftigungen, denen er nachgeht, ist die Rede. Manchmal ist er mit einer Menschenfrau verheiratet, die er entführt hat und lockt eine alte Frau als Kinderfrau zu sich in den Wald, z.B. ib. 504, Nr. 234.

²⁹ Da in den alten Quellen meistens nur sehr spärliche Angaben zu finden sind, häufig nicht viel mehr als die Namen, haben die Erforscher der altslavischen Mythologie seit jeher alle möglichen anderen Wissenschaften (Vergleichende Sprach- und Religionswissenschaft, Archäologie, Vor- und Frühgeschichte, Folklore-Forschung, Materielle Volkskunde) heranziehen müssen und waren dennoch in vielen Fällen auf Spekulationen angewiesen. Daran hat sich auch heute nicht viel geändert. Die neuesten Ergebnisse dieser Forschung finden sich mit reichhaltigen Angaben über frühere Literatur bei RYBAKOV 1981.

³⁰ In der neuostslavischen Folklore kommen die *vily* nicht vor, wohl aber in altrussischen Texten (Belege bei SREZNEVSKIJ 1893 I:257 s.v.). Auf dem Balkan begegnet der Name dieser Nymphen noch heute. So im Serbischen (*vila*) - hier wird das Wort in der Dichtung auch im Sinne von Muse gebraucht - und im Bulgarischen (westbulg. *samovila*, ostbulg. *samodiva*).

³¹ Zu *Perun*, dem Gott des Donners und des Blitzes, der auch aus der baltischen Mythologie bekannt ist, wo sein Name lit. *Perkūnas*, lett. *Perkons* lautet, und der wohl auch von süd-indogermanischen Völkerschaften verehrt wurde, vgl. RYBAKOV 1981:417 ff.

³² Zu *Svarog*, einer Göttergestalt, über die Widersprüchliches überliefert ist (auf der einen Seite wird er als Gott, als Vater der Sonne und des Gottes *Daž'bog* bezeichnet, auf der anderen als ein irdischer König), vgl. ib. 547.

³³ Zu *Jarilo*, einem slavischen Fruchtbarkeitsgott, der auch baltischen Stämmen in der Namensform *Gerovite* bekannt war, vgl. ib. 420.

³⁴ Zu *Lada*, ein Name, der in der gesamten Slavia und vereinzelt auch bei den Balten bezeugt ist, einer Göttin der Fruchtbarkeit, der Ehe und des Wohlergehens, an deren Existenz in der Forschung verschiedentlich gezweifelt worden ist (Potebnja, Brückner, Aničkov) vgl. jetzt ib. 393 ff.

³⁵ Zu *Ljalja* (*Lelja*), einer Frühlingsgöttin, die vermutlich in einem Tochterverhältnis zu *Lada* stand, vgl. ib. 405 ff.

³⁶ *Rusalka* ist ein im Ost- und Südslavischen weit verbreiteter Name für in Flüssen, Teichen und Seen lebende Wassernymphen. (In einigen Gebieten der Ukraine glaubte man auch, daß sie in Wäldern und auf Feldern lebten.) Vielfach ist auch die Vorstellung überliefert, ertrunkene (oder eines anderen unnatürlichen Todes gestorbene) Kinder, Mädchen oder Frauen verwandelten sich in solche Nymphen. Obwohl der Name nicht alt ist (es handelt sich um eine Ableitung auf *-ka* von dem über das Griechische ins Slavische gedrungene lat. *rosālia* "Feiertag der Rosen, Pfingsten"), ist mit ihm vielfältiges heidnisches Brauchtum verknüpft gewesen.

³⁷ Eine Bezeichnung der Wassernymphe, die neben *rusalka* im Ukrainischen vorkommt. Chlebnikov stellt die *mav(k)y* allerdings als Hexen dar: II:196 f. *Mava*; 203 f. *Mava Galicijskaja*.

³⁸ II:264. Der Name ist aus den Wörtern *žar* "Hitze, Glut" und *bog* "Gott" nach dem Muster von *žar-ptica* "Feuervogel", einem Fabelwesen, das in russischen Volksmärchen begegnet, gebildet.

³⁹ II:266. Aus *čad* "Dunst, Qualm" und *ptica* "Vogel" ebenfalls nach dem Muster von *žar-ptica*. Vgl. oben A. 38.

⁴⁰ III:32 ff. *Kamennaja baba* "Steinweib" ist eine Bezeichnung für große, roh behauene Steingötzen, die sich aus prähistorischer Zeit in Sibirien und Südrußland finden.

⁴¹ Z.B. in dem kleinen Poem *Lesnaja toska* ("Waldesmelancholie") aus den Jahren 1920/21 (I:165), in dem außer dem Wind, der mehrere Male erscheint, eine Rusalka, eine Vila und Fischer auftreten.

⁴² In dem Poem *Sestry-Molnii* ("Die Schwestern - die Blitze"), das aus den Jahren 1915-1921 stammt (III:155 ff.), in dem drei Blitze, die Schwestern sind, als handelnde mythische Wesen vorkommen.

⁴³ MARKOV 1962:75 und 95 bezeichnet diese Wendung als primitivistisch. Sie bedeute nichts anderes, als daß ihr ganzer Körper, nicht nur ihre Brüste, weiß seien. *Stupeni* "Stufen" verwende Chlebnikov anstelle von *stopy* "Füße, Fußsohlen". Eher hat er dabei wohl an *stupni* "Fußsohlen" gedacht.

⁴⁴ Auch das häufige Vorkommen des Adjektivs "golden" in der Beschreibung des Waldmädchens bezeichnet MARKOV 1962:75 als primitivistische Technik.

⁴⁵ In dieser mythologischen Szene kommen außer der Rusalka auch Hexen vor, die Lieder in transrationaler Sprache singen. So ist es möglich, daß das von der Rusalka verwendete Wort *oran* auch ein Wort der transrationalen Sprache ist. Die Passagen in transrationaler Sprache, die hier vorkommen, hat Chlebnikov übrigens in Anlehnung an Hexenlieder und -beschwörungen verfaßt, die er in dem Buch von I. Sacharov (*Skazanija russkogo naroda*, SPB 1836) gefunden hat. Vgl. CHLEBNIKOV 1928 II:316 f.

⁴⁶ In der Ausgabe CHLEBNIKOV 1928:176 werden dieser und andere, davor und danach abgedruckte, kleine Texte nicht datiert. Ib. 320 f. wird lediglich darauf hingewiesen, daß die Mehrzahl dieser Texte in verschiedenen futuristischen Sammelbänden zwischen 1914 und 1916 im Druck erschienen, viele von ihnen aber schon viel früher verfaßt worden seien.

In CHLEBNIKOV 1940:118 ist das Gedicht *Tam, gde žili sviristeli* in seiner ursprünglichen Gestalt abgedruckt. Ib. 403 wird es mit 1908 datiert (ebenso in CHLEBNIKOV 1960:71) und vermerkt, D. Burljuk habe diesen "falschen Text" in dem Sammelband *Trebnik troich* (1913) veröffentlicht, der dann in CHLEBNIKOV 1928 II:276 nachgedruckt worden sei. In dieser ursprünglichen Fassung umfaßt das Gedicht 18 Zeilen, ist also mehr als doppelt so lang. Vers 5 und 6 lauten anders, so daß insgesamt nur 6 Verse der beiden Fassungen identisch sind: *Tam, gde žili sviristeli, / Gde kačalis' ticho eli, / Proleteli, uleteli / Staja legkich vremirej. / Gde šumeli ticho eli, / Gde pojuny krik propeli, / Proleteli, uleteli / Staja legkich vremirej. / V besporjadke dikom tenej, / Gde, kak morok starych dnej, / Zakružilis', zazveneli / Staja legkich vremirej. / Staja legkich vremirej! / Ty pojunna i vabna, / Dušu ty p'janiš', kak struny, / V serdce vchodiš', kak volna! / Nu že, zvonkie pojuny, / Slavu legkich vremirej!*

(5: Wo still die Tannen rauschten, / 6: Wo die 'Sänger' einen Schrei hersangen, / 9 ff.: In der wilden Unordnung der Schat-

ten, / Wo, wie die Finsternis der alten Tage, / Sich zu drehen und zu tönen begannen / Die Schar der leichtflügeligen 'Zeitvögel'. / Die Schar der leichtflügeligen 'Zeitvögel'! / Du bist "sangesfreudig" und verlockend, / Die Seele machst du trunken wie Saiten, / Ins Herz gehst du ein wie eine Welle! / Auf denn, tönende 'Sänger', / [Besingt] den Ruhm der leichtflügeligen 'Zeitvögel'!)

In dieser Fassung begegnet in Vers 6 und Vers 17 der Neologismus *pojun* (von der Wurzel *pe-/poj-* "singen" mit dem personifizierenden Suffix *-un/-jun* abgeleitet, also etwa "Singender, Sänger"), in Vers 14 noch ein von diesem Neologismus abgeleitetes Adjektiv *pojunnyj*.

Die längere Fassung, obwohl sie die ursprüngliche ist, finde ich weniger eindrucksvoll als die kürzere, von D. Burljuk hergestellte. Sie ist durch ihre dreimalige Wiederholung des Verses *Staja legkich vremirej* (Vers 4, 12, 13) und die Metaphorik der Verse 15 und 16 noch stärker dem Symbolismus verhaftet. Das Bild der 'Zeitvögel' wird hier detaillierter gezeichnet. Auf der einen Seite werden sie mit der "Finsternis der alten Tage" in Zusammenhang gebracht, also mit einer negativ gesehenen Vergangenheit, auf der anderen Seite sind sie "sangesfreudig" und verlockend, berauschend wie Musik und stürmisch wie eine Woge. Diese positiven Eigenschaften beziehen sich wohl auf die bis an die Gegenwart heranreichende Zukunft, in die die 'Zeitvögel' den jungen Dichter mit ihrem betörenden Gesang hineinlocken.

⁴⁷ Wie die obige Wortreihe zeigt, bilden die Wörter auf *-ir'* historisch gesehen ein Kunterbunt von russischen und fremden Wörtern (kaukasisch, arabisch, griechisch-lateinisch), die sich im Russischen zufällig zu einer Wortgruppe auf *-ir'*, das als Suffix empfunden wurde, zusammengeschlossen haben. Eine vollständigere Liste von Wörtern mit dem Suffix *-ir'* in OSRJa:568.

⁴⁸ Eine Auflistung dieser etwas zahlreicheren Wörter mit dem Suffix *-yr'* in OSRJa:568 f.

⁴⁹ Zu den Termini motivierte und unmotivierte Neologismen und zum Vorkommen solcher Neologismen bei Chlebnikov vgl. SCHOLZ 1968:491 ff.

⁵⁰ I:261. In dem gleichen Gedicht ist von *kraj ines* "Land der anderen" [Himmel ?] die Rede. Dieser Neologismus ist ebenfalls von *inoj* nach Analogie zu *nebo - nebesa* "Himmel" abgeleitet.

⁵¹ II:264. Das Gedicht ist an *žarbog* "Feuergott" gerichtet, der dem Dichter "eine Schar freier Feuervögel in die Luft entgegenwerfen soll" (*O, vzmětni ty mne navstreču / Staju vol'nych žarirej.*) Für die Entstehungszeit dieses und des in A. 50 genannten Gedichts gilt das oben (A. 46) zu dem Gedicht *Tam, gde žili sviristeli* Gesagte.

⁵² In CHLEBNIKOV 1960:72 ist das Gedicht mit 1908 oder 1909 datiert. Hier ist in Zeile 2 statt *brege berege* und in Zeile 6

statt *Vremeši Vremyši* gedruckt. Wahrscheinlich handelt es sich in CHLEBNIKOV 1928 II:275 um zwei Druckfehler.

⁵³ Mit Ausnahme von *veroča*, zu dem sich schwer analoge Bildungen finden lassen. Es ist wohl nach russ.-kirchenslavisch *otročā* "Knabe, Kind" gebildet, allerdings gegen die Regeln der russischen Grammatik, denn das Musterwort ist nicht mit einem Suffix *-oča* von *otr-* abgeleitet sondern mit einem Suffix *-ęt-* von *otrok*. Um die Regeln der russischen Grammatik kümmert sich Chlebnikov bei seinen Neubildungen häufig nicht. Das entspricht einer, in dem futuristischen Manifest in *Sadok sudej 2* unter Punkt 1 aufgestellten, Forderung: "Wir haben aufgehört, den Wortbau (*slovopostroenie*) und die Wortaussprache nach den grammatischen Regeln zu betrachten (..)" (MARKOV 1967:52). So bildet Chlebnikov sogar Nomina, indem er an die 3. Person Singular oder Plural ein Substantive oder Adjektive bildendes Suffix anfügt, wie z.B. *grustitstel'* (von *grustit* "er/sie ist traurig" - MARKOV 1967:69; in CHLEBNIKOV 1928 II:187 ist stattdessen *grustistel'* gedruckt, vielleicht um diese grammatische Härte zu vermeiden, oder es handelt sich um einen Druckfehler) oder *umrutnye skoro golubi želanij* ("die Tauben der Wünsche, die bald sterben werden", von *umrut* "sie werden sterben", IV:11). Allerdings sind solche Bildungen bei Chlebnikov selten. Vgl. dazu SCHOLZ 1965:493 mit A. 79.

⁵⁴ Das Gedicht ist zuerst in dem Almanach *Sadok sudej 2* im Jahre 1913 erschienen, vermutlich aber bedeutend früher verfaßt worden. Vgl. CHLEBNIKOV 1928 II:303.22.

⁵⁵ Am Schluß des Gedichtes stellt sich heraus, daß es sich bei diesem Wesen um einen Waldgeist (*lešak*) handelt.

⁵⁶ Darauf, daß dieser Neologismus von *gubit'* und nicht etwa von *guba* "Lippe" abgeleitet ist, weist der Kontext. Als Epitheton ist ihm *zlookij* "bösaugig", ebenfalls ein Neologismus, beigefügt.

⁵⁷ Das 'Suffix' *-jaz'* hat Chlebnikov aus dem Wort *vitjaz'* "Held" abstrahiert, das vermutlich aus den germ. *viking-* entlehnt ist (Vgl. VASMER 1964 I:322 f.). In dem gleichen Text bildet er mit diesem Suffix noch mehrere andere Neologismen: *ljubjaz'* (von *ljubit'* "lieben"), *sonnjaz'* (von *sonnyj* "schläfrig"), *stradjaz'* (von *strada* "schwere Arbeit; Todeskampf"), *junjaz'* (von *junyj* "jung, jugendlich").

⁵⁸ MARKOV 1967:80.

⁵⁹ Zum Problem der transrationalen Sprache der Futuristen und zu den verschiedenen Arten dieser Sprache vgl. SCHOLZ 1968:479 ff. und LAUHUS 1983:39 ff.

⁶⁰ MARKOV 1967:63. In Punkt 2 des Manifests heißt es: "Die Konsonanten geben die Lebensweise, die Nationalität, die Schwere, die Vokale das Umgekehrte - das ist die allgemeine Welt-sprache". (*Soglasnye dajut byt, nacional'nost', tjažest', glasnye - obratnoe - VSELENSKIJ JAZYK.*)

⁶¹ CHLEBNIKOV 1928:187 ff. und 198 ff.

⁶² Es erschien 1912 in *Poščečina obščestvennomu vkusu* ("Eine Ohrfeige für den öffentlichen Geschmack"), stammt aber vermutlich aus den Jahren 1906/08. Vgl. CHLEBNIKOV 1928 II:303.

⁶³ Vielleicht ist es schon um 1910 niedergeschrieben worden. Vgl. *ib.*, I:311.

⁶⁴ In diesem Nachwort gibt Chlebnikov auch eine Inhaltsangabe des Poems. Vgl. auch MARKOV 1962:78 f.

⁶⁵ Zwischen Laut und Buchstabe macht Chlebnikov häufig keinen Unterschied.

⁶⁶ Vgl. dazu seine oben (A. 61) zitierten Aufsätze.

⁶⁷ Es ist vielleicht schon 1915/17 verfaßt worden. Vgl. CHLEBNIKOV 1928 III:373.

⁶⁸ Vgl. CHLEBNIKOV 1928 III:386.

⁶⁹ Den Terminus *sverchpovest'* definiert Chlebnikov in der Einleitung zu seinem Werk folgendermaßen: "Die Erzählung (*povest'*) wird aus Worten als der Baueinheit des Gebäudes gebaut. Als Einheit dient ein kleiner Stein von gleichgroßen Worten. Die "Übererzählung" oder die "dahinter liegende Erzählung" (*zapovest'*) setzt sich aus selbständigen Abschnitten zusammen, jeder mit seinem besonderen Gott, seinem besonderen Glauben und seinem besonderen Gesetz (*ustav*). (...) Die Baueinheit, der Stein der "Übererzählung" ist die Erzählung ersten Grades. (...) Eine Erzählung (*rasskaz*) ist eine Architektur (*zodčestvo*) aus Worten. Eine Architektur aus "Erzählungen" (*rasskazov*) ist eine "Übererzählung". Als Erdklumpen (*glyba*) dient dem Künstler nicht das Wort sondern die Erzählung (*rasskaz*) ersten Grades." (Im letzten Satz dieses Zitats wird deutlich, daß Chlebnikov zwischen den Termini *povest'* und *rasskaz* keinen Unterschied macht. Zu diesem Unterschied vgl. SCHULTZE 1985:11 ff.) Der ganze Text ist in zwanzig "Ebenen" (*ploskosti*) unterteilt, die offenbar den in der Einleitung genannten "Erzählungen" (*povesti/rasskazy*) entsprechen.

⁷⁰ Zu dem Gesamtwerk vgl. SCHOLLE 1983:71 ff. Tatlin hat 1923 im Leningrader Museum für Bildende Künste Chlebnikovs Szenenfolge *Zangezi* aufzuführen versucht. Wie Ch. Scholle (*ib.* 79) ausführt, lautete das Resümee seiner Inszenierungsarbeit jedoch, eine Bühne sei außerstande, *Zangezi* als dramatische Handlung darzustellen.

⁷¹ Im Russischen beginnt auch das Wort für Hammer mit M: *molot*. Die gleiche zerstörerische Kraft im Kleinen hat auch die Motte (*mol'*).

⁷² Das russische Wort *tjažba* bedeutet eigentlich "Rechtsstreit, Prozeß".

⁷³ Nur einmal, in der direkten Anrede, scheint *R* als Maskulinum zu begegnen (*Kogda ty, Ėr, vyl* - III:328). Das wird

damit zusammenhängen, daß in der heutigen russischen Sprache das Neutrum im Rahmen des genre animé nicht mehr vorhanden ist. So kann mit den Personalpronomina der ersten und zweiten Person, die ja in ihrer eigentlichen Bedeutung immer auf lebende Personen zu beziehen sind, normalerweise keine kongruierende Verbal- oder Adjektivform im Neutrum verbunden werden. Vgl. SCHOLZ 1965:292 ff. und 297 f.

⁷⁴ Der Gegensatz zwischen den Leiden des Volkes und dem friedlichen Zustand, den es ersehnt, wird hier durch eine Kontrastierung zweier Wörter abgebildet, deren Wurzel auf *r*, bzw. *l* auslautet: *chor'* - : *chol'* -.

⁷⁵ *Ryka* ist der Genitiv des mask. Abstraktums *ryk* "Gebrüll".

⁷⁶ Durch die Vertauschung anlautender Konsonantenphoneme verwandelt Chlebnikov nicht nur ein Wort in ein anderes, einen Begriff in einen anderen, sondern auch eine Person in eine andere. Der Träger des verwandelten Namens wird zu einem anderen Menschen. Ein berühmtes Beispiel dafür ist die Verwandlung der *dvorjane* ("Adlige") in *tvorjane* (Neologismus, von *tvorit'* "(er)schaffen", also etwa "Schöpfer"), die in dem Poem *Ladomir* aus dem Jahre 1920 so beschrieben wird: *Ėto ŝestvujut tvorjane, / Zamenivŝi D na T, / (...)* (Da kommen die 'Schöpfer' einhergeschritten, / Nachdem sie D durch T ersetzt haben.).

⁷⁷ Ob sich das *oni* "sie", mit dem die Ebene XIII beginnt, auf beide bezieht, ist nicht ganz klar. Auf Ebene XII treten zuletzt die Laute und Buchstaben auf, davor die Götter.

⁷⁸ Ins Deutsche übersetzte Neologismen sind hier und im vorhergehenden in Anführungsstriche gesetzt.

L I T E R A T U R

AFANAS'EV, A.N.

1957 Narodnye russkie skazki. I-III. Moskau.

BAL'MONT, K.D.

1969 Stichtvorenija. (Biblioteka poëta. Bol'ŝaja serija.)
2. Auflage. Leningrad.

BLOK, A.A.

1960 ff. Sobranie sočinenij v 8-i tomach. Moskau, Leningrad.

BRJUSOV, V.Ja.

1973 ff. Sobranie sočinenij v 7-i tomach. Moskau.

CHLEBNIKOV, V.V.

1928 ff. Sobranie sočinenij I-V. Leningrad. (Nachdruck: München 1968 ff. Slavische Propyläen, Bd. 37, I-III).

1940 Neizdannye proizvedenija. Moskau. (Nachdruck: München 1971. Slavische Propyläen, Bd. 37, IV).

1960 Stichtvorenija i poëmy. (Biblioteka poëta. Malaja

- serija) 3. Auflage. Leningrad.
 1972 Werke 1 und 2. Hrsg. von Peter Urban. Hamburg.
- DAL', V.I.
 1912 ff. Tolkovyj slovar' živogo velikoruskago jazyka. I-IV. 4. Auflage von I.A. Baudouin de Courtenay. St. Petersburg, Moskau.
- GRAMMATIKA
 1952 ff. Akademija nauk SSSR. Institut jazykoznanija: Grammatika russkogo jazyka. I und II. Moskau.
- HOLTHUSEN, J.
 1957 Studien zur Ästhetik und Poetik des russischen Symbolismus. Göttingen.
 1974 Tiergestalten und metamorphe Erscheinungen in der Literatur der russischen Avantgarde (1909-1923). (Bayerische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse. Sitzungsberichte. 1974, Heft 12) München.
- LAUHUS, A.
 1983 Die Konzeption der Sprache in der Poetik des russischen Futurismus. - In: Russische Avantgarde 1907-1921. Vom Primitivismus zum Konstruktivismus. Bonn, S. 26 ff.
- MARKOV, V.
 1962 The longer poems of Velemir Khlebnikov. (University of California publications in modern philology. Vol. 62) Berkeley, Los Angeles.
 1967 Manifesty i programmy russkich futuristov. (Slavische Propyläen, Bd. 27) München.
- ONČUKOV, N.E.
 1908 Severnyja skazki. (Archangel'skaja i Oloneckaja gg.) St. Petersburg.
- OSRJA
 1974 Naučno-redakcionnyj sovet izdatel'stva "Sovetskaja ěnciklopedija. Vyčislitel'nyj centr Akademii nauk SSSR: Obratnyj slovar' russkogo jazyka. Moskau.
- RYBAKOV, B.A.
 1981 Jazyčestvo drevnich slavjan. Moskau.
- SCHOLLE, C.
 1983 Futuristisches Theater. Majakovskij - Kručenyh - Chlebnikov. - In: Russische Avantgarde 1907-1921. Vom Primitivismus zum Konstruktivismus. Bonn, S. 53 ff.
- SCHOLZ, F.
 1965 Genre, Genus und Person im Russischen. - In: Die Welt der Slaven. Bd. X, S. 281 ff.
 1968 Die Anfänge des russischen Futurismus in sprachwissenschaftlicher Sicht. - In: Poetica. Bd. 2, S. 477 ff.

- SCHULTZE, B.
1985 Jurij Trifonovs "Der Tausch" und Valentin Rasputins "Geld für Maria". Ein Beitrag zum Gattungsverständnis von Povest' und Rasskaz in der russischen Gegenwartsprosa. (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Philologisch-Historische Klasse. Dritte Folge, Nr. 148).
- SREZNEVSKIJ, I.I.
1893 Materialy dlja slovarja drevne-russkogo jazyka po pis'mennym pamjatnikam. I-IV. St. Petersburg.
- URS
1953 ff. Akademija nauk ukraïns'koi RSR. Instytut movoznavstva im. O.O. Potebni: Ukraïns'ko-rosijs'kyj slovnyk. I-IV. Kiev.
- VASMER, M.
1964 ff. Ètimologičeskij slovar' russkogo jazyka. Perevod s nemeckogo i dopolnenija O.N. Trubačeva. I-IV. Moskau.
- ZELINSKY, B.
1983 Der Primitivismus und die Anfänge der avantgardistischen Malerei und Literatur in Rußland. - In: Russische Avantgarde 1907-1921. Vom Primitivismus zum Konstruktivismus. Bonn, S. 5 ff.

Aage A. HANSEN-LÖVE (Wien)

METAMORPHOSEN DER *TRUBA* IN DER MYTHOPOETISCHEN WELT
V. CHLEBNIKOV'S

Der paradigmatische Stellenwert des Motivs *truba* in der (mytho-)poetischen Welt V. Chlebnikovs scheint auf den ersten Blick relativ peripher zu sein, vergleicht man es mit so weit verzweigten Mega-Motiven wie *derevo* (*mira*, *žizni*), *kamen'*, *gorod*, *kniga* u.a.¹ Dennoch gilt auch in diesem Fall die Regel, daß in mythologischen Systemen (wie offenbar auch in allen anderen archaisch-primitiven, vor- bzw. unterbewußten Denkstrukturen) ein jedes Element zum *pars pro toto* und damit zum Mittelpunkt der Gesamtdarstellung gemacht werden kann: Systeme dieser Art sind also nicht nur "aperspektivisch" (im Sinne der Terminologie Jean Gebsters)², d.h. sie lassen keine monoperspektivische Rekonstruktion einer personalen Individualposition (eines Autor-Ich) zu, sie sind auch "multizentristisch" oder (aus der Sicht des rationalen Bewußtseins-Fokus) "mittelpunktlos", "azentrisch", eine Qualität, die nach C.G. Jung gleichfalls der Ordnung des Unbewußten zuzuschreiben ist. Eben dieser Umstand schafft aber das Hauptproblem bei den Versuchen, die Werke V. Chlebnikovs mit den üblichen Mitteln hermeneutischer Sinndeutung oder aber einer semantischen Strukturanalyse zu untersuchen:³ Da es sich in der Mehrzahl der Fälle um mythopoetische, d.h. mythoide Textgebilde handelt, verbindet sie mit dem Mythos nicht nur eine *a n a l o g e* Beziehung (auf der Ebene thematischer Motive), sondern auch und vor allem eine *h o m o l o g e* Beziehung (auf der Ebene der Semiose und der spezifisch mytho-logischen Form des Denkens). Ein Hauptmerkmal dieses Denkens besteht aber darin, daß die Instanzen und Kategorien des "Ich-Bewußtseins" (bzw. eines "Über-Ichs") noch nicht voll ausgebildet sind, d.h. es fehlt (noch) eine klare Differenzierung von Ich und Nicht-Ich, Eigenem und Fremdem, Subjekt und

Objekt, Abstrakt und Konkret, Geistig-Psychischem und Leiblich-Materiellem, Identität bzw. Begrenztheit von Wesen und ihrer totalen Durchlässigkeit und Metamorphotik“ etc. Ein besonders gravierender "Mangel" aus der Sicht des Ich-Bewußtseins und seiner Bevorzugung konventioneller Zeichen mit dominant referentieller Funktion (*sign-symbol* bei Peirce) ist die nicht ganz eindeutige Abgrenzung von "Realie" und "Zeichen",⁵ von "Welt" (bzw. "Natur") und "Sprache" (bzw. "Kultur") im archaisch-mythischen Denken, das eben in dieser Hinsicht eine frappierende Ähnlichkeit mit Seelenzuständen aufweist, die von der analytischen Psychologie als *P s y c h o s e*⁶ beschrieben werden: Ebenso wie in der mythopoetischen Welt Chlebnikovs ist auch hier die "Semiose" (also die Substitution von "Realia" durch "Zeichen", die in einem kollektiv vermittelten Kode gespeichert sind) ersetzt durch "Metamorphose", also durch eine scheinbar "freie", "fließende" Wandlung bzw. wechselseitige Transformation von Wesen und Gestalten unabhängig von ihrer jeweiligen kategorial-paradigmatischen Zuordnung: Alles kann alles werden - und zwar sowohl auf der "Horizontalen" analoger Gestalten und Phänomene als auch auf der "Vertikalen" zwischen ganz heterogenen Seins- und Werthierarchien. Der abstrakte, reflektierende Bewußtseinsfokus ist ersetzt durch die Totalität eines *o m n i p r ä s e n t e n* "Welt-Leibes",⁷ der beständig zwischen individueller Partikularität ("Ich-Körper") und universeller Totalität ("kosmischer Körper") pulsiert. Der "Körper" ist hier nicht (mehr) oder noch nicht *Z e i - c h e n t r ä g e r* ("Sema-for"), da es in dieser archaischen Welt keine Re-präsentation gibt, also die Notwendigkeit einer "Vergegenwärtigung" eines absenten Seins oder Wesens durch das präsente Substitut. In dieser Welt treten Zeichen als "Dinge" auf (*vešč'i*) und "Dinge" als "Zeichen" insofern, als sie eine "mantische Wirksamkeit" erhalten (*vešč'ij*):⁸ Diese hat aber keine substitutive Funktion, da hier ja keine Welt der "Realien" einer Welt der "Zeichen" gegenübersteht als Objekt eines Bezeichnungsaktes; das "mantische Ding-Zeichen" bzw. "Zeichen-Ding" ist nicht "Ausdruck" (*vyraženie*) von etwas Anderem (Ab-

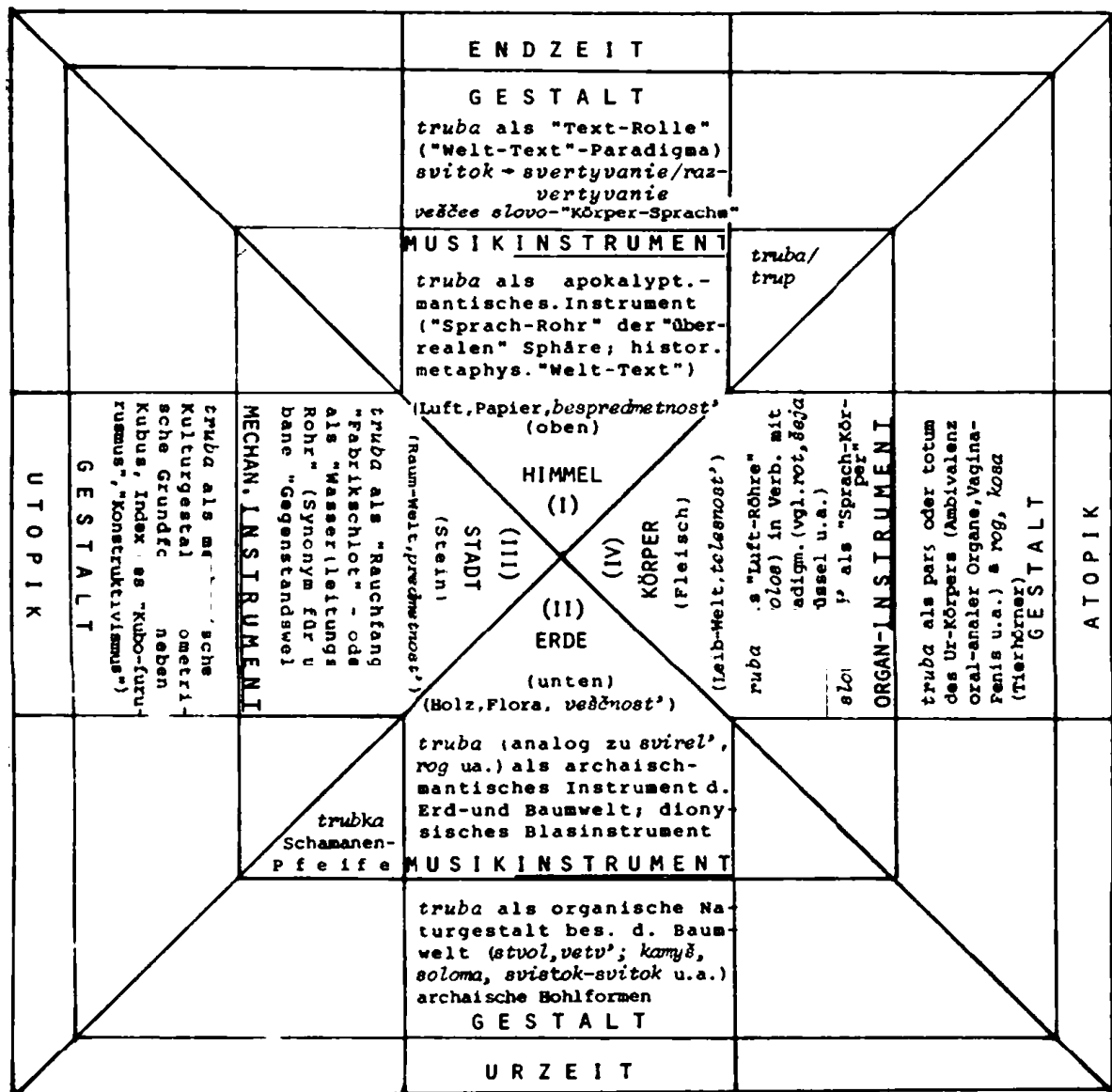
wesendem), sondern "Selbsta Ausdruck" ("Selbstgenügsamkeit", *samo-vítost'*) der Welt als "Sprach-Leib", der im Rhythmus einer ewigen Wiederkehr sich selbst "ausspricht" (*slovotvorčestvo* als *mirotvorčestvo*) sowie "verschlingt", "verdaut", in sich selbst "begräbt" und zur "Erde" werden läßt. Diese "Leib-Welt" ist nicht k o m m u n i k a t i v orientiert, da sie ja über keinen Adressaten verfügt, der sich ihr gegenüber in einer autonomen Position befände; diese Ur-Welt ist auch nicht "expressiv" als "Körper-Sprache", wie sie die Symbolisten (am ausgeprägtesten wohl A. Belyj in seiner mythopoetischen Sprach- und Rhythmustheorie) konzipierten: diese Welt ist als ganze und in ihren Teilen ein einziger in sich ruhender "Sprach-Körper", dessen Dynamik darin besteht, das Spiel des "Ähnlichen im Unähnlichen" und vice versa zu betreiben. Ein jedes "Glieder" enthält in potentia alle anderen - ebenso wie in einem mythologischen Text (der ja immer auch ein "Rätsel-Text" ist) in jedem Morphem, Lexem, Motiv etc. andere Morpheme, Lexeme und Motive "versteckt", also a n a g r a m m a t i s c h ⁹ verschlüsselt sein können. Bei Chlebnikov ist die mythopoetische Welt ein "Leib", der aus der Sicht einer amythischen, rationalen Zeichenwelt als "Text" erscheint, dessen linguistische "Teile" den "Gliedern" des "Leibes" analog sind. Während also in der normalen Zeichenwelt das Ziel der "Sprache" die Weitergabe von "Information" ist (also von etwas "Neuem" vor dem Hintergrund eines "Gegebenen", etwas "Gesuchtem" vor dem Ausgangsniveau des "Selbstverständlichen") - vorausgesetzt es besteht ein "Informationsgefälle" zwischen Sender und Empfänger (also ein "Mangel an Wissen", ein "Interesse") - dann bildet diese "Differenz" im "Sprach-Leib" des Mythischen ein "Loch",¹⁰ das auf ambivalente Weise (pulsierend) ständig "gefüllt" und "entleert" wird, "ausdrückt" ("ausspeit", "gebiert", "spricht", "singt") und gleichzeitig "rezipiert" ("konzipiert", "ißt", "(Samen) empfängt", "hört", "verdaut", "destruiert" und zur "Wiedergeburt" vorbereitet). Dieses "Ur-Organ" ist in der archaisch-mythischen Welt eine Art "Ur-Mund",¹¹ der "Orales" und "Anales" verbindet (ein Umstand, der im Rahmen des sexuell-erotischen Vokabulars

permanent begegnet). Der archaische Ur-Leib ist ein sich selbst permanent verzehrender und gebärender Organismus (darin bildet er auch das Ausgangsmodell für das Bachtinsche Bild des "grotesken Körpers", der freilich immer schon im Kontext und vor dem Hintergrund eines "klassischen" Körperkanons und seiner sublimierten Kultiviertheit steht). Der noch v o r oder unabhängig vom "Träger" des Ich-Bewußtseins und seiner Position als Sender/Empfänger im Informationsfluß stehende Ur-Leib kennt noch nicht die auf T a u s c h aufbauende Kommunikation mit Ersatz-Objekten (bzw. Ersatz-Werten), deren "Deckung" im kollektiv vereinbarten "Kode" besteht (dieser garantiert stellvertretend für jeden einzelnen Kommunikations- und Bezeichnungsakt die Allgemeinverbindlichkeit der Zeichen-Referenz); der Ur-Leib generiert gleichsam in einem permanenten Kreislauf "Eigenes" als "Fremdes" (Transposition von Merkmalen des "Partialleibes" etwa eines Menschen, Tieres, Dinges u.a. in den "Totalleib" des Welt-Körpers), wobei er sich in der Vielheit der Fremdgestalten wie in einem V e x i e r b i l d "verbirgt" und zugleich dem ihm korrespondierenden Auge (und Ohr) des "Mythologen" verrät. Dabei verhält sich die "Morphologie" der visuellen Gestalten auf der physischen Ebene analog zur hintergründigen Wiederkehr immer gleicher Morpheme und Lexeme (ja ganzer Motivkomplexe) als Bestandteile und Glieder jeweils anderer Einheiten des "Sprachkörpers". So kann ein bestimmtes Morphem als invariantes Muster im "Gewebe der Welt" in immer neuen Positionen neue Konnexen bilden, die jeweils neue Aspekte im semantischen "Kern", im "Samen" bzw. in den "Wurzeln" der Ausgangsmorpheme (so die metapoetologischen "Begriffssymbole" Chlebnikovs) sichtbar machen.

Nach Chlebnikov "entfaltet" sich der "Sprach-Leib" (der "Sprach-Baum", die "Sprach-Stadt") aus den "Samen" und "Wurzeln" der Ur-Morpheme (nach dem Prinzip des *razvertyvanie*,¹² also der Generierung von "Realia" aus "Zeichen"); der umgekehrte Vorgang der "Einfaltung" wird bei Chlebnikov einmal als ein wörtlich genommenes "Einrollen" des "Welt-Textes" zu einem *svitok* dargestellt (diese "Schriftrolle" figuriert als apoka-

lyptisches Symbol ebenso wie als *truba*, d.h. zu einer "Röhre" gedrehter Text), einmal (und oft auch parallel dazu) als "Text-Essen" (man denke an diesen archaischen "Textkannibalismus" in der Apokalypse, wo der Visionär Johannes den *svitok* zu *verspeisen* hat). Der dem "Ausdruck" entgegengesetzte Prozeß wäre auf der Ebene des Ur-Leibes die Zurückfaltung der Texte in ihre Ausgangsformeln, die in den Samen der "Ur-Worte" programmiert sind, ein *palindromatisches* Zurückrollen der linearen, sukzessiven, gegenstandsorientierten Teleologie der Text- und Wort-Sequenzen, wobei gleichzeitig die gesamte Historizität der Welt von ihrem "Ende" her zurückgelesen wird (*mir s konca*). Die linear ausgerollten "Tafeln des Schicksals" geben ihre eigentliche Gesetzmäßigkeit erst in diesem "Wider-Lesen", in einer regressiven Lektüre preis - oder auf der Ebene des Leibhaftigen: Die den Leibesröhren (und ihren instrumentellen "Verlängerungen" wie "Tuben", "Flöten", "Rauchfängen", "Fernrohren" etc.) entsprungenen "Wörter" ("Laut-Gestalten") müssen wieder in ihren Ursprung zurück, wobei dieser Vorgang der "Rezeption" sowohl einer der Nahrungsaufnahme als auch einer der "Empfängnis" (oder beides zugleich) sein kann. Das in die Welt gekommene "Wort (Gottes)" (der *logos spermatikos* in der symbolistischen Mythopoetik) ist bei Chlebnikov aus seinem religiös-philosophischen Rahmen gelöst und nochmals konkretisiert, "verdinglicht" - es kehrt in den Mund zurück, indem es wieder "Fleisch" wird, ebenso muß der "Same" sterben, wenn er in die Erde eindringt, um wiedergeboren zu werden.

Ausgangsfigur der Entfaltung des gesamten *truba*-Paradigmas in der mythopoetischen Welt Chlebnikovs ist die archetypische Urform der *Röhre*, die zwischen zwei qualitativen Zuständen bzw. chronotopischen Befindlichkeiten vermittelt, eine Transformation bewirkt und dabei selbst mannigfachen *Metamorphosen* unterworfen ist: Als Instrument hat sie eine generative, produktive, transformative Funktion, die ihrerseits auf der objektivierten Ebene die viel ursprünglichere *organische* Gestalt und Funktion wiederholt.



1. Himmlisch-metaphysische Sphäre

1.1. Funktion als (Musik-)Instrument

Die *truby* als mantisch-apokalyptische Musikinstrumente verfügen über eine reiche mythologisch-biblische¹³ Basis sowie eine darauf aufbauende weitverzweigte mythopoetisch-literarische Tradition. In allen Fällen handelt es sich um ein "Ur-Instrument" aus Holz oder Metall, das - analog zu den "Flöten" (*svireli*)¹⁴ und im Gegensatz zu den gekrümmten "Hörnern" (*roga*)¹⁵ - eine gerade, konische Gestalt aufweist und von Anfang an mit drei eng verwandten Bereichen und Funktionen verbunden ist: Mit der "Ankündigung" (vorausweisend) auf das Kommen Gottes (apokalyptische "Tuben"), mit seiner Niederkunft bzw. Präsenz im kultischen Bezirk ("Tuben" als rituelle Instrumente im und um das "Templum") und mit der (mantischen) Signal-Funktion als Leitinstrument des Krieges oder aber einer martialisch-öffentlichen Repräsentationsveranstaltung (Kriegszug, Triumphzug, Ankündigung eines Herrschers etc.)¹⁶.

Am häufigsten sind die apokalyptischen *truby* mit kollektiven Schicksalsschlägen (*gibel'*) oder als (kultische) Kriegssignale anzutreffen:

..и полководец этой битвы скачет впереди с *трубой* в руке
 (...) Гневные, властные и торжественные реют над городом
 звуки *трубы* (...) Вы знаете, что в день *страшного суда* вы
 проснетесь под эти *трубы*. (...) Эти *трубы* не знают вас,
 с вашими личными страстями, но они знают люд и гнут его
 волю, как змею (...)

Да, я долго не мог забыть тоскующий гул этих *труб*. (...)
 Но послушайте тогда, как снова грозно завывают *трубы* (...)

{NP:310-311;

Hervorhebung hier und in den folgenden Zitaten von mir.
 A.A. H.-L.)

Трубачи идут в поход,
Трубят трубам в медный рот! (III:53)

Но вот могучая *хуравлиная труба* воинственных предков
 зазвучала где-то выше, за рыхло-белыми громадами. (IV:59)¹⁷

Immer haben diese *tubae* eine (voraus-)ankündigende Funktion der

Vermittlung von 'oben' (metaphysisch-überirdischer Raum) nach 'unten' (irdische Sphäre), daher sind sie in der Ikonographie auch zumeist als von 'oben' nach 'unten' (aus dem Himmel, den Wolken) gerichtete Instrumente dargestellt, als deren Träger bzw. Benützer alle möglichen "Boten-Wesen" (Engel, Propheten, Priester) hermetisch figurieren. In der Zoosphäre entsprechen diesen hermetisch-mantischen Wesen die (Boten-)Vögel negativ-schwarzer oder positiv-weißer Art - also entweder Raben bzw. Krähen (bei Chlebnikov sehr häufig!) oder Tauben, Schwäne etc. In dem für die *truba*-Symbolik zentralen Gedicht *Žuravl'* wird die apokalyptisch-mantische Funktion der *truby* als Instrument kontaminiert mit der Gestaltfunktion als "Hals" des Urvogels "Kranich"; der "Hals" ist zugleich metonymisch mit der Gestalt der ins Organische verwandelten "Rauchfänge" und "Kräne"¹⁸ assoziiert als auch metaphorisch-symbolisch mit der Funktion als Instrument der sprachlichen Verkündigung (*šėja* analog zu *guby*). Der röhrenförmige Hals des Kranichs ist also sowohl das **P r o d u k t** einer "Metamorphose" des Anorganisch-Mechanischen (vgl. Paradigma III) zum Organisch-Belebten (vgl. Paradigma IV) als auch **P r o d u z e n t** einer solchen Verwandlung bei anderen Lebewesen bzw. Menschen. Er ist das Ergebnis eines *vosstanie veščej* (I:77) und gleichzeitig der Ankündiger und Verursacher des *vosstanie ljudej* oder aber: *truby vozveščajut čelovečestvu pogibel'* (ibid.).¹⁹ In der Paronymie von *veščī*, d.h. "Dinge" und *veščij*, also "weissagend" manifestiert das mythopoetische Sprachdenken die Doppelbedeutung der *truby* einmal als Faktor der "Dingwelt", wo sie ein *vosstanie veščej* provozieren, einmal als Faktor der (mantisch-apokalyptischen) "Sprachwelt", wo das *voskresenie ljudej* und das *voskresenie slova* zusammenfließt; hier sind die *truby* zugleich Instrument u n d Gestalt der Laut- und Sprachproduktion, "Sprach-Rohr" und "Schrift-Rolle" (*svitok*) in einem, durch das (in der) die Welt als "Schicksal" (d.h. als mythische Form der Geschichte) "aus- und eingefaltet" wird. Der Kranich wird zum Instrument einer mantischen Schicksalsverkündigung, *glašataj poldnja* (I: 78), der *čisla gody* (ibid.), des *čudovišče* (ibid.). Als meta-

morphotische "Verlängerungen" der Ding-Welt stellen die *truby* eine Verbindung her zwischen schicksalsloser Physis und schicksalsschwangerer Bedeutsamkeit und Sprachlichkeit der mythischen Oberwelt: (...) *vešči vypoľnjali kakoj-to davníšnij zamysel* (I:80). Die "Auferstehung" bzw. "Auferweckung" ("ascensus" des Psychischen) ist in der mythopoetischen Welt Chlebnikovs (analog zum *dionysischen* 20 Mythos der Wiedergeburt von "unten", aus dem Mutterleib der Erde) nur über den Umweg einer vorhergehenden "Auflösung" (*razloženie*) des Individual-Leibes im "Welt-Körper" (der *Mat'-Zemlja*) möglich. Die himmlisch-apokalyptischen *truby* (Paradigma I) rufen die mit ihnen paronymisch assoziierten *trupy* aus dem Zustand der "Zerstückelung", der dionysischen "Dissoziiertheit",²¹ der bei Chlebnikov immer mit dem Zustand des "Verschluckens" (bzw. "Verschlucktseins" im "Bauch" des Walfisches, des Elefanten oder anderer Stellvertreter der *Mat'-Zemlja*) verbunden ist (vgl. Paradigma II):

..Летели *труб* изогнутых пиявки -
 Так шея соиздалась из многочисленных *труб*.
 И вот в союз с *вещами* летит поспешно *трун*. (...)
 И в свете том яснют толпы *мертвецов*,
 В союз спешащие вступить с *вещами*.
 Могучий соиздался *остов*.
Вещи выполняли какой-то давнишний замысел (...)
 К нему слетались *мертвецы* из кладбищ
 И *плоть* одедали *остов железный*. (...)
 Изменники *живых*,
Трупа злорадно улыбались, (...)
 Путь в *глотку* зверя [sic!] *предуказан* был человеку (...)
 Свершился переворот [= "re-volutio"]. Жизнь уступила власть
Союзу трупа и вещи. (...)
 Дух жизни в *вещи* влей! (I:80-81)

Die Vereinigung von Geist bzw. Seele (*duch*) und organischer Dingwelt hat also das Absterben des Individuelleibes (seine Metamorphose zum *trup*, *mertvec*, *ostov*, *čerep*²² etc.) zur Voraussetzung; angekündigt wird diese (Rück-)Verwandlung durch die Instrumente der *truby*, die als "Organe" der dinghaften Natur- und Erdwelt (vaginale) Instrumente der Empfängnis und (Wieder-)Geburt darstellen (vgl. Paradigma II und IV). Die apokalyptischen *tubae* kündigen das (vorübergehende) Verschlucktwerden durch

den Schlund des Erd-Leibes an; dabei treten die *truby* sowohl in der organischen Gestalt des "verschlingenden Halses" als auch dem (weiblichen) Thanatossymbol der "Schlange" (*zmeja*) auf: *T r u b y v o z v e š č a j u t č e l o v e č e s t v u p o g i b e l ' [d.h. schicksalhafter Untergang auf der historischen Ebene als Niederlage, Tod und zugleich "Untertauchen" in die Tiefe des Erd-Leibes auf der vital-naturhaften Ebene]. / T r u b y n e z r i m y c h d u c h o v s e ! P o j u t : [Hier sind ganz spezifisch die jenseitigen *tubae* gemeint] / Z m e e s s m e r t e l ' n y m p o c e l u j e m / B y l a l j u d s k a j a g r u d ' u j u t . / . . (I:77) und *č u d o v i š č a n o g a m d e j u t l e g k i e t r u b č a t o o b r a z n y e k o s t i [" R ö h r e n - K n o c h e n " = " K n o c h e n a l s I n s t r u m e n t e " u n d g l e i c h z e i t i g a l s B e s t a n d t e i l e d e s " t r u p " - P a r a d i g m a s !] , / S p l a t a j a s ' z m e j a m i v k r u t o j p l e t e n ' , / . .* Das "Erd-Weib" hat in so gut wie allen Mythologien (auch) die Gestalt der "Erd-Schlange" (deren Variante ist der "Drache", der "Wal" oder - bei Chlebnikov auch der "Elefant"), die den Menschen (den "Samen") empfängt und wieder gebiert (*put' v glotku zverja*, I:81). Das Sterben, also die Metamorphose von *plot'* in *trup*, ist deshalb auch durch ein "Lachen" angezeigt (bzw. ausgelöst) - *umirat' ot s m e o h a (I:81)*, das der Natur- und Erdwelt (*les, boloto, derevo* - vgl. Paradigma II) bei Chlebnikov immer einen *k a r n e v a l e s k e n* Charakter verleiht (*Kto ne umiral ot s m e c h a , v i d j a , / K a k i e v y k i d y v a e t v p l j a s k e ž u r a v e l ' k o l e n c a . / N o z d e s ' s m e c h p r i o b r e t a l o t t e n o k b e z u m i j a , / . . , I:81*).*

Der paronymische Bezug von *truba* und *trup*²³ (am häufigsten als homophoner Reim: *trub* - *trup* sowohl in Symbolismus als auch Futurismus vertreten) hat in der poetischen Welt Chlebnikovs eine so markante Ausdehnung, daß damit der hier angedeutete semantisch-symbolische Zusammenhang außerordentlich verstärkt wird.

Im *Žuravl'*-Gedicht endet die Verwandlung der human-urbanen Welt zur Erdwelt letal, bzw. es wird nur die letale Phase dieser Metamorphose entfaltet. Der hyperbolisch ins Riesenhafte sich auswachsende Kranich erschöpft sich im *K a n n i b a -*

l i s m u s : *On kljuv odel ostatki ljudskogo m j a s a* (...) *Tak pljašet dikar' nad t e l o m pobeždenogo vraga.* (...), I:82). Auf der Ebene der Ding-Welt (*mir veščej*) ist der menschliche Leib (*telo*) zum (nackten, eßbaren, tierischen, archaischen) "Fleisch" (*mjaso*) reduziert - ebenso wie das Kultur- und Geisteswesen des "Hirns" (*mozg*) und der menschlichen "Stirn" (*lob*) zum bloßen *čerep* schrumpft, aus dem jedoch - wie noch zu zeigen sein wird - die wiedergeborene Welt als "Schädel-Geburt" ebenso "aufersteht" wie - evoziert und begleitet durch den Klang der *truby* - aus dem *trup* des Individualleibes der neue, wiedergeborene "Welt-Leib" ersteht. Die apokalyptischen *tubae* haben eine solche auferweckende Wirkung, die in der "Auferstehung von den Toten" (also der Metamorphose des zur "Erde" gewordenen *trup* zum himmlischen "Astralleib" der Auferstandenen) gipfelt. Voraussetzung für diesen "ascensus" ist aber die eigene oder stellvertretend geleistete "Auflösung", das "Gegessen-Werden" des Gottes (des Dionysos, Christi oder anderer Kulthelden): Sein Leib muß (tatsächlich oder symbolisch-rituell) *v e r z e h r t* werden. Die apokalyptisch-mantischen *truby* sprechen immer von diesem "Schicksal": *Učitelja i pro r o k i / Učili molit'sja, o neoborimom govornja r o k e* (Hier - wie auch an vielen anderen Stellen - signalisiert Chlebnikov die paronymisch-symbolische Assoziation von *pro- r o k* - *r o k* und *rog*, also dem der *tuba* nächstverwandten Instrument).

Die folgenden Beispiele sollen das hohe Maß an Produktivität des *tuba-trup*-Paradigmas veranschaulichen:

Я верю: Он пророчит,
 Что рухнут неба трубы.
 Я *trup* сложила в ящик (...) (III:165)

"Мы боги" - мрачно жрец сказал (...)
 "Холодным скрежетом пилы
Распались трупи на суставы [Hier ist die Verbindung von
trup und "Dissoziation" besonders deutlich] (I:94)

Стал *пищей* нежной *trup*.
 А там под звон и хохот [sic!]
 Царь ищет встречных *губ* [= Häufiges Reimwort auf *trup*!] (I:74-75)

А ты(пвешь)щи из трупа. (...)
 В устах у пастуха
 Она тиха. [Hier verhalten sich *pet'* zu *pit'* wie *truba* zu
trup] (V:112)
 Из трупов, трав и крови щи
 Несем к губам, схватив полетом. (NP:262)²⁴

Analog zum "Welt-Schädel"-Paradigma bzw. in dessen Rahmen bildet *trup* eine Zustandsform des "Erd-Leibes", der anthropomorphe Gestalt angenommen hat:

И золотые черепа растений (...)
 Лишь золотые трупики веток (...)
 Черных деревьев голые трупи (...)
 И были (NP:51 = III:183)
 Трупи моря (...)
 Вот череп - кубок моих песен.
 Книга - старуха,
 Я твоя осень! (III:226-7)²⁵

Der "literarische" Charakter von *trup* kommt in den folgenden Zitaten auf wunderliche Weise zum Ausdruck:

О полки с книгами, где имя писателя звук
 И общий *trup* - читатель этой книги. (III:288)
 Труп речи, но хохота князь, (...)
 Под грохот *слоков*.. (NP:274)
 Искусство - суровый бич: оно разрушает семьи, оно ломает
 жизни и душу. Трещиной раскола отделяет душу от другой и
trup привязывает к башне, где коршуны славы клюют когда-то
 живого человека. (NP:313)

Am deutlichsten erkennbar ist der Zusammenhang zwischen den Paradigmata 'Essen, Schlucken, Rezipieren' und 'Sprechen, Singen, Dichten, Blasen' in dem für die *truba*-Symbolik geradezu paradigmatischen Gedicht *Trubite, kričite, nesite!*:

Когда над целой страной
 Повис смерти коготь?
 Это будут трупи, трупи и трупики
 Смотреть на звездное небо (...)
 Вы думаете, что голод - докучливая муха, (...)
 Волга всегда была вашей кормилицей, (...)
 Кричите, кричите, к устам взяв трубу! (III:194)²⁶

1.2. Funktion als mantische (Welt-)Text-Rolle

Das metonymische Ineinandergreifen der Paradigmata bei Chlebnikov manifestiert sich am eindrucksvollsten in jenen Passagen, in denen zwei scheinbar heterogene Bedeutungsfunktionen ein und desselben Motivs (hier: *truba* als (Sprach-)Rohr und als (Text-)Rolle) innerhalb einer einzigen Aussage aufeinanderstoßen und damit den "semantischen Beweis" für ihre metaphorische Zusammengehörigkeit, ja Synonymie liefern. Folgendes Beispiel liegt gleich in drei Varianten vor:²⁷

Только мы, свернув три года войны в один завиток грозной трубы, поем и кричим (...) / пьяные дерзостью той истины, что Правительство Земного Шара уже существует. (IV:105 = III:17)

Мы, свернув ваши три года войны в одну ракушку грозной трубы, поем и кричим - рокот той грозной истины (...) (V:162)

Угол здания каменного зверя спереди, - воздуха сзади вонзен в толпу. Дом этот - лоб слона. Трубы незримых голосов приклеены к нему, как свернутые рукописи ученого, идущего учить. (...) / Мне понятно только первое слово из его свертка... (...) / Город съеден червями окон, как осени лист. (IV:305)

"Рок" имеет двойное значение судьбы и языка. (...) / И имеет трубчатое строение, и им слух пользуется, чтобы услышать будущее в неясных говорах. (...) / Да, он есть как бы позвоночный столб слова. (V:192)

Помимо звуко-листьев и корне-мысла в словах .. / проходит нить судьбы и, следовательно у него трубчатое строение. (V:189)

Auf der (metamorphotischen) Ebene der Gestalt treten die Text-Rolle (*svitok*) und die Röhrenform der *truby* in eine assoziative Nachbarschaft, die auf der metaphorischen Ebene eine Analogie zwischen der apokalyptischen Natur des als Schriftrolle dargestellten "Welt-Textes" (Apokalypse Johannis) und den parallel dazu erklingenden himmlischen *tubae* herstellt. Dazu gibt es aber noch auf der in der Vertikalen gegenüberliegenden "unteren Erd-Welt" eine Entsprechung (Paradigma II), die zwischen der Röhrengestalt des "Baumstammes" bzw. der "Zweige" und dem Begriff des "Sprach-Rohres" vermittelt, spielt doch die *derevo*-Metaphorik eine zentrale Rolle im "Welt-Buch"-

und "Welt-Baum"-Paradigma Chlebnikovs: Die "Buchstaben" (bzw. "Buchenstäbe" werden zu mantisch-kultischen Zwecken (durcheinander) geworfen, um aus ihrer Lage schließlich Vorhersagen über das "Schicksal" (*sud'ba*) machen zu können. Daher weist die "Röhrengestalt" (*trubŏatoe stroenie*) sowohl auf das *korneslovie* des "Stammbaumes" der Sprache (man denke an die Doppeldeutigkeit solcher metaphorischer Termini wie "Wurzel", "Stamm", "Blatt", "Zweig" etc. in der "Sprach"-Paradigmatik Chlebnikovs) als auch auf die hier behandelte mantisch-apokalyptische Sphäre der endzeitlich orientierten Himmelssphäre.²⁸

2. Tellurische Sphäre

2.1. Funktion als (Musik-)Instrument

In der tellurischen Natur-Welt, die der abstrakten Zeichenwelt des Himmels und der Sterne auf der Vertikalen gegenübersteht, sind die *truby* aus eben jenem Holz geschnitzt, dem sie auch ihre "Röhrengestalt" verdanken: Sie entwachsen dem dionysischen Sumpf- und Auwald (*bolota, dubrava, kamyš* u.a.) und vermitteln dabei (im Gegensatz zu ihrem himmlischen Pendant) von 'unten' nach 'oben' (bzw. von 'innen' nach 'außen'). Zusammen mit den *svireli, flejty*, aber auch den *roga*, bilden sie die Klasse der dionysischen **B l a s i n s t r u m e n t e**, die - bei Chlebnikov noch ergänzt um die Schamanen-Trommeln und -Schellen - die apollinischen Saiteninstrumente weitgehend verdrängen. Diese Einseitigkeit macht sich besonders vor dem Hintergrund des sehr ausgeprägten komplementären Verhältnisses von apollinischer *lira* und den dionysischen *truby* bzw. *svireli* in der mythopoetischen Welt der Symbolisten bemerkbar. Als *trubači* treten fast immer - häufig im Hirtengewand - archaische Waldmensen auf, die mit ihren *truby* (im Geiste des Neoprimitivismus der *Gileja*-Gruppe) urzeitliche Vitalität wachrufen:

Кричите, кричите, к устам взяв трубу! (III:194)

Иди весна! Зима, долой!

Греми весеннее трубой!

(I:146)

Труба Гуль-Муллы

..Наш! - запели дубравы и роши (..) (I:233)

Труба Марсиан

(V:151)

Зовет увидеть вас пастух,

С свирелью сельской (..)

Пастух с свирелью из березовой коры (..)

Где раньше возглас раздавался мальчишески-прекрасных *труб* -
Там ныне выси застит дыма смольный чуб. (II:26)

Die zum Kranichhals transformierten urbanen Röhren (Paradigma III) in Chlebnikovs *Žuravl'* manifestieren eine Rückverwandlung von Kultur in Natur, in eben jene Sumpf- und Schilfwelt, in der die dionysischen *truby* zugleich wachsen und ertönen:

Смотри, закачались в *хмеле трубы* - те! (..)

И точно: *трубы* подымали свои шеи, (..)

Так делаются подвижными дотоле неподвижные на *болоте выпи*,
Когда опасность миновала.

Среди *камышей* и озерной кипи

Птица-растение главою закивала. (I:76)

Dem archaischen Ort entspricht auch die Verlagerung der Metamorphosen des *Žuravl'* in eine "Urzeit" ((..) *ostatok ot togo vremeni, kogda četverolapym zverem tol'ko vedal žist'*. ibid. 79).

2.2. Die *trubka* als Instrument (der Schamanen)

Trubka als Verkleinerungsform zu *truba* kann bei Chlebnikov entweder (wenn auch selten) die "Rohrpfeife" bedeuten (und korrespondiert dann mit den "Zug-Pfeifen", "Fabrik-Pfeifen" des urbanistischen *truba*-Paradigmas III) oder aber viel häufiger "Tabak-Pfeife" (die wiederum mit den urbanen "Rauchfängen" in Verbindung steht). Als Schamanenpfeife funktioniert *trubka* insofern (natur-)kultisch, als der organisch-pflanzliche "Stoff" der magischen Berausung und Ekstasik dient:

Шаман и Венера

"Могол!" - свои надувши *губки*, (..)

(Мысль, рождена из длинной *трубки*,

Проводит борозды чела): - (..)

Ищу покровы и досуга

Среди сибирских дикарей. (I:104)

Шаман же *трубку* тихо курит (...) (I:112)

Так значит он прямо из тех собраний индейцев в красных и синих орлиных перьях, (...) и сев величаво предлагал *трубку* самому солнцу - потому что мудрецы знали, что если часть бывает меньше целого, то часто целое меньше части.. (IV:325)

In dieser für die Mythologik typischen Ambivalenz von *pars pro toto* und *totum pro parte* spielt die (berauschende) "Pfeife" die Rolle eines Mediums, das die (im Paradigma III behandelten) Koordinaten der rationalen Gegenstandswelt *hyperbolisch* ausweitet (oder umgekehrt verkleinert), wodurch die *trubki* einen wichtigen Platz in der metamorphotischen Welt Chlebnikovs einnehmen:

Но здесь других столетий *трубка*,
И государств несетя *дым*. (I:300)²⁹

3. Urbane Sphäre

3.1. Funktion als (urban-technisches) Instrument

Die urbanen "Röhren" (also vor allem "Rauchfänge" und "Wasserrohre") stellen im Gesamtparadigma der *truby* parallel zu den apokalyptischen *tubae* die umfangreichste Bedeutungsklasse dar³⁰: Als "Schlote" vermitteln die urbanen *truby* zwischen 'unten' und 'oben', zwischen der Materialität der "Erd-Welt" (Paradigma II) und der himmlischen Sphäre (Paradigma I), in der sich das aus der Tiefe kommende Stoffliche in "Rauch" auflöst. In der mythopoetischen Welt Chlebnikovs bildet die weitverzweigte Paradigmatik des aus dem "Stein" (*kamen'*) sich entfaltenden *gorod* (bzw. der *doma*) eine gleichgewichtige Entsprechung zum Paradigma (II) des organischen *derevo* (*mira*) einerseits und zum Paradigma (IV) des Welt-Körpers andererseits (letzteres jedoch relativ selten). Nur so ist auch die "mühe-lose" Metamorphose der urbanen Welt in die organisch-naturnahe in Chlebnikovs *Žuravl'* erklärbar: Die Fabrikschornsteine (*pars pro toto* stehend für die technische Gegenstandswelt überhaupt) verwandeln sich (unter der Einwirkung der mantischen

tubae (I:77)) in bewegliche, dynamische Naturwesen (*Truby, stojavšie veka, Letjat..*, I:77; *Letjat, kak list'ja v nepogodu, Truby..*, I:78), zugleich aber auch in Manifestationen des "Welt-Textes", der in die prophetisch-mantische Sphäre des "Himmels" (Paradigma I) gehört ((..) *Truby, sochranjaja dym i čisl goda..*, *ibid.*).

Programmatisch zusammengefaßt ist diese *gorod-derevo-kniga*-Paradigmatik in Chlebnikovs Prosatext *My i doma. My i ulicetvorcy* (IV:275-286), in dem die *truby* sowohl als "Wasserrohren" (IV:276, 278) als auch in der Gestalt der "Schlote" auf ihre Herkunft aus der "Erd-Welt" (Paradigma II) verweisen:

Поэтому мостовая прошла выше окон и водосточных труб.
(IV:276)

Близкая поверхность похищена неразберихой окон, подробностями водосточных труб (..)
(IV:278)

Что украшает город? На пороге его красоты стоят трубы заводов. Три дмящиеся трубы Замоскворечья напоминают подсвечник и три свечи невидимых при дневном свете. А лес труб на северном безжизненном болоте заставляет присутствовать при переходе природы от одного порядка к другому; это нежный, слабый мох леса второго порядка; сам город делается первым опытом растения высшего порядка, еще ученическим. Эти болота - поляна шелкового мха труб. Трубы это прелесть золотистых волос. (IV:278-279)

Дом-качели. Между двумя заводскими трубами привешивалась цепь, а на ней привешивается избушка. Мыслителям, морякам, бюджетянам. (..)

Дом-трубка. Состоял из двойного комнатного листа свернутого в трубку с широким двором внутри, орошенным водопадом. (..) (IV:284)

In dieser letzten Textstelle verknüpft Chlebnikov die urbane Paradigmatik von *trub(k)a* (III) mit der (apokalyptischen) "Welt-Text-Rolle" (*svitok*, 1.2.) und der Sphäre der "Erd-Welt" (III) (*list, derevo, les*): Der Vorgang des *svertyvanie* korrespondiert immer mit metamorphotischen Prozessen (und damit metaphorischen Verschiebungen zwischen den Paradigmata I-II-III-IV), wobei die "Röhre" als "Rolle" figuriert; dagegen signalisiert die Gestalt des "Rohres", des geometrischen Zylinders, die metonymische Kontiguität der vier Weltsphären 'Himmel'-'Erde'-'Stadt'-'Körper'³¹:

Раз, два - ведьма и лешак. Я или она, но полет, полет
по сиво-сумрачному небу, где *строи труб*, где *город*, куша-
ющий вершки и оставляющий людям корешки, стремится стать
тем, чем давно уже умел стать лишай на *корнях берез* и их
ветках. (IV:203)

Вот и *город*..

"И *дымолиственных бор труб*
Изби закатной застит сруб." (NP:71)

Разбудить в *заводских трубах* желание петь утреннюю хвалу
восходящему Солнцу, как над *Сеной*, так и в Токио, над
Нилом и в Дели. (V:160)

Stärker noch als die zur sublimen Luftwelt vermittelnden
Rauchfänge sind die als "Wasserrohre" fungierenden *truby* mit
dem vertikalen Auf- und Absteigen des Wassers in der "Erd-
Welt" assoziiert:

Кто вы, *самоеды*?
В руках неловких
Ружья и пищали.
К стволу - *трубе водопроводной* -
Сырой веревкой
Намотана туго
Доска забора - ложе.
Отхожих мест *труба*
У ваших ружей - дуло (...) (III:247)

Торговцы *смежом*,
Запевали *голода*, (...)
Любовники *водосточной трубы* (...) (III:258)

Где плавали *киты*, дыша *дыханьем великанов*,
А ложка бурь мешала *гушу*, (...)
Народов крыс материи, *водопроводных труб* проливы -
Там важные смотрели боги
На бал весеннего кота. (...)
Чумных морей поставленные *трупи*
В опилках толп (...) (V:99)

4. Sphäre der "Körper-Welt"

Die "Röhre" als Urgestalt aller Körperorgane (Luft- und Speise-
röhre, Mund, Vagina, Anus, Penis), ja als Synonym für "Körper"
(*telo*) spielt in der mythisch-archaischen Welt eine zentrale
Rolle, die in der Mythopoesie Chlebnikovs freilich nur sehr
fragmentarisch durch den Begriff der *truba*, weitaus häufiger
durch jenen der "gekrümmten" Instrumente (*rog* und im weiteren
auch *kosa*) symbolisiert werden. Im Gegensatz zu den *k u b i* -

s c h e n Gestalten der geometrischen (urbanen, "steinernen")
Gegenstandswelt tendieren die organisch-körperhaften Gestalten
zum *Z y l i n d r i s c h e n* ³²:

Я дал обещание,
Я нацарапал на синей *коре* (II)
Болотной березы (II)
Взятые из *летописи* (1.2.)
Имена судов, (I)
На голубоватой *коре* (II)
Начертил *тела и трубы*, волны, - (IV)
Кудесник я хитр (..)
Я собрал старые *книги*, (1.2.)
Собирал урожай чисел, *кривим серпом* памяти (..) (III:94-95)

Der in die Erde zurückstrebende Leib (*telo - trup*) verwandelt sich in die Gestalt der Bäume bzw. Baumstämme, wobei die Füße mit den Wurzeln, der Rumpf (ein sehr verbreitetes Motiv bei Chlebnikov) mit dem Baumstamm (*stvol, stolp*), die Haut mit der Rinde (bzw. dem Papier des Welttextes), Haupt und Haar aber mit Zweigen und Blättern assoziiert werden.

Когда же воды приходили в буйство и голубые водяные ноги начинали приходиться в пляску (..) тогда звучал хохот (..) и слетались *мирязи* звучать в *трубу*, и под звон *мирянных гусель* (..) В *мыслеземных воздушных телах* сухих возникали каменные взоры и взгляды, а, *высеченные* из некоего изначального мирня, *мировые тела трубящих* *мирязей свивались* в двувзглядный взор и медленно опускались на дно морское. (IV:10)

Город белый, заснувший
Тысячей *белую зайцев*,
Лишь чернеют *труби-уши*. (III:245)

Am deutlichsten wird die erotische Symbolik in folgendem - wenn auch ziemlich alleine dastehenden - Zitat:

Ля! паны! на *дереве*. (..)
А *дым весны* зовет медами,
Людей и *пчел* идти стадами,
Лететь куда как в *белый дом*. (..)
И *написав* в глазах мольбу,
Не знал, что вылетит в *трубу*
Девичьего мяса.
И *корень груди* тоже трясся.
Нашли, где *целоваться!*
А *девка* не плохая цаца! (III:115-117)

Dieser Text zeigt *truba* als Organ bzw. Instrument des "Essens" ebenso wie des "Liebens" und des "Schreibens" (analog zu den Objekten des "Gegessen"- und "Geliebt-Werdens", des "Beschriftet-Werdens" - als Schriftrolle).

Es ist durchaus einsichtig, wenn in dieser Körper-Welt die "Stimme" der mythischen Gestalten (zumeist treten sie als Elefanten auf, deren Rüssel von jeher als *truba* bezeichnet wurde) als "röhrend" bezeichnet wird (*trubnyj golos*)³³:

Трубные голоса слонов, возвращающихся с водопоя. (...) Приезд торговца зверями. На бревенчатых стенах ружья, Чехов, рога. Слоненок с железной цепью на ноге. (IV:66)

Где Россия произносит имя казака, как орел клетот. Где слоны забыли свои трубные крики (...) (NP:228 = IV:30)

In dem Prosatext *Razin* werden auch die Stimmen der Kraniche als *trubnye* bezeichnet:

Стройные косяки государств, томительно-трубные клики на воздухе. (...) Призраки летучей воздушной конницы, узоры точек и военные крики небесной пехоты [Hier klingen die apokalyptische Reiterei und ihre tubae an!], певучие полки, брошенные на завоевание весны, трубными голосами журавлей, перерезав мир звонкими кликами, брошенные на приступ замка зимы войною песен (...) (IV:148)

Es ist daher nur konsequent, daß auch die Stimme des Schamanen (der Personifizierung des Welt-Körpers) als *trubnyj* neben den Klang seiner kultischen "Schellen" tritt³⁴:

*Шаман берет рукою бубен
И мчится в пляске круговой.
Ногами резвыми стучит,
Венера скорбная молчит
Или сопровождает голос трубен,
Дрожа звенящей тетивой. (I:110-111)*

So schließt sich der Kreis der vier Weltsphären mit der Stimme des Schamanen (des "Sprachrohres" des Mythopoeten Chlebnikov), deren vollkommene (ekstatische) Wirkung dann eintritt, wenn sich in der *truba samogolosa* alle Metamorphosen des hier beschriebenen Paradigmas wieder einrollen:

*Продума путестана
Огневицы окон*

Дворца для толп,
Серый пол
Четыре точки.
Труба самогласа,
Столы речилища (...) (V:71)

A N M E R K U N G E N

¹ Zu diesen Paradigmata vgl. S.MIRSKY (1975:67ff.), H.BARAN (1981:4ff.), J.HOLTHUSEN (1981) und meine Darstellung der "Welt-Text"-Paradigmatik (1985).

² J.GEBSER, *Ursprung und Gegenwart. Die Manifestationen der aperspektivischen Welt* (1949/1953). Stuttgart 1973.

³ Auf die Fruchtbarkeit einer paradigmatischen Analyse immer wiederkehrender Motive, die "zeitlich und thematisch oft weit auseinanderliegen", verweist auch S.MIRSKY (1975:V). (Die von ihm daraus abgeleitete Unergiebigkeit der "syntagmatischen Ebene" ist freilich ein Mißverständnis; vgl. gerade dazu B.A. USPENSKIJ (1975:81f.), vgl. ders. (1981a)).

⁴ Zum Begriff der "Metamorphose" vgl. grundlegend J.HOLTHUSEN (1974:5f.); er verbindet das gleichnamige Strukturprinzip in der formalistischen Terminologie Jakobsons mit der Metamorphotik auf der Motivebene. Vgl. auch B.LÖNNQVIST (1979:81f.).

⁵ Das unterschiedliche Verhältnis von "Zeichen" und "Realie" im Symbolismus und Postsymbolismus behandelt richtungsweisend I.P.SMIRNOV (1977:29ff.; 120).

⁶ Das für die klassische Psychoanalyse so grundlegende Begriffspaar *Neurose* vs. *Psychose* läßt sich auch auf die Gegenüberstellung der psychologischen Modelle des Symbolismus und Futurismus (genauer: der Mythopoesie Chlebnikovs) übertragen; wenn mit letzterem das Modell der Psychose vergleichbar ist, dann mit dem Symbolismus die neurotische Struktur: Hier herrscht eine Hypertrophie von Semiosen und Semantisierungen, jeder Teil (*pars*) wird mit benachbarten anderen Teilen bloß aufgrund seiner Nachbarschaft oder "formalen Ähnlichkeit" (Kontiguitätsassoziation) kausal-genetisch verbunden, wodurch eine *P a r a n o i a* entsteht, die ja weitgehend in einer Vertauschung von Ursache und Wirkung, von perspektivischen Positionen und pragmatischen Motivationen ("Sinngebungen") besteht.

⁷ Das Verhältnis von 'Sprache' und 'Körper' im Symbolismus (v. a. A.Belyjs) und in der Mythopoesie Chlebnikovs läßt sich auf folgende schematische Gegenüberstellung reduzieren:

B e l y j

C h l e b n i k o v

"Körper-Sprache"

"Sprach-Körper"

slovo - kak voploščenie

d.h. Ausdruck des "inneren Rhythmus", der "inneren Form" als "energetisches Zentrum" des Körpers, dessen Dynamik sich *g e s t i s c h* von innen nach außen vermittelt.

Pulsierende Dynamik von innen nach außen, Kreisen (oft als *tanec řečevych organov, živovoj jazyk, zvukovye žesty*)

'Innen' und 'Außen' verhalten sich zueinander (nach dem Prinzip der *analogia entis*) wie Mikro- und Makrokosmos (vgl. Neo-Platonismus und hermetisch-gnostische *E n e r g e t i k*)

slovo-vešč', slovo-telo

Sprache ist nicht Ausdruck von etwas Anderem ("Innerem" oder "Metaphysischem"), sie "realisiert" die Welt, indem sie deren sprachliches *S e i n* organisch vergegenwärtigt.

Sprach-Körper als metamorphotisches "Gewächs" (*korne-slovie*), das in einem permanenten Prozeß der Re-kreativität (Wiedergeburt, Wachsen und Vergehen) und des Sich-Selbst-Verzehrens steht (*slova kak pišča*)

(Vgl. dazu A.BELYJ, *Otryvki iz glossolalij. Poëmy o zvuke.* - In: *Drakon* (1921:54; 57f.) und ders., *Glossalolija. Poëma o zvuke* (1917). Berlin 1922).

° B.LÖNNQVIST (1979:39) zu *vešč'i - vešč'ij*.

° Dieses Prinzip der Motiv- und Text-Anagrammatik (vor dem Hintergrund der vorgegebenen Text-Syntagmatik - also der tatsächlichen Reihung in der vorliegenden Edition, in der Sukzessivität der Einzelwerke) korrespondiert mit dem homologen Prinzip der Neukombination mythologischer, historischer Motive (und auch ganzer Kunstwerke), die aus ihrem linearen historischen Chronotop herausgelöst und zu neuen Motivkomplexen synthetisiert werden. Dieser gegen die kausal-genetische Linearität und Teleologie der rationalen Historiographie gerichteten *A n a c h r o n i s t i k* entspricht im Bereich der nationalen, geographischen, räumlichen Segmentierung (der Welt in Länder) eine *A n a t o p i k*, also die freie "Verschiebung" (*sdivig*) einzelner historischer Motive (oder auch Mythologeme) aus einem räumlichen Kontext in einen anderen.

Chlebnikovs lebenslange Suche nach einer "Mathematik der Geschichte", die den syntagmatischen Zeitfluß und seine feststehende Sukzessivität nach paradigmatischen Äquivalenzen analysiert (und damit "reversibel", "zurücklesbar" macht), stellte die gesamte Welt-Syntagmatik unter das Gesetz der *doski sud'by*. Die Wiederholungsstrukturen (und somit auch Synchronizitäten) der biographischen oder historiographischen Äquivalenzen verleihen dem einzelnen (Lebens-)Faktum einen Wert als "Schicksal", womit die (ewige) Wiederkehr eines eingeborenen "Ausgangsprogrammes" und seine "Entfaltung" (*razvertyvanie*) zu Lebenstexten gemeint ist. Im Gegensatz zum Historiographen oder gemeinen Literaten macht der Mythopoet (als "Prophet",

wie sich Chlebnikov selbst sah) mit den Mitteln der Äquivalenz einen Subtext lesbar, indem er ihn partiell in Prä- und Posttexten verbirgt.

¹⁰ Zur Funktion des "Loches" in der mythopoetischen Welt des *Kotik Letaev* vgl. unten die Anm. 32.

¹¹ Den Zusammenhang zwischen "Welt-Essen" und "Text"-Essen behandelt das Kapitel "Der sich selbst essende Text" in meinem Beitrag von 1985 (hier v.a. im Zusammenhang mit dem Motiv der *mucha* - vgl. bei CHLEBNIKOV die Stellen: NP:152, II:241-242, II:144, I:183, II:295f., NP:272, III:313, I:286, II:82, V:102, N:241, IV:306-307, V:88, III:61).

¹² Das poetische Prinzip der "Entfaltung" (*razvertyvanie*) und "Einfaltung" (*svertyvanie*) behandelt mein Beitrag 1982:197-253 und als Bestandteil der mythopoetischen Paradigmatik 1985.

¹³ Die biblische Symbolik von Trompete bzw. Horn behandelt eingehend der Artikel *sálpinx*. - In: Theologisches Wörterbuch zum Neuen Testament (Hg.K.Kittel, G.Friedrich) (VII:71-88). Während die *tuba* (d.h. *salpinx*) ein gerades Blasinstrument ist (ibid.72), ist das Horn (*cornu, keras*) gekrümmt.

Zu *truba* als apokalyptisches Instrument in der hermetischen Tradition vgl. C.G.JUNG, *Psychologie und Alchemie* (441).

¹⁴ Auch in der symbolistischen Mythopoesie bildet der erotisch-sexuelle und der apokalyptische Aspekt der *truby* keinen Gegensatz (vgl. A.HANSEN-LÖVE 1984:512ff.); *tertium comparationis* ist der Naturkult, in dem Eros und Religion verschmelzen (*..t r u b y živoglasnyja, / Strastnyja i vlastnyja, / Manjat telo nic./..*, BAL'MONT 1975:252). Bei Ivanov vereinigen die *truby* gar die maskulin-solaren und die feminin-lunaren (bzw. tellurischen) Kräfte: (*.. Vy kovači! [die Rede ist von den Zikaden] .. Vy t r u b a č i ! / Muzam vy ljuby: / Kujte mne v t r u b y / Sladostnye slavy / Sěrebra splavy, / Zlata luči - /..* (IVANOV I:764-765; vgl. auch I:818, II:291-292). Das "Kupfer" der *truby* symbolisiert bei Ivanov die Verschmelzung des solaren "Goldes" mit dem lunaren "Silber". In ihrer rein apokalyptischen Funktion sind die *truby* freilich "golden": (*.. Zolotaja zapela t r u b a* (BLOK II:24; vgl. auch II:112, II:144), wogegen die "diabolischen" *truby* des dekadenten Frühsymbolismus aus dem lunaren "Silber" stammen, das als Symbolfarbe dieses erste Modell des Symbolismus insgesamt dominiert. Sehr deutlich ist dies bei BLOK (II:60) reflektiert: *Vot na tučach proželtelych .. probežali v kosmach belych / Černoj noči t r u b a č i .. Kto tam vstanet s mertvym glazom [= Mond] / I serebrjanym mečom? [= häufig bei Blok als kosa oder rog Merkmal des diabolischen Mond-Weibes] / Nevidimkam černomazym / Kto dam budet t r u b a č o m ?*. Zur mythopoetischen *truba*-Paradigmatik im Symbolismus vgl. weiter: *Zolota t r u b a t r u b i l a*, (*..*) (BAL'MONT 1975:297). Die frühsymbolistische *truba*-Symbolik hat in der Regel einen diabolischen, Untergang (*gibel'*) und Tod verheißenden Signalcharakter: (*.. angel v o s t r u b i t nad smolknuvšej vselennoj, /*

Vse tysjači vekov zovja na obščij sud. (BRJUSOV I:361-362, I:393, I:422: (..) *zavetnyj zov t r u b y*).

Parallel zum mythopoetisch-religiösen Symbolismus (der 2. Generation) entwickelte sich (vielfach auf diesen bezogen) der Typus eines "grotesk-karnevalesken" Symbolismus, in dem die religiöse Symbolik weitgehend demythisiert, säkularisiert und "urbanisiert" erscheint. So transformiert Brjusov das seiner frühen Gedichtsammlung *Tertia Vigilia* entstammende Zitat (*I esli, strannyj, v čas z a v e t n y j , / Zaslyšu ja moj t r u b n y j z v u k ..*, BRJUSOV I:271) zu einer Szenerie, in der nicht die Apokalypse sondern die erotische Enthüllung im Mittelpunkt steht: *Moj t r u b n y j z o v (..) Al'kov, tainstvenen i pyšen (..)* (ibid. 272).

Die apokalyptische Rolle der *truby* ist im Symbolismus eng mit einer prophetisch-mantischen Signalfunktion verknüpft, die ihrerseits die appellative Topik des Kriegs- und Kampfrufes mit der religiös-mystischen *adhortatio* synthetisiert; sehr oft sind die *truby* (besonders aber *rog*) mit dem "Schicksal" (*sud'ba* und *rok*) paronymisch assoziiert: (..) *My - klič s gory dvuch vejuščich znamen, / Dva t r u b a ě a voinstvennogo sbora (..)* (IVANOV II:413); (..) *Poka ščadjat ogni i t r u b y z o v a / Pobednyj mig nad mirom i sud'boj (..)* (II:511); (..) *I vot argonavty nam v r o g otletanij / t r u b jat... / Zovet za soboju / starik argonavt, vzyvaet / t r u b o j (..) z o l o t o j u* (BELYJ, *Zolotoe runo*, 74; vgl. 146, 104, 115, 119, 191, 242). Für Blok sind die *truby* Erkennungszeichen des *argonavtizm* Belyjs und seines Kreises ((..) *Blizko t r u b a . / I ne vidno vo mrake..*, BLOK I:306): *Storožim u vchoda v terem, / Večnye raby / Strastno verim, vysi merim, / V e ě n o ž d e m t r u b y . / Večno - zavtra..* (BLOK 1904, I:316; vgl. II:12, II:62, II:108).

¹⁵ Zur Symbolik von *rog* im Symbolismus vgl. A.HANSEN-LÖVE (1984:520f.). *Rog* ist sowohl Signalhorn (und so genetisch mit den Tierhörnern der Erd- und Waldwelt verbunden) als auch - von seiner Gestalt her - mit der "Mondsichel" (*rog* $\hat{=}$ *kosa*) assoziiert, womit der feminine Aspekt in den Vordergrund tritt: (..) *Kogda manit Tritonov Galateja, / R o g a revut, i vtorit svod r o g a m !* (IVANOV I:619-120). H.BARAN (1981a: 13f.) zum Motiv des "Hornes" (*rog*) und damit verbundenen Paronymien (*rog, bog, porog* u.a.).

¹⁶ Paradigmatisch für alle späteren Epochen der russischen Literatur wurde die im Igor-Lied verwendete *figura etymologica truby trubjat*, die immer mit dem Aufbruch zum Kriegszug verbunden ist (*Truby trubjat v Novogradu*) - vgl. dazu B.GASPAROV, *Poëtika "Slova o polku Igoreve"*. Wien 1984:136-137.

¹⁷ Weitere Beispiele: *truby (..) o gibeli* (II:247); *blizost' voennoj truby* (IV:70); *Oni t r u b i l i ; my - pobeda* (NP: 275); (..) *tela vorot slavy, derža t r u b y* (IV:143; vgl. V:130, IV:322); *Èto idut t r u b a ě i* (III:54; vgl. III:124, I:117, III:10).

¹⁸ Eingehend zur semantischen Struktur von Chlebnikovs *Žuravl'*

vgl. die Studie von F.Ph.INGOLD (1978:59-76), wo die urban-technische und die naturhaft-organische Funktion von *truba* analysiert wird (bes. 62f.). Wichtig ist Ingolds Hinweis auf die im deutschen besonders deutliche Paronymie von "Kranich" und "Kran" (61f., 65).

Eine Analyse des *Žuravl'* - sowie der Metamorphose der *truby* in diesem Gedicht - bietet auch W.G.WESTSTEJN (1983:208-230) (ibid. 223 zur Transformation von *truby* → *šeja*).

¹⁹ Die paronymische Ableitung von *veščí*, d.h. "Dinge" und *veščíj*, d.h. "mantisch, weissagend" ist bei Chlebnikov reich belegt und entfaltet das Paradigma der *slovo-vešč'* (IV:117, NP:170, III:93-94 u.a.).

²⁰ Eine ausführliche Darstellung des dionysischen Wiedergeburtssmythos im russischen Symbolismus vgl. bei HANSEN-LÖVE (1984:489ff.). Die Symbolisten favorisierten in der Polarität von "apollinischer" Licht-Religion (*ascensus* und *sublimatio* des Geist-Leibes) und "dionysischem" Leib-Kult die "Auferstehung des Fleisches" und damit der gesamten "Erd-Materie". In der Sphäre der Musikinstrumente wurde diese Polarität durch die Opposition der apollinischen *lira* (bzw. der Saiten-Instrumente) und der dionysischen *truba*, *svirel'*, *rog* (d.h. der Blasinstrumente) symbolisiert (vgl. ausführlich zu dieser Paradigmatik meine Darstellung 1984:477-523). Auffällig ist, daß in der mythopoetischen Welt Chlebnikovs - hält man sie vor jene der Symbolisten - der apollinische Pol völlig weggelassen ist, sodaß der Eindruck einer "vorapollinischen", also archaisch-matriarchalen Welt des Urmythos entsteht.

Eine schematische und stark verkürzte Darstellung des symbolistischen *lira/svirel'* (bzw. *truba*)-Modells hat folgende Gestalt:

<i>lira</i>	<i>svirel' - truba - rog</i>
SOLARE WELT	LUNARE - TELLURISCHE WELT
a p o l l i n i s c h	d i o n y s i s c h
Licht- und Offenbarungsreligion	Erd- und Wiedergeburtss-Kult
Analogie von <i>luč</i> , also der solaren Einstrahlung in die materielle Welt und "Saiten der Lira" bzw. ihrem "Klang" (<i>prozračnost'</i> ≅ <i>prozvučit'</i> ≅ <i>pronicanie</i> ≅ <i>meč</i>)	Analogie von <i>truba</i> als rezeptives und kreatives "Rohr" (bzw. <i>rog</i> als "Horn") der tellurisch-lunaren Welt und als Musik- und Sprach-Instrument
Dissoziation von 'Instrument' (als 'Werkzeug', 'Mittel') und 'Manipulation' (spielende Hand)	Assoziation und Kontinuität zwischen "Körper-Rohr" (Luft-Röhre) bzw. Mund (Atem) und "Blas-Rohr"
Produktion (<i>tvorenie</i>) Zeugen	Kreation (<i>roždenie</i>) Gebären

Licht, Erleuchtung (<i>illuminatio</i>)	Feuer, Verwandlung (Verbrennen und Wiedergeburt aus Asche)
Kampf (<i>meč</i>), Tragik	Hingabe, Opfer (<i>žertva</i>)
Analytik, Harmonik (gleich- zeitiges Anschlagen mehre- rer Saiten)	Integration, Monodie
<i>stroj</i> (harmonikaler Kosmos) (statisches Sein)	<i>roj</i> (Erd-Wirbel, permanentes Werden)
Rationalität, Konzentra- tion	Ekstase, <i>chmel'</i> (häufiges Reimwort zu <i>svirel'</i> ; vgl. V.IVANOV I:753)
individuell	kollektiv ("Chor")
Text-Ästhetik (Ewigkeitsanspruch in- varianter Texte; Objektivie- rung von "Werken"; <i>stavšee</i>)	Performanz-Ästhetik (Unwiederholbare Wirkung im Prozeß des "Werdens" (<i>stanov- lenie</i>))
Harmonikale Korrespondenz hierarchisierter "Teile" in der Komposition der "Ganzheit" ("klassische Ästhetik")	Ambivalenz von <i>pars pro toto</i> und <i>totum pro parte</i> ; Tendenz zur offenen Seriali- tät ("groteske Ästhetik")
Ataraxia des <i>estetizm</i>	Mit-Leiden des dionysischen <i>poët-flejtist</i> (IVANOV II:582f.) bildet das "Echo" zu den Schreien der <i>Mat'-Zemlja</i> und ihren mantischen Sprüchen (vgl. IVANOV, <i>Alpijskij rog</i> , I:606)
Apollinische Offenbarung "von oben"	
<i>sozvučie</i> = Zusammenklang der phänomenalen Welt mit der noumenalen	"Lied der Erde" (<i>otzvuk</i> = Kunst als unvermittelte Fort- setzung der "Natur")
Instrumentalität	Identität von "Organ" und "Instrument" bzw. dem Atmen entspringenden "Singen" und "Blasen" (<i>duch - duša - dy- chat' - duchovoj</i>)
passive Kontemplativität (<i>sozercatel'nost'</i>) einer Illusionskunst	aktive Kreativität
<i>us t r o i tel'naja - s t r unnaja</i>	<i>d u c h ovaja-ekstatičeskaja muzyka</i> der dionysischen Blas- instrumente (IVANOV II:585; vgl. die Gedichte I:547, I:570, I:606, I:620, I:696, I:748, II:260, II:333, II:363; BAL'- MONT 1975:237, 243, 248-251,
<i>stich</i> $\hat{=}$ <i>struna</i>	

252, 290, 293, 297, 339-340)

Zur klassizistischen Variante dieses Paradigmas vgl. zuletzt J.KLEIN, "Trompete, Schalmei, Lyra und Fiedel (Poetologische Sinnbilder im russischen Klassizismus)." - In: *ZfSlPh*, Bd.XLIV, 1 (1984:1-19); zur Opposition von *lira* und *baraban* in der russischen Avantgarde der 20er Jahre, v.a. den Konstruktivismus, vgl. R.GRÜBEL, "Zwischen "Leier" und "Trommel". Zur Funktion zweier Topoi im Wechselverhältnis von Struktur und Selbstverständnis russischer Avantgardistischer Lyrik." - In: *Wiener Slawistischer Almanach*, 2 (1978:25-28).

²¹ Zum Mythos des sich selbst opfernden und in der *Mat'-Zemlja* wiedergeborenen *filius regius (syn božij)* als *stradajuščij bogočelovek* vgl. IVANOV, "Éstetika i ispovedanie", in: *Vesy* 11 (1908:47ff.); vgl. zu diesem Komplex zuletzt auch bei M. FRANK (1982:290ff., 308ff.). Zum nietzscheanischen *dionisijstvo* im Symbolismus vgl. V.M.PAPERNYJ (1979:90ff.); Z.MINC (1982: 97-111).

In den archaischen Mythen tritt Dionysos (als Kind) mit den chthonisch-lunaren Insignien der Muttergottheit auf - mit den "Hörnern" und der "Schlangenkronen" (RANKE-GRAVES I:91-98). Vgl. auch Vj.IVANOV, "O dejstvii i dejstve", 1919 II:195.

Zur "Dissoziierung" (d.h. Zerstückelung, Verbrennung, Tötung) des "leidenden Heros" (Messias) als *muki individuacii* vgl. besonders V.N.TOPOROV (1983:115f.). Voraussetzung der Wiedergeburt ist das *razčlenenie* (ibid. 111, 113). Vgl. auch RANKE-GRAVES I:101).

Das poetologische Prinzip des *razloženie* erfaßt sowohl die *zaum'*-Sprache (*sdvigologija* als Zerlegung der Lexeme in Morpheme und ihre Neukombination in asyntaktischen Serien) als auch ihren dadurch dissoziierten Gegenstandsbezug (*razloženie predmetov* und *razloženie tela* als Folge einer "Explosion") - vgl. dazu programmatisch D.BURLJUK, "Kubizm", in: *Strelec*, I (1915:100) und das Manifest "Slovo kak takovoe", in: *Manifesty i programmy russkich futuristov* (München 1967:57), sowie "Novye puti slova" (ibid. 71). Eine analoge Dissoziation der Referenz (bzw. der ikonographischen Motive) findet sich synchron in den Bildern des (analytischen) Kubofuturismus, der seinerseits die Reduktion der (urbanen) Gegenstandswelt auf einfachste geometrische Körper (also "Kuben", "Kugeln" und "Zylinder", d.h. *truby*!) präsentierte. Paradigmatisch für dieses Wuchern von geometrischen *truby* (oder auch Halbzylindern) war das Frühwerk Fernand Légers, das den Vertretern des russischen Kubofuturismus wohlvertraut war (Légers Malerei wurde denn auch als "Röhrenmalerei" bezeichnet!). Vgl. dazu auch die Werke der russischen Kubofuturisten dieser Periode.

²² Auch in Belyjs *Kotik Letaev* erscheint aus der vorbewußten Sicht des Kindes die Welt als eine aus dem Kopf (bzw. *golova, mozg, čerep*) - mithilfe der *truby* - sich entfaltende (wie eine Seifenblase oder explodierende Kugelform ausdehnende) Masse (Paronymie zwischen "Erdkugel", d.h. *šar* und "Erdfeuer", d.h.

šar): *V g o l o v e m o e j v e t e r - v s e g d a : p o v e s t v u e t m n e v e t e r v t r u b e : o l e t a j u š č e m k o s m o s e* (277). Hier wird (wie auch an vielen anderen Stellen) der Name des kindlichen Helden als Personifizierung einer "poetischen Etymologie" (Jakobson) realisiert (*letet' - Letaev*). Der "Welt-Schädel" ist eine der metamorphotischen Erscheinungsweisen des "Welt-Loches" (der "Urhöhle"), das "Gebärmutter" und "Hölle" zugleich ist ("Hölle" und "Feuer" sind in diesem Roman immer mit "Ofen" und "Ofenröhre" assoziiert): (...) *i u n o s j a t s j a p o d n o g i k o s m y a l m a z n y c h p o t o k o v : v p e š č e r n y e i z l u č i n y č e r e - p a ..* (35); *sozercanie čerepa utešaeť, napominaeť* (37); *m o z g , e g o o b o l o č k i , k o s t ' č e r e p a , v o l o s y ..* (269); *sidit bezgolovoe telo* (270); *moi p o l u š a r i j a m o z g a s t r e m i t e l ' n o p l a v i l i s ' : i p e r ' j a m i b l e š č u š č i c h k r y l i j , r a z b i v č e r e p n y e p o k r o v y ..* (271); *Vse ležan'ja soznan'ja pod č e r e p o m - s t r a n n o - u ž a s n y* (274). Nicht zufällig ist das allererste in den Roman eingeführte Motiv das "Hirn", das sich im Zustand einer Dissoziation befindet: (...) *s a m o s o z n a n i e r a z o r v a l o m n e m o z g i k i n u l o s ' v d e t s t v o ; j a s r a z o r v a n n o m m o z g o m s m o t r j u ..* (9).

Während die imaginative Welt der (Mytho-)Poesie für den Symbolismus "Kopfgeburt" oder "Hirn-Gespinst" ist, Ergebnis einer *mozgovaja igra* (A.BELYJ, *Peterburg*) oder eines *okalamburenyj bred* (A.BELYJ, *Masterstvo Gogolja*. M.-L. 1934:304) darstellt, entspringt der "Sprach-Körper" der Welt Chlebnikovs dem "Ur-Schädel" (*čerep*), der selbst wieder Bestandteil des *trup*, also des in und aus Erde sich wandelnden Welt-Leibes darstellt: (...) *A pesni raspalis' kak t r u p n o e m j a s o / N a p r o s t e j š i e č a s t i c y* [= Prinzip der Dissoziation, des *razloženie*, der *diseicta membra* dionysischer Wiedergeburt], / *I n a č e r e p e p e s n i v y s t u p i l a / S m e r t ' v e š č e g o s l o - v a , / L i š ' č e r e p u m n o g o s l o v a , - / V e š č i p r i b l i z i l i s ' k k r a j u ..* (CHLEBNIKOV III:93; vgl. auch III:147, IV:177).

Zur Welt als "Ausgeburt des Schädels" (*čerep-mir-Paradigmatik*) vgl. A.HANSEN-LÖVE 1985 (vgl. bei CHLEBNIKOV die Belege III:28, III:59, III:96-97, III:176, III:227, V:31, NP:187 u.a.).

Auch im Frühwerk Majakovskijs lassen sich viele Beispiele für *čerep* als Ursprung des "Welt-Körpers" finden: (...) *Obgorelye figurki slov i čisel / iz č e r e p a , / k a k d e t i i z g o r j a š č e g o z d a n i j a ..* (MAJAKOVSKIJ I:180); (...) *Segodnja / nado / kastetom / kroit'sja miru v č e r e p e !* (I:187); (...) *kak čašu vina v zastol'noj zdravice, / pod-emplju stichami napolnennyj č e r e p . / ..* (I:199); (...) *Mysli, krovi sgustki, / bol'nye i zapekšiesja, lezut iz č e r e p a . ..* (I:200).

²³ Auch in der archaisch-primitiven Imagination des kleinen Kotik Letaev ist *trup* jene Gestalt des (Welt-)Leibes (*telo*), die dieser in seinem archaischen, vorvergangenen Zustand annimmt: Auch bei Belyj sind also die Paradigmata *telo-trup-čerep* und *truba* eng assoziiert:

Perechody, komnaty, koridory napominajut nam naše telo,

proobrazujut nam naše telo; éto organy tela... vselennoj, kotoroj trup - nami vidimyj mir; my s sebja ego sbrosili: i vne nas on zastyl; éto kosti prežnich form žizni (...) nami vidimyj mir - *trup dalekogo prošlogo (...)* Vooobrazite sebe čelovečeskij čerep (...) (BELYJ, Kotik Letaev, 32-33).

Der paronymische und metaphorische Bezug von *truba* und *trup* tritt in den frühen Gedichten Majakovskijs (ebenso wie in den Werken anderer Kubofuturisten) gehäuft auf: (...) *vezžacet po t r u p a m kryš!* (I:73); (...) *A vo rtu / umeršich slov razlagajutsja t r u p i k i* (...) (I:187); (...) *mokryj, lizet ulic zabityj bulyžnikom t r u p* (...) *iz opuščennyh glaz v o d o s t o č n y e h t r u b*. (I:191); (...) *Poslušaj, / vse ravno / ne sprjačeš' t r u p a*. (...) *Vse ravno / tvoj každyj muskul' / kak v r u p o r / t r u b i t* (...) (I:201); (...) *Prygajut po t r u p a m g o r o d o v i sel*. (I:224).

²⁴ Vgl. auch: *Tvoj t r u p razodrannyj v peski (...)* *A t r u p (...)* *Glazami zemlju okrovavit*. (I:97); *Umnyj t r u p ..* (III:57); *Kruževo t r u p o v ..* (III:230); *v strane t r u - p o v* (IV:308; vgl. auch V:117, NP:50, NP:61, NP:301).

²⁵ Vgl. damit MAJAKOVSKIJ, *Flejta pozvonočnik: (...)* *pod emlju stichami napolnennyj č e r e p* (...) (I:199). Weitere Beispieler bei Chlebnikov: *trup vetra* (IV:326-7); *trup morja* (NP:53).

²⁶ Vgl. Chlebnikov: *Totan zavvyvajuščij v t r u b y* (...) *Tru-peat serebrjanyj čas*. (III:282-3, V:46, V:99).

²⁷ Den Zusammenhang zwischen *truba* und *svertyvanie*, *svitok* belegt auch die bei DAL', IV, 435, vermerkte Bedeutung von *truba* als *tóčiva cholsta*, als *mernyj svertok*.

²⁸ Zur mythologischen Symbolik des *derevo mira* bzw. *derevo žizni* vgl. V.V.IVANOV, V.N.TOPOROV (1965:129f., 190; 1974: 22ff., 35ff.), und zusammenfassend V.N.TOPOROV in: *Mify narodov mira*. M. 1980, I:396-407). Zum *šamanskoe derevo* vgl. V.N.TOPOROV, "O strukture nekotorych archaičeskich tekstov, sootnosimych s koncepciej 'mirovogo dereva', in: *Trudy* 5 (1971:9-62), sowie M.ELIADE, *Schamanismus und archaische Ekstasetechnik*. Frankfurt a.M. (1975:130). Zu "Welt-Baum" und "Welt-Buch" in der Kabbala vgl. G.SCHOLEM, *Zur Kabbala und ihrer Symbolik*. Frankfurt a.M. (1973:93, 123). Vgl. auch J.HOLTHUSEN (1981:23-46).

²⁹ Vgl. auch: *Bul'ba (...)* *ljubil svoe kurevo v t r u b k e*. (...) (NP:58); *Slavnuju t r u b k u kurili togda voiteli (...)* (II:154); (...) *zagadočno nabival t r u b k u* (...) (IV:109; vgl. IV:54, IV:80, IV:224); hyperbolisch: (...) *ja kuril iz t r u b k i iz pušečnogo poroča* (V:316); *stoletij t r u b - k a* (I:300); (...) *razduvaja na chodu t r u b k u snežnoj pyli* (VI:141).

³⁰ Im grotesk-karnevalesken "Stadt-Mythos" treten die *truby* vielfach als demythisierte Merkmale der ehemals apokalyptischen und allgemein religiösen Erwartungshaltung auf; die "hohe"

Symbolik der Mythopoesie wird reduziert auf die "niedrige" der urbanen Alltagswelt (des *byt*), eine *sniženie*-Technik, die parallel zum Spätsymbolismus auch die Futuristen (gewissermaßen von "außen" her) gegen die Symbolik der romantischen und mythopoetischen Motivkonvention richteten:

Carja vlastitel'no nad dolom (...)
 Ty trub fabričnych častokolom
 Neumolimo okružěn. (...)
 Drakonom, chiščnym i bezkrylym,
 Zasev - ty sterežeš' goda,
 A pod tvoim železnym žilam
 struitsja gaz, bežit voda.

Dieses Gedicht Brjusovs aus dem Jahre 1907 (I:514-515) weist deutliche Ansatzpunkte für Chlebnikovs Stadt-Mythos auf, den er in seinem *Žuravl'*-Gedicht entfaltet. Vgl. weitere Beispiele zur demythisierenden "Urbanisierung" der *truby*: *Na motiv iz Brjusova* [sic!]: *Vremja pletetsja lenivo* (...) *T r u b y gre-mjat na bul'vare* (...) (BELYJ, 106-107); (...) *Bagrec zolotykh večerov / zakryly f a b r i č n y e t r u b y / da pepel'no-černych dymov* (...) (BELYJ, 230); *Skvoz' pyl'nye, želtje kluby / Begu.. / I dymom f a b r i č n y e t r u b y* (...) (BELYJ, 231); (...) *Fabrik kamennye t r u b y* (...) (BELYJ, 205); und noch mehr parodistisch auf Brjusov bezogen: *Na stolike zerkalo, pudra, flakony* (...) *I golos zvučit ee t r u b y j* (...) (BELYJ, 92-94).

Für Blok signalisiert die urbanistische *truba*-Symbolik das Umkippen der religiös gefärbten Mythopoetik in ihr groteskes Gegenbild: (...) *P'janyj krasnyj karlik...* (...) *Temnyj večer bliže. Solnce za t r u b o j* (...) (BLOK, II:146-147). Bei Blok findet sich auch eine Entsprechung zwischen der Ambivalenz der *kosa* ("Sense" des lunaren "Todes-Weibes" ↔ "Zopf" als erotisches Symbol des verführerischen "Erd-Weibes") und *truba* (als apokalyptisches Instrument und als urbane Gestalt) - vgl. BLOK I:258. Auch bei Annenskij ist die hohe Symbolik der *truby* auf die alltägliche Funktion der Wasserröhren (bzw. Dachrinnen) reduziert: (...) *Po t r u b a m bežit i burlit* (...) (ANNENSKIJ, 121).

In den frühen Gedichten Majakovskijs bilden die *truby* einen organischen Bestandteil des "Stadt-Körpers" und werden häufig mit der zentralen Funktion der *guby* assoziiert: *Prostyni vod pod brjuchom byli.* (...) *Byl voj t r u b y - kak budto lili / ljubov' i pochot' med'ju t r u b .* (...) (MAJAKOVSKIJ I:36); *Slezajut slezy s kryši t r u b y ,* (...) *a v neba svisšiesja g u b y* (...) (I:43); (...) *a vezde po kryšam tancevali t r u b y* (...) (I:158); (...) *fabriki bez dyma i t r u b* (...) (I:169). Gleiches gilt für die *flejty*: (...) *Iščite žirnych v domach-skorljupach/ i v b u b e n brjucha vesel'e bejte! / Schvatite za nogi gluchich i glupych / i dujte v uši im, kak v nozdri f l e j t e .* (...) (I:155); (...) *pod-emplju stichami napolnennyj č e r e p .* (...) *Iz tela v telo vesel'e lejte.* (...) *Ja segodnja budu igrat' na f l e j t e . / Na sobstvennomu p o z v o n o č n i k e .* (...) (*Flejta pozvonočnik*, I:

199). Vergleicht man das *truba*-Paradigma Majakovskijs (seiner Frühwerke) mit jenem Chlebnikovs, fällt sofort das weitgehende Fehlen der apokalyptischen und der tellurischen Sphäre auf, wogegen Stadt und Körper als ambivalente Seiten ein und desselben Organismus, den der Dichter selbst verkörpert, auftreten: (...) *A vy / noktjurn sygrat' / mogli by / na fl ej t e v o d o s t o č n y c h t r u b ?* (I:40). Besonders eindrucksvoll ist die Parallele zu Chlebnikov in der *truba*-šėja-Metaphorik Majakovskijs: *U - / lica. / Lica / u (...) s okon beguščich domov / prygnuli pervye kuby. / Lebedi š e j k o l o k o l ' n y c h , (...) Veter koljučij / t r u b e / vyryvaet / dymčatoj šersti klok. (...) (I:38-39); (...) Možg ne chočet ponjat' / i ne možet: / u pušičnych š e j (...) (I:92).*

³¹ Zur Assoziation von *telo* und *gorod* bzw. *čerep* und *vodostočnaja truba* vgl. auch: (...) *Ja mučenica telo na obode koles. / Č e r e p a s č e r e p o m svodja (...) On znaet, čto edkaja pyl', gde on iščez, - tvoja. / Po v o d o s t o č n y m t r u b a m verhom (...) (V:46).*

Vgl. auch: *V ètom meste 4 zavodskich t r u b y .. (VI: 134 = IV:112-113); T r u b a zavoda / Peresekla oblaka groba. (III:111); V ostroj osoke raskrašennyh trub.. (V:111).*

Die Assoziation mit dem "Lachen" auch in folgendem Beispiel: *Udarom v chochot ukazuju (...) Ty vodostočnoju truboj / Soseš' doždi.. (III:361); Moe op'janenie soboj / Byli dlja zavtra vodostočnoj truboj, (...) (V:95); (...) Po vodostočnym trubym verhom / Padal.. (V:46).*

³² In A. Belyjs *Kotik Letaev* bilden die *truby* ein zentrales Leitmotiv, das einerseits ein Element der "Wohnungs-Welt", andererseits eines des metamorphen "Welt-Körpers" des Kindes darstellt: Die *truba* bildet gleichsam die "Verbindungsrohre" zwischen beiden Paradigmata, die ihrerseits zwei Seiten ein und desselben Weltgefühls (*mirooščuščenie*) darstellen: *komnaty - časti tela* (17f., 32, 59), *chram tela* (37), *komnaty kosmosa* (113). Die *doroga žizni* (und damit auch die der Phylogenese analoge Psychogenese) führt *čerez pečnuju trubu* (84), welche die konstruktive Alltagswelt (*byt* bzw. *stroj*) mit der "Welt der chthonischen Kulte" (92) und des Unterbewußten verbindet (*roj*). In diesem Sinne sind die (Ofen-)Röhren Instrumente und Medien der "Metamorphosen der Bilder" (144) von 'unten', aus der Tiefe der *roj*-Welt in die steinerne Welt der Stadt bzw. des Staates (85). Diese Polarität von *stroj* und *roj* durchzieht den gesamten Roman Belyjs:

stroj ↔ t r u b a ↔ roj

Grundgestalt: Kubus (180)	<i>koleso</i>
Linearität, rechter Winkel (<i>po zakonu</i> , 55-56)	<i>kruglota</i> (56) <i>šar / žar</i> (64f., 180)
Rationalität	Irrationalität
Licht(-Schein)	Erdfeuer (Energetik)
Individuelleib	kollektiver Ur-Leib

Welt : Körper

Patriarchale Welt

trubočist (66)
($\hat{=}$ Penis)(na *trube* sidit kot
trubočist, 131)

Steinwelt (Stadt)

Welt $\hat{=}$ Körper (32)

Matriarchale Welt

truba=
*dyra**pečka, pečnyj rot* (27)
= V a g i n a*zmeenogij tubočist* (87, 92)*mirovaja dyra = telo* (49f.)Welt als "Seifenblase", die
a u s der *truba* geblasen
wird (*dejstvitel'nost' vy-*
gonjalas' iz trub, 53)*truba - choždenie*
v žizn' (27f.)(..) *češetsja mnogogrudaja*
psicha o trubu vodostoka:
spinoju. (127)*organy tela..vselennoj..*
trup (32)*mir - trup dalekogo prošlogo**truba* als Instrument der
archaischen *pamjat' o pam-*
jati

In Belyjs *Kotik Letaev* erscheint (aus der prä-rationalen, archaisch-primitiven Sicht des Kleinkindes) die Welt als einziges "Loch", das mit dem "Mund" (bzw. "Muttermund") der vaginal ge-deuteten "Ofenröhre" (*pečnyj rot*, 27) verschmilzt: *dejstvitel'nost dyra v drevnem mire, černaja mirovaja dyra* (ibid. 48f.); *pečnyj rot - vospominanie o davno pogibšem, o starom: voet veter v t r u b e o dovremennom soznanii*; *meždu dyr (moim prošlym i buduščim) pošel tok peregonjajuščich obrazov..* (27). "Röhre" und "Loch" sind also multifunktionale Transgressionszonen: zwischen 'Bewußtsein' und '(Vor-)Bewußtem', erwachsener Alltagswelt und pränatalem Dasein, Rationalität und Archaik, Ur-Zustand im Mutterleib ("Kugelstadium") und Dasein in der Vaterwelt der "Kuben" etc.: *Stroënnoe stalo mne stroem: kolesja, v rojach vykolesil ja dyru, s ee granicej, - t r u b o j u - po kotoroj ja begal. T r u b y , peči, otdušiny, to est', dyry, est' mir. (..) V t r u b u vyletali..* (64). Der "Fall in die Röhre" ist zugleich lust- und verheißungsvoll und panisch (Urangst des Fallens, der Auflösung im Unterbewußten); somit erhält der (väterliche) *trubočist* eine zugleich erotische und mantische, mythagogische Rolle: (..) *možet byt', èto on, peregibajas' po t r u b a m , menja vychvatil iz dyry; i - proneš nad ognem.. - Kak on brodit nad t r u b a m i (..) u peregiba t r u b y , v temnom chode, spasaja ottuda mladencev (..) Ežešechinskij v p a l v t r u b u , tam zapolzal, kak č e r v ' , i iz t r u b y po novam podvyvaet..*

(67f., vgl. 87, 92, 131f.).

³³ Ebenso: *V chobote slonov'em (...)* *Na t r u b n o m chobote vzniknul čelovek..* (II:286); *Kak slony (...)* *Zavody t r u - b i l i (...)* (NP:62); *Mamont izdaet t r u b n y j z v u k* (IV:212).

³⁴ Die Rückgriffe Chlebnikovs auf den Schamanismus analysiert F.Ph.INGOLD (1978:72f.) in überzeugender Weise.

L I T E R A T U R

- ANNENSKIJ, I.
1959 *Stichotvorenija i tragedii*. Leningrad.
- BAL'MONT, K.D.
1975 *Izbrannye stichotvorenija i poëmy*. München.
- BARAN, H.
1981a Chlebnikov's "Vesennego Korana": An Analysis. - In: *Russian Literature* 9. S. 1-22.
1981b The Problem of Composition in Velimir Chlebnikov's Texts. - In: *Russian Literature* 9. S. 87-106.
- BELYJ, A.
1922 *Kotik Letaev*. Peterburg.
1966 *Stichotvorenija i poëmy*. Moskva, Leningrad.
- BLOK, A.
1960ff. *Sobranie sočinenij*. Moskva, Leningrad.
- BRJUSOV, V.
1973ff. *Sobranie sočinenij I ff*. Moskva.
- CHLEBNIKOV, V.
1928-33 *Sobranie sočinenij*. Moskva.
1940 *Neizdannye proizvedenija (= NP)*. Moskva.
- ELIADE, M.
1975 *Schamanismus und archaische Ekstasetechniken*. Frankfurt/M.
- FRANK, M.
1982 *Der kommende Gott. Vorlesungen über eine neue Mythologie*. Frankfurt/M.
- HANSEN-LÖVE, A.
1978 *Der russische Formalismus*. Wien.
1982 Die 'Realisierung' und 'Entfaltung' semantischer Figuren zu Texten. - In: *Wiener Slawistischer Almanach* 10. S. 197-252.
1984 *Der russische Symbolismus. Diabolische und mythopoeische Paradigmatik*. Wien (Habilitationsschrift im Druck).
1985 *Die Entfaltung des "Welt-Text"-Paradigmas in der*

Poesie V.Chlebnikovs. - In: V.Chlebnikov. Stockholm 1985. S.27-88.

HOLTHUSEN, J.

- 1974 Tiergestalten und metamorphe Erscheinungen in der Literatur der russischen Avantgarde (1909-1923). München.
- 1981 Die Sphäre der Metaphern in Velimir Chlebnikovs Gedicht "Derevo". - In: Russian Literature 9. S. 23-46.

INGOLD, F.Ph.

- 1978 Zur Komposition von Chlebnikovs "Kranich"-Poem ("Žuravl'"). - In: Schweizerische Beiträge zum VIII. Internationalen Slavistenkongreß in Zagreb und Ljubljana, September 1978. Bern, Frankfurt/M., Las Vegas.

IVANOV, Vj.

- 1971ff. Sobranie sočinenij I-III. Brjussel'.

IVANOV, V.V./TOPOROV, V.N.

- 1965 Slavjanskije jazykovye modelirujuščie semiotičeskie sistemy. Drevnij period. Moskva.
- 1974 Issledovanija v oblasti slavjanskich drevnostej. Leksičeskie i frazeologičeskie voprosy rekonstrukcii tekstov. Moskva.

LÖNNQVIST, B.

- 1979 Chlebnikov and Carnival. An Analysis of the Poem Poët. Stockholm.

MAJAKOVSKIJ, V.

- 1955 Polnoe sobranie sočinenij, t. 1. Moskva.

MARKOV, V.

- 1962 The Longer Poems of Velimir Khlebnikov. Berkeley, Los Angeles.

MINC, Z.G.

- 1982 A.Blok i V.Ivanov. Stat'ja I: Gody pervoj russskoj revoljucii. - In: Trudy po russskoj i slavjanskoj filologii. Tartu. S. 97-111.

MIRSKY, S.

- 1975 Der Orient im Werk Velimir Chlebnikovs. München.

RANKE-GRAVES, R.

- 1968^s Griechische Mythologie, Quellen und Deutung, I+II. Hamburg.

SMIRNOV, I.P.

- 1977 Chudožestvennyj smysl i évoljucija poëtičeskich sistem. Moskva.

STOBBE, P.

- 1982 Utopisches Denken bei V.Chlebnikov. München.

TOPOROV, V.N.

- 1983 Neskol'ko soobraženij o proischoždenii drevnegrečeskoj dramy (k voprosu ob indoevropejskich istokach).

- In: *Tekst: semantika i struktura*. Moskva. S. 95-119.

USPENSKIJ, B.A.

1975 On the Poetics of Chlebnikov: Problems of Composition. - In: *Russian Literature* 9. S. 81-86.

WESTSTEJN, W.G.

1983 Velimir Chlebnikov and the Development of Poetical Language in Russian Symbolism and Futurism. Amsterdam.

Amei KOLL-STOBBE (Dortmund and Freiburg)

COGNITION AND CONSTRUCTION: CHLEBNIKOV'S $\sqrt{-1}$
AS A METAPHORIC PROCESS

Повесть строится из слов, как строительной единицы здания. Единицей служит малый камень равновеликих слов. Сверхповесть или заповесть складывается из самостоятельных отрывков, каждый с своим особым богом, особой верой и особым уставом(..) Строевая единица, камень сверхповести, - повесть первого порядка. Она похожа на изваяние из разноцветных глыб разной породы, тело - белого камня, плащ и одежда - голубого, глаза - черного (..) Таким образом находится новый вид работы в области речевого дела. Рассказ есть зодчество из слов (..) Глыбой художнику служит не слово, а рассказ первого порядка.

Zangezi (CCII: 317)

In his introduction to his superpoem *Zangezi* Chlebnikov sums up his linguistic legacy. What Chlebnikov shares with recent cognitive modelling of linguistic processes is his (1) semantically based view of language, and (2) his dynamic perspective on linguistic processing. Not form constitutes the artist's tool (*glyboj chudožniku služít ne slovo*), but the constructive principle behind/underneath form (*samostojatel'nych otrykov (..) rasskaz pervogo porjadka*).¹ In this light his programmatic search for the units (*edinicy*) of language in use (*stroitsja iz slov*) has to be seen as a search for new semantic abbreviations, which materialize in his *zaumnyj jazyk* and his *zvězdnyj jazyk*.² Chlebnikov's attitude towards language as a semantically constructive system is what differentiates between him and most of his Futurist colleagues or Formalist contemporaries with their insistence on the dominance of

linguistic form alone.³

Chlebnikov instead plays with form on his way to a new semantic vision:

Зангези: Слышите ли вы меня? Слышите ли вы мои речи, снимающие с вас оковы слов? Речи - здания из глыб пространства. Частицы речи. Части движения. Слова - нет, есть движения в пространстве и его части - точек, площадей.

(CC II: 333)

It is here that $\sqrt{-1}$ comes into play: as a metaphorical process for a transitional space. $\sqrt{-1}$ serves as a metaphorical substitution, as a semantic abbreviation for something (an idea, a *rasskaz pervogo porjadka*) that cannot be put into a word.

Chlebnikov, who as a student of the Faculty of Mathematics at the University of Kazan was familiar with Euclidian and Non-Euclidian geometry,⁴ may have played around - as far as we can infer from his texts - with a geometrically based definition of $\sqrt{-1}$ as a strict geometric operation, that of verticality.⁵ Relating this and his geometrically based metaphors *dviženie v prostranstve* ↔ *točka* (see *Zangezi*, above), we could argue that the incorporation of a mathematical symbol into a linguistic text constitutes a punctual operation of verticality: the mitigation of the textual movement. The metaphorical transfer implicated in the use of the imaginary number would thus be a play with the horizontal and vertical movements of language, an abbreviation for a transitional space where linguistic and other symbols semantically overlap - to be separable only formally:

Л = переход движения из движения по черте в движение по площади, ему поперечное пересекающее путь движения.

Л = $\sqrt{-1}$

(CC III: 207)

It is here that Chlebnikov's play with form in a geometrically motivated space achieves a witty quality: The transfer of the movement of verticality leads to a duality of 1 and $\sqrt{-1}$. If you take the cyrillic Л and put it upside down you obtain V.⁶

Chlebnikov enjoys playing around with symbolic coding, and

exploits his maxim *slova - net* into a transitional space metaphor as a substitution, a semantic abbreviation for something (a cognitive scene, a *rasskaz pervogo porjadka*) that cannot be transferred by words alone. $\sqrt{-1}$ thus is inserted as a metaphorical construction for a transitional space. The square root of a minus number is semantically (extensionally) underdetermined in a poetic context: It emerges as a vertical dominance over an otherwise horizontally operating *dviženie v prostranstve*.⁷ From a cognitive semantics perspective one could say that Chlebnikov chose to linguistically *frame* a specific idea (or a cognitive *scene*) not in verbal symbols, but in a different *edinica* from the word, a mathematical symbol. This use of metaphor clearly departs from the simile or analogy view of metaphor, and builds on metaphor as an interactive process of language use, which, via anomalous movements functions as a catalyst that relates new knowledge (vertical movement) to old knowledge (horizontal movement) via a metaphorical transfer.⁸

The $\sqrt{-1}$ in Chlebnikov's prose can thus be interpreted as a construction of a *rasskaz pervogo porjadka* based on a dynamic understanding of language processing.

There is a second mathematical field that operates with minus numbers as a special case of complex numbers: arithmetics. It is here that we enter another dimension of a transitional space, witness:

Конечно, даже вы допустите, что может быть человек и еще человек, положительное число людей. Два. Но знаете, что когда кого-нибудь нет, но его ждут, то он не только увеличивает на единицу число вещественных людей его не только нет, но он и отрицательный человек? И что по воззрениям иных мы переживаем столетия - кусты миггов - отрицательного пришельца с терновником в руке...

А вы знаете, что природа чисел та, что там, где есть да числа и нет числа - положительные и отрицательные - существа, там есть и мнимые $\sqrt{-1}$?

Вот почему я настойчиво хотел увидеть $\sqrt{-1}$ из человека.

(CC III: 127)

While the first metaphorical transfer of the square minus root was embedded in geometry, the second possible transfer is

based on the arithmetical definition of imaginary numbers as *pairs* in complex numbers.⁹ Being *in pairs* - *položitel'nyj i otricatel'nyj* - evokes a transfer into a psychologically transient space, that of *doubles*. $\sqrt{-1}$ is in this light on a semantic continuum in Chlebnikov's work together with *Ka*, *Ka²*, *agan-kara*, i.e. substitutive metaphors rooted in a mythological space and time continuum.¹⁰ Here the $\sqrt{-1}$ serves as an abbreviation not for a movement in physical space, but for a movement in metaphysical space.¹¹

It was Descartes who used the epithet "imaginary" in order to insinuate that square roots of a number are not necessarily "real" numbers, but rather - in the case of the minus numbers - imagined numbers. And it was Leibniz (one of Chlebnikov's masters as regards the idea of a *lingua universalis*¹²) who described the imaginary numbers as amphibia between being and not-being.¹³ It is this lack of phenomenological extension that predisposes imaginary numbers as placeholders for processes of constructive metaphoric transfer, as *semantic ciphers*.¹⁴

The $\sqrt{-1}$ as a "gestaltlose Empfindung" (Kant), a metaphoric cipher for the dynamic continuum of *doubles*, enters the thematic structure of two major novels of Chlebnikov's contemporary fellow artists: (1) In 1906 Robert Musil writes a novella on the individuation of a young adolescent *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*, and (2) in 1920 Evgenij Zamjatin writes his anti-utopia *My*. Chlebnikov's semantic experiments with numbers - and especially with the semantic cipher $\sqrt{-1}$ date around 1915/6,¹⁵ and it is more than plausible that Zamjatin was aware of Chlebnikov's work,¹⁶ even more so, his very title *My* might have been evoked through the programmatic *my* of Chlebnikov's manifest *Vozzvanie Predsedatelej Zemnogo Šara* (1917):

Только мы - Правительство Земного Шара. И не удивительно. В этом никто не может сомневаться. Мы - неоспоримые и признаны всеми в этом сане. Мы, свернув ваши три года войны в одну ракушку грозной трубы, поем и кричим - рокот той грозной истины, что Правительство Земного Шара уже

существует.
ОНО - МЫ.

(CC III: 162)

That around the same time another author (West-European) employs imaginary numbers as a subject matter of a novel, Robert Musil, should point out other than direct influences.¹⁷ In fact, biographical hints together with "Zeitgeist" hints show up that all three authors have a mathematical background, and even when having turned to writing followed the theorizing of their time that led to a revolution of the "Weltbild" due to the discoveries in the physical sciences, and the development of dream psychology.¹⁸

It is here that the imaginary number as a cipher for metaphysical space as an abstract concept enters the semantic structure of literary works. The theme in Chlebnikov, Musil, and Zamjatin is the duality of the subjective position in relation to an interpretation of reality. And it is the abstract concept found in arithmetics (witness Hamilton) of imaginary numbers as complex numbers with pair character that lies *beyond* the consciously controllable image of the world, that enables a constructive metaphoric transfer:

Vielleicht kann man es so sagen: Es gibt gewisse Sachen, die bestimmt sind, in doppelter Form in unser Leben einzugreifen. Ich fand als solche Personen, Ereignisse, dunkle verstaubte Winkel ... imaginäre Zahlen ... Ich sagte, daß es mir an diesen Stellen schein, wir könnten mit unserem Denken alleine nicht hinüberkommen, sondern bedürften einer anderen, innerlichen Gewißheit, die uns gewissermaßen hinüberträgt.

(Musil 1959: 142)

What we cannot bridge with judgment alone, the "gestaltlose Empfindung" is framed as $\sqrt{-1}$, the unit of the imaginary numbers. Chlebnikov, Musil, and Zamjatin exploit the imaginary number thus as a unit of sense (vs. a functional unit) in the Pythagorean tradition, or as Chlebnikov would claim, a *rasskaz pervogo porjadka*. Witness Zamjatin (1967: 37):

Однажды Пляпа рассказал об иррациональных числах - и, помню, я плакал, бил кулаками об стол и вопил: "Не хочу $\sqrt{-1}$! Выньте из меня $\sqrt{-1}$!"

Этот иррациональный корень врос меня, как что-то чужое, инородное, страшное, он пожирал меня - его нельзя было осмыслить, обезвредить, потому что он был вне ratio.

In Zamjatin's anti-utopia $\sqrt{-1}$ becomes a cipher for the old, phantastic world (1967: 68) that invades the new functional world (1967: 37):

И вот теперь снова $\sqrt{-1}$. Я пересмотрел свои записи - и мне ясно я хитрил сам с собой, я лгал себе - только чтобы не увидеть $\sqrt{-1}$.

In the context of his narrative, $\sqrt{-1}$ has to be eliminated by a phantasectomy (*velikaja operacija*; Zamjatin 1967: 152 ff.), whereas in the context of Musil's narrative the abstract concept of metaphysical space, as embodied symbolically in the imaginary number, becomes a semantic bridging device for the interpretation of reality (1959: 145):

Ich irrte mich nicht, wenn ich von einem zweiten, geheimen, unbeobachteten Leben der Dinge sprach. Ich - ich meine es nicht wörtlich - nicht diese Dinge leben... - aber in mir war ein zweites, das dies alles nicht mit den Augen des Verstandes ansah. So, wie ich fühle, daß ein Gedanke in mir Leben bekommt, so fühle ich auch, daß etwas in mir beim Anblick der Dinge lebt, wenn die Gedanken schweigen.

In Musil's and Zamjatin's novels the $\sqrt{-1}$ activates a macro-semantic theme of *Törlöß* and *My* - the theme of the changing relationship between the perception of reality and the interpretation of reality by the respective protagonists. For Chlebnikov the square root of a minus number is a constructive symbol for the *edinica človeka*, an abbreviation for the movements in metaphysical space, and a dynamic unit for a *diviženie v prostranstve*. Still his employment of the $\sqrt{-1}$ has the quality of a transient state of metamorphosis:

Здравствуй же, старый приятель по зеркалу, - сказал я, протягивая мокрые пальцы. Но тень отдернула руку и сказала: "Не я твое отражение, а ты мое." Я понял это и быстрыми шагами удалился в лес. Море призраков снова окружило меня. Я этим не смущался. ... Я сейчас окруженный призраками был $L = \sqrt{-\text{человека}}$.

(CC II (iv,22): 84)

It is Chlebnikov's constructive semantic vision based on

dissociative vertical movements that ensures the fascination and suggestive power of his imaginative prose, it is not in the deployment of a horizontal movement (for instance, a narrative movement as in Musil and Zamjatin) that Chlebnikov tries to convey his concept of *prostranstvo pervogo porjadka*.

N O T E S

¹ This interpretation tries to refute the mere formalist approach often claimed for Chlebnikov, witness JAKOBSON 1928. For a semantically based analysis see TODOROV 1972.

² Witness examples in *Zangezi*. An introduction provides MARKOV 1968. See also JAKOBSON 1928.

³ Witness the differing approach to *zaum'* of Chlebnikov vs. Krucenych. For a formalist account of Chlebnikov's work see JAKOBSON 1928.

⁴ According to MARKOV 1968 mathematics was Chlebnikov's passion as well as biology. At Kazan the founder of Non-Euclidian geometry, Lobachevski worked at the university in the 1880s.

⁵ Following BUÉE, *Mémoire sur les quantités imaginaires*, 1905.

⁶ Peter Stobbe brought my attention to this ingenious play.

⁷ This model is, of course, highly influenced by structuralist thinking, where the horizontal axis would constitute the syntagmatic axis of linguistic processes, and the vertical axis the paradigmatic axis of linguistic processes. Here is no space to argue that Chlebnikov was a Pre-Structuralist rather than a Formalist, see STOBBE 1982, and TODOROV 1972.

⁸ For an overview of models on *metaphor* (from Aristotle to cognitive psychology) see ORTONY, REYNOLDS, ARTER 1978.

⁹ According to Gauss, and more important for Chlebnikov, HAMILTON, who developed an algebra of pure time (*Theory of Conjugate Functions, or Algebraic Couples; with a preliminary and elementary essay on algebra as the science of pure time, 1837*). Chlebnikov mentions Hamilton in CC III: 237.

¹⁰ I am not going to elaborate on the theme of doubles, and the tradition, for instance, in Egyptian mythology. There is an excellent overview in VROON 1985.

¹¹ Uspenski's "fourth dimension" has to be mentioned here, which as a "new truth", a possible explanation for the enigmas of the world captures the "Zeitgeist" to a high extent. In his "Tertium Organon" (1911) Uspenski proposes that the spatial and temporal qualities of the fourth dimension have to be integrated with its psychic possibilities. A study about the in-

fluence of Minkovski (space-time-continuum) or Uspenski's ideas of a fourth dimension on Chlebnikov could be a rewarding task, see: The Fourth Dimension in Russia, in: DAHLRYMPLE HENDERSON 1983.

¹² Leibniz seems to be a major influence on Chlebnikov, witness CC III: 446 f.

¹³ We cannot here elaborate on the history of mathematical ideas, see CASSIRER 1953, BENSE 1939 for a neo-Kantian perspective and GERICKE 1972 for a general overview.

¹⁴ Following BENSE 1950: 80.

¹⁵ In a letter to Kamenski, dated 8/8/1909 Chlebnikov announced that he set himself the task to find the laws of time. The $\sqrt{-1}$ occurs in *Ka*, *Skuf'ja skifa*, *Ka²*, and other prose fragments.

¹⁶ Zamjatin held a course on recent Russian literature at a teacher's college in Moscow in 1920/1, and was a fervent essay writer on contemporary poetry.

¹⁷ White in an article compares Zamjatin's and Musil's approaches, Chlebnikov is not mentioned, WHITE 1966.

¹⁸ Witness the respective chapters in DAHLRYMPLE HENDERSON 1983.

R E F E R E N C E S

BENSE, Max

- 1939 Geist der Mathematik. München.
1950 Literaturmetaphysik. Stuttgart.

CASSIRER, Ernst

- 1953 Philosophie der symbolischen Formen. Darmstadt.

CHLEBNIKOV, Velimir

- 1968-71 Sobranie sočinenij. Vol. I-IV. Ed. Vladimir Markov. München. (quoted as CC)

DAHLRYMPLE HENDERSON, Linda

- 1983 The Fourth Dimension and Non-Euclidian Geometry in Modern Art. Princeton.

FILLMORE, Charles

- 1977 Frames and Scenes Semantics. - In: A. Zampolli (Ed.), Linguistic Structures Processing. Amsterdam.

GERICKE, Helmuth

- 1970 Geschichte des Zahlbegriffs. Mannheim.

JAKOBSON, Roman

- 1928 Novejšaja russkaja poézija. Nabrosok pervyj. Viktor Chlebnikov. - In: Texte der russischen Formalisten. München 1972.

- KOLL-STOBBE, Amei
 1978 Chlebnikov's "Vremja, mera mira". Literar-linguistische Analyse zu einer Rezeption des Zahlzeichens. Unpubl. M.A. thesis. Freiburg.
- LAKOFF, George and Mark JOHNSON
 1980 Metaphors we Live by. Chicago, London.
- MARKOV, Vladimir
 1968 Russian Futurism. A History. Berkeley.
- MUSIL, Robert
 1959 Die Verwirrungen des Zöglings Törleß. Reinbek.
- ORTONY, Andrew, REYNOLDS, Ralph, ARTER, Judith
 1978 Metaphor: Theoretical and Empirical Research. - In: Psychological Bulletin 85, pp. 919-943.
- STOBBE, Peter
 1982 Utopisches Denken bei V. Chlebnikov. München.
- TODOROV, Tzvetan
 1972 Die Zahl, der Buchstabe, das Wort. - In: T. Todorov Poetik der Prosa. Frankfurt.
- VROON, Ronald
 1985 Metabiosis, Mirror Images and Negative Integers: Velimir Chlebnikov and his doubles. Manuscript.
- WHITE, John
 1966 Mathematical Imagery in Musil's "Young Törleß" and Zamyatin's "We". - In: Comparative Literature 18, pp. 71-78.
- ZAMJATIN, Evgenij
 1967 My. New York.

Peter STOBBE (Freiburg i. B.)

"POVEST' STROITSJA IZ SLOV, KAK STROITEL'NOJ
EDINICY ZDANIJA " (ZANGEZI)

ÜBERLEGUNGEN ZU KONSTRUKTIVISMUS
IN CHLEBNIKOV'S MY I DOMA UND BILDENDER KUNST

Die philologische Rezeption von Literatur bemüht sich um die Herausarbeitung werkimmanenter Strukturen. Deren Methoden sind in der Regel bestimmt von dem argumentativen Duktus entsprechender Schulen bzw. deren Programmen entsprechend anzuwendender Verschriftungsmodi. Die "Rituale" philologischer Betrachtung funktionieren nach dem Prinzip der induktiven Reihung, wobei die herausgearbeiteten Fakten hingeführt werden zu einem durch Methode verifizierbaren und somit abgesicherten Modell einer literarischen "Totalität".

Forschung tritt an, die "Wahrheit" zu finden, hier, die Literatur als Faktum der Auseinandersetzung von Individuum und Welt - im weiteren Sinne - zu untersuchen und deren Strukturen als *pars pro toto* - im Sinne einer kulturell-motivierten Modellbildung - zu begreifen.

Formalismus und Strukturalismus haben das isolierte literarische Werk in den Rahmen eines methodisch übergreifenden Zusammenhangs einer ganzheitlichen Literaturbetrachtung gestellt. Interdisziplinär argumentierende Ansätze erweitern den Kanon werkimmanenter Betrachtung und vollziehen den Übergang von Wortsemantik → Textsemantik hin zu einer "strukturellen Anthropologie als strukturaler Kulturwissenschaft" (Stierle 1975: 188) im Sinne von Greimas.

Der russische Futurismus als solcher, eingebettet in einen sich von seiner Struktur her auffächernden Kanon gattungsspezifischer Merkmale, fordert eine über die primär und ausschließ-

lich werkimmanent argumentierende Betrachtung hinausgehende, eher kontextuell-übergeordnete Art und Weise der Argumentation.

So sind die engen Beziehungen und inhaltlichen Überlappungen des russischen Futurismus und beispielsweise der bildenden Kunst in der Regel der kunstwissenschaftlichen Forschung überlassen. Die Philologie bleibt normalerweise im Bereich der Wort- bzw. Textsemantik, kurz: bei werkimmanenten und nicht kulturmorphologischen und kontextorientierten Abhandlungen.

Eine im Sinne von Greimas argumentierende strukturelle Kulturwissenschaft meint die Beschreibung komplexer semiotischer Systeme und deren Sub-Systeme.¹

Der sowjetische Strukturalismus formuliert diesen Ansatz 1962 als "die systematische Erforschung geschlossener Systeme im Sinne von Modellen ... ihrer Elemente, Strukturen, Strukturebenen und der Beziehungen zwischen diesen" (Eimermacher 1969: 134).

Besonders der Terminus "modellbildendes System" bzw. die von J. Lotman formulierte Konzeption von neben der Literatur als solcher existierenden Modellen der Kultur, der Kunst, der Musik etc. sprechen für eine interdisziplinäre argumentierende Betrachtungsweise bzw. für eine "Einbettung" des literarischen Gegenstands in einen weiter gefaßten kulturellen Kontext. Wobei die Überlappungen der Disziplinen hinsichtlich ihrer inhaltlichen und formalen Programmatik im Sinne des von Greimas formulierten *discours gestuel* im Rahmen einer geforderten "Semiotik der Narrativität" im spezifischen kulturellen Kontext betrachtet werden könnten.²

Die von der Chlebnikov-Forschung mit dem Terminus "Utopie" bezeichneten Überlegungen des Dichters zu einer Architektur der Zukunft stehen in engem konzeptuellen Zusammenhang mit insbesondere zwei Ismen der damaligen Avantgarde im Bereich der bildenden Kunst, nämlich Konstruktivismus und Suprematismus - bzw. mit den Künstlern Kazimir Malevič, Vladimir Tatlin und El Lissitzky.

Die epochemachenden Entwicklungen in der Architektur in den ersten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts in Rußland,

sowie insbesondere in der Literatur und der bildenden Kunst können bezeichnet werden als der Versuch, grundlegende und vor allem "neue" formalästhetische Prinzipien im Umgang mit dem gattungsspezifischen Material zu formulieren.

Die Prinzipien dynamischer Kompositionen, Matjušins *prostranstvennyj realizm* (Lodder 1983: 206), dessen *zorved*-Konzept³ und der Aufbau architektonischer Organismen⁴ sind eng verknüpft mit der künstlerischen Rezeption der naturwissenschaftlichen Diskussion einer n-dimensionalen Geometrie bzw. der 4. Dimension.⁵

Wobei insbesondere die "Gestaltung eines kosmischen Universums"⁶ die Frage nach den geometrischen Archetypen im Bereich konstruktivistischer und suprematistischer Kunst,⁷ sowie die Überlegungen Chlebnikovs zu einer abstrakten räumlichen Semantik⁸ reflektiert und holistische Konzepte,⁹ wie sie der Suprematismus,¹⁰ der Konstruktivismus der "Prounen" El Lissitzkys¹¹ und etwa Chlebnikovs harmonikale Weltsicht (Stobbe 1982) darstellen, durchaus als Modelle einer grenzüberschreitenden künstlerischen Auseinandersetzung mit wissenschaftlichen Inhalten zu verstehen sind.

Ganz im Sinne eines konstruktiven Bildaufbaus sagt Chlebnikov in der Einführung zu *Zangezi* (SS II: 317):

Повесть строится из слов, как строительной единицы здания.
Единицей служит малый камень равновеликих слов.

Dieser konzeptuell-räumliche Aspekt im Umgang mit sprachlichen Einheiten führt - eingedenk Chlebnikovs Überlegungen zu Raum und Zeit - im Zusammenhang mit Matjušins Konzept eines "multidirektionalen Raums"¹² zu dessen im Jahre 1916 geäußerten Bemerkung:¹³

Die erste Frage galt dem Raum ... Die Antworten lieferten Lobatschewski, Riemann, Poincaré, Bouché, Hinton und Minkowski.

Die inhaltliche Überlappung von poetischer und wissenschaftlicher Diktion - im weiteren Sinne - ist möglicherweise einer der interessanteren Ansatzpunkte der Rezeption Chlebnikov'scher Poesie und Prosa. Wobei allerdings die Art und Weise

des Umgangs mit der Wissenschaft eher ein poetisch-künstlerisches Verfahren als eine stringent methodische Auseinandersetzung meint: Sei es nun die Poetisierung der $\sqrt{-1}$, der Umgang mit der Zahl als Enzyklopädierungskalkül (Stobbe 1982) oder die poetisch-etymologischen Segmentierungen der "Sternensprache", in der die Grapheme als kinetische Operatoren interpretiert werden.

Trotz allem wirken nun aber die von Chlebnikov in zahlreichen Werken bemühten Personen aus der Naturwissenschaft (Lobačevskij, Gauß, Lorentz, Fraunhofer etc.) nicht als eher zufällige oder gar austauschbare Zitate. Abgesehen von deren auf den Dichter wirkenden hohen Suggestivkraft, was die Möglichkeiten der Amalgamierung poetischer und wissenschaftlicher Diktion anbelangt, sollte nicht vergessen werden, daß Chlebnikovs Konzept der Poetisierung von Wissenschaft (Stobbe 1982) hinsichtlich ihrer fachübergreifenden Ansätze durchaus den "Zeitgeist" dieser Epoche reflektiert.¹⁴ Dies zeigt sich bei der Auseinandersetzung mit einer n-dimensionalen Geometrie in der bildenden Kunst (Henderson 1971: 411-433) und in der utopischen Konzeption Chlebnikovs des *budetljanstvo*, insbesondere bei dessen Überlegungen zur Architektur (SS II: 301).¹⁵

Люди стали хитры и осторожны и, бессильные победить судьбы всего мира, стали относиться к ней как к мертвой природе.

Chlebnikovs Reflexionen über die Möglichkeiten des menschlichen Wohnens sind utopischer Natur. Ungeachtet der damit einhergehenden Kritik an der Praxis menschlicher Lebensgewohnheiten¹⁶ im allgemeinen und seiner persönlichen Nichtseßhaftigkeit im besonderen,¹⁷ hat sich der Dichter eingehend mit der Problematik des architektonischen Raumes auseinandergesetzt. Besonders in *My i doma* (SS II: 275-286) wurden räumliche *environments*¹⁸ entwickelt, die durchaus im engen Zusammenhang zu sehen sind mit den Architektur-Konzepten von Malevič und El Lissitzky.¹⁹

In den Jahren 1923-1929 hat sich Malevič in Leningrad mit der suprematischen Kunst des Volumenaufbaus auseinandergesetzt

(Shadowa 1978: 93 f.):

Das sind in erster Linie die Architektona, experimentelle Architekturmodelle, dreidimensionale Formen aus Gips und Holz; dann zahlreiche Planiten, Projekte für Häuser der Zukunft...

Im besonderen Maße sind es die "Planiten", die Malevič als Flugkörper konzipierte, welche eine enge Verbindung zu Chlebnikovs Modell eines um die Erde reisenden Hauses aufweisen.²⁰

Hier läßt sich auch die Brücke schlagen zu El Lissitzkys "Proun"-Konzept, was der Künstler als einen von der Malerei zur Architektur sich bewegenden "Aufbau eines neuen Körpers" (El Lissitzky 1967: 349) bezeichnet hat. Der Verweis El Lissitzkys "Es entsteht die Aufgabe, durch einen materiellen Gegenstand den imaginären Raum zu gestalten" (ibid. 357), nämlich einen exterritorialen,²¹ läßt Rückschlüsse zu auf die Raumprojekte von Malevič und Chlebnikov.

Zudem sind die Überlegungen El Lissitzkys zum Verhältnis von Mathematik - im weiteren Sinne - und konstruktivistischer Kunst von Interesse (obzwar Lissitzky hier immer wieder zur Vorsicht im allzu leichtfertigen Umgang mit beiden Disziplinen hinsichtlich methodischer Überschneidungen warnt; El Lissitzky 1967: 354):

So ist K. [Kunst, P.S.] eine Erfindung unseres Geistes, ein Komplex, der das Rationale mit dem Imaginären verbindet, das Physische mit dem Mathematischen, die $\sqrt{1}$ mit der $\sqrt{-1}$.

Die Konfrontation des Rationalen mit dem Imaginären ($\sqrt{1}$: $\sqrt{-1}$) ist ein Verweis auf ein vom Ansatz der Überlegung her sich in gleicher Richtung bewegendes prozessuales Denken bei El Lissitzky und Chlebnikov.

Ebenso sei hier verwiesen auf die Schrift *Kunst und Pan-geometrie* (El Lissitzky 1967: 353-358), worin es El Lissitzky um die Entwicklung der Geometrie von einer euklidischen hin zu einer nicht-euklidischen geht.

Ein diesen knappen ideengeschichtlichen Umriß abschließender Hinweis ist der auf die Konzeption des *prirodnik* von Malevič, was wiederum eine enge Verbindung zu Chlebnikovs Ge-

dankengut, nämlich des *budetljanin*, aufweist (Malevič 1978: 155):

Die Aufgabe des Malers und Philosophen besteht darin, (...) zum gegenstandslosen Allmenschen, zum Prirodnik, zu werden.

Bei der von Chlebnikov 1919 postulierten bloßen Aufforderung an die Künstler, "als Grundeinheiten des Verstandes geometrische Zeichen zu geben" (Chlebnikov 1972 II: 312), ist es nicht geblieben. Vielmehr ist zwischen Literatur und bildender Kunst ein nicht übersehbarer Kontext sich gegenseitig befruchtender Ideen und interdisziplinär angelegter Auseinandersetzung um die – im weiteren Sinne – künstlerische Verarbeitung wissenschaftlicher Inhalte zu konstatieren.

Insofern, wenn wir uns an den eingangs von Greimas postulierten *discours gestuel* erinnern, sind diese "kulturellen Gesten" sicherlich als generell modellbildende Faktoren innerhalb eines diese Zeit reflektierenden und herauszuarbeitenden Ansatzes einer "strukturalen Kulturwissenschaft" zu verstehen.

In *My i doma* kontrastiert Chlebnikov das *prašćurskoe zodčestvo* (Chlebnikov SS II: 276) mit einer zukünftigen Architektur, was durch die Bezeichnung *lekarstvo* (ibid. 279) die Konnotation einer im Utopischen sich realisierenden Verbesserung der *conditio humana* gewinnt.²⁴ Zunächst einmal resümiert Chlebnikov die grundlegenden Nachteile einer auf herkömmlicher Planung beruhenden Bausubstanz (SS II: 277 f.):

(...) бытие чертежа приходится на небытие здания, и наоборот.

Wohingegen Chlebnikov – übrigens ganz im Sinne einer konzeptuellen Kontrastierung von urbaner und ruraler Kultur – nachfolgend festhält (SS II: 278):

(...) отчего большинство зданий в лесах лучше законченных.

Aus dieser Einstellung heraus entwickelt sich der den Gesamtkontext durchziehende Ansatz eines "organischen Konstruktivismus" (Chlebnikov SS II: 278 f.).²⁵

(...) сам город делается первым опытом растения высшего порядка, еще ученическим.

Die architektonischen Projekte Chlebnikovs verzichten weitgehend auf die herkömmliche Bauweise mit Steinen - allein schon deshalb, weil (Chlebnikov SS II: 278)²⁶

Чертежники берут чертеж и заполняют его камнем, т.е. основное соотношение камня и пустоты умножают (в течении веков не замечая) на отрицательную единицу, отчего у самых безобразных зданий самые изящные чертежи, и Мусоргский чертежа делается ящиком с мусором в здании. Этому должен быть положен конец!

Stattdessen bevorzugt er, gewissermaßen als prototypische "Bau-einheit erster Ordnung", die Konstruktion eines multifunktio-nalen Häuser-Gerippes, in das die in der Regel aus Glas beste-henden transportablen Hütten problemlos eingesetzt werden kön-nen (SS II: 279-281):

Таким образом было достигнуто великое завоевание: путе-шествовал не человек, а его дом на колесиках или, лучше сказать, будка, привинчиваемая то к площадке поезда, то к пароходу (...). Каждый город страны, куда прибывал в своем стеклянном ящике владелец, обязан был дать на одном из домов-остатов место для передвижной яшико-комнаты (стекло-хаты). И на цепях с визгом подымался путешествен-ник в оболочке.

Wobei ganz im Sinne des Konzepts eines organischen Konstruktivismus sich Chlebnikov die "Eisengerippe" vorstellt als *pocho-žij na kosti bez myšc* (SS II: 280).

Auf diese Art und Weise wird der *homo movens* zum Inbe-griff einer sich verändernden anthropologischen Setzung. Chleb-nikovs Seitenhieb auf die herkömmliche Praxis der Wohnkultur²⁷ geht hier einher mit dem Versuch, neue und vor allem anders strukturierte Wohnungstypen und Möglichkeiten der Umgestaltung der Lebensweise überhaupt zu entwickeln.

Seine Vertrautheit mit den künstlerischen Arbeiten von Kazimir Malevič (Chlebnikov "berechnete" einige Zeichnungen des Künstlers; Shadowa 1978: 49) hat mit Sicherheit beigetra-gen zu seinen Vorstellungen zukünftiger *environments*, die auf eigenartige Weise das phantastisch-poetische Element verbind-en mit den konstruktiv-technischen Gegebenheiten und Möglich-keiten derartiger Projekte. Einen noch deutlicheren Bezug zu dem Chlebnikovs Architektur-Modelle durchziehenden organisch-

konstruktiven Ansatz stellen die in *My i doma* unter "b)", "e)" und "f)" aufgeführten "Häuserpappeln", "Häuser-Häute" und "Häuser-Haare" sowie die "Häuser-Trompeten" dar. Und auch hier verweist Chlebnikov auf die diesen Vorstellungen zugrundeliegenden organischen Strukturen, welche stellvertretend für eine umfassendere Ordnung innerhalb eines utopischen Raumes stehen, wenn er sagt *Vse pochodilo na sad* (SS II: 282). Bezeichnenderweise führt Chlebnikov noch den Terminus *tkan'* ein, übrigens ein sehr produktiver Begriff innerhalb seines "Weltsystems" (SS II: 284; vgl. Stobbe 1982: 26 ff.).

m) Тот же с двойной тканью комнат.

Zudem führt Chlebnikov noch eine Reihe von Modellen auf, die von ihrer Struktur eher einem auf geometrischen Prinzipien aufbauenden Typ entsprechen. Wie z.B. die "Schachbrett-Häuser" (Quadrat), "Häuser-Wiegen" (Rechteck, an einer Kette befestigt), "Häuser-Schalen" (Halbkreis), "Häuser-Krempe" (*Neredko poly podymajutsja odin nad drugim v vide piramidy*; SS II: 285). Hinzukommen "Sonderformen", wie etwa die "Unterwasser-Paläste", "Haus-Boote" und "Häuser auf Rädern".²⁸

Hinsichtlich ihrer formalen Konzeption scheint Chlebnikov auf den Aspekt der Transparenz großen Wert zu legen. In erster Linie ist Glas der von Chlebnikov bevorzugte Baustoff, was er in der Regel kontrastiert mit Eisen als dem die Gesamtkonstruktion tragenden Element. Wobei die den Baukörper als solche durchdringende Transparenz sicherlich zum einen der anzustrebenden Geisteshaltung des *budetljanin* zum anderen einem ästhetischen Denken verpflichtet ist, das seine formalen Gestaltungsprinzipien in der von Malevič, El Lissitzky und Tatlin angestrebten Konstruktion neuer Formen und dem "Aufbau eines neuen Körpers" (El Lissitzky 1976: 349) findet.

Die von Chlebnikov vorgestellten architektonischen Entwürfe setzen sich hinweg über die in einer herkömmlichen Architektur notwendigen Regeln der Statik. Neben dem Aspekt der Transparenz eignet diesen Modellen das Prinzip einer erdenthobenen Schwerelosigkeit, welche die Gesetze räumlicher Schwerkraft negiert. Ganz im Sinne des von Chlebnikov entwickelten Modells

des *budetljanstvo*, das ja eher zeit- als raumorientiert zu verstehen ist, ist hier die Hinwegsetzung über den Raum als solchen bestimmende Gesetzmäßigkeit konzeptueller Natur.

Einige Jahre später nimmt Chlebnikov noch einmal die Gedanken zu einem zukünftigen "Wohnen" in *Utes iz buduščego* (SS II: 296-299) auf. Hier setzt er die weitgehend entpersonalisierten *dramatis personae* in ein utopisch anmutendes exterritoriales *environment*. Wobei hier, wie so oft in Chlebnikovs Werk, die künstlerische Sensibilität im Umgang mit der *narratio* und die sich auf intellektuelle Auseinandersetzung mit wissenschaftlichen Inhalten stützende Rationalität eine phantastische und schwer greifbare Prosa entstehen läßt. Ebenso wie der dargestellte Raum durch Schwerelosigkeit die Konnotation eines letztlich raum-entbundenen Zustands suggeriert, so entbehren die in den Text eingeflochtenen Dialoge einer narrativen Stringenz. Chlebnikov entwirft in *Utes iz buduščego* den "Garten Eden" des *budetljanin*, der in keiner Weise von raumbedingten Vorgaben eingeschränkt, mit den "Skiern der Zeit" sich horizontal und vertikal "quer durch die Zeiten" bewegt.

Der Mensch, so sagt Chlebnikov (1972 II: 300), "ist ein komplizierter Stern aus Knochen."

A N M E R K U N G E N

¹ STIERLE (1975: 192): "Damit konstituiert sich ein eigener Gegenstandsbereich der 'science de l'homme', dessen Aufgabe nicht die Beschreibung der 'Natur' von Objekten ist, sondern ihres kulturellen Gebrauchs, wobei dieser Gebrauch sich beschreiben läßt als Gebrauch zur Manifestation eines Sinns in einem semiotischen System."

Siehe auch EIMERMACHER (1969: 132 f.) zur Systematik von Zeichensystemen (hinsichtlich interdisziplinär im spezifischen kulturellen Kontext auftretender Sub-Systeme: "Eine weitere Eigenschaft von Zeichensystemen ist, daß sie trotz ihrer jeweiligen Unterschiedlichkeit und ihrer scheinbar willkürlichen Gestaltung konventionell begründeten Normen folgen und nach erkennbar sich wiederholenden Regeln aufgebaut sind, woraus sich u.a. auch ihre kommunikative Funktion erklärt (..)").

² STIERLE (1975: 193): "(..) daß Handlungen als sinnvolle Hand-

lungen, d.h. als solche, die in einem kulturellen Handlungssystem 'vorkommen', sich nur darstellen können, sofern sie sprachlich benennbar sind."

³ LODDER (1983: 206): "Zorved signifies a physiological change from former ways of seeing and entails a completely different way of representing the seen."

⁴ S. CHAN-MAGOMEDOW 1983. Der Autor gibt einen umfassenden Einblick in die Entwicklung der Architektur im 20. Jahrhundert in Rußland; s. insbesondere Kapitel 5 "Der Konstruktivismus", op. cit. 146 ff.

⁵ HENDERSON (1975: 97): "The definition of the fourth dimension of time, which had originated as early as the eighteenth century in the writing of d'Alembert and Lagrange, had been largely supplanted in the nineteenth century by a widespread concern with the possible reality of the higher dimensional spaces suggested by n-dimensional geometry." Zur Rolle von P.D. Ouspensky fährt Henderson fort: "The works of Ouspensky, as well as those of his English predecessor in hyperspace philosophy, Charles Howard Hinton, were a major source for the Russian Futurist theorist Mikhail Matjushin, as well as for the painter Malevich and for the poet Alexej Kruchenykh."

Zu Matjušin s. auch SHADOWA (1978: 32): "Am Beginn unseres Jahrhunderts bekundete man großes Interesse für die vierte Dimension. Man sprach, man schrieb, es gab eine umfangreiche Literatur über sie. An den Fragen der Dimension interessierte uns Künstler vor allem das Raumproblem. Die bisherige Wiedergabe des Sichtbaren genügte uns nicht. Wir begriffen, wie wenig entwickelt unser räumliches Vorstellungsvermögen noch ist, wie beschränkt unser Auge sieht."

⁶ SHADOWA (1978: 27). Hier stellt sie den Bezug her zwischen bildender Kunst und dem Theater, wobei der Ausdruck "kosmischer Universalraum" durchaus bezogen werden kann auf das gesamte Konzept künstlerischer Arbeit zu jener Zeit. Shadowa sagt: "Auf der Suche nach Mitteln, solch einen kosmischen Universalraum zu gestalten, ist wahrscheinlich auch der Prospekt mit dem schwarzweißen Quadrat, dem augenscheinlichen Keimelement des Suprematismus (...) entstanden. Vor ihm konnten beliebige, ganz phantastische Handlungen abrollen. Beliebige Zeiten und Epochen konnten aufeinandertreffen und nebeneinander bestehen."

⁷ S. auch hierzu Chlebnikov: *Zadača chudožnikov kraski dat' osnovnym edinicam razuma načertatel'nye znaki.* (SS III: 217). Und: *Zadačej vašej, chudožniki, bylo by postroit' udobnye menovye znaki meždu cennostjami zvukami i cennostjami glaza, postroit' set' vnušajuščich doverie čertežnych znakov.* (SS III: 220).

⁸ S. etwa *Chudožniki mira* (SS III: 217) oder *Perečen'. Azbuka uma* (SS III: 207).

⁹ DOUGLAS (1975: 359): "Art also became a kind of model-building, a means to knowledge of a reality which is not accessible by purely deductive means. The work of art was proposed as a metaphor linking man to all of nature in a coherent vision (...)"

Such a situation lent itself readily to a holistic view of the universe; all types of information now seemed legitimate: rationalistic, intuitive, mystical, artistic."

¹⁰ MARCADÉ (1978: 195): "Der Suprematismus ist eine Philosophie des Ganzen (..) Der Suprematismus erstreckt sich auf alle Gebiete der menschlichen Aktivität, er zielt auf eine Änderung des gesamten Lebens (Wirtschaft, Politik, Kultur, Religion)."

¹¹ SHADOWA (1978: 93): "Die Prounen bargen (..) ein unerschöpfliches Potential zur Entwicklung, zur 'Schaffung einer neuen Symmetrie im Aufbau wirklicher Körper als Grundlage einer neuen Architektur im weitesten Sinne dieses Begriffs'."

S. auch EL LISSITZKY (1977: 29): "Der Weg des 'Proun' ist nicht der einzelner, eng wissenschaftlicher Disziplinen - der Künstler, ein Schöpfer, faßt sie alle in seiner Erfahrung zusammen."

¹² LODDER (1983: 206): "He [Matjušin, P.S.] argued that three-dimensional space also extended behind the observer, and that this concept of multi-directional space was confirmed by the way a cell grew out from the centre in all directions simultaneously (..) In other words Matyushin argued that it was through this intensified awareness of the three-dimensional that a further, fourth dimension would become perceptible."

Matjušins Verweis auf die "Zelle" ist übrigens im Zusammenhang zu sehen mit der u.a. von ihm vertretenen Form des organischen Konstruktivismus, was auch später noch zur Sprache kommen wird.

¹³ SHADOWA (1978: 32). S. auch HENDERSON 1983. Sie liefert eine umfassende Darstellung des Problems der vierten Dimension, besonders op.cit.: 238-299.

¹⁴ Hier möchte ich auf den Begriff des "Kombinatorikers" von Max Bense verweisen. Bense macht den Begriff zwar am Essayisten fest, dennoch gibt es hier durchaus die Möglichkeit, diesen Begriff auszuweiten auf die russische Avantgarde der ersten beiden Jahrzehnte dieses Jahrhunderts - und zwar hinsichtlich ihrer interdisziplinär argumentierenden Vorgehensweise. BENSE (1952: 28): "Der Essayist ist ein Kombinatoriker, ein unermüdlicher Erzeuger von Konfigurationen um einen bestimmten Gegenstand. Alles, was nur irgendwie in der Nachbarschaft dieses Gegenstandes (..) eine mögliche Existenz besitzt, tritt in die Kombination ein."

¹⁵ LODDER (1983: 207): "This intuitive approach to natural phenomena as the first step towards their scientific analysis is closely paralleled by the organic element in the work of (..) Velimir Khlebnikov (..) His 'organic' approach to visual form is most manifest in his speculations concerning the nature of the future environment."

Leider liegt mir der Artikel von E.F. Kovtun und A.V. Povelichina über Chlebnikovs Architektur-Modelle noch nicht vor.

¹⁶ (SS II: 299):

Čelovek otnjal poverchnost' zemnogo šara u mudroj obščiny

zverej i rastenij i stal odinok: emu ne s kem igrat' v pjatnaški i žmurki; v pustom pckoe temnota nebytija krugom, net igry, net tovariščej. S kem emu balovat'sja? Krugom pustoe net. Izgrannye iz tulovišč duši zverej brosilis' v nego i naselili svoim zakonom ego stepi. Postroili v serdce zverinye goroda.

¹⁷ Chlebnikovs "Raumflucht", seine oft unmotiviert erscheinenden Reisen, sein eher improvisiertes Wohnen bei Freunden und Bekannten.

¹⁸ Bewußt wird hier ein Terminus aus dem Bereich der bildenden Kunst gewählt, um die Nähe von Chlebnikovs architektonischen Modellen zu den künstlerischen Entwürfen von El Lissitzky und Malevič zu unterstreichen.

¹⁹ S. SHADOWA 1978, LODDER 1983, HENDERSON 1983, DOUGLAS 1975, CHARDŽIEV 1961, Katalog EL LISSITZKY 1976.

S. auch CHAN-MAGOMEDOV (1983: 64): "In den Architektur-Kompositionen Malewitschs (und den Prounen El Lissitzkys) erreichte die Verbindung von Körpern im Raum eine neue Qualität, es wurde kaum (oder überhaupt nicht) auf die Architektur-Verfahren der Vergangenheit zurückgegriffen (..)."

²⁰ Zur Beziehung von Malevič und Chlebnikov schreibt SHADOWA (1978: 49): "Besonders erwähnt seien Malewitschs Kontakte zu Welimir Chlebnikow, dem Dichter und Denker, der als Mathematiker ein Anhänger Lobatschewskis war. Diese Kontakte bewirkten mit Sicherheit eine gegenseitige Bereicherung." Weiterhin berichtet Shadowa, daß Chlebnikov einige Zeichnungen von Malevič berechnet habe; op.cit. ebd.: "In einigen Schattenskizzen von Malewitsch (..) fand ich, daß sich die größte Schattenfläche zum kleinsten schwarzen Kreis wie 365:1 verhält."

S. auch SHADOWA (1978: 98): "Der Planit als ganz eigener Flugkörper scheint nicht unbeeinflußt von Chlebnikovs Ideen zu dem Haus, das um den ganzen Erdball 'reisen' kann, entstanden zu sein. Kennzeichnend ist, daß in den Namen der Planiten, 'der Häuser der Semljaniten (...)', wieder die Terminologie der Zukünftler anklingt."

²¹ EL LISSITZKY (1967:394): "Eine Komposition von Flächen und Volumen im Weltraume gesehen - schräg von oben."

Zum Aspekt der Bewegung im Raum s. auch EL LISSITZKY (1977: 28): "Nachdem wir gesehen haben, daß der Inhalt unseres Bildes kein bildhafter mehr ist, daß es in Rotation geraten ist (..), entschlossen wir uns, ihm einen entsprechenden Namen zu geben. Wir nannten es 'PROUN'."

²² SHADOWA (1978: 48): "[El Lissitzky, P.S.] begriff gleichzeitig wie kein anderer, wie produktiv es sein müßte, die neuen Vorstellungen von Raum und Zeit, die sich auf Grund der Entdeckungen von Mathematikern und Physikern wie Lobatschewski, Gauß, Minkowski, Einstein usw. herausgebildet hatten, mit den Errungenschaften in der Wahrnehmung und Wiedergabe des Raumes, die für die moderne Malerei und in erster Linie den Suprematismus charakteristisch sind, zu verknüpfen."

²³ Eine umfassendere Darstellung kann hier leider nicht erfolgen.

²⁴ Was bei Chlebnikov ja insbesondere mit dem Konzept des *bu-detljanstvo* einhergeht.

²⁵ In ihrer Gegenüberstellung von insbesondere Matjušin, Miturič, Tatlin und Chlebnikov hält LODDER (1983: 205) fest: "In this context Organic Constructivism would appear to be a specific manifestation of an organic trend within twentieth-century Russian progressive art (..)."

²⁶ Eine Einschränkung muß allerdings gemacht werden bei der Konzeption des *Dom-kniga*, hier sind Steine als Baumaterial vorgeesehen.

²⁷ (SS II: 279): "(..) *mračnyj byt vnutri dochodnych domov očen' malo otlišaetsja ot byta odinočnogo zaključenijsa* (..)."

²⁸ Wobei die beiden letzten Formen nachdrücklich verweisen auf deren dynamisches Element, was insbesondere im Zusammenhang mit den dynamischen Objekten von Tatlin und Miturič, sowie dem Aspekt des Fliegen in *Utes iz buduščego* wieder von Bedeutung ist. S. hierzu auch BOWLT (1978: 233): "(..) the theme of levitation and flight also dominated the avantgarde (..)"; s. auch INGOLD (1978: 89-108) oder WESTSTEIJN (1981: 65-86).

²⁹ S. hierzu auch LAMAČ/PADRTA (1978: 155): "Schwerelosigkeit wird im Suprematismus durch die Zerstäubung aller Elemente und ihrer Überführung in gegenstandslose geometrische Konstruktionen erreicht."

L I T E R A T U R

- BENSE, Max
1952 Plakatwelt. Vier Essays. Stuttgart.
- BOWLT, John E.
1978 Jenseits des Horizonts. - In: Malewitsch, Katalog Galerie Gmurzynska. Köln.
- CHAN-MAGOMEDOV, Selim O.
1983 Pioniere der sowjetischen Architektur. Wien, Berlin.
- CHARDŽIEV, Nikolaj
1961 Pamjati chudožnika Lisickogo. - In: Dekorativnoe iskusstvo 2.
- CHLEBNIKOV, Velimir
1968-1972 Sobranie sočinenij I-IV. München.
1972 Werke 2. Prosa Schriften Briefe. Hrsg. Peter Urban. Reinbek bei Hamburg.
- DOUGLAS, Charlotte
1975 Views from the New World: A. Kruchenykh and K. Malevich: Theory and Painting. - In: Russian Literature Triquarterly 12. S. 353-370.

- EIMERMACHER, Karl
 1969 Entwicklung, Charakter und Probleme des sowjetischen Strukturalismus in der Literaturwissenschaft. - In: Sprache im technischen Zeitalter 30. S. 127-151.
- EL LISSITZKY
 1976 Maler Architekt Typograf Fotograf. Dresden.
 1977 Proun und Wolkenbügel. Dresden.
- HENDERSON, Linda Dalrymple
 1971 A New Facet of Cubism: "The Fourth Dimension" and "Non-Euclidean Geometry" Reinterpreted. - In: The Art Quarterly XXXIV, 4. S. 411-433.
 1983 The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art. Princeton.
- INGOLD, Felix
 1978 Flugterminologie zwischen den 'zwei Kulturen': Aviatorische Neologismen bei Kupčinskij und Chlebnikov. - In: Die Welt der Slaven XXII, 1. S. 89-108.
- LAMAČ, Miroslav/Jiří PADRTA
 1978 Zum Begriff des Suprematismus. - In: Malewitsch, Katalog Galerie Gmurzynska. Köln.
- LODDER, Christina
 1983 Russian Constructivism. New Haven and London.
- MARCADÉ, Jean Claude
 1978 Was ist Suprematismus? - In: Malewitsch, Katalog Galerie Gmurzynska. Köln.
- SHADOWA, Larissa A.
 1978 Suche und Experiment. Russische und sowjetische Kunst 1910-1930. Dresden.
- STIERLE, Karlheinz
 1975 Text als Handlung. München.
- STOBBE, Peter
 1982 Utopisches Denken bei Velimir Chlebnikov. München
 München.
 1982 Velimir Chlebnikovs Konzept des 'budetljanstvo'. - In: Die Welt der Slaven XXVII, 2. S. 333-340.
- WESTSTEIJN, Willem G.
 1981 Simile in Chlebnikov's 'Žuravl'. - In: Russian Literature IX. S. 65-86.

Dubravka ORAIĆ (Zagreb)

DIE "ÜBERGESCHICHTE" VELIMIR CHLEBNIKOV'S

"Übergeschichte" (*sverchpovest'*) oder "Hintergeschichte" (*zapovest'*) ist ein Schlüsselbegriff in der Genre-Poetik von Velimir Chlebnikov, der in einem für die avantgardistische Kunst und insbesondere für Chlebnikov charakteristischen Prozeß des Selbstverstehens und Selbstbeschreibens entstanden ist. Zum Unterschied von den analytischen Begriffen "transrationale Sprache" (*zaum'*), "Wurzelsprache" (*korneslovie*), "Sternensprache" (*zvezdnyj jazyk*) und anderen, die Termini für einzelne Verfahren darstellen, erscheint "Übergeschichte" (ÜG) als oberster synthetischer Terminus für ein neues, avantgardistisches Genre. Im Kontext des ästhetischen Bewußtseins der Epoche entspricht die erste Reihe von Begriffen der frühen Phase der russischen Avantgarde (kubofuturistische Manifeste aus dem zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts, Šklovskijs *Auferweckung des Wortes*, Jakobson in der Zeit der These über die "Einstellung auf den Ausdruck"), während die ÜG mit der zweiten und zum Teil mit der dritten Phase des russischen Formalismus korrespondiert, für die neben der literarischen Evolution eben eine Genre-Poetik mit einer Reihe von terminologischen Leitlinien wie "Kampf der Genres" (*bor'ba žanrov*), "Genreempfinden" (*oščuščenie žanra*), "Genreeinstellung" (*ustanovka na žanr*) u.ä. charakteristisch ist.

Eine Definition der ÜG gab Chlebnikov in der *Einleitung* zu seinem letzten großen Werk - *Zangezi* (1922). Im Stil parawissenschaftlicher Prosa trägt der Dichter seine These über das Genre vor, das er verwirklichen möchte:

Die Übergeschichte oder Hintergeschichte setzt sich aus selbständigen Bruchstücken zusammen, deren jedes seinen eigenen besonderen Gott, seinen besonderen Glauben und sein besonderes Statut hat. (...) Die Baueinheit, der Stein zur Übergeschichte, ist die Geschichte erster

Ordnung. Sie gleicht einer Statue, die aus verschiedenfarbigen Blöcken verschiedenen Gesteins besteht: der Körper aus weißem, Mantel und Kleidung aus blauem, die Augen aus schwarzem Gestein.

Sie ist aus den verschiedenfarbigen Blöcken des Wortes verschiedener Struktur herausgemeißelt. Auf diese Weise findet man einen neuen Aspekt bei der Arbeit auf dem Gebiet des Umgangs mit der Sprache. Eine Erzählung ist Baukunst aus Worten. Baukunst aus 'Erzählungen' ist die Übergeschichte.

Als Material dient dem Künstler nicht das Wort, sondern die Erzählung erster Ordnung. (SP III:317; W 1:349)

Die Definition, die mit ihrer metaphorischen Sprache an räumliche Künste, Architektur und Skulptur anknüpft, betont auf der einen Seite eine große Quantität (es handelt sich um ein "Gebäude" oder um eine aus einer größeren Anzahl von "Blöcken" errichtete Statue) und verweist auf der anderen Seite auf die Heterogenität und Autonomie der eingeschlossenen Einheiten ("selbständige Bruchstücke", "Erzählungen erster Ordnung").

Die Einstellung auf grosse gemischte Genres ist in der Diachronie von Velimir Chlebnikovs Schaffen als ständiges Engagement zu erkennen. Chlebnikov experimentierte in nahezu allen Genreformen, schrieb parallel Prosa, kurze lyrische Texte, Poeme, Dramen, wissenschaftliche und parawissenschaftliche Traktate und Fragmente. Er begann dabei sehr früh über ein universales synkretistisches Genre nachzudenken, in dem alle einzelnen Formen in einer "Über"-Form vereint wären, die die Autonomie, die genremäßige und mediale Integrität eines jeden Teils im besonderen bewahren und gleichzeitig in wechselseitigen montagehaften Übergängen eine neue Qualität erzeugen würde. Zu den frühesten Zeugnissen von Chlebnikovs Suche nach einem solchen Supergenre und seinem "Empfinden" dafür zählt zweifellos ein Brief an Vasilij Kamenskij aus dem Jahr 1909, in dem der künftige Autor des *Zangezi* über seine Absicht berichtet, ein "kompliziertes Werk" zu schaffen:

Kein Kapitel darf irgendeinem anderen gleichen. Dabei will ich mit der Freigebigkeit eines Bettlers all meine Farben und die Entdeckungen auf die Palette werfen, und jede von ihnen hat die Herrschaft über nur ein Kapi-

tel: differenziales dramatisches Schaffen, dramatisches Schaffen mit Einführung der Methode der Sache in sich, das Recht auf Benützung neu geschaffener Wörter, das Schreiben mit Wörtern einer einzigen Wurzel, der Benützung von Epitheta; von Welterscheinungen, Lautmalerei. (NP:358; W 2:443)

Diese frühe Selbstaussage zum Genre ist offensichtlich eine gleichberechtigte Variante der späteren Definition in *Zangezi*. Diese glänzende Passage eines genremäßigen Selbstbewußtseins *in statu nascendi* enthält eines der ersten Verzeichnisse der "Sprachen", d.h. der möglichen Verfahren, die in die ÜG Eingang finden, der Terminus "differenziales dramatisches Schaffen" verweist auf eine Verbindung mit dem Theater und seinem Prinzip der Multimedialität, während mit dem Syntagma "Einführung der Methode der Sache in sich" allem Anschein nach die Funktion eines Autodekodierens gemeint ist, die für Chlebnikovs ÜG ganz allgemein wesentlich war.

Wegen der nichtkanonischen Behandlung des Genres in Chlebnikovs Werk im ganzen ist es nicht leicht, das Korpus der ÜG zu bestimmen. N. Chardžiev (1940:12) zählt zur ÜG die *Kinder der Otter* (*Deti Vydry*, eine Kombination von 1911-1913 entstandenen Texten), den *Krieg in der Mausefalle* (*Vojna v myšlovke*, 1915-1917 geschriebene und 1919 zu einem Ganzen zusammengefügte Texte), die *Schramme am Himmel* (*Carapina po nebu*, 1920), *Azy iz uzy* (ein 1920 entstandener und 1921 umgearbeiteter Text) und *Zangezi*. Bei einer Abgrenzung zwischen seinem engeren Forschungsgebiet, den Poemen, und umfangreicheren Werken, wie den ÜG, reihte V. Markov (1962:25-29) in dieses Genre außer den angeführten Texten noch die unvollendeten *Blitz-Schwestern* (*Sestry-molnii*, 1915-1916 begonnen, 1921 von neuem geschrieben) und die *Parade der Pjatigorsker Herbste* (*Šestvie osenej Pjatigorska*, 1921) ein.

Das Genre der ÜG deckte sich nicht mit den theoretischen Interessen des russischen Formalismus. Das läßt sich einerseits mit dem diesem Genre eigenen Relativismus erklären, andererseits mit der Konzentration der Genrediskussion in der Mitte der zwanziger Jahre auf das Material der Prosa, die eben zu

jener Zeit das Primat der Poesie ablöste. In seinem Aufsatz *Über Chlebnikov (O Chlebnikove, 1928)* bezeichnet Tynjanov *Zangezi* als "romantisches Drama (in der Bedeutung, in der Novalis dieses Wort gebrauchte)" (1928:23). In seiner Analyse der *Kinder der Otter* erkennt N. Chardžiev eine "Zyklisierung von Dingen, die zu verschiedenen Zeiten entstanden sind und verschiedenen Genres angehören", er erwähnt die Montage und klassifiziert die ÜG selbst als "spezifische kompositorisch-gedankliche Methode" (1940:11). V. Markov betrachtet die ÜG als Zyklisierung heterogenen Materials, das auf einer "unspezifischen Ebene" vereint ist (1962:28), J. Holthusen definiert die *Kinder der Otter* als montagehafte Dichtung (1974:31), während A. Flaker die ÜG als charakteristische avantgardistische Form, in der das "Prinzip der Montage (...) in vollem Maß zum Ausdruck gekommen und das 'Epos' (im Sinn des klassischen epischen Prinzips) völlig verschwunden ist" (1981:53), interpretiert.

Die Problematik des Genres der ÜG wollen wir hier am Beispiel von *Zangezi* darzustellen versuchen - Chlebnikovs letzter ÜG, in der das Genre selbst zu seinem eigenen Selbstbewußtsein gelangt. *Zangezi* entstand als Ergebnis einer Montage thematisch, stilistisch und genologisch unterschiedlicher Texte, die zwischen 1920 und 1922 geschrieben wurden. Die Montageeinheiten tragen die Bezeichnung "Ebenen" (*ploskost'*, ein Terminus, der aus der kubistischen Malerei stammt). Wenn wir von der einleitenden Metaprosa zum Thema des eigenen Genres und von dem Poem *Kummer und Lachen (Gore i smeč)* absehen, nimmt den größten Teil des *Zangezi* ein Sujetgerüst unbestimmter Konturen ein. In einem Gebirge lebt auf einer felsigen Hochfläche der Dichter, Philosoph und Prophet Zangezi (intertextuelle Homologie mit Nietzsches Zarathustra). Er ist umgeben vom Gesang der Vögel, den unverständlichen Worten der Götter und einer Schar von Schülern oder zufälligen Besuchern. In dieser bizarren Umgebung tauchen auf einmal drei Wanderer auf. Es gelingt ihnen, die bedeutende Handschrift des Propheten, die *Tafeln des Schicksals*, an sich zu bringen, in denen Zangezi die Gesetze der Geschichte mit Hilfe einer Zah-

lenphilosophie darlegt. Zwischen der Hauptfigur und der versammelten Menge entwickelt sich eine charakteristische Kommunikation, in der Kontakt hergestellt werden soll, aber nicht kann. Zangezi trägt seine pathetischen "Predigten" vor, und die Menge hört ihm zu, begeistert sich, spottet oder äußert laut ihr Mißfallen (an einer Stelle ist sogar der Vorschlag zu hören, den Denker mit Salzgurken zu bewerfen oder ihn zu verbrennen). Nach einem umfangreichen Feuerwerk von Zangezis Tiraden über die Sprache, die Geschichte und den Kosmos wird ihm ein Pferd gebracht, und er reitet am Meeresufer entlang in eine Stadt. Hier wird die Sujetlinie unterbrochen und das Poem *Kummer und Lachen* eingefügt. Am Ende lernen wir zwei Personen kennen (offensichtlich aus der zuvor aufgetretenen Menge), die nun die Zeitungsnachricht von Zangezis Selbstmord kommentieren (er soll sich die Kehle mit einem Rasiermesser durchgeschnitten haben). Und als wir gerade schon meinten, die Sujetlinie hätte eine endgültige Lösung erfahren, ersteht Zangezi unmotiviert in einer ausgesprochenen Burleske wieder auf mit einem dehierarchisierenden genremäßigen Hinweis auf die unvollkommene Struktur, einem klischeehaften Signal im Stil von Groschenromanen - "Fortsetzung folgt". (Das letzte Signal, das die konstruktive Offenheit des Genres der ÜG entblößt, ist in der ersten Ausgabe des *Zangezi* aus dem Jahr 1922 enthalten. In der Variante von *Zangezi*, die die Redaktion der Leningrader *Gesammelten Werke* 1928-1933 veröffentlicht hat, wurde dieses Signal ausgelassen.)

Um Kriterien für die Klassifikation der Grundmerkmale des Genres der ÜG zu erhalten, wollen wir den Text *Zangezi* aus der Perspektive dreier semiotischer Grundrelationen betrachten: der Semantik (Beziehung zwischen Signans und Signatum, Zeichen und Referenten), der Syntaktik (Beziehung zwischen den Elementen innerhalb eines Systems, hier des Genres der ÜG) und der Pragmatik (Beziehung zwischen Text und Rezipienten). Dabei werden wir diejenigen Charakteristiken des *Zangezi*, die für die Verwirklichung des Genres der ÜG in diesem Text wichtig sind, unterscheiden von den Charakteristiken, die für das Genre der

ÜG überhaupt wesentlich sind. Wir können sogleich sagen: die semantische und die pragmatische Relation im Genre der ÜG sind variabel, die syntaktische Relation dagegen ist eine Genrekonstante der ÜG, jene können von Text zu Text wechseln, diese ist obligatorisch und einheitlich für alle Texte, die im Oeuvre Chlebnikovs zu diesem Genrekreis gehören.

1. Das Hauptmerkmal des *Zangezi* auf der Ebene der Semantik ist die Schöpfung von lexikalischen Bedeutungen ("das Wort als solches", "selbstwertiges Wort"), die entweder von den primärsprachlich konventionellen Bedeutungen sehr weit entfernt sind oder in der natürlichen Sprache nicht erscheinen und auch nicht erscheinen können. Die Einstellung auf unkonventionelle, individuelle, "verfremdete" Bedeutungen ist am deutlichsten in der Sphäre von Chlebnikovs neologischen Verfahren ausgeprägt (vgl. "Nest der 'Sprachen'" bei Grigor'ev 1983:83-119). Chlebnikovs neologische Schöpfungen entstehen vor allem in drei Weisen: a. nach dem Prinzip der Analogie mit Wortbildungsmodellen der natürlichen russischen Sprache, durch Aktivierung von bis dahin nicht genutzten Möglichkeiten der Wortbildung, b. nach dem Prinzip des Kontrasts, d.h. durch Mißachtung der Normen der Wortbildung, und c. nach dem Prinzip der Homologie, nach falschen Modellen, parallel zur natürlichen Sprache bzw. nach Gesetzen, die der Dichter selbst aufstellt (vgl. die Klassifikation von Chlebnikovs "nonce words" in grammatische, ungrammatische und agrammatische bei Vroon:1983). Zu Chlebnikovs neologischen Verfahren im semantischen Bereich kann man allgemein folgendes sagen: je weiter die Entfernung dieser Verfahren vom primärsprachlichen Kanon ist, je weniger sich der Rezipient bei ihrer semantischen Identifikation auf den primärsprachlichen Code und auf die bekannten Wortbildungsmodelle stützen kann, desto stärker wird in Chlebnikovs dichterischer Sprache die Tendenz zur Autodechiffrierung, zu verschiedenen Formen, die eigenen Methoden zu demonstrieren, zu Hinweisen, Definitionen und schließlich zu direkten Übersetzungen der Bedeutungen in besonderen Glossarien. Diese Tendenz erreicht ihren Höhepunkt in der "Sternensprache" oder dem "Alphabet des

Verstandes" (*azbuka uma*) - der höchsten Form von Chlebnikovs *zaum'*-Sprache und dem dominanten Typus des Wortschöpfertums in *Zangezi*.

Zum Unterschied von Kručenyčs *zaum'*-Poetik, wo es sich um eine Negation der referentiellen sprachlichen Funktionen bis zur Reduktion des Wortes auf eine semantische Null handelt, wie in den berühmten Versen *Dyr buľ ščyľ* aus dem Gedichtband *Pomade* (*Pomada*, 1913), geht es in Chlebnikovs "Sternensprache" um ein utopisches, für den Autor selbst ernsthaft gedachtes, seiner kulturellen Funktion nach friedensstiftendes interlinguistisches Projekt, das auf einer phonemischen Mini-Semantik der Anfangskonsonanten der Wörter aufbaut. In seinem programmatischen Aufsatz *Unsere Grundlage* (*Naša osnova*, 1920) spricht Chlebnikov von zwei Grundprinzipien der "Sternensprache": 1. der Anfangskonsonant ist der Träger der Wortbedeutung, "regiert das ganze Wort", und 2. Wörter, die mit demselben Konsonanten beginnen, gehören demselben semantischen Feld an, "fliegen gleichsam von verschiedenen Seiten auf ein und denselben Punkt des Verstandes zu" (SP V:235-236; W 2:328-329). Da die "Sternensprache" jenseits der natürlichen Sprache, homologisch mit ihr entsteht, übersetzt Chlebnikov die Bedeutungen der grundlegenden semantischen Atome direkt, um den Zugang zu dieser individuellen, von der natürlichen Sprache entfernten und mit dem primärsprachlichen Code unvereinbaren, parallelen semantischen Welt zu ermöglichen. Während in der ÜG *Schramme am Himmel* die Konsonantenbedeutungen in einem besonderen, dem Text beigegebenen Glossarium definiert wurden, sind in *Zangezi* Glossarien und einzelne Explikationen ein integraler Teil der künstlerischen Struktur. Ein umfangreiches Glossarium mit den Bedeutungen der konsonantischen semantischen Atome der "Sternensprache" findet sich in der *Ebene VIII* in der Form eines Flugblatts, das die "Passanten" lesen:

El' ist das Aufhalten eines fallenden Körpers, oder überhaupt einer Bewegung, durch eine Fläche quer zur Richtung des fallenden Punktes (*lodka* - Boot, *letat'* - fliegen); (SP III: 332; W 1:365)

Ka - Begegnung und von daher: Aufhalten vieler beweglicher Punkte in einem unbeweglichen. Daher die natürliche Bedeu-

И Эр в ногах у Еля! (SP III:330)

Umsonst kam *Ka* mit seinen Ketten und Knuten, während
Ge und *Er* mit Knüppeln auf sich einschlugen,-
Ge fiel, gefällt von *Er*,
und *Er* auf den Füßen vor *EL*! (W 1:363),

dann ist es nicht schwer daraus zu schließen, was das dichterische Bild darstellt: 1. einen imaginären Sieg von *Er* (Rußland) über *Ge* (*Germanija*) trotz *Ka* (die weißen Generäle Kornilov, Kaledin, Kolčak als Träger des Todesprinzips im Bürgerkrieg) und 2. die erste Zeit nach dem Oktober, als die zerstörerische Gewalt Rußlands durch das Prinzip *EL* in zweifacher Bedeutung abgelöst wurde: a) Entspannung (*Narod plivet na lodke leni*, SP III:328; "Lässig lagert das Volk im Boot der Faulheit", W 1:360) und b) das Leninsche Prinzip von Freiheit und Liebe (der Name Lenins findet sich in dem semantischen Nest von Substantiven mit dem Anfangsbuchstaben *L* in der *Schramme am Himmel*:

Пришло Эль любви, лебедя, лелеки,
Леля, лани, Лаотзы, Лассаля, Ленина,
Луначарского, Либкнехта. (SP III:84)

Das *EL* der Liebe ist gekommen, das *EL* von Labsal,
Lob und Leli, Linde, Lippen, Licht, von Laotse, Lassalle
und Lenin,
Lunačarskij, Liebknecht. (W 1:343)

Um den Zugang zur Welt individueller, unkonventioneller Verbindungen zwischen Laut und Sinn zu ermöglichen, zu seiner Sprache, die den arbiträren Charakter des verbalen Zeichens aufheben und ontologische Relationen herstellen will, ist Chlebnikov auf unablässiges Erklären und Beschreiben der eigenen Sprache angewiesen, auf den Aufbau einer Metasprache. Immer wenn zwischen Chlebnikovs individuellen sprachlichen Konstruktionen und dem primärsprachlichen Code eine große oder unüberwindliche Entfernung besteht, strebt die poetische Sprache nach Autometabeschreibungen. In *Ebene XV* werden die Bedeutungen der "Lautschrift" (*zvukopis'*) übersetzt, jenes Typus' der transrationalen Sprache, wo es sich um eine Korrespondenz von Lauten und Farben handelt:

Zvukopis'

ВЭО-вЭЯ - зелень дерева,
 НИЖЕОТЫ - темный ствол,
 МАМ-ЭАМИ - это небо,
 ПУЧЬ И ЧАПИ - черный грач.
 МАМ И ЭТО - это облако. (SP III:344)

Lautschrift

WEO-WEJA - Grün des Baums,
 NISHEOTY - dunkler Stamm,
 MAM-EAMI - das ist der Himmel,
 PUTSCH I TSCHAPPI - schwarze Krähe.
 MAM I EMO - das ist eine Wolke. (W 1:377)

in *Ebene IX* ist ein ausführlicher Katalog der Bedeutungen von Wortprägungen mit dem Stamm *um* enthalten:

Wyum - ist Erfindg. Natürlich, der Haß auf das Alte führt zum *Wyum*. / *Noum* - feindlicher Verstand, der zu anderen Schlüssen führt, ein Verstand, der zum ersteren 'no' sagt. / *Goum* - hoher Verstand (...) *Koum* - ruhiger, zusammenschmiedender Verstand, der Grundsätze, Ketten, Gesetze und Regeln gibt. (SP III:336-337; W 1:368) usw.

Wenn wir die grundlegenden Axiome von Chlebnikovs "Sternensprache" kennen, die Glossarien konsultieren, die in den Text des *Zangezi* eingegliedert oder in Chlebnikovs System als Ganzem gegenwärtig sind, können wir auch zu jenen Schichten des *Zangezi* vordringen, die an der Oberfläche der Struktur nicht sichtbar sind, auf die der Dichter nicht explizit hingewiesen hat, weil er es dem Rezipienten überlassen wollte, sie in einem freien intellektuellen Spiel selbst zu dechiffrieren - wie in einem Vexierbild oder einem Rebus. So ist es beispielsweise möglich, aus der Perspektive des Konsonanten Z:

Ze - отражение луча от зеркала. - Угол падения равен углу отражения (зрение) (SP III:333)

Se - Reflexion eines Strahls durch einen Spiegel. - Einfallswinkel = Reflexionswinkel (sehen) (W 1:365)

und aus der Wortprägung *Zoum* in der Bedeutung von *otražennyj um* (SP III:337, "gespiegelter Verstand", W 1:368) den Sinn und die Funktion der Hauptfigur *Zangezi* sowohl im Kontext der gegebenen ÜG als auch im weitesten Kontext von Chlebnikovs dichterischem Gesamtwerk zu interpretieren. In Übereinstimmung mit dem

Prinzip, nach dem Wörter mit demselben Anfangskonsonanten demselben semantischen Feld angehören, ist es möglich, Zangezi in derselben Reihe mit Wörtern zu betrachten wie *zemlja* (Erde), *zvezdy* (Sterne) - "Namen der Weltspiegel", *zarja* (Morgenröte) - "Spiegelung der Sonne, des Brandes oder des Blitzes", *zvon*, *zvuk* - "gespiegelte Klangreihen" usw. (vgl. die glossarische Mini-Prosa *Z i ego okolica*, NP:346-347). Aus der Perspektive des Phonems Z ist Zangezi der zentrale *zerkal'nyj um* (Spiegelverstand) in Chlebnikovs Dichtung, jenes konstruktive dichterische Subjekt, das im Namen des Autors auf der Ebene der künstlerischen Struktur eine neue, zur natürlichen Sprache parallele Sprache schafft, in der die Bedeutungen nicht arbiträr sind oder sein wollen, in der die Laute die Bewegung und Struktur der menschlichen Geschichte und des Kosmos, von *zemlja* und *zvezdy* (Erde und Sterne - daher die Bezeichnung *zvezdnyj jazyk* - "Sternensprache") widerspiegeln.

Wenn wir auf der Grundlage der "Sternensprache" und anderer verwandter Verfahren versuchen wollten, die grundlegende Charakteristik des *Zangezi* auf der semantischen Ebene zu bestimmen, und wenn wir dabei die Termini von Roman Jakobson aus seiner bekannten Typologie der verbalen Funktionen (1960) benützen würden, so könnten wir *Zangezi* als Text mit dominanter Einstellung auf einen individuellen lexikalischen Code und mit dominanter metasprachlicher oder glossarischer Funktion definieren. Weder in der russischen noch in der westeuropäischen künstlerischen Avantgarde gibt es ein dichterisches Oeuvre oder einen dichterischen Text, in dem mit solcher Intensität und in solchem Maß die Einstellung auf einen individuellen lexikalischen Code und die glossarische Funktion im wörtlichen Sinn des Wortes verwirklicht wäre wie in Chlebnikovs dichterischem System im Ganzen und in *Zangezi* im besonderen. Chlebnikovs dichterische Sprache orientiert sich an einem eigenen lexikalischen Code und erfüllt eine metasprachliche oder glossarische Funktion, denn die Entfernung zwischen

diesem Code und dem primärsprachlichen Code, über den der Rezipient verfügt, ist groß und muß darum unablässig überwunden werden. Je größer die Entfernung zwischen dem Sender und dem Empfänger, zwischen Chlebnikovs individuellem Code und dem primärsprachlichen Code des Rezipienten ist, desto größer ist auch die Menge autodekodierender Aussagen, Definitionen, Axiome und anderer Mitteilungen über die eigene Sprache. In diesem Sinn wird Chlebnikovs Aussage in seinem programmatischen Aufsatz *Unsere Grundlage* verständlich:

Но есть путь сделать заумный язык разумным (SP V:235)

Aber es gibt einen Weg, die Zaum-Sprache verständlich zu machen (W 2:328).

Dieser Weg war die glossarische Funktion der dichterischen Sprache. Kručenyčs *zaum'*-Sprache ist antireferentiell, Chlebnikovs *zaum'* ist autoreferentiell, Kručenyč hebt die Kommunikation auf, Chlebnikov sichert die Voraussetzungen für eine Kommunikation, indem er den eigenen Code expliziert, die *zaum'*-Sprache des ersteren ist im Hinblick auf konventionelle Bedeutungen reduktiv, die *zaum'*-Sprache des letzteren konstruktiv. Tynjanov sagte, daß es sich bei Chlebnikov nicht um Sinnlosigkeit handelt, sondern um ein "neues semantisches System" (1928: 26). Ein solches neues, autoreflexives semantisches System zu verwirklichen, gelang Chlebnikov eben in *Zangezi*. Aus semantischer Perspektive ist *Zangezi* ein Text, in dem mit höchstem künstlerischem Glanz die glossarische Funktion der dichterischen Sprache verwirklicht wurde, in der eine maximale Einheit des Aufbaus eines individuellen semantischen Systems und seiner direkten Explikation, Codierung und Autodecodierung, der Sprache und der Metasprache erreicht ist.

2. Das Hauptmerkmal von *Zangezi* auf der Ebene der Syntaktik ist die Montage. Das Prinzip der Montage kennzeichnet sowohl die Genese als auch die Struktur von *Zangezi*, es ist zugleich das konstitutive und das konstruktive Prinzip dieser wie auch anderer ÜG. Als konstitutives Prinzip ermöglicht die Montage, daß ÜG durch Zusammenfügung bereits fertiger, häufig

auch veröffentlichter Texte bzw. durch Modifizierung oder direktes Zitieren von Teilen anderer selbständiger Einheiten entstehen. Im *Zangezi* sind die einleitenden sechs Verse aus der Montageeinheit *Lautschrift* (SP III:344) ein modifiziertes Autozitat der "Lautschrift des Frühlings" aus der *Schramme am Himmel* (SP III:78), die transrationale "Göttersprache" entstammt dem Drama *Die Götter* (*Bogi*, SP IV:259-267) usw. Vom konstitutiven Montageprozeß *Zangezis* zeugt die Angabe, daß der Autor an Stelle des Poems *Kummer und Lachen* das Poem *Nächtliche Razzia* (*Nočnoj obysk*, 1921) hatte einbauen wollen, oder die Tatsache, daß einer erhaltenen, von der Leningrader Redaktion der *Gesammelten Werke* zitierten Skizze zufolge, in diese ÜG das selbständige Poem *Razin* (vgl. SP III:387) hatte eingefügt werden sollen. Auf den montagehaften Prozeß der bereits abgeschlossenen und veröffentlichten *Kinder der Otter* verweist Chlebnikovs Vorschlag von 1917, in diese Konstruktion nachträglich den *Jungfräulichen Gott* (*Devij bog*, 1912), die im Almanach *Moskauer Meister* (*Moskovskie mastera*, 1916) veröffentlichte Erzählung *Ka* (1915), eine "galizische Sache" aus der *Auswahl* (*Izbornik*, 1914) und den Prosaabschnitt *Ausflug aus dem Grabhügel des toten Sohns* (*Vychod iz kurgana umeršego syna*, 1907/08?) aus dem Buch *Wau* (*Rjav*, 1913) einzumontieren (vgl. Chardžiev 1940:11).

Als Konstruktionsprinzip ermöglicht die Montage den Bau eines großen heterogenen Systems, in dem die Determination nicht vom Ganzen zu den Teilen verläuft (geschlossene organische Komposition), sondern umgekehrt - von gleichberechtigten und selbständigen Teilen zu einem offenen Ganzen. Aus der Perspektive einer montagehaften Struktur ist *Zangezi* ein System, das aus einer potentiell endlosen Reihe von Untersystemen aufgebaut ist, eine Super-Form, die eine simultane Präsentation von verschiedenartigem thematisch-stilistischem und genremäßigem Material gestattet. In einer Reihe autonomer Montagefragmente wechseln motivische und räumlich-zeitliche Verschiebungen von Alexander dem Großen bis zur "Stute der Freiheit" von 1917, Prosaabschnitte (*Der Block der Wortebenen*), lyrische Verse ("Ich, Schmetterling, der sich verflogen / ins Zimmer eines

Menschenlebens" aus *Ebene VI*), ein Poem (*Kummer und Lachen*), dramatische Elemente (Dialoge und Didaskalien) und schließlich "wissenschaftsähnliche literarische Genres" (*naukoobraznye literaturnye žanry*, ein Terminus von N. Chardžiev, 1975:14).

"Wissenschaftsähnliche literarische Genres" finden sich regelmäßig in der ÜG. Im *Zangezi*, in dem die metasprachliche oder glossarische Funktion eine Dominante darstellt, sind auch sie dominant. Solche Genres oder Genrefragmente sind alle Bedeutungsglossarien, paraphilologische Aussagen und Axiome, die einleitende Metaprosa zum Thema des eigenen Genres, die *Tafeln des Schicksals*, die auf dem Prinzip einer mathematischen Berechnung der historischen Gesetze beruhen, u.ä. Die große Montagekonstruktion bot Chlebnikov die Gelegenheit, auch alle grundlegenden Arten seiner neologischen Verfahren zu demonstrieren. Die höchste Form von Chlebnikovs *zaum'* und der dominante Typus der Wortschöpfung im *Zangezi*, die "Sternensprache", findet sich in verschiedenen Formen und auf verschiedenen Strukturebenen. Dem onomatopoetischen Typus der *zaum'*-Sprache, der sog. "Vogelsprache", ist die *Ebene I* gewidmet; die am wenigsten referentielle "Göttersprache", die nach dem Modell kindlichen Lallens und dem präzivilisatorischer Beschwörungsformeln aufgebaut ist, ist in *Ebene II* und *Ebene XI* vertreten. In der *Gedankenebene IX* befindet sich das umfangreiche Nest von Wortprägungen mit dem Stamm *um*, begleitet von einem besonderen Glossarium; in *Ebene X* wird das neologische Modell der Substitution des Anfangskonsonanten in Wörtern wie *bog* (Gott), *bogatstvo* (Reichtum), *bogatyr'* (Hüne), *požar* (Brand) durch den "Sternenkonsonanten" *M* (semantisches Feld: "Teilung eines Volumens in kleine Teile", Macht) präsentiert, wodurch die kumulative Kette *mog*, *mogatstvo*, *mogatyr'*, *možar* usw. entsteht, die im breiteren thematischen Gefüge des *Zangezi* funktional ist, wo die Hauptfigur mit ihren Schülern das Reich der Macht verkörpert, die neue Ordnung, die die erschöpfte Ordnung der alten Götter ablöst. Aus der Perspektive des neologischen Schöpfertums nimmt die *Ebene XIII* eine besondere Stelle ein. Sie ist zweifellos die vollständigste und lyrisch effektivste neologische Montageeinheit im

Zangezi. In einem ganzen Reigen von Neologismen, die auf Analogie, Kontrast und Homologie mit der natürlichen Sprache beruhen, wird hier der Rückzug der Götter der alten Ordnung beschrieben und gleichzeitig die Liebe zu dieser Ordnung und eine Nostalgie über ihr Verschwinden ausgedrückt. Die Götter werden dargestellt als *goluboj tichoslavl'*, *goluboj okopad*, sie sind *v nikogda uletavl'*, *Ich kryl'ja šumjat nevpopad*, sie sind *letury*, die *letjat v sobesa / Tolpoju nočej iščezaev. / Potokom krylatoj ètoty, / Potopom nebesnoj netoty* (SP III:340-341; "SIE sind ein blauer Stillepreis, / SIE sind ein blauer Augenfall. / SIE sind ins Niemmerwied gereist, / Ihr Flügeln rauschen ungehall. / Fliegurden fliegen himmelin - / nichtnächten mengenweis verschwund. / Als des geflügelt Diesnis Schwall, / als himmelichter Nichtnis Schall", W 1:373). Die *Ebene XIII* ist einer der Höhepunkte der künstlerischen Funktionalisierung von Chlebnikovs neologischen Kreationen überhaupt.

Zum Unterschied von der Einstellung auf einen individuellen lexikalischen Code, die eine semantische Dominante des Genres der ÜG sein kann, aber nicht sein muß (außer im *Zangezi* findet sie sich in der *Schramme am Himmel*), sind große Quantität, Heterogenität und Montageprinzip syntaktische Charakteristiken des *Zangezi*, die eine Konstante des Genres der ÜG bilden. Es sind dies zugleich Charakteristiken, die die Auto-Definition des Genres aus der *Einleitung* des *Zangezi* implicite enthält. Diese Charakteristiken dienten den Forschern, das Korpus der ÜG in Chlebnikovs Oeuvre zu bestimmen. Wollten wir uns das Korpus von Chlebnikovs ÜG in Kreisform vorstellen, fiel dem *Zangezi* gewiß die Stelle des Mittelpunkts in diesem Kreis zu. Aus der Perspektive der einleitenden Definition des Genres ist *Zangezi* das Metabewußtsein des Genres der ÜG, ein Text, der nicht nur gebaut wird, sondern gleichzeitig selbst die Voraussetzungen seiner genrehaften Zugehörigkeit und Bauweise expliziert. Aus der Perspektive der eingegliederten genologischen, thematischen und sprachlichen Montageeinheiten ist dies die umfangreichste Enzyklopädie von Chlebnikovs poetischem System, die Summe seines in einem künstlerischen

Genre verwirklichten Schöpfertums. Die Tatsache, daß diese Summe gerade auf der Ebene des Genres der ÜG verwirklicht wurde, führt zu dem Schluß, daß die ÜG die höchste Form des genologischen Experiments in Chlebnikovs künstlerischem System ist.

3. Das Hauptmerkmal des *Zangezi* auf der Ebene der Pragmatik ist die Ausrichtung auf multimediale Präsentation. In der avantgardistischen Kunst ist das Prinzip der Monomedialität dem Prinzip der Multimedialität im Gefüge einer allgemeinen Wendung von der Werkästhetik zu einer Ästhetik der Performanz gewichen. Im System der russischen Avantgarde war es der Konstruktivist Vladimir Tatlin, der die pragmatische Einstellung von Chlebnikovs Text erkannte und in seiner Regie des *Zangezi* verwirklichte. Die Uraufführung des *Zangezi* am 9. Mai 1923 im Petersburger Museum für Bildende Künste war, wie Tatlin in seinem Text *Über Zangezi* berichtet, simultan "eine Vorstellung + Vortrag + Ausstellung von Materialkonstruktionen" (W 1:427). Nach Tatlins Zeugnis zu urteilen, handelte es sich um eine avantgardistische Aufführung, an der Leute verschiedener Fachrichtungen beteiligt waren: Nikolaj Punin hielt einen Vortrag über Chlebnikovs Zeitgesetze, der Phonetiker Jakubinskij sprach über Chlebnikovs Wortschöpfungen, und Tatlin hatte für diesen Anlaß unter anderem auch einen besonderen Apparat konstruiert, mit dessen Hilfe der Kontakt zwischen der Hauptfigur *Zangezi* und der Masse hergestellt wurde. Die Möglichkeit und Notwendigkeit, Chlebnikovs *Zangezi* in einer intermediären Zusammenarbeit zu präsentieren, sah Tatlin in der verbalen Vorlage selbst, im Typus des künstlerischen Zeichens, das in der Grundlage von Chlebnikovs Text enthalten ist. Chlebnikov

betrachtet das Wort als plastisches Material. Die Eigenschaften dieses Materials gestatten ihm, am Bau eines 'Staates der Sprache' zu arbeiten. Dieses Verhältnis Chlebnikovs zur Sprache gab mir die Möglichkeit, an der Aufführung zu arbeiten. Parallel zum Wortgebäude wurde beschlossen, eine Materialkonstruktion einzuführen. Dieses Verfahren gestattet, die Arbeiten zweier Menschen mit verschiedenen Spezialisierungen zu einem einzigen Ganzen zu verschmelzen (W 1:427).

Tatlin verstand *Zangezi* als "schwierige und vielseitige Sache", die sich dem geschlossenen Raum der Bühne widersetzt, und darum führte er Maschinen ein, "die durch ihre Bewegung ihrerseits eine Parallele zur Handlung ergeben" (W 1:428) und machte ausgiebig Gebrauch von einem Projektor, der "von einer Stelle zur anderen [gleitet], um Ordnung und Folgerichtigkeit herzustellen. Der Projektor ist notwendig, auch um die Eigenschaften des Materials zur Wirkung zu bringen" (a.a.O.). Wie dieser erste rezeptive Horizont des Konstruktivisten Tatlin zeigt, bot *Zangezi* geeignetes Material für ein typisch avantgardistisches multimediales Spektakel.

Die Einstellung auf eine multimediale Präsentation von Chlebnikovs *Zangezi* läßt sich aus dem weiteren Prinzip der auf der Ebene der Struktur der ÜG vorhandenen intermedialen Homologien erklären. Homologien mit der kubistischen Malerei sind besonders in der Sphäre von Chlebnikovs "Sternensprache" ausgeprägt. Alle Definitionen der semantischen Felder der konsonantischen Atome werden zu räumlich-geometrischen Termini abgeleitet und lassen sich darum leicht in das benachbarte Medium der räumlich-visuellen Künste übertragen. Die Einstellung auf eine visuelle Präsentation der "Sternensprache" kommt explicite im Aufsatz *Die Maler der Welt (Chudožniki mira, 1919)* zum Ausdruck, in dem Chlebnikov den "Künstlern der Farbe" die Aufgabe stellt, den "Grundeinheiten des Verstandes geometrische Zeichen zu geben" (SP V:217; W 2:312). Der Autor der "Sternensprache" spricht dabei von der Schaffung eines "Weltwörterbuchs, des kürzesten aller bestehenden" (SP III:219; W 2:314) und schlägt zwei visuelle Transpositionen seines interlinguistischen Projekts vor, eine **k o l o r i s t i s c h e** :

Möglich wäre, zum Mittel der Farbe Zuflucht zu nehmen und *M* mit Dunkelblau zu bezeichnen, *W* - mit Grün, *B* - mit Rot, *Es* - mit Grau, *L* - mit Weiß usw.

und eine **g r a p h i s c h e** :

Mir erscheint *We* in Form eines Kreises und eines Punktes in ihm. *H* in Form einer Verbindung zweier Linien und eines Punktes. *Se* in Art des einfallenden *K*: Spiegel und Strahl.

L als kreisförmige Fläche und Linie der Achse. *Sch* in Form einer Schale. *Es* ein Bündel von Geraden (a.a.O.).

Nach dem erhaltengebliebenen Drucksatz des Aufsatzes *Die Maler der Welt*, der 1919 in einem nie erschienenen Sammelband veröffentlicht werden sollte, wurden die genannten Anweisungen Chlebnikovs für die graphische Präsentation seines universellen Alphabets in der Form folgender Grapheme realisiert:

$v = \odot$	$z = \mathbb{V}$	$\check{s} = \cup$
$h = \dagger$	$l = \sigma$	$s = \Leftarrow$

(CGALI, f. 665, op. 1, ed. hr. 32, zit. nach Vroon:195).

Der Kommentar der Leningrader *Gesammelten Werke* zu diesem Aufsatz, in dem angeführt wird, daß "Tatlin die von Chlebnikov vorgeschlagene graphische Symbolik der Buchstaben in seiner Aufführung des *Zangezi* verwirklicht hat" (SP V:352), bezieht sich höchstwahrscheinlich auf diese Grapheme. Auf eine intermediale dichterisch-malerische Zusammenarbeit verweist auch die gestalterische Ausstattung der ersten Auflage des *Zangezi*, die Chlebnikovs Freund, der Maler P. Miturič schuf, sowie die chiffrierte Gegenwart des Namens des Malers in den Tiefenschichten der Struktur - einer Reihe von Wortprägungen mit der Nachsilbe *-ič* (*beguriči*, *neturiči*, vgl. Vroon:159).

Außer Homologien mit der kubistischen Malerei lassen sich im *Zangezi* auch intermediale Homologien mit anderen Künsten feststellen, die auf anderen Strukturebenen dieser ÜG zu finden sind. Der undurchsichtigste Typus von Chlebnikovs *zaum'*-Sprache, die "Göttersprache", erreicht ihre volle Funktionalität, wenn man sie im Gefüge einer Einstellung auf musikalische Präsentation (avantgardistische Kakophonie) versteht. Auf eine musikalische Interpretation verweist der erste Teil der *Ebene IX*, der als Messe verschiedener Verstandestypen in vier Teilen konzipiert ist. *Zangezi* ruft wie ein Geistlicher die Masse zum Gottesdienst: "Glockenläuten auf UM! Großes Geläute an die Glocke des UM. Alle Schattierungen des Gehirns treten vor euch hin, zur Parade aller Arten von UM. Hier! Singt alle mit!"; das Ritual selbst besteht aus einer Reihe von Wortprägungen auf *-um* und Onomatopöien des Glockengeläutes:

"GOUM! / OUM. / UUM. / PAUM . / SOUM mich / und die, die ich nicht kenne. / MUUM. / BOUM. / LAUM. / SCHAUM. / BOM! / BIM! / BAM!" usw. (SP III:334-336; W 1:366-367). Klanglichkeit findet sich im *Zangezi* auch als Thema (das Syntagma "Reiter des Lautes", die Verse "Als Lava reite die Menschheit, die Herde der Laute gesattelt. / Die Reiterei des Lautes zäum auf!", SP III:360; W 1:389) usw. Die montagehaften "Ebenen" des *Zangezi* sind nach einer Homologie mit Opernarien (vgl. Markov:81) oder Filmsequenzen aufgebaut, und die Definition der ÜG in der *Einführung* des *Zangezi* wird mit der metaphorischen Sprache der räumlichen Künste ausgedrückt. Wenn wir die Metapher Chlebnikovs von der "Baukunst aus 'Erzählungen'" auf der Ebene der intermedialen Homologien zu Ende führen wollten, könnten wir sagen, daß *Zangezi* unter den traditionellen literarischen Genres den Platz einnimmt, den im klassischen Tief- oder Hochbau das große kubistische Genre der modernen Architektur einnimmt - der Wolkenkratzer.

Nach seiner dritten grundlegenden Charakteristik - Einstellung auf multimediale Präsentation - steht die ÜG *Zangezi* in einer Korrelation mit dem Wagnerschen Genre des Gesamtkunstwerks, das auf einer Synthese von Musik, Text, Tanz und Bild aufbaut. Im Gefüge der russischen Avantgarde gehört *Zangezi* der gleichen Reihe avantgardistischer Gesamtkunstwerke an wie Kručenyčs aleatorische "Oper" *Sieg über die Sonne* (*Pobeda nad solncem*, 1913, Prolog Chlebnikov, Musik M. Matjušin, Entwürfe für die Kostüme und das Bühnenbild K. Malevič) und Majakovskijs *Mysterium buffo* (*Misterija-Buff*, 1918, Regie Mejerchol'd, Bühnenbild Malevič). Auf der Ebene der europäischen Avantgarde steht dem Genre der ÜG das dadaistische Spektakel ("simultanes Gedicht") R. Huelsenbecks, M. Jancos und Tr. Tzaras nahe, das 1916 im Züricher "Cabaret Voltaire" veranstaltet wurde.

Vom Gesichtspunkt der Diachronie des Genres in der russischen literarischen Avantgarde könnte man drei Phasen unterscheiden: die Phase der zehner Jahre im 20. Jahrhundert, in der die Lyrik dominiert, die Phase der zwanziger Jahre, in

denen die Prosa dominiert, und die Phase der dreißiger Jahre, in der das Drama dominiert. Auf allen drei grundlegenden genologischen Ebenen und in allen drei grundlegenden genologischen Phasen vollzog sich eine starke Dekanonisierung der traditionellen Genres und der traditionellen genre-medialen Pyramide. Im zweiten Jahrzehnt nehmen eine zentrale Stelle die kurzen schockierenden Verse Kručenychs mit ihrer totalen Negierung der referentiellen Funktionen der dichterischen Sprache ein, dann die neologistischen Miniaturen Chlebnikovs wie z.B. die berühmte *Bobèd'bi pelis' guby*, die grobe deästhetisierende Lyrik Majakovskijs mit ihrer hyperbolischen expressiven Funktion und schließlich die avantgardistischen Poeme, die sowohl die Futuristen Chlebnikov und Majakovskij als auch Dichter wie Pasternak und Esenin schreiben. In den zwanziger Jahren verlegt sich das Genrezentrum auf die Prosa, in der verschiedene Formen von montagehafter und dokumentarischer Prosa dominieren (Babel', Pil'njak, Šklovskij), und in den dreißiger Jahren zum absurden Drama (Majakovskij in der Zeit der *Wanze* und des *Schwitzbads*, Charms, Vvedenskij). Im Gefüge dieses globalen Geschehens im Bereich der Genres stellt Chlebnikovs ÜG die letzte Stufe der genologischen Dekanonisierung in der ersten Phase der russischen Avantgarde dar, als im Genresystem die Lyrik dominierte. Wenn wir die russische Avantgarde aus der Perspektive des Genres periodisieren wollten, könnten wir das Veröffentlichungsjahr des *Zangezi*, 1922, als obere Grenze zwischen der ersten, der "lyrischen Phase", und der zweiten, der "Prosaphase", betrachten.

Aus dem Kroatischen von Heide Zimmermann

A N M E R K U N G

Dieser Aufsatz ist im Zusammenhang mit dem Projekt *Glossarium der russischen Avantgarde (Pojmovnik ruske avangarde)* entstanden, das Aleksandar Flaker in Zagreb leitet. Eine russische Fassung dieses Artikels erscheint in *Russian Literature*, 1986, 1.

L I T E R A T U R

CHARDŽIEV, N.

- 1940 "Ot redakcii". - In: Neizdannye proizvedenija [zit. nach Sobranie sočinenij IV. München 1971].
- 1975 "Novoe o Velimire Chlebnikove". - In: Russian Literature, 9, S.5-24.

CHLEBNIKOV, V.V.

- 1968-1972 Sobranie sočinenij, t. I-IV. Hrsg. V. Markov. München; Nachdruck von: Sobranie proizvedenij I-V. Hrsg. Ju. Tynjanov und N. Stepanov. Red. N. Stepanov. Leningrad 1928-1933 [zit. SP] und Neizdannye proizvedenija. Hrsg. N. Chardžiev. Moskva 1940 [zit. NP].
- 1972 Werke 1-2. Hrsg. P. Urban. Reinbeck bei Hamburg [wo immer möglich, benützen wir die Übersetzungen dieser Ausgabe; zit. W].

FLAKER, A.

- 1981 "Književne vrste ruske avangarde". - In: Umjetnost riječi (Zagreb), Sonderband, S.47-56.
- 1984 Ruska avangarda. Zagreb.

GRIGOR'EV, V.P.

- 1983 Grammatika idiosstilja. Moskva.

HANSEN-LÖVE, A.A.

- 1978 Der russische Formalismus. Wien.

HOLTHUSEN, J.

- 1974 Tiergestalten und metamorphe Erscheinungen in der Literatur der russischen Avantgarde (1909-1923). München.

JAKOBSON, R.

- 1921 "Novejšaja russkaja poëzija". - In: Texte der russischen Formalisten II. München 1972.
- 1960 "Linguistics and Poetics". - In: Style in Language. Hrsg. Th.A. Sebeok. New York, London.

MARKOV, V.

- 1962 The Longer Poems of Velimir Khlebnikov. Berkeley and Los Angeles.

ORAIĆ, D.

- 1981 "Hljebnikov budućnosti" [Übersetzung und Interpretation des Zangezi]. - In: Dometi (Rijeka), 6, S.5-35.
- 1983 "Zvjezdani jezik Velimira Hljebnikova". - In: Gordogan (Zagreb), 10-11, S.188-196. [Russ. - In: Russian Literature, 1985, 1, S.45-51].

TYNJANOV, JU.

- 1928 "O Chlebnikove". - In: Sobranie proizvedenij [zit. nach Sobranie sočinenij I. München 1968].

VROON, R.

- 1983 Velimir Hlebnikov's Shorter Poems. A Key to the Coinages. Ann Arbor, Michigan.



Peter DREWS (Freiburg i.Br.)

ESIR

Chlebnikovs Werke enthalten zahlreiche orientalische und asiatische Motive, die seine Zukunftsvisionen als einen Eurasianismus sui generis erscheinen lassen.¹ Dieser wird besonders deutlich in der bisher wenig erforschten Erzählung *Esir*, indem hier in der Verschmelzung westlichen und östlichen Denkens auf der Basis uralter Mythen der Mythos einer neuen Welt entsteht, der - obgleich zukunftsweisend - letztlich einen überzeitlichen und damit statischen Charakter hat.

Das nicht ganz vollendete Werk entstand im wesentlichen wohl in den Jahren 1918-1919,² doch erste Anregungen hierzu dürfte Chlebnikov schon erheblich früher bekommen haben, zumal er zeitweilig engen Kontakt zu symbolistischen Kreisen besaß, in denen Fragen der asiatischen Kultur- und Geisteswelt intensiv diskutiert wurden. So schreibt er Anfang 1913 an Kručenyč (III:298)³:

Между прочим, любопытны такие задачи: (..) 3) Сделать прогулку в Индию, где люди и божества вместе. 4) Заглянуть в монгольский мир.

Das Sujet des Werkes folgt dem konventionellen Schema einer historisierenden Abenteuer-Erzählung: der von der Insel Kulaly (im Ostteil des Kaspischen Meeres) stammende Fischer Istoma lernt im Frühjahr 1670 in Astrachan' den Inder Krišnamurti kennen, der ihn durch seine Berichte über Asien sowie allgemein über die Weltlage fasziniert und ihm schließlich prophezeit, auch er selbst werde dereinst nach Indien gelangen. Auf dem Rückweg von Astrachan' wird Istoma von Kalmücken überfallen und schließlich als Sklave verkauft. Über Persien gelangt er nach Indien, das er nach seiner Flucht fünf Jahre lang durchwandert, ehe er in seine Heimat zurückkehrt. Diese findet er jedoch verlassen vor, und so zieht er ziellos weiter,

einer unbekanntem Zukunft entgegen.

Die Erzählung ist geographisch wie zeitlich nur in Ansätzen näher umrissen. An Handlungsorten wird allein Astrachan' eingehender beschrieben, während sich Chlebnikov bei den übrigen Schauplätzen mit der Erwähnung von Namen (Kulaly, Isfahan) begnügt und den Schlußteil der Handlung - die Wanderungen Istomas - nur noch vage mit 'Indien' lokalisiert. Die Handlungszeit wird nur indirekt eingegrenzt, indem Chlebnikov Astrachan' als eine Stadt schildert, die "damals vom Ruhm Razins erfaßt" (II/2:87), offensichtlich aber noch nicht von dessen Truppen eingenommen worden war. Hinweise auf die zeitliche Einordnung der Erzählung enthalten zudem die Reden des Inders Krišnamurti, der von den Auseinandersetzungen zwischen dem Groß-Moghul Aurangzeb⁴ und dem Mahraten-Herrscher Śivājī⁵ berichtet (1670 ff.). Die Sikh-Gurus Govindh Singh und Tēgh Bahādur werden allerdings historisch falsch eingeordnet - Govindh Singh war der N a c h f o l g e r des 1675 hingerichteten Tēgh Bahādur (II/2:90). Etwas unklar erscheint die Erwähnung des "unlängst beendeten Aufstandes" des Chinesen Čang-gient-šong (II/2:90). Möglicherweise ist hiermit der Rebellenführer Chang Hsien-chung (ca.1605-1647) gemeint, dessen von den Mandschuren niedergeschlagener Aufstand das Ende der Ming-Dynastie beschleunigen half.

Die Angaben über Handlungsorte und -zeit sind allerdings nur von untergeordneter Bedeutung. Wesentlich größere Aufmerksamkeit beanspruchen Schilderungen des sozialen und vor allem geistigen Klimas, in dem die Erzählung angesiedelt ist. Hierbei konzentriert sich Chlebnikov auf drei Kulturkreise, die entsprechend dem Fortgang der Handlung berührt werden: die russische, tatarische und indische Kultur.

Das russische Milieu wird zunächst aus der Perspektive der unteren sozialen Schichten geschildert, denen ja auch die Gestalt des Istoma entstammt. Neben dem Alltagsleben werden vor allem Aspekte der Volksreligion betont, indem sich ein Teil der Handlung im Hause eines Altgläubigen abspielt. Im weiteren Verlauf der Erzählung wird das russische Element

sodann um panslavische Komponenten bereichert. In der Gefangenschaft lernt Istoma die Gefangene Jadviga kennen, deren Name an die polnische Königin Jadwiga (Hedwig) erinnert, die - später heiliggesprochen - als fromme, selbstlose Herrscherin galt. Ihr Russisch ist mit Polonismen und Ukrainismen durchsetzt: *Jak na more!* (II/2:98) - *Vin kakoj? či on sedoj?* (II/2:99) (vgl. poln. *jak, czy*, ukr. *čy, vin*). Darüber hinaus assoziiert der Autor mit ihr heidnische slavische Gottheiten, die eher dem Bereich der Volksreligion zuzurechnen sind. Jarila (II/2:99) ist eine nicht näher bekannte Gottheit, zu deren Ehren bis ins 19. Jahrhundert vor allem in Weißrußland bacchan-tische Frühlingsfeiern veranstaltet wurden. In diesen Umkreis gehört auch die *Vesennjaja Ljalja*, wohl eine Abwandlung von *Lel'*, des angeblichen Sohnes der Liebesgöttin Lada. Der Name *Lel'* taucht erstmals in polnischen Schriften des 16. Jahrhunderts auf, deren Verfasser wohl die Zeilen einiger Heiratslieder (*La-la-la*) mißdeutet hatten. Dennoch ließen sich auch Vertreter der russischen Romantik, darunter Puškin, von dieser vermeintlichen Gottheit inspirieren, und so ist verständlich, daß Chlebnikov ebenfalls dieses Dubiosum übernahm.

Die russische Gesellschaft wird somit einerseits unter sozialen Aspekten geschildert (in Anlehnung an das Milieu, das Chlebnikov selbst in Astrachan' kennenlernte), andererseits unter Betonung volksreligiöser und nicht zuletzt gemeinslavischer mythologischer Züge. Dieser etwas eigentümliche Synkretismus, dessen Bogen sich im Fall Rußlands bzw. der Slawen von den Altgläubigen über den Katholizismus (Jadviga) bis hin zu den Mythen spannt, setzt sich auch in der Darstellung der beiden anderen Kulturräume fort. Der Übergang wird dabei durch die Tatsache erleichtert, daß Astrachan' ohnehin in der geschilderten Zeit (und weit darüber hinaus) ein Schmelztiegel der Nationalitäten und damit auch Kulturen war und Chlebnikov die Stadt somit zu Recht als wichtigsten Handelsknotenpunkt Rußlands für den Verkehr mit dem Orient und Asien, insbesondere Indien, vorstellen kann.

Bezüglich des tatarischen Umfeldes scheint Chlebnikov kei-

nen allzu großen Wert auf Differenzierung gelegt zu haben. Nur gelegentlich erwähnt er Bezeichnungen wie "Kalmücken" oder "Kirgisen". Ansonsten betrachtet er das Milieu, in dem sich der gefangene Istoma bewegt, trotz aller Heterogenität als Einheit, womit er sich durchaus im Rahmen des gängigen Sprachgebrauchs hält ("Tataren" als Oberbegriff für zahlreiche türkische und mongolische Völkerschaften).

Das Alltagsleben wird in diesem Bereich allenfalls noch gestreift, so in Ausdrücken wie *bozo* (II/2:95), einem alkoholischen, aus Brot gewonnenen Getränk der Kalmücken. Nicht ganz klar ist die Bedeutung des Wortes *ašaj* (II/2:97). Möglicherweise hat Chlebnikov hier einen (russischen) Imperativ zu dem in verschiedenen Türksprachen existierenden Wort *aša* (essen, trinken) gebildet.⁶

Einer eindeutigen Zuordnung entzieht sich auch das Wort *esir*, das in dieser bzw. ähnlicher Form in allen Türksprachen vorkommt und "Gefangener" bzw. "Sklave" bedeutet (vgl. türk. *esir*, aserb. *äsir*).⁷ Welche Sprache Chlebnikov konkret gemeint haben könnte, läßt sich nicht mit Sicherheit feststellen. Bemerkenswert ist allenfalls, daß er auf die Wiedergabe des aus dem Arabischen (*asīr*) stammenden Wortes in seiner russischen Gestalt (*jasyr'*, seltener *esyr'*⁸) verzichtet hat.

Das Milieu der Gefangenschaft Istomas wird im übrigen fast ausschließlich durch religiöse und mythische Komponenten repräsentiert. Hierzu gehören Anspielungen auf die Konversion von Teilen der tatarischen Völker zum Islam, die allerdings als Relikte der Vergangenheit auftauchen (*Net boga krome boga* - II/2:94). Auf den Islam verweisen auch die Namen zweier Herren Istomas - Mansur (türk. der Siegreiche; dem Gott hilft) (II/2:100) und Ahmed⁹ (der höchst Lobenswerte; Beiname des Propheten Mohammed) (II/2:97 f.).

Die meisten bezüglich des tatarischen Milieus verwendeten religiösen Ausdrücke verweisen auf den mongolischen Lamaismus, zu dem sich u.a. auch die Kalmücken und Kirgisen bekannten. So läßt Chlebnikov einen alten Kalmücken von Tschingis Khan als *Čingiz bogdo-čan* sprechen (II/2:95). *Bog<d** (kalm.),

das als Ehrentitel nur herausragenden Herrschern zukommt, bedeutet "majestätisch", aber auch "heilig".¹⁰ Letzteres scheint hier vorrangig impliziert zu sein, denn in einer auktorialen Anmerkung heißt es: *Velikij Čingiz kazalsja emu bespečnym bogom vojny* (II/2:95). In der Tat wurde Tschingis Khan schon bald nach seinem Tode in der mongolischen Volksreligion als politischer Schöpfergott und Initiator verschiedener Bräuche, insbesondere Hochzeitsrituale, verehrt.¹¹

Die Erwähnung des *Sjumer-Ulu* (*Sümṛ ūl*¹²) (II/2:95) bezieht sich gleichfalls auf den mongolischen Lamaismus. In dessen Mythologie bezeichnet er den Weltenberg als Sitz der Götter, während Chlebnikovs Deutung des Berges als Versammlungsort der Toten im Paradies eher dem Volksglauben entspricht. Die Gestalt der Gottheit *Okyn-Tengri* (II/2:95) hat der Autor dagegen gründlich mißverstanden, indem er sie als "Gott der Flamme" (nach russ. *ogon'*) darstellt. In Wirklichkeit handelt es sich hierbei um *okṇ tengṛ*, eine Mädchen-Gottheit (kalm. *tengṛ* = Himmelsbewohner). Diese entspricht der Śrīdevī der indischen Mythologie, einer Begleiterin Viṣṇus in dessen Inkarnation als "Mensch-Löwe" (*Sthauna-Narasimha*),¹³ die Glück und Wohlstand verheißt.¹⁴ Allerdings könnte Chlebnikov sie auch mit *G^{al}in okṇ tengṛ* verwechselt haben, der "Feuer-Mädchen-Gottheit".

In den weiteren Bereich der mongolischen Kultur gehört der Kudatku Bilik (*Qutadḡu Bilig*) des Yūsuf aus Balasaḡuni (II/2:97).¹⁵ Dieses 1069 vollendete uigurische didaktische Poem behandelt Fragen der gesellschaftlichen und sozialen Ordnung, wobei es sich deutlich an einige islamische Vorbilder anlehnt, vor allem Firdousīs *Sāh-nāme* und Kaikā'ūs' *Qābūs-nāme*. Zahlreiche Motive des *Qutadḡu Bilig* fanden in der Folgezeit Eingang in die Volksliteratur.

Dem Lamaismus ist im übrigen möglicherweise auch der Name *Kunbi* (II/2:100) zuzurechnen, den Chlebnikov dem Sikh-Begleiter Istomas gibt. *Kanbo* war der Titel der lamaistischen Klostervorsteher der Kalmücken, wurde aber darüber hinaus im Sinne von "Weiser", "Gelehrter" verwendet.

Die (volks-)religiösen und kulturellen Phänomene des Tarenten-Milieus werden von Chlebnikov, von kleineren Ausnahmen abgesehen, weitgehend korrekt wiedergegeben. Auf welche Quellen er sich dabei stützte, läßt sich nur vermuten. Er dürfte jedoch seine Kenntnisse der mongolisch-tatarischen Kultur zumindest teilweise den Werken des seinerzeit führenden russischen Mongolisten Aleksej Matveevič Pozdnev verdanken.¹⁶

Demgegenüber weist die Darstellung des indischen Kulturkreises, die sich allein auf das Religiöse beschränkt, eine Reihe von mißverständlichen, ja fehlerhaften Deutungen auf. Bezüglich des Sikhismus werden dessen eigentlicher Begründer, Guru Nānak (1469-1538), und sein Vorläufer, der Mystiker Kabīr (ca.1440-ca.1518), allzu unvermittelt nebeneinander gestellt (II/2:89 f.). Die Lehre von der Gleichheit und Brüderlichkeit *a l l e r S i k h s* (und keineswegs zunächst, wie bei Chlebnikov, *a l l e r M e n s c h e n* - II/2:90) geht in ihrer endgültigen Formulierung sogar erst auf Guru Govindh Singh (1675-1708) zurück, ist also im Rahmen der Erzählung ein Anachronismus.

Die Einbeziehung des Sikhismus zeigt, daß es hinsichtlich der indischen Kultur Chlebnikov wiederum darum geht, hauptsächlich synkretistische bzw. häretische, nicht zuletzt für das einfache Volk attraktive religiöse Strömungen herauszustellen. Hierbei wird der Jainismus allerdings, ohne daß die Bezeichnung ausdrücklich erwähnt würde, nicht ganz zutreffend nur als *ras-kol* (II/2:92) genannt - im 17. Jahrhundert konnte sich der Jainismus, wie auch der Buddhismus, längst als eigenständige Religionsgemeinschaft betrachten. Zudem verwechselt Chlebnikov zwei der Hauptströmungen des Jainismus - die "Sonnengekleideten" (*odetye v solnce* - II/2:92), beziehen sich auf die asketische Richtung der *Digambaras* (Luftgekleidete), während die *Śvetambaras* (Weißgekleidete) die moderate Strömung des Jainismus darstellen. Etwas unverständlich klingt auch der Hinweis auf den *Galai-gala-jama indusov* (sic - II/2:90), mit dem wohl der Dalai-lama der tibetanischen Buddhisten gemeint ist.

Die Verwendung von Begriffen aus der Mythenwelt des Hin-

duismus zeugt von allenfalls oberflächlichen Kenntnissen Chlebnikovs. *Kāla-Gamza* (II/2:91) dürfte eine Eigenschöpfung des Autors sein, zumal die hier verschmolzenen Bezeichnungen in der Hindu-Mythologie nicht zusammengehören. *Kāla* (Zeit, Tod) ist sowohl der Name Śivas in seiner Inkarnation als "Zeit" als auch der Name des Totengottes Yama, der Śiva unterstellt ist. *Hamsāḥ* (Schwan, Wildganser) ist dagegen das Reittier des Schöpfergottes Brahmā. Als tierische Maske des schöpferischen Prinzips ist er gleichermaßen erdverbunden (auf dem Wasser lebend) wie freies Geschöpf im All. In der Verbindung von sterblicher Hülle und unsterblicher, sich in das All erhebender Seele ähnelt er dabei dem Wesen des Menschen.¹⁷ Diese Deutung korrespondiert allerdings durchaus mit der Darstellung Chlebnikovs - der Befreiung des wilden Schwans, als dessen Ebenbild sich der Fischer (!) *Istoma* fühlen kann (II/2:92 f.).

Abgesehen etwa vom Bild des Schwans stellt Chlebnikov die Gestalten und Begriffe der Hindu-Mythologie eher eindimensional dar. Dem Leser wird dabei nicht bewußt gemacht, daß diese Bezeichnungen in aller Regel Ausdruck einer Synthese konträrer Prinzipien sind. So ist *Kālī* sicherlich die Göttin des Todes, als die sie Chlebnikov vorstellt (II/2:102) - zugleich ist sie aber nur eine von mehreren Manifestationen einer Gottheit, die in ihrer 'positiven' Gestalt u.a. als *Pārvatī* auftritt, als Verkörperung der treuen Gattin (Śivas), und die auch als positive weibliche Energie des Alls begriffen wird. Ebenso ist *Māyā* (II/2:104) nicht nur die "Illusion" (*mirovoj prizrak* - ebenda), sondern auch die positive Kraft der Götter zur steten Wandlung, der "dynamische Aspekt der universellen Substanz".¹⁸

Reichlich unvermittelt erscheint im Text auch das Wort *Aum* (Om - II/2:91), das sich durchaus in Parallele setzen ließe zu Chlebnikovs "Sternensprache". Das mystische *Aum* (Ja, Amen) der vedischen Lob- und Zaubergesänge gilt als "Ausdruck und Bestätigung der Ganzheit der Schöpfung": A = Welt der Erfahrung, U = Welt des (irdischen) Traums, M = transzendenter Schlaf, Auflösung der Erfahrung in Nicht-Erfahrung.¹⁹

Ohne rechten Zusammenhang gibt sich schließlich ein Zitat

aus dem Rigveda, der berühmte, von Hindus gern als Morgengebet rezitierte *Gāyatrī-Mantra* (*Gāyatrī* = achtsilbiges Versmaß, *Mantra* = magische Formel):

*Tāt savitūr vāreṇyam bhārgo devāsya dhīmahi /
dhīyo yó naḥ pracodáyāt.*²⁰

Dieses vorzügliche Licht des Gottes Savitṛ empfangen wir, der unsere Gedanken anregen soll.²¹

Chlebnikov gibt den Vers korrekt wieder, sieht man von kleinen Unstimmigkeiten ab (II/2:103: *prakodajtat, devazija*,²² Nachstellung des letzteren Wortes). Auch seine Übersetzung entspricht durchaus gängigen Versionen (*Savitṛ* ist die geläufige russische Form). Allerdings ist Savitṛ (*Sarasvatī* u.a.), Gattin und zugleich Tochter *Brahmās*, keineswegs d e r Sonnengott, wie der Text Chlebnikovs vermuten lassen könnte, sondern nur eine seiner Manifestationen.

Der faktische Hintergrund der Erzählung *Esir* ist damit letzten Endes weitgehend ein inkohärentes, teilweise mit Fehlinterpretationen behaftetes Konglomerat historischer und vor allem religiöser Elemente. Hierbei werden synkretistische und häretische Strömungen in den Vordergrund gestellt, deren mystische Aspekte (so auch in der Darstellung asketischer Hindus) insbesondere auf den volksnahen, intuitiv gelebten Glauben verweisen.

Dennoch fügen sich diese Komponenten nahtlos in das Gesamtgefüge der fiktiven Erzählung ein. Diese enthält im Kern die Parabel von der Suche eines Menschen nach wahrer Erkenntnis, die sich ihm jedoch erst auf dem Leidensweg erschließt. *Istoma* ("wohlige Ermattung" - bereits der Name deutet symbolhaft das Ziel der Suche an), ein den Elementen (Wasser!) verhafteter und in der Wildnis lebender Halb-Barbar, wird mit den zerstörerischen Elementen der Zivilisation konfrontiert (die Parallele zu *Sten'ka Razin* wie zum 1. Weltkrieg ist sicherlich beabsichtigt). Er wird selbst Opfer der Zerstörung, doch diese eröffnet ihm zugleich den Weg zu einer neuen Freiheit. Hierbei erkennt er, daß diese nicht als statisches Endziel existiert, sondern vielmehr in der freiwilligen Ergebung in den zwangs-

läufigen Kreislauf von Geburt und Tod besteht. Erst das Akzeptieren dieser 'Illusion' setzt jene schöpferischen Kräfte frei, die zur Selbstvervollkommnung führen (II/2:101)²³:

Будь самым, самым собой, через самого себя, углубляясь в самого себя, озаряемый умным светом.

Symbol der elementaren Zerstörung, die zugleich einen Neubeginn bedeutet, sind die "wilden Tiere", ist die Istoma umgebende Wildnis des Wassers. Begleitet wird sein Weg von Gottheiten, die Geburt und Tod repräsentieren - bacchantische Gottheiten, Tschingis Khan, Sonnengötter. Die Elementarkraft der Mythen als der Synthese von Geburt und Tod spiegelt sich dabei nicht nur in der Natur oder in Gottheiten, sondern auch in der mystischen Vereinigung von Wolga und Ganges - die wilde Natürlichkeit Rußlands verbindet sich mit dem Emblem des ewigen Kreislaufs des Weltengeschehens, erneut symbolisiert im Bild des Schwans: *Lebedija*. Von nur geringer Bedeutung für die Erzählung ist dabei, daß Chlebnikov damit auf einer für ihn fast typischen Fehl-Etymologie aufbaut: *Lebedija* (*Levédia*), die alte Bezeichnung für das Stammland der Ungarn zwischen Don und Dnepr, läßt sich wohl kaum mit dem russischen Wort *lebed'* in Verbindung bringen.²⁴

Istoma wird auf seinem Weg auch von Greisen und gelehrten Männern begleitet, von denen einer besondere Beachtung verdient: Krišnamurti. Auf den ersten Blick könnte man hier eine Anspielung auf den Kṛṣṇa-Kult um die volkstümlichste der Inkarnationen Viṣṇus vermuten, zumal die Kṛṣṇa-Sekten gerade im 13.-16. Jahrhundert in Indien eine bedeutende Rolle spielten. Doch offensichtlich bezog Chlebnikov seine Gestalt des Krišnamurti aus einem ganz anderen Kontext, dem der neueren Theosophie. Annie Besant, jahrzehntelang Vorsitzende der "Theosophical Society" in Adyar, einem Vorort von Madras, stellte 1910 Jiddu Krishnamurti ("Gestalt des Kṛṣṇa"/1895) der Öffentlichkeit als neuen "Weltenlehrer" vor und gründete ihm zu Ehren sogar 1911 den Orden des "Sterns des Ostens". Krishnamurti, der sich im übrigen später von den Theosophen trennte, wurde hiermit zum Symbol einer mystischen Weltlehre, die, von Helena Blavatsky

(Blavatskaja) in den Grundzügen konzipiert, wesentlich auf Vorstellungen des Hinduismus und Buddhismus fußt. Parallelen zu dieser neueren Theosophie finden sich auch im Konzept Chlebnikovs, weshalb hier einige von deren Grundzügen - wenn auch in äußerst knapper Form - skizziert werden sollen.

Entsprechend der Theosophie gelangt das Individuum durch einen Kreislauf von Wiedergeburten zum allmählichen Bewußtsein des Göttlichen, wobei ihm "ältere Brüder" (Mahatmas) helfen. Die Geschichte der Menschheit erscheint hierin als ein göttlicher Plan der Vervollkommnung des Menschen in verschiedenen Stufen von Rassen, die eine jeweils eigene Religion prägt. Jede Religion enthält dabei im Kern göttliche Wahrheit, muß jedoch überwunden werden, damit der Mensch zu einer von jeglichem Ballast befreiten Erkenntnis gelangen kann. Ähnlich wird auch in *Esir Istoma* gleichsam wiedergeboren und durch "ältere Brüder" von Religion zu Religion geführt, bis er die innere Freiheit zumindest ahnt.

In das Bild der theosophischen Anklänge fügt sich auch die Gestalt des Pfauen ein, die schließlich den Schwan ablöst. Der Pfau ist in der indischen Mythologie das Reittier Subrahmanyas, des Sohnes Śivas und Kriegsgottes, der zugleich den Sieg verleiht. Dieser wird gerade in Südindien besonders verehrt, ja er ist das Emblem des in unmittelbarer Nähe von Adyar gelegenen Stadtteils Mylapore (Pfaueninsel). Möglicherweise war Chlebnikov diese Verbindung nicht bekannt, aber dennoch illustriert sie in augenfälliger Weise die Parallele zwischen seinem Konzept und der neueren Theosophie.

Theosophisches Gedankengut war Chlebnikov ohnehin im Umkreis der Symbolisten leicht zugänglich, wieweil diese auch aus anderen, verwandten Quellen schöpften (bekanntlich befaßten sich zahlreiche Symbolisten nicht nur mit asiatischen Religionen und mystischen Lehren, sondern u.a. mit dem Werk Nietzsches, das teilweise ähnliche Auffassungen enthält, wieweil in einem anderen Kontext). So findet sich die Apotheose des Sonnengottes ebenso bei Bal'mont wie die Betonung des Kreislaufs der Wiedergeburten (vgl. *Snežnye cvety* 1896), und mystische Geistes-

strömungen werden in zahlreichen Romanen Belyjs, Brjusovs und Merežkovskijs behandelt. Überhaupt steht Chlebnikov in seiner Konzeption von Geschichte als Kultur- und Geistesgeschichte, wie sie im 19. Jahrhundert vertreten wurde (J. Burckhardt u. a.), den Symbolisten sehr nahe.

Die formale Anlage der Erzählung zeigt ebenfalls eine deutliche Nähe zur symbolistischen Prosa, aber auch zu den "orientalischen" und "Renaissance"-Novellen des späteren 19. Jahrhunderts (Leskov, Turgenev). Gerade in den "historischen" Erzählungen und Kurzromanen eines Sergej Auslender und Michail Kuzmin findet sich das Motiv des - Märchenerzählungen verwandten - "wandernden Helden", der auf der Suche nach der eigenen Identität ist. Die konkreten zeitlichen und geographischen Bezüge werden dabei allenfalls angedeutet, treten aber letztlich zurück zugunsten einer eher überzeitlichen Schilderung eines geistigen Milieus, das in seinen Grundzügen eindeutig auf die Zeit des schreibenden Autors verweist. Chlebnikovs *Esir* stellt sich somit als ein Werk dar, das nicht nur thematisch, sondern auch in der äußeren Anlage weitestgehend die historische Prosa des russischen Symbolismus reflektiert.

A N M E R K U N G E N

¹ Vgl. S. MIRŠKY, *Der Orient im Werk Velimir Chlebnikovs*. München 1975; Ju. LOŠCIC/V. TURBIN, *Tema Vostoka v tvorčestve V. Chlebnikova*. - In: *Narody Azii i Afriki IV*, 1966:147-160.

² Vgl. R. MCLEAN, *The Prose of Velimir Chlebnikov*. Phil. Diss. Princeton University 1974:186 ff.

³ Sämtliche Zitate aus Werken Chlebnikovs sind folgender Ausgabe entnommen: V. V. CHLEBNIKOV, *Sobranie sočinenij*. München 1968-1972.

⁴ CHLEBNIKOV: *Aurengzipp* (II/2:90).

⁵ CHLEBNIKOV: *Savadži* (ebenda).

⁶ Vgl. V. V. RADLOV, *Opyt slovarja tjurkskich narečij Bd. 1*. St. Peterburg 1893 (Nachdruck Moskau 1963):Sp. 587; M. RÄSÄNEN, *Versuch eines etymologischen Wörterbuchs der Türksprachen*. Helsinki 1969:29.

- ⁷ RADLOV 1893:Sp.876; RÄSÄNEN 1969:50.
- ⁸ Vgl. Slovar' sovremennogo russkogo literaturnogo jazyka Bd.17. Moskau, Leningrad 1965:Sp.2114 f.
- ⁹ CHLEBNIKOV: *Achmet*.
- ¹⁰ Vgl. G.J.RAMSTEDT, Kalmückisches Wörterbuch. Helsinki ²1976:49.
- ¹¹ Vgl. W.HEISSIG, Die Religionen der Mongolei. - In: Die Religionen der Menschheit Bd.20. Stuttgart usw. 1970:296-428/370 ff.
- ¹² RAMSTEDT 1976:340.
- ¹³ Vgl. R.S.GUPTE, Iconography of the Hindus, Buddhists and Jains. Bombay 1972:31.
- ¹⁴ Vgl. auch HEISSIG 1970:355 f.
- ¹⁵ CHLEBNIKOV: *Kudaǰku-Bilik* (II/2:97) (vielleicht ein Versehen des Herausgebers des Manuskripts - russisches kursives t und š sind bei flüchtiger Schreibweise sehr ähnlich).
- ¹⁶ Vgl. z.B. A.M.POZDNEEV, Astrachanskije kalmyki i ich otnošenije k Rossii do načala nylenešnego stoletija. St.Peterburg 1884.
- ¹⁷ Vgl. H.ZIMMER, Indische Mythen und Symbole. Düsseldorf, Köln 1972:56 ff.
- ¹⁸ Ebenda, S.31; ausführlicher: ders., Maya. Der indische Mythos. Stuttgart, Berlin 1936, passim.
- ¹⁹ Ebenda, S.171.
- ²⁰ T.AUFRECHT, Die Hymnen des Rigveda Bd.1. Wiesbaden ³1955:271 (3, 62, 10).
- ²¹ K.F.GELDNER (Übers.), Der Rig-Veda Bd.1. Cambridge 1951 (= Harvard Oriental Series Bd.33):410.
- ²² Vgl. MCLEAN 1974:188.
- ²³ Vgl. ebenda, S. 153 ff.
- ²⁴ Vgl. M.VASMER, Russisches etymologisches Wörterbuch Bd.2. Heidelberg 1955:22.

Ray COOKE (Oxford)

CHLEBNIKOV'S *PA DUČAJA* TEXTS: A VISION OF WAR

Известно, что припадки эпилепсии, собственно самая *падучая*, приходят мгновенно... Страшный, невообразимый и ни на что не похожий вопль вырывается из груди; в этом вопле вдруг исчезает как бы все человеческое, и никак невозможно, по крайней мере очень трудно, наблюдателю вообразить и допустить, что это кричит этот же самый человек.

Dostoevskij: *Idiot*

Towards the end of November 1921 Chlebnikov embarked on what was to be the last of his many journeys across Russia. He travelled by train from Pjatigorsk in the Caucasus, where he had been working as a night watchman for *Rosta*, to Moscow, where he had high hopes of finally publishing some of his works. He can have been under few illusions about the difficulty of making such a journey. He had recently written to his father about the 'terrible' travelling conditions¹ and had already, apparently, been robbed during one unsuccessful attempt to reach Moscow.² This interrupted journey, which took him from Baku only as far as Pjatigorsk, lasted seven days. The journey from Pjatigorsk to Moscow, where he arrived a few days before the new year of 1922,³ was to take him a month. As he wrote home from Moscow in January 1922 (SP V: 324):

Ехал в Москву в одной рубашке... Ехал в теплом больничном поезде месяц целый.

Little is known about this journey in the hospital train. There is, however, at least one published work by Chlebnikov which seems to relate to it; SP III: 228 contains the following short poem:

На глухом полустанке
 С надписью "Хапры",
 Где ветер оставил "Кипя"
 И бросил на землю "ток",
 Ветер дикий трёх лет.
 Ветер, ветер!
 Сломав жестянку воскликнул: вот ваша жизнь!
 Ухая, охая, ахая всей братвой
 Поставили поваленный поезд
 На пути - катись!
 И радостно говорим все сразу - есть!
 Рок, улыбку даешь?

As Stepanov points out (SP III: 384), the poem is dated 14 XII 21,⁴ which would coincide with the time when the journey took place. The location referred to in the poem (*polustanok "Chapry"*) is slightly problematic. Firstly, Stepanov is inconsistent in the name he gives to the station, since in the notes to the poem (SP III: 384) he also refers to it as *Chajry*. Secondly, no matter what name Stepanov gives, the name of the station in Chlebnikov's autograph of the poem clearly reads *Chopry*.

Of these *Chajry* is probably a misprint. *Chapry*, however, can be traced not only as the name of a station, but also of one located in the vicinity of Rostov-on-Don. Curiously it is not, as Stepanov says (SP III: 384), on the railway line between Pjatigorsk and Rostov, but a few kilometres west of Rostov on the line towards Taganrog. Chlebnikov's train would still probably have passed through Chapry, after Rostov, en route to Moscow via Char'kov. In writing *Chopry* it is possible that Chlebnikov was mistaken (his rendition of proper names was not always accurate); one should note, however, that *Chopry* (and *Chopy*) can be found as an alternative for *Chapry*.

The hypothesis is that the poem has an autobiographical context and is related to an event which took place on Chlebnikov's journey. The poem also has broader ramifications. For

example, the wind responsible for toppling the *kipjatok* sign (ingeniously split in two in the poem as it is on the station platform) is also depicted metaphorically as the "wild wind of three years".⁵ This in all probability refers to the three years of civil war which followed the October revolution. Rostov, similar to many cities, witnessed a good deal of conflict during this period. The station Chapry may have been one of the many battlegrounds.

The civil conflict also comes to mind with the reference to *bratva*, used frequently by Chlebnikov to denote the revolutionary masses (see, for example, NP: 61-62, SP III: 240); and the poem also recalls the revolutionary upheaval by twice being headed in the autograph *gor(jačee) pole*⁶, a reference to the revolutionary *poema* published by Stepanov as *Pračka* (SP III: 232-260) and written by Chlebnikov not long before his departure for Moscow. The *uchaja, ochaja, achaja* also recalls this poem (SP III: 257, 260). One might also note the closing reference in *Na gluchom* to fate (*rok*) and the use of the terms *daeš'* and *est'*, which echo lines in *Zangezi* (SP III: 347, 354).

Na gluchom is one of the many 'miniatures' in Chlebnikov's writings which reveals considerable detail when looked at more closely and in relation to other texts. It provides us with some idea of the concerns preoccupying Chlebnikov at the time of his final journey northwards.

One point of reference for this last journey across Russia is a comment by Majakovskij, who wrote in his obituary of Chlebnikov that the latter had finally reached Moscow "in a carriage of epileptics, exhausted and in rags, wearing just a hospital robe".⁷ It is the presence of epileptics on the train which also features in a little-known memoir by another of Chlebnikov's fellow-poets, Aleksej Kručnych. In a 1930 edition of Chlebnikov's *Zverinec* (published in only 130 copies) Kručnych writes the following:⁸

К концу 1921 г. Велимир в санитарном вагоне выехал в Москву. Соседями его по вагону были эпилептики, которые на станциях устраивали искусственные припадки и затем подбирали вещи, брошенные разбежавшейся в испуге публикой.

Таким же образом больные разгоняли посетителей буфета, а сами набрасывались на оставленные тарелки и съедали по 4 обеда сразу. После плотной еды, а может быть и выпивки, приходили в веселое настроение и, по возвращении в вагон, пытались облить бороду Хлебникова керосином и поджечь ее, чтобы устроить "пляску диких у огня".

Since Kručenyč saw Chlebnikov shortly after the latter's arrival in Moscow, he may have heard this account of the journey then. The veracity of Kručenyč's rendition is difficult to determine. Nonetheless, unpublished manuscripts of Chlebnikov dating from this period contain two works which refer to epilepsy. This would seem to suggest that Kručenyč's remarks bear some relation to the truth (as Majakovskij's remark also implies) and that Chlebnikov not only came into contact with epileptics during his journey northwards, but also was sufficiently motivated to reflect the encounter in his creative work.

One of the works (which I shall refer to as the *Padučaja* texts) reads as follows:⁹

- 1 Ножом падучей неумолимо
Подступила песня к горлу и говорит зарежу!
Вздрагивает вселенная и небо от моих ударов грудью,
Точно поезд больных в Дондоле, Донстепи,
- 5 Бьюсь в корчах слова, прижатый размером.
Хры хырр хры!
Ать, стерва!
Господа мать,
Бьюсь в припадке.
- 10 Нет,
Не уйдешь песнь.
Врешь сучкина дочь.
Пеной из губ
Покрыл стар(ый) земной шар.
- 15 Течет новая вера.
Стой вера.
Стой государства.
А курвы
Хрипят
- 20 Сколько?
150 милл(ионов).
Беда!
Братва бросайся! В море.
А Господа мать!
- 25 Не уцелела голова,
Не спас головы
Для красной свободы.

The text contains a clear reference to the hospital train (line four) in which Chlebnikov travelled to Moscow and to a location (in the Don region) which would be consistent with such a journey.

The presentation here of the theme of epilepsy is of considerable interest. Firstly, western borrowings in Russian being generally anathema to Chlebnikov, he uses not *èpilepsija*, but the Slavic variant *padučaja*. Secondly, the onset of the fit is immediately equated in the text to two important concepts: the threat of a weapon - the "knife"; and the arrival of the "song" - and therefore poetic inspiration and creativity.¹⁰ These concepts both receive further development. The poetic-I, who is suffering the fit, is described as struggling in the convulsions of "the word" and as being seized by "measure" as his "song" approaches. (In its origins, of course, poetry was often associated with ideas of spiritual possession).

When the "song" begins to break loose, however, its first utterances are coarse, incomprehensible sounds (*Chrry chyr* *chrry*). As they become more articulate and the fit takes hold, it becomes clear that the language of the epileptic fit is the language of revolutionary Russia and of the civil conflict which the revolution provoked; it is a language of commands, curses and "misfortune" (*beda*) as the revolutionary masses (*bratva*) are unleashed to perform their task.

In the complex pattern of associations which Chlebnikov presents here, the equating of the attack of epilepsy to a knife shows how the "song" of the fit is not a particularly welcome phenomenon for the epileptic. Indeed, this song is threatening to cut his throat. Hardly surprising then that he seems to try and prevent it from forming (*B'jus' v pripadke./ Net,/ Ne ujdeš' pesn'*). To no avail, however. The fit occurs; the universe and heavens tremble; and foam escapes from the lips, covering the old world with a new faith.

This presentation of the epileptic fit brings to mind an episode in an earlier work by Chlebnikov. In *Vlom vseleňnoj*,

one of the characters, giving voice to some of Chlebnikov's own ideas of mathematical prediction, says (SP III: 95):

И стало ясно мне
 Что будет позже.
 И улыбался улыбкой Будды,
 И вдруг застонал, увидев молнии и подымая руку
 И пена пошла из уст и. (...) растерзал меня.

The reference to Buddha reminds us that, as well as its associations with the creative act, epilepsy was also known in ancient times as "the sacred disease". It emerges subsequently in *Vlom vselennoj* that this frothing at the mouth is a foresight of the revolutionary conflict and the impending civil war between "labour and landowners" (SP III: 96), which was threatening Russia. It is a similar vision to that presented in *Nožom pađučej*.

Moreover, in the context of Chlebnikov's works, the "measure" (*razmer*), with which the poetic-I is seized in his fit, can relate not only to the metre and rhythm of verse but also to the "measure" which Chlebnikov saw as inherent in his mathematical predictions of the future. One only has to recall the lines from *Deti vydry* (SP II: 163):

Мы жребия войн будем искать,
 Жребия войн земле неизвестного,
 И кровью войны станем плескать
 В лики свода небесного.
 И мы живем верны размерам,
 И сами войны суть лады,
 Идет число на смену верам
 И держит кормчего труды.

Once again the question of war is at the centre of attention.

It was precisely this "frothing at the mouth" in the prophetic act which Chlebnikov hoped eventually to eliminate by his mathematically-based predictions. In the article *Naša osnova*, he wrote that his "laws" of time permitted prophecy "not with foam at the mouth, like the ancient prophets, but with the help of cold mental calculation" (SP V: 241).

It is the visionary nature of the epileptic fit which emerges from a second *Pađučaja* text, which also relates to the time of Chlebnikov's final journey across Russia:¹¹

Как я увидел войну?

- 1 Азь - два,
Вдевать
Ноги в стремяна!
Но - жки!
- 5 Стой гад.
Белая рожа.
Ишь, гад!
Ать урр урр
Хырр.
- 10 И т(вою) мать!! Сволочь.
Ать! Не уйдешь!
Зарежу как баран.
Первый взвод имени Ленина.
- За мной.
- 15 Направо руби,
Налево коли! Ать!
Красные воины, здорово.
Азь - два,
Порядок наведи,
- 20 Товарищи красные кубанцы,
Готовь на переправу.
Стой!
И я русский.
Ну, хорошо. Хорошо.
- 25 Познакомьтесь.
А очень приятно.
У меня вино.
Первый осетинский конный полк,
Шашки выдергат(ь).
- 30 - Вон!
Ать!
Ястребиное лицо в оспе,
Мокрые всклокочен(ы) кудры.
Молча стоят.
- 35 Товари(щи) прижали руки
И ноги к скамье поезда.
Годок, где мы в Тарнополе?
Спасибо!
Поезд стоит у Ростова.
- 40 Тише. Тише!
(шы гмы шы).
Кричит больной ребенок.
Так через окошко припадка
Я раз увид(е)л войну
- 45 На рас(с)тоя(нии) 3 лет.

9 XII 21

Initially, the work seems to have little to do with an epileptic seizure. However, the link is established when the poetic-I intervenes at the end of the text (lines 43-45) and, commenting on the preceding lines, remarks that this was how

he once saw war at a distance of three years "through the window of epilepsy".¹² One could interpret this as Chlebnikov's poetic-I again assuming the role of epileptic (as in *Nožom padučej*). There is, though, a certain ambiguity; the reference could be to someone else's fit.

The text once again refers to a train and a location (*Poezd stoit u Rostova* - line 39), which would be consistent with Chlebnikov's journey between Pjatigorsk and Moscow. The dating of the work (9 XII 21) would also coincide with this journey. Moreover, it is not the only time this date occurs in his writings in such a context. In one of Chlebnikov's notebooks, among several dates related to his personal life, we can find the following: "9 XII 21 Paduč(ie) v (nerazbor)".¹³

The text of *Kak ja uvidel vojnu* is to be seen in relation to the poetic-I's vision of war and the poem constitutes an answer to the question posed in its own title. The war in question is, of course, the Russian civil war. The language of this war is the same language as that provoked by the epileptic fit in *Nožom padučej*, of which *Kak ja uvidel* seems almost a continuation.¹⁴ Again there is a mix of narrative and spoken language. One hesitates to say "dialogue" or "monologue", because the number of voices present is unclear, though there are several "characters" involved. These include the main (?and only) speaker, who seems to be the leader of a group of Red troops, one of his men, referred to as *Godok*, the other "comrades", their addressee (*belaja roža, gad, svoloč'*), and the sick child.

The coarse, incomprehensible utterances associated with the fit in *Nožom padučej* again merge with curses, commands and threats of violence. This is even more evident in some of the lines added later by Chlebnikov, but not placed in the text. At the bottom of the page, for example, we have:

Urr, urr / Chra.. chrra, chrra / Krasnye morjaki. At'! /
 Čto! poljaki? At'! / Radujsja kurva / Stoj urr urr ne
 ujdeš' / Skol'ko 10 tysjač gospoda mat' / Slušaj bratok
 nož est' bogova mat' / Zarežem kupec'.

The reference by Chlebnikov to specific units and troops of the Red forces (*pervyj vzvod imeni Lenina, pervyj osetinskij konnyj polk, krasnye kubancy*) makes one suspect that Chlebnikov at some point had real contact with them. Whatever the case, revolutionary discipline does not seem to be one of the qualities portrayed. The reference to wine (line 27) suggests drunkenness and the reference (added later - but not inserted in the final text) to "ten thousand" suggests looting.¹⁵ This contrasts sharply with the mention of a sick child's cries.

As in *Na gluchom polustanke*, it is the timespan of three years which Chlebnikov associates with his vision of war. It may be that Chlebnikov is referring here to a particular prophecy he had made connected with the civil conflict or that he had specific events in mind. His writings abound with predictions and calculations based on the dates of historical events. The battles and changing fortunes of the civil war particularly attracted his attention. One unpublished jotting, for example, headed "list of future events" includes a reference to a "military defeat of the Red troops of Soviet Russia - 14th December 1918".¹⁶ Although the date of this defeat does not tally with the 9th December date in *Kak ja uvidel*, it does coincide (at precisely "a distance of three years") with the date attributed to *Na gluchom polustanke*.

One need not, however, necessarily search here for a specific date. Chlebnikov also used the term "three years" as a general expression to denote the duration of the civil war in Russia. There is, for example, a *černovik* in Chlebnikov's *Grossbuch* which actually bears the title *3 goda graždanskoj vojny*.¹⁷ The figure three also features prominently in Chlebnikov's theories on the laws of time, where 3^r days represents the negation or the reversal of an event, often an act of retribution.

Those acquainted with Chlebnikov's published works will have already recognized *Nožom padučej* and particularly *Kak ja uvidel* as being closely related to a third *Padučaja* text,

40

Этот припадочный,
Он нам напомнил,
Что война, еще существует.

The bulk of the text with its language of war and its coarse, incomprehensible utterances is very similar to *Kak ja uvidel*. The text still clearly relates to the Russian civil war (*Pervyj osetinskij konnyj polk, Dlja krasnoj svobody*), though one of the changes is the elimination of any reference to a train or its location. Other notable differences are: an immediate reference in the opening of the *Zangezi* version to epilepsy and to an epileptic (title/line 1) and the inclusion, at the end, of a remark by Zangezi (lines 37-42) to replace the intervention in *Kak ja uvidel* of the poetic-I. The text has thus been rewritten for inclusion in the "supertale".

In his remark, Zangezi also refers to the epileptic. With the simple statement "he is having a fit" (line 37), Zangezi answers the question posed in the section's opening lines. This parallels the role of the poetic-I's remark in *Kak ja uvidel*; it also establishes that the epileptic represented here is not Zangezi himself, in spite of the prophet figure's own apparently incomprehensible utterances (*tarabarščina* - SP III: 343). More importantly, Zangezi's remark also re-emphasizes the relationship between war and epilepsy which was established in the other two related texts. Zangezi's remark here is quite explicit. Of the epileptic, he says: "a terrible war has visited his soul"; the epileptic "has reminded us that war still exists". The reference to the persistence of war is of some note; Zangezi is clearly unhappy about such a state of affairs.

Chlebnikov's *Zangezi* has many points of reference. As Chlebnikov himself wrote in the short introduction, it is made up of independent pieces, "each with its own particular god, its own particular faith and its own particular regulations" (SP III: 317). One of the themes which runs through these independent pieces is the theme of war and conflict. In Zangezi's addresses to the crowd, war is mainly presented in two, often interconnecting, ways: either as war between the "warriors of

the alphabet" (SP III: 330) (seen, notably in terms of the Russian civil war - SP III: 325); or as conflict explained in terms of Chlebnikov's mathematical laws of fate (*Čerez stepeni tri, /Smena voennoj zari* - SP III: 351). Both are transmutations of war into signs (letters and numbers) and as such are representative of a strong desire on Chlebnikov's part to divert the horrors of war away from the real plane on to a level more the domain of the writer and mathematician than the warrior. Chlebnikov seems to have in mind the possibility of war without bloodshed¹⁹ (*Skoree užit'es' igrat' na ladach/Vojny bez dikogo vizga smerti* - SP III: 78). Zangezi, for example, is asked at one point by his "believers" to tell them of their "terrible time" in the "words of the alphabet" so that they do not have to witness "war between people" (SP III: 325).

Chlebnikov's attitude towards war and conflict was complex. Before the First World War he was a militant pan-Slavist, calling for a "holy war" to amend the "flouted rights of the Slavs".²⁰ After the outbreak of war in 1914, however, his militancy became directed not so much against Germany as against war itself (*Mamont naglyj, ždi kop'ja!* - SP II: 249). Chlebnikov wished to snare war in a "mousetrap" (SP II: 244). This opposition to war was an important reason for Chlebnikov's support for the Bolshevik revolution. The Bolsheviks too wished to put an end to the war with Germany. Chlebnikov's revolutionary militancy was thus also a continuation of his war on war.

There is, however, a certain paradox in pursuing one war to put an end to another. As a consequence, as well as invoking revolutionary violence (*Cholop bogatych, gde tvoj nož?* - SP I: 183), Chlebnikov could also give voice to sentiments opposed to it (*Mne gorazdo prijatnee/Smotret' na zvezdy, /Čem podpisuvat' smertnyj prigovor* - SP III: 297).²¹

Chlebnikov's preoccupation with war became an important element in the development of his laws of time. This is already evident in the quote cited above from *Deti vydry* (*My*

žrebija vojn budem iskat'). Chlebnikov later claimed that his laws "had no need of troops",²² had "no need of support from the sharp cane of war" (SP V: 165); and he hoped that the laws which he had claimed to have discovered would pave the way for the eradication of war. He expressed, for example, the following sentiments (SS III: 469):

Если я обращу человечество в часы
И покажу как стрелка столетия движется,
Неужели из нашей времен полосы
Не вылетит война, как ненужная ижица?

This poem is dated by Chlebnikov 28th January 1922, only a month after his return to Moscow from Pjatigorsk. Similar concerns were also preoccupying him on the train journey northwards a month earlier. A page in one of Chlebnikov's notebooks contains the jotting: *335 sanpoezd Mcensk Tula 23 XII*; on the previous page above the same date the following can be found: *Čto lučše/Vsemirnyj jazyk/Ili vseмирnaja bojnja?*²³ The jottings which follow this rhetorical question contain reference to some of Chlebnikov's works, including *Zangezi* and "Zangezi's manuscripts".

The *Padučaja* section of *Zangezi* should be seen in relation to these concerns. It provides a vision of mankind still in the grip of the epileptic seizure of war, in spite of Chlebnikov's desire to heal him. This "terrible war", *Zangezi* says, "has cut across our clock (*časny*) like a throat (*časy*, of course, can also mean "hours"). It can be seen from the poem quoted above (*Esli ja obrašču čelovečestvo v časy*) that this image relates to the "clock of mankind" and so to Chlebnikov's laws of time, in the struggle against which war seems to have the upper hand. It is an image which reflects the violence of the preceding vision of civil war (*Zarežu kak barana*). It also recalls the impressive first lines of one of the earlier *Padučaja* texts (*Nožom padučej neumolimo/Podstupila pesnja k gorlu i govorit zarežu*).

A more optimistic presentation of the workings of Chlebnikov's laws of time appears later in *Zangezi*, when the prophet figure claims not only to have taken this "clock of mankind"

apart and to have put it right, but also to have placed it upon his wrist like a watch (SP III: 355-356). Nonetheless, the cutting of the clock "like a throat" presages the suicide of Zangezi, who finally cuts his own throat with a razor (SP III: 368) (though he is immediately "resurrected").

In his recent stimulating monograph on Chlebnikov,²⁴ V.P. Grigor'ev singled out the *Padučaja* section of *Zangezi* as one of the more vivid illustrations of the "coarse language" demonstrated by Chlebnikov in his short poem *Grubyj jazyk* (SP V: 75). While not disputing Grigor'ev's views, one might however, point out that the *Padučaja* texts (which post-date the poem *Grubyj jazyk*) contain specific expressions which appear to be hitherto absent from Chlebnikov's work. I refer in particular to utterances such as *at'/att'*, *urr*, *chrry/chrra/ohyrr*.²⁵ It is as though we are dealing here not so much with a "coarse language", as with sounds which are specifically related to the onset of an epileptic fit, a language of epilepsy, which in Chlebnikov's terms is also the anguished cries of a mankind in the grip of war.

One should also note briefly here the possibility of another analogue for these sounds. Two of the *Padučaja* texts (*Kak ja uvidel* and *Padučaja/Zangezi*) contain references, implicit or explicit, to horses (*nogi v stremena*). Is it possible then that the strange utterances which the works contain are examples of the language used by the horseman to control his animal? Or even a "language" used by the horse itself? Is this a dialogue between rider and horse? The use of imperatives in conjunction with the utterances enhance this impression, particularly in *Padučaja/Zangezi* (*Stoj.../Urr...urr...*).²⁶

The "horse" is one of Chlebnikov's key words/images and occurs in one form or another in many works, including *Zangezi* (especially *ploskost' XIX* - SP III: 354-355). Notably, in one text (*Možno kupat'sja*) the horse is presented as an image of fate tamed by the Chlebnikovian *budetljanin* (*rok, osedlannyj i vznuzdannyj* - SP V:144). Are we also witnessing in the *Padučaja* texts the struggle of the *budetljanin* to break in the

wild horse of fate and make man the master of his destiny? (The *Možno kupat'sja* text also echoes the *Padučaja* references to the rider placing his feet in the stirrups.)

One should also take into account here the (generally abusive) terminology in the *Padučaja* texts which has animal connotations (*gad/sterva*), as if the struggle involves a beast of some kind. Chlebnikov's representations of the struggle against war and fate often involve a battle with some kind of beast (*Mamont naglyj, ždi kop'ja!* - SP II: 249; *velikaja i poslednjaja draka so zmeem* - SP V: 315).

In the *Padučaja* texts the "beast" epithets seem to relate to the enemy of the Reds in the civil war (*belaja roža*). Such a representation recalls the long poem *Nočnoj obysk*, an important work which is associated with the *Padučaja* texts. Here also the White enemy is seen in animal-like terms (*Pachnet belym zverem* - SP I: 253). *Nočnoj obysk*, written in Pjatigorsk just before Chlebnikov embarked on his final journey to Moscow, recalls the *Padučaja* texts both in the tone of its language of civil conflict and in the precise vocabulary used. It has, for example, reference to *gad* (*Ja gada zarubil* - SP I: 258); it contains the imperative *stoj* and the accusation *vreš'*; we can find *bratva* and *Godok*. A jotting to one side in the autograph of *Kak ja uvidel* (*rež<'>barana/snimaj vse*) recalls the stripping of the White soldier in *Nočnoj obysk*. Chlebnikov clearly had *Nočnoj obysk* in mind during the development of the *padučaja* theme. Like the *Padučaja* texts *Nočnoj obysk* is a poem which should also be seen in the context of Chlebnikov's attitude towards civil war.

Notably, *Zangezi* contains further material relating to *Nočnoj obysk* in the *ploskost'* which immediately follows the *Padučaja* section. Apparently Chlebnikov at one time even had plans to include in the supertale the whole of this long poem (SP III: 387). Manuscripts containing plans for *Zangezi* show that Chlebnikov considered various combinations of texts. Titles which relate to the *Padučaja* section feature prominently among them. In one plan there is reference to *pripadok*; in another to *padučaja*; in yet another, intriguingly, to *padučij*

šekspir.²⁷ Clearly, Chlebnikov was keen to place the text in *Zangezi*.

There are plans which omit reference to *Padučaja*;²⁸ though these were probably written before the *Padučaja* texts were conceived. Curiously enough, one such plan includes the title *ěkstaz*, which might possibly be related to the theme of epilepsy.²⁹

The *padučaja* theme was also of sufficient significance for Chlebnikov to think of using it in other contexts. It occurs, for example, in *Sinie okovy* (SP I: 288);³⁰ and across the top of the manuscript page which carries *Oblako s oblakom* we can find a plan which begins: *carí v Car<skom> Sele/ja na Neve/poezd/padučaja*.³¹ This plan (for a "supertale", perhaps) also includes such Chlebnikovian key words as *derevo*, *osen'*, *golod*. It does not seem to have been implemented, however (though there is -SP V: 69- a work entitled *Carskoe Selo*); and so the main embodiment of the *padučaja* theme remains in *Zangezi*.

As we have seen, in the *Padučaja* section of *Zangezi* the struggle with war had not yet been crowned with success. Nor does an unpublished variant of *Zangezi*'s final remark in the *Padučaja ploskost'* provide us with a more optimistic outcome. This variant concludes: *Étot pripadočnyj, / On nam napomnil, / Čto vojna/Ne utonula/V bljudečke mysli/Kak mucha neostorožnaja*.³² The "fly of war" has not yet drowned in the "saucer of thought".

This image of the "saucer of thought" may at first sight seem baffling. It becomes clear, however, if we turn elsewhere in Chlebnikov's work to a passage in which the struggle with war is portrayed in similar terms. In March 1921 Chlebnikov wrote (SP V: 266):

Война обратила вселенную в чернильницу с кровью и
хотела в ней утопить жалкого, смешного писателя.
А писатель хочет войну утопить в своей чернильнице,
самую войну. Вер спор - звук воль.
Кто победит?

Although in the *Padučaja ploskost'* of *Zangezi* the fly of

war did not drown in the writer's inkwell, a more optimistic scenario occurs among some of the unpublished material relating to Chlebnikov's *Doski sud'by*. Here Chlebnikov writes:³³

Однажды я задумчиво сидел с пером в руке. Перо праздно висело в воздухе. Вдруг прилетела война и равная веселой мухе села в чернильницу. Умирая она поползла по книге и это следы ее ног, когда она ползала слипшимся комком, вся покрытая чернилами. Такова судьба войны. Война утонет в чернильнице писателя.

War drowns in the writer's inkwell. Moreover, similar to the presentations in *Zangezi*, it transmutes to sign, recording its own death as it crawls, dying, across the writer's book.

Nor is this the only optimistic scenario for the resolution of conflict in Chlebnikov's work. His utopian visions of man at peace with his fellows and with the world are a major element of his writings. In one of these utopian pieces we can see that the coarse utterances, which Chlebnikov associates with an epileptic seizure, do not remain solely in the domain of the *Padučaja* texts. Interestingly, Chlebnikov also incorporated them elsewhere, thus forming a small - to use Ronald Vroon's felicitous phrase - "constellation" of associated works.³⁴

- *A rusalka!* (SP IV: 306-307), which opens with the portrayal of a *rusalka* seated upon a dead body, continues with vocabulary which is by now very familiar. I quote in part (SP IV: 306):

Слушай, нож есть?
Зарежем! купец?
Стой!
Врешь! не уйдешь!
Урр! Урр!
Ать!
Стой!
Ать! Хырр! хырр!
Не уйдешь!

The final part of this text reveals the conflict resolved in a vision of harmony (*my našli sčast'e*). Here the conflict relates particularly to the struggle between town and country-

side. (Though note also the importance of the image of the horse - *Utes bulyžnyj kon' skakun*).³⁵ The text confirms that Chlebnikov saw victory in his struggle against conflict as coming not in the physical plane, but on the intellectual plane. The conflict is brought to an end in a "flash of thought".

There is no space here to discuss in detail another important associated text *Pružina čachotki*. Suffice it to say that this also has a type of resolution to conflict and is an important parallel text to *Nočnoj obysk*.

The *Padučaja* texts are a vision of war; and they have a bearing on the poet's own struggle to overcome war. They show the integrated nature of Chlebnikov's writings and how autobiographical contexts can become transformed in the creative act. They also help to chronicle Chlebnikov's final journey across Russia, a journey which he obviously saw as something of a landmark. Very near to the end of his life Chlebnikov jotted down a short list of some of the places to which he had travelled over the past three years. Entitling it *Doroga čada milogo*, he wrote in part: *Persija/Pjatičorsk/Poezd/Moskva*, thus placing the train which carried him on an equal footing with the locations he visited.³⁶ "Through the window" of the *Padučaja* texts we can see the landmark of this train journey in a clearer light.

N O T E S

¹ V.V. CHLEBNIKOV, *Sobranie proizvedenij* (5 vols.), ed. N. Stepanov, Leningrad 1928-1933, V: 322. Henceforth references to this edition will be given in the text as, for example, SP V: 322.

² See D. KOZLOV, *Novoe o Velimire Chlebnikove*. - In: *Krasnaja nov' 8*, 1927: 177.

³ Chlebnikov was already in Moscow for a poetry recital with Majakovskij, Kručnych and Kamenskij on 29th December; see V.V. CHLEBNIKOV, *Neizdannye proizvedenija*, ed. N. Chardžiev and T. Gric, Moscow 1940: 485. This will henceforth be rendered

Chlebnikov's *Padučaja* Texts

in the text as, for example, NP: 485. See also: *Zapisnaja knižka Velimira Chlebnikova*, Moscow 1925: 14, compiled by A.E. Kručenych, where the date of Chlebnikov's arrival in Moscow is given as 28th December.

⁴ See the poem's autograph in Central'nyj gosudarstvennyj archiv literatury i iskusstva (CGALI), fond 527, opis' 1, edini-ca chranenija 49, list 6. All future references to Chlebnikov's archive in CGALI will be to fond 527, opis' 1.

⁵ The term *veter* (wind) can carry considerable metaphoric weight in Chlebnikov's works; see, for example, *veter svinco-vyj*, *veter pul'* (SP III: 172-173).

⁶ The autograph has the centred heading *Gor. Pole* and then opposite this on the right hand side of the page *Gor. Pole 11 XI 21*. The 14 XII 21 date appears at the end of the poem, which is a good fair copy (one deletion, one insertion). At the bottom of the page Chlebnikov jotted down the following two lines: *Blesnut puti/Kruti, kruti. Gorjačee pole* refers to the city rubbish dump of pre-revolutionary Petersburg where beggars and the capital's poor made their home.

⁷ V.V. MAJAKOVSKIJ, *Polnoe sobranie sočinenij* (13 vols.), Moscow 1955-1961, XII: 27.

⁸ V.V. CHLEBNIKOV, *Zverinec*, Moscow 1930: 16-17.

⁹ For the autograph of the work, see CGALI ed. chr. 49, ob. list 6. The work is, by Chlebnikov's standards, a fair copy (several insertions, two deletions; the alternative *russkoj* written above *krasnoj* in the last line). Punctuation, apart from exclamation marks and the question mark, is erratic and largely absent. I have inserted it (I hope not too controversially) only at line endings. I have allowed punctuation to remain absent after *Chripjat* (line 19). In line 14 *star(yj)* is an insertion and may have been intended as comprising a single line, e.g. *Star(yj)/Pokryl zemnoj* (..), as was, in fact, my reading for another insertion *Net* (line 10). Angled brackets enclose tentative readings. The poem occupies two columns in the autograph (the page - from an exercise book - is not large), the second column beginning half way down the page with *Beda* (line 22). Below, but apart from, the second column, Chlebnikov has also written the line: *Stoj krasnye budetljane* (*nerazbor*). Intriguingly, above, but apart from, the second column are the following two lines: *poëzija Dotler, padučaja/podvodnaja lodka u nosa*. I have been unable to trace Dotler as a poet or as anyone eminent (a neuro-pathologist?) in the field of epilepsy. V.P. Grigor'ev, with whom I discussed these texts, suggested that Chlebnikov might have had the well-known 19th century Austrian physicist Christian Doppler in mind. Doppler became famous for his work on the frequency of oscillations in waves, of relevance in optics and acoustics, and discovered a phenomenon subsequently called the "Doppler effect". This is a subject which may well have interested Chlebnikov since he appears to mention Doppler elsewhere (ed. chr. 33, list 1).

¹⁰ This combination of violence and creativity also occurs in

the *gorjačee pole* poem *Pračka*, where the revolutionary masses are depicted as *pisatel'i nožem* (SP III: 257). The knife is one of the main weapons of revolt in Chlebnikov's revolutionary *poëmy*: *On, krasavec, dlínnyj nož, / V serdce barína choroš.* (SP III: 233).

¹¹ For the autograph of the work, see CGALI ed. chr. 49, list 7. Again, by Chlebnikov's standards it is a fair copy. There are only two deletions, though there are several insertions, some in a lighter coloured ink suggesting a later reworking. Lines have also been added above and below the text, mainly in the lighter coloured ink. As in *Nožom padučej*, Chlebnikov's use of punctuation is erratic. I have inserted commas and full stops at line endings where it seemed appropriate, and although a certain ambiguity still remains, I have tried not to enhance it. As well as absent punctuation, line division is not always fully clear in the autograph; an occasional addition whose place is not clear in the text has been omitted. Those acquainted with Chlebnikov's manuscripts will appreciate the difficulties involved. I have endeavoured not to misrepresent or distort the text. The work in the autograph is in two columns, with the heading centred. Column two begins at line 32.

¹² According to Dal's dictionary (1880-1882 edition): *Padučuju nazývajúť i prosto pripadkom.*

¹³ CGALI ed. chr. 93, list 22. Unfortunately I was unable to decipher the final word: even the help of several archivists proved to no avail.

¹⁴ On cannot say with certainty, but I suspect that *Nožom padučej* is the earlier of the two texts.

¹⁵ This brings to mind the *Skol'ko* (line 20) in *Nožom padučej*, though the figure which follows this, *150 mill(ionov)* (line 21), brings to mind not money but the number associated with the then population of Russia and popularized by Majakovskij in his poem *150 000 000*.

¹⁶ CGALI ed. chr. 85, ob. list 35. The defeat probably relates to the success of the White forces in the north Caucasus in late 1918/early 1919. The Red forces were driven back towards Astrakhan' where Chlebnikov was at that time working for a Bolshevik military newspaper.

¹⁷ CGALI ed. chr. 64, ob. list 69; the *Grossbuch* was a large ledger which Chlebnikov used as a manuscript book in the last few years of his life. As well as the "three years" of civil war, Chlebnikov had also pointed to the "three years" of the First World War (SP III: 17).

¹⁸ The version first published in *Zangezi* (Moscow 1922) differs only slightly from the one reproduced in SP by Stepanov. Notably the 1922 version splits some of the *Padučaja ploskost'* into two columns - as was often Chlebnikov's custom during writing. I have maintained the unsatisfactory punctuation given in SP III: 346 for Zangezi's remark. Curiously there has been

very little recent critical examination of *Zangezi*. One exception is the final chapter of Anke RITTER's unpublished D. Phil thesis (1977) for the University of Oxford: Velimir Khlebnikov: Poetry and Prose 1917-1922. In her comments on the *Padučaja ploskost'*, she speaks of Chlebnikov's "'realistic' response to the events of his time", and she sees the language of the passage in the context of the "emotional language" or "telegraphic speech of the soul" which Roman JAKOBSON associated with the Italian Futurists (pp. 263-264). In his recent book: Velimir Chlebnikov's Shorter Poems: A Key to the Coinages, University of Michigan, Ann Arbor 1983, Ronald VROON cites the *Padučaja* section of *Zangezi* as "largely self-explanatory" "interjectional coinages" and he notes the "sounds of exertion and struggle" (184).

¹⁹ I am grateful to A.E. Parnis for suggesting this expression (*vojna bez krovoprolitija*). I am also grateful for other observations he made during discussions of these texts.

²⁰ V.V. CHLEBNIKOV, *Sobranie sočinenij* (4 vols.), ed. V. Markov, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 1968-1972, III: 406. This edition contains a reprint of the SP and NP and a section (in vol. III) of *Nesobrannye proizvedenija*, which will henceforth be referred to in the text as SS III followed by the page no.

²¹ Ronald VROON touches on Chlebnikov's ambiguous attitude to the revolution in his article: Velimir Khlebnikov's "I esli v 'Khar'kovskie ptitsy'...", *Manuscript Sources and Subtexts*. - In: *The Russian Review* 42, 1983: 249-270. He also deals here with the significance for Chlebnikov of the autobiographical context.

²² CGALI, ed. chr. 75, list 2.

²³ CGALI, ed. chr. 88, listy 5-6; see also SP V: 266.

²⁴ V.P. GRIGOR'EV, *Grammatika idiostilja*, Moscow 1983: 94.

²⁵ *At'* can be found in Dal's dictionary (1880-1882 edition) in the sense of *a ved'* or *čtoby/tak/pust'*.

²⁶ I am grateful to Amelia Cantelli of Oxford University for making this suggestion.

²⁷ See CGALI, ed. chr. 27, list 2, list 12, list 11. The reference to Shakespeare deserves further examination, The name crops up as a sub-title to the drama *Pružina čachotki* (*Šekspir pod stekljannoju čičevicej* - SP IV: 268), which is related to the *Padučaja* texts. The name also occurs in CGALI, ed. chr. 93, ob. list 3 *Šekspir(skiij) gordyj zamok svetlyj gori! / Ty goluboe otečestvo vidno vdali / Gomerida grečeskij chram pylaet padaet*. One should also note the play on the word *gomer* in - 4, *rusalka!* (SP IV: 306).

²⁸ CGALI, ed. chr. 64, ob. list 42, list 44.

²⁹ CGALI, ed. chr. 64, ob. list 42 contains two references to *ėkstaz* and one to *ėkstaz duča*. See also SP III: 387. Two things come to mind: firstly, the preoccupation of the Futurists with

the "ecstatic" language, the glossolalia, of the Russian schismatics - see, for example, KRUČENYCH's *Novye puti slova*. - In: Troe, St. Petersburg 1913; secondly, SCRJABIN's symphonic poem *Ecstasy* and Chlebnikov's documented interest in this composer (see GRIGOR'EV 1983: 131-142).

³⁰ Chlebnikov's long poem *Sinie okovy* has connections with the poet Nikolaj Aseev (the title is a pun on the name of the Sinjakov sisters one of whom was Aseev's wife). Interestingly, ASEEV's 1915 poem *Boevaja sumrova* brings together references to epilepsy and to war, see his *Sobranie sočinenij*, Moscow 1963, I: 92.

³¹ CGALI, ed. chr. 49, list 5. *Oblako s oblakom* (SP III: 226-227) includes reference to a train (*Kak poezd razrezavšij telo Vercharna*). The whole subject of the role of the train and railways in Chlebnikov's works merits further attention.

³² CGALI, ed. chr. 26, ob. list 21.

³³ CGALI, ed. chr. 72, list 11.

³⁴ See Ronald VROON: "Sea Shore" and the Razin Constellation. - In: *Russian Literature Triquarterly* 12, 1975.

³⁵ - *A, rusalka!* also has to be seen in the context of the "horse/town" image in *Ladomir* (*Kto vsadnik i kto kon'?*/On gorod ili bog - SP I: 192-193). See also *On gorod, staroj pravdoj gord* (SP III: 59-60).

³⁶ CGALI, ed. chr. 75, list 35.

Willem G. WESTSTEIJN (Amsterdam)

CHLEBNIKOV AND THE FIRST WORLD WAR

В пеший полк 93-ий
Я погиб, как гибнут дети.
(NP:169)

In view of the complexity of Chlebnikovs's work, which often combines highly diverging thematic material with variegated means of artistic expression, it is not surprising that in the literature on Chlebnikov there can be found many diametrically opposed assessments of the poet and his work. In his study *The Longer Poems of Velimir Khlebnikov* Markov gives a fairly representative list of evaluations of Chlebnikov, ranging from utterances like "He was an idiot in the most ordinary sense of the word" to more sympathetic, admiring remarks, bordering on adoration: "A Columbus of new poetical continents" (Majakovskij), "The Lomonosov of modern literature" (Šklovskij), "One of the greatest Russian poets and perhaps the most important modern poet in the world" (Jakobson) (Markov 1962:23-24).

One of Chlebnikovs's detractors whom Markov quotes, the critic Boris Jakovlev who in 1948, at the height of the *Ždanovščina*, wrote a long article on Chlebnikov in *Novyj Mir*¹, confronts a statement of a group of friends of Chlebnikov (*chlebnikovcy* and *chlebnikovedy*) with a statement of his own (Jakovlev 1948:211):

По их оценке, Велимир Хлебников "действительно владел миром", "владел им в том смысле, что знал его от мельчайших пылинок до самых крупных явлений, знал вдоль и поперек, снизу доверху, от древнейших времен до последних событий", "действительно владел миром и повелевал временем".

На самом деле все было как раз наоборот. Хлебников не

знал мира - ни в истории, ни в современности, ни снизу доверху, ни вдоль и поперек. Точнее, он знал "до мельчайших пылинок" лишь свой собственный внутренний мир - мир мятущихся болезненных переживаний и ощущений, мир больших фантазий. Да, этот мир он, действительно, знал до тонкостей.

Although it is evident that there will always be a difference between opinions expressed by advocates and those by opponents, the strict opposition between the two statements is striking. "He knows the world in detail" versus "He does not know the world at all, but knows only his own, inner world". It is not the critic's derogatory remark itself which interests us here (mitigated, indeed, by the admittance that Chlebnikov at least perfectly knew his own mind), but the mere possibility of contrasting views, these views apparently being based not only on the evaluation, but, rather, on the interpretation of Chlebnikov's work.

When we ignore the differences in (aesthetic) evaluation, for which there may be all kinds of personal and political reasons, the question arises whether it is possible to find an explanation for the different interpretative views implied in the above-quoted statements. Do Chlebnikov's works indeed betray a detailed knowledge of the world, do they reflect the vicissitudes of his inner life or do we have to come to an entire different conclusion?

In order to answer this question, I intend to discuss a certain period in Chlebnikov's life: the years of the First World War and a few works he wrote during that time. As is well-known, Chlebnikov became in a certain sense personally involved in the war, as he was drafted in 1916 and served as a common soldier in a reserve infantry-regiment. Military routine destroyed his rhythm of life² and, according to some critics, entirely changed his view of life³. Closer investigation of this presumably important period in Chlebnikov's biography may afford some clues as to the level and range of his 'knowledge'.

We do not have many biographical and autobiographical

sources which contain information on Chlebnikov's life during the period of the First World War. There are his letters, partly published in SP V, partly in NP⁴, but on the whole they are rather short and not many have been preserved. Furthermore there are: a short diary which covers the period of 28. XI.1913 to 14. XII.1916 (SP V:327-335), a few reminiscences⁵, and some archive-material⁶.

When Germany declared war on Russia on the first of August 1914, Chlebnikov was with his family in Astrachan⁷. After a quarrel⁸ he decided to leave his home and travelled to Petrograd, probably through Moscow⁹. In October he stayed in a dača in Šuvalovo, near Petrograd, living there in rather adverse circumstances, but enjoying the pleasure of meeting Kručenych each day. Despite this friendship Chlebnikov declared that "he was now convinced that there was no one around him who could understand him" and further that "he had to break with the past and look for something new for himself" (NP:371).

Before the end of the year Chlebnikov returned to Astrachan, fleeing from the cold and the frost, as he wrote in a letter to Matjušin (NP:372). The letter contains an interesting description of Chlebnikov's behaviour in the train and of his arrival at home (NP:372):

После переправы через Волгу я обратился в кусок льда и стал смотреть на мир из царства теней. Таким я бродил по поезду, наводя ужас на живых; так моряки сворачивают паруса и спешат к берегу при виде обледеневшего Мертвого голландца. Соседи шарахались в сторону, когда я приближался к ним; дети переставали плакать, кумушки шушукаться. Но вот снег исчез с полей, близка столица Го-Аспа.

Я занимаю у извозчика, даю носильщику и качу к себе; здесь чарующий прием, несколько онов сжигаются в честь меня, возносятся свечи богам, курятся благовонные угли. Рой теней милых и проклинающих, я стою, голова кружится; тускло; смотрюсь в зеркало: вместо прекрасных живых зрачков с вдохновенной мыслью - тусклые дыры мертвеца. В каком-то невежественном мире я почувствовал себя уже казненным. Тем лучше. Здесь я обречен смотреть на немецкого врача, снимающего покров с тайны смерти. Он положил свой умный череп на руку и впери́л яму глаз в златоволосый труп женщины. Роюсь в Ерок-

гаузе, многотомных трудах о человечестве, но дышу на пламя свечи и не замечаю, чтобы она пришла в движение.

In the description which Chlebnikov gives of himself the theme of death figures prominently. Death in this case has, however, little to do with war, let alone the military events of the First World War. Part of the letter consists of a number of notes to be added to the pamphlet *Novoe učenie o vojne* which Chlebnikov had finished in Šuvalovo and which he, before he departed for Astrachan had given to Kručenyč, who wrote an introduction to it¹⁰.

Despite its title and time of appearance, *Novoe učenie o vojne* hardly contains any reference to the First World War. The work reflects Chlebnikov's attempts to discover the laws of time. These attempts took much of his time and may be considered one of his life's main incentives. From his early youth to the end of his life Chlebnikov was fascinated by numbers. Numbers were not just numbers for him, they were fraught with significance, they revealed something of the world. In *Novoe učenie o vojne* Chlebnikov tries to prove that the occurrence of naval battles and the period of domination of sea-powers are subjected to the crucial number 317 (or one of its multiples).

The events of the real war on the western borders of his country did not seem to affect Chlebnikov much. As is evident from two letters to Matjušin, written in December 1914 (NP: 374-377) Chlebnikov was, perhaps, more concerned about the correctness of his calculations. On the basis of these calculations he predicted a naval battle on December 15th. The letter written before this date shows Chlebnikov in a state of suspense: if a battle really did occur on the day predicted by him, he would be able to foretell all the important battles and the outcome of the war. In the letter written after the fifteenth - no battle had taken place - Chlebnikov recognizes his defeat and explains the method by which he had calculated the date of the battle. He does not feel dejected by his mis-

take. On the contrary, now that his method has proved to be false, he feels free, as if a burden has fallen off.

It is only in the post-script to this last letter that Chlebnikov shows some concern for what really happens in the war. "Would it not be good", he asks, "to publish something for the wounded?" He himself does not have anything, however.

Chlebnikov stayed in Astrachan until the summer of 1915. Undaunted by the failure of his former calculations, he forged ahead with them, stimulated by the new facts with which the war provided him (NP:377-378):

Так как последний бой в Северном море с поврежденным "Лайоном" и гибелью "Блюхера" 11 января и "Газелла" на Рюгене своими плечами великана несут на себе камни учения о том, что морские бои войны 1914 повторяют борьбу Европы и Асцу (Ислама), начиная с 1095 года, - именно бой "Блюхера" и "Лайона" 11 января отвечает 1271 и 1270 году последнего крестового похода, то это вновь дает мужество ждать большого морского сражения через 20 после 11 января, именно 30 января или 1 февраля, с исходом благоприятным для немцев.

Если 31 января или 30 будет крупный морской бой, то очертания войны на море будут освещены этим учением достаточно ясно.

The few letters which are extant from this period show Chlebnikov deeply immersed in his calculations of time and in his literary work (he wrote, among others, his important story *Ka*). Nearly everything written in his letters refers to his literary occupations and there are only short remarks on his personal circumstances, for instance that he "spent the winter badly in a crowd, but in utter loneliness" (NP:379). There is - in the same post-script from which this last remark was taken - also the curious statement: *Dlja menja suščestvuet 3 vešč'i: 1) ja; 2) vojna; 3) Igor' Severjanin?!!!*. Whether the war itself or the war as a source for his calculations interested Chlebnikov does not become clear.

In the summer of 1915 Chlebnikov travelled to Tsaritsyn, and from Tsaritsyn to Moscow, where he spent some time with David Burljuk in Michalevo (near Puškino)¹¹. He stayed with Burljuk until the end of July and then went to Kuokkala (near

Petrograd) where at that moment had assembled a number of his literary friends and acquaintances, among whom Matjušič, Čukovskij, Evreinov, Puni, Lazarevskij and Leonid Andreev. In a letter to his family, written in Kuokkala (SP V:304-305), Chlebnikov announces some success in his discoveries of the laws of time and expresses his feelings of well-being in a very characteristic way (SP V:304):

Здесь я чувствую определенный простор и достаточное пространство для того, чтобы расправить крылья каспийского орлана, и черпаю клювом моря чисел. О полет белохвоста с Волги над Белоостровом. Так говорил Заратустра.

During the summer Chlebnikov wrote several works for joint futurist publications. In Michalevo he finished the article *On segodnja*, which was published in the almanac *Vzjal* (Petrograd:1915). The article again appeared the next year, as the first chapter of Chlebnikov's publication *Vremja mera mira* (Petrograd:1916)¹². Apart from *On segodnja Vzjal*, which was anti-military, contained Chlebnikov's articles *Bugi na nebe* and *Predloženiya* and his poem *Gde volk voskliknul krov'ju...*, subsequently published as a part of *Vojna v myšlovke*. Another futurist publication, the journal *Slovoved*, did not materialise. At least one of Chlebnikov's contributions, *Sem' krylatych* has apparently been lost¹³.

Chlebnikov's life during this period has been described by Lilja Brik in her reminiscences (quoted from Stepanov 1975: 155):

У Хлебникова никогда не было ни копейки, одна смена белья, брюки рваные, вместо подушки наволочка, набитая рукописями. Где он жил - не знаю... Писал Хлебников постоянно и написанное запихивал в наволочку или терял. Когда уезжал в другой город - чаще всего в Харьков, - наволочку оставлял где попало. Бурлюк ходил за ним и подбирал, но большинство рукописей все-таки пропало. Корректуру за него всегда делал кто-нибудь, боялись дать ему в руки - обязательно все переписет наново, и так без конца. Читать свои вещи вслух он совсем не мог, ему делалось нестерпимо скучно, он начинал и в середине стихотворения способен был сказать "и так далее...". Но очень был горд, когда его печатали, хотя никогда ничего для этого не делал. Говорил он очень мало и медленно, но всегда

абсолютно интересно. Очень любил, когда Володя (Маяковский) читал свои стихи, и слушал внимательно, как никто... Он очень забавно смеялся, пофыркивал, глаза загорались и как будто ждали, а ну еще, еще что-нибудь смешное. Я никогда не слышала от него ни одного пустого слова, он никогда не врал и совсем не кривлялся...

There is also some interesting autobiographical material about Chlebnikov's stay in Kuokkala. The poet apparently fell in love with the daughter of one of Matjušin's acquaintances, Vera Budberg. Chlebnikov several times paid a visit to the family and Vera, "a sad and severe girl", immensely appealed to him. When he heard that she was already engaged, he silently cried "as an offended kitten" and felt a lump in his throat. The incident is described by Chlebnikov in his works *Iz dnevnika* (SP V:331-332) and in the autobiographical fragments *Zapiski iz prošlogo* (SP IV:321-323)¹⁴.

Iz dnevnika contains some more interesting remarks concerning Chlebnikov's life during the autumn of 1915. Majakovskij, Chlebnikov noted down, called him the king of Russian poetry and on December 20th he was elected king of time. A month before this date he wrote the "triumph over death" *Ošibka smerti* (SP V:333).

In the beginning of 1916 Chlebnikov went to Moscow where he lived for a time in a room payed for in advance by his brother. When his money ran out Sergej Spasskij offered Chlebnikov his own room. Spasskij noted Chlebnikov's instinctive urge for change, which manifested itself in his frequent journeys (Spasskij 1935:192):

Деньги ему были нужны всегда не для оседлой жизни, а для путешествий. Блуждание являлось его профессией, добавочной и примыкающей к литературе. Он жил словно на станции, сойдя с поезда и ожидая другого. Инстинктивная тяга к перемещениям, знакомая перелетным птицам. Недаром летом семнадцатого года так отметил он свой душевный подъем: "Я испытывал настоящий голод пространства, и на поездах, увешанных людьми, изменившими войне, прославившими мир, весну и ее дары, я проехал два раза, туда и обратно, путь Харьков - Киев - Петроград. Зачем? Я сам не знаю".

When Chlebnikov received some money he immediately made pre-

parations for new journeys: to Petrograd, Char'kov, the Crimea, inviting Spasskij to accompany him, although the money he had at his disposal was hardly enough to cover his own expenses. At the station Chlebnikov met with a grievous blow, which seems to be characteristic: he was robbed of his money and of his train-ticket, so that he had to stay in Moscow; his friend Petrovskij took him in.

Apart from misfortunes in financial matters there was something else which depressed Chlebnikov: he expected to be called up for military service. These expectations soon materialised. A short time after his arrival in Astrachan at the beginning of April he was drafted and transferred to Tsaritsyn as a soldier of the 93th infantry regiment of the reserve-troops.

Military life turned out to be a very exacting experience for Chlebnikov. From Tsaritsyn he wrote a number of letters to his friends and relatives in which he complained about his difficult life in the army and asked them to throw a "life-belt" to him¹⁵. He undoubtedly cut a rather sorry figure in the eyes of his superiors and apparently became disordered, mentally as well as physically. In May he appeared before a committee, which ordered him to be sent to Kazan' to appear before another committee which would decide on his fitness for service.

Before Chlebnikov was sent away he was visited in Tsaritsyn by Petrovskij and Tatlin. When Petrovskij received a postcard from Chlebnikov on which the latter had written *Korol' v temnice, korol' tomitsja. V pešij polk devjanosto tret'ij, ja pogib, kak gibnut deti, adres Caricyn, 93-j zap. pech. polk, vtoraja rota, Viktoru Vladimiroviču Chlebnikovu* (Petrovskij 1926:17), he hastened to Tsaritsyn where he arrived on the first of May. When he had at last found Chlebnikov in one of the barracks on the outskirts of the town, Petrovskij was shocked by the poet's appearance: *oborvannyj, grjaznyj, v kakich-to botfortach Petra Velikogo, s žalkim vyraženiem nedavno prekrasnogo lica, obroščego i zamuščennogo*

(Petrovskij 1926:18).

Together with Tatlin, who at the same time happened to be in Tsaritsyn, Petrovskij organized a futurist evening. Chlebnikov was not allowed to take part in it, but he wrote a lecture for the evening which was called *My skazhem vojne k nogi-b!*. Although Petrovskij explained that the lecture did not contain anything subversive and was about the laws of time and the rhythm of war, the police did not accept this title, so that it was changed into *Čugunnye kryl'ja* (Petrovskij 1926: 19).

The evening itself was hardly a success, but, for Chlebnikov, the preparations for it and the discussions with his friends must have been a welcome interruption of the harsh military routine¹⁶.

The efforts of Chlebnikov's friends and relations to improve his life in the army were not without success. In a letter to his mother, which bears the postmark June 4th, 1916, Chlebnikov writes (SP V:306):

Я две недели + две недели снят с креста военной службы, а мое положение короля первого на земном шаре государства времени сильно изменено в лучшую. Я в мягком плену у дикарей прошлых столетий. (..) Я много раз задаю вопрос: произойдет или не произойдет убийство поэта, больше - короля поэтов, Аракчеевщиной? Очень скучно и глупо.

Thanks to the intervention of Nikolaj Kul'bin, who at that time taught at the Army Medical Academy, Chlebnikov was sent for examination to a hospital in Astrachan. In two letters to Kul'bin, probably written in June'7, he eloquently complains about his hard lot and implores Kul'bin to help him (SP V: 309-311):

Я пишу вам из лазарета "чесоточной команды". Здесь я временно освобожден от в той мере несвойственных мне занятий строем, что они кажутся казнью и утонченной пыткой, но положение мое остается тяжелым и неопределенным. Я не говорю о том, что, находясь среди 100 человек команды, больных кожными болезнями, которых никто не исследовал точно, можно заразиться всем до проказы включительно. Пусть так. Но что дальше? Опять ад перевоплощения поэта в лишенное разума животное, с которым

говорят языком конюхов, а в виде ласки так затягивают пояс на животе, упираясь в него коленом, что спирает дыхание, где ударом в подбородок заставляли меня и моих товарищей держать голову выше и смотреть веселее, где я становлюсь точкой встречи лучей ненависти, потому что я [другой] не толпа и не стадо, где на все доводы один ответ, что я еще жив, а на войне истреблены целые поколения. Но разве одно зло оправдание другого зла и их цепи? Я могу стать только штрафованным солдатом с будущим дисциплинарной роты. Шаги, приказания, убийство моего ритма делают меня безумным к концу вечерних занятий, и я совершенно не помню правой и левой ноги. Кроме того в силу углубленности я совершенно лишен возможности достаточно быстро и точно повиноваться. (...) А что я буду делать с присягой, я, уже давший присягу Поэзии? Если поэзия подскажет мне сделать из присяги [каламбур] остроту. (...) У поэта свой сложный ритм, вот почему особенно тяжела военная служба, навязывающая иго другого прерывного ряда точек возврата, исходящего из природы большинства, т. е. земледельцев. Таким образом, побежденный войной, я должен буду сломать свой ритм (участь Шевченко и др.) и замолчать как поэт. Это мне отнюдь не улыбается, и я буду продолжать кричать о спасательном круге к неизвестному на па-роходе.

Благодаря ругани, однообразной и тяжелой, во мне умирает чувство языка.

Где место Вечной Женственности под снарядами тяжелой 45 см. ругани?

Я чувствую, что какие-то усадьбы и замки моей души выкорчеваны, сравнены с землей и разрушены. (...) Я дервиш, иог, Марсианин, что угодно, но не рядовой пехотного запасного полка. (...) В самом деле, в мирное время нас и меня звали только сумасшедшими, душевно-больными; благодаря этому нам была закрыта вообще служба; а в военное время, когда особенно ответственно каждое движение, я делаюсь полноправным гражданином. Равные права = равный долг. Кроме того поэты - члены теократического союза - подлежат ли они воинской повинности?

[Если можно освободите меня из этого... Надеющийся В. Хлебников].

Before he went to the hospital in Astrachan, Chlebnikov was granted a furlough of one month which he spent with his family. Despite his complaints to Kul'bin that due to army life "the feeling for language dies in him" and that "overcome by war he will be silenced as a poet", his literary activities had not diminished. In a letter to Matjušin Chlebnikov writes about his investigations of letters and sounds (NP:380) and in letters to Petnikov, the head of the publishing-house *Liren'*, which had

published some of his books, he lists a surprising number of articles and poems on which he was working (SP V:306-308). In these letters there are short remarks on his private circumstances, but also, important for Chlebnikov, his ideas and the desire to see the material written by him in print (SP V: 307-308):

Сегодня ложусь в больницу. Думаю, что для походов будущего необходимо напечатать многое из того, что я прислал. Если будет напечатана статья о числах, то это даст мне силы идти дальше по намеченному и уже ясному пути. Вершина - все знание в одном уравнении с $\sqrt{-1}$ величина. Найти живое число (звериное) наша прекрасная цель.

Chlebnikov spent a few weeks in the hospital of Astrachan "among lunatics" and was apparently declared fit for service. Anyway, in December 1916, he was in the army again, now as a soldier of the 90th infantry regiment of the reserve-troops in Saratov¹⁸. Soon Chlebnikov became enrolled in a training-unit (*Ja pereveden v učebnuju komandu*¹⁹), in which he served until the beginning of May. In that month he received a five months' leave, which afterwards turned out to be a permanent one: he never saw the army again²⁰.

In one of his last letters written during his period of active service Chlebnikov characteristically refrains from mentioning his personal circumstances and from commenting on the events of war and army-life. In this letter, written to Petnikov, he entirely concentrates on his favourite ideas about the nature of sound, the reign of poets, the problem of space and time, the numbers (SP V:313-314):

Вы знаете, что наша цель, уже увенчавшая нас, решая струнной игрой то, что решается пушечным боем, сдать звездному миру власть над людьми, отделавшись от ненужных посредников между ними и нами. (..)
 Мировой рокот восстаний страшен ли нам, если мы сами - восстание более страшное? Вы помните, что было основано охватившее земной шар правительство поэтов. Вы помните, как звенящая струна племен соединила Токио, Москву и Сингапур. (..)
 Ариабхатта и Кеплер! Мы снова видим его, год богов древних великие священные события, проносящиеся через 365 лет. Это пока высшая струна гаммы будетлянина, и не восхищены

ли мы, видя, что на конце этого растущего скачка законов рода находится колебание гласной у и волны главной оси звучащего мира струны А. Это первый раздел нашего договора с небом человеческого рода, подписанного кровью великой войны.

The short recapitulation of Chlebnikov's life during the First World War, mainly on the basis of his letters, reveals above all that the war did not essentially change Chlebnikov's occupations nor his main ideas. Just as before the war, he kept working energetically at his calculations of time, eagerly accepting the battles the war provided him with to work out the general rhythm of war and the laws of time. For army-life he proved to be as unfit as for an ordinary and regular citizen's life. Military discipline was devastating for his inner rhythm, which needed constant movement, physically as well as mentally. His "hunger for space" (Spasskij 1935:192) made it almost impossible for him to stay somewhere for a long time. Travelling was necessary, more for his emotional balance, it seems, than to pick up information or gain experience. Likewise his mind roamed about, needing the freedom to think about the problems, creative, historical, numerical or whatever, with which it was occupied.

The reconstruction of Chlebnikov's life from the various biographical and autobiographical sources shows that Chlebnikov was unadapted to practical life, that the reality in which he lived and which existed around him did not mean to him actuality and topicality, but, at most, a source and stimulant for his thoughts which moved in another domain. For the "king of time" and "president of the globe" there were other things to care about than the small affairs of daily life or even the political situation and historical events of his time²¹.

If we accept this view, can either of the claims mentioned in the beginning of this article, that Chlebnikov knew the world in detail or that he only knew his own mind, be valid?

Both claims, as it seems, have to be discarded. Chlebnikov

does not seem to have wallowed in psychological analysis and painstaking scrutiny of his own mind, nor did he describe the world around him in detail. There is also no evidence that Chlebnikov's *Weltanschauung* entirely changed under the influence of the war and his personal experience of it, however painful it was.

Are both assertions, however, incorrect? I have said above that they were probably based on an interpretation of Chlebnikov's work. Until now we have examined more or less factual, biographical material. A closer investigation of some literary works Chlebnikov wrote before and during the war may perhaps shed some light on the problem.

I will concentrate the discussion on the poem *Vojna v myšlovke*. The text of this poem as it appeared in the *Sobranie sočinenij* (II:244-258) is, as the editor Stepanov states, printed from the manuscript which dates from 1919. In the poem are brought together a number of poems which Chlebnikov wrote during the war and which were published in various collections, most of which appeared in the years 1915-17. For the inclusion of the poems in the larger whole Chlebnikov sometimes considerably changed them²².

Vojna v myšlovke has been described as a distinctly anti-militaristic poem. "All parts are united by the anti-militaristic mood and by Chlebnikov's favorite ideas on the state of time", Markov notes (1962:28) and Stepanov claims that in the poem Chlebnikov's anti-militaristic feelings are most fully expressed, the shorter poems which it comprises all being written under the immediate impression of the war, so that they are more directly connected with reality and are a more purposeful protest against the war than his poems on this theme written before the outbreak of the war (Stepanov 1975:162-163).

As has been stated above, Stepanov is very outspoken on the influence the First World War had on Chlebnikov's vision of the world and hence also on his work. Although he admits that, even before the war, Chlebnikov wrote a number of poems

in which the theme of death figures prominently and in which war is described as something tragic, he considers the actual events of the First World War and Chlebnikov's personal experience of it to have brought about the definite change from Chlebnikov's celebration of military glory to his anti-militarism.

It is undoubtedly true that in the beginning of his career Chlebnikov wrote a number of poems in which war was predominantly connected with high spirit and bravery:

Будьте грозны как Острица,
Платов и Бакланов,
Полно вам кланяться
Роже басурманов. (..)
Вейся, вейся, русское знамя,
Веди через сушу и через хляби! (SP II:15)

Пусть в веках и реках раздаётся заповедь:
"Славь идет! Славь идет! Славь восстала!"
(SP II:23)

Chlebnikov's Slavophile attitude is also apparent in poems which may partly be considered reactions to contemporary events, such as the poem *Byli vsëci sliškom sini...*, which describes the tragic destruction of the Russian navy in the war against Japan (1906). In this poem Chlebnikov expresses his dismay at the death of so many people, but at the same time there is a strong call for revenge (SP II:32):

Мы клятву даем:
Вновь оросить своей и вашей
Кровию - сей сияющий
Беспредельный водоем.
Раздается Руси к морю гнев,
Не хочешь быть с Россией, с ней?
Так, чашей пучины зазвенев,
Кровями общими красней!

In Chlebnikov's later poetry the tragic aspects of war and death tend to become more prominent, whereas the exhortations of heroism and valour proportionally diminish. A good example is the poem *Vojna-emert'*, in which war is presented as one of the main and most ruthless causes of death (SP II:188):

Смерть скажет вою: -Ну, лежи!

Души навилкой начинались вселеннежи.
 Пора начать нам милежи!
 Ты... Мы-с мясом теплым нас нежи.

But sometimes the tone is different (SP II:188):

Мечи! глашатые известий!
 Так точна, лившись, кровь.
 К освобождающей невесте
 Влечет железная свекровь.

The same variation of tone is characteristic for the poem *Vojna v myšlovke*. There are passages in which war and death are presented as something to abhor.

Люди, где вы? Вы не вышли
 Из белой праотцев могилы,
 И только смерть, хрипя на дышле,
 Дрожит и выбилась из силы. (SP II:252)

Где волк воскликнул кровью:
 "Эй! Я юноши тело ем".
 Там скажет мать: "дала сынов я".-
 Мы, старцы, рассудим, что делаем.
 Правда, что юноши стали дешевле?
 Дешевле земли, бочки воды и телеги углей?
 Ты, женщина в белом, косящая стебли,
 Мышцами смуглая, в работе наглей! (SP II:247)

In other passages, however, the fierce and heroic mood prevails, which we so often encounter in Chlebnikov's poems with Old-Slavic themes (SP II:253):

Свобода приходит нагая,
 Бросая на сердце цветы,
 И мы, с нею в ногу шагая,
 Беседуем с небом на ты.
 Мы, воины, строго ударим
 Рукой по суровым щитам:
 - Да будет народ государем,
 Всегда, навсегда, здесь и там!

Although in his letters and other autobiographical documents Chlebnikov is almost silent on contemporary historical events, there is no reason to believe that he was not seriously affected by the bloody battles which were fought and the great number of casualties and wounded. *Vojna v myšlovke* does show a horror of war. It has to be borne in mind however, that this reaction to the war is only one of the aspects of

the poem. The poem is certainly not an anti-military tract and is much more than an elaboration and concrete representation of feelings inspired by the war.

It is interesting to note the way in which Chlebnikov presents war and death in *Vojna v myšlovke*. They are not abstract entities, but appear as powerful beings from worlds which are strange and hostile to the human world.

In a passage quoted above we have already seen how the war (*vojna*) is presented as a wolf (*volk*). Elsewhere in the poem we find the same kind of metaphor which connects the war with the world of savage animals (SP II:249):

Величаво идемте к Войне Великанше,
 Что волосы чешет свои от трупья.
 Воскликните смело, смело как раньше:
 Мамонт наглый, жди копыя!
 Вкушаешь мужчин à la Строганов.

In another part of the poem there is a powerful image of death, death being presented as a superhuman woman, a goddess, who impassively combs her hair while people are drowning (SP II:248):

Чесала гребнем смерть себя,
 Свои могучие власы,
 И мошки ненужных жизней
 Напрасно хотели ее укусить.

The concretisation of death as a goddess by whose hand entire armies and peoples perish evokes mythological associations. The mythological field is present throughout the poem. It becomes apparent in the gods and goddesses which are invoked and in the frequent personifications of objects of the universe: the globe, the sky, the stars and the universe itself.

The mythological field is closely connected with folkloristic motives and themes (SP II:254):

И мавы в битвенных одеждах,
 Чьи кости мяса лишены,
 И с пляской конницы на веждах,
 Проходят с именем жены.

This exalted vision of the lyrical I is elaborated in two of Chlebnikov's favourite images: the poet as Razin and the poet as the king of time:

Где он? Наши думы о нем!
 Как струи, огни без числа,
 Бесплотным и синим огнем
 Пылая, стекают с весла.
 Но стоит, держа правило,
 Не гордится кистенем.
 И что ему на море мило?
 И что тосковало о нем?
 Какой он? Он русский точно зори,
 Как колос спелой ржи,
 А взоры это море, где плавают моржи. (SP II:250)

Вчера я молвил: гулля, гулля!
 И войны прилетели и клевали
 Из рук моих зерно.
 И надо мной склонился дедер,
 Обвитый перьями гробов,
 И с мышеловкою у бедер,
 И мышью судеб меж зубов.
 Крива извилистая трость
 И злы синекующие зины.
 Но белая, как лебедь, кость,
 Глазами зетит из корзины.
 Я молвил: "Горе! мышелов!
 Зачем судьбу устами держишь?"
 Но он ответил: "Судьболов
 Я - и волей чисел - ломодержец". (SP II:254)

Both images are used to present a strong case against the war and the senseless destruction it brings about. The lyrical I functions as a liberator, a presager of the future, someone who knows the laws of time and, for that reason, can exert his power over fate. Hence of course the title of the poem. War is not a blind force, inescapable and inevitable, but is trapped by the knowledge of the "king of time" and has to obey his orders.

As we have seen already, the introduction into the poem of the *korol' vremeni* may be considered an autobiographical motive, the title being conferred on Chlebnikov on December 20th 1915. There are more personal motives that Chlebnikov used for the poem *Vojna v myšelovke*. There is, of course, the reference to his becoming a soldier, a reference in which

are mentioned explicitly the numbers which were crucial for his calculations of time (SP II:245):

Я тоже возьму ружье (оно большое и глупое,
Тяжелее почерка)
И буду шагать по дороге,
Отбивая в сутки 365. 317 ударов - ровно.

Another important autobiographical source is Chlebnikov's meeting with Vera Budberg in October 1915. On the basis of what Chlebnikov himself wrote in *Iz dnevnika* and *Zapiski iz prošlogo* we may ascertain various allusions to this acquaintanceship in the poem. Vera made a strong impression on Chlebnikov and undoubtedly held his mind busy for a time. And even without this being the case, she would fit excellently in the poem, as at the time Chlebnikov met her she just had come back from the front where she had served as a nurse.

In his autobiographical notes Chlebnikov describes Vera as sad and severe. At one of their meetings she tells a story about how she shot a hare. Although she does not wear a ring she is engaged to be married and Chlebnikov, who did not know about her engagement, is shocked when someone casually alludes to it. All these elements are introduced into the poem (SP II:246):

Я ж негодую на то, что слова нет у меня,
Чтобы воспеть мне изменившую избранницу
сердца.
Ныне в плену я у старцев злобных,
Хотя я лишь кролик пугливый и дикий,
А не король государства времен,
Как зовут меня люди:
Шаг небольшой, только "ик",
И упавшее О, кольцо золотое,
Что катится по полу.

The next section in the poem belongs to Chlebnikov's most successful love-lyrics (SP II:246):

Вы были строгой, вы были вдохновенной,
Я был Дунаем, вы были Веной.
Вы что-то не знали, о чем-то молчали,
Вы ждали каких-то неясных примет.
И тополи дальние тени качали,
И поле лишь было молчанья совет.

Панна пены, панна пены,
 Что вы тополь или сон?
 Или только бьется в стены
 Роковое слово "он"?

Apart from *krolík puglivyj* the hare is also mentioned in another part of the poem (SP II:253):

Эта осень такая заячья,
 И глазу границы не вывести
 Осени робкой и зайца пугливости.

Vojna v myšlovke presents a characteristic example of Chlebnikov's poetic technique. There are various sources of inspiration: mythology, folklore, history, contemporary events, personal feelings and happenings, ideas about time and the future. All these heterogeneous fields are introduced into the poem. The result is a mosaic of motives and themes, a multi-levelled thematic structure. The themes are interwoven and closely connected with each other. This juxtaposition of elements from heterogeneous thematic fields creates a very complex semantic whole. The complexity is enhanced by the fact that there is no main level of meaning to which all the words in the poem are subordinated and which would give each word a more or less definite meaning. In Chlebnikov's poem there is a constant alternation of thematic levels. Motives are not connected on a logical level, for instance, the description of a real or imaginary fact or event, a feeling or a remembrance. In Chlebnikov's work there does not exist such a primary, dominating theme, the themes being in principle on an equal level. We find this mixture of themes also in Chlebnikov's letters and autobiographical writings. Although real facts are mentioned, they are interspersed with remarks pertaining to other fields with which his mind was occupied, especially his ideas about the laws of time and about himself as a very special man, a thinker and a prophet. Yet in his letters the various themes ultimately remain separated; the facts of Chlebnikov's life which are mentioned are facts of his life and are read, accordingly, strictly referentially.

There is no reason not to believe them or give another than a literal interpretation of them. The words describing the autobiographical facts are dominated by the 'logical' level of real life, just as the words pertaining to his ideas are dominated by the 'logical' level of the ideas.

Within the structure of a poem it works in another way, however. The various, often contrasting themes with which a literary work by Chlebnikov is built up are accompanied by a motivation of semantic elements which is different from that of his letters. The themes function together, and together they create the unity of the artistic whole. They intermingle, influence and determine each other. As a result the words partly lose their primary meanings and are semantically associated with words from other thematic fields. In this respect Chlebnikov is a typical representative of modern poetry. Contrary to traditional poetry, in which all the words may be considered elements of one system and may be semantically explained and understood within this system, modern poetry realizes another constructive principle: the introduction of widely diverging material on one and the same level of meaning²⁴. This often makes it difficult to ascertain the exact meanings of words and makes them more 'context-bound' than in traditional poetry²⁵.

When we now return to the question posed at the beginning of this article: is there an explanation for the contrasting views of Chlebnikov's work, one contending that Chlebnikov knows the world in detail, the other that Chlebnikov does not know the world at all, but only knows his own mind, we may ascertain the following: due to the fact that Chlebnikov took the themes and motives for his poetry from widely diverging fields of knowledge: history, mythology, mathematics, folklore, linguistics, religion, geology, etc., it may be said that he had a great knowledge of the world in all its different and heterogeneous aspects. On the basis of how he wrote about himself in his poetry, of how he created the lyrical subject(s) in his work we may declare the same about the knowledge he had

of his own mind.

Both statements, however, become utterly irrelevant when we judge Chlebnikov as a poet, the only judgement which is possible, the only judgement, moreover, which has significance, as we are dealing with literature and not with psychology. As we have shown above, the constructive principle of Chlebnikov's poetry is the introduction and combination of themes and elements from various fields which results in a constant alternation of thematic levels. Owing to the presence of these different thematic levels within one poem, the words do not only function in one theme by which they are semantically dominated, but acquire a semantic function for the other themes as well. It is useless to interpret a poem by Chlebnikov by considering that which is said in the poem as information which is in some way *d i r e c t l y* related to the outside world. Aspects of the world may serve as a source for the poem. When they are introduced into the poem they lose their factuality, their existence in reality and become subjugated to the semantic structure of the poem. In this process the words which denote these elements may lose their primary meanings, but at the same time acquire new, associative meanings, depending on the context in which they are used and from the other thematic levels with which they are confronted²⁶. Whether the combination and confrontation of various themes leads to a satisfactory *p o e t i c* result is a matter of evaluation. In this respect critics may differ. As the intricate semantic structure of the poem precludes, however, direct reference, it is principally wrong to pronounce a judgement which is based precisely on referential aspects.

N O T E S

¹ The article is ostensibly a diatribe against Chlebnikov and his influence on young poets, underlining Chlebnikov's "forma-

lism" and his antimarxist views. However, the mere appearance of the article, being rather substantial (24 pages!) and offering many quotations from Chlebnikov's work, moreover demonstrating Chlebnikov's undeniable influence on a number of well-known Soviet poets (Kirsanov, Sel'vinskij) makes us wonder as to the real opinions of its author. In cases like these one might speculate about the question whether one has to do with a real detractor or with a disguised admiror who talks about the object of his admiration in the - at that time - only possible way.

² *Šagi, prokazanja, ubijstvo moego ritma delajut menja besumnym... and Takim obrazom, pobeždennoj vojnoj, ja dolžen budu slomat' svoj ritm (...) i zamolčat' kak poët*, Chlebnikov wrote in a letter to Kul'bin (SP V:309-310).

³ *Imperialističeskaja vojna proizvela perelom v mirovozzrenii Chlebnikova. Ličnyj opyt prebyvanija v kazarme, mučitel'no im pereživavšajasja soldatčina zaveršili ètot perelom* (STEPANOV 1975:158).

⁴ As has become common practice, SP I-V refers to the *Sobranie proizvedenij*, Leningrad, 1928-33 (reprinted as *Sobranie sočinenij I-III*, München 1968-72), NP to *Neizdannye proizvedenija*, Moskva, 1940 (reprinted as *Sobranie sočinenij IV*, München, 1971).

⁵ A.o. PETROVSKIJ 1926; SPASSKIJ 1935.

⁶ See CHARDŽIEV'S commentary on Chlebnikov's letters in NP: 479-483.

⁷ See his letters from May and August 1914 (NP:369-371; SP V: 302-303).

⁸ SP V:329.

⁹ See CHARDŽIEV'S commentary (NP:477).

¹⁰ The pamphlet was published by Matjušin in November 1914, of course without Chlebnikov's notes.

¹¹ See CHARDŽIEV'S comment (NP:480-481).

¹² NP:480.

¹³ NP:481.

¹⁴ SP IV:321-323. An interesting fictionalization of one of Chlebnikov's meetings with Vera Budberg we find in the story *Skuf'ja Skifa* (SP IV:76-86, especially p. 83).

¹⁵ See CHARDŽIEV'S commentary (NP:410).

¹⁶ PETROVSKIJ tells in his memoirs (1926:20) that Chlebnikov had to stand in his nailed boots for six hours at a stretch, so that the blood streamed from his feet.

¹⁷ In SP V:309-310 the letters are dated "November-December 1916?" Chlebnikov, however, went from Tsaritsyn to Astrachan where he stayed several months, at first on leave and after-

wards in the hospital. In December he was transferred to Saratov, where he became a soldier in the 90th infantry regiment of the reserve-troops (NP:481-482). In all probability, Chlebnikov went directly from Astrachan to Saratov and not by way of Tsaritsyn, as SP V implies (see also the letter to Petnikov, SP V:308). In his later monograph on Chlebnikov Stepanov speaks about the letters to Kul'bin as having been written in June (STEPANOV 1975:157).

¹⁸ See Chlebnikov's letter to Petnikov: *Ja - rjadovoj do zap. pech. polka, 7 roty 1 vzvoda. Živu v dvuch verstach ot Saratova za kladbiščem, v mračnoj obstanovke lagerja* (SP V:311).

¹⁹ In a letter to his mother dated 19.II.1917 (SP V:313).

²⁰ The army's last dealings with Chlebnikov was the latter's arrest in Tver'. On his journey from Saratov to Petrograd Chlebnikov was taken out of the train on the suspicion that he was a deserter (NP:383).

²¹ In this respect Chlebnikov is an entirely different poet from, for example, Majakovskij. As is well-known, Majakovskij in many of his works directly reacted to political and social events. A poem like *Vojna i mir* can be immediately connected with the First World War and clearly expresses Majakovskij's personal point of view. The personal and the topical are less prominent in Chlebnikov's work.

²² An important reason for this re-working might be to adapt the poems to the larger structure in which they had to function. On the other hand, Chlebnikov could not help changing, the poem being not a finished product for him, but a lasting object for his poetic inspiration, which could be changed freely and from which motives or entire fragments for other works could freely be taken. It was common practice for Chlebnikov to include finished pieces in larger structures; the device lies at the basis of the organisation of his so-called "supertales". See GRYGAR (1982:223-225); WESTSTEIJN (1983:235-237). About Chlebnikov's inability to prepare his own work for the press PETROVSKIJ writes (1926:22): *Chlebnikovu nel'zja bylo davat' korrekture, on ne ispravit, a perepišet vse zanovo, po-inomu, v zavisimosti ot slučaja ètoj "svežesti" - m. b., v ètom on byl pochož na Sezanna, perepisyvavšego svoi kartiny každyj den' zanovo v zavisimosti ot vetra.*

²³ *Čelovečeskoe ja v svoej substancial'noj glubine smykaetsja s beskonečnost'ju mira...* (DUGANOV 1976:429); see also WESTSTEIJN (1983:171-172; 193).

²⁴ Cf. e.g. Ezra Pound who introduced Chinese characters into his poetry.

²⁵ It has often been argued that modern poetry is less referential than traditional poetry and that it is primarily occupied with the structure of the poem itself. See for a discussion of this problem WESTSTEIJN (1983:44-57).

²⁶ In principle this holds true for each literary work. In a work by Chlebnikov, however, and, perhaps, in a modern poem in general, the thematic plurality makes it almost impossible to 'reduce' the entire poem to one main theme, one semantic system. This adds to the difficulty of connecting the poem with reality, be it historical, social, political, etc., facts, or the life and mind of the poet himself.

R E F E R E N C E S

- CHLEBNIKOV, V.
 1929 ff. *Sobranie proizvedenij I-V*. Leningrad. (Reprinted as *Sobranie sočinenij I-III*. München 1968-72).
 1940 *Neizdannye proizvedenija*. Moskva. (Reprinted as *Sobranie sočinenij IV*. München 1971).
- DUGANOV, R.V.
 1976 *Problema épičeskogo v éstetike i poétike Chlebnikova*. - In: *Izvestija Akademii Nauk SSSR. Serija Literatury i Jazyka* 35, 5, pp. 426-439.
- GRYGAR, M.
 1982 *Pavel Filonov i voprosy izučenija avangardnogo iskusstva*. - In: *Russian Literature IX*, 3, pp. 209-236.
- JAKOVLEV, B.
 1948 *Poét dlja éstetov (Zametki o Velimire Chlebnikove i formalizme v poézii)*. - In: *Novyj mir*, 5, pp. 207-231.
- MARKOV, V.
 1962 *The Longer Poems of Velimir Khlebnikov*. Berkeley and Los Angeles.
- PETROVSKIJ, D.
 1926 *Vospominanija o Velimire Chlebnikove*. Moskva.
- SPASSKIJ, S.
 1935 *Chlebnikov*. - In: *Literaturnyj sovremennik*, 12, pp. 190-204.
- STEPANOV, N.
 1975 *Velimir Chlebnikov*. Moskva.
- WESTSTEIJN, W.G.
 1983 *Velimir Chlebnikov and the Development of Poetical Language in Russian Symbolism and Futurism*. Amsterdam.

Efim ETKIND (Paris)

В ПОИСКАХ ЧЕЛОВЕКА

Путь Николая Заболоцкого: от неофутуризма к "поэзии души"

...где душа?
Или только порошок
Остается после смерти?
Или только газ вонючий?
Торжество земледелия,
1929-1931

...Так, вероятно, мысль нагая,
Когда-то брошена в глуши,
Сама в себе изнемогая,
Моей не чувствует души.
На закате, 1958.

Побит камнями и закидан грязью,
Будь терпелив....,-

говорит о себе Николай Заболоцкий в поэтическом манифесте *Предостережение*, который при его жизни оставался неопубликованным; и продолжает:

...помни каждый миг:
Коль музыки коснешься чутким ухом,
Разрушится твой дом, и, ревностный к наукам,
Над нами посмеется ученик.

Так Заболоцкий в 1932 году подводил итог творчества и отношений с советской прессой, предощущая события, имевшие состояться в те двадцать пять лет, которые еще были у него впереди. "Побит камнями и закидан грязью...": это произошло после 1929 года, когда в Ленинграде вышла в свет его первая книжка *Столбцы*. "Разрушится твой дом" - до дня ареста, означавшего начало семилетней каторжной муки, оставалось шесть лет.

Заболоцкий - типичный советский поэт, или, точнее, поэт советской поры; его судьбу следует приводить в учебниках как

образцовую для эпохи. Во второй половине двадцатых годов юный Заболоцкий примыкает к еще модному в то время экспериментальному авангарду, переживает его предсмертные судороги – ленинградская группа Обериутов была последним авангардистским объединением; самоубийство Маяковского 14 апреля 1930 года оказалось "точкой пули" в конце "левых" художественных поисков; революционная Республика переродилась в бюрократическую Империю. Тяжело травмированный нападками критики, Заболоцкий лишь в 1937 году издал сборник *Вторая книга*. Он старался и сохранить верность своим идеям, своей миссии, и, в то же время, завоевать себе статус советского литератора, человека, будто бы преодолевшего заблуждения молодости. В 1934 году Заболоцкого принимают в Союз писателей (в июне, вскоре после I-го съезда, где его называли в р а г о м – вот какое было идиллическое время!). В начале апреля 1936 года Заболоцкий печатает "самокритическую" статью под названием (позорным, но, видимо, редакционным): "Статьи *Правды* открывают нам глаза". В 1937 году в газете *Известия*, в журналах и альманахах появляются *Горийская симфония* – ода Сталину, *Голубиная книга* – ода сталинской конституции, *Север* – ода челюскинцам и их спасителям... Такой ценой куплено появление *Второй книги* стихотворений, – но не доверие советской власти: в 1938 году Заболоцкого арестовывают и, обвинив в антиправительственном заговоре, отправляют в дальние лагеря – до 1946 года, когда ему удается вырваться и даже поселиться в Москве. Он пишет много, но публикует в основном переводы; только после смерти Сталина для читателей возрождается поэт Заболоцкий. Пять лет ему было отпущено – с 1953 до 1958 года; впервые Заболоцкий вел нормальное существование; впрочем, большинство лучших его стихотворений появились все же после ранней смерти этого физически разрушенного и морально подорванного пятидесятипятилетнего человека.

В истории советской литературы были другие варианты сходной биографии людей того же поколения – после хорошего начала: 1) поэт сдался, уступив требованиям социалистического реализма (Н. Тихонов); 2) спился и сошел с круга – надолго (М. Светлов) или навсегда (Ю. Олеша); 3) просто умер (Э. Ба-

грицкий); 4) был арестован и казнен (П. Васильев, Б. Корнилов). Вариант Николая Заболоцкого - промежуточный: был арестован, но - выжил; шел на уступки, но - не сдался; сорвался в алкоголизм, но - с круга не сошел.

Советский поэт по всей трагической судьбе, сожалел ли он о том, что на его долю не выпало уйти от страны и языка, оказавшись вне досягаемости *Правды* и чекистов? Кажется, один только раз, и то не вполне однозначно, верность стране и искусству обсуждается - в стихотворении *Соловей*, написанном в 1939 году, то есть в тюрьме (или лагере). Здесь говорится о "соловьином теле", звенящем над миром, а далее - загадочно-много-смысленные строфы:

Чем больше я гнал вас, коварные страсти,
Тем меньше я мог насмеяться над вами.
В твоей ли, пичужка ничтожная, власти,
Безмолвствовать в этом сияющем храме?

Косые лучи, ударяясь в поверхность
Прохладных листов, улетали в пространство.
Чем больше тебя я испытывал, верность,
Тем меньше я верил в твое постоянство.

Важное признание! Возможно ли, что в первой из приведенных строф ("Чем больше...тем меньше...") речь идет о приверженности искусству, во второй - государству?

А ты, соловей, пригвожденный к искусству,
В свою Клеопатру влюбленный Антоний,
Как мог ты довериться, бешеный, чувству,
Как мог ты увлечься любовной погоней?

Зачем, покидая вечерние рощи,
Ты сердце мое разрываешь на части?
Я болен тобою, а было бы проще
Расстаться с тобою, уйти от напасти...

Восемнадцать лет стихотворение пролежало под спудом, и только в 1957 году (после XX съезда) увидело свет. Это - последнее стихотворение долагерного периода. Первое же после лагерное озаглавлено *Слепец* (1946): "проклятый богом старик" поэт целый день "с опрокинутым в небо лицом":

А вокруг старика
Молодые шумят поколенья,
Расцветая в садах,

Сумасшедшая стонет сирень...

Кто этот слепой старик? Примечание сообщает, что его прототип бродил по поселку Пределкино; важно ли это?:

Что ты плачешь, слепец?
 Что томишься напрасно весной?
 От надежды былой
 Уж давно не осталось следа.
 Черной бездны твоей
 Не укроешь весенней листвою,
 Полумертвых очей
 Не откроешь, увы, никогда.

Разговор поэта с нищим слепцом продолжается - и становится еще более ясно, что это - разговор с самим собой:

Да и вся твоя жизнь -
 Как большая привычная рана.
 Не любимец ты солнцу
 И природе не родственник ты.
 Научился ты жить
 В глубине векового тумана,
 Научился смотреть
 В вековое лицо темноты.

Не то удивительно, что более десятилетия это стихотворение не могло появиться, а то, что оно все же было опубликовано, да еще при жизни Заболоцкого, в последнем его сборнике. Не слишком-то поощряемое жизнеотношение - для советского писателя: "От надежды былой ...не осталось следа", черная бездна, "...вся твоя жизнь - Как большая привычная рана...!"

А прежде - была ли надежда?

(Какой характерный и горький эпизод рассказан Н.Л. Степановым в его воспоминаниях: "[В Пределкине] Фадеев пришел незначай и попросил Николая Алексеевича прочесть стихи. Он с большим вниманием слушал их, но особенно поразило его стихотворение *Слепой*. Прослушав его, Фадеев расплакался..."¹ Подумать только - член ЦК, глава Союза писателей, послушный ландскнехт заплакал, узнав, что "От надежды былой / Уж давно не осталось следа". Через несколько лет он пустит себе пулю в лоб. Удивляться ли этому?).

1.

Никого историки советской литературы так не фальсифицируют, как Заболоцкого, - причем делают они это из наилучших побуждений: из стремления сохранить его в советской поэзии. Дело в том, что после появления *Столбцов* (1929) и, в особенности, поэмы *Торжество земледелия* (1931) критики-марксисты дружно набросились на автора с беспощадно-политическими обвинениями: "...гае-рство становится уже издевательством над социалистической действительностью...позиция отщепенца-индивидуалиста..."

(А. Селивановский); "...стихи Заболоцкого - общественно дефективны. Если их расшифровать, получатся жуткие выводы" (П. Незнамов); "...это глупость? Нет, это издевательство" (Е. Усиевич). Да и одни заглавия "критических" статей красноречивы: *Распад сознания* ("Стройка"), *Болотное и Заболоцкий* ("Резец"), *Социология бессмыслилки* ("Сибирские огни"), *Под маской родства* ("Литературный критик"), *Родствующая поэзия и поэзия миллионов* ("Правда")...²

Чуть ли не каждая из этих рецензий была доносом - через несколько лет доводами рецензентов воспользовались Органы, чтобы обвинить Заболоцкого в государственной измене. О тюремно-лагерных переживаниях Заболоцкий говорить не любил; но однажды рассказал Наталии Роскиной (героине цикла *Последняя любовь*), как начальник лагеря спросил его непосредственного начальника: "Ну, как там Заболоцкий - стихи пишет?" - "Нет, - отвечал начальник. - Какое там. Не пишет: больше, говорит, никогда в жизни писать не будет"... - "Ну то-то."³ Интонацию этого "ну то-то" Заболоцкий не мог забыть: вот, оказывается, чего от него хотели - навсегда отбить охоту к писанию; значит, боялись его стихов, хотя на первый взгляд в них и не было политики.

Желая оправдать Заболоцкого, новейшие критики настойчиво толкуют сборник *Столбцы* как антинэповский; иногда его даже сближают с *Клопом* Маяковского, написанным немного раньше. Сам автор одобрил такой тактический ход, написав в автобиографической заметке: "По выходе из армии я попал в обстановку последних лет нэпа. Хищнический быт всякого рода дельцов и

предпринимателей был глубоко чужд и враждебен мне. Сатирическое изображение этого быта стало темой моих стихов 1927–1928 годов, которые впоследствии составили книжку *Столбца*."⁴

Это толкование переходит от критика к критику. Ближайший друг Заболоцкого Н. Степанов писал: "В его стихах заклеямен был тусклый и гнилостный мир НЭПа, пытавшийся, впрочем, ненадолго, раскинуть свои щупальцы в тогдашней жизни страны, оправлявшейся после гражданской войны и разрухи. Николаю Алексеевичу было тогда двадцать четыре года, и он со всем энтузиазмом молодости пережил очистительный пламень революции. Поэтому сурово и гневно осудил он плесень нэповских лет."⁵

Даже западный ученый Ирина Мазинг-Делич, автор интересных работ о молодом Заболоцком, посвятила целую статью (очень содержательную) нэповским реалиям в *Столбцах*.⁶ Здесь она шла следом за советскими критиками, стремившимися вывести Заболоцкого из-под удара, оберечь его от обвинений в антисоветской направленности, или, что тоже в СССР опасно, в беспросветном пессимизме.

Надо ли осуждать эту "ложь во спасение"? По крайней мере, создатели легенды добились нескольких довольно полных изданий Заболоцкого в СССР. Однако настала пора, отбросив легенду, посмотреть правде в лицо.

В *Столбца* входит 22 стихотворения, датированных от августа 1926 года до сентября 1928 года и составляющих четыре раздела. Сборник проникнут неопровержимым влиянием Хлебникова. Заглавие призвано напомнить о нем; в мемуарной книге Бенедикта Лившица слово *Столбца* несколько раз повторено применительно к рукописям Хлебникова: "*Столбца* каких-то слов вперемешку с датами исторических событий и математическими формулами...", "Каюсь, в одиннадцатом году я не до конца понимал это и *столбца* неслыханных слов считал лишь подготовительными опорами..." Ничего нет странного в том, что поэт хотел даже названием своей книги помянуть учителя. Хлебников не обличал НЭП – не только потому, что умер в 1922 году, но еще и потому, что ему была чужда конкретно-социальная тематика. Общество – область

интересов Маяковского; Заболоцкий же остался верен метафизической направленности Хлебникова. В *Столбцах* встречаются реалии, которые, однако, не определяют характера стихотворений: Ленинград, Невский, Обводный канал, Невка, Елагин, пивная "Красная Бавария" – вот почти и все. Об общественных отношениях речи нет нигде – никаких "дельцов и предпринимателей". Уродлив мир людей как таковой. Стихотворение *Белая ночь* ассоциируется читателем с гоголевской картиной Петербурга в *Невском проспекте*⁸ и, разумеется, с *Медным всадником* – благодаря четырехстопному ямбу и пародийным цитатам (привожу поздний вариант):

Вертя винтом, бежал моторчик
С музыкой томной по бортам.
К нему навстречу, рожи скорчив,
Несутся лодки тут и там.

В *Медном всаднике*: "Чернели избы здесь и там" (музыка – с ударением на втором слоге – тоже кажется цитатой из Пушкина). Однако все в этом – прежде гармоничном пушкинском – мире искажено, обезображено, изуродовано: *Здесь ночи ходят невпопад... / Бегут любовники толпой / Один горяч, другой измучен, / А третий книзу головой... // ...на Невке / Не то сирени, не то деёвки, / Но нет, сирени... / Обман с мечтами пополам // На корточках привстал Елагин... // ...рожи скорчив, / Несутся лодки...*

Появляются неперемменные участники романтического пейзажа – соловьи, которые, однако, куковали верхом на веточке; тут же узнаем, что они подобны импотентам: *Казалось, / Они испытывали жалость, / Как неспособные к любви*⁹. В заключительной строфе дана обобщающая оценка всей этой реальности:

И всюду сумасшедший бред.
И белый воздух липнет к крышам,
А ночь уже на ладан дышит,
Качается как на весах.
Так недоносок или ангел,
Открыв молочные глаза,
Качается в спиртовой банке
И просится на небеса.

Белая ночь – та самая, в поэзии созданная Пушкиным и До-

стоевским, - подобна заспиртованному уродцу. Дальнейшее в том же духе. В стихотворении *Лето* мир людей, а через них - природы - смешон или тошнотворен: *Людские тела наливались как груши, / И зрели головки, качаясь на них. / Обмякли деревья. Они ожирели, / как салзные свечи. Казалось нам - / Под ними не пыльный ручей пробегает, / А тянется толстый обрывок слюни...*

Казалось нам... Кому это - нам? Поэту Заболоцкому и его друзьям? Или - людям этого мира? Второй ответ правдоподобнее: уродливое зрение воспринимает и мир природы как уродливый, хотя для автора неприемлем только мир людей; но уж мир людей - весь, каков он есть, а не только "дельцы и предприниматели". Прежде всего, в нем нет как раз л ю д е й - нет отдельных личностей. Это даже не стадо, а безликая аморфная масса. Вот как она проникает в пивную:

Вертятся двери на цепочках,
спадает с лестницы народ,
трещит картонною сорочкой,
с бутылкой водит хоровод...

Таким описанием *Столбца* открываются (*Красная Бавария*); единственное число "сорочка" и "бутылка" грамматически соотносено со словом "народ", тем не менее оно - гротескно. Другое столь же нелепое единственное число использовано в сочетании с "сиренами", о которых сказано, что они

...простерли к небесам
эмалированные руки
и ели бутерброд от скуки.

Несколько сирен ели одни бутерброд? Да, потому что и сирены сливаются в некую безликость.

Наиболее частое слово в *Столбцах* - толпа (или его синонимы):

...через туман, толпу, бензин...
(Красная Бавария)
бегут любовники толпой...
(Белая ночь)
Мясистых баб большая стая ..
(Свадьба)

И танец истуканом кружит
толпу в расселину зеркал.

(там же)

...и в окна конских морд толпа
глядит, мотаясь у столба,
и в окна конских морд собор
глядит, поставленный в упор.
А там, за ним, за морд собором
течет толпа на полверсты...
...толпу томит штанов кружение,
и вот она, забывши честь,
стоит, не в силах глаз отвести,
вся - прелесть и изнеможение!
...И нету сил держаться боле:
толпа в плену, толпа в неволе,
толпа лунатиком идет,
ладони вытянув вперед...

(Обводный канал)

Даже там, где нет слов *толпа*, *собор*, *стая*, преобладает аморфность массы - на этом построено завершающее книжку стихотворение *Народный дом*; он определяется как:

...курятник радости,
амбар волшебного житья,
корыто праздничное страсти,
густое пекло бытия!...

а в описании его аттракционов фигурируют либо *народ*, либо метонимические образы типа *колпаки красноармейские*, либо иронически обобщающие слова: *дамочки*, *девочки* - *богини красоты*, *красотки нежные*, *кавалеры*, *девки*, *девочка-душа*.

Мир, лишенный индивидуальности, мир массовой обезличенности; даже *Я* повествователя, наблюдателя или поэта, отсутствует.

Куда же подевались личности людей? Какая сила уничтожила их? Таких античеловеческих сил - несколько. Из них первая, наиболее ярко изображенная, - материально-потребительская: *мясо*, *рыбо*, *тесто*, *одежда*, *вино*. Другая нивелирующая сила - массовые городские развлечения. Третья - устойчиво-традиционная рутинная, укрепляемая современным государством.

И. М а т е р и а л ь н о - п о т р е б и т е л ь с к а я
с и л а . В ее изображении Заболоцкий достиг большой поэти-

ческой убедительности; натюрморты *Столбцов* могут соперничать с феноменальными державинскими.

Мясо:

...и мясо властью топора
лежит, как красная дыра;
и колбаса кишкой кровавой
в жаровне плавает корявой.
(На рынке)

Рыба:

Тут тело розовой севриги,
прекраснейшей из всех севрюг,
висело, вытянувши руки,
хвостом прилеплено на крюк.
Под ней кета пылала мясом,
угри, подобные колбасам,
в копченой пышности и лени
дымились, подогнув колени,
и среди них, как старый клык,
сиял на блюде царь-балык.
*(Рыбная лавка. 1928 - в
сборник не вошло)*

Тесто:

...вырвав квашен днице,
как лютый зверь в пекарне рыщет,
ползет, клубится, глотку давит,
огромным рылом стену трет;
стена трещит: она не вправе
остановить победный ход...
Как изукрашенные стяги,
лопаты ходят тяжело,
И теста ровные корчаги
плывут в квадратное жерло...
(Пекарня)

Одежда:

Маклак штаны на воздух мечет,
ладонью бьет, поет как кречет:
маклак - владыка всех штанов,
ему подвластен ход миров,
ему подвластно толп движенье,
толпу томит штанов круженье...
(Обводный канал)

II. М а с с о в ы е г о р о д с к и е р а з в л е ч е -
н и я . К н и м о т н о с я т с я а т т р а к ц и о н ы Н а р о д н о г о д о -

м а с американскими Горами, кривыми зеркалами, качелями, тан-
цами:

тут радость пальчиком водила,
она к народу шла потехою...

и пивная с претенциозно-революционным названием *Красная Бава-
рия*, где:

сирены дрогли на краю
кривой эстрады...

где

спадает с лестницы народ...

где

Мужчины тоже все кричали,
они качались по столам,
по потолкам они качали
бедлам с цветами пополам...
(*Красная Бавария*),

и праздничный фейерверк над Невой, привлекающий бессмысленно-
жадную до нехитрых радостей толпу; обезличенность достигла
такого уровня, что об этом мире можно говорить, пользуясь
отвлеченными существительными, почти что классическими аллего-
риями:

Любовь стелзает под листьями,
она меняется местами,
то подойдет, то отойдет...
(*Белая ночь*)

С Народным домом успешно соперничает Цирк, который:

...сияет, словно щит,
Цирк на пальцах верещит,
Цирк на дудке завывает...

и в котором:

Толпа встает. Все дышат как сапожники,
Во рту навар слюны кудрявой...

И здесь единственное число слова "рот" подчеркивает слит-
ность людей в едином коллективном существе; это видно и дальше:

Тут опять, восторга полон,
 Зал трясется как кликуша,
 И стучит ногами в пол он,
 Не щадя чужие уши...
 ...Тут пошел в народе ужас...

(Цирк, 1928. В сборник
 не вошло)

"Стучит ногами" - зал и "трясется как кликуша" - тоже зал.
 Такую же роль играет *футбольный матч*, способный для толпы
 заслонить вселенную - мяч становится подобием земного шара:

...через моря и реки,
 просторы, площади, снега -
 расправив пышные доспехи
 и накреньясь в меридиан,
 слетает шар...

(Футбол)

(К стихотворению *Футбол* и фигуре форварда мы вернемся).

III. Т р а д и ц и о н н а я р у т и н а . К таковой
 относится весь ритуал жизни - от рождения и крестин до бракосочетания и похорон, причем совершенно безразлично, к какой эпохе он, этот ритуал, относится, какое мировоззрение его определило:

...и, принимая красный спич,
 сидит на столике кулич.

В этом стихотворении (*Новый бит*), как и в других, центральную роль играют аллегорические персонажи - персонифицированные абстракции:

Уж *новый бит* стучится в дверь!..
 ...*новый бит* несется вскачь,
 младенец лезет окарач...
 А время сохнет и желтеет,
 стареет папенька-отец...
 Но вот знакомые скатились,
 завод пропел: ура! ура!
 и *новый бит*, даруя милость,
 в тарелке держит осетра...
 Сидит на столике кулич...

Роль же людей здесь сводится к тому, что некий отвлеченный младенец сперва "лезет окарач" (на карачках), потом "пирует до

отказу / в размахе жизни трудовой"(!), потом, "шагая через стол, садится прямо в комсомол" и, наконец, "сидит в большой квартире, невесту держит за рукав", решительно отвергая столь же абстрактного попа:

- Увы! - сказал ему младенец, -
уйди, уйди, кудрявый поп!
Я - новой жизни ополченец,
тебе ж один достался гроб!..

Ушли гости, ушел отвергнутый поп, настала ночь:

Ура! ура! - заводы вокт,
картошкой дым под небеса,
и вот супруги на покое
сидят и чешут волоса.

Заводы провозглашают пародийную здравицу в честь нового хозяина жизни; он же, недавний младенец, человеческих черт лишен. Центральный момент в стихотворении - изгнание "кудрявого попа", который:

уходит в рошу, плачет лихо;
младенец в хохот ударял -
с невестой шепчется: Шутиха,
скорей бы час любви настал!

Пародийно все: сочетание "младенец ... с невестой", неуместная смена настоящего времени прошедшим (*плачет, ударял* - и снова *шепчется*), неожиданно народные (и тоже не вполне уместные) определение *лихо* и обращение *шутиха*, "цитата" из классической поэзии *час любви*, которая, в соединении с предшествующим, звучит комично. Мешанина разнородных стилей унаследована Заболоцким от Хлебникова.

Центральный художественный факт *Столбцов* - стертость "героя" в мире стихий, враждебных человеку как личности, замещение героя-человека толпой, вещами или натюрмортами. Несколько стихотворений сборника *Столбцы* связано с романами Э. Золя.⁹ *Рыбная лавка*, *На рынке*, *Свадьба* словно прямо подсказаны образностью *Чрева Парижа* (1872) и *Западни* (1875). Вот описание рыбной лавки на парижском Центральном рынке:

"...на мраморной доске лежал великолепный надрезанный лосось,

красуясь желтовато-розовой мякотью; затем белые как сливки палтусы, морские угри с воткнутыми в них черными булавками, которыми помечают отмеренные куски (...) А между этими рыбами с еще блестящими глазами и кроваво-альми жабрами, растянулся большой скат, багровый, испещренный темными пятнами, во всем великолепии своих причудливых оттенков..."¹⁰ Соответствующее описание из *Рыбной лавки* Заболоцкого приведено выше; сходно построение обоих - переход от разных рыб к самой главной: у Золя - "между этими рыбами ... растянулся большой скат", у Заболоцкого "снял на блюде царь-балык". Сходство еще более определено при сравнении у обоих авторов свадеб или пирушек. Вот несколько строк из *Западни*: "...понадобилось четыре литра вина, чтобы залить предательское рагу, которое само просилось в рот и зажигало пожар в желудке. Но не успели гости перевести дух после телятины, как в облаках пара появилось глубокое блюдо с жареной свиной, обложенной большими круглыми картофелинами. Ее встретили криками "ура!". Вот здорово придумано! Нет ничего лучше свинины! Как тут не разыграться аппетиту?!.. Не свинина, а сливочное масло! Нежная, сытная, прямо ласкает глотку и скользит по кишкам до самых пят..."

...Огромный, золотистый, блестящий от жира гусь был водворен на место ... Черт возьми! Ну, и красавец! Какие ляжки, какое брюхо!.."

Далее следует непропорционально затянутое описание гуся - он превращается в некое божество. А гости: "Животы вздувались на глазах. Женщины пухли как беременные. Лица, с разинутыми ртами, с лоснящимися от жира подбородками, были похожи на задницы и были такие красные, что казалось, будто это задницы богачей, купающихся в довольстве."¹¹

Описания и, главное, соотношение людей и жратвы у Заболоцкого похожи:

Мясистых баб большая стая
сидит вокруг, пером блистая,
и лысый венчик горноста
венчает груди, ожирев,
в поту столетних королев.
Они едят густые сласти,

хрипят в неутоленной страсти
и, распуская животы,
в тарелки жмутся и цветы...
(Свадьба, 1928)

Грандиозному Гусю у Золя комически соответствует у Заболоцкого крохотный Цыпленок, рассказ о котором начинается с описания всемогущей Сквороды:

Как солнце черное амбаров,
Как королева грузных шахт,
Она спластала двух омаров,
На постном масле просияв!
Она яичницы кокетство
Признала сердцем бытия,
Над нею прокликает детство
Цыпленок, синий от мытья.
Он глазки детские закрыл,
Наморщил разноцветный лобик
И тельце сонное сложил
В фаянсовый столовый гробик...
(Свадьба)

У Золя Свадьба и Пирушка становятся главными персонажами повествования – люди растворяются в "коллективных героях": "общество облокотилось об стол", "весь стол хохотал", "Улица лопалась от пресыщения". Или вот в связи со свадьбой Жервезы: "Свадьба пересекла бульвар ... свадьба не ускоряла шаг, добродушная, она шла, радуясь взглядам, направленным на нее ... свадьба вернулась вспять ... свадьба поднялась ... свадьба спустилась, немая, угрюмая, и только башмаки стучали по ступенькам..."

Разве не тот же принцип в ранней поэзии Заболоцкого? "А бал гремит – единорог..." (Фокстрот), "В моем окне – на весь квартал / Обводный царствует канал" (Обводный канал), "Уж новый быт стучится в дверь" (Новый быт); ср. также приведенные выше случаи употребления слова *толпа* и его синонимов.

Творческое использование открытия, сделанного в другую эпоху и в другой стране, но близкое русскому поэту, говорит о том, что Золя пришелся Заболоцкому ко двору: его понимание человека и материальной среды совпало с мироощущением французского романиста. "Концепция современного человека как хило-

го и жалкого создания, проходит через весь первый период творчества Золя. Во многих романах он возрождает дух фламандского искусства, но лишь для того, чтобы вернее убить людей, окруженных вещами... Сюжетная функция сцены званого обеда - показать, как умерщвляет человека физиологический инстинкт пищи. Отсюда ... простое описание приобретает символические черты; простые, обыденные вещи возводятся на некий пьедестал, становятся монументально-грандиозными, фантастически-могущественными... Гусь превращается в божество, он требует поклонения. Разрезание гуся, поглощение его носят характер священнослужения."¹²

Все это может быть сказано и о стихах раннего Заболоцкого. Да и возведение на пьедестал обыденных вещей осуществляется в них средствами, близкими к Золя, хотя и специфическими для поэзии. Таково, например, постоянное одическое обращение к некоему "монарху":

К рыбе, которая именуется "царь-балык":

О самодержец пышный брюха,
Кишечный бог и властелин,
Руководитель тайный духа
И помыслов архитриклин!..

(Рыбная лавка)

К самовару:

Самовар, владыка брюха,
Драгоценный комнат поп!..
Император белых чашек,
Чайников архимандрит...

(Самовар)

К сепаратору:

Сепаратор, бог чухонский,
Масла розовый король!..

(Отдых, 1930)

Ода у зрелого Заболоцкого сохранится, но отчасти потеряет ироничность. Когда Заболоцкий скажет, обращаясь к деревьям:

Вы, деревья, императоры воздуха,
Одетые в тяжелые зеленые мантии...

(Поэма Деревья, 1933)

или - к человеку:

Человек, владыка планеты,
Государь деревянного леса,
Император коровьего мяса,
Саваоф двухэтажного дома...

(Искусство, 1930)

или даже патетически:

О, люди Севера! О, вьюги Ванкарема!
О, мужеством рожденная земля!
О, под людьми ломающийся лед!
О, первый Ляпидевского полет!..

(Север, 1936. Ранняя -
газетная - редакция),

или, в другой функции:

О, сад ночной, о, бедный сад ночной,
О, существа, заснувшие надолго!
О, вспыхнувший над самой головой
Мгновенный пламень звездного осколка!

(Ночной сад, 1936),

то будет серьезен. Ранние же стихи неизменно содержат иронию.

2.

Важнейшие черты поэтики раннего Заболоцкого восходят к Хлебникову, приобретая в *Столбцах* своеобразное качество. К ним относятся принципы "голового слова", обмана (нарушения ожидания) и культурно-исторической многослойности.

П р и н ц и п " г о л о г о с л о в а " опирается на инфантильную непосредственность восприятия и представляет собой, по точному определению исследователя, "попытку освободить слово от ореолов, пустить его в строку голым - пускай само набирает значения, какие может. Имитация первозданного названия предметов."¹³ Пример:

Герои входят, покупают
Билетов хрупкие дощечки,
Сидят и держат их перед собой,
Не увлекаясь быстрой ездой.

(Иванови, 1928)

Классический стих построен на удовлетворении нескольких видов ожидания: метрико-ритмического, рифменного, стилистического.

Игра на обмане нередка и в классической поэзии. Одним из образцов может служить конец пушкинского *Разговора книгопродавца с поэтом* (1824), который резко нарушает инерцию стиха. Книгопродавец произносит очередной монолог и утверждает в заключение:

...Кто просит пиши для сатиры,
Кто для души, кто для пера;
И, признаюсь, от вашей лиры
Предвижу много я добра.

Поэт

Вы совершенно правы. Вот вам моя рукопись.
Условимся.

На "рифменном обмане" строятся известные шуточные (обычно полупристойные) песенки. Своеобразный пример - стихотворение Саши Черного *Переутомление* (1908), в котором исписавшийся популярный поэт лихорадочно ищет рифмы, - вот последнее четверостишие:

Нет, не сдамся.. Папа-мама,
Дратва-жатва, кровь-любовь,
Драма-рама-панорама,
Бровь-свекровь-морковь...носки!

Как правило, нарушение производит впечатление комизма. В *Столбцах* - вслед за Хлебниковым - самые различные формы обмана. В стихотворении *На рынке*:

В уборе из цветов и крынок
Открыл ворота старый рынок.

Такое начало со смежной рифмовкой предполагает нечто подобное и в продолжении. Однако дальше так:

Здесь бабы толсты, словно кадки,
Их шаль невиданной красы...

Теперь читатель ожидает перекрестной рифмовки (скажем, например: кадки - красы - ухватки - весы), но получает он вот что:

И огурцы, как великаны,
Прилежно плавают в воде.

Читатель соглашается на новое предложенное ему условие и готов считать стих белым, однако, с регулярным чередованием мужских и женских окончаний; следующая строка это ожидание оправдывает:

Сверкают саблями селедки,

но дальнейшие почему-то возвращают нас к стиху рифмованному:

Их глазки маленькие кротки,
Но вот, разрезаны ножом,
Они свиваются ужом.

Среди всех этих перемен и перескоков остался неизменен один повтор: чередование мужских и женских окончаний (кадки - красы - великаны - воде - селедки, кротки - ножом, ужом), но теперь и он нарушается - за смежными мужскими (ножом - ужом), ломая наше ожидание!, следует новая пара мужских рифм:

И мясо, властью топора,
Лежит, как красная дыра.

Теперь осталось лишь одно последнее условие - закономерное и, казалось бы, неизбежное: ритмическое. До сих пор не нарушался четырехстопный ямб, и это - последняя опора читательского ожидания. Описывается собака, о ней сказано:

...кудрявый пес
Несет на воздух постный нос,
И голова как блюдо...

Здесь четырехстопный ямб внезапно уступил место трехстопному; это несколько режет слух, однако, дальше - хуже:

И ноги точные идут,
Сгибаясь медленно посередине.

Последняя строка нарушает несколько ожиданий: и рифменное, и ритмическое, и жанрово-стилистическое; читатель, ждущий продолжения стихов, вдруг получает обрывок прозы (хотя чисто формально эту строку и можно толковать как ямбический пятистопник). Нарушения ожиданий всех родов - важнейший ирони-

ческий прием Заболоцкого, который ведет с читателем (конечно, искусственным) такую игру. Это устойчивый стилистический признак в поэмах Хлебникова. Примеры обманов:

Р и ф м а : Волшебно-праздничною рожей,
Губами красными сверкнув,
Толпу пугает чернокожий,
Копье рогожей обернув.
За ним с обманчивой свободой
Рука воздушных продавщиц,
Темнея солнечной погодой,
Корзину держит овощей.
(Поэт, 1929)

Р и т м : Опять брони блеснул хребет,
И вновь пустыня точно встарь,
Но служит верный пулемет
Обедню смерти, как звонарь.

Друзьями верными несомая,
По степи конница летела.
Как гости, как старинные знакомые,
Входили копы в крикнувшее тело.
(Ночь в окопе, 1920)

С тем же "обманом ожидания" связаны и сравнения Заболоцкого. Сравнение – его важнейший прием, оттеснивший другие, даже метафору. В *Столбцах* сравнение не упрощает и не уточняет восприятие, у него другая функция. Из того же стихотворения *На речке*:

- 1) бабы толсты, словно кадки...
- 2) огурцы, как великаны...плавают в воде
- 3) сверкают саблями селедки
- 4) мясо...лежит, как красная дыра
- 5) пасть (собаки) открыта, словно дверь
- 6) И голова, как блюдо...
- 7) Костыль, как деревянная бутылка
- 8) визгнул палец, словно крот
- 9) рот большой, как рукоять
- 10) весы, как магелланы
- 11) И шапки полны, как тиары, Блестящей медью
- 12) И лампа взвояет, как сурок

Двенадцать сравнений на 70 строк, – они составляют около

20% текста, - небывалая пропорция. Некоторые из них обладают отчетливой наглядностью (3, 5, 7), другие понятны, хоть и вызывают удивление (1, 2, 4, 11), остальные загадочны (6, 8, 10, 12). Почему "визгнул, словно крот" или "взоет, как сурок"? Разве кротам свойственно визжать, а суркам - выть? Большинству читателей это неизвестно. Почему "весы, как магелланы"? При чем тут португальский навигатор XVI века? Может быть, имеется в виду убийство Магеллана и тот факт, что его тело плавало в крови? Так или иначе, сравнения в стихотворении *На рынке* призваны не столько уточнить образы, сколько ввести в данный участок реальности возможно больше фактов из других участков совершенно других реальностей: сказочных, бытовых, исторических, инонациональных, - все это сообщает тексту многосмысленность и фантазмагоричность. Впрочем, и это - от Хлебникова:

Как самовар, блестит затылок...

...

Сухая крышка мухомора
Летит, как довод разговора

(*Ви́ла и Леший*, 1913)

Сидел на корточках медведь,
Неодолимый точно медь.

...

...служит верный пулемет
Обедню смерти как звонарь.

(*Ночь в окопе*, 1920)

П р и н ц и п к у л ь т у р н о - и с т о р и ч е с к о й
м н о г о с л о й н о с т и . У Заболоцкого намеренно хаотично соединяются вполне точно обозначенные "цитаты" - стилей, культурных комплексов, авторов, произведений. Обычно эти разнородные элементы друг с другом несоединимы. Стихотворение *Бродячие музыканты* начинается рассказом о троих, идущих в город играть, - этот рассказ напоминает балладу Уланда *Проклятье певца*, да и другие романтические баллады на тот же распространенный сюжет; стилистически начало отсылает читателя к разным предшественникам:

Закинув дудку за плечо
как змея, как сирену,
с которой он теперь течет
пешком, томясь, в Геенну...

Размер (чередование четырехстопного ямба мужского окончания с трехстопным женского) вызывает в памяти балладную строфику (ср.: пушкинский *Жених*, написанный строфой *Лекори* Бюргера); однако этот ритм у Заболоцкого скандально ломается:

...В котором – рев, в котором – рык
И пятаков летанье золотое

(здесь вместо трехстопного ямба – пятистопный!)

Так вышел музыкант-старик

(а здесь – снова – четырехстопный).

Гечет – в смысле "идет", *в геенку*, *змеи* – относятся к одному из этих источников, самому архаичному; *дудка* и *пешком* – к другому. Про второго музыканта сказано – с еще более резким нарушением ритмической инерции:

он был горбати́к, разночи́нец, шаро́мьжка,
с большими щупальца́ми рук,
его вспоте́вшие подмы́шки
протяжнóй издавали́ звук.

Мы вступили в круг футуристической образности, близкой не столько Хлебникову, сколько Д. Бурлюку и раннему Маяковскому. Описание города возвращает в XVIII век, соединенный, впрочем, со ссылкой на Салтыкова-Щедрина:

На сто́гнах солнце́ опуска́лось,
несли́сь извозчи́ки гу́рьбой,
Как бы́ фигу́ры пошехо́нцев
на воло́книстых ло́шадях...

Затем начинает играть второй скрипач:

Слепи́л персто́м улы́бочку
на личи́ке коротко́м,
и, ви́згнув поперечи́ной
по маленьки́м струна́м,
заплака́л – иска́леченный –
ти́лим-та́м-та́м.

В этом трехстопном ямбе с чередованием дактилических и мужских рифм проскальзывает голос Лермонтова, автора *Свидания* (1841):

Уж за горой дремучею

Погас вечерний луч,
Едва струей гремячей
Сверкает жаркий луч...

Оно и понятно, поскольку Лермонтов в этом стихотворении уже присутствует; о гитаристе уже было сказано, что он "огромный нес в руках крестец / С роскошной песней Тамары", а потом он "...с песней нежною Тамары / Уста тихонько растворил":

И в звуке том - Тамара, сняв штаны,
лежала на кавказском ложе.
Сиял поток раздвоенной спины
и юноши стояли тоже.
И юноши стояли,
махали руками,
и стр-растные дикие звуки
всю ночь р-раздавались там!!!
Ти-лим-там-там!

Эти стихи - перепев лермонтовских строф стихотворения *Тамара* (1841):

На мягкой пуховой постели,
В парчу и жемчуг убрана,
Ждала она гостя. Шипели
Пред нею два кубка вина.
Сплетались горячие руки,
Уста прилипали к устам,
И странные, дикие звуки
Всю ночь раздавались там.

И Заболоцкий игриво добавляет: Тилим-там-там.

Редактируя себя для позднейшего издания и приближая раннего Заболоцкого ко вкусам позднего, поэт смягчит пародию:

И в этой песне сделалась видна
Тамара на кавказском ложе.
Пред нею, полные вина,
Шипели кубки дотемна,
И юноши стояли тоже...

(Различие между обоими вариантами свидетельствует о пути, пройденном Заболоцким за три десятилетия. Он подобен эволюции наиболее почитаемого им поэта, Гете, который в период "веймарского классицизма" переделывал стихотворения своей юности, по возможности сглаживая и успокаивая свой собственный "штурм унд дранг". Такой переделке подверглось, например, *видание*

и *разлука* (Willkommen und Abschied)¹⁴, стихотворение, которое Заболоцкий перевел в 1946 году (в сотрудничестве с пианисткой М.В. Юдиной); интересно, что поздний Заболоцкий, переводя, невольно приблизился к позднему, уже классическому, Гете – он гармонизировал гетевский текст параллелизмами, повторами разных типов, уравновешенностью синтаксиса:

Душа в огне, нет силы боле,
Скорей в седло – и на простор!
Уж вечер плыл, лаская поле,
Висела ночь у края гор.
Уже стоял, одетый мраком,
Огромный дуб, встречая нас.
Уж тьма, гнездясь по буеракам,
Смотрела сотней черных глаз...¹⁵)

В *Бродячих музыкантах* пародийная ссылка на Лермонтова сменяется ссылкой на иной "источник":

Вокруг него – система кошек,
Система ведер, окон, дров
Висела, темный мир размножив
На царства узкие дворов.

Очевидно, эти строки восходят к учебнику диамата: слово "система" – одно из частых в специфически советской лексике: *система партпросвещения, работать в системе Академии наук, определенная система взглядов* и т.д. Видимо, "советскость" и вызвала озлобление казенных критиков: две особенно грубые статьи о *Столбцах* озаглавлены: одна – *Система кошек* ("На литературном посту", 1929, № 15), другая – *Система девок* ("Печать и революция", 1930, № 4).

Фоном почти каждого из ранних стихотворений служит какой-нибудь классический образец – автор или даже произведение; среди них – Державин, Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Хлебников, Золя, даже Достоевский. Последний фигурирует в стихотворении *Цирк*, которое более всего похоже на стихи капитана Лебядкина. Неожиданные прозаизмы, нарушения логики и повороты стиля близки к пародийно-галантерейным виршам графомана из *Бесов*; да и близость, может быть, не столько в сходстве текстов, сколько в совпадении точек зрения – и в том, и в другом случае

это взгляд малограмотного обывателя, который кокетничает "образованностью", книжными оборотами, "поэтическими" красотами.

Капитан Лебядкин:

И порхает звезда на коне
В хороводе других амазонок;
Улыбается с лошади мне
Ари-сто-кратический ребенок.

Цирк Заболоцкого:

Лошадь белая выходит,
Бледным личиком вертя,
И на ней при всем народе
Сидит полновесное дитя.
Вот, маша ногами враз,
Дитя, смеясь, сидит анфас,
И вдруг, взмахнув ноги обмылком,
Дитя, смеясь, сидит затылком.

Повторена даже ситуация: девушка (называемая в стихах ребенком) верхом на лошади. Второе стихотворение Лебядкина выбирается из стихотворных размеров - энтузиазм рифмоплета перехлестывает за пределы просодических норм:

О, как мила она,
Елизавета Тушина,
Когда с родственником на дамском седле летает,
А локон ее с ветрами играет...
Тогда брачных и законных наслаждений желаю.

Описание плясуньи в *Цирке* выдержано в том же стиле:

То вдруг присвистнет, одинокая,
Совьется маленьким ужом,
И вновь несется, нежно охая, -
Прелестный образ и почти что нагишом!
Но вот одежды беспокойство
Вкруг тела складками легло.
Хотя напрасно!
Членов нежное устройство
На всех впечатление произвело.

Слушатели и читатели Заболоцкого узнавали этого его литературного родственника. Павел Антокольский рассказал о встрече с Заболоцким в 1928 году - его жена воскликнула: "Да это же капитан Лебядкин!", и Заболоцкий "добродушно усме-

хнулся, пристально посмотрел сквозь очки на Зою и, нимало не смутившись, сказал:

– Я тоже думал об этом. Но то, что я пишу, не пародия, это мое зрение. Больше того: это мой Петербург–Ленинград нашего поколения: Малая Невка, Обводный канал, пивные бары на Невском. Вот и все! Я хорошо помню:

Жил на свете таракан,
Таракан от детства,
И потом попал в стакан,
Полный мухоедства...¹⁶

Тот же эпизод рассказан другим свидетелем, В. Кавериным, иначе: "...Заболоцкий не обиделся. Подумав, он сказал, что ценит Лебядкина выше многих современных поэтов."¹⁷ Полагаю, что свидетельство В. Каверина точнее; к тому же он, близкий друг Заболоцкого, гораздо полнее знал отношение поэта к своим предшественникам и к самому себе.

3.

Перечисленные формально–стилистические особенности сообщают тексту Заболоцкого *остраненность* в том смысле, какой имел ввиду В. Шкловский. Наилучшим описанием поэтики раннего Заболоцкого остается работа Романа Jakobson *Новейшая русская поэзия* (1921), посвященная Хлебникову. Здесь, понятно, о Заболоцком нет речи – как поэт он еще не родился; однако, многое из того, что Jakobson говорит об учителе, относится к ученику: обнажение приема; повседневный словарь – "в сочетании ошеломляющем"; широкое использование *lapsus'a* (оговорки) – в согласовании чисел, времен и падежей; нарушение синтаксического равновесия ("два параллельных члена качественно или количественно не эквивалентны"); обнажение определения; особые сравнения ("У Хлебникова сравнения почти не оправданы действительным впечатлением сходства объектов, а являются композиционными заданиями")¹⁸; обнажение рифмы – "эмансипация ее звуковой валентности от смысловой связи" (стр. 63). К наблюдениям Jakobsonа добавлю характеристику, которую дал Хлебникову Ю. Тынянов: "Хлебни-

ковская стиховая речь – это не конструктивная клейка, это интимная речь современного человека, как бы подслушанная со стороны, во всей ее внезапности, в смешении высокого строя и домашних подробностей, в обрывистой точности, данной нашему языку наукой XIX и XX века, в инфантилизме городского жителя."¹⁹ И далее Тынянов утверждает, что "Голос Хлебникова в современной поэзии уже сказался: он уже ферментировал поэзию одних, он дал частные приемы другим. Ученики подготовили появление учителя."²⁰

Николай Заболоцкий – из тех, чью поэзию Хлебников "ферментировал". Большинство черт, которые Якобсон и Тынянов видят у Хлебникова, свойственны и Заболоцкому. Было бы, однако, невероятно, если бы русский неофутуризм конца 20-х годов повторил футуризм первых двух десятилетий века; топтание на месте не заслуживает ни внимания, ни изучения. Продолжая Хлебникова, Заболоцкий оказался в известном смысле его противоположностью. Ученик опровергает учителя. Коротко говоря, суть этого утверждения вот в чем:

Футуризм был бунтом личности против нивелирующих сил XX века – во имя самоутверждения;

неофутуризм Заболоцкого – признание победы нивелирующих сил над человеком и полной капитуляции личности перед враждебными ей могущественными "державами".

Лидия Гинзбург утверждает, что молодому Заболоцкому (как и, например, Олейникову) "гротескное, издевательское словоупотребление нужно было не только в их противостоянии обывателю, но и в борьбе с системой красивых слов, носителей уже не существовавших ценностей. Пародия и словесный гротеск должны были, в частности, надежно забить вход в символизм."²¹ Зоркий наблюдатель и умный исследователь, Л. Гинзбург не договаривает – может быть, из-за цензурных условий, ограничивающих ее выводы? Для Заболоцкого "система красивых слов" – это не только лексика символизма, но и, например, иллюзорная революционная романтика, которая в двадцатые годы в советской поэзии преобладала: оды Маяковского, баллады Тихонова, поэмы

Багрицкого, песни Жарова, гимны Кириллова и Александровского, элегии Есенина, лжефольклоризм Демьяна Бедного. Все этой романтической элоквенции Заболоцкий твердо противопоставил безнадежно-горький гротеск. Такой полемический смысл имеет в *Столбцах* стихотворение *Часовой* (1927), в котором солдат приравнен к вещи, а все окружающие его военно-революционные атрибуты отдают бутафорией:

На карауле ночь густеет,
стоит, как кукла, часовой,
в его глазах одервенелых
четырёхгранный вьётся штык.
Тяжеловесны, как лампы,
знамена пышные полка
в серпах и молотах измятых
перед ним свисают с потолка.
Там пролетарий на коне
гремит, играя при луне...

Описание часового углубляется и приобретает еще более гротескно-кошмарный и в то же время пародийный характер:

...А часовой стоит впотьмах
в шинели конусообразной;
над ним звезды пожарик красный
и серп заветный в головах.
Вон - в щели каменные плит
мышинные просунулись лица,
похожие на треугольники из мела
с глазами траурными по бокам...

Тридцать лет спустя Заболоцкий многое изменит. В новом варианте *стоит, как башня, часовой* (вместо: *как кукла*) - сравнение уничижительно-смешное уступило место торжественному; *знамена, которые были тяжеловесны, как лампы, стали тяжеловесны и крилаты; те же знамена в серпах и молотах измятых стали как золотые водопады*. Вся эта правка - политическая; она переключает стихотворение в другой регистр. *Часовой* - вещь аллегорическая: перед нами - новый мир и охраняющий его "в шинели конусообразной" - красноармеец; в *Столбцах* 1929 года часовой был уподоблен кукле, а знамена - лампадам. На фоне революционно-романтической трескотни все это приобретало особый смысл. В стихотворении *На ржике* инвалид войны (граж-

данской? или революции?) тоже предстает в гротескно-кошмарном виде, далеком от идеализации:

А третий, закрутив усы,
глядит воинственным героем...
...Он в банке едет на колесах,
во рту запрятан крепкий руль,
в могилке где-то руки сохнут,
в какой-то речке ноги спят...
На долю этому герою
осталось брюхо с головой,..
да рот большой, как рукоять,
рулем веселым управлять!..

В стихотворении *Пир* (1928) появляются "громкие герои / В красноармейских колпаках", которые ночью пьют пиво из бочки:

Мы пьем - и волосы трясутся,
от потных рук струится пар,
но лица плоски, точно блюда...

Удивляться ли, что Заболоцкий впоследствии вообще отбросил его? От *Пира* он отказался не из соображений художественных, здесь немало отличных строк:

А конь струится через воздух,
спрягает тело в длинный круг
и режет острыми ногами
оглобель ровную тюрьму.

В стихотворении *Свадьба* о молодых говорится мало, но все же сказано:

Жених, приделанный к невесте
и позабывший звон копыт.

Вот, во что превратилось то, что казалось романтикой революции и гражданской войны; она - иллюзия, ложь, правда же в том, что

огромный дом, виляя задом,
летит в пространство бытия.

Так ли уж были неправы партийные критики, с официальной точки зрения обличавшие автора *Столбцов* и видевшие в нем антиреволюционного поэта? П. Антокольский рассказывает о том, как восторженно отнесся Багрицкий к стихотворению *Футбол* (1926).²² Понял ли Багрицкий, а позднее - Антокольский, что

в этом стихотворении речь, может быть, идет о Ленине? Форвард, герой стихотворения, выбивается из сил, ликует, одерживает, казалось бы, победу -

Но уж из горла бьет фонтан,
он падает, кричит: измена!
А шар вертится между стен,
дымится, крутится, хохочет...

Последние строки стихотворения - о смерти героя:

Спи, бедный форвард!
Мы живем.

А по-английски слово "форвард" (forward) означает - вперед.

Впрочем, Э. Багрицкий был умен и понимал больше, чем иногда кажется. Мог ли он пройти мимо того, что, по мере развития стихотворения *Футбол*, обыкновенный кожаный мяч превращается в земной шар и что форвард, мечтавший определить его движения, пал жертвой неизбежности?

На периферии *Столбцов* возникает тема смерти. У личности нет возможности отстоять себя, да и личности нет никакой. А может ли хотя бы живой организм чувствующего и мыслящего существа противостоять полной гибели, которую несет смерть? Ведь нет бога и загробного мира - существует ли хотя бы самый элементарный вид бессмертия, - если уж не духа, то хоть материи? Об этом - в стихотворении *Искушение* (1929). Это - черная сказка: не устоявшая против мести Дева стала жертвой Смерти, оказалась в могиле и, снова поддавшись искушению, встала из гроба - "Хлоп! И лопнула по швам!":

И течет, течет бедняжка,
В виде маленьких кишок.
Где была ее рубашка,
Там остался порошок.
Изо всех отверстий тела
Червяки глядят несмело,
Вроде маленьких малют,
Жидкость розовую пьют.
Была дева - стали щип...

Это, однако, еще не конец сказки, потому что

Солнце встанет, глина треснет,
 Мигом девица воскреснет.
 Из берцовой из кости
 Будет деревце расти.
 Будет деревце шуметь,
 Про девицу песни петь...

Стихотворение переходит в народную колыбельную - ее поет деревце. Вторая часть - диалог Смерти и Человека, представленного стариком, который не желает сдаваться и верит в торжество ума: "человек - дитя свободы - бросит заступ бытия".

Так начинается Заболоцкий второго периода.

4.

Многоголосая брань, обрушившаяся на Заболоцкого после появления *Столбцов*, ранила его; травля надолго определила его умонастроение. Надо полагать, что с этим отчасти связан диалог, который становится на несколько лет излюбленной формой его поэзии; диалог - сублимация спора с обличителями, который в печати состояться не мог. Такова *Поэма дождя* (1931) - разговор Волка со Змеей. Волк - как и в других вещах - выражает мнение автора; он ничего не утверждает безоговорочно и уж во всяком случае сомневается в змеиной диалектике, возражая против постоянной спешки и отождествления движения с истиной, он также против того, чтобы самоуверенно навязывать реальности наши подчас зыбкие умозаключения:

Причина - следствию отец,
 А следствие - отец причины,
 Попробуй тут найти конец -
 Не разберешься до кончины.
 Системой выдуманных знаков
 Весь мир вертится, одинаков,
 Не мир, а бешеный самум,
 Изображенье наших дум...

Змея, верная партийному обычаю, не опровергает, а клеймит, выдвигая вместо философского аргумента идеологическое обвинение:

Я вижу, ты идеалист.

Волк не успокаивается - он рисует наивную картину природной жизни, в которой уживаются противоречия:

Течет вода две-три минуты,
Крестьяне бегают разуты,
Потом опять сияет свет,
Дождь миновал, и капель нет.

Почему это так и, главное, зачем? "Открой мне смысл картины этой", - просит Волк. Суровая Змея знает, как ответить:

Иди с волками побеседуй,
Они дадут тебе отчет,
Зачем вода с небес течет.

Волк появится снова в поэме *Безумный волк* (1931), имевшей для Заболоцкого значение особое. Наталии Роскиной он сказал (в 1957 году - через четверть века), что считает *Безумного* высшим достижением своей поэтической и философской мысли, своим *Фаустом*,²³ и что эту оценку разделяли "и Пастернак, и друзья его поэтической молодости". В этой поэме Медведь насмешливо слушает Волка, решившего смотреть вверх, на звезды, и даже, если будет нужно, вывернуть себе шею:

С этой шеей вертикальной
Знаю, буду я опальный.
Знаю, буду я смешон
Для друзей и юных жен.
Но, чтоб истину увидеть,
Скажи, скажи, лихой медведь,
Ужель нельзя друзей обидеть
И ласку женщины презреть?

Медведь от насмешки переходит к негодованию - стремление *увидеть истину* его возмущает. Теперь он выражается прямыми цитатами из проработочных статей:

Еще есть у нас такие представители,
Как этот сумасшедший волк!..

Вторая главка называется *Монолог в лесу*. Седеющий Волк, сидя в одиночестве, сочиняет песни и преобразует природу: он из растений делает животных, а

Из одной березы
Задумал сделать...верблюда...

Да и сам он чуть было не превратился в дерево:

Однажды ямочку я выкопал в земле,
Засунул ногу в дырку по колено
И так двенадцать суток простоял.
Весь отошал, не пивши и не евши.
Но корнем все-таки не сделалась нога,
И я, увы, не сделался растением...

(О том, что этот мотив был распространен в кругу обериутов, свидетельствует стихотворение Д. Хармса о том, как

один человек хотел стать дубом,
ногами в землю погрузиться,
руками по воздуху размахивать
и в общем, быть растением...²⁴
(*Столкновение дуба с мудрецом*, 1929)

Однако, вместо почета Волк окружен враждой:

...Звери вокруг меня
Ругаются, препятствуют занятиям,
И не дают в уединенье жить...

Но теперь травля не испугает мудрого Волка:

Тому, кто видел, как сияют звезды,
Тому, кто мог с растением говорить,
Кто понял страшное соединенье мысли -
Смерть не страшна и не страшна земля.

Волк совершает свой последний подвиг: взлетает в небо. И гибнет. Третья главка - *Собрание зверей*, которое почитает память Безумного; Председатель повествует о судьбе Летателя, а некий Волк-студент (как бы новый Вагнер из *Фауста*), торжественно утверждая: "мы новый лес сегодня создаем", - укоряет Председателя, зачем он "в наш трезвый мир" бросает "Как ре-негат, отступник и предатель / Безумного нелепые мечты?" Затем высказываются представители научного прогресса - Волки-инженеры, которые двигают технику:

Мы делаем электрических мужиков,
Которые будут печь пироги.
Лошади внутреннего сгорания
Нас повезут через мостик страдания.., -

и другие "реалисты". Но Председатель в заключительном монологе опровергает трезвую ограниченность студентов и техников:

Века идут, года уходят,
 Но все живущее – не сон:
 Оно живет и превосходит
 Вчерашней истины закон.

Вот кредо Заболоцкого: нужно преодолеть природу и, если нужно, "вывернуть шею", сломать себе хребет, преобразовать свое сознание, бесстрашно смотреть в глаза истине – сегодняшней и завтрашней, а не вчерашней, – даже если консерваторы сочтут тебя безумцем: ведь истина меняется ото дня ко дню. Одиночество Безумного Волка, порыв в небо, гибель – это судьба поэта.

Еще до выхода в свет воспоминаний Н. Роскиной Павел Антокольский, впервые прочитавший *Безумного волка* в двухтомнике 1972 года, оценил значение этой поэмы для Заболоцкого (и вообще русской поэзии): "Это вековая борьба человека с мирозданием, с кажущимся устойчивым порядком. На самом же деле порядок неустойчив, он нуждается в коррективах, в новом угле зрения, в новой точке отсчета времени (...) Общее дело человеческой культуры сдвинуто, может быть, на одну долю секунды, но оно сдвинуто работой мнимого Безумца, точнее же сказать, того, кто при жизни числился "безумцем", а посмертно возвеличен."²⁵

Н о в ы й у г о л з р е н и я : именно это открытие совершил молодой Заболоцкий, зачисленный в "безумцы" критикой своего времени. Одним из наглядных воплощений такого "нового угла зрения" была поэма *Торжество земледелия* (1929–1930).

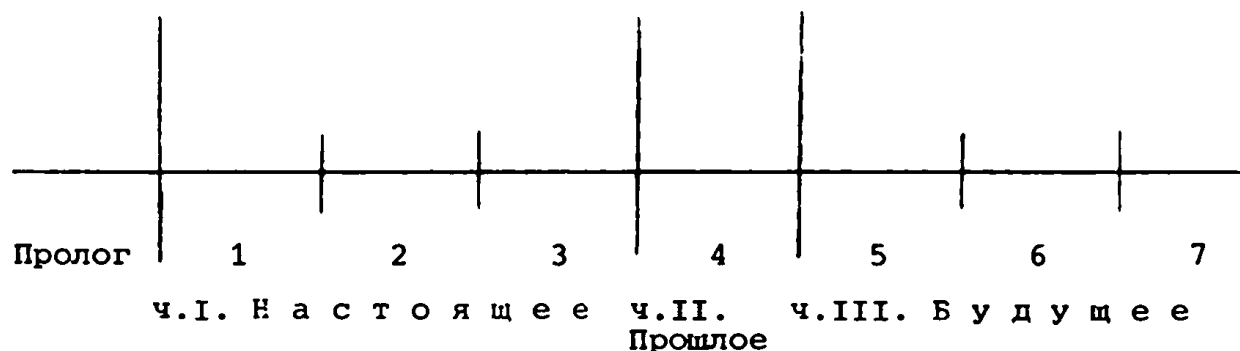
5.

Торжество земледелия – произведение сложное и темное. Его трактовали и как восторженный гимн колхозам, и как издевательство над новым строем в деревне. Большинство статей в советской прессе были убийственными: самые мягкие выражения были – "вражеская вылазка", "вредительство", "юрродство". Вот только несколько фраз из статьи С. Малахова *Реакционная утопия мелкобуржуазного романтизма*: "...Реакционный протест бунтующего мелкого буржуа против побеждающего социализма...Уравни-

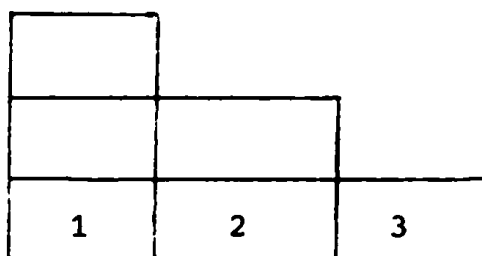
ловка вырастает в кошмарный образ полуживотного существова-
ния "социалистического" человечества...Инфантильность Забо-
лоцкого оборачивается юродствующей мудростью классового вра-
га."²⁶ Этот самый С. Малахов, страстный защитник Ленина и
социализма от Заболоцкого, был арестован в середине 30-х
годов и в тюрьмах и лагерях, удивляясь несправедливости судь-
бы, писал стихи о негибкости своей коммунистической души
("...но согнутой остаться - никогда!"). Позднее, стремясь
реабилитировать Заболоцкого, его "советский апологет" А. Ма-
кедонов писал: "...гимн социалистическому земледелию и колле-
ктивизации...в этой грандиозной историко-философской картине
[поэт] целиком на стороне нового мира свободы и науки, это
и есть его пафос. Солдат и Тракторист - это реальные положи-
тельные герой поэмы, Заболоцкий разделяет их идеалы."²⁷ (Впро-
чем, и А. Македонов был арестован в 1938 году и провел в тю-
рьмах и лагерях лет не менее двадцати. Так что сталинскую
каторгу отбыли в равной степени и обличители Заболоцкого, и
его апологеты.)

Что же такое на самом деле *Торжество земледелия* - осужде-
ние советского социализма или его восхваление?

В поэме 7 глав, образующих симметрическую конструкцию:
первые три - прежний мир, или, точнее, *настоящее*; последние
три - новый мир, фантастическое (сказочное) *будущее*; централь-
ная, четвертая, глава - диспут с Предками, то есть *прошлое*.
Итак, перед нами три части - I - настоящее, II - прошлое,
III - будущее:



В части I ставятся три главные проблемы: бессмертие духа или материи (спор о душе), участь животных в нашем мире, борьба классов в обществе. Проблемы сужаются: сначала самая широкая - дух и (или) материя; затем - уже: все люди - и животные; затем - еще уже: одни люди - и другие люди. Мы как бы спускаемся по ступеням: 1 - философия, 2 - биология, 3 - общество:



В главе 1 крестьяне спорят о том, что такое природа и душа - их суждения удивительны и поэтичны. Солдат их обрывает - он владеет истиной, выраженной в самых пошлых советских штампах. "Тут суевериям большой простор", - заявляет он и даже пугает одного из крестьян:

Но ты, старик, возьми назад
Свои слова...

(а не то тебя обвинят в идеализме!). И далее:

...Послушайте, крестьяне,
Мое простое объяснение...
Частицы фосфора маячат,
Из могилы испаряясь;
Влекомый воздуха теченьем,
Столбик фосфора несется
Повсюду, но за исключением
Того случая, когда о твердое разобьется.
Видите, как все это просто.

Да, в самом деле все это очень просто. Нет ничего странного в том, что после этой речи Солдата "крестьяне сумрачно замолкли".

В главе 2 - *Страдания животных* - Солдата нет, он бы не услышал и не понял их речей. Животные сетуют на то, что Человек их эксплуатирует, не понимая, что и они мыслят. Конь говорит:

Люди, вы напрасно думаете,
Что я мыслить не умею...

Из всех людей один понимал все, и о его заброшенной могиле с тоской говорит Бык:

Вкруг него томятся ночи,
Руки бедные закинув,
Вкруг него звери бормочут
В погребальных паутинах.
Вкруг него, невидны людям,
Но нетленны, как дубы,
Возвышаются умные свидетели его жизни -
Доски Судьбы.

Это - Велимир Хлебников, антипод Солдата: все, что Солдату представляется простым, для него сложно и темно. Его *Доски Судьбы* дают "суевериям большой простор". И так, в главе 2 не Солдат, а его антипод, поэт Хлебников. Противоположность Солдата и поэта выражена и стилистически; все, связанное с Солдатом, прозаично, его собственные речи гротескны, они к тому же то и дело выбиваются из ритма:

...за исключением
Того случая, когда о твердое разобьется.

О Хлебникове говорится в духе высокой поэзии, восходящей, через голову Хлебникова, к Пушкину и XVIII веку:

И сотни-сотни лет пройдут,
И внуки наши будут хилы,
Но и они покой найдут
На берегах такой могилы.
Так человек, отпав от века,
Зарытый в новгородский ил,
Прекрасный образ человека
В душе природы заронил.

Эту речь произносит Бык - и не чурается слова *душа*, существование которой только что с такой, казалось бы, ученой убедительностью опровергал Солдат ("частицы фосфора").

Глава 3 - о кулаке - *Изгнанник* (позднее - *Кулак, владика батраков*) - о классовой борьбе, низшем этаже конфликтов - после материи и духа, животных и человека. В поэме кулак - это крестьянин, собственник, который, боясь будущего, готов погубить урожай. Глава кончается арестом и увозом кулака - и

тут снова появляется Солдат:

И слышен голос был солдата,
И скрип дверей, и через час
Одна фигура, виновата,
Уже отъехала от нас.

Глава о кулаке более всего похожа на плакатно-политическую карикатуру.

В главе 4 Солдат вступает в диспут с Предками. Он, собственно, не верит в их существование - для него все просто: голосов нет, это "простых деревьев свалка". Все же духи Предков заставляют его ответить; для них он - "дитя рассудка", ничего не понимающий в подлинной жизни; когда он им заявляет, что не видит ни красоты, ни добра в матери (потому что "Не пойдем ли мы обратно, / Если будем лишь рожать?"), они в ярости кричат:

Сволочь, дылда, старый мерин,
Недоносок рыжей клячи!
Твой рассудок непомерен,
Верно выдуман иначе!..

А он им отвечает по-своему, как привык:

Прочь! молчать! довольно! Или
Расстреляю всех на месте!..

(А.В. Македонов уверяет, что Заболоцкий "разделяет идеалы" солдата, а ведь солдат здесь - враг не только Прошлого, но и всей Природы!)

Последние три главы поэмы - Будущее: осуждение утопии, сна, привидевшегося Солдату: создается Лошадиный институт, где развивается сознание животных - их поднимают до уровня мыслящих существ:

Здесь учат бабочек труду,
Ужу дают урок науки -
Как делать пряжу и слюду,
Как шить перчатки или брюки.

Далее речь о том, как старая Соха уступает место новому Трактору.

Последняя глава, названная так же, как и вся поэма, -

буколика, похожая одновременно на старинные социальные утопии и на ярмарочный лубок:

Один старик, сидя в овраге,
Объясняет философию собаке...
В хлеву свободу пел осел,
Достигнув полного ума...
В котлах семейных суп варился,
Огонь с металлом говорил,
И человек, жуя, дивился
Тому, что сам нагородил.

Заключительная сцена поэмы - после описания могилы Сохи - идиллическая картина: крестьяне играют или "составляют буквы":

И вечер, цвета незабудки,
Плывет по воздуху, смеясь.

Правы ли советские критики 30-х годов? Да, потому что Заболоцкий, хотя и изобразил социальный конфликт, но поставил его в ряд с двумя другими, более значительными - официальная же установка тех лет требовала от литературы исключительно социальных и политических решений. Кроме того, те два другие конфликта, если и решались Заболоцким, то не с марксистских позиций (хоть он и прикрывался Энгельсом).

Правы ли критики последних лет, причисляющие раннего Заболоцкого к последовательно советской литературе? Да, отчасти правы, потому что Заболоцкий от социальных проблем не отмахивался, классовую борьбу не отрицал и только отводил этому конфликту подобающее ему подчиненное место - после философско-метафизического и биологического.

6.

Особенность дальнейшего развития Заболоцкого в том, что он, понимая реальность третьего конфликта, социального, стремился остаться в пределах первого и второго и найти для них средства поэтического выражения. Ведь конфликт социальный не раз бывал средством поэтического воплощения, философский же и биологический почти никогда (в России - после Ломоносова и особенно Державина). Заболоцкому надо было найти художественный язык

для выражения волновавших его философских и биологических проблем. Поэма *Лодейников*, над которой он работал многие годы, да так и не завершил (1932–1947), представляет собой поиски такого нового языка.

В 1947 году Заболоцкий пытался использовать наброски тридцатых годов и написать большую поэму – от нее отделилось стихотворение *Урал* и четвертая часть *Лодейникова* (в сущности, с остальным не связанная). Те куски, которые возникли в 1932 и 1937 годах – натурфилософские. Лодейников лежит в траве и видит ее как бы изнутри:

И то был бой, растений молчаливый бой.
Одни, вытягиваясь жирною трубой,
И распустив листы, других собою мяли...

И в то же время, очнувшись, Лодейников воспринимает мир иначе:

Природа пела. Лес, подняв лицо,
Пел вместе с миром. Речка чистым телом
Звенела вся, как звонкое кольцо...

Примиримы ли эти два восприятия? Что господствует в природе – вражда или согласие? Несколько лет спустя, в 1937 году, Лодейников снова отдается гармонии:

...Степей очарованье,
Глубокий шум лесов, мерцание светил, –
Все принял он в себя, и каждое созданье
В своей душе, любя, изобразил...

Он рассматривает яблоко, которое напоминает

Природы совершенное творенье
Для совершенных вытканное глаз.
Лодейников склонился над листьями
И в этот миг привиделся ему
Огромный червь, железными зубами
Схвативший лист и прянувший во тьму...
...Жук ел траву, жука клевала птица,
Хорек пил мозг из птичьей головы,
И страшно перекошенные лица
Ночных существ смотрели из травы.
Природы вековечная давальня
Соединяла смерть и бытие
В один клубок, и мысль была бессильна
Соединить два таинства ее.

Обязанность человека - не закрывать глаза на трагическую красоту мира. В поэме *Лодейников* появляется Соколов "с своей гитарой", который "словно бог, красоток целовал". Женщины льнут к нему, в то время как Лодейников "угрюм и скучен", ибо думает.

Взгляд Заболоцкого на философию и природу трагичен.²⁸ Такой его современник, как Сергей Есенин, с тоской наблюдал за классовой борьбой в обществе, но отдыхал душой, воспевая прекрасную природу. Для Заболоцкого покоя нет нигде, в природе не более, чем в обществе. Прототипом Лодейникова послужил, по некоторым данным, Николай Олейников.²⁹ Олейникову принадлежат пародийные строки, явно связанные с рассмотренной тенденцией в творчестве Заболоцкого:

Страшно жить на этом свете,
В нем отсутствует уют -
Ветер воет на рассвете,
Волки зайчика грызут...

Лев рычит во мраке ночи,
Кошка стонет на трубе,
Жук-буржуй и жук-рабочий
Гибнут в классовой борьбе.³⁰

Олейников шутливо переносил политическую фразеологию в мир природы. Однако, ни для него, ни для Заболоцкого это не было шуткой. Заболоцкий выразил свою позицию в выступлении 1936 года, опубликованном как ответ на статьи *Правды* против формализма: "Человечество, проникнутое духом бесклассового общества, не может не ужаснуться, окинув разумным взглядом свою прошлую борьбу с природой...Человек бесклассового общества, который хищническую эксплуатацию заменил творческим трудом, не может в будущем не распространить этого принципа на свои отношения с поработенной природой".³¹

Иначе говоря: революция осуществлена во имя освобождения поработенных людей из-под власти других людей; значит, предстоит еще одна революция - она освободит всех поработенных животных из-под власти всех людей. При таком подходе классовая борьба - лишь часть всеобщей борьбы, идущей в мире. Если считать, что борьбу в природе устранить нельзя, что она -

закон бытия, то и классовая борьба неустранима как закон существования. Заболоцкий создает смешную поэтическую утопию лучезарного будущего, но реально ли его представление о завтрашнем дне? Он и сам этого не утверждает. Особенность мышления Заболоцкого – философское сомнение.

7.

Лодейников и Соколов, а также "наследница хозяйская Людмила" (позднее – Лариса), которой скучно с Лодейниковым и весело с Соколовым – из немногих живых персонажей Заболоцкого; только в последние два-три года жизни он открыл реальных людей – в таких стихотворениях, как *Некрасивая девочка*, *Старая актриса*, *Смерть врача*, цикл *Последняя любовь* (1956–1958). На протяжении более четверти века ни в стихотворениях, ни даже в поэмах конкретных героев не было; не было и самого поэта как лирического "Я". Показав отсутствие личности в мире, Заболоцкий искал новой формы поэзии: лирики и эпоса без людей. Сначала он создавал сказочно-аллегорические эпизоды-диалоги, как почти все ранние поэмы: *Торжество земледелия*, *Безумный волк*, *Деревья*; позднее – философские размышления, приобретающие черты поэзии. В каждом из них – сильная мысль, движущаяся одновременно по законам диалектики и искусства. Стихотворение *Я не ищу гармонии в природе* (1947) в этом смысле характерно; оно посвящено непримиримости противоречий. Природа – арена враждебных сил, приложение которых не освящено разумом. Будущее природы – разумная целесообразность; разум – высший продукт природы, последнее звено ее совершенствования. О том, что разумное начало подчинит себе нынешний хаос, можно только мечтать: уверенности в этом не может дать никакая наука.

Таково примерное содержание стихотворения. Как же такое натурфилософское размышление стало искусством? Прежде всего, благодаря предельной сжатости словесных формул: *Разумной соразмерности начал... Когда огромный мир противоречий / Насытится бесплодной игрой...* Затем – отчетливая индивидуали-

зация очеловеченных природных явлений:

Когда, сияньем немощным объята,
Слепая ночь опустится к реке,
Когда, устав от буйного движенья,
От бесполезно тяжкого труда,
В тревожном полусне изнеможенья
Затихнет потемневшая вода...

Наконец, убедительная обобщающая образность, заменяющая отвлеченные формулы:

Так, засыпая на своей кровати,
Безумная, но любящая мать,
Таит в себе высокий мир дитяти,
Чтоб вместе с сыном солнце увидеть.

Строя так свои поэтические "трактаты", Заболоцкий шел путем, предуказанным Баратынским и, в еще большей степени, Тютчевым. Но честь создания русской философской поэзии XX века целиком принадлежит ему. Одна из важных особенностей поэтики Заболоцкого - в ее поразительной контрастности: крайняя отвлеченность философского содержания совмещается с максимальной конкретностью.

Мир Заболоцкого - предельно оформленный, пластически определенный, материальный. В его поэзии, начиная со *Столбцов* и ранних поэм (1926-1933), все сгущается до максимальной вещественности. Например, жидкая субстанция кажется поэту недостаточно материальной, - он уплотняет ее до твердого тела; об озере говорится: "целомудренной влаги кусок" (*Лесное озеро*, 1938); небо (а заодно и молния) тоже приобретает свойства твердости: "Удары молнии сквозь слезы / Ломали небо на куски" (*Возвращение с работы*, 1954). Отвлеченное понятие времени, утрачивая свою бесплотность, сгущается до предметности: "Вскрикнул кони, разломится время..." (*Тбилисские ночи*, 1948). "Душа", если и противоположна "телу", то отнюдь не своей нематериальностью; Заболоцкий может сказать о душе так: "Покуда / Не вытряхнут душу из этого тела..." (*Читайте, деревья, стихи Гезиода*, 1946), давая этой метафорой понять,

что душа содержится в теле, как твердое в твердом; или: "Многовековой дуб мою живую душу / Корнями обовьет, печален и суров" (*Завещание*, 1947) - здесь душа метафорически уподоблена камню; или: "Пусть душа, словно озеро, плещет / У порога подземных ворот" (*Старая сказка*, 1952); что ж, если влага превращается в твердый "кусок", то бесплотная душа "плещет", становясь озером - пропорция сохранена. В образной системе Заболоцкого все сколько-нибудь неопределенное получает отчетливость: вещь - оформленное живого существа, последнее часто приобретает вещественность; однако, живое существо оформленное понятия отвлеченного, духовного, поэтому о жизни можно сказать, что "она, закончив все работы, / поздней гостьей села у стола"; но в том же стихотворении *Воспоминание* (1952) о далеком северном крае говорится: "Там в ответ не шепчется береза / Корневищем вправленная в лед. / Там над нею в обруче мороза / Месяц окровавленный плывет"; "жизнь" стала конкретным персонажем, "гостьей", а "береза" и "мороз" - предметами. Таково же и метафорическое преображение "души" в стихотворении, призывающем к неустанной творческой активности:

Не позволяй душе лениться,
 Чтоб в ступе воду не толочь,
 Душа обязана трудиться
 И день, и ночь, и день, и ночь!

Гони ее от дома к дому,
 Тащи с этапа на этап,
 По пустырю, по бурелому,
 Через сугроб, через ухаб!..
 (1958)

Для Заболоцкого важно слово "лицо", но и его он неизменно опредмечивает - даже в страстном *Признании* (1957): "Отвори мне лицо полуночное, / Дай войти в эти очи тяжелые, / В эти черные брови восточные, / В эти руки твои полуголые". Или в другом стихотворении того же цикла *Последняя любовь*: "Как открывается заржавленная дверь, / С трудом, с усилием, забыв о том, что было, / Она, моя нежданная, теперь / Свое лицо навстречу мне открыла" (*Встреча*, 1957).

Так всегда и повсюду - эта особенность образного мира

Заболоцкого стабільна на протяжении всех тридцати лет творчества. С нею связаны и другие черты его поэтики. Например, Заболоцкий не скажет "много листьев" или "множество", или как-нибудь столь же неопределенно; он скажет: "Сто тысяч листьев, как сто тысяч тел, / Переплетались в воздухе осеннем", и в том же стихотворении: "Легли внизу десятки длинных теней, / И толпы лип вздымали кисти рук..." (*Ночной сад*, 1936). Он не ограничится сообщением о том, что лестница высокая, или, может быть, бесконечная, - он непременно скажет точно: "По выступам ста треугольных камней / Под самое небо я лезу" (*Башня Гречи*, 1950). Рассказывая об Италии, он дважды повторит не слишком достоверную, но образно убедительную цифру: "Четыреста красавцев-гондольеров / Вошли в свои четыреста гондол" (*Случай на Большом канале*, 1958). Конкретное число отличается от обобщенного "множество" так же, как существительное, обозначающее твердое тело, от отвлеченного понятия. С той же особенностью связана замкнутость пространства в поэтическом мире Заболоцкого - оно не только конечно, но и со всех сторон ограничено, как дом. Даже вселенная не беспредельна, о ней говорится: "И в темном чертоге вселенной, / Над сонною этой листвою / Встает тот нежданно мгновенный, / Пронзающий душу покой" (*Прохожий*, 1948); или - еще определеннее: "В который раз томит меня мечта, / Что где-то там, в другом углу вселенной, / Такой же сад и та же темнота..." (*Когда вдали угаснет свет земной*, 1948) - здесь вселенная сужена до комнаты; в другом случае комната-лаборатория может быть названа вселенной, но структура образа - та же: "И в углу невысокой вселенной, / Под стеклом кабинетной трубы..." - то есть микроскопа (*Сквозь волшебный прибор Левенгука*, 1948). Природа постоянно отождествляется со зданием - чертогами, храмом: "В твоей ли, пичужка ничтожная, власти / Безмолвствовать в этом сияющем храме?" (*Соловей*, 1939); поэтому так часто у Заболоцкого слово "архитектура": "...мир / Во всей его живой архитектуре - / Орган поющий, море труб, клавир..." (*Метаморфозы*, 1937), или: "Архитектура осени. Расположенье в ней / Воздушного пространства, роши,

речки, / Расположение животных и людей..." (*Осень*, 1932), и в начале того же стихотворения: "Осенних рощ большие помещенья / Стоят на воздухе как чистые дома". Даже дождь превращается в своеобразный дом: "Шумит над миром и дымится / Сырая хижина дождя. / И я стою в переплетенье / Прохладных вытянутых тел..." (*Под дождем*, 1955). Даже леса, парки и сады предстают колонными залами или фасадами классических зданий: "В холодных садах Ленинграда, / Забытая в траурном марше, / Огромных дубов колоннада / Стояла, как будто на страже" (*Прощание. Памяти С.М. Кирова*, 1934). Даже время года превращается в помещение – Заболоцкий может сказать: "Зима. Огромная, просторная зима. / Деревьев громкий треск звучит как канонада. / Глубокий мрак ночей выводит *терема* / Сверкающих снегов над выступами сада" (*Урал*, 1947; курсив автора, Э.Э.)

"Тот свет", антимир – страна, "где нет готовых форм" (*Прощание с друзьями*, 1952); в системе Заболоцкого это первое и главное, что противопоставляет его миру живых, миру стройно организованной материи: здесь – гармония, там – хаос, там – "все разъято, смешано, разбито". "Потусторонний" мир – отрицательный: в нем "нет готовых форм", его характеризуют негативные слова: *неподвижна, невнятном, беззвучных, не в силах* – это в прямом смысле слова "антимир". К тому же он в отличие от "чертогов" реальности не имеет своей архитектуры: он расположен не то под сводом могильного холма, не то над ним (*Травинки, вздохи, столбики из пыли*). У предшественников Заболоцкого было наоборот: именно Аид у греков, преисподняя у христиан отличались замкнутостью от мира земного. Отсюда и перечисления разнородных фактов, не слагающихся в единство, принадлежащих разным областям действительности: "...корни, муравьи, / Травинки, вздохи, столбики из пыли...", "...цветики гвоздик, / Соски сирени, щепочки, цыплята..." (там же). Небытие для Заболоцкого – это бытие, раздробленное на отдельные несоединимые элементы, разъятое и перемешанное, это материя, утратившая структуру и превратившаяся в хаотическую по видимости смесь. Вообще же иерархия ценностей в поэзии Заболоцкого такова: на нижней ступени, за гранью бытия –

хаос; над ним, - по-своему, пусть даже неразумно и неполноценно, но все же организованная, - природа; и выше всего - целесообразная, творящая высшую гармонию, человеческая мысль. В прямой форме это высказано в декларативном стихотворении 1947 года, начинающемся строфой: "Я не ищу гармонии в природе! / Разумной соразмерности начал / Ни в недрах скал, ни в ясном небосводе / Я до сих пор, увы! не замечал". Здесь ночь названа слепой, вода устала "от буйного движенья, / От бесполезно тяжкого труда", здесь "огромный мир противоречий" насыщается "бесплодной игрой", здесь самой природе не мила ее "дикая свобода / Где от добра неотделимо зло", и ей самой снится "блестящий вал турбины, / И мерный звук разумного труда, / И пенье труб, и зарево плотины, / И налитые током провода". Эта иерархия - тоже постоянная идея Заболоцкого, начало которой можно отметить уже в гротеске *Меркнут знаки Зодиака* (1929), где комическому кошмару, карикатурной фантазмагории ночной природы ("Ведьма, сев на треугольник, / Превращается в дымок, / С лешачихами покойник / Стройно пляшет кекуок") противостоит высокий и деятельный разум ("Кандидат былых столетий, / Полководец новых лет, / Разум мой! Уродцы эти - / Только вымысел и бред"). В одном из предсмертных стихотворений Заболоцкого есть строфа, содержащая обобщение его мысли: "Два мира есть у человека: / Один, который нас творил, / Другой, который мы от века / Творим по мере наших сил" (*На закате*, 1958). Второй для Заболоцкого - выше первого. Поэзия относится ко второму - это мир, творимый человеком.

Три десятилетия творчества Заболоцкого - это поиски нового языка для философской поэзии. Первая форма этого языка - метафизические гротески *Столбцов*, вторая - сказочно-аллегорические диалоги поэм, третья - философские медитации зрелых лет; наконец, последняя - реально-бытовые эпизоды, служащие обликом для философского конфликта или сомнения - впервые эпизоды с участием людей. Пример - концовка стихотворения *Некрасивая девочка* (1956):

...что есть красота
И почему ее обожествляют люди?
Сосуд она, в котором пустота,
Или огонь, мерцающий в сосуде?

8.

Для Заболоцкого XX век - эпоха не личностей (каким был предшествующий век), а грандиозных надличных сил, действующих в обоих направлениях: *против человека*, то есть на подавление его инициативы и нивелирование его индивидуальных черт, и *за человека*, то есть на возвышение каждого отдельного индивидуума до всего человечества. И ту, и другую функцию может исполнять Разум - постоянно движущаяся коллективная мысль человечества, принадлежащая, впрочем, не только людям, но и природе в целом. Разум - освободитель, но он лишь тогда полнокровен, когда с ним в гармоническом союзе другие силы природы, живущие в человеке. В стихотворении *Засуха* (1936) говорится о бедствиях природы, сожженной раскаленным солнцем:

Но жизнь моя печальней во сто крат,
Когда болеет разум одинокий,
И вымыслы, как чудища, сидят,
Поднявши морды над гнилой осокой.
И в обмороке смутная душа,
И, как улитки, движутся сомненья,
И на песках, колеблясь и дрожа,
Встают, как уголь, черные растенья.

И чтобы снова исцелился разум,
И дождь, и вихрь пускай ударят разом!..
Не бойтесь бурь! Пускай ударит в грудь
Природы очистительная сила!
Ей все равно с дороги не свернуть,
Которую сознание начертило...

Разум не одинок, он полон жизненных сил, лишь поддержанный бурей всех эмоций, всех страстей: *безумием*. Но и тогда он способен стать божеством, не знающим удержу в развитии разрушительных сил. Ведь разум, по определению, не отличает добра от зла. Куда он может увлечь человечество, Заболоцкий еще раз увидел, когда над Японией взорвались первые атомные бомбы. Вскоре после этих взрывов родилось одно из лучших

его стихотворений - *В этой роще березовой* (1946):

...Но ведь в жизни солдаты мы,
И уже на пределах ума
Содрогаются атомы,
Белым вихрем взметая дома.
Как безумные мельницы,
Машут войны крылами вокруг.
Где же иволга, леса отшельница?
Что ты смолкла, мой друг?

В художественном мире Заболоцкого иволга - образ беззащитного искусства и добра. Поединок между порожденной разумом чудовищной войной (*на пределах ума*) и маленькой птичкой завершается победой иволги:

Крикнув бешеным вороном,
Весь дрожа, замолчит пулемет,
И тогда в моем сердце разорванном
Голос твой запоеет.

Разум, двигаясь по собственным законам, может опустошить Вселенную; об этом и написано стихотворение *Противостояние Марса* (1956), где на землю смотрит "дух звероподобный" зловещей багровой планеты, олицетворяющей войну:

Тот дух, что выстроил каналы
Для неизвестных нам судов
И стекловидные вокзалы
Средь марсианских городов.
Дух, полный разума и воли,
Лишенный сердца и души,
Кто о чужой не страдает боли,
Кому все средства хороши...

Теперь слова *разум, мысль, ум*, центральные для Заболоцкого долагерного периода, отходят на второй план перед словами *сердце и душа*:

Дух, полный разума и воли,
Лишенный сердца и души, -

это гибель Вселенной. В стихотворении *Казбек* (1957) грандиозная гора подобна Марсу, она тоже противопоставлена душе:

У ног ледяного Казбека,
Справляя людские дела,
Живая душа человека

Страдала, дышала, жила.

А он, в отдаленье от пашен,
В надмирной своей вышине,
Был только бессмысленно страшен
И людям опасен вдвойне.

Таков разум, если он не ограничен добром и искусством, не усмирен иволгой. Георгий Маргвелашвили, близкий к Заболоцкому грузинский писатель, пишет о стихотворении *Казбек*: "Оно очень точно передавало отношение Николая Алексеевича к определенным историческим событиям и, так сказать, *к роли той или иной личности в истории*".³² В условиях советской цензуры нельзя было более определенно объяснить, что *Казбек* – стихотворение про Сталина. Вот до каких пределов злодейства может пойти разум, вышедший из-под контроля этики. В стихах Николай Заболоцкий никогда не позволил себе пойти дальше и открыто сказать, что Разум, вырвавшийся из-под контроля нравственности, породил не только тирана, который "бессмысленно страшен", но и весь его террористический режим, весь, в его фигуре и имени воплощенный, "казарменный коммунизм", который "...в отдаленье от пашен / В надмирной своей вышине" отвечает, казалось бы, критериям чистой мысли, но губит в зародыше и топчет любое проявление добра. Наталия Роскина пытается объяснить, почему Заболоцкий не сделал последних выводов из своего опыта: "...меня поражал тот – не страх, а именно ужас, ужас всемирно-исторического масштаба, ужас, который сокрушил целое поколение и, увы, Заболоцкого в том числе". Продолжим, однако, выписку из воспоминаний Н. Роскиной; дальнейшее содержит все же вывод, сформулированный Заболоцким – пусть не в стихах, а в разговоре с близким человеком: "Однажды, в минуту душевного растворения, он все-таки сказал мне одну фразу на эту тему: "Я только поэт, и только о поэзии могу судить. Я не знаю, может быть, социализм и в самом деле полезен для техники. Искусству он несет смерть."³³

В стихах это выражено иначе, в более общей форме. В мире безрелигиозном функцию религии берет на себя искусство, которое несет людям красоту. Все то, что противостоит в мире

злу и призвано *воспитывать разум*, возвышая его и одухотворяя, называется - душа:

Душа в невидимом блуждала,
Своими сказками полна,
Незрячим взором провожала
Природу внешнюю она.

Так, вероятно, мысль нагая,
Когда-то брошена в глуши,
Сама в себе изнемогая,
Моей не чувствует души.

(На закате, 1958)

Замечательно, что слово "душа" со второй половины пятидесятих годов становится важнейшим для многих русских поэтов в Советском Союзе:

Е. Винокуров:

Совесть - миру навеки награда,
Вечно жить ей - глуши не глуши.

Удивляться не низости надо,
А безмерным высотам души.

(Совесть, 1957)

Б. Пастернак:

Душа моя - печальница
О всех в кругу моем,
Ты стала усыпальницей
Замученных живьем...

(Душа, 1960)

М. Светлов:

Быть может, жил я не для поколений,
Дышал с моей эпохой не влад?
Быть может, я не выкопал по лени
В моей душе давно зарытый клад?..

(Мне много лет..., 1963)

Но чаще, и больше, и содержательнее всего - у Заболоцкого:

Милый взор, истомленно-внимательный,
Залил светом всю душу твою...

(Неудачник, 1953)

Младенческая грация души...

(Некрасивая девочка, 1955)

...И только души их, как свечи,
Струят последнее тепло.

(Старость, 1956)

...Но люди там не потеряли
 Души естественной своей.
 (*Противостояние Марса, 1956*)

И кричит душа моя от боли,
 И молчит мой черный телефон.
 (*Голос в телефоне, 1957*)

...Как твое отраженье
 На душе у меня.
 (*Посредине пачели..., 1957*)

И вглубь души ее, как спутники живые,
 Вошли и этот дом, и этот сад, и лес.
 (*Дерево, 1957*)

Благо тем, кто смятенную душу
 Здесь омоет до самого дна,
 Чтобы вновь из корыта на сушу
 Афродиткою вышла она!
 (*Стирка белья, 1957*)

Ты, опалившая душу мою...
 (*Что мне откликнулся..., 1957*)

И в душе все тот же лютый голод,
 И любовь, и песни до конца!
 (*Гроза идет, 1957*)

И душа моя касаткой
 В отдаленный край летит.
 Реет, плачет, словно птица,
 В заколдованном краю,
 Слабым клювиком стремится
 В душу бедную твою.

Но душа твоя угасла,
 На дверях висит замок.
 Догорело в лампе масло,
 И не светит фитилек.
 (*Ласточка, 1958*)

Когда, измученный работой,
 Огонь души моей иссяк...

Душа в невидимом блуждала,
 Своими сказками полна,
 Незрячим взором провожала
 Природу внешнюю она...
 (*На закате, 1958*)

Не позволяй душе лениться!
 Чтоб в ступе воду не толочь,
 Душа обязана трудиться
 И день и ночь, и день, и ночь!
 (*Не позволяй..., 1958*)

Не удивительно ли, что именно Заболоцкий стал поэтом

души?³⁴ Тот самый Заболоцкий, неофутурист, автор *Столбцов* и *Торжества земледелия*, который скептически усмехался, когда речь заходила о нематериальных субстанциях? Он остался верен своей поэтике, его душа и в пятидесятых годах "вещественна"; но теперь душа - это всеобъемлющее духовное начало, благодаря которому разум отклоняется от зла и теряет присущий ему от века демонизм.

П Р И М Е Ч А Н И Я

¹ Н. СТЕПАНОВ, *Из воспоминаний о Н. Заболоцком*. - В кн.: ВОСПОМИНАНИЯ О ЗАБОЛОЦКОМ, 1977:96.

² Характерные цитаты из проработочных статей той поры см. в примечаниях Б.А. Филиппова в кн.: Николай ЗАБОЛОЦКИЙ. *Стихотворения*. Washington, New-York 1965:303 сл. Полный список газетно-журнальных статей - в *Библиографии литературы о Н.А. Заболоцком* составленной Г.В. ФИЛИППОВЫМ 1971:181-202.

³ Н. РОСКИНА 1980:77.

⁴ Н. ЗАБОЛОЦКИЙ. *Стихотворения*. 1965:2.

⁵ ВОСПОМИНАНИЯ О ЗАБОЛОЦКОМ 1977:91.

⁶ I. MASING-DELIĆ 1974.

⁷ Бенедикт ЛИВШИЦ. *Полтораглазый стрелец*. New-York 1978:21, 33. Эта книга вышла в Москве в 1933 году, но написана раньше; ее автор был связан с Заболоцким давними приятельскими отношениями.

⁸ Об этом пишет С.И. Липкин в сб.: ВОСПОМИНАНИЯ О ЗАБОЛОЦКОМ 1977:276 ("гоголевская фантазмагория и поразила меня в стихах Заболоцкого").

⁹ Как раз в 1928 году в издательстве "Федерация" начало выходить новое собрание сочинений Золя (под ред. М.Д. Эйхенгольца) со всеми подготовительными материалами (окончено в 1935 году). Заболоцкий мог пользоваться и предшествующим изданием -СПб, 1910-1917 (27 томов).

¹⁰ Эмиль ЗОЛЯ, *Собрание сочинений в 26 томах*, т. 4, Москва 1962 145.

¹¹ Эмиль ЗОЛЯ, *Собрание сочинений в 26 томах*, т. 6, Москва 1962:228, 230, 234. Перевод приближен мною к оригиналу -Е.Э.

¹² Е. Эткинд, *О стиле романа Э. Золя "Западня"*. - В кн.: *Ученые записки Лен. Пед. Института им. Герцена*, № 127, Л. 1958:190,191.

- 13 Лидия ГИНЗБУРГ, *О Заболоцком конца двадцатых годов*. - В сб. ВОСПОМИНАНИЯ О ЗАБОЛОЦКОМ 1977:124.
- 14 Анализ двух редакций (1777 и 1789) в статье В.М. Жирмунского *Опыт стилистической интерпретации стихотворений Гете* (1969), в книге этого автора *Из истории западно-европейских литератур*, Л., 1981.
- 15 Те же строки у Тютчева: "Ночь жмурая, как зверь стокий / Глядит из каждого куста".
- 16 ВОСПОМИНАНИЯ О ЗАБОЛОЦКОМ 1977:138.
- 17 Там же, стр. 110.
- 18 Роман ЯКОБСОН, *Новейшая русская поэзия. набросок первый*. Прага 1921:39 сл. (текст Якобсона датирован: май 1919).
- 19 Юрий ТЫНЯНОВ, *О Хлебникове*. - В кн.: *Собрание сочинений Велимира Хлебникова*, т. I, Ленинград 1928:27.
- 20 Там же, стр. 20.
- 21 Л. ГИНЗБУРГ, цитированное сочинение. - В кн.: ВОСПОМИНАНИЯ О ЗАБОЛОЦКОМ 1977:123.
- 22 ВОСПОМИНАНИЯ О ЗАБОЛОЦКОМ 1977:137.
- 23 Н. РОСКИНА 1980:84.
- 24 Даниил ХАРМС, *Собрание произведений*. Кн. I, Времен 1978:80.
- 25 ВОСПОМИНАНИЯ О ЗАБОЛОЦКОМ 1977:146.
- 26 Цит. по примечаниям Б. Филиппова в кн.: Н. ЗАБОЛОЦКИЙ. *Стихотворения*. Нью-Йорк 1965:310-312.
- 27 А. МАКЕДОНОВ 1968:129, 139.
- 28 См. статью Г.В. ФИЛИПОВА *О "Лодейникове" Н. Заболоцкого (к проблеме эволюции творческих принципов)* - В кн.: *Советская литература. Проблемы мастерства*. Ленинград 1968.
- 29 Л.С. ФЛЕЙШМАН, *Маргиналии к истории русского авангарда*. - В кн.: Н.М. Олейников. *Стихотворения*. Времен 1975:18.
- 30 Там же, стр. 89.
- 31 Н. ЗАБОЛОЦКИЙ, *Статьи "Правды" открывают нам глаза*. - В: "Литературный Ленинград" 1936, 1 апреля.
- 32 Георгий МАРГВЕЛАШВИЛИ, *Радость и свет воспоминаний*. - В кн.: ВОСПОМИНАНИЯ О ЗАБОЛОЦКОМ 1977:174. Подчеркнуто мною - Е.Э.
- 33 Н. РОСКИНА 1980:77.
- 34 Впрочем, то же можно сказать о Пастернаке: и он начал, свой путь как футурист, член Центрифуги, а кончил его - среди других - стихотворением *Душа* (1956): "Душа моя, печальница...".

Л И Т Е Р А Т У Р А

ВОСПОМИНАНИЯ О ЗАБОЛОЦКОМ

- 1977 Москва.
- KARLINSKY, S.
1967 Surrealism in Twentieth-Century Russian Poetry. Churilin, Zabolotskii, Poplavskii. - In: Slavic Review, Vol. XXVI, № 4.
- ЛОТМАН, Ю.М.
1972 Н.А. Заболоцкий, "Прохожий". - В кн.: Анализ поэтического текста. Ленинград.
- МАКЕДОНОВ, А.
1968 Николай Заболоцкий. Жизнь. Творчество. Метаморфозы. Ленинград.
- MARKOV, V.
1961 Zabolockij. - In: Lexikon der Weltliteratur im 20. Jahrhundert, B. II. Freiburg, Basel, Wien.
- MASING-DELIČ, I.
1974 Some Themes and Motifs in N. Zabolockij's "Stolbcy". - In: Scando-Slavica, t. XXVI. Munsgaard, Copenhagen.
- ОГНЕВ, Вл.
1972 Заметки о поэзии Н. Заболоцкого. - В кн.: Становление таланта. Москва.
- РОСКИНА, Н.
1980 Четыре главы. Из литературных воспоминаний. Paris.
- РОСТОВЦЕВА, И.
1976 Николай Заболоцкий. Литературный портрет. Москва.
- ТУРКОВ, А.
1966 Николай Заболоцкий. Москва.
- ФИЛИППОВ, Г.В.
1971 Библиография литературы о Заболоцком. - В кн.: Советская поэзия двадцатых годов. Ленинград (ЛГПИ им. Герцена, Ученые записки, т. 419).
- ЭТКИНД, Е.
1973 "Прощание с друзьями". - В кн.: Поэтический строй русской лирики. Ленинград.
1978 Материя стиха. Institut d'Etudes Slaves. Paris. Стр. 479-491.

Antonín MĚŠŤAN (Freiburg i.Br.)

VLADIMÍR HOLAN, *ZAUM'* UND VELIMIR CHLEBNIKOV

Im Jahre 1939 erschien in Prag ein kleiner schmaler Band, der nur ein einziges längeres Gedicht *Sen* enthielt, bestehend aus dreißig Strophen zu je zehn Zeilen. Sein Autor, Vladimír Holan (16.9.1905 Prag - 31.3.1980 ebendort), gehörte bereits damals zu den führenden tschechischen Dichtern seiner Zeit. Er hatte 1926 mit der Gedichtsammlung *Blouznivý vějíř* debütiert, die noch stark im Bann des sogenannten Poetismus stand - jener tschechischen Avantgarde-Richtung, deren Werke wie auch Atmosphäre den Vertretern der "Prager Schule", also den ersten Strukturalisten, umfangreiches Material und mannigfaltige Anregungen für ihre eigenen Forschungen lieferten.

Angesichts der Tatsache, daß Holans *Sen* die Widmung *Památce Velemlra Chlebnikova* trägt, wäre es sicherlich verlockend, Chlebnikovs Verbindung zu den russischen Formalisten der Beziehung des Poetisten Holan zu den tschechischen Strukturalisten gegenüberzustellen.¹ Ein derartiger Vergleich würde jedoch zu nichts führen, denn nach seinen poetistischen Anfängen sollte Holan bereits mit seiner zweiten Gedichtsammlung *Triumf smrti* (1930) einen gänzlich anderen Weg einschlagen: nach der poetistischen Atmosphäre (oder besser Stilisierung) des Lebens als eines Karnevals oder einer Zirkusdarbietung verrät schon der Titel des zweiten Gedichtbandes eine eindeutig andere Lebenseinstellung. In diesem Zusammenhang ist bemerkenswert, daß im gleichen Jahr František Halas (3.10.1901 Brünn - 27.10.1949 Prag) ebenfalls seine zweite Gedichtsammlung veröffentlichte, und zwar unter dem Titel *Kohout plaší smrt* - auch hier erscheint die Frage des Todes (trotz der angedeuteten 'optimistischeren' Haltung) als Zentralproblem. Während Halas allerdings in den 30-er und 40-er Jahren in mancher Hinsicht zur führenden Gestalt der tschechischen Lyrik

heranreifte und sein vielgelesenes Werk einerseits als ein verdeckter Spiritualismus, andererseits als eine Vorstufe des Existenzialismus begriffen wurde,² blieb Holan in eben dieser Zeit - und im Grunde bis zu seinem Tode - ein dichterischer Einzelgänger, zwar geachtet und bewundert, doch letztendlich unnachahmlich. Und zugleich (sagen wir es offen) nicht allzu verständlich.

Holans Gedicht *Sen* entstand zwischen Februar und April 1939, also zu einer Zeit, als die tschechische Intelligenz - besonders die politische Linke (und zu ihr gehörte Holan) - in tiefste Hoffnungslosigkeit verfiel. Am 15. März 1939 ließ Hitler die Böhmisches Länder unter den gleichgültigen Blicken der europäischen Öffentlichkeit besetzen, und am Horizont zeigte sich auch nicht der geringste Hoffnungsstrahl, der verkündet hätte, das Schicksal der Tschechen sei nicht auf lange Sicht oder gar für immer besiegelt.

In einer solchen Zeit beinahe kollektiver Verzweiflung in Böhmen gab nun ein tschechischer Dichter einen kleinen Gedichtband heraus, der in seiner Widmung bewußt an einen russischen Dichter anknüpfte, dessen Werk bereits seit über zwei Jahrzehnten im Ruf extremer Unverständlichkeit, Exklusivität, ja Phantasterei stand. Der Umstand, daß Chlebnikov eifrig bemüht war, aus historischen Daten geschichtliche Gesetzmäßigkeiten abzuleiten und auf deren Basis die Zukunft zu deuten (die lauter Glückseligkeit verhieß), könnte zu einer kühnen Parallele anregen: ähnlich Komenský, der im 17. Jahrhundert nach der Niederlage der Protestanten in der Schlacht am Weißen Berg in einer Zeit allgemeiner Verzweiflung an die Visionen einer Krystyna Poniatowska glaubte und sie propagierte, hätte auch Holan in der ausweglosen Lage zu Beginn der nazistischen Okkupation die Visionen Chlebnikovs als letzte Hoffnung aufgreifen können.³ Diese Parallele ist zwar sehr verlockend, doch läßt sich ihre Richtigkeit nicht beweisen, denn wir wissen nicht, ob Holan Chlebnikovs "mathematische Prophezeiungen" kannte. Überhaupt - was konnte Holan im Jahre 1939 eigentlich aus dem Werk Chlebnikovs kennen?

Was tschechische Übersetzungen von Werken des russischen Dichters bis zu dieser Zeit betrifft, so ist die Aufzählung rasch erschöpft. In Buchform gibt es gar keine Übertragungen, und auch in Zeitschriften kam so gut wie nichts heraus - abgesehen von einer Übersetzung des Gedichtes *Zaklĭatie smečom* durch František Kubka (*Smlškové*. - In: Host IV, 1924 f.:52) und einem Auszug aus *Gosudarstvo vremeni* in der Übertragung von Bohumil Mathesius (*Stát času*. - In: Nová ruská poesie 1910-1930. Prag 1932). Außerdem erschien 1932 die tschechische Übersetzung einer Studie A.K.Čcheidzes (*Velemir Chlebnikov*. - In: Rozhledy po literatuře a umění I, Nr.10-11, 1932:83 f.), die Auszüge einiger Gedichte und Prosatexte Chlebnikovs enthielt, darunter Teile seines Artikels *Svojasi*. Von einer Wirkung Chlebnikovs durch Übersetzungen seiner literarischen Werke wie seiner theoretischen Schriften kann also kaum die Rede sein.

Holan war allerdings nicht auf tschechische Übersetzungen angewiesen, da er Russisch verstand und sogar selbst aus dem Russischen übersetzte (Gedichte Lermontovs). Er hätte also durchaus die fünfbandige sowjetische Ausgabe der Werke Chlebnikovs (*Sobranie proizvedenij V.Chlebnikova*. Moskva 1928-33) lesen können, die nicht nur auf dem Buchmarkt erhältlich war, sondern auch z.B. in der *Slovanská knihovna* des Prager Klementinum zugänglich ist. In dieser Ausgabe fehlen jedoch die wichtigen mathematisch-utopischen Arbeiten des russischen Autors (sie wurden erst in das 1968-1972 in München erschiene *Sobranie sočinenij* aufgenommen). Außerdem hätte Holan die *Izbrannye stichotvorenija* aus dem Jahre 1936 zur Verfügung haben können.

Informationen konnte Holan auch aus der hervorragenden Studie Roman Jakobsons *Novejšaja russkaja poëzija. Nabrosok pervyj: podstupy k Chlebnikovu* bekommen, die ohnehin in Prag herausgekommen war (1921, also noch zu Lebzeiten Chlebnikovs, der von Jakobsons Arbeit wußte und sie in einem Brief an seine Mutter vom April 1922 aus Moskau erwähnt⁴). Darüber hinaus hatte Jakobson den tschechischen Dichtern Chlebnikov (sowie Majakovskij und Pasternak) in einem Artikel *Konec básnického*

umprumactví a živnostnictví (Pásmo I, Nr.13, 1925:1 f.) als Vorbild hingestellt und dabei auf Chlebnikovs *zaum'* hingewiesen. Diese Informationen wurden ergänzt durch einen Aufsatz des russischen, in Prag tätigen Diplomaten Michail Skačkov *O technice ruského verše* (Host IV, 1924 f.:55-58). Im gleichen Jahrgang der Zeitschrift *Host* ist auch die Übersetzung eines zuvor im LEF erschienenen und der *zaum'* gewidmeten Artikels von Grossman-Roščin *O povaze tvůrčího slova* abgedruckt. Und schließlich enthält das Buch *Moderní ruská literatura* (Prag 1932) u.a. die Übertragung eines Chlebnikov-Artikels des russisch-französischen Autors Vladimir Pozner.

Die in Prag veröffentlichte russische Studie Jakobsons, die tschechischen Artikel über Chlebnikov, die sowjetischen Chlebnikov-Ausgaben und gegebenenfalls auch die Lektüre sowjetischer Fachliteratur über Chlebnikov - etwa in der *Slovanská knihovna* - konnten Holan all jene Informationen über den russischen Dichter, sein lyrisches und theoretisches Werk vermitteln, die vor dem Zweiten Weltkrieg zugänglich waren. Allerdings ist leider nicht bekannt, ob Holan alle diese Möglichkeiten nutzte.

Es überrascht sicherlich ein wenig, daß Holan sich trotz seiner offensichtlichen Vorliebe für Chlebnikov nicht an Übersetzungen seiner Werke wagte,⁵ obgleich er ansonsten durchaus übersetzerisch tätig war: neben den erwähnten Lermontov-Gedichten übertrug er Werke Słowackis, Lenaus *Die Albigenser* sowie Werke Nizamis (den auch Chlebnikov sehr schätzte) und Gedichte aus dem Chinesischen - in den beiden letzten Fällen verständlicherweise unter Mithilfe von Fachleuten. Die auf zwölf Bände geplanten und in Prag erscheinenden *Sebrané spisy* Holans sollen sogar vier Bände mit Übersetzungen enthalten, also immerhin ein Drittel. Auffallend ist jedoch, daß Holan bei der Wahl der von ihm übersetzten Autoren im Grunde die Zeit seit der Mitte des 19. Jahrhunderts aussparte, obgleich er sich sehr wohl - wie gerade das Beispiel Chlebnikovs zeigt - für die neuere und neueste Lyrik interessierte.

Das Interesse für Chlebnikov hängt bei Holan offensichtlich

auch mit einer unter den tschechischen Dichtern seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts keineswegs ungewöhnlichen Erscheinung zusammen, der Russophilie. In seinem dichterischen Tagebuch *Hadry, kosti, kůže*, in den Jahren 1938–1945 verfaßt (also noch vor der Niederschrift des Chlebnikov gewidmeten *Sen* begonnen) und erstmals in zeitschriftlichen Auszügen 1946 veröffentlicht, äußert sich diese, in Bewunderung für die Sowjetunion umschlagende Russophilie auf eine fast erschreckende Art, wenn Holan etwa an einer Stelle verkündet: *Stávám se knutofilem.*⁶ Chlebnikovs Slawomanie, eigentlich eine Russomanie, mußte Holan entsprechend besonders nahestehen.⁷

Chlebnikovs *zaum'* bildete für Holan die Grundlage seiner eigenen Auffassung der dichterischen Sprache. So finden sich in den 1940 veröffentlichten *Lemuria*, einer Mischung aus dichterischer Prosa und Tagebuch, Äußerungen wie *užívali jazyka, jen aby se dorozuměli*⁸ oder *všechna slova jsou tajná.*⁹ Die *Lemuria* enthalten darüber hinaus auch folgendes Majakovskij-Zitat:

Po smrti Chlebnikovové se objevily v různých časopisech a novinách články o Chlebnikovovi, plné sympatií. Přečetl jsem je s odporem. Kdy už skončí tato komedie posmrtného líčení? Kde byli píšící, když Chlebnikov, poplivaný kritikou, chodil živý po Rusku? Znáám živé lidi, kteří se možná nevyrovnejí Chlebnikovovi, kteří však očekávají stejný konec. Přestaňte už jednou se stoletými výročími a s úctou k posmrtným vydáním!¹⁰

Und schließlich wird auch Chlebnikov selbst zitiert:

Na rtech vlast, v ruce vějíř válečných artikulů, drže
jste uvedli vojnu do kruhu nevěst člověka...¹¹

Das Interesse für Chlebnikov begleitete Holan recht lange Zeit, wie etwa auch seine *Panychida* aus dem Jahre 1945 beweist:

To potom kdekdo jedl stranou
tu Chlebnikovem opěvanou
polévku z motýlů ... A rád!¹²

Die Frage des Einflusses Chlebnikovs auf Holan bedarf wohl keiner besonderen Erörterung,¹³ denn selbst wenn sich eine

diesbezügliche Einwirkung nachweisen ließe, würde man kaum über die Feststellung dieser Tatsache hinausgehen können.¹⁴ Chlebnikov und Holan sind bis zu einem gewissen Grade Parallelerscheinungen, allerdings mit dem Unterschied, daß ersterer im Milieu des russischen Futurismus vor dem Ersten Weltkrieg angesiedelt ist, während man in Böhmen schwerlich von einer futuristischen Strömung sprechen kann.¹⁵ Entsprechend stand Holan Chlebnikov nicht deshalb nahe, weil er etwa ein "verspäteter Futurist" gewesen wäre. Vielmehr waren die Bedingungen für die Entstehung seiner *zaum'* in Rußland bereits kurz vor dem Ersten Weltkrieg gegeben, während im tschechischen Milieu die Voraussetzungen für die Herausbildung einer ähnlichen Erscheinung später geschaffen wurden, so daß sie sich in vollem Maße erst in den 30-er Jahren entwickelte. Das Experimentieren mit dem Wort und seine "Befreiung" vom "Bedeutungs-Ballast" beschränkt sich in der russischen Literatur im Grunde auf einen Zeitraum von 15 Jahren (es beginnt kurz vor dem Ersten Weltkrieg und endet - ähnlich wie der Formalismus - in den späten 20-er Jahren). Dasselbe gilt für die tschechische Literatur, nur setzt es hier um 1930 ein, um dann bis kurz nach 1945 anzudauern. Und noch eine Parallele drängt sich auf: weder Chlebnikov noch Holan wurden zu Begründern einer dichterischen Schule, obgleich nicht nur Majakovskij, sondern auch Aseev, Pasternak, Tichonov, Zabolockij und sogar einige russische Dichter der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg sich an Chlebnikov schulten, und andererseits Holan einen nicht zu übersehenden Einfluß auf manche tschechische Dichter insbesondere der 60-er Jahre ausübte.

Der besondere Typus der tschechischen *zaum'*, der in den 30-er Jahren in Holans Werk zutage tritt, erreicht in dem Gedicht *Sen* aus dem Jahre 1939 gewissermaßen seinen vorläufigen Höhepunkt. Die bereits im Titel angedeutete Assoziationskette verlagert die Apperzeption der realen und 'historischen' Zeit auf Ebenen, die dem Leser entweder ein neues Erleben vermitteln (falls er bereit und fähig ist, bei der Lektüre eine mühsame Entdeckungsreise auf sich zu nehmen) oder ihn zur Kapitulation

zwingen (sollte er davon ausgehen, daß ein Gedicht eine flüssige, reibungslose Lektüre zu ermöglichen hat, die keine Analyse eines philosophisch orientierten Textes beinhalten darf). Holans *Sen* ist deshalb ein äußerst anspruchsvolles Werk für Leser aus den Kreisen der Intelligenz - und selbst in deren Reihen rief er keineswegs nur Begeisterung hervor. Dabei verwendet *Sen* im Vergleich zu manchen Gedichten Chlebnikovs noch recht maßvoll Elemente der *zaum'* - in der sparsamen Einbeziehung von Neologismen und mehr noch Professionalismen und Archaismen, die sich ansonsten nur in speziellen Lexika finden (z.B. *ja-zyčnik, přítulníček, žhounek, osudenky, lebečně, bohosvod, předěsně, šišekovat, brčadla, zpořika*). Die komplizierte Metaphorik der anderweitig durchaus verständlichen Ausdrücke erschwert die Lektüre in höchstem Maße, ja sie verunsichert sogar 'professionelle' Interpreten moderner Lyrik. Die Mehrzahl der Leser - der Autor dieser Zeilen eingeschlossen - läßt wohl früher oder später von dem Bestreben ab, jeden einzelnen Vers oder gar jedes einzelne Wort verstehen zu wollen und begnügt sich damit, die Bedeutungsbasis im wesentlichen zu erfassen. Hierbei gelangt der Leser in der "inneren Rezitation" immer stärker in die Nähe der musikalischen Wahrnehmung. Es erhebt sich sogar die Frage, ob diese Art der Aufnahme einer Lyrik, die unter Verwendung von *zaum'* verfaßt wurde, nicht optimal ist - denn oftmals, wenn ein Leser nach einer langen und anstrengenden Analyse glaubt, er habe alles oder fast alles verstanden, unterliegt er nur einer Illusion, die zudem gewöhnlich mit einem beträchtlichen Verlust an Gefühl für das 'Poetische' verbunden ist. (Dieses Problem stellt sich natürlich in jedem Fall für den Übersetzer: er muß zunächst ein Maximum an Sicherheit gewinnen, daß er den Text richtig verstanden hat, um dann nicht nur die Aussage in der anderen Sprache wiederzugeben, sondern zugleich *zaum'*-Elemente neu zu schaffen, die einen ähnlichen Effekt erzielen wie die *zaum'*-Elemente des Originals.)

Die Unterschiede zwischen Chlebnikov und Holan sind beträchtlich.¹⁶ Auf einen tschechischen Leser machen Holans Ly-

rik und seine *zaum'* in Werken wie *Sen* den Eindruck barocker dichterischer Texte, während ein russischer Leser Chlebnikovs Gedichte vor einem gänzlich anderen Hintergrund aufnimmt (Chlebnikov knüpft an die russische Lyrik des 18. Jahrhunderts an). 'Reine' *zaum'* nach dem Vorbild Chlebnikovs findet sich im Tschechischen im übrigen nur in Übersetzungen seiner Werke. Es hat somit den Anschein, als schaffe jede Literatur ihren eigenen Typus einer *zaum'*; die 'barocke Prägung' der *zaum'* bei Holan dürfte dabei kaum zufällig sein und hängt wahrscheinlich mit der Tradition der tschechischen Lyrik seit der Zeit der Romantik zusammen. Die uneingestandene Vorliebe für das Barock in der tschechischen Kultur des 19. und 20. Jahrhunderts¹⁷ drängt so erneut an die Oberfläche.

Vielleicht wird es in absehbarer Zeit auch vergleichende Studien über *zaum'* in unterschiedlichen Nationalliteraturen geben. Dann ließe sich wohl genauer nachweisen, inwiefern *zaum'* 'unterirdische Strömungen' an die Oberfläche treten läßt, die in der Dichtung der verschiedenen Völker verborgen sind.

A N M E R K U N G E N

¹ Chlebnikov nannte sich natürlich "Velimir". - Erstaunlicherweise erwähnt Václav ČERNÝ in seiner Rezension des *Sen* (In: *Kritický měsíčník II*, 1939:321-323) mit keinem Wort die Widmung Holans an Chlebnikov. - Jan LINHART wiederum geht in seinem Artikel *Velimir Chlebnikov, 1885-1922* (In: *Kritický měsíčník VIII*, 1947:216-223) weder auf die wenigen (zeit-schriftlichen) Übersetzungen von Werken Chlebnikovs ein noch auf Holans Interesse für den russischen Autor.

² Den Einfluß des Halasschen Werkes auf die tschechische Lyrik seit den 30-er Jahren bis heute habe ich in meiner *Geschichte der tschechischen Literatur im 19. und 20. Jahrhundert* (Köln, Wien 1984) zu skizzieren versucht (insbesondere S.273, 298 u.a.).

³ Über Chlebnikovs durchaus ernst gemeinte Versuche, auf der Grundlage eigener Berechnungen Entwicklungsgesetze der Menschheit herauszuarbeiten, schrieb zuletzt ausführlich Peter STOBBE in seiner Arbeit *Utopisches Denken bei V.Chlebnikov*, München 1982.

⁴ Vgl. V.CHLEBNIKOV, *Sobranie sočinenij Bd.III*, München 1972, S.325. - S.K.Neumann druckte kurz darauf einen Auszug aus

Jakobsons Arbeit in tschechischer Übersetzung in seiner Zeitschrift *Kmen* ab (IV, 1920 f.:545 - unter dem Titel *Vivisekce jakožto nejbližší úkol vědy o umění*).

⁵ Auf Buchübersetzungen von Werken Chlebnikovs mußten die Tschechen bis 1964 warten, als Jiří TAUFER eine Auswahl mit dem Titel *Čmáranice po nebi* (eine freie Wiedergabe von *Carapina po nebu*) in Prag herausgab (²1974). 1975 veröffentlichte TAUFER eine weitere Anthologie *Zakletí smíchem* (*Zakljatie smechom*). - Seltsamerweise wird in tschechischen Arbeiten nirgends erwähnt, daß Josef Kadlec 1947 eine Übertragung von *KA²* als bibliophile Ausgabe in fünfzig Exemplaren publizierte (allerdings bekannte er sich nach 1948 jahrzehntelang nur ungern zu diesem 'Fauxpas').

⁶ V.HOLAN, *Sebrané spisy Bd.IX*, Prag 1968, S.281.

⁷ In *Dik Sovětskému svazu* (1945) finden sich auch folgende Verse Holans:

...když zbylé temno prchlo samo
před Světlankou, která, jak známo,
je světlou dcerkou Stalina!

(*Sebrané spisy VI*, Prag 1976, S.151). - Mit *Světlanka* ist natürlich Svetlana Allilueva gemeint, die nach ihrer Flucht in die USA (1967) mit antisowjetischen Büchern bekannt wurde, u.a. *Tol'ko odin god*. Bekanntlich kehrte sie 1984 nach Moskau zurück.

⁸ V.HOLAN, *Sebrané spisy IX*, S.224.

⁹ Ebenda, S.259.

¹⁰ Ebenda, S.163. - Das Zitat entstammt dem Nekrolog *V.V.Chlebnikov*, der ursprünglich in *Krasnaja nov'* (Nr.4, Juli/August 1922) erschien (vgl. V.V.MAJAKOVSKIJ, *Polnoe sobranie sočinenij Bd.12*, Moskau 1959, S.28). Das Zitat Holans enthält einen Fehler, denn im dritten Satz heißt es: *Kdy už skončí tato komedie posmrtného l i čení?* statt *...l é čení* (im Original: *Kogda, nakonec, končitsja komedija posmertnych lečení?*). Möglicherweise handelt es sich hierbei jedoch nur um einen Druckfehler.

¹¹ Ebenda, S.172. - Im Original 'lauten die Verse:

S rodinoj na ustach
Odmachivajas' veerom voenno-polevogo ustava,
Vami naglo vyvedena vojna
V krug nevest čeloveka.

Die Zeilen entstammen dem Gedicht *Tol'ko my, svernuv vaši tri goda vojny*, am 21.4.1917 in Char'kov verfaßt und dort auch 1917 erstmals gedruckt. Das Gedicht ist auch in Chlebnikovs *Sobranie proizvedenij* (Moskau 1928-33) enthalten, woher es Holan wohl kannte (vgl. auch V.CHLEBNIKOV, *Sobranie sočinenij Bd.II*, München 1968, S.22). - Die stupide nazistische Zensur ließ 1940 sowohl das Zitat von Majakovskij als auch das Zitat von Chlebnikov passieren, strich allerdings aus letzterem den Namen *Chlebnikov* (vgl. V.HOLAN, *Sebrané spisy Bd.IX*, S.302).

¹² Offensichtlich handelt es sich um die Zeile

A možet budet segodnja iz baboček boršč?

aus dem Gedicht *Golod. - II. Golod v derevne*, am 7.9.1921 in Pjatigorsk verfaßt und erstmals in *Sobranie proizvedenij* (Moskau 1928-33) abgedruckt (vgl. V.CHLEBNIKOV, *Sobranie sočinenij* Bd.III, München 1972, S.78). Aus beiden Chlebnikov-Zitaten ergibt sich folgendes: 1) Holan besaß wahrscheinlich ein eigenes Exemplar des *Sobranie proizvedenij* (Moskau 1928-33); 2) Holan las Chlebnikov nicht nur im Original, sondern besaß auch ein gutes Textverständnis.

¹³ Wer dennoch nach einem vermutlichen direkten Einfluß Chlebnikovs auf Holans Gedicht *Sen* forschen möchte, kann gleich mit der ersten Zeile beginnen:

To, co by v rakvi součkem bylo.

Das Pendant zu *souček, sučok* (bzw. *suk*) taucht bei Chlebnikov recht häufig auf. Erwähnt seien nur folgende Stellen (alle Zitate nach: *Sobranie sočinenij*, München 1968-1972): *sučok slomilsja* (I/83), *Rukoj kačajas' na sučkach* (I-2/174), *Otvodit vypad boevoj / Svoej ustaloju rukoj / Suchogo žestkogo sučka?* (II/119), *Izloman suk na starom dereve* (II/224), *V setjach ego koljučich, v sučkov ego kremle?* (II/255).

¹⁴ Treffend schreibt hierzu Jan JÍŠA in seinem Artikel *Chlebnikov a Holan. Několik poznámek* (In: *Československá rusistika* XIII, 1968:293): *Nešlo mi o dokázání vlivu Chlebnikova na Holana. Bylo by to těžko dokazatelné, jako je těžko dokazatelný každý vliv...*

¹⁵ Der *Slovník literární teorie*, Prag 1977, formuliert sehr vorsichtig (S.124): *...v české literatuře se o futurismu hovoří též v souvislosti s okruhem Almanachu na rok 1914 (S.K. Neumann, bratři Čapkové, O.Theer)...*

¹⁶ Jan Jíša (op.cit.) weist in einem Vergleich der Neologismen bei Chlebnikov und Holan nach, daß beide Dichter sowohl in der Bildung von Neologismen als auch bei der Anwendung von Archaismen ähnlich vorgingen. Es wären allerdings noch eventuelle Unterschiede zu erforschen - eine sicherlich wichtige, aber schwer durchzuführende Arbeit.

¹⁷ Dies wird u.a. sichtbar in der Vorstellung von einem 'typischen' böhmischen Dorf in traditionellen Theaterkulissen - etwa in der *Verkauften Braut* - und in den Zeichnungen des 'volkstümlichen' Malers Josef Lada zu Themen des böhmischen Dorflebens.

SAGNERS SLAVISTISCHE SAMMLUNG

HERAUSGEGEBEN VON PETER REHDER · VERLAG OTTO SAGNER, MÜNCHEN

Band 1: Vuk Stefanović Karadžić

Kleine serbische Grammatik.

Übersetzt und mit einer Vorrede von Jacob Grimm. - Neu herausgegeben und eingeleitet von Miljan Mojašević und Peter Rehder.

1974. Hln. 344 S. Faksimile-Edition. 52.- DM (ISBN 3-87690-086-7)

Band 2: Alberto Fortis

Viaggio in Dalmazia. Bd. I-II.

Mit einer Einführung und Bibliographie herausgegeben von Jovan Vuković und Peter Rehder.

1974. Hln. 486 S. Faksimile-Edition. 72.- DM (ISBN 3-87690-088-3)

Band 3: The New York Missal.

An Early 15th-Century Croato-Glagolitic Manuscript.

Edited by Henrik Birnbaum and Peter Rehder.

Part One: Facsimile Text with an Introduction by Henrik Birnbaum.

1977. Ln. 608 S. Faksimile-Edition. 65.- DM (ISBN 3-87690-119-7)

Band 4: Die alttschechische Reimchronik des sogenannten Dalimil.

Herausgegeben im Jahre 1620 von Pavel Jeřín von Bezdězi.

Nachdruck mit einer Einleitung von Jiří Daňhelka.

1981. Ln. 293 S. Faksimile-Edition. 68.- DM (ISBN 3-87690-213-4)

Band 5: Joachim Dietze

Frequenzwörterbuch zur jüngeren Redaktion der Ersten Novgoroder Chronik.

1984. Ln. VI, 677 S. 120.- DM (ISBN 3-87690-282-7)

Band 6: Text · Symbol · Weltmodell.

Johannes Holthusen zum 60. Geburtstag.

Herausgegeben von Johanna Renate Döring-Smirnov, Peter Rehder, Wolf Schmid.

1984. Ln. 631 S. 160.- DM (ISBN 3-87690-289-4)

Band 7: Erzpriester V.M. Metallov

Russische Semeiographie. Zur Archäologie und Paläographie des Kirchengesangs. Paläographischer Atlas der altrussischen linienlosen Gesangsnotationen.

Kommentiert und herausgegeben von Johann von Gardner. Nach der Ausgabe des Kais. Archäolog. Instituts „Kaiser Nikolaus II.“, Moskau 1912.

1984. Ln. 260 S. Faksimile-Edition. 98.- DM (ISBN 3-87690-290-8)

Band 8: Litterae Slavicae Medii Aevi.

Francisco Venceslao Mareš Sexagenario Oblatae.

Herausgegeben von Johannes Reinhart.

1985. Ln. 427 S.

120.- DM

(ISBN 3-87690-308-4)

Band 9: Mauro Orbini**Il Regno degli Slavi.**

Nachdruck besorgt von Sima Ćirković und Peter Rehder.

Mit einem Vorwort von Sima Ćirković.

1985. Ln. 544 S. Faksimile-Edition.

160.- DM

(ISBN 3-87690-302-2)

Band 10, I+II: U. Engel, P. Mrazović (Hgb.)**Kontrastive Grammatik Deutsch - Serbokroatisch.**Autoren: Jovan Đukanović, Ulrich Engel, Pavica Mrazović, Hanna Popad
Zoran Žiletić.

Mit einem Vorwort von Rudolf Filipović.

1986 Ln. 1510 S.

196.- DM

(ISBN 3-87690-326-2)

Band 11: Velimir Chlebnikov 1885-1985.Herausgegeben von J. Holthusen †, J.R. Döring-Smirnov, W. Koschmal,
P. Stobbe.

1986. Ln. 278 S.

48.- DM

(ISBN 3-87690-330-0)