

Frank Göpfert (Hrsg.)

Russland aus der Feder seiner Frauen

Zum femininen Diskurs
in der russischen Literatur

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.

Frank Göpfert - 9783954791194
Downloaded from PubFactory at 01/10/2019 03:22:35AM
via free access

SLAVISTISCHE BEITRÄGE

BEGRÜNDET VON

ALOIS SCHMAUS

HERAUSGEGEBEN VON

HEINRICH KUNSTMANN

PETER REHDER · JOSEF SCHRENK

REDAKTION

PETER REHDER

Band 297

VERLAG OTTO SAGNER
MÜNCHEN

RUSSLAND AUS DER FEDER SEINER FRAUEN
ZUM FEMININEN DISKURS IN DER
RUSSISCHEN LITERATUR

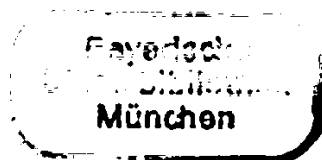
Materialien des am 21./22. Mai 1992 im Fachbereich Slavistik
der Universität Potsdam durchgeführten Kolloquiums

Herausgegeben von Frank Göpfert



VERLAG OTTO SAGNER · MÜNCHEN

1992



ISBN 3-87690-540-0
© Verlag Otto Sagner, München 1992
Abteilung der Firma Kubon & Sagner, München

Vorwort

Der vorliegende Band enthält Vorträge, die auf einem Kolloquium zum Thema "Rußland aus der Feder seiner Frauen. Zum femininen Diskurs in der russischen Literatur" am 21./22. Mai 1992 an der Universität Potsdam gehalten wurden. Der Fachbereich Slavistik dieser in Gründung befindlichen Universität hatte sich dabei nicht in erster Linie das Ziel gestellt, Ergebnisse einer in der Abteilung Literatur und Kulturgeschichte seit einiger Zeit laufenden Forschung vorzustellen. Vielmehr sollte es im Sinne der von der Universität Potsdam als eines ihrer Grundanliegen angesehenen Aufgabe, Mittler im Gedankenaustausch zwischen Ost und West zu sein, darum gehen, die zum Problemfeld "russische Frauenliteratur" unterschiedlich intensiv und mit verschiedenen Voraussetzungen geführten Forschungen zur Diskussion zu stellen.

Dieses Anliegen, vom Deutschen Akademischen Austauschdienst, der Friedrich-Ebert-Stiftung und dem Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kultur des Landes Brandenburg, das auch die Herausgabe dieses Bandes ermöglichte, großzügig unterstützt, fand eine gute Resonanz.

Slavistinnen und Slavisten aus Finnland, Italien, Polen, Rußland, den USA und aus verschiedenen deutschen Universitäten, ergänzt durch Beiträge aus germanistischer und anglistischer Sicht, legten ihre Gedanken in Vorträgen und einer angeregten Diskussion dar.

Gingen die Auffassungen darüber, in welcher Weise der Platz von Dichterinnen in der russischen Poesiegeschichte zu kennzeichnen sei, wie sich weibliches Schreiben in Rußland realisieren konnte und welche eigenständigen, von der Literaturgeschichte vernachlässigten Aspekte ins Blickfeld zu heben seien, auch weit auseinander, so wurde doch eines deutlich: Bei allen "weißen Flecken" in der Forschung zur russischen Frauenliteratur ist im einzelnen mehr Material gesammelt und aufbereitet worden, als dies Literaturgeschichten entnommen werden könnte.

Dies war der Anlaß, die Beiträge, die in den Maitagen nur stark gekürzt vorgetragen werden konnten, in einer etwas aus-

6

führlicheren Fassung zu publizieren. Eine Bearbeitung wurde vom Herausgeber nur insofern vorgenommen, als es die gemeinsame Veröffentlichung in einem Band erforderte. Abweichungen in der Gestaltung von Anmerkungen wurden akzeptiert, um einen Informationsverlust zu vermeiden.

Potsdam, den 30.10.1992

Frank Göpfert

Inhaltsverzeichnis	Seite
Vorwort	7
Бобель, Августа "Зачатый час" Марии Шкапской	5 *
Ebert, Christa Zinaida Gippius - eine antiweibliche Dichterin?	9
Файнштейн, Михаил Русские писательницы 1820 - 1840 годов	21 †
Gnüg, Hiltrud Strategien der Selbstbefreiung bei Sof'ja Kovalevskaja	29 †
Goes, Gudrun Russische Schriftstellerinnen im Exil - Nina Berberova	35
Göpfert, Frank Das Schicksal Sarra Tolstajas und die Frage nach einer Geschichtsschreibung russischer Frauenliteratur	43
Грачёва, Алла Эстетика русского модерна и женская проза начала XX века (А. А. Вербицкая)	51 †
Huber, Angela Ekaterina Petrovna Lačínovas Roman "Проделки на Кавказе"	69 †
Ильенко, Сакмара О языковой личности И. Грековой	79
Katz, Monika Ljudmila Petruševskajas Erzählung "Свой круг"	87 •
Kinsky-Ehritt, Andrea Mehr Publizität für russischsprachige Lyrikerinnen in Großbritannien: Das Engagement von Elaine Feinstein und Carol Rumens	95 •
Kuhnke, Ulrich Begegnungen der Karoline von Jaenisch-Pavlova	103
Ляцак, Ванда Между смиреннем и бунтом. Первые женщины в литера- турной жизни России	111
Ledkovsky, Marina Russische Frauen in der Emigranteliteratur	121 †
Lunau, Steffi Anna Barkova - verhinderte Weiblichkeit	129
	147

Мостовская, Наталья Тургенев и женщины-писательницы	159
Путилова, Евгения Типы женщин, их судьбы и жизненные идеалы в про- изведениях А. Н. Анненской	167
Rosenholm, Arja Eine Reise ins Innere: Die russische Schriftstellerin Nadežda Chvoščinskaja und die weibliche Kreativität	175
Ruppelt, Karin "Nicht der Mann hat die Frau versklavt, sondern die Gesellschaft den Menschen". Überlegungen zur Prosa Tat'jana Tolstajas	185
Спендель де Варда, Гиованна Анна Бунина - "Российская Сафо"	197
Тимина, Светлана Парадоксы знакомого мира. Проза Татьяны Толстой	207
Umlauft, Wolfram Konsequenzen eines tragischen Irrtums. Nekrolog für Julija Drunina	211

o

Августа Бобель

"Зачатный час" Марии Шкапской

Серебряный век своим необычайным подъемом артистических сил, активизацией всей культурной и художественной жизни, пробудил к творчеству и сформировал много женских талантов: никогда до этого русская поэзия не знала такого значительного присутствия в ней женщин. Через них, ровесниц символизма, питомиц его плодотворной атмосферы, впервые в истории русской литературы женское начало выразаться в полную силу и многоголосно, и это были голоса не только Анны Ахматовой и Марины Цветаевой, но и Елены Гуро, Аделины Адалис, Надежды Павлович, Елизаветы Полонской, Наталии Крандиевской, Ирины Одоевцевой, Нины Берберовой, Анны Радловой, Елизаветы Дмитриевой (Черубины де Габриак), Марии Петровых, даже Мариэтта Шагинян начинала свой путь как талантливая поэтесса.

Среди этого многообразия женских творческих личностей занимает особое место Мария Шкапская, которую два таких разных человека, как Павел Флоренский и Лев Троцкий ставили в один ряд с Ахматовой и Цветаевой¹, критики окрестили "женским Розановым" ("Василисой Розановой" остроумно назвал Б. Филиппов), а ленинградские поэты 20-х годов прозвали: "Ведьма - Вакханка - Волчица"².

Ее поэтическое наследие до последнего времени было известно только немногим специалистам и тем, кому попался малотиражный сборник стихов, выпущенный в Лондоне в 1979 году двумя тонкими ценителями русской литературы Борисом Филипповым и Евгенией Жиглевич. Им же принадлежат в этой книге критические очерки о поэзии Шкапской. Первая ее книга должна была увидеть свет в 1917 году. Все ее поэтическое творчество продолжалось очень недолго: в 1925 году она прекратила писать стихи. С этого времени по 1979 год они никогда не перепечатывались, хотя и не запрещались. Лондонский сборник сразу был замечен в зарубежной руссистике³, но, конечно, не дошел до читателя в СССР. Сейчас среди других "замолчанных" и забытых имен, открываемых заново критиками и историками литературы⁴, наконец-то появилось и ее имя⁵.

Мария Михайловна Андриевская, петербуржанка в четырех поко-

лениях, родилась в 1891 году и умерла в Москве в 1952 году. О ее детстве и жизни в семье отца, мелкого чиновника, можно судить по двум документам⁶: по ее дневникам 1907 -1912 годов, которые говорят о большой духовной и душевной гармонии, зрелости девушки-подростка, уже готовой любить, с тонким мироощущением, и по автобиографии, которую она написала уже под конец жизни явно с учетом требований времени, заставлявших нагнетать особый социальный фон, подчеркивая тяжесть материального существования, быта. Здесь, по ее воспоминаниям, она "голодранка с петербургской улицы, тряпишница, выросшая на свалках", с 11 лет начала работать, помогая семье⁷. Несмотря на такую Достоевскую обстановку, она продолжала учиться в гимназии, и закончила ее на казенный счет с отличием⁸.

Далее судьба ее складывалась несколько необычно. Совершенно неожиданно для себя, по воле случая, она оказалась высланной во Францию. Ее, студентку медицинского факультета Петербургского университета, как и других участников политического кружка, "витмеровцев", вместе со сверстником-мужем, Глебом Шкапским, приговорили к ссылке в Олонецкую область. Но один московский купец спас их от такой участи, предложив для всех осужденных стипендии на учебу за границей. Так она уезжает в Тулузу, где занимается уже не медициной, а литературой, и получает диплом преподавателя словесности. Начавшаяся война застаёт ее во Франции. Стипендия обрывается, и она начинает зарабатывать себе на жизнь, выполняя самые разнообразные типы работ. В такой обстановке начинается и ее литературная деятельность - она берется писать краткие очерки для русских газет. Переезжает в Париж, знакомится с Ильей Эренбургом, отношениям с которым суждено будет продолжаться⁹. Несмотря на "революционное прошлое", на события в довоенной и военной Европе, которые, казалось, должны были бы захватить ее активную натуру, она в первых своих стихах как бы открывала для себя историческое прошлое человечества, мировую культуру, бережно хранимую в памяти Франции¹⁰: стилизованно-манерно проходит в них целая вереница рыцарей, пажей, маркизов, звучит музыка менуэтов, она спускается в старинные склепы, входит в паноптикум, бродит по набережным Сены, заглядывает в антикварные лавки, и к своему удивлению замечает, что она

И будто от жизни сей часной
 Отстала на много веков.
 И те, кого встречу - чужие,
 И речь их странна и нова,
 И тех, кто ушли и отжили,
 Роднее и ближе слова.¹¹

Лучшие ее стихи этого периода сразу стали приниматься к печати столичными журналами.

Вернувшись в Россию в 1916 году, она начала готовить свою первую книжку стихов "Вчерашнее", которая должна была выйти в Петрограде в 1917 году. С уверенностью старшей и знатока "женского в поэзии" предисловие к нему под названием "Вчерашнее - всегдашнее - вечное" согласилась написать Зинаида Гиппиус¹²: "Женское - самая таинственная из тайн мира, - писала она. - В женской душе горит своя радуга: семь полос, семь бездонностей - легкость, влюбленность, образность, нежность, терпение, жертвенность, материнство - все они соединены в ней божественно-непонятым соединением". Всмотриваясь в радугу Ахматовой, Гиппиус отмечала ярко горящую "оранжево-алую полосу любовной страсти" и чуть заметную "фиолетовую черту" материнства. У Шкапской "ни одна полоса не ослепляет нас, как оранжево-алая Ахматовой, в книге "Вчерашнее" однако есть все цвета, а фиолетовая тень - материнство, не бледнее, а, может быть, гуще и глубже других".

То, что в этой книге было только намечено, в последующих стихах поэтессы начинает занимать доминирующее место: с поэзией Шкапской впервые в целомудренную русскую литературу вошла очень интимная, а потому и несколько скандальная, как сразу стали называть тогда остряки сомнительного вкуса, "гинекологическая тема"¹³, тема женского пола и плоти: "зачатного часа", беременности и аборта, крови, рожденных и зачатых, но не рожденных, детей¹⁴, истории библейских женщин и праматери человеческого рода Евы, в которых поэтесса почувствовала архетипы чисто женских отношений с Богом¹⁵, со своей природой, с мужчиной. Счастье и трагедию женской природы Шкапская передает изнутри, психологически тонко и глубоко. Не боясь показаться примитивной и неэлегантной, полностью избегая навязчивой риторики, она показывала материнство как чудодейство, как акт женского творчества¹⁶, как

такую самоотдачу и такое сопереживание, когда все потенциальные способности женской природы выходят на поверхность и реализуются. В ее стихах женщина-Ева не только наказана, но и награждена своей ролью-судьбой, и готова еще и еще повторять и переживать свое грехопадение ради счастья почувствовать себя матерью:

Было тело мое без входа и палил его черный дым. Черный враг человеческого рода склонился хищно над ним.

И ему, позабыв гордыню, отдала я кровь до конца за одну надежду о сыне с дорогими чертами лица¹⁷.

В поэзии Шкапской, по следам Ветхого Завета, как и у Розанова, тема пола одухотворяется как мистическая основа жизни, зачатие и рождение, продолжение жизни являются для нее смыслом и стержнем самой жизни. Смерть и бессмертие, эрос и насилие, историческая память, любовь к России или Петербургу, постоянная оглядка на предков и сложные отношения с Богом ("строгим господином") – все это подчинено в ее сознании главному закону сохранения жизни, продолжения рода, закону крови-руды – гнева Бога она устремится только тогда, когда не сможет отозваться на зов крови:

О, тяготы блаженной искушенья, соблазн нетолимый зваться "мать" и новой жизни новое биенье ежевечерне в теле ощущать.

По улице идти как королева, гордясь своей двойной судьбой. И знать, что взыскано твое слепое чрево и быть ему владыкой и рабой, и твердо знать, что меч Господня гнева в ночи не встанет над тобой.

И быть как зверь, как дикая волчица, неутоляемой в своей тоске лесной, когда придет пора отвоплотиться и стать опять отдельной и одной¹⁸.

Несмотря на декларируемый эгоцентризм чувств, первобытная сила земной и хищной плоти, чистый инстинкт, "когда раскипелась во мне кровь-руда"¹⁹, пробуждается в ней к жизни только тогда, когда она любит, т.е. находит единственного нужного для нее "со-творца". Говоря о поэзии Шкапской, Е. Жиглевич замечает, что в ней "мужчина, как редко где, – особенно со-брат, особенно со-творец, особенно равный; не несущий, может быть, только самой, самой последней ответственности, которая остается за женщиной"²⁰:

О, ты наверно знал, что жду тебя все эти годы. Что вся твоя и вся в огне, полна тобой, как медом чаша. Пришел, вкусил и весь во мне, и вот дитя - мое, и наше.

Полна рука моя теперь, мой вечер тих и ночь покойна. Господь, до дна меня измерь, - я зваюсь матерью достойна.²¹

Для своих стихов (молитв, заклинаний, исповедей) она нашла форму, которая подчеркивает конфиденциальность сообщаемого, и может показаться слишком простой и даже примитивной - стихи написаны в строку - это как бы полупрозаический рассказ с внутренним ритмом, которым ей удастся достичь нужного эффекта, подчеркнуть смысловую и эмоциональную насыщенность стиха, через сугубо личное сказать о вечном, как сразу было отмечено Гиппиус. Другой известный критик-женщина того времени, Даманская, назвала стихи Шкапской "напевными и простыми, как голоса природы", а автора "великой помощницей непрекращающейся жизни"²². Открывая в себе самые глубинные пласты сознания, Мария Шкапская проникала туда, где происходит сложный процесс становления любой женской личности, поиски ею собственной идентификации, которая в каждой женщине потенциально выражается именно в материнстве²³.

В 1920 году в Петрограде было создано Петроградское отделение Союза Поэтов, Председателем Президиума которого был избран Александр Блок, роль которого в своем формировании Шкапская подчеркивала всегда²⁴. В это время у нее готовился к печати первый сборник стихов, и она написала заявление с просьбой быть принятой в Союз.

"Стихи живые и своеобразные. Нахожу, что автора можно принять в действительные члены С.П." (А. Блок). "Автор, по-моему, может быть принят в члены, хотя стихи при однообразии своей чисто физиологической темы, часто неприятно натуралистически грубы и от неточностей выражений местами непристойны, но поэтическое чувство и движение в них безусловно есть" (М. Кузмин)²⁵.

Положительные отзывы были даны также Лозинским и Гумилевым. Ее не только приняли в Союз, но даже избрали в Президиум.

Один за другим выходят сборники ее стихов. "Mater dolorosa" (1921), "Кровь-руда" (1922), "Час вечерний" (1922), "Барабан строгого господина" (1922), "Ца-Ца-Ца" (1923), "Земные ремесла" (1925).

Она вращается в литературной среде Петрограда, входит в артель писателей "Круг". В 1924 году проводит лето на даче у Волошина. Ремизов награждает ее своей обезьяней грамотой. Вместе с Тихоновым и Рождественским готовит новый сборник стихов "Кесарево сечение", которому не суждено было выйти.

Ее поддерживает Горький, убеждая, что до нее "женщина не говорила так громко и верно о своей значительности", что женщина обязана "понять свою роль в мире - свою владычность, культурную и духовную (...). Вы вполне вооружены именно для того, чтобы говорить об этом"²⁶, манит ее тем, что она скоро окажется во главе целого движения, что у нее будет своя школа, что за ней пойдут женщины всего мира.

И вдруг наступает катастрофа. Ее следы находим в письме Шкапской от 25 декабря 1925 года Давиду Богумильскому²⁷. Она писала о том, что только что потеряла близкого человека, с которым прожила 10 лет, отца ее второго сына: он стрелял в себя и умер у нее на руках. Она сама находится на грани самоубийства, но считает, что не имеет права покончить с собой из-за детей. "Я не могу больше писать, я никогда не буду больше писать. (...) С отчаяния взяла работу, которая мне подвернулась, поступаю с начала января фабричной работницей к станку". Несколько позже этому же адресату она напишет, что "получила предложение от Красной газеты поехать корреспондентом на 3 недели в Белоруссию. Это уже какой-то выход и работа, хотя и не очень вкусный и желательный, но дети больны, раздумывать некогда. Я такая потерянная сейчас". Так, собственно, она ушла в журналистику и никогда больше не вернулась к стихам, твердо и решительно "наступив на горло собственной песне". Это тоже была "смерть поэта", которая в официальной ее биографии с большой долей риторики рисуется как естественный уход из лирики: "Когда жизнь становится все ярче, интереснее, умнее, стоять в стороне было нестерпимо"²⁸.

"Может быть, я не настоящий поэт. Меня всегда больше заботит - как бы не помешало мое творчество - моей живой реальной жизни (...)"²⁹ - уже это ее признание 1923 года помогает лучше понять, почему она, когда реальная жизнь захлестнула ее со страшной силой, бросила писать стихи. Но, конечно, были и другие причины. Гибель Блока и Гумилева (к которому ее очень тянуло, но

в то же самое время не пускала боязнь обидеть Блока)³⁰ – их потеря для Шкапской была так же невозполнима, как и для многих молодых петроградских поэтов, недоброжелательная критика, сомнения в своих поэтических силах, о которых с присущей ей скромностью она говорила не раз, а самое главное – общая социально-идеологическая установка, когда за равенство в правах с мужчиной и за свою гражданскую независимость, женщина расплачивалась потерей сознания о своем первородном даре, о своей естественной и исключительной роли в жизни общества и судьбы мужчины. Тайна любви, опыт ее познания, смысл человеческой индивидуальной жизни были поставлены вне интересов нового общества, которое тем самым сразу было обречено на ненатуральное, глубоко фальшивое существование и на постепенную деградацию. Поэт Шкапская не могла согласиться с такой подменой, ее лирика всегда возвращала в другой, интимный мир:

Ты стережешь зачатные часы, Лукавый Сеятель, недремлющий над нами, – и человечьими забвенными ночами вздымаешь над землей огромные весы.

Но помню, чуткая, и – вся в любовном стоне, в объятьях мужниных, в руках его больших – гляжу украдкой в широкие ладони, где Ты приготавлиаешь их – к очередному плотскому посеву – детенышей беспомощных моих, – слепую дань страдания и гневу³¹.

Выведенная из самых тайников женской природы, подобная тематика вытеснялась со страниц ее книг всем складом современной жизни, "многоэтажной и жестокой", "скудной" и трагической, которая не оставляла место для индивидуального самоопределения, для самосознания о "чудесной и особенной" игре – рождении и воспитании собственных детей:

Под шагами тяжкими и важными как былинки впутались они в наши жесткие, многоэтажные, в городские наши дни.

Забываем мы о них неделями и с утра отводим в детский сад, их – невоплощенных Рафаэлями, не таких, что пел Рабиндранат.

Нет у нас чудесных и особенных, и они такие же, как мы, дети той же скудной родины, узники одной тюрьмы.

Как же сделать их могли бы мы непохожими на нас, если не с

кем было быть счастливыми матерям с зачатый час³².

Дальнейшая судьба Шкапской вписывается в общую картину трагедии поколения, которое не только растратило своих поэтов³³, но которому было суждено потерять многих своих детей.

В тридцатые годы она приняла предложение Горького участвовать в подготовке издания "Истории фабрик и заводов", к которому отнеслась очень серьезно³⁴, но книга не была напечатана, а ее глава была рассыпана, т.к. в 1937 году ее пытались уличить "в соотрудничестве" с Авербахом. "Я задыхаюсь под гнетом этого брошенного обвинения. Смыкается кольцо подозрения - не печатают, повисла в воздухе". Пресловутый Заславский, к которому она по старой дружбе обратилась за помощью, никак не откликнулся. Единственное, что она могла ему пожелать, чтобы он никогда не очутился в ее шкуре. "Как бы разумно не судить об этом, - переживать это - выше человеческих сил"³⁵. Это был 1937 год. Был арестован брат. Перед войной пришлось вопреки ее желанию из-за мужа переехать в мало знакомую Москву, где в литературных кругах ее знали меньше. Неудачи преследовали ее, во время войны она написала много очерков о судьбах детей и матерей, а самой пришлось пережить страшную трагедию - без вести пропал на фронте ее сын³⁶. Он вернется из плена, переживет лагерь. Мать так и не узнает о том, что он остался жив³⁷.

Заряд ее материнского инстинкта, не растроченный до конца в творчестве и в жизни, дал знать о себе в той страсти, с которой она стала разводить собак после войны - Москва до сих пор помнит ее, умелого собаковода и заядлую собачницу, которая, только по ночам и только с людьми близкими, могла долго говорить о собачьих проблемах³⁸ и о любимых стихах³⁹.

В дневнике молодой Шкапской есть описание одного "прекрасного вечера" и того наслаждения, которое она испытывает от него, сидя "на белом заборе у своего дома", и которое внезапно сменяется тревогой: "Но ведь и Маруси Андриевской не будет, не будет и этого мужика, который пошатываясь идет по мосту, даже галки (...). А ведь и эта галка - не такая, как все, а индивидуальная, неповторяющаяся особь"⁴⁰.

Неоспорима самоценность жизни каждого человека и каждого живого существа, но только настоящее творчество оставляет следы

в памяти людей.

Стихи Марии Шкапской, совсем не утратив поэтической актуальности, ждут момента быть прочитанными заново именно потому, что занимают свое, индивидуальное, "неповторяющееся" место в истории русской поэзии XX века.

- 1 Шкапская, М.: Стихи. London: Overseas Publications Interchange LDT, 1979. Тексты будут цитироваться по этой книге. По свидетельству Б. Филиппова, отец Павел ставил Шкапскую выше двух других "по силе и эмоциональной насыщенности - при предельной краткости", называл "подлинно христианской - по душе - поэтессой". (Филиппов, Б.: О замолчанной, предисловие, указ. соч. С. 8). Trockiĵ, L.: Letteratura e rivoluzione, Torino Einaudi, pp. 34, 152.
- 2 Филиппов, Б.: указ. соч. С. 16.
- 3 Шаховская, З.: Стихи Марии Шкапской, "Русская мысль", 13 декабря 1979 г.
Синкевич, В.: Двойная судьба: о стихах М. Шкапской, "Новое русское слово", 27 января 1980 г.
- 4 В 1968 году в Москве был выпущен сборник ее очерков и рассказов "Пути и поиски" (Автор вступительной статьи Накорякова).
- 5 "Русская литература" № 3, 1991. С. 219 - 222, "Неизвестные страницы русской поэзии XX века", публикация В. Ю. Бобрецова;
"Октябрь" № 3, 1992. С. 168 - 171. "Черная пчела", публикация С. Г. Шкапской и М. Л. Гаспарова.
- 6 ЦГАЛИ, Фонд 2182.
- 7 И мать, и отец страдали тяжелыми неизлечимыми болезнями.
- 8 Все дети в этой семье получили блестящее образование: один брат, Иван М., стал историком литературы, критиком, другой брат, Михаил М., - приват-доцентом судебной экспертизы, принимал участие в разборе дела Бейлиса, младшая сестра Елена - врачом-биологом.
- 9 В своих воспоминаниях Эренбург рассказывает, как впервые 1917 году он увидел Сергея Есенина в доме Шкапской в Петрограде в присутствии Клюева. (Эренбург, И.: "Люди, годы, жизнь", в Собрании сочинений в 9-ти томах, Москва 1966, т. 8. С. 362). В архиве Шкапской в ЦГАЛИ хранится 52 адресованных к ней письма Эренбурга, посланных в основном из Германии, где Эренбург жил в 1921 - 1923 годы.
- 10 Эти стихи составят первую часть ее сборника "Час вечерний"

1913 - 1917 (указ. соч. С. 30 - 38).

11 Там же. С. 35.

12 "Прекрасная фигура, хороши волосы. Пожалуй даже не красива, но обаятельна, и злой, острый язык", - таковы впечатления Шкапской от посещений Гиппиус по поводу этой статьи (ЦГАЛИ, ф. 2182).

13 Эпиграммы известного в то время Борисова, который от лица Шкапской заявлял: "Я единственный в мире поэт с гинекологическим уклоном" (ЦГАЛИ, ф. 2182).

14 Этой теме посвящен сборник "Mater dolorosa" (указ. соч. С. 57 - 70), основной мотив - страдание женщины, потерявшей нерожденного ребенка: Не снись мне так часто, крохотка, мать свою не суди. Ведь твое молочко нетронутым осталось в моей груди. Ведь в жизни - давно узнала я - мало свободных мест, твое же местечко малое в сердце моем как крест. Что ж ты рученкой маленькой ночью трогаешь грудь? Видно виновной матери - не уснуть! (С. 67).

15 "Есть несколько народов, которые являются носителями особого сознания, таков иудейский народ. Это один из входящих в большую мою тему притоков" (ЦГАЛИ, ф. 2182).

16 Жиглевич, Е.: "Две беспредельности были во мне", указ. соч. С. 20 - 21, Даниил Андреев, "Роза мира", Прометей 1991. С. 122 - 125.

17 "Mater dolorosa", указ. соч. С. 63.

18 Там же. С. 63.

19 "Кровь-руда", указ. соч. С. 106.

20 Жиглевич, Е.: указ. соч. С. 22.

21 "Mater dolorosa", указ. соч. С. 64.

22 ЦГАЛИ, ф. 2182.

23 Проявление коллективного женского бессознательного является объектом изучения современной аналитической психологии и психиатрии. Один из результатов подобной работы - недавно увидевшая свет книга психотерапевта и психолога Сильвии Веджетти Финци "Ребенок ночи" (Silvia Vegetti Finzi "Il bambino della notte", Milano, Mondadori, 1992), которая объясняет материнский потенциал каждой женщины и ставит проблему "культуры материнства", которая, как и проблема полового воспитания, должна стать основополагающей при формировании молодого сознания.

24 У Шкапской есть два стихотворения, которые, продолжая ее инвариантную тему матери и ребенка, имеют прямое отношение к Блоку. Одно с посвящением Блоку было написано в 1920

- году: "Детей от Прекрасной Дамы Иметь никому не дано" (Александр Блок, Новые материалы и исследования, книга 3-я, Литературное наследство 92, Москва 1982. С. 570). Позже другой вариант этого стихотворения уже без посвящения был напечатан в книге "Кровь-руда", Берлин, 1922 (указ. соч. С. 99). Второе стихотворение "Что ты там делаешь, старая мать?" было написано для матери Блока, с которой Шкапскую связывала большая дружба, на смерть поэта. ("Барабан строгого господина", указ. соч. С. 78 - 79).
- 25 Павлович, Н.: "Воспоминание об Александре Блоке" в кн. "Блоковский сборник", Тарту 1964. С. 469.
- 26 Горький, М.: Собрание сочинений в 30 томах, Москва 1953, т. 30. С. 62 - 63. ЦГАЛИ, ф. 2182.
- 27 Письмо М. Шкапской Давиду Богумильскому, Отдел Рукописи РГБ.
- 28 Шкапская, М.: Пути и поиски, указ. соч., предисловие Накоряковой. С. 31.
- 29 ЦГАЛИ, фонд 2128.
- 30 "Как много сделал для меня Блок, ... так настойчиво предостерегал от Гумилева и всего того, что было связано с ним, как просто запретил мне войти в "Цех поэтов", где я собиралась совершенствоваться в теории стиха, как политически умно и верно направлял мою (да и всю работу Союза в целом) и как откровенно радовался, когда после организованного им, Блоком, моего совместного с ним выступления в Доме искусств Гумилев отказался подать мне руку за содержание одного из моих стихотворений", - в этом более позднем признании Шкапской скорее всего подчеркивается политическое противопоставление двух поэтов, желание убедить себя и других в правильности своего выбора (ЦГАЛИ, ф. 2182). Об истории с Гумилевым на вечере подробнее см. М. Гаспаров, указ. соч. С. 168.
- 31 Барабан строгого господина, указ. соч. С. 74.
- 32 Там же. С. 75.
- 33 Якобсон, Р.: О поколении, растратившем своих поэтов, Берлин, 1931.
- 34 Стенографический отчет. Первый Всесоюзный съезд Советских писателей. 1934. Москва, 1990. С. 655 - 656.
- 35 ЦГАЛИ, ф. 2182.
- 36 В ЦГАЛИ хранится ее переписка с В. Гроссманом, с которым она была очень дружна и который помогал ей искать сына на фронте. Ее выступление по радио в 1942 году - зов матери, потерявшей ребенка.

- 37 См. М. Гаспаров, указ. соч. С. 171: "Это, конечно, самое большое горе моей жизни, и мне очень горько, что я не умерла немного раньше".
- 38 Она даже готовила к печати книгу "Судьба собаки в СССР" (ЦГАЛИ, фонд 2182).
- 39 Одно из самых ярких свидетельств ее любви и верности настоящей поэзии я получила в личной беседе от В. Я. Виленкина.
- 40 ЦГАЛИ, фонд 2182.

Christa Ebert

Zinaida Gippius - eine antiweibliche Dichterin?

Die Kulturperiode der Jahrhundertwende hat in Rußland mehrere Lyrikerinnen hervorgebracht, die in die Phalanx der berühmtesten Dichter dieses Jahrhunderts eingegangen sind. Die bekanntesten sind Anna Achmatova und Marina Cvetaeva. Die Bezeichnung "поэтецца" haben sie für sich abgelehnt, denn, so Cvetaeva, in der Kunst gäbe es keine Frauenfrage.

Und dennoch: Das Geheimnis ihres Erfolges ist zweifellos ihre Authentizität, die Selbstverständlichkeit, mit der sie ihre weibliche Erlebnis- und Empfindungswelt zum Material ihrer Dichtung machen. Daß sie nicht sofort und ohne weiteres von ihren männlichen Dichter- und Kritikerkollegen akzeptiert wurden, zeugt von dem tief verwurzelten Mißtrauen gegenüber der "поэтецца", selbst zu einer Zeit, als eine "Umwertung aller Werte" im Gange war und traditionelle Klischees aufgebrochen wurden.

Komplizierter liegt der Fall bei Zinaida Gippius, einer Lyrikerin, die in denselben kulturellen Kontext gehört und die an der "Umwertung der Werte" ebenfalls aktiven Anteil hatte. Sie hat den Symbolismus in Rußland mitbegründet, ihre Lyrik zählt zum feinsinnigsten, was diese literarische Bewegung hervorgebracht hat. Aber sie ist nicht ohne weiteres als Lyrik einer Frau identifizierbar, ihre Verfasserin wird häufig sogar als "antiweiblich" bezeichnet.

Z. Gippius stand und steht bis heute im Schatten ihrer männlichen Kollegen, vor allem ihres Mannes Dmitrij Merežkovskij, dessen wichtigste Ideengeberin sie war. Andrej Belyj, der im Hause der Merežkovskijs verkehrte, meinte, sie habe ihren Mann geistig um fünfundzwanzig Haupteslängen überragt¹. Sicherlich wäre es unangemessen, die Lyrikerin Zinaida Gippius in den Rang der Achmatova zu erheben, sie war zudem von ganz anderer künstlerischer Prägung. Dichterin war sie nicht ausschließlich, sondern unter anderem, und darin etwa Andrej Belyj vergleichbar. Sie hat vor allem Prosa geschrieben, Romane und Erzählungen, hat Tagebücher und Memoiren publiziert (letztere besonders in der

Emigration) und ist als Literaturkritikerin hervorgetreten. Ihre vielseitige Persönlichkeit verdient eine eingehendere Vorstellung, als es hier möglich ist. Um die Veröffentlichung ihres Werkes und die Auswertung ihres Nachlasses hat sich in Amerika vor allem Temira Pachmuss verdient gemacht. In ihrer Heimat beginnt die Wiederentdeckung gerade², und in Deutschland ist noch kaum ihr Name bekannt.

Deshalb hier wenigstens vorab einige Worte zur Person:

Zinaida Nikolaevna Gippius (1869 - 1945) stammt aus der Familie eines in Moskau ansässigen Juristen deutscher Herkunft und einer Sibirierin. 1888 heiratet sie Merežkovskij und siedelt mit ihm nach Petersburg über, wo ihre zweiundfünfzigjährige Lebens- und Schaffensgemeinschaft beginnt. Zeitgenossen rühmten ihre Klugheit und ihren Scharfsinn, zugleich aber waren ihre Scharfzüngigkeit und Kompromißlosigkeit von Freunden und Feinden gefürchtet. Ihre vielseitigen Aktivitäten beschränkten sich nicht auf das literarische Schaffen, sondern erstreckten sich auf rege Mitgestaltung des kulturellen Lebens in Petersburg. Es ist kaum bekannt, daß es vor allem ihrer Initiative zu danken war, daß die "Religiös-philosophischen Versammlungen" ins Leben gerufen wurden (die ja meist nur mit dem Namen Merežkovskij in Verbindung gebracht werden), daß die Zeitschrift "Новый путь" gegründet wurde, die der gerade aufkommenden symbolistischen Literaturrichtung ebenso eine Publikationsmöglichkeit bot wie den religionsphilosophischen Ideen Nikolaj Berdjaevs, Vasilij Rozanovs, Sergej Bulgakovs. Nach der mißglückten Revolution von 1905 wandte sich Z. Gippius verstärkt der Politik zu. Hatte sich ihre Kritik zunächst vor allem gegen die orthodoxe Staatskirche gerichtet, die die autokratische Ordnung in Rußland gestützt und die Ausbildung einer wahrhaft christlichen Gemeinschaft verhindert hätte, so zielte sie nun auf die politische Herrschaftsform des Zarismus überhaupt. Die Autokratie komme vom Antichrist - so das radikale Fazit der Gippius, von dem sie schließlich auch Merežkovskij überzeugte³. Sie und Merežkovskij unterstützten den linken Flügel der liberal-demokratischen Kräfte, die im Ergebnis der Februarrevolution von 1917 die Provisorische Regierung bildeten (Kerenskij, Savinkov). In dieser Zeit wird ihre Wohnung,

die zuvor ein kulturelles Zentrum Petersburgs war, eine Art Außenstelle des Parlaments, wo die Politiker der Provisorischen Regierung ein- und ausgehen. Den Oktoberaufstand der Bolschewiki betrachtet Zinaida Gippius als Schlag gegen die Revolution, als Konterrevolution, die die autokratischen Strukturen auf neue Weise etablieren würde. Ihre Unversöhnlichkeit trieb die Merežkovskijs in die Emigration, über Warschau nach Paris, wo sie bis zu ihrem Tod lebten. (Merežkovskij starb 1941, Zinaida Gippius 1945.) Aus dieser Zeit sind ihre Memoirenbücher "Живые лица", "Дмитрий Мережковский" und die Veröffentlichung ihrer politischen Tagebücher 1914 - 1919 besonders hervorzuheben. Soweit einige biographische Stichpunkte.

Eine selbstbewußte, emanzipierte Frau also.

Was bewegt eine solche, so fragt man sich nun, auf einem für sie so wichtigen Gebiet der Selbstverwirklichung, wie es das literarische Schaffen darstellt, ihr Geschlecht zu verleugnen, sich in ihren Gedichten als lyrisches Ich ein männliches zu erwählen, in der Prosa einen männlichen Ich-Erzähler, sich männlicher Pseudonyme zu bedienen, ihr bekanntestes als Literaturkritiker "Anton Krajnij"? Teilt sie, so fragt man weiter, damit nicht das russische Vorurteil gegenüber der "поэтесса", deren Horizont beschränkt ist auf die kleine private Welt, sich nicht über Alltags- und Kleinkram erhebt? Ihre Äußerungen über Frauen sind in der Tat nicht sehr schmeichelhaft: "Я нахожу женщин в большинстве грубыми ..."⁴ Oder: "Мне с женщинами было не интересно, просто не интересовало то, что они думают и говорят и как думают и говорят"⁵. Daß sie damit einen bestimmten Frauentyp meinte, wird klar, bedenkt man, daß sie mit einigen Frauen sehr wohl intensive und langwährende Freundschaften unterhielt: So mit Sofija Remizova-Dowgello, der Frau des Schriftstellers Aleksej Remizov, mit Poliksena Solov'eva, der Dichterin, Schwester Vladimir Solov'evs, Tat'jana Manuchina, ebenfalls Schriftstellerin, Frau des seinerzeit in Petersburg bekannten Arztes Ivan Manuchin, oder in späteren Jahren mit der schwedischen Künstlerin Greta Gerell - intellektuelle und kreative Frauen also, wie sie selbst eine war. Die Verleugnung ihres Geschlechts in ihrem literarischen Schaffen steht zudem in offenkundigem Wider-

spruch zu ihrer äußeren weiblich attraktiven Erscheinung, auf die sie großen Wert legte und die von Zeitgenossen immer wieder hervorgehoben wurde. Der Redakteur von "Мир искусства", Petr Percov, verglich die Gippius sogar mit den Frauengestalten Botticellis⁶.

Ohne den Anspruch zu erheben, eine erschöpfende Erklärung dieser zwiespältigen Haltung der Gippius geben zu können, möchte ich im folgenden einige Aspekte nennen, die hierfür zweifellos eine Rolle spielen.

Eine einfache Erklärung wäre die androgyne Veranlagung, zu der sich die Gippius selbst bekennt, besonders deutlich in einem Brief (an D. Filosofov): "В моем духе - я больше мужчина, в моем теле - женщина"⁷. Darin liegt zweifellos eine wichtige Prädisposition für ihre gespaltene Befindlichkeit, die sie jedoch mit zahlreichen Dichterkollegen und -kolleginnen teilt. Man denke nur an Marina Cvetaeva, an Andrej Belyj, Michail Kuzmin, Boris Pasternak. Vladimir Solov'ev und Aleksandr Blok haben das Moment des Androgynen als wichtige Kreativitätsquelle erkannt und in ihre Kulturkonzeptionen aufgenommen.

Als ein weiteres Erklärungsmuster bietet sich die bekannte Exzentrik der Gippius an. Sie liebte es, ihre Umwelt durch Mystifikationen und Paradoxien zu schockieren. Die Liebe zum Paradoxen war bei ihr stark ausgeprägt, sie war jedoch zweifellos nicht nur eine Kaprice, wie ihr der Kritiker Kornej Ćukovskij unterstellte, sondern ist als Bestandteil und Ausdruck einer Ästhetik zu sehen, die der realistischen (Schein)harmonie in der Kunst den Kampf ansagte und die Bewußtseinspaltungen, Dissonanzen, Gegensätze einer Endzeit zum Thema und Gestaltungsprinzip erhob. Zinaida Gippius befand sich auch damit in Übereinstimmung mit anderen symbolistischen Dichtern, wie Andrej Belyj und Aleksandr Blok, die die Klüfte und Bewußtseinspaltungen, die Auflösung eindeutiger Identitäten, ihre Aufspaltung in zahlreiche Masken und Doppelgänger ebenfalls thematisierten. Exzessiver als die Genannten pflegt die Gippius jedoch eine Ästhetik "A rebours", die klischeehafte Bildwelten aufbricht durch Paradoxa und Antinomien, wie "Тяжесть счастья", "радость страдания", "безумие мудрости", "верная неверность"⁹ und damit traditionelle

Sinnzusammenhänge in Frage stellt. In diese Ästhetik "A rebours", die ihr Čukovskij besonders verübelt, fügt sich der Geschlechtertausch des lyrischen Ichs gleichsam als ein weiteres paradoxales Verfahren ein. Zugleich war es aber zweifellos mehr als das.

Hinzuweisen ist in diesem Zusammenhang auf die utopischen Sehnsüchte und Ideale, die der Symbolismus besonders in seiner zweiten Phase dem Befund der Kulturkrise entgegensetzt. Die Sehnsucht nach Überwindung der Alltagsbanalität, nach transzendentaler Verschmelzung mit dem Göttlichen, nach idealer Liebe erfahren bei Z. Gippius eine Steigerung, die sie unzufrieden werden läßt mit der menschlichen Natur, mit dem instinkt- und triebgeleiteten Handeln, das, wie sie beklagt, Freiheit und Kreativität behindert. Das von Vladimir Solov'ev in die Kulturdebatte der Jahrhundertwende eingebrachte und von Aleksandr Blok lyrisch verarbeitete Ideal des Androgynen, die Verschmelzung von männlichem und weiblichem Prinzip als der höchsten Vollendung des Menschen, erfährt bei ihr eine eigenständige Version. Während Solov'ev und Blok mit ihren Symbolen der "Heiligen Sophia", der "Weltseele", der "Schönen Dame" die Dominanz des weiblichen Prinzips innerhalb des Ideals erkennen lassen, zu dem sich der Mann zu erheben hat, ist bei Zinaida Gippius ein solcher Kult des Weiblichen nicht zu finden. Das Ideal ist bei ihr eher männlich konnotiert, zumindest in der Lyrik. Selbst wenn sie von Liebe spricht (russisch auch weiblich: "Любовь"), hat sie das Streben zu etwas Männlichem im Sinn: "Gott" ("Бог") oder "ER" ("ОН"), wo Aleksandr Blok "SIE" ("ОНА") oder "Die schöne Dame" ("Прекрасная дама") assoziiert. Zumindest in dieser Eros-Beziehung verleugnet sie ihr natürliches Geschlecht nicht.

Ihre androgyne Veranlagung sieht sie als Chance und als Fluch zugleich. Als Chance, weil sie damit besonders sensibilisiert ist für das Solov'evsche Ideal des einheitlichen Menschen, als Fluch, weil sie dauernd damit beschäftigt ist, die Frau in sich zu bekämpfen, was eine permanente Persönlichkeitsspaltung unausweichlich macht.

Zahlreiche Gedichte bezeugen diesen Zwiespalt. Als Beispiel möchte ich "Прогулка вдвоем" (1900) nennen. Das Gedicht handelt

von einem Spaziergang in die Berge, den ein Mann und eine Frau zusammen beginnen. Während des beschwerlichen Aufstiegs verlassen die Frau jedoch die Kräfte, weniger die körperlichen als die seelischen.

Jede der fünf Strophen endet mit einem Zweizeiler, der die Etappen der Trennung Schritt für Schritt festhält:

1. Мы с нею давно уж в пути.
И знаю - Нам надо идти.
2. Я ведал, что трудный пути,
Но верил, что надо идти.
3. И стала она на пути.
Не знала, что надо идти.
4. Она испугалась пути,
Она не посмела пойти.
5. Я бросил ее на пути.
Я знаю: я должен идти.¹⁰

Den Konflikt zwischen dem, was sie als ihre weibliche Schwäche ansieht, ihrer Sehnsucht nach normaler körperlicher Liebe und andererseits ihrem Streben nach Selbstüberwindung, nach Reinigung und Askese, das sie als das Männliche in sich empfindet, entscheidet sie zugunsten des letzteren und gibt damit zugleich eine Erklärung für ihre Bevorzugung des männlichen lyrischen Ichs. Das traditionelle Klischeebild vom männlich Starken und weiblich Schwachen wirkt damit in ihrer Lyrik ungebrochen fort.

Anders sieht es in ihrer Prosa aus. Den Gesetzen der Gattung folgend, werden hier nicht Ideen in Symbole gekleidet, wie in ihrer Lyrik, sondern Geschichten erzählt, in denen die Ideale durch handelnde Personen verkörpert werden. Diese Personen sind immer Frauen, und was sie vertreten ist das Ideal der Zinaida Gippius: die Liebe als ein Maximalwert. Diese Frauengestalten verzichten auf Ehe und Alltagsglück, um der unausweichlichen Routine, der Trivialisierung ihrer Gefühle zu entgehen. Es sind stolze und kompromißlose Frauengestalten, aber immer tragische, von Krankheit und Tod bedroht, die wie Kometen aufleuchten, dann verlöschen, die plötzlich verschwinden, wie Miss Maj, die Heldin aus der gleichnamigen Erzählung, oder die "Wahnsinnige", eine Frau, die sich durch Flucht in die Irrenanstalt dem Eheleben

entzieht, d. h. sich freiwillig aus der menschlichen Gemeinschaft ausschließt. Diese Heldinnen sind zu einem Ausnahmeleben verdammt, es geht ihnen um das Streben, den Weg, das Erleben des höchsten Augenblicks, dem keine Dauer beschieden sein kann. Es gibt auch andere Frauengestalten in ihren Erzählungen: Verführerinnen, Mütter, die die Kinder und Söhne emotional beherrschen und damit zerstören, oder die aus der Dostoevskij-Tradition kommenden erniedrigten und beleidigten Frauen, aber es gibt keine Männergestalten, die in ähnlicher Weise Träger von Idealen sind. Nicht den Mann in seiner real existierenden Gestalt also hat Zinaida Gippius im Sinn, wenn sie vom männlichen Prinzip spricht, sondern eine metaphysische Kraft, ein Symbol des Göttlichen. Das Weibliche wollte sie nur gelten lassen, wenn es sich dem Männlichen anglich, d. h. sich aufgab.

Aufschlußreich ist ihre Meinung zur Emanzipationsproblematik. In ihrem politischen Tagebuch "Синяя книга" (1914 - 1917) äußert sie sich anlässlich einer Demonstration von Frauenrechtlerinnen im März 1917 kritisch zur Frauenfrage. "Перовская и Вера Фигнер (да и мало ли) занимались не 'женскими', а общечеловеческими вопросами, наравне с людьми, и просто были наравне с людьми. Точно можно, у кого-то попросить - получить 'равенство'. Нелепее, чем просить у чаря 'революцию' и ждать, что он ее даст из рук в руки, готовенькую. Нет, женщинам, чтобы равными быть - нужно равными становиться ..."¹²

Als Dichterin die Gleichberechtigung sich einfach herauszunehmen, wie sie es zu Recht als eine Voraussetzung für Emanzipation formuliert, wagt sie nicht. Vor dem Klischee der "поэтесса" kapituliert damit eine Frau, die es an kreativer Energie mit ihren berühmt gewordenen Kolleginnen Achmatova und Cvetaeva aufnehmen konnte.

- 1 Белый, А.: Начало века. Москва 1990, с. 475.
- 2 Eine profunde Einführung in Leben und Schaffen der Gippius bieten: Азадовский, К. М., Лавров, А. В.: З. Н. Гиппиус. Сочинения. Стихотворения. Проза. Ленинград 1991.
- 3 Vgl. dazu: Mereshkowski, D., Hippius, Z., Philodsohoff,

- D.: Der Zar und die Revolution. München und Leipzig 1908.
- 4 Brief an G. V. Adamovič vom 24.7.1927. Zit. nach: Pachmuss, T.: Intellect and Ideas in Action. Selected Correspondence of Zinaida Hippus. München 1972, S. 353.
- 5 Tagebuchaufzeichnungen 1933. Zit. nach: Ebenda, S. 507.
- 6 Перцов, П. П.: Литературные воспоминания. Москва-Ленинград 1933, с. 87.
- 7 Zit. nach: Маковский, С.: На парнасе Серебряного века. Мюнхен 1962, с. 115.
- 8 Vgl. dazu: Чуковский, К.: З. Н. Гиппиус. В: Лица и маски. С.-Петербург 1914; с. 165 - 177.
- 9 Gedicht "Прогулка вдвоем". В: Гиппиус, З. Н.: Сочинения. Стихотворения и проза. Ленинград 1991, с. 76/77.
- 10 Erzählung "Мисс Май" und "Сумасшедшая". В.: Там же, с. 303 - 338; 479 - 505.
- 11 Гиппиус, З. Н.: Синяя книга. Петербургский дневник 1914 - 1918. Белград 1929, с. 125.

Михаил Файнштейн

Русские писательницы 1820-1840 годов

Творчество писательниц 1820-30-х гг. – одна из интереснейших страниц в истории русской женской литературы. Талант многих из них развивался в то время, когда вся Россия зачитывалась произведениями А. С. Пушкина, А. А. Бестужева-Марлинского, М. Ю. Лермонтова, Н. В. Гоголя. Творчество этих мастеров пера оказало заметное влияние и способствовало литературным успехам писательниц.

В 1820-1830-е гг. в русской литературе уже насчитывается около 30 женских имен – это, по словам Н. Билевича, больше, чем за предыдущие полвека. Женщина-литератор тех лет – не только украшение литературно-художественных салонов, она становится более равноправной соперницей сильного пола в писательском деле. Занятие литературным трудом для многих из них становится профессиональным делом.

В те годы путь женщины в литературу был не прост. Эрудированная, социально активная женщина казалась явлением противоземным. В России недоброжелательно относились к любым проявлениям социальной активности "слабого пола". Даже лучшие писатели и критики не могли в этом вопросе освободиться от укоренившихся взглядов на общественное предназначение женщины, не принимая, следуя пушкинским строкам, "красавиц новых поколень". Выражая широко бытовавшее в начале 1830-х гг. мнение об участии русской женщины в литературе, достаточно определенно высказался В. Г. Белинский – будущий страстный борец за женское равноправие: "Женщина должна любить искусства, но любить их для наслаждения, а не для того, чтоб самой быть художником. Нет, никогда женщина-автор не может ни любить, ни быть женою и матерью ...!"

Впрочем, далеко не все в России скептически относились к попыткам женщин утвердиться писательским трудом. Так, например, Российская Академия в 1820-1830-е гг. активно помогала начинающим писательницам издать свои труды. А академический устав 1818 г. предполагал даже избрание в свои члены талантливых женщин-ученых, писательниц и поэтесс.

Именно в те годы писательницы и поэтессы становятся полноправными участниками литературного процесса. К ним пришла заслуженная известность. Сарказм и ирония критиков сменяются порою пониманием, уважением, а часто и восторженными отзывами. Все чаще "поэтика женской души" вызывает споры в литературных салонах, сочинения писательниц успешно выдерживают конкуренцию литературного рынка, становятся модными и быстро раскупаются. Но кто они, будоражившие в 20, 30 и начале 40-х гг. прошлого века общественное мнение, оставившие потомкам чудесные образцы своего таланта и заставившие сегодня говорить о таком феномене русской культуры, как "женская литература"?

Конечно, писательниц и поэтесс той поры разило и социальное положение, и степень их таланта. А некоторые авторы так и остались нам неизвестными, прячась за псевдонимами или заглавными буквами инициалов - все тот же страх перед общественным неприятием или безжалостной критикой.

Творчество наших героинь имело свой, особый репертуар тем. И если раньше уделом женщины с пером была поэзия, а проза предлагалась лишь переводами, то теперь женская литература представляла разные жанры. Среди них были поэтессы и прозаики, создававшие произведения для детей, исторические романы и сентиментальные повести, драматурги, переводчицы, даже критики и публицисты. Они ни в чем не хотели уступать мужчинам.

Конец 1820-х - начало 1830-х гг. ознаменовался появлением целого ряда блистательных сочинений, посвященных русской истории. Исторические повести, поэмы, баллады - их авторами были Н. М. Карамзин, В. А. Жуковский, К. Н. Батюшков, А. С. Пушкин, А. А. Бестужев-Марлинский, Н. А. Полевой - немедленно вызвали подражания у женщин - своих коллег по "писательскому цеху". Это были стилизованные и несколько наивные сказки-баллады о Новгородской старине 15-летней Елизаветы Кульман ("Добрыня Никитич" и "Василий Буслаевич"), созданные в 1823 г., повести Зинаиды Волконской о славянских древностях "Славянская картина пятого века" и незавершенная повесть "Сказание об Ольге", написанные в середине 1820-х гг. С удовольствием читала публика автобиографическое повествование о событиях Отечественной войны 1812 г. Надежды Дуровой - "Записки кавалерист-девицы", начавшей свой

дебют в пушкинском "Современнике" (1836). Завоевали исключительную популярность поэма "Донец" (1833) 16-летней Ольги Крюковой из Симбирска и два исторических романа О. П. Шишкиной, обратившейся к периоду Смутного времени - "Князь Скопин-Шуйский, или Россия в начале XVII столетия" (1835) и "Прокопий Ляпунов, или междуцарствие в России" (1845). Все эти сочинения содержали в себе яркий национальный колорит и были хорошо приняты русским читателем.

В те годы более, чем сюжеты из русской истории, писательниц волновали проблемы женского равноправия, вопросы о своем месте в современном обществе. Тема "женской души", ее исканий в лирической форме была представлена поэзией и прозой Евдокии Ростопчиной (ее называли наследницей Пушкина), стихами Каролины Павловой, Елены Тимашевой, Надежды Тепловой и Марии Лисицыной, изумительной прозой "русской Жорж Санд" - Елены Ган, наиболее значительными произведениями которой были "Суд света" (1840) и "Теофания Аббаджио" (1840). Женская тема звучала и в других сочинениях писательницы - восточных повестях "Утбалла" (1837) и "Джелладин" (1838). Примечательно, что переводы двух последних произведений Ган были с интересом встречены читающей публикой в Германии и во Франции (конец 1840-х гг.)

Популярностью пользовались в 1840-е гг. и произведения другого прозаика Елизаветы Кологривовой, своими сочинениями внесшей лепту в борьбе за гражданское и творческое равноправие женщины.

С пристальным вниманием следила критика и за писательским талантом Марии Жуковой, которая обязана своей известностью "Вечерам на Карповке" (1838). Поздние исследователи справедливо усмотрели в этом произведении влияние пушкинских повестей Белкина. Белинский, отмечая реализм ее повестей, писал: "В повестях г-жи Жуковой уже видно как бы невольное стремление вследствие духа времени - искать сюжетов в действительности современной жизни и заботиться о естественном изображении подробностей быта и ежедневной жизни героев, сообразно с их положением в обществе и степенью их образованности"². Итак - реальное изображение действительности современной жизни: в этом женщина-автор не уступала своим коллегам-мужчинам, а в некоторых случаях и пре-

восходила в мастерстве владения пером.

В 1820-е - 1840-е гг. русский книжный рынок наполняется значительным количеством переводов - прозой и поэзией западноевропейских и американских авторов. Среди обратившихся к этому виду литературного творчества - женщины. Упомянем лишь двух из них. Александра Зражевская знакомила русского читателя с новинками французских романтиков. "Лорнет" (1834) Д. Жирарден, "Созерцательная жизнь Лудвига Ламберта" (1835) и "Девушка де Марсан" (1836) Ш. Нодье в ее переводе быстро разошлись, а роман Бальзака даже вызвал нарекания цензуры, в результате чего Российская Академия, напечатавшая сочинения знаменитого француза, была вынуждена объясняться с Главным управлением цензуры. Именно этому переводу русская литература обязана публицистической статьей Пушкина "Мнение М. Е. Лобанова о духе словесности как иностранной, так и отечественной" (1836), взявшего под защиту французскую литературу от нападков академических консерваторов.

Немало переводов подготовила и племянница В. А. Жуковского Анна Зонтаг. Среди авторов, к которым она обратилась - француз Ф.- П. Гизо, англичанка М. Эджуорд, немец В. Гауф. Свои переводы, а также и оригинальные сочинения писательница предназначала юным читателям. А Каролина Павлова и Анна Баратынская не только занимались переводами английских, немецких и французских поэтов, но и знакомили Западную Европу со стихами А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, В. А. Жуковского, И. И. Козлова.

Женщины пробуют себя - и весьма успешно - в создании произведений для детей. В сложных условиях полицейского режима Николая I они сумели издать книги, учившие юных читателей доброте, воспитывавшие любовь к прошлому и глубокий интерес к настоящему России, знакомявшие детей с достижениями мировой науки и культуры. Особенно популярны были "История России в рассказах для детей" (1837 - 1840) Александры Ишимовой, "Священная история для детей" (1837) уже известной нам Зонтаг, "Полезное чтение для детей" (1836) Любови Ярцовой.

В начале 40-х гг. Ишимова выступила на поприще журналистики - основала для детей журналы "Звездочка", а затем - "Лучи".

Женская литература той поры расширяет географию своего существования в России. Теперь писательниц можно встретить не

только в столицах - Петербурге и Москве, но и в провинции - Казани (А. Фукс), Костроме (А. Готовцева), Симбирске (О. Крюкова), Рязани (Д. Анисимова), Одессе (А. Зонтаг), Харькове (Л. Кричевская). Авторы из провинции волнуют те же проблемы - прошлое России, место женщины в современном ей обществе. Некоторые занимаются и краеведением (А. Фукс, А. Зражевская).

Итак, выступление женщины в литературном процессе 1820-1840-х гг. прошлого века вызвало бурный резонанс в обществе. Она завоевывает свое место на писательском Олимпе, заставляет внимательнее отнестись к проблеме женского равноправия. Разным было общественное и материальное положение женщины с пером. Но хозяек блестящих литературных салонов, и писательниц, добывавших себе средства к существованию только пером, роднило одно - стремление к социальному, духовному и творческому равноправию, воспитанию общества в духе гуманности. В общем же творчество писательниц 1820-1840-х гг. способствовало дальнейшему развитию женской литературы в России.

- 1 Белинский, В. Г.: Полное собрание сочинений. Москва 1953. Т. 1. С. 226
- 2 Там же. Т. 7. С. 657.

The first section of the article discusses the importance of understanding the needs and preferences of older adults in the design of user interfaces. It highlights the challenges faced by older users, such as reduced visual acuity, slower processing speeds, and limited familiarity with modern technology. The author argues that a user-centered design approach is essential to create interfaces that are accessible and usable for this population. This involves conducting thorough user research, including interviews and usability testing, to gain insights into the specific needs and behaviors of older users. The second section of the article focuses on the design of navigation and information architecture. It discusses the importance of clear and intuitive navigation paths, as well as the use of familiar icons and symbols. The author suggests that a hierarchical and consistent information architecture can help older users navigate complex systems more easily. Additionally, the article emphasizes the need for clear and concise labeling of interface elements, as well as the use of visual cues to guide users through the system. The third section of the article addresses the design of input devices and controls. It discusses the challenges of designing interfaces that are easy to interact with, particularly for older users who may have limited dexterity or vision. The author suggests that the use of large, high-contrast buttons and controls, as well as the provision of alternative input methods, can help improve the usability of the interface. Finally, the article concludes by discussing the importance of ongoing evaluation and iteration in the design process. The author emphasizes that user feedback is crucial for identifying usability issues and making improvements to the interface. By following these principles, designers can create user interfaces that are more accessible and usable for older adults.

Hiltrud Gnüg

Strategien der Selbstbefreiung bei Sof'ja Kovalevskaja

Die bürgerliche Aufklärung, die Gleichheit postulierte für alles, was Menschenantlitz trägt, schrieb eine Ungleichheit fest: die zwischen Mann und Frau. Die Französische Revolution propagierte neben der Liberté und der Egalité nicht etwa die Humanité/ Menschlichkeit, sondern bezeichnenderweise die Fraternité/-Brüderlichkeit, schloß damit die Schwestern als die andere Hälfte der Menschheit von den Bürgerrechten aus. Die patriarchalische Herrschaft des Mannes über die Frau hatte im 19. Jahrhundert nichts von ihrer Macht eingebüßt, im Gegenteil, das aufsteigende Bürgertum, das im Zuge der Industrialisierung ökonomische und schließlich auch politische Macht erkämpfte, schloß die Frau vom Produktionsprozeß, d.h. von der Macht aus.

Das ausgehende 18. und 19. Jahrhundert perfektionierte den schon bestehenden Rollendualismus der Geschlechter, radikalisierte den Gegensatz zwischen öffentlichem und privatem Leben und wies der Frau den häuslichen Bereich zu, gestand dem Mann allein die Verantwortlichkeit gesellschaftlichen Handelns zu. Entsprechend gestaltete sich auch die Ausbildung der Töchter, die vor allem auf das Berufsbild der anpassungsfähigen Ehefrau vorbereitet wurden. Daß innerhalb der bestehenden patriarchalischen Gesellschaftsstrukturen auch die Ehe nicht einen Hort weiblicher Emanzipation bedeuten konnte, versteht sich. Der Grand Dictionnaire Universel von Pierre Larousse (1865-1876) feiert zwar die von der Französischen Revolution proklamierte Gleichheit der Geschlechter, die im Code Civil festgelegten Errungenschaften der Frau, doch er konstatiert lakonisch, ohne jede Irritation, daß die Gleichheit in der Ehe aufhöre.

Die Frau begibt sich mit der Eheschließung in den Autoritätsbereich ihres Mannes, andererseits untersteht sie vor der Ehe der väterlichen Gewalt. Insofern überrascht es nicht, daß sich die Frauen, die seit den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts verstärkt für ihre Selbstbefreiung kämpfen, sich immer wieder kritisch zur Institution Ehe äußern, dennoch wie Colette,

Elisabeth de Gramont, Anna de Noailles oder Sof'ja Kovalevskaja und Lou Andreas Salomé Ehen eingingen. Oft blieb ihnen nur die Wahl zwischen Skylla und Charybdis!

In den meisten westeuropäischen Ländern wie auch in Rußland suchten immer mehr junge Frauen dieser Scheinwelt zu entgehen, sie kämpften für eine Ausbildung, Zugang zu den Universitäten, für das Recht, einen Beruf auszuüben, der ihnen persönliche Befriedigung und ökonomische Selbständigkeit geben konnte. Sof'ja Kovalevskaja, die Tochter des Generals der Artillerie Korvin-Krukovskij und der deutschstämmigen Mutter Lisa Schubert, könnte als Leitstern der Frauenemanzipation dienen. Sie ist als die erste Professorin in die Annalen der Geschichte eingegangen, und zwar in einer Domäne, die in besonderer Weise dem männlichen Geist vorbehalten ist: der Mathematik! Sie studierte an verschiedenen deutschen Universitäten, unter anderem vier Jahre in Berlin bei dem berühmten Mathematiker Weierstraß (1815-1897), der sie als Privatschülerin unterrichtete und ihr auch später ein Freund und Berater blieb. Daß die Koryphäe die zwanzigjährige Sof'ja als Schülerin annahm, obwohl den Frauen zu der Zeit die Pforten der Universität noch verschlossen waren, spricht für die außergewöhnliche Begabung der jungen Russin. Im Jahr 1874 legt sie ihre Doktorarbeit mit dem Thema "Zur Theorie der partiellen Differentialgleichungen" zusammen mit zwei weiteren Arbeiten der Universität Göttingen vor, die sie ohne Rigorosum promoviert. Weitere Anerkennungen ihrer herausragenden Leistungen in der mathematischen Forschung folgen: 1884 verleiht ihr die Pariser Akademie der Wissenschaften den Prix Bordin, ein Äquivalent des späteren Nobelpreises, jedoch mit dem Unterschied, daß es sich hier um einen internationalen Wettbewerb handelt, bei dem die Wissenschaftler anonym ihre Abhandlungen einreichen, Protektion ausgeschlossen ist. 1889 ernennt sie die Stockholmer Universität zum Professor, und schließlich bezeugt auch das Heimatland dem wissenschaftlichen Rang Sof'ja Kovalevskajas seine Anerkennung: Die Petersburger Akademie der Wissenschaften ernennt die nun Vierzigjährige 1890 zum Korrespondierenden Mitglied. Eine Bilderbuchkarriere, mehr noch, angesichts der Tatsache, daß Frauen auch zu der Zeit nicht zum Stu-

dium zugelassen wurden, ein Mirakel! Wahrscheinlich würde man sich jedoch für dieses Mirakel weniger interessieren, wenn wir nur den beruflichen Lebenslauf und ihre mathematischen Schriften kennen. Doch Sof'ja Kovalevskaja, die sich in Stockholm mit der schwedischen Schriftstellerin Charlotte Leffler, der Schwester ihres mathematischen Kollegen, anfreundete, entwarf zusammen mit der schwedischen Freundin Stücke und Erzählungen und verfaßte schließlich 1888 die "Erinnerungen an meine Kindheit", den ersten Teil einer Autobiographie, die das Kind und Mädchen Sof'ja auf dem väterlichen Gut Palibino an der russisch-litauischen Grenze vorstellt. Die Kindheitserinnerungen, als Rückschau von der inzwischen arrivierten und dennoch sich einsam fühlenden, mehr unglücklichen Frau geschrieben, stellen paradoxerweise eine Hommage an das alte Rußland dar und zugleich die radikale Absage an eben diese patriarchalische russische Gesellschaft. Melancholie färbt diese Erinnerungen an die russische Kindheit und erste Jugend mit der jungen, schönen Mutter, dem verehrten Vater, dem Bruder Fedja und vor allem der sechs Jahre älteren Schwester Anjuta, die sich "schon im Kindesalter den Ruf eines entzückenden Geschöpfes erwarb"¹ und die Sof'ja aus ganzer Seele bewunderte und auch beneidete - mit einem Neid - so ihre Freundin Charlotte Leffler - der "dem Gegenstand desselben nachstrebt", nicht etwa ihn "verkleinern und herabziehen will"².

Eine wichtige Rolle spielte auch die Kinderfrau, die Sof'ja als ihren besonderen Schützling betrachtete, da das Kind ihrer Ansicht nach von der eigenen Mutter nicht geliebt würde. Njanjas Reden tragen zu der Überzeugung bei, "daß ich nicht zu den Lieblingen gehörte, und das wirkte auf meinen Charakter zurück, es entwickelten sich bei mir immer mehr Scheu und Verschlossenheit"³. Die Scheu vor den Menschen hat sie auch später im Glanz ihrer Erfolge und Berühmtheit - nach dem Zeugnis ihrer Freunde - nicht verloren, jedoch geschickt zu kaschieren gewußt. Sof'ja Kovalevskaja erinnert sich auch an Fekluša, das leibeigene Hausmädchen und der ständige Sündenbock der Njanja, an die hochnäsige altjüngferliche Näherin Marija Vasil'eva, eine Freigelassene, die an der Tafel der Herrschaft speiste und sich von der übrigen Dienerschaft isolierte, und vor allen Dingen an die strenge

englische Gouvernante, die sich alle Mühe gab, die beiden Mädchen zu vorbildlichen englischen Ladies zu erziehen. Ein schier unmögliches Unterfangen, das bei der älteren, an Freiheit gewöhnten Schwester gänzlich scheiterte.

Die Porträts, die die Autorin von diesen Mädchen und Frauen ihres Lebenskreises auf dem abgeschiedenen väterlichen Hof entwirft, geben zugleich auch Aufschluß über die allgemeinen Berufsmöglichkeiten nicht nur der russischen Frauen der damaligen Zeit: Gouvernante, Bonne, Hausangestellte, Dienstmädchen. Familienstand: ledig! Cécile Dauphin zeigt in ihrer Studie "Femmes seules"⁴, daß die Zahl der weiblichen Dienstboten im 19. Jahrhundert mit der Verbürgerlichung der europäischen Gesellschaften und der Imitation der aristokratischen Lebensführung durch das wohlhabende Bürgertum enorm angestiegen war. Zugleich erhöhte sich auch die Zahl der ledigen Frauen, da sowohl die privaten Arbeitgeber, die Herrschaften, als auch der Staat selbst als ein Hauptarbeitgeber der Frauen zum Zölibat der Frauen beitrugen. Sei es, daß der Arbeitgeber eine Heirat mit Entlassung quittiert hätte, sei es, daß die Frauen in ihrem Bemühen um bessere Qualifikation ihre Heiratschance erheblich minderten, die berufstätige Frau blieb in einem unverhältnismäßig höheren Maße als der Mann ledig. Dieses meist unfreiwillige Zölibat, das die Frauen der unteren und mittleren Schichten trifft, unterscheidet sich von dem freiwilligen Zölibat der privilegierten Frauen aus der Oberschicht, die sich aus der von den Eltern arrangierten Konvenienzehe zu befreien suchten, da sie die Ehe als Fessel weiblicher Entfaltung begriffen. So machte eine Reihe französischer aristokratischer Schriftstellerinnen am Ende des Jahrhunderts von dem wieder eingeführten Scheidungsrecht Gebrauch. Eine ganz eigenwillige Taktik, sich der väterlichen Gewalt zu entziehen und ihren Wunsch nach Ausbildung, gründlichen Kenntnissen, einem Universitätsstudium zu realisieren, kam bei den jungen Frauen der russischen Oberschicht in Mode: Da die Eltern sich in der Regel diesem "unweiblichen" Begehren ihrer Töchter widersetzen, schlossen sie mit Männern, die wie sie sich für die Neugestaltung und Freiheit Rußlands, für die Befreiung, d.h. auch für die Bildungsmöglichkeiten der Frau engagierten, eine Scheinehe. Auch

in dem Freundeskreis, in dem Anjuta und die damals siebzehnjährige Sof'ja in Petersburg verkehrten, war der Gedanke einer Scheinehe populär, eine solche Verbindung entsprach eher dem Identitätsstreben - wie Charlotte Leffler schildert - als die "vulgäre Verbindung von zwei Menschen ..., die in dem, was man Liebesheirat nennt, nichts anderes erstrebte, als die Befriedigung der Gefühle und der Sinnlichkeit, mit anderen Worten des Egoismus"⁵.

Symptomatisch für die damalige Situation der "höheren Töchter" ist die Reaktion der Familie auf die ersten schriftstellerischen Versuche der älteren Schwester Anjuta, die dem damals schon berühmten Schriftsteller Dostoevskij, dem Herausgeber der Zeitschrift "Epoche", zwei Erzählungen zuschickte, die dieser auch veröffentlichte. Als der Vater durch Zufall von den literarischen Aktivitäten seiner Tochter erfuhr, die auch noch finanziell honoriert wurden, erleidet er ob der Schande einen Schwächeanfall. "Die Tatsache, daß die Schwester von einem unbekanntem Manne heimlich Geld erhielt, erschien dem Vater so peinlich und verletzend, daß ihm unwohl wurde."⁶ Seiner Tochter erklärt er: "Bei einem Mädchen, das fähig ist, ohne Wissen von Vater und Mutter mit einem unbekanntem Mann in Korrespondenz zu treten, kann man sich auf alles gefaßt machen! Jetzt verkaufst du deine Erzählungen und morgen vielleicht dich selbst!" Und Sof'ja kommentiert: "Der armen Anjuta wurde es bei diesen entsetzlichen Worten kalt. Sie wußte wohl im Innern, daß man sie ungerecht behandelte, aber der Vater hatte so sicher, mit dem Ton tiefster Überzeugung gesprochen; sein Gesicht war so vergrämt, und Überdies galt seine Autorität noch immer bei ihr so sehr, daß der quälende Zweifel doch einen Augenblick in ihr aufstieg: habe ich mich vielleicht getäuscht? Habe ich vielleicht unbewußt doch etwas furchtbar Ungehöriges begangen?"⁷

Die Episode verdeutlicht den Generationenkonflikt, der zugleich den Gegensatz zwischen traditionellem Wertsystem und republikanischen Freiheitsvorstellungen spiegelt. Der Vater wird als eine sympathische Figur dargestellt, den die Töchter lieben und achten und dessen Anschauungen sie letztlich doch nicht teilen können. Interessant ist nur, daß anders als in manchen

westeuropäischen Prozessen weiblicher Emanzipation - z.B. im Fall der Franziska zu Reventlow - der Vater eine gewisse Lernfähigkeit beweist. Anjuta darf schließlich doch in Anwesenheit ihrer Mutter den Schriftsteller treffen. Später willigt er widerstrebend auf Anraten eines Freundes darin ein, daß Sof'ja Mathematikunterricht erhält. "So herrschten denn in dem aristokratischen Hause nebeneinander diese beiden so entgegengesetzten geistigen Strömungen: das heimliche, verborgene, unterdrückte, aber rebellische und intensive Streben nach außen und nach vorwärts, welches nicht zu hemmen war, welches sich seine eigenen Wege wie eine Naturkraft suchte, und die offene, ehrliche, von ihrem besseren Recht überzeugte Tyrannei der Eltern, welche die unbekannte und unverstandene Naturkraft einzudämmen und zurückzuhalten, zu zügeln und zu regulieren suchte."⁸

Der Plan der Schwestern, durch eine Scheinehe Anjutas die Freiheit für ein Studium an einer ausländischen Universität zu erringen, ging mit einer Variante schließlich in Erfüllung. Der auserkorene Kandidat Kovalevskij, ein Geologiestudent aus gutem Hause, willigte in den Vorschlag ein, "doch mit der kleinen Änderung im Programm, daß er sich mit Sof'ja verheiraten wolle"⁹. Sof'ja erzwingt durch ein fingiertes Tête à tête mit Kovalevskij die väterliche Einwilligung in die Ehe, die ihr und Anjuta die Tür zu den ersehnten Studien im Ausland öffnet. Anjuta wird schließlich einen französischen Communard heiraten und Sof'ja im Schutze ihrer Scheinehe ihre mathematischen Studien mit der Promotion abschließen.

Obwohl die Ehe mit Kovalevskij jahrelang platonisch blieb, bestand sie doch nicht nur auf dem Papier, die Ehepartner schätzten und unterstützten einander und hatten ihre Probleme mit dem eigenwilligen Individualismus des anderen, schließlich haben sie diese Ehe auch sexuell vollzogen, wovon die Geburt einer Tochter zeugt, doch sie fanden nicht zu einem harmonischen Zusammenleben. Nun, diese Ehe / Scheinehe spielt für das Leben Sof'ja Kovalevskajas eine große Rolle, doch hier interessiert ein anderer Aspekt: Warum konnte sich in den Kreisen der russischen Intelligenzia die Idee einer Scheinehe mit einer russischen bildungsbedachten Tochter entwickeln, während im westli-

chen Ausland diese listige Emanzipationsstrategie völlig undenkbar erschien? Wie läßt es sich erklären, daß die bildungshungrigen Töchter ehrwürdiger russischer Familien auf die Solidarität und Verschwiegenheit politisch gleichgesinnter Männer rechnen konnten?

Charlotte Leffler berichtet: "Viele von den Studentinnen in Zürich, welche später durch einen kaiserlichen Ukas nach Hause gerufen wurden, weil sie im Verdachte nihilistischer Tendenzen standen, obschon sie in der T(h)at nichts anderes get(h)an, als daß sie friedlich ihre Studien betrieben, waren in dieser Weise verheiratet. Ihre Gatten hatten die jungen Frauen aus dem Vaterhause auf die Universität geleitet und sie dann, dem gegenseitigen Übereinkommen entsprechend, allein und frei gelassen"¹⁰.

Sof'ja Kovalevskajas Ehe stellt insofern eine Variante dieses Modells dar, als die Ehepartner teilweise zusammenlebten, gemeinsame Reisen unternahmen, zusammen die russische Heimat besuchten, sich bei allem individuellen Unabhängigkeitsdrang doch eine Form ehelichen Zusammengehörigkeitsgefühls entwickelte - ähnlich wie Lou Salomé, die ihrerseits mit dem Iranistikprofessor Andreas ein 'marriage blanc' einging, eine Ehe, die sexuell nie vollzogen wurde. Es ist erstaunlich, daß die russischen Samariter weiblicher Emanzipation nicht den Dank der Frauen in Form erotisch sexueller Gunst forderten; das bleibt ein Rätsel, das noch der Lösung harret.

- 1 Kowalewski, S.: Jugenderinnerungen. Aus dem Russischen von Louise Flachs-Fokschananu. Bearbeitet von M. Spiegel. Frankfurt am Main 1968, S. 12.
- 2 Leffler, Ch.: Sonja Kovalevsky. Was ich mit ihr zusammen erlebt habe und was sie mir über sich selbst mitgeteilt hat. Aus dem Schwedischen von Dr. Heinrich von Lenk. Leipzig 1907, S. 13.
- 3 Kowalewski, S.: Jugenderinnerungen. A. a. O., S. 15.
- 4 Dauphin, C.: Femmes seules. In: Histoire des Femmes. Paris (Plon) 1991, S. 445 - 459.
- 5 Leffler, Ch.: Sonja Kovalevsky, A. a. O., S. 12.

- 6 Kowalewski, S.: Jugenderinnerungen. A. a. O., S. 131.
- 7 Ebenda, S. 134.
- 8 Leffler, Ch.: Sonja Kovalevsky. A. a. O., S. 14.
- 9 Ebenda, S. 17.
- 10 Ebenda, S. 11.

Gudrun Goes

Russische Schriftstellerinnen im Exil - Nina Berberova

Das Exildasein eines Dichters ist so alt wie das Dichtertum selbst. "Eigentlich ist jeder Dichter ein Emigrant, bekennt Marina Cvetaeva, auch einer in Rußland. Ein Emigrant aus dem Himmelreich und dem irdischen Paradies der Natur. Der Dichter trägt - und so alle Leute in der Kunst - aber der Dichter besonders - den Stempel des Unbehausten, an dem man den Dichter noch in seinem eigenen Haus erkennt. Emigrant aus der Unsterblichkeit in die Zeit, der nicht zurückkehrt in seinen Himmel." Es ist bekannt, daß "бездомный" nicht erst seit Bulgakov als Synonym für "Dichtersein" gilt. Rußland hat seit mehr als einem Jahrhundert eine besondere Situation geschaffen: ein Exil im eigenen Land; die sibirische Verbannung im 19. Jahrhundert, den Gulag im 20. Jahrhundert auf der einen, materialisierten Ebene, und auf der anderen, geistigen hat das Land den "лишний человек", den Gottsucher, den schweigenden Dichter und den Zamisdat-Künstler hervorgebracht. Diese Inselsituation, die fast immer mit dem Schweigen der Schriftsteller verbunden war, konnten nicht alle russischen Dichter ertragen. So gab es noch die Flucht von der einen Insel zu einer anderen, ins Exil (das gewöhnliche), zu einem Ort außerhalb Rußlands. Diese Flucht nach innen oder außen war immer mit einer politischen, moralischen Entscheidung verbunden; es war aber eine existentielle Entscheidung, die der Künstler selbst treffen konnte oder die ihm staatliche Organe "abnahmen".

Für jene, die als russischer Dichter 1918 (und in den folgenden Jahren, innerhalb der sogenannten ersten Emigrationswelle) ihre Heimat verließen, weil ihre Utopie von Freiheit zerstört worden war oder weil es ihnen nicht gelang, ihren Platz als Künstler in diesem revolutionären Umbruch zu finden, erschien dieser Vorgang eher wie eine Bildungsreise nach Deutschland oder Frankreich. Denn Westeuropa blieb relativ unbeeindruckt von dieser Auswanderungswelle russischer Künstler; man war von der Revolution intellektuell so fasziniert und reiste

selbst nach Moskau und begann keinen politischen oder moralischen Diskurs über das Exil.

M. Cvetaeva folgte ihrem "weißgardistischen" Ehemann in ein politisches Exil. Nina Berberova, behütet aufgewachsen, kaum eine erste Zeile geschrieben, ist im Umfeld von Chodasevič eingefangen und teilt seine Entscheidung, mehr Luft zum Atmen, zum Dichten zu benötigen und deshalb Rußland verlassen zu müssen: "Ich (N. B., G. G.) wäre selbstverständlich in Petersburg geblieben. Als er seine Wahl für sich und für mich traf, traf er sie so, daß wir zusammenbleiben und überleben konnten."² Noch glaubten Dichter wie Cvetaeva und Chodasevič an die Autonomie der Poesie, die fern heimatlicher Gefilde gedeihen konnte und an die von den Futuristen gestützte Idee einer gesamteuropäischen Kunstentwicklung.

Nina Berberova steht hier mit dieser Entscheidung allerdings nicht in der Tradition jener Dekabristenfrauen, die ihren Ehegatten ins sibirische Exil folgten und die über diese Ausnahmesituation, die ihre intellektuelle und soziale Emanzipation befördert hat, geschrieben haben (wie M. Volkonskaja) und die auch Nekrasov in seinen Poemen charakterisiert hat.

N. Berberova hat in nicht eigener Entscheidung moralisch ihr Exil gesucht. Sie ist eine Dichterin, die niemals heimkehrt, auch nicht mit einer speziellen Botschaft für ihr Vaterland, wie viele ihrer männlichen Dichterfreunde. Sie hat drei Emigrationswellen durchlebt, ihr Gedankengebäude, wie es sich u. a. in ihrer Autobiographie, 1972 entstanden, widerspiegelt, wird weder durch Heimweh nach dem verlorenen Vaterland getragen (oftmals ein wichtiger Schreibimpuls für Exilschriftsteller) noch durch Haß auf jene, die diese Flucht indirekt verursacht haben.

Nina Berberovas (geb. 1901) Weg ins Leben beginnt mit dem üblichen Generationskonflikt, der Lösung vom Elternhaus: "Und dazu brauchte man gar kein besonderes Talent - es reichte schon der Wunsch, das neue Jahrhundert anzunehmen und Mensch dieses neuen Jahrhunderts sein zu wollen. Aber das konnte und wollte meine Mutter nicht, und ich konnte ihr das lange nicht verzeihen. In jenen Jahren schien mir nichts mehr echt an ihr zu sein"³. Man hört fast aus Nina Berberovas Abrechnung mit ihrem

Elternhaus eine indirekte Auseinandersetzung, Reaktion auf die Analyse der russischen Intelligenz zu Beginn des 20. Jahrhunderts durch die Vechi-Autoren (1910) heraus: "Ich gehörte zu den Menschen, für die das Haus, in dem sie geboren und herangewachsen sind, kein Symbol für Schutz, Sicherheit und Schönheit des Lebens ist, sondern denen die Zerstörung ihres Elternhauses sogar große Freude bereitet hat. Weder die Gräber meiner Ahnen noch der heimatliche Herd können mir in schweren Stunden Rückhalt bieten. Die Verwandtschaft des Blutes habe ich niemals anerkannt"⁴. Die Bindung an die Heimaterde läßt dagegen A. Achmatova schweigend aufschreien und M. Cvetaeva in Paris fast verzweifeln. Nina Berberova muß später erkennen⁵, daß sie mit dieser Gespaltenheit in sich nicht leben kann, daß diese Anarchie im Menschen zwangsläufig selbstzerstörerisch wirken muß. Die Revolution empfindet sie nicht als Veränderung, die ihr Leben nachhaltig beeinflussen könnte, sondern nimmt sie als Bestandteil ihres künftigen Lebens an⁶. Sie begegnet in früherer Jugendzeit Gumilev und Chodasevič und wird von ihnen sehr gefördert. Berberovas 1927 in Paris begonnenes Schreiben und damit das Dasein als Dichterin vollzog sich an der Seite eines Mannes, dessen Leben und Denken (ähnlich bei Cvetaeva) sich angesichts der materiell und geistig komplizierter werdenden Emigrantenlage spaltete: "Ich kann Chodassewitsch nicht länger als eine Stunde allein lassen. Er könnte sich aus dem Fenster stürzen. Ich kann nicht studieren, vor allem weil wir kein Geld dafür haben."⁷

Die Exilsituation wird nicht wahrgenommen und akzeptiert, sondern sie macht über Jahrzehnte das Leben von Nina Berberova unmittelbar aus: "Aber ich erinnere mich, daß mich in diesen Jahren zwei Empfindungen beherrschten: das Gefühl der Freiheit und das Gefühl der Gebundenheit ... Das Gefühl der Gebundenheit oder der Unfreiheit hing mit allem zusammen, was mein Schicksal, außerhalb von Rußland zu leben, betraf: mit Chodassewitsch, unserem 'Heim', der Zeit und dem Ort meiner Tage und Jahre. Dieses Abhängigkeitsgefühl ließ mich wochenlang in einer unerklärlichen geistigen Stagnation, in Melancholie und Angst verharren. Diese Angst begleitete mich wie ein Wächter auf Schritt und Tritt, und hinter ihr standen die Armut und das erregende Gefühl

(das zur Hälfte aus Schmerz bestand), zu zweit zu sein, das Bewußtsein, daß wir uns in einer qualvollen Abhängigkeit voneinander befanden. Er verbarg es nicht vor mir, ich verbarg es nicht vor ihm"⁸. Nina Berberova durchlebt - wie alle Dichter des Exils - eine Schaffenskrise: "Unser Unglück, unsere Tragödie ... in der Emigration bestand darin, daß wir keinen adäquaten Stil hatten, bestand in unserer Unfähigkeit, ihn zu erneuern. Weder bei mir noch bei meinen Zeitgenossen konnte man Stil finden"⁹. Beeindruckend ist das Gespür der Schriftstellerin für ästhetische Defizite, die in einer von den Literaturtraditionen scheinbar abgeschnittenen Exilsituation entstehen konnten, aber nicht zwangsläufig entstehen mußten, wie das Schaffen V. Nabokovs beweist. In den dreißiger Jahren findet Nina Berberova ihre adäquate Form, die Erzählung.

Die Sujets und Räume in Berberovas Erzählungen sind fast ausschließlich außerhalb Rußlands angesiedelt, sie berichten aber von russischen Menschen, die - wie die Schriftstellerin selbst - Angst ("Damals hatte ich insgeheim vor allen Menschen Angst - obwohl ich versessen auf sie war ..."¹⁰), Krankheit und Hauslosigkeit überwinden, die Freiheit neu antizipieren müssen. Trotzdem wird das Exilland - wie bei vielen emigrierten Dichtern in den dreißiger Jahren¹¹ - bei ihr ganz selten zum Topos.

Es geht der jungen Schriftstellerin um Selbstfindung, um das Begreifen des Phänomens "Schicksalhaftigkeit des Lebens", das besonders in der Fremde eher sinnfällig wird. Ihr Schaffen von "Аккомпанистаторша" (Die Klavierbegleiterin, 1935) über "Курсив мой" (Ich komme aus St. Petersburg, 1972) bis zu "Железная женщина" (Die Geschichte der Baroness Budberg, 1981) lebt - besonders anfangs, aber nicht auf diese frühe Phase beschränkt - aus der Spannung zwischen der Erinnerung an die Heimat, die es nur noch in der erinnerten Form gibt, und dem Fußfassen im Exilland. 1940 trägt sie in ihr Tagebuch ein:

"Diese arme, dumme, stinkende, nichtige, unglückliche, gemeine, völlig verlorene, erschöpfte, hungrige russische Emigration, von der auch ich ein Teil bin."¹²

Die Erzählung "Die Klavierbegleiterin" ist das erste Exilwerk, das in Paris in der renommierten Zeitschrift "Современные запис-

ки" gedruckt wird. I. Bunin lobt diese Erzählung, die - über eine seelische Ausnahme- und Notsituation eines Menschen berichtend - in der russischen Erzähltradition steht¹³.

Nina Berberova - zu Beginn ihres Werkes ganz in die Rolle Puškins und Belkins schlüpfend - erhält ein Manuskript von einem Monsieur, der dieses bei einem Trödler in Paris gekauft hat. Es sind Aufzeichnungen einer Frau, einer Russin, die fern von ihrer Heimat gestorben ist. Aus der Perspektive dieser Frau, Sonja, der illegitimen Tochter einer Klavierlehrerin aus der russischen Provinz, erfährt der Leser den Inhalt des scheinbar gefundenen Manuskriptes. Ihr Wesen und Verhalten prägen die Wahrnehmung einer tristen Umwelt und der Unscheinbarkeit ihres Äußeren¹⁴.

Ihr Leben ändert sich erst, als Sonja 1919 Klavierbegleiterin bei Marija Nikolaevna wird. Die nun neu gewonnene äußere Lebenssituation beruht auf Gegensätzlichem: Marija steht im Rampenlicht, sie im Schatten. Die Figur der Erzählerin lebt durch die ständige Selbstanalyse und den Gedanken, für diese nie wirklich akzeptierte Rolle, die man im Leben zu spielen hat, und für den Platz, auf den man gestellt wurde (von wem?), Rache zu nehmen. Die ständige Konfrontation mit einer scheinbaren Vollkommenheit, die ein Mensch erreichen kann, und den eigenen Unzulänglichkeiten, läßt das banale Geschehen als Handlung der Erzählung vorantreiben ohne äußere Eingriffe. Dabei schwankt Sonja zwischen einer typischen altruistischen Haltung der Selbstaufgabe für jemanden (sie ist für einen Moment bereit, Marijas Mann zu töten, um diese für eine andere Liebe zu befreien¹⁵) und dem Wunsch, sich durch eine Tat selbst zu beweisen. "Und je länger ich mich betrachtete, um so stärker war mein Eindruck, daß nicht ich es war, die mir aus der Tiefe des Spiegels entgegensah, sondern eine andere, und daß sie die Augen eines Menschen hatte, der entschlossen war, das Haus in Brand zu stecken."¹⁶ Berberovas Leben - wie wir aus ihren autobiographischen Aufzeichnungen erfahren haben - schwankte in den dreißiger Jahren auch zwischen Selbstaufopferung und Selbstbefreiung.

Sonja war letztendlich wehrlos; Marija gewinnt Macht über ihr Leben¹⁷ wie die Exilsituation oftmals Nina Berberova "einholte".

Die Krisensituation der Klavierbegleiterin Sonja entspricht in vielem der der Autorin selbst: "Ich kehrte zu meinen Anfängen zurück, mit dem Gefühl von unüberwindlichem Überdruß im Herzen und in dem Bewußtsein meiner absoluten Überflüssigkeit ... Ich glaubte zu sehen, wie das Leben an mir vorbeifloß, wie es die Menschen aufrieb und zermalmte, mich aber nicht aufnehmen wollte ..."¹⁸

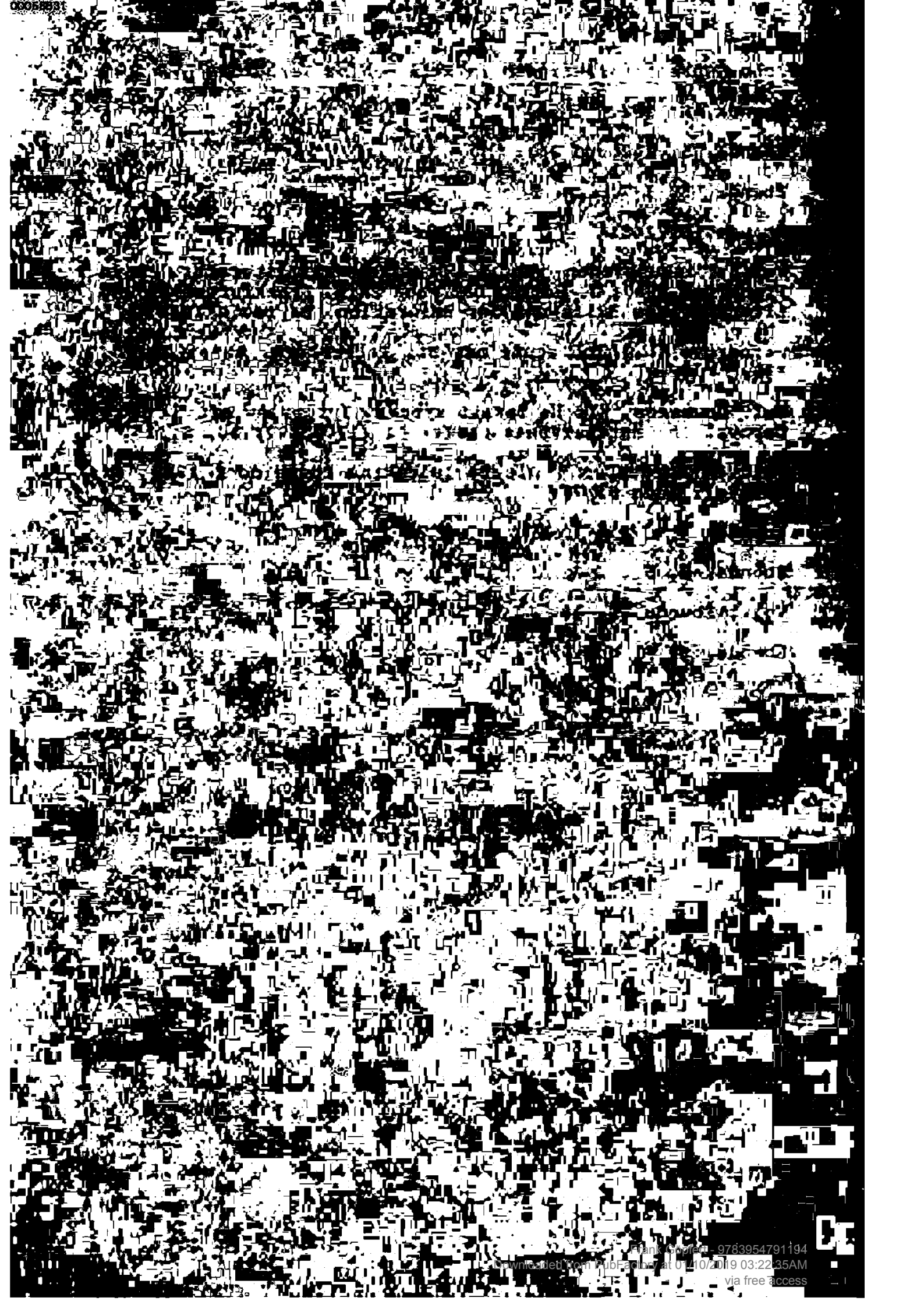
Erinnert wird hier im Text an jene Fragen, die die Dichter im und des Exils diskutierten: Wer akzeptierte sie, wer brauchte und wer las ihre Gedichte, ihre Novellen? M. Cvetaeva verzweifelte an diesem Vorgang, denn in Paris wollte man ihr nicht zuhören, und in Rußland durfte man ihr nicht zuhören. Das Ergebnis - im Leben wie in der erzählten Form - ist das Gespaltetsein des Menschen, der Dichter als Doppelwesen.

Die Erzählung endet mit der Abreise Marijas in eine noch glanzvollere Zukunft als Sängerin in den USA (ab 1950 beginnt Nina Berberova dort ihre zweite Karriere als Schriftstellerin) und der undurchdringbaren Einsamkeit, Entfremdung Sonjas vom Leben. Die Schriftstellerin benutzt Sprache, um die Welt zu durchleuchten, zu erfahren, nicht zu verschlüsseln, ihre Bilder bilden eher einen Spiegel der Schicksalhaftigkeit ihres eigenen Lebens.

Nina Berberovas Werk ist keine Liebeserklärung an Rußland. Krankheit und Tod sind keine Topoi ihrer Verlorenheit in der Fremde. Das Exil ist der erzählte Raum, der erzählend überwunden wird, und sie bleibt dabei eine russische Erzählerin im Exil.

- 1 Zwetajewa, M.: Vogelbeerbaum. Hg. von F. Mierau. Berlin 1986, S. 117.
- 2 Berberova, N.: Ich komme aus St. Petersburg. Düsseldorf 1990, S. 180.
- 3 Ebenda, S. 56.
- 4 Ebenda, S. 93.
- 5 Vgl.: Ebenda, S. 94.
- 6 Vgl.: Ebenda, S. 131.

- 7 Ebenda, S. 262.
- 8 Ebenda, S. 262 und 263.
- 9 Ebenda, S. 397.
- 10 Ebenda, S. 265.
- 11 Vgl.: Diskussionen von J. Strelka: Exilliteratur. Bern Frankfurt 1989; J. Serke: Das neue Exil. Frankfurt 1985 und Literatur des Exils und der Emigration. Bayreuth 1988.
- 12 Berberova, N.: Ich komme aus St. Petersburg. A. a. O., S. 445.
- 13 Vgl. Привалов, К.: Не только курсив. Interview mit N. Berberova. In: Литературная газета 61 (17.05.89) 20, S. 15.
- 14 Vgl. Berberova, N.: Die Begleiterin. Düsseldorf 1987, S. 15. Vgl. auch S. 77.
- 15 Ebenda.
- 16 Ebenda, S. 55.
- 17 Vgl.: Ebenda, S. 38.
- 18 Ebenda, S. 91 und 92.



Frank Göpfert

Das Schicksal Sarra Tolstajas und die Frage nach einer Geschichtsschreibung russischer Frauenliteratur

Wenn das Ansehen einer Wissenschaft stark von seiner institutionellen Präsenz abhängt, so kann wohl auch die uns in diesem Kolloquium bewegende Frage einer russischen Frauenliteratur nicht anders aus seiner Marginalität befreit werden, als mit der erklärten Absicht, ihr den Eingang in die universitäre slavistische Forschung und Lehre in breiterem Maße ermöglichen zu helfen.

Die Konsequenzen daraus sind vielfältig und erstrecken sich über sorgfältige Bestimmung des Forschungsstandes, eine Modifizierung des Kanons bis zu einem Neuansatz in der Literaturgeschichte. Letzteres scheint mir besonders wichtig, um den Anschein einer Geschichtslosigkeit dieser russischen Frauenliteratur zu begegnen¹.

Betrachtungen zum weiblichen Schreiben in Rußland ausgerechnet an Sarra Tolstaja festmachen zu wollen, wird sicher verwundern. Sarra Tolstaja, 1820 als Tochter des in der russischen Literatur unter dem Beinamen "Amerikanec" bekannten Grafen Tolstoj und einer Zigeunerin geboren, starb mit nicht einmal achtzehn Jahren an einer heimtückischen Krankheit, und ihre Schreibversuche sind bis heute nicht im Original und in der Übersetzung niemals im Buchhandel erschienen. Und dennoch ist die Zuwendung zu dieser Ausnahmeerscheinung mehr als nur ein effektvoller Einstieg in die russische weibliche Dichtungsgeschichte. Michail Katkov nimmt sie in seiner Arbeit "Сочинения в стихах и прозе графини С. Ф. Толстой" zum Ausgangspunkt weitreichender Überlegungen zur geschlechtsspezifischen Berufung der Frau in der Gesellschaft und ihres nach seiner Ansicht daraus resultierenden bescheidenen Platzes in der Literatur.

Sich der Dichtung Tolstajas zu erinnern, soll deshalb auch einführender Aspekt meines Beitrages sein, worauf in einem zweiten Problemkreis Absicht und Methode der Katkovschen Analyse sowie der nur wenig später folgenden Arbeiten Belinskijs und

Bilevičs zur Situation der russischen Schriftstellerinnen betrachtet werden. In einem dritten Abschnitt sollen schließlich daran Überlegungen geknüpft werden, wie sich die Aufgabe einer Geschichtsschreibung russischer Frauenliteratur heute darstellt.

Zurück zu Sarra Fedorovna Tolstaja. In ihrem kurzen Leben war ihr literarischer Ruhm nicht beschieden. Dieser setzte erst nach ihrem Tode ein, als 1839 eine zweibändige Ausgabe ihrer Lyrik und Prosa von ihrem Vater nur für die nächsten Verwandten in Auftrag gegeben wurde. Der erste Band enthält ein umfangreiches Vorwort, das die wahrhaft tragische und schmerzreiche Lebensgeschichte Sarras darbietet. Das Interesse der Petersburger Literaturkreise dürfte aus mehreren Quellen gespeist worden sein. Die geheimnisvolle Krankheit, die sich ab dem neunten Lebensjahr durch oft stundenlange Schreikrämpfe äußerte, unterbrochen durch hellseherische Stadien, in denen sie ihr Todesjahr voraussagte, dürften die Gesellschaft stark bewegt haben. Zum zweiten waren die Gedichte nur wenigen wirklich bekannt, da Sarra ausschließlich in englischer und deutscher Sprache schrieb. Wer jedoch die russischen Übersetzungen gelesen hatte, konnte sich unmöglich - und diese Kraft wohnt den Texten heute noch inne - diesem mystischen Gefühl, dieser tiefen Trauer eines so jungen Mädchens um das Wissen des nahen Todes entziehen:

Где же вы, прекрасные порывы? Куда так скоро улетели?

Грудь, которая лишь билась

для радости, наполняют робкие жалобы.²

Sarra besaß eine große Bibliothek, aus der ihr Biograph und Übersetzer Lichonin allein an deutscher Literatur Schiller, Goethe, Herder, Schlegel, Novalis, Uhland, Thiek, Voß, Körner sowie Werke der Minnesänger erwähnt. All dies übte eine große Wirkung auf sie aus. Lichonin schreibt: "Она жила в мире фантазии"³. Sie gestaltete diese Welt in Rittergeschichten für sich nach. Diesem Nachahmen im Umgang mit der Prosaliteratur steht ein naiver, ein ursprünglicher, ein aus tiefster Seele kommender lyrischer Aufschrei gegenüber, in dem ihr Schmerz scheinbar ohne jeden Bezug zur Literaturtradition Formgestalt annimmt.

Als Sarra Tolstaja nach einer wahrscheinlich 1836/37 unternommenen Reise nach Dresden am 24. April 1838 stirbt, läßt sie

uns bittere Verse zurück:

Да что вам до слез моих? Вам их не понять
Для вас - песни, радости, смехи: а мне оставьте мои
страдания и сердечные порывы!

...

Ведь никто из вас не желает моих стараний?
Да и к чему? Вы - счастливицы: и где вам
постигать тайну горьких мучений томящегося
и пылающего сердца!⁴

In dem Bewußtsein, daß die innere Poesie dieser Zeilen unbestritten, ihr Verhältnis zur professionellen schöngeistigen Literatur ohne die deutschen und englischen Originale jedoch nicht zu beschreiben ist, komme ich zum zweiten Aspekt meiner Betrachtung und wende mich dem Versuch Katkovs zu, ausgehend vom Schicksal Sarra Tolstajas, den Frauen einen Platz in der russischen Dichtkunst zuzuweisen. Wenn Katkovs umfangreiche Arbeit die Kritik damals stark bewegt, später jedoch kaum mehr Erwähnung gefunden hat, so ist dies wohl nicht allein der Tatsache geschuldet, daß der Gegenstand seiner Kritik selbst in Vergessenheit geriet, sondern auch auf Grund einiger Widersprüche zwischen feinsinniger Analyse und Verständnis der gequälten Seele Sarra Tolstajas auf der einen und Katkovs Grundüberzeugung von der Bestimmung der Frau auf der anderen Seite.

Katkov geht davon aus, "что назначение женщины - оставаться во внутренней сфере жизни," und fährt fort: "а женщина не может быть иначе гением, как при тихой внутренней настроенности"⁵. Sarra Tolstajas Poesie muß für ihn deshalb ideal sein, weil er in ihrem Schicksal seelische und geistige Vollkommenheit vollendet vorfindet. Er kommt zu dem Schluß, "что она не должна быть относима ... к разряду женщин-писательниц, ... что она не гениальный поэт, а гениальная женщина"⁶. Jedes Öffentlichwerden der Frau muß Katkov deshalb schrecken: "Сохрани нас Бог от семинаристов в желтых шляхах и академиков в чепцах; и синие чулки и женщины-математики, философики и пр."⁷. Innere Neigung zur Poesie spricht er den Frauen nicht ab, doch die allenfalls talentierten Schreibversuche von Frauen können in Katkovs Verständnis für die Poesie nicht zur Entdeckung von wirklich Neuem führen, und so

ist das Erscheinen von Dichterinnen für ihn "более или менее радостно, и живые души могут почерпнуть в них много наслаждений, - за это искренняя благодарность их авторам; но с другой стороны, с утратою их, человечество не утратило бы ни одного из своих элементов и жило бы так полно, как живет теперь, владея ими"⁸. Bedenkt man, daß in den vorangegangenen dreißiger Jahren von einer ersten Blütezeit weiblicher Dichtung in Rußland gesprochen werden kann, so wird sehr deutlich, daß Katkov von seinem Wunschbild der Frau stärker geleitet wird als vom realen Literaturprozeß.

Anders geht Belinskij in seinem 1843, also nur drei Jahre später, für die "Отечественные записки" verfaßten Beitrag vor. Mit ziemlicher Sicherheit kann angenommen werden, daß sein Artikel eine direkte Reaktion auf Katkov ist, denn in seinen Briefen nimmt er mehrfach darauf Bezug. An Botkin schreibt er zunächst von einem "wundervollen Artikel", bevor er im Dezember 1840 zu dem Schluß gelangt, daß Katkovs Arbeit nicht nur niemandem gefällt, sondern auch in ihm zwiespältige Gefühle hervorruft: "Начну читать - превосходно; закрою книгу - ничего не помню, что прочел"⁹.

Obgleich er Katkovs Methode insofern folgt, als er mit Zeneida R-va, das ist Elena Gan, eine Autorin zur Titelfigur seines Aufsatzes macht, die an der Schwelle einer sozialkritischen Linie der russischen Frauenliteratur steht und somit seinen, Belinskijs, Vorstellungen von der Rolle der Literatur genauso entspricht, wie Sarra Tolstaja Katkovs Frauenbild traf, setzt er doch an den Anfang seiner Darstellung eine historische Betrachtung der schreibenden russischen Frauen. Sich auf S.V. Russovs "Библиографический каталог российским писательницам", St. Peterburg 1826, stützend, geht er davon aus, "что женщина у нас смело может пускаться в писательство: если она не всегда может надеяться стать слишком высоко, зато никогда не должна бояться затеряться в задних рядах писак"¹⁰. So kann sich Belinskij, selbst zwischen kritischer Einsicht in den Unterdrückungsmechanismus gegen die Frau - "талант ее принадлежит ей самой, недостатки - обстоятельствам жизни"¹¹ und der herrschenden Ansicht schwankend, "что женщина более, чем мужчина, создана для

любви самую природою"¹² doch letztlich seiner Autorin nur nähern, wenn er sie als Ausnahme betrachtet.

Die Reihe der großen Untersuchungen des Phänomens russischer Schriftstellerinnen in den vierziger Jahren wird von N. Bilevič fortgesetzt. Mit seinem 1847 in Moskau unter dem Titel "Русские писательницы" erschienenen Buch strebt er nach einem Überblick, indem er sowohl Namen von Dichterinnen sammelt und in langen Reihen ohne weiteren Kommentar aufführt, als auch relativ viele Autorinnen mit ihrem Werk vorzustellen sucht. Seine Hauptthese lautet dabei: "Со времен Екатерины II до 1830 года - все это едва ли составит половину того, что у нас дамами написано в последние 18 лет"¹³. Sich dieser Gegenwart gar zu dominant zuwendend, geht seiner Darstellung die historische Abfolge verloren.

Er endet sein Buch damit, daß er zu Reaktionen auf seine Darstellung aufruft, und schließt mit der nach 150 Jahren noch immer höchst aktuellen Aufforderung: "А хорошо, если б за это дело взялась женщина, и была бы между ними своя литературная расправа"¹⁴.

Weder durch Frauen noch durch Männer hat es in der Folgezeit eine so große Zuwendung zur russischen Frauenliteratur gegeben, was die Geschichtsschreibung betrifft. Auf dem Gebiet der Lexikographie ragt das "Библиографический словарь русских писательниц" des Fürsten Golicyn heraus, das erstmals 1865 und nach zehn Jahren in einer deutlich erweiterten Auflage erschien, die 1286 Namen russischer Schriftstellerinnen beinhaltet und von Ponomarev noch einmal ergänzt worden ist¹⁵. Bis heute sind so große Lücken im elementaren Bereich biographischer und bibliographischer Fakten entstanden, daß man von der Notwendigkeit eines Neuansatzes sprechen muß.

Dies soll im folgenden dritten Abschnitt meiner Betrachtung dadurch angeregt werden, daß für die zunächst bevorstehenden positivistischen Forschungsaufgaben zur Geschichte der russischen Frauenliteratur ein möglicher Ansatz systematisierender Darstellung vorgestellt wird, der flexibel genug bleibt, Ergänzungen und Erweiterungen sowohl im Textkorpus als auch in der historiographischen und theoretischen Darstellung aufzunehmen. Periodisierung möchte ich dieses erste Systematisierungsstadium

nicht eigentlich nennen, weil die jetzt möglichen Überlegungen allenfalls zu einer solchen hinführen können, wenn weitere Aspekte hinzutreten. Zudem gibt es weder ausreichende Untersuchungen zu Texten russischer Frauen oder deren Einwirkungen auf die altrussische Literatur¹⁶, noch - wenn auch wesentlich mehr Einzelarbeiten vorliegen¹⁷ - den Versuch einer Literaturgeschichtsschreibung der russischen Frauenliteratur des 19. und 20. Jahrhunderts.

So schließe ich in die im folgenden angebotenen sechs Abschnitte die Übergänge vom 18. zum 19. und vom 19. zum 20. Jahrhundert ein, beschränke mich aber in meiner Darstellung im wesentlichen auf das 19. Jahrhundert. Denn hier vollziehen sich komprimiert, wie in der russischen Literatur insgesamt, auch in bezug auf die Frauenliteratur Prozesse, wie sie in Westeuropa einen wesentlich längeren Zeitraum umspannten.

In diesem Zusammenhang ist es bezeichnend, daß Überlegungen zum 19. Jahrhundert noch die Frage nach den Anfängen einer russischen Frauenliteratur tangieren. Denn reicht auch das Wirken starker russischer Frauen von der Fürstin Ol'ga bis zu der streitbaren Marfa Posadnica, die noch Jahrhunderte später in der russischen Literatur als Identifikationsfiguren galten, sehr weit zurück, so scheint doch von eigener literarischer Tätigkeit wenig überliefert. N. L. Puškarevas auf breiter kultureller Basis beruhende Arbeit "Женщины Древней Руси" aus dem Jahre 1989 regt allerdings dazu an, die dort gesammelten Hinweise auf schriftliche Dokumente sowohl der Töchter aus den Herrscherhäusern als auch von Äbtissinnen wie Evfrosin'ja von Suzdal' oder Evfrosin'ja von Polock stärker zu beachten.

Überlegungen zur russischen Frauenliteratur werden sich auch stärker als bisher Ekaterina II. zuwenden müssen, sowohl was die Bedeutung ihres eigenen umfangreichen erzählerischen, dramatischen und publizistischen Werkes angeht als auch ihren Einfluß auf die Formierung und Deformierung von Literatur ihrer Zeit betrifft. Für die Frauen wirkte sie als Kulturmäzen, etwa mit der Ernennung der Fürstin Daškova zur ersten Präsidentin der Russischen Akademie und mit der Weiterführung des russischen Nationaltheaters, und als Bildungsmäzen mit der Gründung des

Smol'nyj-Instituts, wodurch einer breiteren weiblichen Adelschicht der Zugang zu Bildung möglich wurde.

All dies, in anderen Kulturen über einen langen Zeitraum errungen, kulminiert in der Person der Zarin. Dies bleibt weiter die Ausnahme - und strahlt dennoch aus, wenn nun andere, wie Anna Bunina, dieser Fürstin huldigen und dabei einen Freiraum für eigenes Schreiben finden. Im engeren Sinne kann wohl in diesen sechziger und siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts die Konstituierung einer russischen Frauenliteratur gesucht werden, wenn gleichzeitig um 1764 Übersetzungen von A. I. Veljaševa-Volynceva genannt werden und die Fürstin Ekaterina Men'šikova Erwähnung durch das Übertragen französischer Dramen findet.

Aus der Reihe dieser frühen Autorinnen ragt die Fürstin Ekaterina Urusova schon dadurch heraus, daß ihr die russische Literatur nicht nur Nachdichtungen, sondern auch eigene Schöpfungen verdankt. Ihr Werk reicht bis ins neue Jahrhundert hinein, ihre lyrische Begabung findet Anerkennung durch die 1811 erfolgende Aufnahme als Mitglied der "Беседы любителей русского слова". Nachdem auch Natal'ja Titova, Mar'ja Pospelova und Aleksandra Chvostova öffentliche Anerkennung fanden, sind dichtende Frauen zu Beginn des 19. Jahrhunderts keine Einzelpersönlichkeiten mehr. Man kann mit den zwischen 1804 und 1806 entstehenden Erinnerungen der Fürstin Daškova einen 1. Abschnitt, in dem Frauen aus der dichterischen Anonymität heraustreten und über einen Zeitraum von einem halben Jahrhundert deutlicher in der russischen Literatur Fuß gefaßt haben, als dies in Jahrhunderten zuvor möglich war, als abgeschlossen betrachten.

Gleichzeitig beginnt mit Anna Bunina und Mar'ja Zvejkova eine Zeit, in der das Schaffen von Frauen allgemeine, auch öffentliche Aufmerksamkeit und Resonanz erfährt und aus dem Zustand von Ausnahmeerscheinungen herauszutreten beginnt. Dichterrinnen sind auf dem Wege von Berufung zum Beruf, ohne diesen Schritt zwischen 1806 und 1829, den wir für den 2. Abschnitt ansetzen, gänzlich beschreiten zu können.

In Rußland vollzieht sich dies in einer weit ins 19. Jahrhundert hineinreichenden Salonkultur. Dies ist für die Frauen kein Widerspruch. Die Salons dieser Zeit, nicht nur auf Litera-

tur ausgerichtet, aber unter den harten Zensurbedingungen eines der wesentlichsten Verwirklichungsfelder für Literaten, kommen den Frauen insofern entgegen, als die geistige Auseinandersetzung für eine Zeit Teil ihrer Häuslichkeit wird, jener Häuslichkeit, in die man Frauen verwiesen hatte. Ohne ihr Haus als Frau zu verlassen, entrinnen sie dessen bisheriger Enge. Einmal herausgetreten, treffen sie nun auch auf einen anderen, einen öffentlichen Gebrauch von Literatur, auf Bildungsinstitutionen, auf Dichterkreise, auf eine breitere Palette von Zeitschriften, die es dann auch solchen Frauen gestattet, sich ihren literarischen Interessen zu widmen, die weniger begüterten Kreisen angehörten.

Wenn Belinskij aus dieser Zeit 26 Nachdichterinnen aufführt und dann enthusiastisch ausruft: "Но что все эти писательницы перед знаменитою в свое время г-жею Анною Буниною?"¹⁸, so ist das nun schon ein genauerer Hinweis auf eine wachsende Zahl von Schriftstellerinnen und gleichzeitig die Anerkennung eines herausragenden Talentes.

Und dieses Herausheben ist offenbar nicht nur die subjektive Sicht Belinskijs, sondern dahinter stand z.B. auch eine Institution: Die gesammelten Werke Buninas wurden von der Russischen Akademie herausgegeben, sie selbst war Ehrenmitglied der "Беседа" vom Gründungstage an. Für die russischen Frauen geht Bunina einen entscheidenden Schritt. Ihr Weg zur Literatur ist geprägt durch eine für russische Frauen in dieser Zeit bemerkenswerte Selbständigkeit. Mit ihrer zu Studienzwecken erfolgenden Übersiedlung in die Hauptstadt - sie war und blieb unverheiratet - demonstrierte sie außergewöhnliches Selbstbewußtsein, was rasch dazu führte, ihr Leben und Schaffen mit vergleichbaren Frauenbildern aus der Geschichte bildhaft in Zusammenhang zu bringen. Man nannte sie "Russische Sappho", "zehnte Muse" oder "Korinna des Nordens".

In bisher nicht gekanntem Maße wendet sich die professionelle Kritik ihrem Werk zu. Kjuhel'beker hatte in seinem Artikel "Разбор фон-дер-Борговых переводов русских стихов" Buninas Gedicht als "произведение, полное глубокой печали"¹⁹ herausgehoben, und Karamzin schrieb: "Ни одна женщина не писала у нас

так сильно, как Бунина"²⁰.

Anna Bunina war noch eine Ausnahme, und stand dennoch nicht mehr allein. Frauen wie Moskvina, Izvekova, Bolotnikova, Kričevskaja und Kul'man wurden von der Kritik bemerkt. Herausgehoben werden neben Bunina zunächst Anna Volkova, die ihr Leben fast ausschließlich der Dichtkunst widmete, und - die alle überstrahlende Zinaida Volkonskaja.

Zinaida Volkonskaja kann als eine Persönlichkeit der russischen Kunstgeschichte des frühen 19. Jahrhunderts angesehen werden, in der die subjektiven und objektiven Möglichkeiten, die einer Frau aus begüterttem Hause für die produktive Kunstausbübung gegeben waren, zunächst ihre vollständige Ausprägung erhielten, und dann dennoch an den gesellschaftlichen Zwängen scheiterten. In der traditionsreichen Fürstenfamilie Belosel'skij-Belozerskij 1789 in Turin geboren, verdankt sie ihre Berühmtheit vor allem drei Faktoren: der Vielfalt ihres künstlerischen Talents, der markanten Rolle, die sie auf Grund ihrer Herkunft und der späteren Ehe mit dem Fürsten Volkonskij in der Moskauer Literaturgesellschaft spielen konnte, und ihrer hohen Stellung bei Hofe, die sie mit Aleksander I. bis nach Paris und London führte. Gleichzeitig Schriftstellerin, Komponistin, Sängerin und Historikerin - stellt sie für Rußland eine Persönlichkeit dar, die von ihrem Talent her am ehesten berufen war, die Domäne der Männer in der Anerkennung ihrer Kunst zu durchbrechen. Ihre demonstrative Anteilnahme für die ihre Ehegatten oder Brüder in die sibirische Verbannung begleitenden Frauen verurteilter Dekabristen - sie bereitete ihnen in Moskau einen triumphalen Abschied - ließ sie ins Blickfeld der zaristischen Geheimpolizei geraten, und sie verließ, da sie ohnehin dem Katholizismus nahestand, Rußland für immer.

Somit wird etwa 1829/1830 eine gewisse Zäsur deutlich. Nachdem Elizaveta Kul'man bereits 1825 aus ihrem schöpferischen Leben gerissen wurde, Zinaida Volkonskaja 1829 gezwungen war, nach Italien zu gehen und Anna Bunina 1829 verstarb, neigte sich ein zweiter Abschnitt des Eintretens russischer Frauen in die Literatur seinem Ende zu, nicht ohne jedoch das Feld, in dem sich Frauen in der Literatur bewegen konnten, erheblich erwei-

tert zu haben.

Auf der Basis der errungenen Öffentlichkeit konnte zwischen 1830 und 1840 eine starke Frauenliteratur entstehen. Frauen haben teil an den nach dem Scheitern des Dekabristenaufstandes sich bietenden kärglichen Verwirklichungsbedingungen der Literaten. Daß dies auch weiterhin in musikalisch-literarischen Salons geschieht, bringt Evdokija Rostopčina und Karolina Pavlova zu überdurchschnittlicher Anerkennung.

Gleichzeitig erfährt - unter den allgemeinen Bedingungen einer allmählichen Kommerzialisierung der Literatur - das Wirken der schreibenden Frauen auch in den Gattungen eine Belebung und **Differenzierung nach Dichterinnen und Prosautorinnen**. Dies könnte zum einen als diesen 3. Abschnitt prägend angesehen werden. Zum zweiten verfügen Schriftstellerinnen jetzt über ein ansehnlich großes, gedruckt vorliegendes Werk, das sie zunehmend unabhängiger macht von der "Salonwirksamkeit" und das ihre materielle Situation verbessern hilft. Dies hat zum dritten zur Folge, daß sich eine umfangreicher werdende professionelle Literaturkritik nun auch ihrem Werk zuwendet.

Freilich markieren solche Zäsuren, wie sie vorläufig von uns mit den Jahren 1829/30 angenommen wurden, nie sehr feste Grenzen. So gaben Anna Gotovceva 1826 und Nadežda Teplova 1827 zwar ihr literarisches Debüt, doch liegt der Schwerpunkt ihres Schaffens sichtlich in den dreißiger Jahren. In diesem Jahrzehnt treten dann Rostopčina und Pavlova, Nadežda und Serafima Teplova stärker in der lyrischen Gattung und Elena Gan, Nadežda Durova und Anna Zontag vor allem in der Prosa auf und geben der russischen Frauenliteratur das bereits angedeutete Gepräge.

So verschieden Erfahrungsbereich, Schreibweise und persönliches Schicksal dieser Frauen auch sind - in einem treffen sie sich: Sie sind mit ihren Werken Chronistinnen der eigenen Unfreiheit, jener Unfreiheit, die Belinskij mit den Worten charakterisiert: "Русская девушка - не женщина в европейском смысле этого слова, не человек: она не что другое, как невеста"²¹.

Lyrisch thematisieren dies Pavlova und Rostopčina. Durova entflieht ihrer häuslichen Enge mit einem extremen Schritt: Sie

dient als Mann verkleidet in einem Kavallerieregiment, nimmt am Feldzug gegen Napoleon teil und macht diese Erfahrungen zur Grundlage ihres Buches "Кавалерист-девица" - übrigens zu derselben Zeit und in demselben Krieg wie die Potsdamerin Eleonore Prochaska.

Pavlova verläßt nach Enttäuschungen Rußland für immer und hoffte doch mit ihrem großen Poem "Кадриль" in die Literaturgesellschaft zurückkehren zu können. Rostopčina gilt nach dem Tode Puškins für einige sogar als die größte russische Dichterin, eine Krone, die später nur noch einer Frau angetragen wurde - Anna Achmatova.

Doch waren diesem Thema in einer sich entfaltenden revolutionär-demokratischen Literatur, die sich immer stärker auch für soziale Belange einsetzen wollte, Grenzen gesetzt. Noch waren es vor allem die Aristokratinnen der Oberschicht, die einer gewaltsamen Veränderung der Welt mißtrauten, was zu einem tragischen Isoliertwerden führte. Der Widerspruch ihrer Dichtung zu den Idealen einer sich stärker auf Gesellschaftsutopien denn auf klassische Kunstideale beziehenden Literatur mußte größer werden, ihre eben noch große Akzeptanz wich vernichtender Kritik.

Elena Gan, die als Frau eines Offiziers der Enge eines bestimmten Kreises entrinnen konnte, wird am ehesten diesen neuen Literaturvorstellungen gerecht und steht mit ihrer Prosa an der Schwelle einer sozialkritischen Frauenliteratur in Rußland.

Wie wenig die Anerkennung russischer Dichterinnen dem ihnen wirklich Eigenen, dem Besonderen galt, was sie in die Literatur einbringen wollten, zeigt sich in den folgenden Jahrzehnten. Wenn überhaupt etwas in der Literaturgeschichtsschreibung blieb - und es wurde zunehmend weniger - so waren es jene Texte, die der geltenden Schreibweise am nächsten kamen. Als Beispiel: Evdokia Rostopčinas Gedicht "Насильный брак", gleichzeitig ihrem Generalthema der gewaltsamen Verheiratung der Frau aus Standes- und Kapitalrücksichten gewidmet wie auch gegen die Unterwerfung Polens durch Rußland gerichtet, blieb aus letzterem Grunde anerkannt. Dem Schaffen der Romantikerin Rostopčina aber kann man damit nicht annähernd gerecht werden.

Die nachfolgenden beiden Abschnitte, die fünfziger und sechziger sowie die siebziger und achtziger Jahre sind durch die eben angedeuteten Widersprüche einer der weiblichen Dichtung nicht adäquaten Wertung durch die Literaturgeschichtsschreibung gekennzeichnet. Wenn ich sie dennoch im Moment nicht als einen gemeinsamen Abschnitt ansehe, so liegt dem die Beobachtung zugrunde, daß in bezug auf die russische Frauenliteratur die fünfziger Jahre eher auf die vergangene große Zeit zurückverweisen, die siebziger und achtziger Jahre dagegen den Keim einer Neubestimmung in sich tragen.

So zeichnet sich in den fünfziger und sechziger Jahren, die wir zunächst als einen 4. Abschnitt sehen, eine Situation schreibender Frauen ab, in der sie sich in die Gegensätze slawophiler und revolutionär-demokratischer Gesellschaftsentwürfe gestellt sehen, ohne daß sie - da an der wirklichen Auseinandersetzung nicht beteiligt - für eine der beiden Seiten Partei ergreifen konnten. Sie reagieren darauf in zweierlei Hinsicht: In ihren Salons, die die frühere gesellschaftliche Bedeutsamkeit verloren haben, suchen sie zu vermitteln, und in ihrer Literatur wenden sie sich der Erinnerung und Beschreibung des russischen Lebens zu. Beides wird ihnen als Schwäche ausgelegt.

Als die fünfziger Jahre mitprägend kann das Schaffen der drei Schwestern Nadežda, Sof'ja und Praskov'ja Chvoščinskaja angesehen werden. Vor allem Nadežda Chvoščinskaja nutzte ihre subtile Kenntnis des ländlichen Lebens um Rjazan', und - so Luther - beobachtete ihre Umgebung sehr kritisch und mit einem scharfen Urteil. Dies bezog sich vor allem auf die kleinen Gutsbesitzer und Beamten, zu denen sie persönlichen Kontakt hatte. Sie gelangte zu feinsinnigen Zeitstudien und schuf originale Charaktere, die mitunter die großen Charakterstudien Saltykov-Ščedrins vorwegnahmen.

Für Nadežda Sochanskaja trifft in besonderer Weise zu, daß ihre Prosa sowohl deshalb Anerkennung gefunden hat, weil sie das Leben der kleinen Gutsbesitzer aus eigener Erfahrung so gut kannte und einfühlsam in Geschichten wiedererstehen ließ, wie ihr Schaffen auch nach einer kurzen Blütezeit gerade dadurch ins Feuer der Kritik geriet und schließlich der Vergangenheit an-

heimfiel, weil der aus einem räumlich begrenzten Blickfeld hervorgehende Autorenstandpunkt als zu eng und den Forderungen nach Veränderungen nicht adäquat angesehen wurde. Konnte man wirklich in Sochanskajas Darstellung einen Ruf nach Wiederbelebung dieser Verhältnisse sehen, nur weil sie die Vertreter dieser "eines natürlichen Todes sterbenden Zeit", wie sie es in ihrer Romanchronik "Из провинциальной галереи портретов" geschrieben hatte, in ihren menschlich sympathischen Zügen beschrieb? Genau das aber wurde ihr von der Kritik vorgeworfen.

Ihrerseits hatte die revolutionär-demokratische Seite zwar das Thema der Emanzipation auf ihre Fahnen geschrieben, jedoch eigene große Schriftstellerinnen nicht hervorbringen können. Das große Talent der Avdot'ja Panaeva, angedeutet in ihrer frühen Erzählung "Семейство Тальниковых" und überliefert durch ihre "Воспоминания", ist anschaulicher Beweis davon.

Die nachfolgenden siebziger und achtziger Jahre spiegeln die weiter gesunkene Akzeptanz der Schriftstellerinnen wider. In der öffentlichen Diskussion vermißt man nun große Namen. Zwar schreiben sowohl Panaeva als auch Chvoščinskaja ihr Werk fort, werden von der Kritik jedoch kaum zur Kenntnis genommen. Ob dies als Stagnation beschrieben werden muß, ist noch offen. Geht man von einem weiteren Literaturbegriff aus und versteht Texte pädagogischen Inhalts oder publizistischer Absicht darunter und berücksichtigt die Mitarbeit von Frauen in Zeitschriften - als Herausgeberinnen und Übersetzerinnen - so stößt man auf viele Namen, die zumindest eines belegen: Die Basis, auf der Frauen ins öffentliche Leben, darunter auch uns literarische, eintreten, ist wesentlich breiter geworden.

Wir wollen diesen 5. Abschnitt, der im Moment wohl am schwersten eng literaturwissenschaftlich zu beschreiben ist, sondern einer umfassenderen kulturellen Sicht bedürfte, deshalb benennen: "Saattbett einer aus vielen Schichten gespeisten Frauenliteratur". Wir greifen zu diesem von Gerda Lerner²² für die amerikanische Frauenliteratur gefundenen Bild deshalb, weil das persönliche literarische Werk einzelner dieser Frauen oft gering erscheint, jedoch in der Folgezeit Teil, Basis oder Stütze eines neuen Aufschwungs ist.

Ganze Familien der russischen Intelligenz widmen sich der Literatur wie die Beketovs oder die Solov'evs. Elizaveta Vodovozova-Semevskaja mit ihrem beachtenswerten mehrbändigen Werk "Из русской жизни и природы" hat genauso Anteil an einer neuen Präsentation russischer Frauen wie die russisch schreibende, aber auch dem ukrainischen Kulturkreis angehörende Christina Alčevskaja, die über beinahe fünfzig Jahre eine Sonntagsschule leitete, die im Laufe der Zeit von etwa 15000 Frauen besucht wurde.

Die Teilnahme am militanten Flügel der Narodniki-Bewegung ist für die Frauen mit tiefer Tragik verbunden. Ihr Terror wurde mit härtesten, seinerseits unmenschlichen Strafen belegt, und das Mitleid der Nachkommen richtet sich mehr auf dieses neue Leid als auf die Glorifizierung der Tat. Sof'ja Perovskaja, die das Attentat auf Aleksandr II. geleitet hatte, wurde hingerichtet. Sof'ja Ginsburg verübte Selbstmord in Schlüsselburg, nachdem sie zunächst zum Tode verurteilt und dann zu lebenslanger Haft "begnadigt" worden war. Vera Figner verbrachte zwanzig lange Jahre in Einzelhaft in der Festung Schlüsselburg. Sie schrieb in dieser Zeit Gedichte, und niemand kann sagen, was sie auf diesem Gebiet in Freiheit hätte vollbringen können. Ihre Erinnerungen "Запечатленный труд" lassen ihr großes Talent jedoch erahnen.

Der Mechanismus der Überwindung bisher für Frauen geltender Tabus bis hin zur Selbstaufopferung im sozialen Kampf wird noch zu untersuchen sein. Die Kulturwissenschaft wird dazu soziale, psychologische und emanzipatorische Fragestellungen stärker als bisher auf die besonderen Bedingungen der Frau richten müssen, und in der Literaturwissenschaft bedarf es einer Zuwendung zu jenen Namen und Texten, die sich bisheriger Betrachtungsweise entzogen.

Das Jahrzehnt vor und nach der Jahrhundertwende, dem wir uns abschließend zuwenden, läßt, um im Bild zu bleiben, die "Saat" keimen, die von vielen Frauen vorher eingebracht worden ist. So breit gefächert, wie sich der Neuansatz für weibliches Schreiben in den siebziger und achtziger Jahren formierte, reicht seine Ausfüllung bis ins 20. Jahrhundert hinein. Wir haben diesen 6. Abschnitt deshalb charakterisiert, indem wir von

einer Polyphonie sprechen, die in gedrängtem Zeitraum Emanzipations-, Elite- und Massenerliteratur erblühen ließ.

Die Faktoren, die eine solche Polyphonie bewirkten, sind politischer, sozialer, emanzipatorischer und literaturimmanenter Art, wovon hier lediglich letzteres angedeutet werden kann.

Das heraufkommende "серебряный век" der russischen Poesie hatte bereits in seinem Vorfeld mit Mirra Lochvickaja und Ol'ga Čjumina Dichterinnen in seinen Reihen, was sich dann in den meisten Gruppierungen der russischen Moderne fortsetzte. Bei den Symbolisten ragen Zinaida Gippius und Poliksena Solov'eva heraus, unter den Akmeisten die beginnende Anna Achmatova und die geheimnisvolle Čerubina de Gabriak, Verbindung zu den Futuristen hat Elena Guro, und mit Těffi, Škapskaja, Cvetaeva blieben auch Dichterinnen außerhalb dieser Strömungen. Bereits 1909 schrieb In. Annenskij: "Женская лирика является одним из достижений того культурного труда, который будет завещан модернизмом истории"²³. Bei genauerer Betrachtung dieses "серебряный век" wird man darauf stoßen, daß der sichtliche Aufschwung nicht zuletzt auf eine bisher vermißte Traditionssuche zurückzuführen ist. Von symbolistischen Dichtern wird die Frau nicht nur erhöht und als Symbol des "ewig Weiblichen" verehrt, sondern z. B. mit Brjusovs Herausgabe der Werke Karolina Pavlovas erinnert man sich erstmals wieder der weiblichen Linie in der russischen Literatur. Pavlovas Verse

Одно, чего и святотатство
Коснуться в храме не могло;
Моя напасть! мое богатство!
Мое святое ремесло!²⁴

werden von den beiden großen Dichterinnen des 20. Jahrhunderts mehrfach zitiert und z. B. von Cvetaeva ihrer Arbeit "Наталья Гончарова"²⁵ als Epigraph vorangestellt.

Neben diesem Kult des "ewig Weiblichen" explodierte geradezu eine Massenerliteratur, die einem aufgestauten Lesebedürfnis entsprechen wollte, das sich auf alle Sphären des Lebens bezog. Schwer zu sagen, ob Arthur Luthers 1924 gemachte Bemerkung Lob oder Tadel birgt: "Sie (die Frauen - F. G.) sind nicht besser und nicht schlechter als ihre männlichen Kollegen ... Der wach-

senden Nachfrage entspricht das wachsende Angebot, und wie überall erweisen sich auch in Rußland die Frauen als viel geschickter in der Kunst, die Ware so zu liefern, wie das Publikum sie haben möchte"²⁶. Anastazija Verbickaja, Elena Nagrodsckaja, Ol'ga Šapir, Lidija Zinov'eva-Anibal tragen diesem Bedürfnis in einer deutlich auf den Emanzipationsgedanken orientierten Literatur Rechnung, wobei die Nähe zum Trivialen nicht zu übersehen ist. Die weitere Öffnung der Literaturgesellschaft für die russische Frau gerät in den Kriegs- und Revolutionswirren zunehmend in ein ideologisch determiniertes Feld. Weder 1905 - 1907 noch im Februar und Oktober 1917 haben sich ihre Träume erfüllt. Die einen haben daraufhin Rußland verlassen, andere mußten im Lande verstummen, wieder andere nahmen die juristische Gleichstellung der Frau nach 1917 als Hoffnungsansatz zu einer besseren Gesellschaft. Deren Schaffen wäre dann jedoch in einen anderen geistigen, ästhetischen und sozialen Rahmen zu stellen, was weitergehenden Darstellungen zum 20. Jahrhundert vorbehalten bleiben muß.

- 1 Mit diesem Beitrag stellt der Autor den in seiner Problem-skizze "Dichterinnen und Schriftstellerinnen in Rußland" verwendeten Systematisierungsansatz zur Diskussion. Siehe dazu: Slavistische Beiträge 289, München 1992.
- 2 Толстая, С. Ф.: Сочинения в стихах и прозе. Москва 1839, т. II, с. 8.
- 3 М. Lichonin legt die Lebensgeschichte Sarras ausführlich auf 75 Seiten dar.
- 4 Там же, т. II, с. 123 - 124.
- 5 Сочинения в стихах и прозе графини С. Ф. Толстой. В.: Отчественные записки 10/1840, с. 29.
Hier folgt Katkov ganz offensichtlich Gedanken Belinskijs, die dieser 1835 in seinem Aufsatz "Жертва" vorgetragen hatte. Siehe dazu: Белинский, В. Г.: Полное собрание сочинений. Москва 1953; т. I, с. 221 - 228.
- 6 Там же, с. 30.
- 7 Там же, с. 24.

- 8 Там же, с. 27.
- 9 Белинский, В. Г.: Полное собрание сочинений, т. XI, с. 579.
- 10 Там же, т. VII, с. 650.
- 11 Там же, с. 675.
- 12 Там же, с. 662.
- 13 Билевич, Н.: Русские писательницы XIX века. Москва 1847, с. 19.
- 14 Там же, с. 80.
- 15 Пономарев, С. И.: Наши писательницы. С.-Петербург 1891.
- 16 Eine informative Arbeit mit ausführlichen Literaturhinweisen erschien in jüngster Zeit von Пущарева, Н. Л.: Женщины Древней Руси. Москва 1989.
- 17 Verständlicherweise erfassen viele Arbeiten einen breiteren kulturellen Ansatz, wenn über russische Frauen des 19. oder 20. Jahrhunderts geschrieben wird, oder, wenn es sich um rein literaturwissenschaftliche Darstellungen handelt, exemplifizieren an einer Autorin. Engel, B.: Mothers and Daughters. Women of the Intelligentsia in Nineteenth Century Russia. Cambridge 1983. Heldt, Barbara: Terrible Perfection. Women and Russian Literature. Bloomington. Щепкина, Е.: Из истории женской личности в России. С.-Петербург. Wolffheim, E.: Die Frau in der sowjetischen Literatur. 1917 - 1977. Stuttgart 1979.
- 18 Белинский, В. Г.: Полное собрание сочинений, т. VII, с. 652.
- 19 Zitiert nach: Русская литература XIX века, Харьков 1959, с. 207.
- 20 In einem Beitrag des "Дамский журнал" No 9/XXXIII, февраль 1831, unterzeichnet mit "M", wird dieser später mehrfach zitierte Satz erstmals verwendet.
- 21 Белинский, В. Г.: Полное собрание сочинений, т. VII, с. 474.
- 22 Lerner, G.: Placing Women in History. In: The Majority Finds Its Past. New York 1979, S. 147 ff.
- 23 Анненский, Ин.: О современном лиризме. В: Аполлон 3/1909, с. 5.

- 24 Павлова, К.: Ты, уцелевший в сердце нищем. В: Павлова, К.: Полное собрание стихотворений. Москва-Ленинград 1964, с. 154.
- 25 Цветаева, М.: Наталья Гончарова. В: Цветаева, М.: Сочинения в двух томах, т. I, с. 35.
- 26 Luther, A.: Geschichte der russischen Literatur. Leipzig 1924, S. 370.

Алла Грачёва

Эстетика русского модерна и женская проза начала XX века (А. А. Вербицкая)

В 1910-е годы имя Анастасии Алексеевны Вербицкой пользовалось в читательских кругах не меньшей популярностью, чем имена Льва Толстого и Антона Чехова. Об этом свидетельствуют отчеты библиотек тех лет. Однако впоследствии ее имя было надолго забыто или упоминалось в ироническом или уничижительном контексте. В чем же заключался секрет кратковременного литературного успеха писательницы, ставшей не несколько лет одной из самых ярких звезд если не литературного Олимпа, то литературного демоса России начала века?

Вербицкая родилась в 1961 году в Воронеже. По матери она происходила из артистической среды. По отцу, майору А. А. Зяблову, она принадлежала к кругу небогатого служилого дворянства. Самыми сильными детскими впечатлениями, наложившими отпечаток на ее мироощущение, были, с одной стороны, рассказы бабушки – знаменитой провинциальной актрисы А. Бушуйкиной – о романтических приключениях и страстях артистов, а, с другой стороны, атмосфера и нравы московского Елизаветинского женского института, в котором Вербицкая училась. Среди учениц она прославилась как рассказчица. Впоследствии Вербицкая вспоминала: "Я начинала рассказывать: стихотворения в прозе, новеллы, романы ... Что это был за экзотический мир! Все красавцы и красавицы, все князья и графини ... Приподнятые чувства, мелодраматическая ситуация, необычайно запутанная интрига и пламенная любовь ..."¹ Но все ее ранние попытки писать кончались на первых же страницах задуманных многотомных романов.

После окончания института работа стала для Вербицкой не только необходимостью, но и способом самоутверждения. С 16-ти лет она была сначала гувернанткой, затем учительницей музыки и регентом хора в Елизаветинском институте, преподавательницей музыки в женской гимназии, корректором, журналисткой. Вербицкая не прекратила работать даже после того, как вышла замуж, родила трех сыновей и, наконец, добилась литературного признания и

финансовой независимости.

Из многообразного спектра идей 70-х годов две оказались наиболее созвучными настроениям начинающей писательницы. Первая — любое дело, которым занимается интеллигент, и в том числе литературное творчество, должно иметь демократическую основу. Вторая — идея борьбы за женское равноправие. Эта идея стала главной темой ранних произведений Вербицкой 80-х — 90-х годов. Ее повести и рассказы шли в русле "женской беллетристики" конца XIX века. Героини Вербицкой, находясь в поисках новых путей в общественной сфере, оставались верны старой семейной морали. В целом же это были произведения о "низах" русской интеллигенции: мелких служащих, бедствующих актерах, студентах, гувернантках и т.п. Используя название одного из рассказов Вербицкой, можно сказать, что постоянным сюжетом ее прозы были "незаметные драмы". По стилевой манере произведения Вербицкой ничем не выделялись из среднего уровня реалистической литературы конца века.

Но в начале 900-х годов произошли существенные изменения в мировоззрении Вербицкой. Изменилось и ее эстетическое кредо. Это было связано с развитием русской феминистской мысли конца века, когда произошел как бы новый возврат к идеям 60-х годов. Новый общественный статус женщины, достигнутый к концу века, заставил иначе взглянуть не ее семейное положение. Своеобразно преломились в связи с идеями феминизма и ставшие популярными в России философские идеи Ф. Ницше, подвергнувшего ревизии систему прежних ценностей. В конце 90-х годов у последовательной феминистки Вербицкой произошло крушение прежде заповедных "исконно женских" моральных догм. Для писательницы они стали еще одной ложью, скрывавшей современную женщину.

Изменение мировоззрения наметилось в повести "Освободилась" (1899), более четко выявилось в повестях "История одной жизни" и "Наши ошибки". А произведением, впервые последовательно отразившем не только новые идеи, но и новый стиль Вербицкой, стал роман "Дух времени" (1907). Он имел оглушительный успех у читателей и подвергся столь же шумной критике со стороны рецензентов. Роман стал бестселлером. За 4 года он выдержал 3 издания общим тиражом 51 тыс. экземпляров.

Неожиданный литературный взлет Вербицкой, занимавшей ранее

скромное место среди "идейных" писателей-реалистов второго ряда, во многом объяснялся резкой сменой ее художественной манеры. Ранние произведения Вербицкой принадлежали по художественному методу к кругу предчеховской реалистической литературы. В романе "Дух времени" писательница отбросила почти все приемы своего прежнего творчества. Новому "духу времени" уже не соответствовали "серенькие", "хмурые" герои и "типичные" обстоятельства. В поисках художественных средств, адекватных времени, Вербицкая обратилась к аккумуляции эстетических принципов модерна.

Как известно, стиль модерн стремился вобрать в себя настроения эпохи. Основной стилеобразующей категорией модерна стал "панэстетизм". Красота признавалась главной целью искусства и, в то же время, средством преобразования жизни. "Панэстетизм" был истоком для идеи жизнестроительства - пересоздания мира творческой волей художника. В связи с этим отношение искусства к действительности приобрело двойственный характер. С одной стороны, творец черпал вдохновение в пластических природных формах, с другой, преобразовывал их, создавая свой мир, являвшийся высшей реальностью. Модерну присуще также стремление к "синтетическому искусству", проникающему во все сферы бытия и быта. Из этого проистекал дуализм модерна как стиля, одновременно и элитарного, и демократического. Ему было присуще стремление стереть границы между художественными образцами - "высоким искусством" и тиражированным ширпотребом, доступным каждому. "Общепринятый набор" декоративных мотивов и предметов прикладного искусства в интерьерах русского модерна роднил между собой скромные квартиры людей "среднего достатка" и жилые покои дворцов и богатых особняков, создавая иллюзию общедоступности, демократичности этого стиля. Действительно, модерн во многом нивелировал художественные вкусы в быту, сделав общераспространенной точку зрения "просвещенного обывателя".² Своеобразное оправдание в новом стиле получили "низшие" жанры и формы искусств, ранее выпадавшие из поля зрения художников. Происходила эстетизация утилитарных элементов человеческого существования. Стиль входил в жизнь "просвещенного обывателя" через эстетику мелочей - посуды, вывесок, одежды, виньеток на почтовых конвертах и т.п. Через них "рядовой" человек как бы приобщался к грядущему целостному миру, преображенно-

му красотой.

В поисках адекватных "духу времени" художественных средств Вербицкая обратилась к романтическим традициям, которые, после заката "высокого" романтизма, стали достоянием так называемой "массовой" литературы. Идя в русле художественных исканий модерна, писательница произвела реабилитацию формы бульварного или сенсационного романа.

Роман "Дух времени" и следующий за ним, также ставший бестселлером роман "Ключи счастья" (1908 – 1913) основаны на поэтике исключительного и атипического. В "Духе времени" рассказана история любовных приключений индивидуалиста и эстетика Андрея Тобольцева. В нем Вербицкая воплотила свое истолкование ницшеанского типа "человека-артиста", отвергающего старую мораль, обладающего панэстетическим мироощущением. В "Ключах счастья" повествовалось о любви, жизни и смерти Мани Ельцовой – балерины- "босоножки", последовательницы Айседоры Дункан, также знаменитой разрушительницы устаревших моральных стереотипов. Все главные герои романов Вербицкой представляли перед читателями как необычные, недюжинные натуры, нарушавшие типологию своих социальных модулей. Так Тобольцев был "купеческим сыном", лишенным чего бы то ни было "купеческого", обладал необыкновенным артистическим талантом, сопоставимым с дарованием одного из прототипов этого героя – знакомого Вербицкой Константина Станиславского. Его друг Потапов являлся революционером, не "рядовым", а одним из руководителей Московского вооруженного восстания. Жена Тобольцева Катя оказывалась не простой учительницей музыки, а гениальной пианисткой. Так же и в "Ключах счастья" Маня из скромной гимназистки становилась прима-балериной, блиставшей на сценах мировых столиц. Ее возлюбленный Штейнбах сочетал в себе целый набор необыкновенных качеств: был бароном, богачем, красавцем, выдающимся адвокатом и т.п., что дало критике повод называть его придуманным Вербицкой сказочным принцем начала XX века. Если же герой был лишен какого-либо таланта, то он, по крайней мере, наделялся необыкновенной внешностью.

Изменились и принципы сюжетосложения. На смену однолинейному "жизнеподобному" повествованию пришла свойственная авантюрно-му роману множественность и запутанность сюжетных линий, резкая

смена кульминаций и ложных развязок. Такой тип сюжетного повествования также как бы диктовался самим "духом времени" - сюжетной "сжатостью" развития России начала века. Обращение писательницы к низовым формам литературы "действия" (в данном случае - к форме авантюрного романа) было первой, во многом наивной, попыткой той революции художественной формы, которая спустя 10 лет привела к новым, эстетически несравненно более удачным опытам по взламыванию плавного сюжетного повествования, которые будут осуществлены мастерами русского авангарда 20-х годов.

В романах Вербицкой эстетически целенаправленно использованы многие приемы, ставшие в начале века устойчивым достоянием литературного "бульвара". Так, например, ожили архаические приемы прямолинейного соответствия внешности и внутренней сущности героя. В то же время принципы социальной типизации сознательно нарушаются. В этом плане характерна в романе "Дух времени" сцена знакомства Тобольцева и его друзей-интеллигентов с типографским рабочим Невзоровым, когда его подчеркнуто элегантный облик и аристократические манеры разбивают их стереотипные представления о "сознательном пролетарии", как грубом невежде с мозолистыми руками.

Объективная обусловленность исторических событий соединяется в романах Вербицкой с роковой предопределенностью развития судеб героев. Категория рока сменила былые реалистические "гнет социальных обстоятельств" и власть "среды". В "Духе времени" Рок изначально довлеет над судьбами Тобольцева, его жены Кати, его родственницы Лизы, даже социал-демократа Потапова. В "Ключах счастья" Рок предстает в виде натуралистической концепции роли наследственности в судьбе человека. Согласно ей Маня Ельцова, как дочь алкоголика и сумасшедшей, не имела права на счастье, должна была нести крест предопределенной ей судьбы. Адепт этой теории аристократ Нелидов отказывался жениться на девушке, обреченной на вырождение. Его соперником и идейным противником оказывался Штейнбах, вступавший в поединок с роковыми законами наследственности за право Мани быть женой, матерью, вести полноценную творческую жизнь.

В романах использованы такие характерные для искусства модерна средства поэтики, как введение в текст семантики предве-

ствий и предчувствий, атрибутов роковой силы. Например, в "Духе времени" головка зеленой терракотовой статуэтки - "мертвой Лилеи" предвещает гибель Лизы. В "Ключах счастья" случайные, казалось бы, появления безумного дяди Штейнбаха как бы предвосхищают трагический исход судьбы главного героя.

Вербицкая использовала и присущую модерну знаковую символику произведений искусства, являющихся вечными инвариантами происходящих на бытовом уровне событий. В "Духе времени" постоянно возникает мотив драмы Гауптмана "Потонувший колокол" - история феи Раутенделейн, трагически погибающей при соприкосновении с лживым миром людей. Этот мотив представал символистским отблеском грядущей судьбы Лизы. В "Ключах счастья" одним из таких мотивов стало упоминание о портрете Мани Ельцовой, по описанию совпадающем с известным портретом балерины Иды Рубинштейн работы В. Серова. Этот портрет, возникая перед разными героями то в подлинном виде, то в описании, то в облике дешевой репродукции, каждый раз представал символом ускользающей из их жизни или преданной ими Красоты. Подобную же эстетическую нагрузку несут и постоянные сравнения персонажей романов с разными произведениями искусства: картинами, фресками, статуями. Столь же значимы и переполняющие произведения описания всевозможных художественных ценностей, которыми перегружены дома героев.

Одновременно романы Вербицкой насыщены бытом. В них фактографически точно указаны даты исторических событий, отображены мелочи тогдашних причесок, одежды, мебели, даже погоды. Фактография и быт, казалось бы, переполняют роман, но они нужны для своего же преодоления и преобразования. И это также характерная черта модерна. Как писал один из наиболее последовательных приверженцев этого стиля М. Врубель: "Когда ты задумаешь писать что-нибудь фантастическое - картину или портрет, ведь портрет тоже можно писать не в реальном, а в фантастическом плане - всегда начинай с какого-нибудь куска, который напишешь вполне реально. В портрете это может быть перстень на пальце, окуроч, пуговица, какая-нибудь малозаметная деталь, но она должна быть сделана во всех мелочах, строго с натуры. Это как камертон для хорового пения - без такого куска вся твоя фантазия будет пресная и задуманная вещь - совсем не фантастическая."³

И сама писательница, и ее современники не раз указывали на прототипы многих героев романов. Вспоминая о своих дальних родственниках – московских купцах, Вербицкая отмечала: "У них было двое детей: Лиза, послужившая мне прототипом для образа Лизы в моем романе "Дух времени", и сын ... Вася, кремень в свои двенадцать лет, весь в отца. С него я писала Капитона."⁴ В Андрее Тобольцеве причудливо соединялись черты К. Станиславского и В. Брюсова, в героях "Ключей счастья" узнавали сходство с Идой Рубинштейн, Вацлавом Нижинским и многими другими деятелями из артистического, политического и литературного миров Москвы и Петербурга.

Но эта прототипичность художественных образов также служила для создания картины жизни, преображенной волей писательницы. В "Духе времени" такое, на первый взгляд, типичное семейство купцов Тобольцевых соединяло в себе черты многих богатых купеческих семейств (Морозовых, Мамонтовых, Рябушинских и др.), сыгравших яркую роль в русской культуре начала века. А фактографическая точность в изображении революционных событий 1905 года была основой для создания романтической "творимой легенды" о революции, ориентированной на традиции романа В. Гюго "Отверженные". Как и в произведении французского романтика, революция в романе Вербицкой представляла как прекрасный, но обреченный прорыв из сферы быта в высший мир Бытия. Подобно главным героям романа Гюго, Тобольцев оказывался на баррикаде "случайно", но эта "случайность" была проявлением Рока. Уход героя сражаться на баррикады Пресни был реализацией его стремления слиться с мировым "духом музыки", который он слышал в трагическом финале народного восстания.

По-новому трактовалась в романах Вербицкой и излюбленная ею тема женской эмансипации. Любовные приключения Тобольцева представляли как поиски человеком нового типа женщины, родственной ему по духу, также отринувшей прежние устаревшие нормы морали. Открывая роман историей счастливого брака Тобольцева и Кати, писательница начинала там, где обычно кончались классические любовные романы XIX века. Теперь душевные драмы героинь Вербицкой, как правило, были связаны с их верностью старым догмам, сковывавшим женщину. Духу времени соответствовал и конец прежне-

го семейного быта. В "Ключах счастья" целью романистки было представить историю "новой" женщины, которую искал, но так и не встретил Тобольцев. В письме к цензору Н. В. Дризену Вербицкая так разъясняла идею "Ключей счастья": "Женщина, не ставь любовь в центр своей жизни, чтоб не сделаться банкротом, когда любовь уйдет. Посвяти себя науке, искусству, творчеству, деятельной любви к людям. Не гонись за маленьким личным счастьем. Победи свою страсть, освободи свою душу для великого и вечного. И "ключи счастья" будут в твоих руках".⁵ Но сама же Вербицкая отступала в своих романах от декларируемой новой догмы. Так в последней части романа "Ключи счастья", озаглавленной "Победители и побежденные", все главные герои, включая и "новую женщину" Маню Ельцову, оказывались "побежденными" своими чувствами и гибнущими от недостатка, пользуясь термином Вербицкой, "маленького личного счастья".

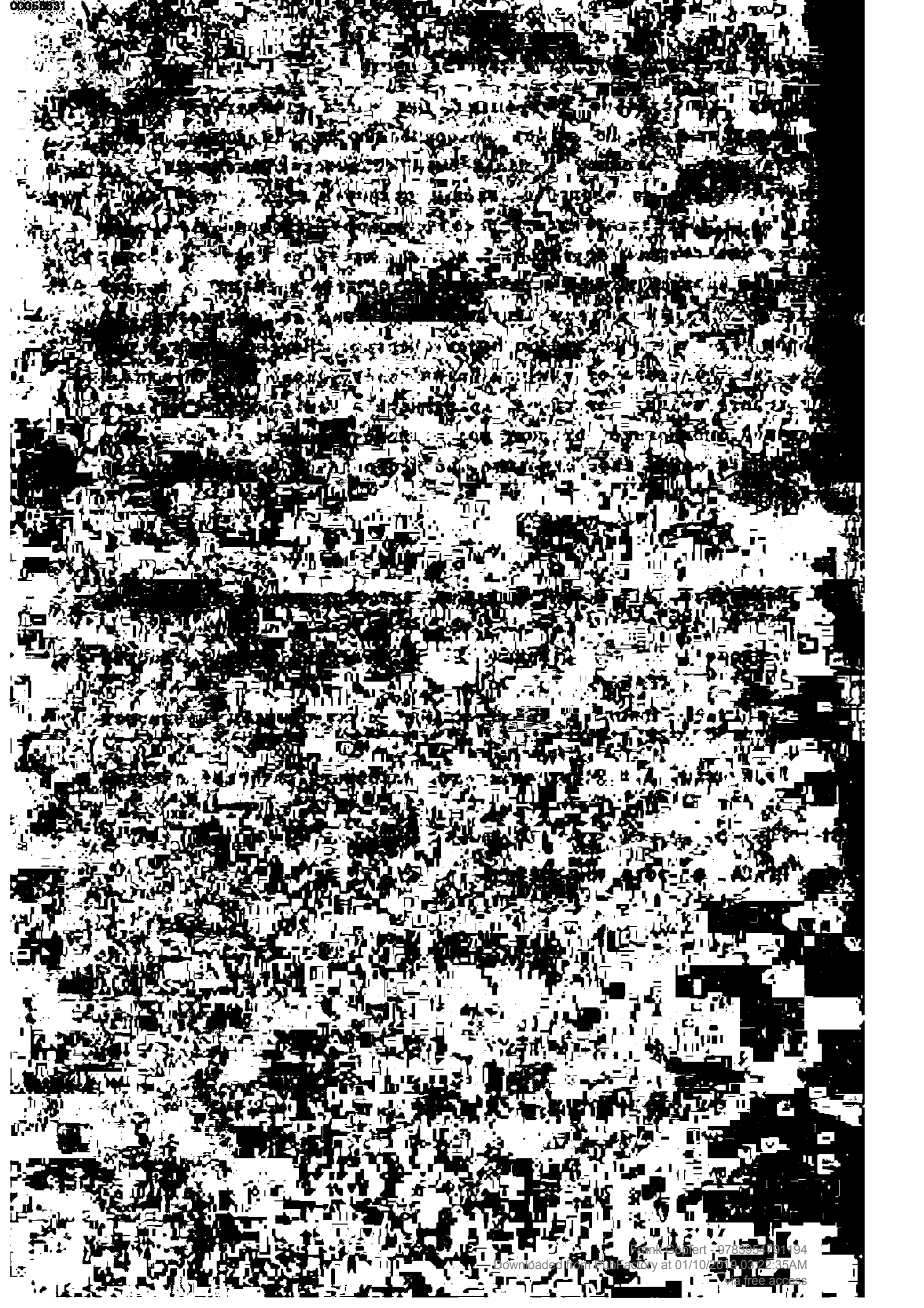
"Ключи счастья" имели еще более шумный успех, чем "Дух времени". Продолжением триумфа писательницы стала экранизация романа, осуществленная в 1913 году В. Гардиным и Я. Протазановым. Главные роли исполнили известная балерина О. Преображенская (Маня) и "звезда" экрана В. Максимов (Штейнбах). Эта экранизация стала самой популярной картиной русского кинематографа начала века. Она пользовалась таким зрительским успехом, что владельцы кинотеатров выносили из зала стулья, чтобы дать максимально большому числу людей посмотреть знаменитую "фильму".

После романа "Ключи счастья" для Вербицкой начался период творческого кризиса. Манера, найденная и примененная Вербицкой в двух "современных" (как она сама определила их тип) романах, себя исчерпала. Стиль модерн выходил из моды, становился не "современным", и следование ему в литературе стало казаться смешным и претенциозным. Это стало очевидно при появлении в 1914 - 1916 годах следующего романа Вербицкой - "Иго любви", уже не имевшего успеха.

Революция 1917 года положила искусственный конец литературной карьере писательницы. В 1919 году ее книги были объявлены порнографическими и вредными для революционного пролетариата. Благодаря вмешательству М. Горького склад ее изданий был спасен от сожжения. Но в 1924 году книги Вербицкой были вновь, и на

этот раз окончательно, запрещены. Она могла печататься только под псевдонимами. Но и без исторических причин писательница оказалась не способной к дальнейшей творческой эволюции. Как свидетельствуют ее неопубликованные рукописи 20-х годов, она и в эти годы продолжала писать в стиле модерн, который в те годы казался уже смешной архаикой. И все же, пусть на краткое время, Вербицкая явилась точной выразительницей "духа времени" в формах стиля времени, и в этом заключено значение ее творчества, о котором она писала незадолго перед смертью: "Надеюсь, что и для потомства, далекого от уличной брани газет, давно исчезнувших в круговороте жизни, мои книги, хранящиеся в Румянцевском музее и Публичной библиотеке, откроют мое истинное лицо, и для будущего поколения я займу свое скромное, но неоспоримое место в русской литературе".⁶

- 1 Вербицкая, А.: Моему читателю. Автобиографические очерки. Москва 1908. С. 248.
- 2 Борисова, Е. А., Стернин, Г. Ю.: Русский модерн. Москва 1990. С. 278.
- 3 Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике. Ленинград 1976. С. 222.
- 4 Вербицкая, А.: Моему читателю. Автобиографические очерки. С. 122 - 123.
- 5 ГПБ, ф. 29, ед. хр. 110, л. 5.
- 6 ЦГАЛИ, ф. 1042, оп. 2, ед. хр. 47, л. 38.



Angela Huber

Ekaterina Petrovna Lačínovas Roman

"Проделки на Кавказе"

Im Jahre 1844 erschien in St. Petersburg der Roman eines gewissen E. Hamar-Dabanov "Проделки на Кавказе" ("Machenschaften, Gaunereien im Kaukasus")¹. Bereits nach sechs Wochen waren annähernd 300 Exemplare verkauft. Daß sich hinter dem mit Bedacht gewählten Pseudonym eine Autorin verbarg, dürfte zumindest dem aufmerksamen Leser der "Библиотека для чтения" nicht entgangen sein. Dort war im Jahre 1842 ein Auszug aus dem Roman abgedruckt worden, den Baron Brambäus (Senkovskij) seitens der Redaktion kommentierte: "Эта занимательная и разнообразная картина особенных нравов, необыкновенных характеров и чудесных происшествий, освещенная лучом тонкого, проницательного взгляда русской женщины, обещает нам чрезвычайно интересный роман, который вскоре явится в свет под заглавием «Кавказские проделки»"².

"Hamar-Dabanov" ist das Pseudonym von Ekaterina Petrovna Lačínova (1813 - 1896). Als Tochter eines Kammerherren des Zaren, P. Šelašnikov, wurde ihr eine glänzende Ausbildung zuteil. Im Jahre 1836 folgte sie ihrem Ehemann, dem General N. E. Lačínov, in den Kaukasus. E. Vejdenbaum schreibt in seinen "Кавказские этюды" (1901), daß die Lačínova sowohl bereits zu Hause als auch später im Kaukasus engen Kontakt zu Offizieren wie zu Schriftstellern pflegte, daß sie sich durch einen "wachen Verstand und ihre anziehende Erscheinung auszeichnete"³.

Das Buch der Generalsgattin löste "lautes Zensurgetöse" aus. Zar Nikolaj I. soll, Augenzeugenberichten zufolge, völlig außer sich vor Wut gewesen sein. Kriegs- und Bildungsministerium sowie die III. Abteilung wurden aktiv, an den Zensor, den Moskauer Professor N. I. Krylov, erging eine Vorladung. Schließlich beschlagnahmte man das Buch: "В ней есть много сомнительных мест, которые не должны бы быть передаваемы читающей публике!"⁴, wie es in einem Schreiben Dubel'ts an Uvarov heißt. Für die Besitzer der bereits verkauften 300 (von 1200) Exemplaren kam diese "prophylaktische" Maßnahme allerdings bereits zu spät. Man

verhörte die Autorin und stellte sie unter Polizeiaufsicht. Wie wir wissen, teilen Schriftstellerin und Werk dieses Schicksal mit unzähligen russischen Geistesschaffenden des 19. und des 20. Jahrhunderts. Angesichts dieser Publikationsgeschichte überrascht jedoch die Tatsache umso mehr, daß der Roman bereits 1846 in deutscher Sprache unter dem Titel "Moscowiter und Tcherkesen" in Leipzig veröffentlicht wurde. Sowohl die russische Ausgabe als auch die deutsche Übersetzung sind bereits in Fürst Golicyns "Библиографический словарь русских писательниц" (1889) ausgewiesen und werden hier eindeutig der Lačnova zugeordnet. Es ist ersichtlich, daß die Identität des Autors Hamar-Dabanov für die russische Gesellschaft bereits seit der Publikation 1844 ein eher "offenes Geheimnis" war⁵.

Worin aber lag die Brisanz des Textes, von welchen "Machenschaften im Kaukasus" ist bei der Lačnova die Rede?

Thema des Romans ist der Krieg im Kaukasus, ein Krieg, der von Rußland mit unterschiedlicher Intensität über mehrere Jahrzehnte geführt wurde.

"Следствием присоединения Кавказа к России было порабощение царизмом его народов. Естественно, это привело к возникновению освободительных движений, которые были сложными общественными явлениями, далеко не однозначными по своей внутренней сущности и последствиям. Вооруженное сопротивление горцев Северного Кавказа завоевательной политике царизма растянулось на десятилетия. В конце столетия в антиколониальную борьбу включились и народы Закавказья.

Для народов России долгое время это была чужая борьба, а когда лилась русская кровь (при покорении кавказских гор), то в лице «немирного» чеченца или черкеса возникал устойчивый образ врага. К тому же царизм намеренно культивировал и разжигал, с одной стороны, великорусский шовинизм, с другой - межнациональную рознь на окраинах, в том числе и на кавказской окраине."⁶

Verschiedenste Autoren des 19. Jahrhunderts reflektieren dieses Ereignis in literarischen Werken aus jenen Jahren. Die Lačnova entlarvt diesen Krieg kompromißlos. Die Unfähigkeit der Generallität, gefälschte Siegesmeldungen, Eigenmächtigkeiten (Продел-

ки!) der Militärbürokratie sowie die persönliche Verantwortung authentischer historischer Gestalten aus den Reihen der Militärs werden schonungslos aufgedeckt und eindeutig bewertet.

"Я не знаю, что было в то время, но теперь служба наша трудна тем, что не разберешь, кто начальник, кто посторонний: все распоряжаются, повелевают. В походе - два ли батальона: смотришь, отрядный начальник назначает себе начальника штаба, этот в свою очередь дежурного штаб-офицера, который набирает себе адъютантов, те берут кого хотят в писаря, и так является, сам собою, импровизированный целый штаб; ему нужны урядники и казаки на ординарцев и на вести; люди балуются с денщиками без всякого присмотра, так что жаль давать туда хороших казаков. Мало того: придешь в лагерь - ступай с целю сотней, коси сено, руби дрова и привези для штаба; даже воды, если речка или колодец довольно далеко, носи для штаба. Кончится экспедиция, выдадут награды ... кому? ... Штабным писарям, бессменным ординарцам и вестовым, а настоящие молодцы, бывшие во фрунте, истинно отличившиеся, не получают ничего."⁷

Unverhohlen bekundet die Autorin ihre Sympathie für die Völker des Kaukasus, sie sieht das Kardinalproblem im gegenseitigen Nicht-Verstehen der kämpfenden Parteien. Die von ihr stammende große Anzahl von Erläuterungen und ausführlichen Textanmerkungen bezüglich wesentlicher Realien wie etwa ethnokultureller Besonderheiten der "Tscherkessen", ihrer militärischen (S. 92) wie religiösen (S. 96) Riten, ihrer Auffassungen zur Ehe (S. 97) oder ihres Aberglaubens (S. 98) u. a. sind weit mehr als "exotisches" Beiwerk. Sie zeugen von aus echter Akzeptanz und innerer Verbundenheit mit den Kaukasiern resultierendem Interesse und umfassender, gründlicher Beschäftigung mit Leben und Geschichte der dort beheimateten Völker⁸.

Lačinovas offener Umgang mit diesem diffizilen Thema, das in den vierziger Jahren kaum aktueller sein konnte, veranlaßte einige Kritiker dazu, den Roman als "politisches Pamphlet" zu apostrophieren. Die Porträts vieler hochrangiger Offiziere in ihrem Roman sind so eindeutig, daß trotz veränderter Namen die authentischen Personen problemlos identifizierbar sind. Wohl

selten hatten Regierung und Privatpersonen ein derart ausgeprägtes gemeinsames Interesse daran, daß ein Buch seine Leser nicht erreichte. Zu diesem Personenkreis zählte General G. Ch. Zass z. B., dessen "Expeditionen" weit über den Kaukasus-Krieg hinaus traurige Berühmtheit erlangten, da er den toten Tscherkessen die Köpfe abschlagen ließ, um sie für "wissenschaftliche" Untersuchungen nach Berlin transportieren zu lassen. Im Roman trägt er den Namen "Teufel" (Šajtan) und wird so eindeutig charakterisiert, daß an seiner Identität kein Zweifel besteht⁹.

Doch erschöpft sich die Darstellung der Lačinova nicht in bösen, verzerrten Porträts widerlicher oder dümmlich-arroganter Offiziere, die, wie die Autorin in einem Brief an den Polizeichef Orlov hintergründig-naiv glauben machen will, in erster Linie als Produkte ihrer privaten Rachegefühle angesehen werden müssen¹⁰. Ebenfalls leicht zu erkennen sind die mit Sympathie, ja Hochachtung gezeichneten Gestalten des Oberst Adams, er trägt Züge des Freundes und Sekundanten Puškins, K. K. Danzas (1801 - 1870), oder des Majors Lev, der an Puškins jüngeren Bruder Lev (1805 - 1852) erinnert. Einige Namen historischer Persönlichkeiten des Krieges wie auch vieler Schauplätze fügt Lačinova unverlüsselt ein.

Ein ganz besonderer Beleg für ihr Spiel mit Fiktion und Wirklichkeit ist die Einbeziehung Grušnickijs in das Figurenensemble des Romans. Lermontovs Gestalt wird hier bis ins Groteske gesteigert, die Lačinova zeigt die ganze Erbärmlichkeit dieses "Typus' der 40er Jahre", ihr Grušnickij ist ein Feigling, versessen auf billige Effekte".

Doch liegt die Brisanz des Textes, der sich die Lačinova bewußt gewesen sein muß, noch in einer weiteren Komponente. Viele Details - zu viele, um zufällige Parallelen zu sein - weisen darauf hin, daß sie als Prototyp für ihre zentrale Romanfigur Pustogorodov den Dekabristen und Schriftsteller Aleksandr Bestužev-Marlinskij (1797 - 1837) wählte. Neben der Beibehaltung des Vornamens Aleksandr sowie des Vornamens der Mutter Bestuževs, Praskov'ja, sind es vor allem eindeutige biographische Übereinstimmungen, die neben der persönlichen Bekanntschaft der Autorin auf diesen hinweisen:

"Достигнув возраста юноши, Александр обращал на себя общее внимание стройностью, красотой, живостью, богатыми дарованиями ума. Служба, как говорится, ему везла и предвещала блистательный карьер, как вдруг молодец попался, был предан суду и разжалован в рядовые без выслуги с лишением чинов и дворянства, не знаю за что, потому что я принял за правило редко верить рассказам разжалованных."¹²

Aus Bestuževs Briefwechsel mit seinem Bruder Pavel geht eindeutig hervor, daß die Lačinova und Bestužev einander kannten und wahrscheinlich sehr enge persönliche Kontakte unterhielten. Viele Standpunkte und Äußerungen Pustogorodovs decken sich mit Einschätzungen, die Bestužev auch in Briefen an seine Angehörigen äußerte. Auch im Bemühen, in den Bewohnern der Kaukasusregion mehr zu sehen als "zu domestizierende Wilde", spiegelt sich eine wichtige Linie dekabristischen Denkens. Den engen persönlichen, ja privaten Kontakt hat die Lačinova (wohl nicht zuletzt aus Rücksicht auf ihren Gatten) nie offen bekannt, sie hat im Gegenteil alles versucht, um die Bezüge zu Bestužev im Roman nicht zu offensichtlich werden zu lassen. Pustogorodov wird erst seit den fünfziger Jahren unseres Jahrhunderts mit Bestužev in Zusammenhang gebracht (Titov)¹³.

Die enge Verbundenheit mit den Dekabristen und ihren weltanschaulichen Positionen verdeutlicht die Lačinova nicht zuletzt durch die Wahl ihres Pseudonyms: Der Hamar-Daban, ein Gebirgszug am südöstlichen Ufer des Baikal, ist ein dekabristisches Symbol. Es steht für den unendlich langen, kräftezehrenden Weg, auf dem die Gebirgskette trotz tagelanger Märsche fern bleibt, ein trotz aller Mühsal unerreichbares Ziel für die Verbannten ...

Doch nicht nur in den Kapiteln der eigentlichen Kaukasus-Handlung erweist sich die Lačinova als sensible, aufmerksame Beobachterin. Ihr Gespür für psychologische Extremsituationen und eine weiblich-selbstbewußte Sicht auf die Realien des russischen Ehe- und Familienlebens führen beim Lesen oft zu verblüffenden Entdeckungen. Die Feststellung, daß sich die Bräute, zumal kluge, junge Frauen aus reichem Hause, in Wahrheit die "Sorte" Ehemann erwählen, die ihnen als geeignet erscheint, daß sie im Wortsinn "zum Manne nehmen", dürfte für die erste Hälfte

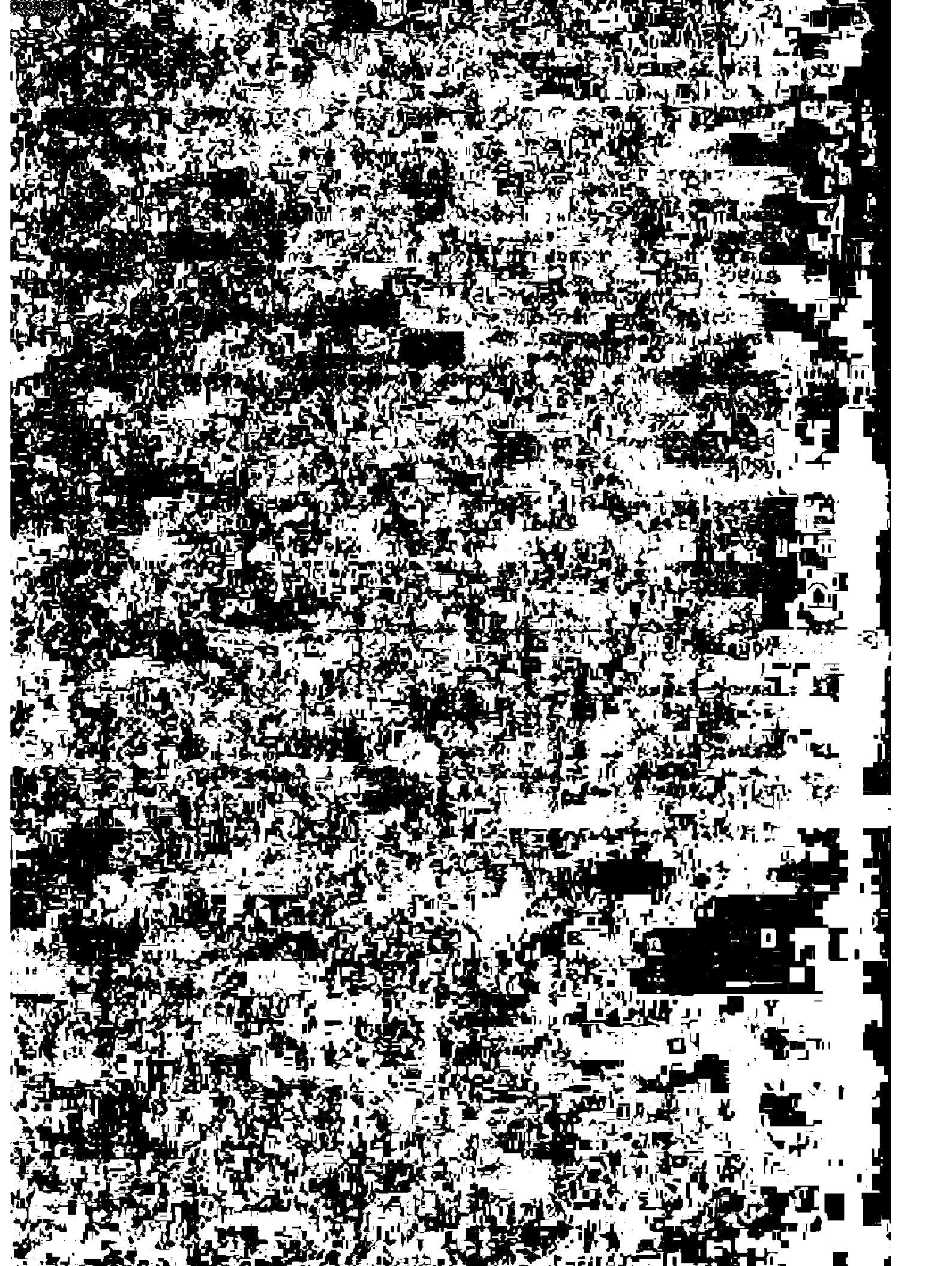
des 19. Jahrhunderts zumindest ungewöhnlich sein. Überlegungen, daß beispielsweise gepolsterte Röcke die Frauen sehr gut vor den Schlägen ihrer Gatten schützen oder daß man auf Bällen an unbedeckten Körperstellen leicht die Spuren von Mißhandlungen entdecken kann, lassen, selbst wenn dem Leser die Identität des Hamar-Dabanov verborgen geblieben ist, nur den Schluß zu, daß dies eine Frau geschrieben haben muß.

"Я очень любопытен от рождения: поэтому на великолепных балах всегда с особым вниманием рассматриваю те части тела замужних женщин, которых не покрывают пышные наряды. Случалось видеть знаки синие, темно-желтые, зеленоватые; признаки ногтей, даже зубов. Прасковья Петровна, с которой я очень дружен, уверяла меня, что она часто не верила своим глазам, видя поутру свою матушку всю избитую и в синяках, а вечером, когда оденется ехать на бал, свеженькую, как будто ни в чем не бывало. Основываясь на рассказах подруг, она убеждена была также, что прежде дюжина, а теперь полдюжины эластических, фланелевых и всякого рода юбок придуманы женами, чтоб лучше защититься от ударов мужей."¹⁴

Mit leiser Ironie hält die Lačinova der russischen Männerwelt den Spiegel vors Gesicht - und zwar an ihren neuralgischen Punkten: Hausherr und Feldherr ... Mit doppelbödigem Humor wählt sie als Motto für ihren Roman das russische Sprichwort: "Не любо - не слушай - А лгать не мешай!" ("Wenn es dir nicht paßt, so mußt du ja nicht zuhören - aber störe gefälligst nicht beim Aufschneiden!")

- 1 Der Roman "Проделки на Кавказе" erschien im Jahre 1844 in der Druckerei K. Žernakovs in St. Petersburg. Er wurde 1986 in Ставропольское книжное издательство in der Reihe "Библиотека Ставропольской прозы" wieder aufgelegt. Diese Ausgabe folgt ungekürzt der o. g. Ausgabe Žernakovs von 1844.
- 2 Хамар-Дабанов, Е.: Закубанский Харамзаде, отрывок из романа. Библ. для чтения. 1842 г. т. 54. Als Auszug wurde hier das 7. Kapitel des ersten Teils des Romans vorab veröffentlicht.
- 3 Vgl. hierzu: Титов, А.: Александр Бестужев - герой забытого романа. В: Русская литература. 3/1959, с. 134.

- 4 Ebenda, S. 133.
- 5 Голицын, Н. Н.: Библиографический словарь русских писательниц. С.-Петербург 1889, с. 147.
- 6 Лазарев, М. С.: Да, Азиаты мы ... В: Эйдельман, Н. Я.: Быть может за хребтом Кавказа. Русская литература и общественная мысль первой половины XIX в. Кавказский контекст. Москва 1990, с. 8.
Das Attribut des "немирной" (feindlich, Unfrieden stiftend, unruhig) fand im russischen Sprachgebrauch insbesondere im kaukasischen Kontext Verwendung.
- 7 Хамар-Дабанов, Е.: Проделки на Кавказе. Ставрополь 1986, с. 175.
- 8 Die Seitenangaben beziehen sich auf Хамар-Дабанов, Е.: Проделки на Кавказе. Ставрополь 1986.
- 9 Hinweise auf die Person Zass' finden sich u. a. bei Вейденбаум, Е.: Кавказские этюды. Тифлис 1901, с. 313 sowie Голубов, С.: Бестужев-Марлинский. Москва 1960, с. 340 und Раковский, Л.: Жизни наперекор. Повесть о Марлинском. Ленинград 1978, с. 180.
- 10 Vgl. hierzu: Титов, А.: Александр Бестужев - герой забытого романа. А. а. О., S. 135.
- 11 Хамар-Дабанов, Е.: Проделки на Кавказе. А. а. О., S. 190 ff.
- 12 Хамар-Дабанов, Е.: Проделки на Кавказе. А. а. О., S. 48.
- 13 Vgl. hierzu Титов, А.: А. а. О., S. 135.
- 14 Vgl. Хамар-Дабанов, Е.: А. а. О., S. 36/37.



Сакмара Ильенко

О языковой личности И. Грековой

Фигура И. Грековой (Елены Сергеевны Вентцель) феноменальна. Уже сам псевдоним писательницы-математика, который был предопределен математическим обозначением "У" (игрек) и звучал первоначально "Игрекова", трансформировавшись, однако, в "И. Грекову", символизирует двойственную природу этой языковой личности. Итак, с одной стороны, – автор популярнейших повестей 60–70 гг. нашего века – "Дамский мастер", "Кафедра", "Вдовый пароход", "За проходной", с другой стороны, – автор известной книги "Теория вероятностей". Это обстоятельство уже само по себе рождает идею проследить взаимодействие двух сфер языкового сознания уникального автора. И действительно, писательница И. Грекова использует математические термины – и не только в прямом, но и метафорическом значении. В то же время математик Е. С. Вентцель проявляет интерес к филологии. В книге "Теория вероятностей" в качестве одной из иллюстраций используется анализ русского алфавита с точки зрения частоты употребления каждой буквы. Эти факты интересны (их можно увеличить), но они раскрывают лишь внешние приметы особенностей языкового облика И. Грековой – Е. С. Вентцель. Предопределяющее же начало языковой личности писательницы-математика связано прежде всего с ее исключительной ответственностью перед адресатом, порождающей высокую степень диалогичности повествования как художественного, так и научного. Раскрывая сущность понятия "языковая личность", предопределяющегося сложным переплетением таких главных ее оснований, как собственно лингвистическое, когнитивное и эмоциональное, необходимо с самого начала исходить из разведения ее обыденных коммуникативных и творческих функций. Иначе говоря, необходимо считаться с тем, что критерии, определяющие языковой облик рядового носителя языка будут недостаточны для определения языкового облика лица, на этом языке ТВОРЯЩЕГО, а следовательно, влияющего на его формирование и развитие. Появляются, таким образом, критерии второго порядка. Подчеркнем сразу, что эти критерии второго порядка не являют собой закрытого списка лингвистических и стилистиче-

ских универсалий. Этот список принципиально открытый и в своей совокупности определяет языковую концепцию писателя, то в большей, то в меньшей степени им осознанную.

Анализ творчества И. Грековой¹ дал возможность выявить систему названных критериев, одни из которых не являются "исключительно грековскими" и носят общий характер, другие же подчеркнута индивидуальны. Приведем хотя бы два из них, иллюстрирующих оба из названных ориентиров: 1) понимание специфики соотношения, существующего между книжным типом речи и современной разговорной стихией, 2) введение языковой коммуникации в более широкий контекст человеческого общения как такового.

Сначала о первом. В русской литературе 50-60 годов стали обнаруживаться новые языковые ориентиры, выразившиеся в нацеленности писателя на голос человека из толщи самой жизни, противопоставленный канцелярским, технократическим и вульгарно-пропагандистским напластованиям. При этом языковым оазисом для писателей становится разговорная стихия русской речи. Эта ориентация реализовывалась по-разному. Писатели-деревенщики основное внимание сосредоточивали на лексике, а еще точнее - на диалектизмах, Ю. Трифонов - на разговорной интонации. И только А. И. Солженицын², если говорить о его первых вещах, не был столь односторонен, он был сосредоточен на лексико-синтаксической координации. Эта увлеченность разговорной стихией не миновала и И. Грекову. Однако используя лексику и синтаксические модели разговорной речи, не пренебрегая и вульгаризмами, писательница глубоко освоила механизм нейтрализации сниженной речевой стихии.

Разнообразие этого механизма удобнее всего показать на конкретном примере, предварительно заметив, что И. Грекова с предельной откровенностью сделала главным героем своей художественной прозы женщину-ученого, не боясь при этом самоповторов - более того, как бы принципиально на них настаивая, поскольку безмерно оценила ту уникальность взгляда на женщину изнутри, который для писательницы выступает не просто в качестве возможной или необходимой предпосылки для изображения, но в качестве диктата. Не взяться за перо при таком самоощущении было невозможно, и эта обремененность женской темой, вписанной вначале в производственно-бытовой пейзаж ("За проходной", "На испытани-

ях"), обогатилась позже социально-идеологической перспективой ("Без улыбок"). Но женщина-ученый - не просто центральный образ И. Грековой, женщина, по И. Грековой, - носитель высокой нравственности. А теперь конкретный пример. Героиней рассказа "Дамский мастер", начало которого мы приводим, является директор института информационных машин профессор Мария Владимировна Ковалева. Вот как выглядит сцена возвращения ее домой.

"Я пришла с работы усталая, как собака. Мальчишки - ну, конечно! - играли в шахматы. Это какая-то мужская болезнь. Я сказала:

- Черт знает что такое! Опять эти дурацкие шахматы. До каких пор?

На столе было типичное свинство. Пепельница разбухла от окурков. В пивных бутылках медленно надувались и лопались гигантские пузыри.

- Типичные свиньи, - сказала я. - Дела у вас нет, что ли? И это накануне сессии...

- Лапу, - подобострастно сказал Костя.

- Не будет тебе лапы. Свиньи, иначе не назовешь. Приходить домой как в кабак. Хоть бы один раз пепельницу за собой вынесли! Неужели я, пожилая женщина...

- Прикажете возражать? - спросил Коля.

- Прекратить хамство! - крикнула я.

- Лапу, - потребовал Коля.

Мне улыбаться совсем не следовало, но губы как-то сами разъехались, и я дала ему руку.

- Не ту! - заорал Коля как оглашенный. Левую, левую!

(Левая ценится дороже - на ней родинка).

- А мне и правая хороша, мы - люди маленькие, - сказал Костя.

Я дала ему правую. Оба прицеловались - каждый к своей руке. Две наклоненные головы. Соломенно-желтая и угольно-черная. Дураки мои. Сыновья мои. Только не думайте, что вы дешево отделались. Я еще сердита". (1, С.554).

В столь небольшом отрывке достаточное количество вульгаризмов: "черт знает что такое", "усталая, как собака", "типичное свинство", "типичные свиньи" (Да, лексикон профессора изысканностью не отличается). И тем не менее появление этой лексики у

читателей 60-х годов не вызывало шока. И все это было отнесено не к лицу, а скорее, к ситуации – ситуации раздраженности очень усталого человека.

Если определить стилистическую причину подобного (ситуативного) восприятия сниженной лексики, то ее можно свести к нейтрализации. И. Грекова прибегает к самым различным способам названной нейтрализации. В приведенном отрывке их по крайней мере пять:

- интимизация (особый тип отношений между говорящими),
- переключение на лирическое начало ("Две наклоненные головы. Соломенно-желтая и угольно-черная"),
- самоирония ("Неужели я, пожилая женщина... - Прикажете возражать, - спросил Коля"),
- персонализированность повествования (от первого лица),
- лексическая коррекция, связанная с сопоставлением прямого и переносного значения слова. Если продолжить анализ приведенного отрывка, то необходимо иметь в виду, что ключевое слово в разгневанной речи профессора Ковалевой "свиньи" нейтрализуется в последующем изложении. Сыновья Коля и Костя пишут Марии Владимировне шутивное письмо, используя выдержки о свиньях из известной книги Брема "Жизнь животных".

Таким образом, ориентируясь на лексику и синтаксис разговорной речи, допуская элементы "сниженного" изложения, И. Грекова тем не менее не допускает перекосов вульгаризации, умело и последовательно пользуясь механизмом речевой нейтрализации.

Второй из названных нами критериев связан с особым пониманием писательницей не только великой значимости языковой коммуникации, но и ее принципиальной вписываемости в контекст человеческого общения как такового. И. Грековой удалось создать целую галерею типов кудесников человеческого общения. Это люди разных социальных слоев и возрастов (профессор Завалишин – "Кафедра", няня детсада А. Громова – "Вдовый пароход", администратор Вера Ларичева – "Хозяйка гостиницы" и др.)

Приверженность к феномену человеческого общения породило приверженность к изображению "группового портрета". Коллектив людей (а может бы лучше – содружество) в их общении – в том числе речевого – постоянно занимает И. Грекову.

В рассказе "За проходной", пожалуй, самое большое достижение писательницы и есть создание атмосферы талантливых людей, связанных не только научной идеей, но и дружеским расположением друг к другу.

Кафедра профессора Завалишина - это тоже содружество людей - один из ее членов скажет: "Такие коллективы надо охранять как заповедники". (С.235)

Не случайно, что повесть "Кафедра" начинается со сцены заседания, и читатель сразу же попадает в мир многоголосья. Если это представить с общепилологической точки зрения - мы обнаруживаем одно из проявлений соотнесенности речи автора с речью персонажей. Если же это представить с собственно лингвистической точки зрения, то мы можем констатировать широкое использование в данном случае конструкций с прямой речью. В создании этой конструкции, как известно, используются глаголы (чаще - говорения, но не только они), вводящие собственные персонажные высказывания. Проблеме репрезентации чужой речи посвящена значительная литература³. Достаточно изучены и глаголы говорения. Их системно-стилистическое рассмотрение обычно связывалось с установкой на то, что каждый персонаж обладает своим кругом вводящих глаголов.

У И. Грековой подобной установки нет. В ее повестях установка другая. Использование глаголов говорения и их эквивалентов носит не парадигматический, а синтагматический характер. Вводящий глагол важен автору прежде всего как компонент в описании речевого общения в целом. Вот, например, глаголы, употребленные при описании уже упомянутого заседания кафедры: сказать, спросить, ответить, заметить, подчеркнуть, повторить, подсказать, вмешаться, одобрить, вступить, одернуть, обидеться, распорядиться, бормотать, крикнуть, загреметь. Это набор глаголов можно оценивать по-разному. Но одно несомненно, он отражает живой процесс бытия, естественность человеческих реакций, и по-своему противопоставлен тем штампам, которые включены в описание заседания как сигналы всюду проникающей официальщины: "Согласно плану заседания кафедры обсуждало итоги сессии" (С.6) или "Ликвидировать дутые отчеты о ходе борьбы за успеваемость" (С.82).

Еще более выразительный прием при создании коллективного

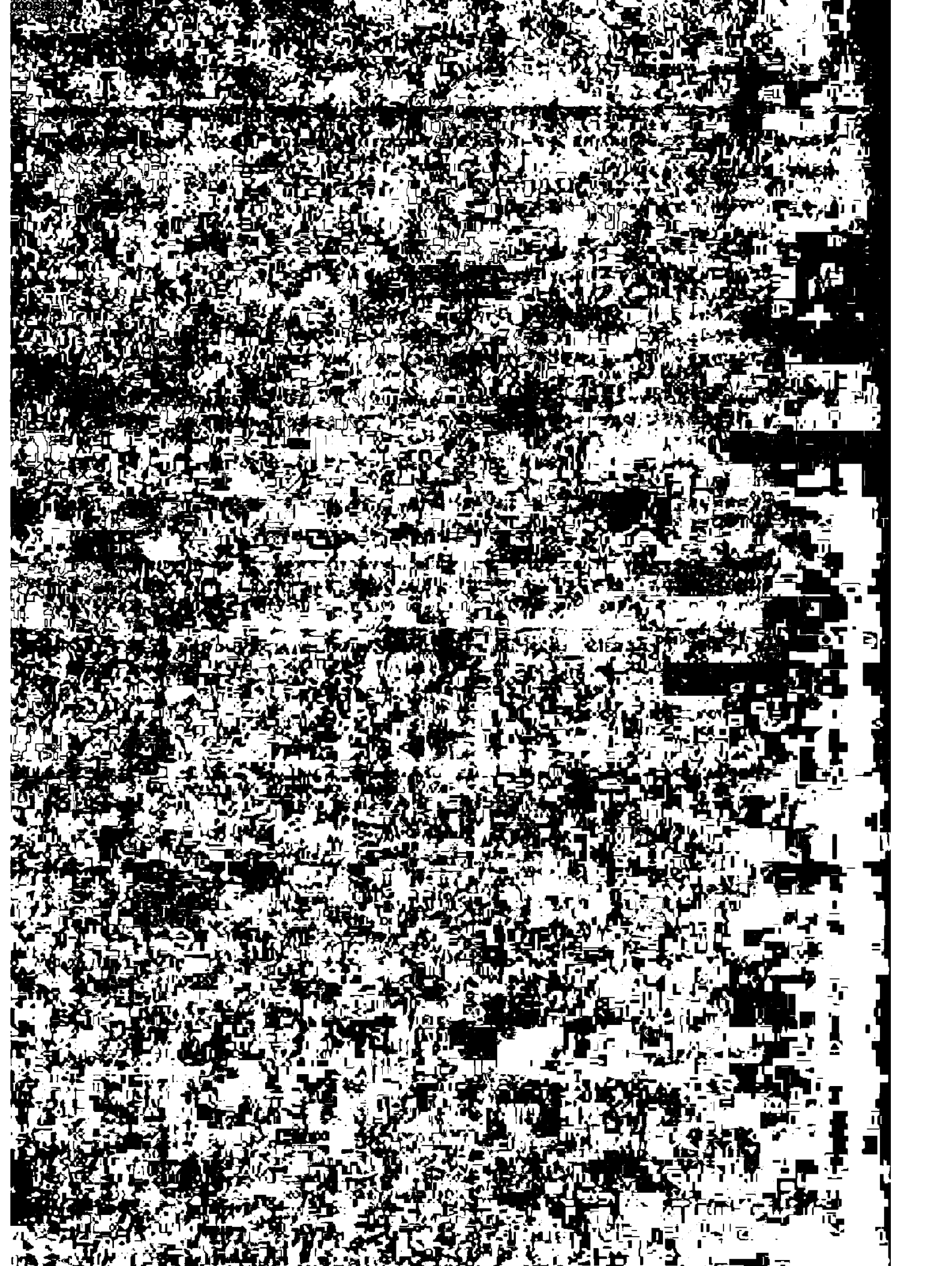
языкового портрета используется в рассказе "Без улыбок". Этот рассказ о мужественном противостоянии ученого (заметим – женщина!) тоталитарной действительности с ее широко распространенными методами проработок и антинаучных кампаний. Высоко гражданский пафос этого произведения потребовал от автора новых стилевых поисков, позволивших И. Грековой выйти из плена категорий быта: раздраженности, сетования, сентенции и подняться до уровня категорий бытия – соответственно: гнева, скорби, высокой идеи.

Центральное событие рассказа – заседание ученого совета, на котором гневно осуждается героиня, позволившая себе (подумать только!) отстаивание собственной научной идеи. Так называемые коллеги обрушивают на дерзнувшего на самостоятельность ученого шквал обвинений. Но чтобы отразить дух этого позорного действия, писателю недостаточно опоры лишь на такой испытанный прием, как прямая речь, сопровождаемая выразительными глаголами говорения. Нужна обобщенная символика, она-то и достигается введением речевых ролей участников описываемой проработки. Вместо собственных имен (писатель от них отказывается вовсе) И. Грекова, представляя участников заседания, использует субстантивные прилагательные и причастия, определяющие характер и суть поведения каждого из них: Обтекаемый, Кромешный, Раздутый и др. Это делает описание не только более выразительным, но и придает ему обобщенно-символический характер. Стоит напомнить хотя бы выразительные слова о Раздутом: с "я" он уже перешел на "мы". Видно было, как это разросшееся "мы" тычет в меня пальцем, делая вид, что его много, и пальцев много, целые миллионы, и все как один" (С.448). А вот не менее яркая характеристика Кромешного: "В его повадке было что-то шампанское. Он задавал риторические вопросы и тут же сам на них отвечал как бы от лица подвластного ему духа" (С.453 – 454).

Заклячая, подчеркнем перспективность подхода к художнику слова не просто как к исполнителю авторской и персонажных партий, а как к целостной языковой личности⁴, влияющей на историко-социальные и эстетические ориентиры своей эпохи и создающей стилевую индивидуальность, которая ярче всего дает себя знать, когда реализуются ключевые идейно-художественные пристрастия писателя.

Одним же из таких пристрастий у И. Грековой оказалась тема человеческого общения, в контекст которой как важнейший компонент включен язык.

- 1 Использованы следующие издания:
Грекова, И.: Кафедра. Москва 1983.
Грекова, И.: Пороги. Москва 1986.
Грекова, И.: На испытаниях. Москва 1990.
Грекова, И.: Теория вероятностей. Москва 1962.
- 2 Свою лексическую ориентированность А. И. Солженицын отразил в "Русском словаре языкового расширения". Москва 1990.
- 3 Милых, М. К.: Прямая речь в художественной прозе. Ростов-на-Дону 1958.
Чумаков, Г. М.: Синтаксис конструкций с чужой речью. Киев 1976.
- 4 Караулов, Ю. Н.: Понятие языковой личности в трудах В. В. Виноградова. Русский язык. Языковые значения в функциональном и эстетическом аспектах. Виноградовские чтения, XIV-XV. Москва 1987.
Его же. Русский язык и языковая личность. Москва 1987.
Его же. Язык и личность. (Ред. Д. Н. Шмелев). Москва 1989.



Monika Katz

Ljudmila Petruševskajas Erzählung "Свой круг"

Das Schicksal der Erzählung "Свой круг" ist exemplarisch für die Veröffentlichungssituation der Prosatexte von Ljudmila Petruševskaja. 1979 geschrieben, konnte sie erst 1988 in der Januar-Nummer der Zeitschrift "Новый мир"¹ erscheinen. Im selben Jahr erschien ein Prosaband mit dem Titel "Бессмертная любовь", in dem auch die Erzählung "Свой круг" enthalten ist² - mit kleinen, aber nicht unbedeutenden Unterschieden: Die wohlmeinende Hand des Redakteurs³ hatte skatologische Ausdrücke durch Euphemismen ersetzt und sexuelle Anspielungen entweder weggelassen oder geschönt⁴. Diese Stellen verletzen offensichtlich sprachliche und sittliche Tabus, was der Redakteur den Lesern seiner Zeitschrift ersparen wollte. Die gestrichenen Passagen betreffen Berichte und Kommentare der Ich-Erzählerin, die sich allein durch die Verwendung entsprechender Ausdrücke auf sprachlicher Ebene durch Grenzüberschreitungen charakterisiert und damit die sie umgebenden Figuren, den Freundeskreis, schockiert. Die Rolle, die die Erzählerin in dem Beziehungsgeflecht spielt, ist von vornherein festgelegt: Da sie keine Tabus kennt und treffsicher den Finger auf die wunden Punkte legt, gilt sie als "enfant terrible". In der Selbstaussage, mit der die Erzählung einsetzt, bezeichnet sie sich selbst als eine "harte, mitleidlose Person" ("я жесткий, жестокий человек", 196), die ihren Mitmenschen mit Spott begegnet. Die Aufmerksamkeit des Lesers wird von Anfang an auf die Art des Erzählens gelenkt.

In ihrer Eigenschaft als Beobachterin berichtet sie von Vorfällen, die ihre Freunde betreffen. Aus einer Vielzahl von assoziativ aneinandergereihten, achronologischen Episoden setzt sich eine Geschichte zusammen, werden die Figurenbeziehungen deutlich. Den Zusammenhalt muß sich der Leser selbst erschließen. Die Kommentare der Erzählerin stehen zu den Fakten im Widerspruch und ironisieren sie auf diese Weise. Ein Beispiel: Die Erzählerin nennt Serž den Stolz, die geistige Größe des Freundeskreises. Der Beweis, den sie anführt, er habe schon vor lan-

ger Zeit das Flugprinzip fliegender Untertassen berechnet, entlarvt diese Bemerkung als ironisch. ("... а Серж у нас неприкосновенность, он наша гордость и величина, он, например, давно вычислил принцип полета летающих тарелок.", 196)⁵.

Die Erzählerin verwendet buchsprachliche Konstruktionen wie Partizipien und Gerundien, ihre Rede wirkt gewählt und gebildet durch hochsprachliche Lexeme. Die lockere, assoziative Anordnung der Episoden und die Ironie sind ein Zeichen für die mündliche Erzählweise. Ihr "сказ", so wie er von Boris Eјchenbaum definiert wurde⁶, weist auf das soziale Milieu der Erzählerin hin.

Den Kern des Kreises bilden Serž und Mariša, ein Ehepaar, bei dem die Treffen jeden Freitag stattfinden. Ihre zentrale Rolle ist schon seit frühen Studententagen festgelegt, als alle jungen Männer in Mariša und alle jungen Frauen in Serž verliebt waren (209). Weiterhin gehören dazu: Andrej, der erklärte Feind der Erzählerin, mit seinen wechselnden Frauen, Tanja, Žora, Kolja, der Mann der Erzählerin, und schließlich sie selbst in einer Außenseiterstellung ("я тут сбоку припека", 198) als gehaßtes, aber in ihrer Funktion als "Hofnarr" geduldetes Mitglied.

Das Gefüge ist resistent gegenüber Zeit und Außenwelt: Gesellschaftliche und politische Vorgänge ändern nichts an der Konstellation. Die Gruppe erscheint als eine abgeschlossene Gesellschaft. Zwei Figuren, Lenka Marčukajte und der Milizionär Valera, kommen von außen in die Gruppe hinein: Lenka wird für kurze Zeit in den Kreis integriert, was bei dem Milizionär scheitert. Vorgänge um die beiden Figuren lassen den inneren Mechanismus der Gruppe zutage treten: nach außen abgeschlossen, funktioniert sie nach festen Normen; jedes Mitglied hat seinen Platz und spielt eine bestimmte Rolle. Verliert ein Mitglied seinen Platz aufgrund veränderter Lebensumstände (Lenka Marčukajte, 199 - 202), verstößt es gegen ungeschriebene Gesetze ("... как не пускали долгое время Андрея, который в пьяном виде заехал в глаз нашему Сержу, а Серж у нас неприкосновенность ...", 196), wird es aus der Gemeinschaft ausgeschlossen.

Eine besondere Rolle spielen die Kinder. Andrejs kinderlose Ehe mit Nadja und Lenkas Totgeburt sind Anlaß, über Sinn und

Platz von Kindern im Leben eines Menschen nachzudenken. Kinder gehören zu einem erfüllten Leben, aber man ist nur richtig Mensch, wenn man sich freitags von einer arbeitsreichen Woche erholen und sich dabei richtig gehen lassen kann ("... и их было жалко, поскольку без детей как-то нелепо жить и не принято было жить, самый-то эффект заключается в том, чтобы жить с детьми, возиться с кашами, детскими садами, а в ночь на субботу почувствовать себя людьми и загулять на полную мощность ...", 200). Die kaum spürbare Ironie schafft hier Ambiguität.

Die Freitagstreffen dienen der Flucht vor dem Alltag, als Kompensation für die tägliche Routine, das Berufsleben spielt keine Rolle im Bewußtsein der Figuren, obwohl sie alle Hochschulbildung besitzen und, soweit es erwähnt wird, bis auf Lenka alle in wissenschaftlichen Institutionen tätig sind und an ihrer Weiterqualifizierung arbeiten. Die Familie als Zufluchtsort, als Nest existiert nicht; die Ehe ist eine instabile Gemeinschaft: Mariša verliebt sich in Kolja, Serž verläßt Mariša, Kolja trennt sich von der Erzählerin und heiratet Mariša; Andrej und Anjuta trennen sich nach der Geburt des Kindes, Anjutas Stelle nimmt nun Nadja ein. Dieses Bäumchen-wechsle-dich-Spiel beeinträchtigt jedoch keineswegs die wöchentlichen Zusammenkünfte: Jede Figur behält ihren Platz innerhalb der Gruppe bei, die Rollenverteilung bleibt also konstant. Kinderliebe ist ein von allen anerkannter Wert, aber er bleibt abstrakt: Koljas Vaterliebe zu seinem siebenjährigen Sohn ist begrenzt, denn Aleša ist nur ein durchschnittliches Kind mit verfaulten Zähnen wie sein Vater; es erinnert den Vater an seine eigene Mittelmäßigkeit.

Als die Erzählerin erfährt, daß sie an derselben tödlichen Krankheit leidet, an der auch schon ihre Mutter gestorben ist, will sie die Zukunft ihres Kindes sichern und ergreift zu diesem Zweck ungewöhnliche Maßnahmen. Jedes Jahr zu Ostern versammelten sich die Freunde bei Kolja und der Erzählerin. Aleša übernachtete mit seinen Großeltern auf der Datscha. Da die Großeltern gestorben sind, muß Aleša allein auf die Datscha fahren. Seine Mutter hat ihn angewiesen, ja nicht zurückzukommen und die Feier zu stören. Als die Gäste nach einem skandalös verlaufenen Abend die Wohnung verlassen, finden sie Aleša auf der Treppe, wo er

friedlich schläft. Als die Mutter ihn sieht, schlägt sie ihm brutal ins Gesicht, so lange, bis die Gäste ihn ihr entreißen und der Vater ihn auf dem Arm davonträgt. Die Erzählerin sieht ihnen aus dem Fenster nach, und erst jetzt erfährt der Leser, daß es sich um einen ausgeklügelten Plan handelt: Aleša mußte zurückkommen, er hatte keine andere Wahl, denn die Ich-Erzählerin hatte ihm mit Absicht keinen Schlüssel mitgegeben. Sie weiß, daß die Kinderliebe der Freunde nur ein Lippenbekenntnis ist, daß nach ihrem Tod das Kind zwar geduldet worden wäre, aber bei niemandem, auch nicht beim Vater, Aufnahme und Fürsorge bekommen hätte. Indem sie sich in die Rolle der Rabenmutter begeben hat, hat sie ein tiefer sitzendes Gefühl in ihren Freunden angesprochen, ein Gefühl, das dem Kind für lange Zeit Liebe und Aufmerksamkeit garantiert, was das bloße Mitleid mit einer Halbwaise nicht geschafft hätte: der Triumph, Aleša aus den Fängen einer Furie gerettet zu haben, das Gefühl der eigenen Heldentat.

Die Szene auf dem Friedhof zeichnet jedoch ein völlig anderes Bild von ihr: Sie zeigt die Liebe der Erzählerin zu ihrem Sohn; Ironie und Zynismus, mit denen sie ihre Freunde überschüttet, sind aus ihrer Sprache verschwunden. Liebevoll, fast zärtlich schildert sie, wie ihr kleiner Aleša das Grab der Großeltern, das er zuvor mit Margariten bepflanzt hat, gießt. Auch an der Betroffenheit, mit der sie den Tod ihrer Eltern und vor allem ihrer Mutter darstellt, wird deutlich, daß sie keineswegs die hartherzige Rabenmutter ist, als die sie in ihrem Kreis erscheint. Die Rolle, die der Kreis ihr auferlegt, die sie willig spielt, entspricht nicht ihrem Alltags-Ich. Sie hindert sie auch, offen über ihren nahen Tod zu sprechen, und veranlaßt sie zur oben beschriebenen Inszenierung.

Gezeigt werden die Figuren in ihrer Freizeit, in einem Freiraum; das alltägliche Leben wird nur angedeutet. Hinter den Ausschweifungen der Freitagsvergnügen muß der Alltagsmensch erraten werden. Und der ist gewöhnlich und nicht besonders auffallend.

Und eben diese Darstellung der Figuren verleiht dem Text politische Brisanz. Hier steht eine bestimmte soziale Gruppe im

Mittelpunkt, die im zeitgeschichtlichen Kontext der Erzählung, im Rahmen der sowjetischen Gesellschaft eine besondere Rolle spielen sollte: Es handelt sich um die wissenschaftlich-technische Intelligenz, die научно-техническая интеллигенция⁷. Sie umfaßt Hochschulabsolventen aller Fachrichtungen, insbesondere Naturwissenschaftler und Ingenieure. Über ihre beruflichen und wissenschaftlichen Fähigkeiten hinaus wurde von ihnen ein Leben getreu den kommunistischen Idealen gefordert⁸: Anfang der siebziger Jahre beschäftigt sich eine ganze Reihe von Publikationen mit der Beschaffenheit und der Herausbildung der sogenannten "sozialistischen Persönlichkeit"⁹. Angehörige der научно-техническая интеллигенция waren als Vorbild und Modell für die Gesellschaft, als staatstragende Schicht vorgesehen.

Jurij Trifonov, Natal'ja Baranskaja, Irina Grekova, um nur einige zu nennen, machen wie Ljudmila Petruševskaja Hochschulabsolventen und Wissenschaftler, Angehörige dieser wissenschaftlich-technischen Intelligenz, zu Helden ihrer Erzählungen. Sie schildern die Schwierigkeiten des Alltags (Н. Баранская: Неделя как неделя, 1969 thematisiert die Doppelbelastung der Frau, die fehlende Infrastruktur in Moskaus Neubaugebieten, lange Transportwege zur Arbeit in überfüllten Nahverkehrsmitteln, Versorgungsprobleme u.v.m.; Ю. Трифонов: Обмен, 1969 Wohnungsnot und Wohnungstausch etc.). Vor allem Trifonov weist immer wieder auf die Verhärtung der Menschen hin, auf die Rücksichtslosigkeit, die er als Auswirkungen des schwierigen sowjetischen Alltagslebens interpretiert¹⁰. Aber trotz all ihrer charakterlichen Mängel, trotz mangelnden ethischen Bewußtseins, sind seine Helden nie so schrecklich wie bei Petruševskaja.

Mit der Darstellung des Privaten und nicht des Öffentlichen steht Petruševskaja in der Tradition der бытовая литература, der Alltagsliteratur. Zur Erinnerung sei der Kritiker V. Petrovskij zitiert:

"Im literarischen Leben der letzten Jahre nahmen Werke des Alltagsgenres einen beachtlichen Platz ein, Werke, in denen die Schriftsteller das 'private' Leben des modernen Städters darstellen. Dabei wählen sie betont gewöhnliche, sich durch nichts auszeichnende Menschen zu ihren Helden, ver-

setzen diese in durch und durch alltägliche Situationen, die den gewöhnlichen Lauf der Dinge äußerlich nicht stören."¹

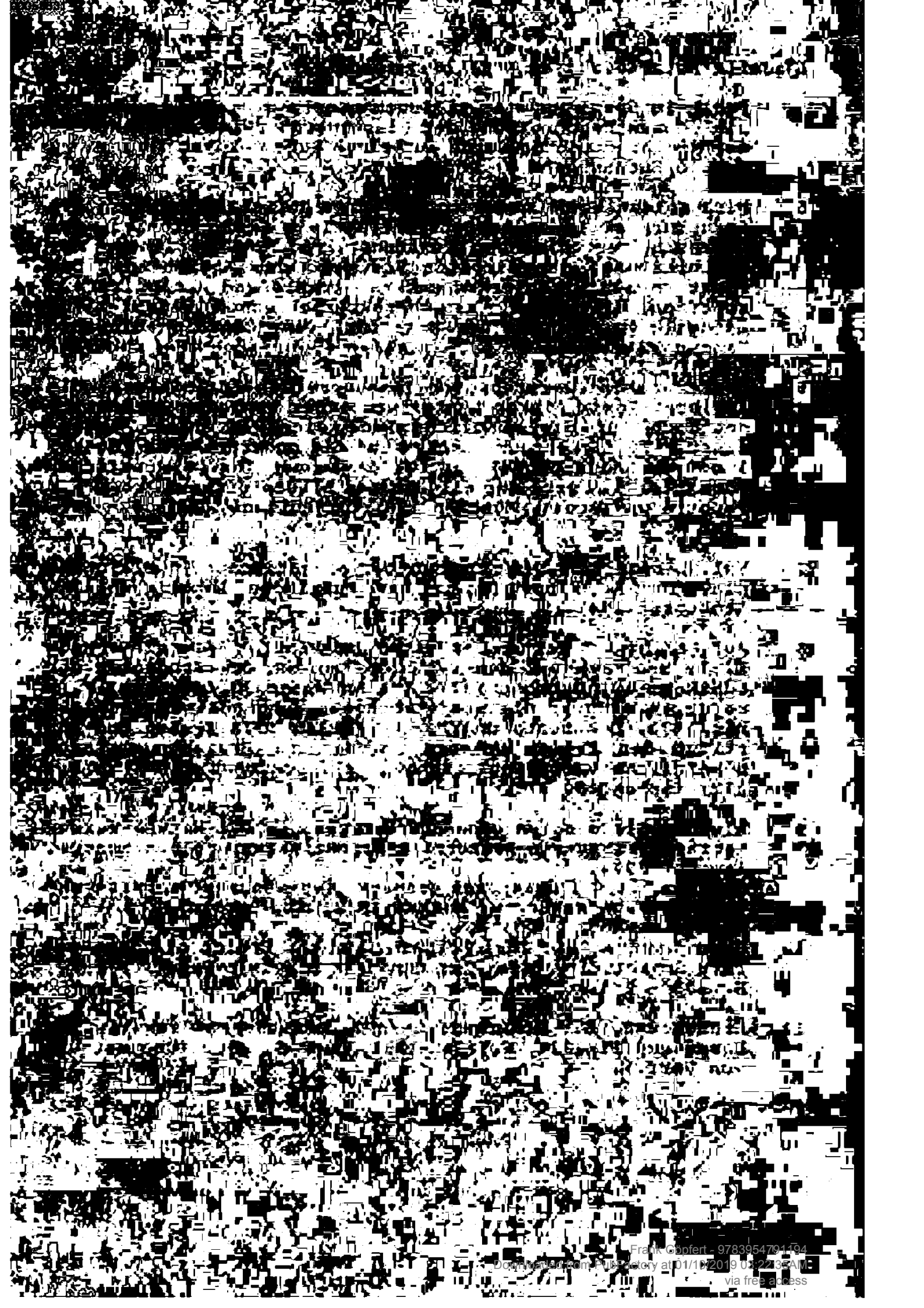
Petruševskaja stellt in dieser Erzählung gewöhnliche Angehörige der wissenschaftlich-technischen Intelligenz dar. Im Unterschied zu Trifonov stellt sie ihre Helden nicht in eine gewöhnliche Alltagssituation, sondern in einen Freiraum, in dem der Verfall ethischer Werte viel radikaler, viel kompromißloser zum Ausdruck kommt. Ljudmila Petruševskaja widerlegt die offiziellen Parolen von der "sozialistischen Persönlichkeit", indem sie die Angehörigen der научно-техническая интеллигенция, die von offizieller Seite zur Verwirklichung des Ideals vorgesehen waren, die bei Trifonov immer noch im Rahmen der gesellschaftlichen Normen blieben, diesen Rahmen durchbrechen, die Normen negieren läßt. Ohne eine offene politische Anklage oder Kritik zu formulieren, greift sie die Ideologie der Partei an, indem sie deren Menschenbild in Frage stellt. Die ihr vorgeworfene "Verleumdung des sowjetischen Menschen" erweist sich als massiver Angriff auf die Parteiideologie. In "Свой круг" geht die Autorin also weit über die bloße Darstellung des Alltags und die Kritik einzelner Mängel hinaus; der Text erweist sich in seinem zeitgeschichtlichen Kontext als enorm politisch.

- 1 Петрушевская, Людмила: Свой круг. В: Новый мир 1/1988, с. 116 - 130.
- 2 Петрушевская, Людмила: Свой круг. В: Бессмертная любовь. Рассказы. Москва 1988, с. 196 - 218.
Die Seitenangaben beziehen sich auf die Buchausgabe.
- 3 In einer Lesung, die am 18. Mai 1992 in Berlin in der Bücherstube Marga Schöller stattfand, bestätigte Ljudmila Petruševskaja, daß es sich um Veränderungen des Redakteurs handelt. Die eigentlich von ihr autorisierte Fassung ist die Buchausgabe.
- 4 Einige Beispiele: Das Wort "пернуть/пердеть" (furzen), um das herum eine ganze Szene konstruiert ist, wurde durch das harmlos klingende "выпустить газы" (Gase entweichen lassen) ersetzt (Новый мир S. 121 - 122/Buchausgabe S. 204 - 206). Das Gespräch, in dem von dem kleinen Plastikglied, das Andrej von einer Expedition mitgebracht hat, die Rede ist,

fehlt in *Новый мир* (S. 117/Buchausgabe S. 198).

Die genaue Beschreibung der Liebesnacht zwischen Levka und der Ministertochter wurde auf einen Satz gekürzt (*Новый мир* S. 120/Buchausgabe S. 203).

- 5 Nina Kolesnikoff untersucht in ihrem Aufsatz "The Narrative Structure of Liudmila Petrushevskaja's Short Stories" den Gebrauch verschiedener Textbausteine: des Berichts, der Beschreibung, der direkten Rede und des Kommentars. Die Funktion des Erzählerkommentars, Ironie und Ambiguität zu schaffen, hält sie als ein charakteristisches Verfahren für Ljudmila Petruševskajas Prosa fest (in: *Canadian Slavonic Papers* 32 (1990), No. 4, S. 444 - 456).
- 6 "Unter 'skaz' verstehe ich jene Form der Erzählprosa, die in ihrer Lexik, ihrer Syntax und ihrer Wahl der Intonation deutlich auf die mündliche Rede eines Erzählers intendiert." B. Ejchenbaum: *Leskov und die moderne Prosa (Leskov i sovremennaja proza)*. In: J. Striedter (Hg.): *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie und Prosa*. München 1981. 3. Auflage, S. 209 - 243, hier S. 236.
- 7 Vgl. Labedz, L.: *Die Struktur der sowjetischen Intelligentsia*. In: R. Pipes (Hg.): *Die russische Intelligentsia*. Stuttgart 1962, S. 83 - 101.
- 8 Auf Lenins Art lernen, arbeiten und kämpfen. Aus einer Rede L. I. Brežnevs auf dem 1. Unionstreffen der Studenten der UdSSR am 19. Oktober 1971. In: Anweiler, O./Kuebart, F./Meyer, K. (Hg.): *Die sowjetische Bildungspolitik von 1958 bis 1973. Dokumente und Texte*. Berlin 1976 (Osteuropa-Institut der Freien Universität Berlin. *Erziehungswissenschaftliche Veröffentlichungen*, 9). Dokument 66: S. 273 - 277; insbes. S. 275.
- 9 Als Beispiele seien genannt: Садыков, К. С.: *Научно-техническая революция и личность в период развитого социализма*. Ташкент 1974.
Смирнов, Г. Л.: *Советский человек. Формирование социалистического типа личности*. Москва 1972, dt. Berlin 1975.
- 10 Shneidman, N. N.: *Iuri Trifonov and the Ethics of Contemporary Soviet City Life*. In: *Canadian Slavonic Papers* 3/1977, S. 335 - 351.
- 11 Перцовский, В.: *Испытание бытом. Polemические заметки*. В: *Новый мир* 11/1974, S. 236 - 251, hier S. 236. (Übersetzung von Verf.).



Andrea Kinsky-Ehritt

Mehr Publizität für russischsprachige Lyrikerinnen in Großbritannien: Das Engagement von Elaine Feinstein und Carol Rumens

An zwei konkreten Beispielen möchte ich mich der Problematik der Aufnahme russischer Lyrikerinnen in die britische Literatur widmen und dies in die Frage der Präsenz von Frauen im weltliterarischen Kanon einbetten. Sie werden sicher zustimmen, daß dieses Problem der Aufnahme/oder Unterrepräsentation von Frauen im nationalen wie internationalen Kanon selbst nach ca. dreißig Jahren feministischer literaturkritischer Bemühungen bei weitem nicht zu den Akten zu legen ist¹.

Besonders anglo-amerikanische Feministinnen wie z. B. Elaine Showalter, Dale Spender und Ellen Moers haben sich der Literatur von Frauen unter dem Aspekt der (Nicht-)Aufnahme in den etablierten, männlich bestimmten Kanon gewidmet, u. a. Traditionslinien von Frauen in vorwiegend der englischsprachigen Literatur untersucht². Dieses Unterfangen gleicht - abgesehen von wenigen bekannten, kanonisierten Namen wie Austen, Brontë, Eliot oder Woolf - archäologischer Forschung, denn es ist eine Tatsache, daß Autorinnen, zu Lebzeiten häufig gefeiert und auch relativ aufgelegt, bis in das 20. Jahrhundert hinein meist schnell spurlos verschwinden aus dem literarischen Gedächtnis der Nachwelt:

Thus each generation of women writers has found itself, in a sense, without a history, forced to rediscover the past anew, forging again and again the consciousness of their sex. Given this perpetual disruption and also the self-hatred that has alienated women writers from a sense of collective identity, it does not seem possible to speak of a 'movement'³.

Zu Lebzeiten standen Autorinnen untereinander oft in Kontakt, reagierten und bezogen sich z. T. bewußt gegenseitig auf ihre Arbeiten⁴. (Und sie tun dies auch heute noch.) Dabei blieb aber stets eine Art "Insel"-Bewußtsein hinsichtlich der eigenen künstlerischen Identität als Frau in einer eindeutig männlich

bestimmten Welt von Literaten, ohne historisch-tradiertes "Hinterland", ohne Kenntnis der eigentlich reichen Traditionen weiblicher Autorenschaft. Auf dieses Faktum mit seinen auch psychologischen Folgen verwies bereits Virginia Woolf in ihren Essays "A Room of One's Own" und "Three Guineas"⁵.

Die Problematisierung der An- (oder relativen Ab-)wesenheit von Frauen im traditionellen Kanon brachte besonders in den späten siebziger und achtziger Jahren im englischsprachigen Raum u. a. ein Anwachsen von speziellen Anthologien, die ausschließlich Arbeiten von Frauen gewidmet sind.

Nun gibt es eine weitreichende, hinlänglich bekannte Diskussion um die Produktivität eines separierenden Absetzens von Frauenliteratur (= Literatur von Frauen) vs. mainstream-Literatur⁶, derer sich die HerausgeberInnen meist wohlbewußt sind. So wird (offensichtlich stark unter Legitimierungszwang) in einem Vorwort festgestellt:

Many women now live lives in which the development of talent is not blocked by ... enormous obstacles. More women are encouraged and confirmed in their pursuit of education, and some have even achieved what Virginia Woolf deemed necessary for the flowering of art and intellect: economic independence and 'a room of one's own'.

Nevertheless, very real barriers - economic, social, and psychological - still stand in the way of production of art by women and the full acceptance of the woman artist.

Whatever the complicated determinants favouring the emergence of art, it cannot be denied that women artists have always had a special place defined by the fact of their sex⁷.

Es ist Toril Moi zuzustimmen, wenn sie argumentiert:

If patriarchy oppresses women as women, defining us all as 'feminine' regardless of individual differences, the feminist struggle must both try to undo the patriarchal strategy that makes 'femininity' intrinsic to biological female-ness, and at the same time insist on defending women precisely as women. In a patriarchal society that discriminates against women writers because they are women, it is easy

enough to justify a discussion of them as a separate group⁸.

Es ist immer noch eine internationale Tendenz, Autorinnen im allgemeinen einen zweitrangigen Status zuzuweisen, was sich u. a. in repräsentativer Vernachlässigung ihrer Arbeiten in Anthologien äußert. Selbst wenn heute mehr Frauen denn je Lyrik schreiben und veröffentlichen (z. T. in speziell frauenorientierten Verlagen) und sie einen wesentlichen Beitrag zur Nationalliteratur darstellen, so nehmen Anthologien nur sehr wenige dieser Autorinnen auf⁹. So sind es überwiegend Frauen, teilweise selbst Autorinnen, die sich um die Propagierung von Literatur von Frauen verdient machen. Herausgegeben von Carol Cosman, Joan Keefe und Kathleen Weaver erscheint 1978 z. B. in jährlicher Nachauflage The Penguin Book of Women Poets¹⁰; aus der russischsprachigen Literatur sind Karolina Pavlova (1807 - 1893), Zinaida Gippius (1869 - 1945), Anna Achmatova (1889 - 1966), Marina Cvetaeva (1892 - 1941), Natal'ja Gorbanevskaja (1936 -) und Bella Achmadulina (1937 -) aufgenommen.

Zu Autorinnen, die sich für mehr Anerkennung von Literatur von Frauen einsetzen, zählen in Großbritannien Carol Rumens und Elaine Feinstein. Jede von ihnen ist für sich eine anerkannte, in namhaften Verlagen etablierte Autorin; beide sind wesentlich Lyrikerinnen, z. T. auch durch Romane und Feature bekannt. Carol Rumens versteht sich als engagierte Feministin; sie ist sich der Spezifik "Frau" als Autorin in ihrem gesellschaftlichen Umfeld sehr bewußt¹¹, wobei sie sich - wie auch E. Feinstein - einer aus ihrer Sicht eingrenzenden Etikettierung verweigert. Die beiden Lyrikerinnen verbindet ein starkes Interesse an der russischen Sprache: Nach eigenen Angaben finden sie in dieser im Vergleich zum Englischen ganz anders strukturierten Sprache deutlich Anregungen hinsichtlich Rhythmik, Metrik und Verssequenz, erleben sie dem Englischen oft ganz fremdartige Diktion, Emotionalität und Mentalität¹².

Schlagen wir einen Bogen zu den einführenden Bemerkungen über die Suche von Frauen/Literatinnen nach Wurzeln, nach Gleichgesinnten, nach Solidarität oder wie immer man es fassen will, so verwundert es wenig, daß sich sowohl Rumens als auch

Feinstein besonders Lyrikerinnen zuwenden.

Elaine Feinstein traf durch Zufall auf die Gedichte der Cvetaeva; sie ist von der Kraft und der Dichte ihrer Lyrik fasziniert, voller Sympathie für die Frau und Künstlerin Cvetaeva, von der sie sagt:

There ist nothing like Tsvetayeva in English. It ist a matter not only of the violence of her emotions, or the ferocity of her expression. She fulfilled the demands of her 'golden, incomparable' genius (as Pasternak declared her to be) against all the demands of womanhood.¹³

Sie widmet ihr ein Gedicht, "Offering: for Marina Tsvetayeva", in dem es heißt:

As misery closed in, with a last
hatred had you
abandoned that strange trust
even when you hung yourself coldly like
an unwanted dog? O black icon.¹⁴

In ihren Band "Some Unease & Angels"¹⁵ nimmt Feinstein drei Gedichte der Cvetaeva und drei als Hommage an diese geschriebene Gedichte u. a. von Evtušenko und Achmadulina (alle in eigener Übersetzung) auf.

1986 veröffentlicht der Verlag Hutchinson "Selected Poems of Marina Tsvetayeva", kompetent und einfühlsam übersetzt und eingeleitet von Elaine Feinstein. Mit "The Captive Lion"¹⁶ legt sie dann eine komplexe Biographie der russischen Lyrikerin vor; 1989 erscheint bei Penguin Books Feinsteins Biographie der Cvetaeva¹⁷ mit dem Untertitel: "Proud, vital, fiercely independent, a woman who struggled against isolation and despair to emerge as one of this century's great poets". Differenziert und psychologisch feinfühlig zeichnet die Lyrikerin Feinstein die Zerrissenheit der Frau und Künstlerin Cvetaeva nach: Es ist das Bild einer von der Geschichte dieses Jahrhunderts unterdrückten Dichterin; es ist das Bild einer Ehefrau, Mutter und Geliebten, die für ihr Überleben als Dichterin beständig kämpfen mußte. So schrieb sie an Pasternak:

I have only ever been myself ... in my notebooks and on solitary roads (which have been rare), for all my life I

have been leading a child by the hand.¹⁸

An anderer Stelle berichtet sie ihm:

... for eight years (1917 - 1925) I have been consumed by the daily round. I am that goat, whose throat they are constantly slitting and never quite slitting enough ... I despise myself for the fact that at the first call of everyday necessities (1001 calls a day) ... I am torn away from my notebook, and N E V E R go back to it ... I have been writing my poem The Pied Piper for over three months. I have no time to think: my pen thinks. ... the night is mine, but at night I can do nothing, I am unable to ... I have no friends. Here they don't like poetry; and what am I apart from - not poetry, but apart from that, from which it is made?¹⁹

Mit der konkret am tragischen Beispiel Marina Cvetaevas geführten, demystifizierenden Aufarbeitung des im patriarchalischen Diskurs immer noch existierenden Paradoxons "Frau und Dichter", besser, "Frau als Dichter/Dichter als Frau" greift Feinstein unbewußt in feministische Diskussion ein und scheint fast Virginia Woolfs Forderung nach dem "Room of One's Own" zu exemplifizieren.

Die Resonanz der Cvetaeva-Texte war groß: So schätzt die "Sunday Times" ein, daß es Elaine Feinstein gelungen sei, die Dichterin im britischen Bewußtsein gleichrangig neben Achmatova, Pasternak und Mandel'stam zu stellen²¹.

Als ein weiteres Beispiel engagierter Wortmeldung für schreibende Frauen sei die Dichterin Carol Rumens angeführt. Sie veröffentlichte bereits zwei Anthologien britischer multi-ethnischer Frauenlyrik²². In der Einleitung zu der letzten, "New Women Poets", muß sie konstatieren, daß sich auch zu Beginn der neunziger Jahre viele Autorinnen noch mit dem Problem der rigiden, männlich dominierten Kanonisierung des literarischen Diskurses konfrontiert sehen und Ausgrenzungen ausgesetzt sind²³. Sie beklagt:

... women poets ... are sanctioned to be. They can be funny, sexy, witty, rebellious and perhaps, heartfelt - all fine as far as it goes, but I am not at all sure that even

now, they are often perceived as having a full, authoritative poetic presence²⁴.

Und sie weist auf eine sich abzeichnende Tendenz neuen alten Muskelspiels "rückemanzipierter" männlicher Autoren in etablierten Verlagen:

This I think, is indicative of a widespread change of mood. The sub-text begins to suggest, as it did in the sixties, that real good poets (and real lefties) are men. Could it be that women poets are again left holding the metaphorical babies?²⁵

Carol Rumens ist eine bewußt politische Frau und Künstlerin. Sicher nicht unwesentlich geprägt durch ihre Lebensgemeinschaft mit einem Exilrussen und einem damit verstärkten Problembewußtsein, engagiert sie sich besonders publizistisch für russische Autorinnen und Autoren. Mit Vehemenz setzte sie sich als Mitglied von "amnesty international" z. B. für die Haftentlassung von Irina Ratušinskaja ein, forderte zu Briefaktionen auf²⁶.

Carol Rumens ist zu der Rezensentin russischer Literatur und zur kompetenten Instanz für die Bewertung von Übersetzungen aus dem Russischen avanciert. So finden sich regelmäßig Besprechungen in literaturkritischen Medien wie "Poetry Review", der Zeitschrift der Poetry Society²⁷. Sie widmet sich diesen Aufgaben intensiv und ist so zu einer profilierten Propagandistin russischer Literatur besonders auch von Frauen (wie Cvetaeva, Ratušinskaja und Achmatova) in Großbritannien geworden.

Als Fazit: Die beiden Dichterinnen Elaine Feinstein und Carol Rumens sollten verdeutlichen, wie schreibende Frauen selbst problembewußt an der noch immer recht starren Kanon-Erweiterung mitwirken, dies bezogen sowohl auf den nationalen wie den internationalen Kanon. Beiden ist gemeinsam die einfühlsame, unsentimental engagierte Referenz an die Persönlichkeit, das Werk und dessen künstlerische Meisterschaft. Sie zeigen dem englischsprachigen Leser damit beeindruckende Frauen und Künstlerinnen auf. Dies und ihre kompetenten, akribischen Übertragungsarbeiten an den Texten begründen den Beitrag der beiden Dichterinnen zur Bereicherung der weltliterarischen Rezeption, insbesondere in Hinblick auf schreibende Frauen.

- 1 Auch eher einem poststrukturalistischen Ansatz nahestehende Feministinnen bekräftigen die Legitimität und die aus der gegenwärtig noch bestehenden gesellschaftlichen Praxis erwachsende Notwendigkeit einer Kanon-Diskussion. Siehe Mills, S., et al.: *Feminist Readings, Feminists Reading*. New York, London 1989.
- 2 Showalter, E.: *A Literature of Their Own. British Women Novelists from Brontë to Lessing*. Princeton, N. J. 1977; Spender, D.: *Mothers of the Novel*. London 1986; Moers, E.: *Literary Women: The Great Writers*. London 1977.
- 3 Showalter, E.: A. a. O., S. 11 f.
- 4 Spender, D.: op cit.
- 5 Woolf, V.: *A Room of One's Own and Three Guineas* (London 1984).
- 6 So gibt es durchaus auch einige (zumeist etablierte) Autorinnen, die sich gegen eine Einordnung in eine "Kategorie Frauenliteratur" wehren, die auch eine Aufnahme in reine Frauenanthologien ablehnen. Dazu auch Romens, C.: ed. *Making for the Open. Post-feminist Poetry*. London 1987, 14 - 18.
- 7 *The Penguin Book of Women Poets*, ed. by Carol Cosman, Joan Keefe and Kathleen Weaver. Harmondsworth 1978, 29.
- 8 Moi, T.: *Sexual/Textual Politics. Feminist Literary Theory*. London New York 1989/1985, 82.
- 9 *The Penguin Book of Women Poets*, 30.
- 10 Op. cit.
- 11 Vgl. Anmerkung 6. Dieser Anthologie von Frauenlyrik folgt 1990 *New Women Poets*. Newcastle on Tyne: Bloodaxe, in deren Vorwort sie sehr vehement für mehr Anerkennung von Frauen geschriebener Lyrik plädiert und diese Frage konkret auch in den Zusammenhang Frauenbewegung - Literatur - Revolution setzt (S. 12 - 15).
- 12 Verfasserin hatte im Dezember 1989 die Gelegenheit, mit beiden Lyrikerinnen ein Gespräch zu führen.
- 13 Feinstein, E.: *Marina Tsvetayeva*. Harmondsworth 1989, 12. Vgl. auch *Selected Poems of Marina Tsvetayeva*, transl. and introd. by E. Feinstein (London 1986), x.
- 14 *The Magic Apple Tree*. London 1971, 42.
- 15 (London 1977), 79 - 85. Die von Feinstein selbst übersetzten Tsvetayeva-Gedichte (37 - 46) sind: "The Poem of the End", "Poem for Blok", "Insomnia".

- 16 A Captive Lion. The Life of Marina Tsvetayeva. London 1987.
- 17 Marina Tsvetayeva. Harmondsworth 1989.
- 18 Zitiert nach Marina Tsvetayeva, 11.
- 19 Ebenda, 138 - 139.
- 20 Das Dilemma der Konfliktsituation vieler schreibender Frauen, zwischen den Rollen Ehefrau, Mutter und Künstlerin zu stehen und als Frau in der patriarchalischen Gesellschaft Akzeptanz als Künstler zu finden, beschreibt Suzanne Juhasz in *Naked and Fiery Forms: Modern American Poetry by Women*. New York 1976.
- 21 Marina Tsvetayeva, back-cover text.
- 22 Siehe Anmerkung 11.
- 23 *New Women Poets*, 16.
- 24 Ebenda, 13.
- 25 Ebenda, 14.
- 26 *Poetry Review*, vol. 76, No. 3, 66.
- 27 *Poetry Review*, vol. 76, No. 3, 32 - 33, 60 - 62; vol. 77, No. 3, 55 - 56, 60 - 61; vol. 78, No. 1, 23.

Ulrich Kuhnke

Begegnungen der Karoline von Jaenisch - Pavlova (1807 - 1893)

"Begegnung" möchte ich in unserem Fall in seiner gewichtigen semantischen Variante als für die Sich-Begegnenden folgenreiches gegenseitiges Entdecken, Kennenlernen und schöpferisches Anregen verstanden wissen. Der Beweis für die Wirkung nach beiden Seiten ist selbstverständlich - gerade für das vergangene Jahrhundert - schwer anzutreten, wenn auch einige Belege zu weitreichenden Vermutungen verleiten könnten.

Karoline von Jaenisch ist sechsundachtzig Jahre alt geworden. Ihr langes Leben war immer wieder durch Begegnungen, Freundschaften, schöpferisches gemeinsames Denken und Wirken bestimmt. Vieles wissen wir nicht (was gibt es da noch zu erforschen, was wird davon nie erforscht werden können!). Mit zwanzig Jahren wurde sie - Tochter eines deutschen Naturwissenschaftlers - mit führenden literarischen Persönlichkeiten in Moskau persönlich bekannt¹. A. S. Puškin war darunter, und mit Adam Mickiewicz ist sie wahrscheinlich verlobt gewesen. 1829 lernte sie den auf Reisen durch Rußland befindlichen Alexander von Humboldt in Moskau kennen; daraus entwickelte sich eine menschliche Beziehung, die dreißig Jahre überdauern sollte. Nachdem eine Erbschaft die Tochter wohlhabend gemacht hatte, heiratete sie den damals bekannten russischen Schriftsteller N. F. Pavlov, dessen Familie noch eine Generation zuvor leibeigen gewesen war. Das Werk dieses Novellisten war durch engagiertes Auftreten gegen soziale Ungerechtigkeit gekennzeichnet. Karoline stand ihrem Gatten literarisch nahe, wie ihre Erzählung "Ein Doppelleben" unterstreicht. Im Hause der Pavlovs bildete sich ein literarischer Salon, in dem prominenteste Vertreter der russischen Literatur verkehrten: die Brüder Aksakov, Chomjakov, Ševyrev, Granovskij, I. Turgenev werden genannt².

N. M. Jazykov, ein Dichter, der mit Ryleev befreundet war und später eine Zeit lang Puškin sehr nahestand, hat Karoline mehrfach Gedichte gewidmet. Ende der dreißiger Jahre hat dann, übrigens unter dem tiefen Eindruck seines Zusammentreffens mit

Gogol', Jazykov eine Krise durchgemacht. Er wandte sich von seinen Idealen ab und suchte slawophile Kreise. In dieser Zeit hat Karoline mit ihrem langjährigen Freund gebrochen. Darin darf man sowohl die Unabhängigkeit der Schriftstellerin als auch die Festigkeit ihrer Überzeugungen erkennen.

Allein die Aneinanderreihung von Namen - Puškin, Mickiewicz, Gogol', Turgenev - unterstreicht, in welchem Maße mit der Persönlichkeit von Karoline von Jaenisch ein ganzes Stück Entwicklung der russischen Literatur verbunden gewesen sein muß. Und sie war - wie auch ihre Beziehungen zu Jazykov beweisen - nicht nur passiv anwesend, nicht "Objekt" (vgl. Christa Wolf: Frankfurter Vorlesungen³), sondern Karoline war selbst mitgestaltend, ihren eigenen Anteil einbringend, sie war produktiv. 1830 begann sie russische Gedichte ins Deutsche zu übertragen, 1833 erschien "Das Nordlicht"⁴, eine Anthologie, die neben Übersetzungen auch eigene Gedichte der Schriftstellerin enthielt. Dieses Werk Karoline von Jaenischs nimmt in der Geschichte der deutsch-russischen literarischen Wechselbeziehungen einen ganz besonderen Platz ein, der ihr auch heute - nach einhundertundfünfzig Jahren - nicht streitig gemacht wird.

1852 trennte sich Karoline von ihrem Mann und übersiedelte nach Deutschland, ließ sich in Dresden, dann in Hosterwitz nieder. Über dreißig Jahre hat sie in dem kleinen romantischen Ort an der Elbe, der als Wohnsitz von Carl Maria von Weber und Richard Wagner berühmt wurde, gelebt. Was wir von hier über sie wissen, ist wenig! Eine späte Begegnung mit A. K. Tolstoj (1817 - 1875) führte zu künstlerischer Zusammenarbeit mit dem russischen Schriftsteller. Am 30. Januar 1868 wurde Tolstojs Drama "Der Tod Iwans des Schrecklichen" in Weimar in der deutschen Übertragung Karoline von Jaenischs aufgeführt. Die gemeinsame literarische Arbeit mit A. K. Tolstoj ist ein Hinweis auf künstlerische Maßstäbe Karoline von Jaenischs. Tolstoj war lange Zeit in Deutschland, kannte das Land gut, hatte als Junge auf den Knien Goethes gesessen! A. K. Tolstoj gehörte zu den kompetenten Persönlichkeiten der deutsch-russischen literarischen Wechselbeziehungen. Er hatte selbst Goethe und Heine ins Russische übertragen. So einen Künstler ins Deutsche zu übersetzen, das konnte

für Karoline nur hohen künstlerischen Anspruch bedeuten.

Karoline von Jaenisch war eine Schriftstellerin, die ihren deutlichen, wenn auch nicht so umfangreichen Beitrag in die klassische russische Literatur einbrachte. Ihr Anteil manifestiert sich nicht zuletzt in ihrem kommunikativen Wirken, das durch die Begegnung mit solchen Persönlichkeiten wie Alexander von Humboldt und Karl August Varnhagen von Ense - die für schöpferische literarische und kulturelle deutsch-russische Beziehungen stehen sollte - repräsentiert wird. Was hat sich davon erhalten? Ist Karoline von Jaenisch eine von den Schriftstellerinnen, die wir - wie Frank Göpfert fordert - der Vergessenheit entreißen müssen? Macht man sich auf die Spurensuche, so ist das teilweise ein mühsames Unterfangen; aber es findet sich doch mehr, als man vielleicht erwartet hat.

Es ist kein Zufall, daß die Suche nach Karoline von Jaenisch uns auf ihre Begegnungen zurückführt. Und hierbei ahnen wir Querverbindungen und unsichtbare Fäden, die andeuten könnten: Diese Schriftstellerin war in einer bestimmten Zeit vielleicht sogar eine Schlüsselfigur literarischer Verbindungen zwischen Rußland und Deutschland. Selbstredend wird ein großer Teil ihres Wirkens uns unerreichbar bleiben. Viele Gespräche, die sie mit den Großen von Puškin bis Humboldt und Varnhagen geführt hat, sind mit den Beteiligten unwiederbringlich in der Vergangenheit versunken.

Am meisten erfahren wir über Karoline von Jaenisch im Zusammenhang mit ihrer - von A. v. Humboldt angeregten⁵ - Anthologie "Das Nordlicht". Die Einwirkung einer Anthologie auf die russisch-deutschen literarischen Wechselbeziehungen ist in der ersten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts kaum zu überschätzen, wo es doch noch gar nicht so lange her war, daß die russische Literatur in Deutschland als ein Phänomen "irgendwo im Orient" ausgemacht worden war. Über die russische Literatur ergab sich somit ein erhöhter Bedarf an Informationen. Den befriedigten vor allem auch Anthologien, die eine vielfältigere und weitere Dimension von russischer Literatur boten, als dies Einzelwerke vermochten. Walter Höllerer⁶ stellte fest: "Anthologien zeigen die Verknüpfungen literarhistorischer, poetologischer und sozio-

logischer Fragen. Sie bilden eine der wenigen faßbaren und überblickbaren Verschränkungszone von Literarischem und Gesellschaftlichem. Der Anthologie-Herausgeber und der zeitgenössische Leser bilden ein aufschlußreiches Gespann. Titel, Vorwort, Anmerkungen, Kapiteleinteilung können zu epochegebundenen Auswahlkategorien werden." Die Bemerkungen Höllersers, die nicht speziell zur russischen Literatur gemacht wurden, lassen erkennen: Autoren bzw. Herausgeber von Anthologien sind (*conditio sine qua non!*) in besonderem Maße mit Entwicklungstendenzen, Problemen und Eigenschaften der von ihnen herausgegebenen Literatur vertraut. Gleichzeitig vermitteln sie, auf ihre Kenntnisse und Überzeugungen gestützt, persönlich intentionierte literarische Texte und werden so zu aktiven Mitgestaltern bei der Rezeption fremder Nationalliteraturen.

Karoline von Jaenisch hat sich mit "Das Nordlicht. Proben der neueren russischen Litteratur" in die erste Reihe derer gestellt, die in den dreißiger Jahren des vergangenen Jahrhunderts die Folge von Anthologien deutscher Übersetzungen russischer Literatur eröffnet haben. Was die "epochegebundenen Auswahlkriterien" angeht, so übertrifft Karoline von Jaenisch solche sehr angesehenen Anthologien wie die von Friedrich Tietz und ist denen von August Oldekop, Eduard von Olberg mindestens ebenbürtig⁷.

Eine genauere vergleichende wissenschaftliche Wertung vorliegender Anthologien steht noch aus, wenn auch schon interessante Ansätze vorhanden sind. Karoline von Jaenisch nimmt den Leser für sich ein:

- durch reife Überlegungen zu Übersetzungsproblemen, die im Vorwort erörtert werden,
- durch ein orientierendes Vorwort, das Leser an die Texte heranzuführt und gleichzeitig die allgemeine Situation der in Deutschland übersetzten russischen Literatur skizziert,
- durch eine gelungene sprachliche Umsetzung, die auch von zeitgenössischen Schriftstellern und Übersetzern anerkannt wurde⁸.

Die Auswahl der in der Anthologie versammelten Texte orientiert sich an romantischen Werken. Am stärksten ist Puškin vertreten; neben ihm sind mit Žukovskij, Jazykov, Baratynskij, Somov und

Del'vig andere bedeutende russische Schriftsteller der Epoche vertreten. Mit Werken wie "Boris Godunov" und "Der Schneesturm" (Puškin) weist diese Anthologie allerdings bereits wesentlich über die romantische Periode hinaus. Dabei wurde der Herausgeberin, m. E. zu Recht, kritisch angemerkt, daß einzelne von ihr in die Anthologie aufgenommene Werke in kleinen Teilstücken angeboten wurden. Das macht sich am stärksten in "Boris Godunov"⁹ störend bemerkbar. Andererseits zeugt die Art und Weise, wie Karoline von Jaenisch an ihre Anthologie heranging, von ihren vielfältigen Bemühungen, eine repräsentative Auswahl russischer Literatur vorzustellen. Einzuordnen ist "Das Nordlicht" in eine Reihe zeitgenössischer Publikationen. So erschien z. B. die von der Forschung hoch bewertete Anthologie von Friedrich Tietz ohne Vorwort, ohne jede Anmerkung, teilweise ohne Angabe der enthaltenen Autoren.

Der Bekanntheitsgrad der Dichterin Karoline von Jaenisch reicht an den der Herausgeberin, Übersetzerin und Vermittlerin russischer Literatur nicht annähernd heran. Heute ist die Schriftstellerin vor allem in der Forschung zu deutsch-russischen literarischen Wechselbeziehungen präsent. "Habent sua fata libelli" - und die Verfolgung und Enträtselung der Wege des "Nordlichts ..." zwischen Moskau und St. Petersburg einerseits und Berlin, Dresden, Halle und Detmold andererseits sind längst nicht geleistet und haben weit über das Interesse an Karoline von Jaenisch hinaus Bedeutung.

1957 bezeichnete Alfred Rammelmeyer¹⁰ "Das Nordlicht" als die wichtigste Veröffentlichung im Zusammenhang mit den deutsch-russischen literarischen Wechselbeziehungen zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Aber wo und wie kann man heute diese "wichtigste Veröffentlichung" kennenlernen? Die Spurenverfolgung führte uns hier in ein Labyrinth, und in dessen verschlungenen Gängen trafen wir wieder auf die Begegnungen der Jaenisch. Sucht man ein seltenes Werk zur russischen Literatur in deutscher Sprache aus dem 19. Jahrhundert, so ist die Rossica-Abteilung in der "PUBLIČNAJA" in St. Petersburg eine gute Adresse. Man hat dort auch bald das legendäre Bändchen "Das Nordlicht" in der Hand. - Aber, wer beschreibt das Erstaunen, dieses Buch trägt auf dem Titel-

blatt einen Autographen von Varnhagen von Ense, ist also ein Buch aus seiner persönlichen Bibliothek¹¹.

Varnhagen kannte Karoline gut. "Das Nordlicht" hatte er als eine beispielgebende Übersetzung bezeichnet, was man vor dem Hintergrund sehen sollte, daß Varnhagen der Überzeugung war, eine fremde Literatur ist nur zu beurteilen, wenn man sie im Original lesen kann. Er lernte Russisch, um Puškin lesen zu können¹².

Meine Recherchen ergaben, "Das Nordlicht" steht seit über hundert Jahren in der Kaiserlichen Bibliothek in St. Petersburg. Wie kam es aber dort hin? Wem hat Varnhagen dieses Buch geschenkt oder nach Petersburg mitgegeben, ist es vielleicht sogar gestohlen worden? Ende Februar 1992 machte ein Brief aus St. Petersburg meinen Vermutungen ein Ende: Die Nummer 860/1872 (die das von mir aufgefundene Exemplar in St. Petersburg trägt) führt zum genauen Erwerbungsjahr in der Kaiserlichen Bibliothek in St. Petersburg: 860 = 1860. Das heißt, dieses Buch kam zwei Jahre nach dem Tode von Varnhagen an die Newa. Auch der Weg des Buches wurde nun deutlicher; er war nicht ganz so geheimnisvoll, wie ich mir das ausgemalt hatte. Das Buch wurde am 10. Mai 1860 von der Kaiserlichen Bibliothek bei dem Buchhändler Schmid in Halle gekauft. Aus dem Jahr 1859 existiert eine Liste "Desiderata der Kaiserlichen Öffentlichen Bibliothek zu St. Petersburg", in der unter der Nummer 7 das Buch von Varnhagen verzeichnet ist. 1859 hatte von Varnhagen von Enses Nichte den Teil der Bibliothek ihres Onkels, der nicht in die Königliche Bibliothek (die spätere Staatsbibliothek) in Berlin gekommen war, geerbt und in Leipzig versteigern lassen. In dem entsprechenden Auktionskatalog ist "Das Nordlicht" verzeichnet; sehr wahrscheinlich ist das die Quelle für die Desiderata-Liste in St. Petersburg, fast dreißig Jahre nach dem Erscheinen der Anthologie.

Das Buch der Jaenisch hat die Bibliothek in Berlin dagegen nie besessen. In Deutschland ist es jetzt äußerst schwierig, "Das Nordlicht" zu bekommen. Eine Umfrage in Bibliotheken¹³ der ehemaligen DDR, der Bundesrepublik Deutschland und Österreich ergab, daß dieses Buch nur in der Lippischen Landesbibliothek in Detmold greifbar ist. Die Wege dieses Bändchens waren im ver-

gangenen Jahrhundert die Pfade der russischen Literatur zwischen Rußland und Deutschland.

Die Persönlichkeit, die hinter dem Buch stand, lernen wir etwas kennen in Tagebuchnotizen Varnhagen von Enses, die dieser im Mai 1858, ein halbes Jahr vor seinem Tode, nach einem Besuch Karoline von Jaenischs machte, sowie durch einen Brief, den der neunundachtzigjährige Alexander von Humboldt im Juni 1858 aus Potsdam an die Schriftstellerin in einem Hotel in Berlin richtete.

Donnerstag, den 20. Mai 1858

... Besuch bei Frau von Pawloff in British Hotel. Eigenthümliche, reichbegabte Frau, geistvolle, kräftige Lebhaftigkeit, spricht männlich. Sie reist nach Moskau um ihre 1800 Bauern freizulassen, sie will ihnen Land geben ohne Entgeld ... Sie hat einen Empfehlungsbrief an mich von Humboldt ... Sie spricht und schreibt viele Sprachen, sie hat Europa bereist, war lange in Konstantinopel ... Abends nach 8 Uhr kam Frau von Pawloff zum Thee. Sie erzählte uns die unterhaltendsten Geschichten, gab uns die lebendigsten Schilderungen des russischen Volkes, von dem sie sehr gut denkt ... Schöne Anekdoten von Puschkin, Lermontoff, Gogol, Baratinsky, strenge Urtheile über leichtere litterarische Sachen ... Sie nahm Abschied und ging gegen 11 Uhr fort, auf Wiedersehen im September! Eine begabte, tapfre, werthe Frau! -¹⁴

An Madame von Pavlov, geb. Jaenisch (aus Moskau)

Madame! Die Zeitungen haben kürzlich mitgeteilt, daß M. de Lamartine Paris für mehrere Monate verlassen hat. So habe ich es vorziehen müssen, Sie mit einem andern Mitglied der Académie Française in Verbindung zu bringen, gleichermassen berühmt und als ein sehr tiefgründiger Kenner der Literaturen Europas angesehen. Die, in der Sie brillieren, Madame, ist jedoch für ihn ein unbekanntes Land, eine unbetretene Insel. Er wird glücklich sein, von Ihnen zu hören, daß Sie ihm die in der letzten Zeit angesammelten Schätze entdecken

werden. ...

Ich würde Ihnen diese Zeilen gerne morgen in der Matinée selbst zu Füßen legen, aber ich bin noch ungewiß, ob ich Potsdam verlassen kann. Ich übermittle Ihnen die glühendsten Wünsche für den Erfolg Ihrer schönen und großen Reisen, welche Anregungen und Erinnerungen werden Sie zurückbringen - Gegenstände ihrer neuen Werke.

Nehmen Sie, Madame, ich bitte Sie inständig, den respektvollsten Ausdruck meiner Bewunderung und meiner lebhaften Dankbarkeit entgegen.

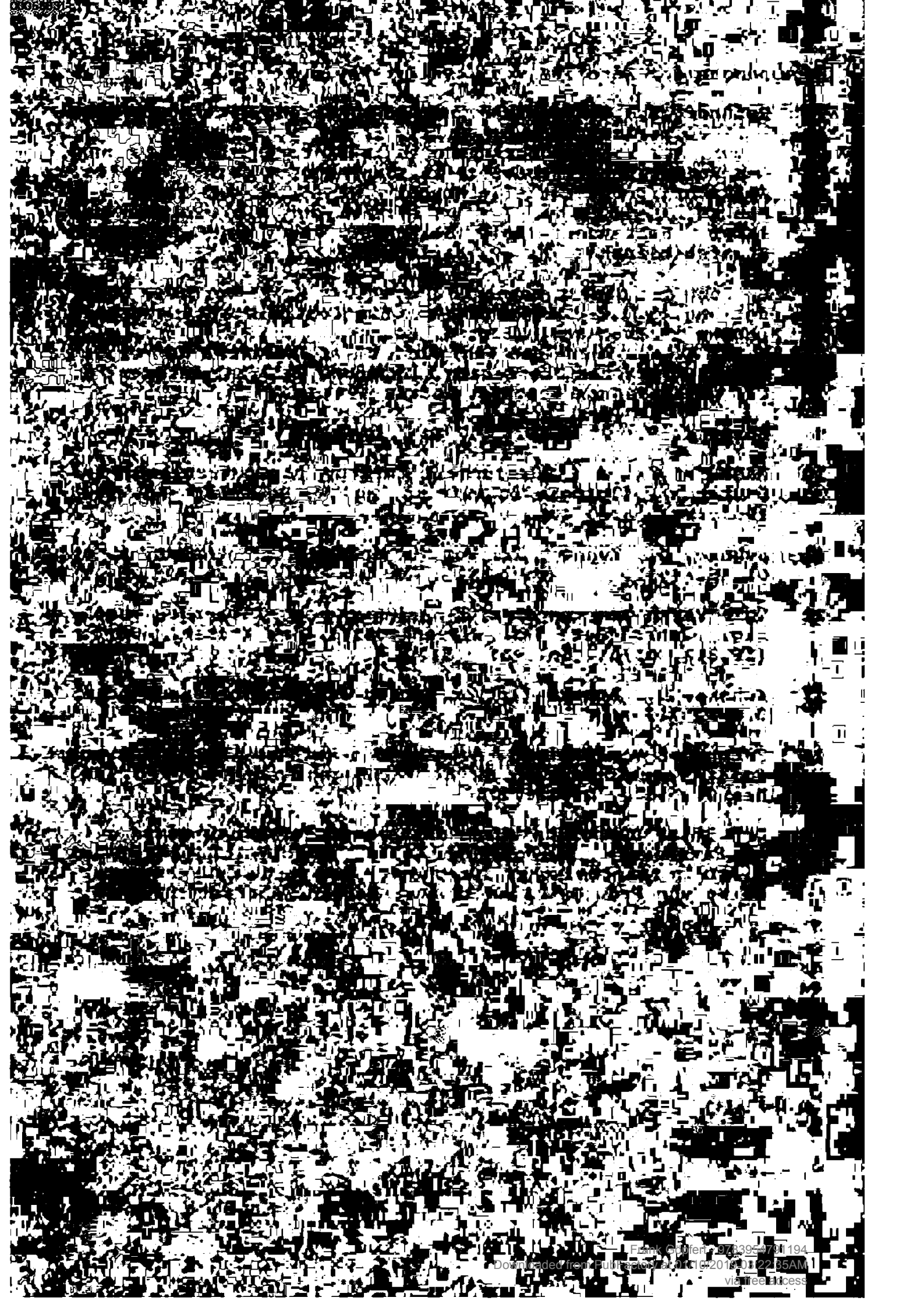
A. Humboldt

Zu Potsdam, den 19. Juni, nachts¹⁵

Die Eindrücke dieser beiden Augenzeugen von der Persönlichkeit Karolinens lassen glaubhaft erscheinen, daß diese Frau keine unbedeutende Rolle bei der Vermittlung der russischen Literatur gespielt hat.

- 1 Vgl. Lettmann-Sadony, B.: Karolina Karlovna Pavlova, eine Dichterin russisch-deutscher Wechselseitigkeit. München 1971 (Slawistische Beiträge: 50), S. 9.
- 2 Ebenda, S. 50.
- 3 Vgl. Wolf, Christa: Voraussetzungen einer Erzählung: Cassandra. Neuwied 1982, S. 144.
- 4 Jaenisch, K.: Das Nordlicht, Proben der neueren russischen Litteratur. Dresden/Leipzig 1833.
- 5 Ebenda, S. VIII, - "Herr von Humboldt, dessen Bekanntschaft zu machen ich während seines kurzen Aufenthaltes in Moskau das Glück hatte, war es, der den ersten Anlaß zu diesen Versuchen gab, indem er, sich mit mir über den gegenwärtigen Zustand der Dichtkunst Rußlands unterhaltend, äußerte, daß es sehr zu wünschen wäre, von derselben durch ganz treue Uebersetzungen eine nähere Kenntniß zu erlangen, und mich aufmunterte, diese Arbeit anzufangen."
- 6 Höllerer, W.: Vorwort in: Die deutschsprachige Anthologie, ed. Joachim Bark and Dietger Pforte. vol. 1, Frankfurt 1970.

- 7 Reißner, E.: Deutschland und die russische Literatur. 1800 - 1848. Berlin 1970. S. 89 ff.
Huber, A.: Können Übersetzungen Indikatoren zur Verfolgung des Rezeptionsprozesses im 19. Jahrhundert sein? In: Wiss. Zeitschrift PH "Karl Liebknecht" 2/1989, S. 183/184.
Kuhnke, U.; Kuhnke, I.: Vom Nutzen der Bibliotheken und ihrer Bestände. In: Beiträge aus der Deutschen Staatsbibliothek. Nr. 7. Berlin 1988, S. 71.
- 8 So lobt der damals bekannte Übersetzer K. F. Borg die Übersetzung, vgl.: Der Refraktor. Ein Centralblatt Deutschen Lebens in Russland. 1836, S. 84.
K. S. Aksakov hebt die Fähigkeit K. v. Jaenischs hervor, in mehrere Sprachen übersetzen zu können. Vgl. in: Аксаков, К. С.: Литературная критика. Москва 1981, S. 139/140.
- 9 Borg, K. F.: A. a. O., S. 79.
- 10 Rammelmeyer, A.: Russische Literatur in Deutschland, In: Deutsche Philologie im Aufriss. Hg. W. Stammler, Bd. III, 1957, vgl. S. 374.
- 11 Kuhnke, U., Kuhnke, I.: Vom Nutzen der Bibliotheken. A. a. O., S. 75 f.
- 12 Vgl. Varnhagen von Ense, K. A.: Werke von Alexander Puschkin. Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik. Berlin (1838)2, 61/64. Sp. 481 - 512.
- 13 Kuhnke, U., Kuhnke I.: Vom Nutzen der Bibliotheken. A. a. O., S. 74.
- 14 Varnhagen von Ense, K. A.: Aus dem Nachlaß Varnhagens von Ense: Tagebücher von K. A. Varnhagen von Ense, Bd. 14, Hamburg 1870, S. 275/276.
- 15 Der Brief Humboldts wurde entnommen: Татевский сборник С. А. Рачинского. С.-Петербург 1899, S. 112/113. Der Brief liegt in französischer Sprache vor und wurde dankenswerterweise von Frau Dr. Ilse Häußer, Berlin, übersetzt.



Ванда Лящак

Между смирением и бунтом Первые женщины в литературной жизни России

История преодоления Женщиной "гаремного затворничества" имеет в России иной характер, чем история женской эмансипации на Западе. Преодоление "сопротивления среды" во Франции, Англии и даже в Германии проходило всегда в более благоприятствующем климате, чем в России. Здесь не существовали административные правила, которыми на Западе регулировался вопрос индивидуальной свободы, чужды были также широко распространенные в европейских странах принципы волюнтаризма и персонализма. Тем не менее даже и в средневековье - как это убедительно показала в своей книге Наталья Пушкарева¹ - женщина, за которой закрепился термин "теремная затворница" постоянно проявляла, свойственную своей натуре, тягу к свободе, которая толкала ее к деятельности в сферах, доступных единственно мужчине. И не только тогда, когда завуалированным образом она направляла волю отца, мужа, или сына в плохую или хорошую сторону, но и тогда, когда явно переносила свои интересы из сферы повседневных женских дел в область мужских дел: обучение детей, переписывание книг, участие в военно-политических, государственных событиях.

В дальнейшем, достигнутый в эпоху Петра I культурно-бытовой прогресс, разрешил женщине не только бывать в обществе, но также восходить на царский престол (XVIII век знает четыре женские коронованные головы в России), санкционирует ее интеллектуальные aspirations (реформатором и директором Академии Наук была княгиня Екатерина Дашкова), наконец, открывает перед ней путь в литературу (Екатерина Сумарокова вдохновила многих женщин вступить вслед за ней на литературное поприще).

Известно, что эти принесенные вместе с эпохой Просвещения индивидуалистические веяния были подавлены в самом конце XVIII века, когда литературная деятельность стала восприниматься как сила, угрожающая стабильности общественно-политического порядка. Это положило отпечаток на литературный процесс первого двадцатилетия XIX века. Тогда литературные занятия имели элитарный ха-

рактер, и участие женщин в них запрещается. Однако эти неблагоприятные обстоятельства не привели к уничтожению в женщинах интереса к литературной деятельности, свидетельством независимого поведения по отношению к общественно-бытовым нормам оказалось творчество Анны Буниной и Анны Волковой, которым оказали поддержку члены "Беседы". Эти первые признаки борьбы за женские права переносятся и на почву публицистики (статьи Карамзина), и даже юриспруденции (деятельность И. Васильева).

Отчетливые перемены в общественно-культурной жизни России вырисовываются лишь в середине 20-х г.г. Война с Наполеоном разбудила у русских национальное сознание и открыла вследствие этого широкого и длительного контакта с западноевропейской цивилизацией новые горизонты человеческого ума и духа. Известно, что эта ситуация содействовала оживлению русской общественно-культурной жизни, что сказывалось в работе возникающих в большом количестве артистических салонов, в литературных полемиках и спорах, наконец, в укреплении на русской почве идей романтизма. Эти совершенно нерусские духовные категории показывали желание романтической личности проявлять своеобразие своего личного "я", свой индивидуальный, неповторимый способ видения мира и отношения к нему, призывали на борьбу против доминации анонимных общественно-политических сил над персональными чертами человеческой природы.

Но и с наступлением романтизма не исчезает в России антитеза идеала и действительности, так как николаевское время еще сильнее сковывало свободу личности, в результате чего Россия не для одних "западников", сторонников индивидуализма, была тюрьмой. Проснувшееся чувство и жажда свободы призывали просвещенные силы в стране искать путь, спасающий народ и его достоинство от наложенных на него различных оков — политических, бытовых, церковных и др. Большая часть интеллигенции возрождение России связывала с моральной и религиозной реформой культуры (Александр Лабзин, Михаил Сперанский, Владимир Одоевский, поэты-любомудры, идеологи славянофильства и др.). Эта образованная часть общества находилась как будто в состоянии внутреннего прозрения, позволившего понять, что смысл жизни может и должен быть направлен на реализацию гуманистических и интеллектуальных

ценностей. В своем отдельном значении эти идеи, касаясь, между прочим, любви и супружества, затрагивали и те вопросы, которые были связаны с семейным и общественным положением женщины, создавали они также благоприятную атмосферу для беседы об этих же проблемах голосом самих женщин. Таким образом, проснувшаяся женская мысль пошла как будто двумя путями: в зависимости от индивидуальной культуры, темперамента и уровня образования, женщины отстаивали или старый, закрепленный традицией состав обязанностей жены, матери, хозяйки дома, с условием, однако, сохранить право выбора мужа согласно со своим желанием, или же, порывая со старым взглядом на роль женщины, требовали полного уравнивания в правах с мужчинами².

Этих последних, названных Пушкиным в стихотворении "Портрет" "беззаконными кометами", а в будущем, в 40-50-х г.г., имеющих свое продолжение в типе "светской львицы", по причине специфических общественно-культурных условий в России, не могло быть много. Зато первый тип пользовался большим одобрением русского общества.

Этому типу женщины, сложившемуся в 20-30-х г.г. прошлого века, свойственно было, как мы уже сказали, смирение в отношении к долгу и роли женщины. Однако смиренность перед высшим нравственным долгом нам нельзя воспринимать как проявление слабости женской природы. Наоборот, акцептация закона жизни, как закона жертвы и дисциплины является основой ее внутренней красоты, гармонии и силы. Мы знаем, что этот тип женщины был воспет Пушкиным в образе Татьяны, что был им увлечен и Тургенев - этот сторонник западноевропейского индивидуализма, - когда работал над образом Лизы Калитиной ("Дворянское гнездо"). О нем же с большим восторгом говорил Петр Вяземский, свидетель героического поступка жен декабристов, в котором он увидел не экзальтацию фанатизма, а тихое смирение мученичества, не думающего о славе, но охваченного одним всеобъемлющим и все преодолевающим чувством³.

Совмещение покорности и бунта мы находим также в таких женщинах-писательницах, как Надежда Дурова, Елена Ган, Мария Жукова, Евдокия Ростопчина, Каролина Павлова и ряд других. Эти "корифеи общественного хора" высказывали от своего имени и от

имени других так же думающих и чувствующих женщин то, чего они сами высказать не смели, или не умели. Их творчество оказалось своеобразной реализацией на русской почве идей "жорж-зандизма". Надо, однако, иметь в виду, что корни этого явления уходят не только в область литературных инициатив автора "Валентины", но имеют также и национальную почву. Перед тем, как мир узнал экстравагантную Жорж Санд - женщину с особым представлением свободы, акцентированной внешне мужской одеждой, курением сигар, питием водки - Россия со времен войны с Наполеоном рассказывала историю о загадочной кавалерист-девице, молодой женщине, которая, идя за голосом свободы, покинула семью, надев кавалерийский мундир, 16 лет прослужила в российской армии, неоднократно превосходя отвагой и героизмом воинов-мужчин. Речь идет о Надежде Дуровой. Надо полагать, что легенда Надежды Дуровой в значительной степени содействовала процессу освобождения женской личности еще в период французской интервенции, помогая женщине включиться в массовое переживание истории, и освобождала чувство ответственности за судьбу родной земли. Результаты этого воздействия простирались и на послевоенные, мирные годы, принимая различные формы в зарождающемся феминистическом движении. Феномен биографии Дуровой показывает, что женщина эта заявляет свой протест против тех условий и установленного порядка жизни, в котором функционируют несправедливые права и нормы поведения, регулирующие отношения между женщиной и мужчиной так, что то, что соответствует семантике категории "мужской" имеет положительное осмысление, а то, что отрицательное, являет собой эквивалент категории "женский". На этой почве и зародилась у Дуровой жажда сказать миру вслух о необходимости восстановления между мужчиной и женщиной новой гармонии. Отражение этих убеждений мы найдем во всем творчестве писательницы.

В таком же направлении пошло и творчество других писательниц, так же, как и Дурова, озабоченных, в первую очередь, теми вопросами, которые были связаны со сферой их интеллектуально-психической и семейной жизни. Руководствуясь убеждением, что женщина не хуже мужчины и должна иметь одинаковые с ним права, они демонстрировали свои художественные и умственные способности выходом в литературную жизнь, а считая чувство любви естествен-

ной чертой человеческой природы, облагораживающей отношения людей между собой, они объявили борьбу такому супружескому союзу, который основан по коммерческим критериям, а не по влечению сердец. Их выступления в отношении этого вопроса окажутся более понятными, когда мы учтем, что любовь в то время в России, особенно, как говорит об этом Переверзев в своей книге о Гоголе⁴, в купеческой и мелкопоместной среде выродилась и приняла форму примитивного полового позыва. Любовная коллизия, которая обычно стоит в центре произведений женщин-авторов, имеет свои отличительные черты. Во Франции, или в Англии свою феминистскую программу писательницы видели нераздельно в контексте права женщины на личное счастье и в борьбе за него они отважно выступали против всякого долга, принужденности, оков права и традиции, разума или материальной пользы. И если мы возьмем во внимание Жорж Санд, или де Сталь, сестер Бронтье, или Жорж Эльет - исключение, по-видимому, составляет Елизавета Гаскаль, образцовая хозяйка, жена, мать семерых детей - все они восстают против общества, которое ограничивает женскую свободу и заявляет поддержку для тех героинь своих произведений, которые, считая супружеское счастье утопией, уходят из семьи, и в свободных, нескрываемых связях с любимым человеком ищут исполнения желания любви.

По-другому ведут себя русские писательницы и их героини. Они, правда, тоже сопротивляются обществу, которое насилует сферу личного достоинства и свободы женщины, но обычно предпочитают принцип смирения в отношении к святому таинству супружеского союза и не нарушают его даже ценой любви и обречения на одиночество. Поэтому в творчестве русских писательниц красной нитью проходит мотив самопожертвования ради супружеского или материнского долга, ради ответственности перед родителями, или добродетелем. Это преклонение перед нравственным императивом, мотивированным, как правило, христианским учением, мы находим прежде всего в творчестве Жуковой, Ган, Ростопчиной.

Героини Жуковой отличаются особенной религиозностью. Они любят пребывать в пустом храме, где у распятия, среди икон, у подножья алтаря, сквозь закрытые Царские ворота они пытаются постигнуть - пока еще закрытый перед земным человеком - смысл жизни вечной, прикоснуться к тайне человеческого существования,

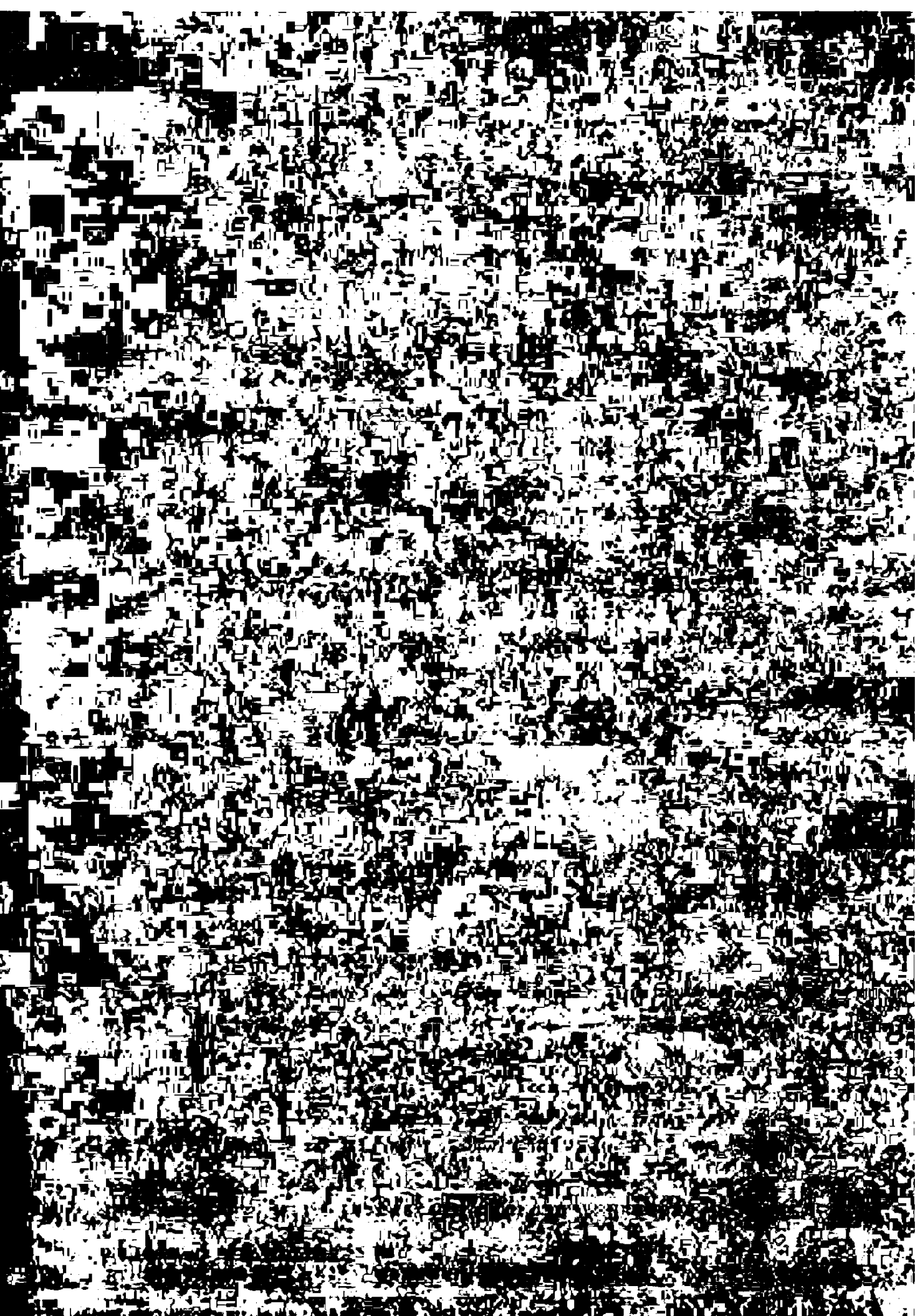
неразрывно связанного со страданием. Глубокое религиозное чувство указывает еще на одну черту проснувшегося женского сознания, а именно на то, что уходит она (женщина) в различные сферы религиозной жизни не "от нечего делать", или потому, что другие сферы умственной и общественной жизни были перед ней закрыты (это вопросы другие), а потому, что романтизм со своим культом индивидуализма освободил личность женщины для персонального и интимного восприятия Бога. Для православия ведь, с его принципом "соборности" религиозного переживания, такой подход был чужд. Не случайно именно в то время можно отметить многочисленные случаи перехода православных в католичество.

Несмотря на эти и некоторые другие перемены, которые произошли в сознании и положении русской женщины в первые десятилетия XIX столетия, западноевропейские культурные веяния не привели, однако, к некритическому восприятию или подражанию таким формам реализации личной свободы, которые широко были известны почти во всей Европе. Россия в этом отношении была похожа на Польшу, о которой польский исследователь романтизма¹ сказал, что ни в одной доли жизнь польского романтизма не напоминает буйств Запада. Она не была ни столь яркая, ни столь безудержная, ни столь пульсирующая радостью. В Польше только понаслышке знали о шумных "экстравагантциях" молодой Франции, о свободной любви Ваймара, об экзотизме и прочих других опьяняющих гашишах эпохи. Не могла обо всем этом думать Польша, когда ей велено было идти на голгофу (борьба за потерянную государственную независимость). Россия, по-видимому, не могла обо всем этом думать по таким же причинам. И у нее ведь была своя декабрьская голгофа, которую она долго в памяти хранила и чтит. А возможно тоже, что русское общество, несмотря на то, как далеко вовлечено было в западноевропейский индивидуализм, предпочло оставаться под впечатлением силы и красоты русской смиренности?

1 Пушкирева, Н.: Женщины древней Руси. Москва 1989.

2 Материалы по истории русской литературы и культуры. Русская женщина 30-х гг. "Русская мысль" 1911, № 12. С. 55.

- 3 Барановская, М.: Женщины-"декабристки". "Учительская газета", 23.12.1965.
- 4 Переверзев, В.: Творчество Гоголя. Иваново-Вознесенск: 1928. С. 103.
- 5 St. Wasylewski, O miłości romantycznej. Krakow: 1958. S. 32.



Marina Ledkovsky

Russische Frauen in der Literatur der Emigration

Russische Schriftstellerinnen der Emigration waren bisher nicht Gegenstand ernsthafter literaturkritischer Darstellungen. Daher hoffen wir, daß die folgende Abhandlung, die erste ihrer Art, wenigstens Neugier stimulieren und schließlich Interesse an dieser wichtigen Erscheinung hervorbringen könnte.

Die Verwerfungen im Rußland des 20. Jahrhunderts¹ haben viele talentierte russische Schriftstellerinnen gezwungen, ihr Heimatland zu verlassen und Asyl in vielen Ländern und auf allen Kontinenten zu suchen. Die Motivation für diesen beispiellosen Exodus von Millionen von Russen² war nicht nur das Bestreben, der Vernichtung durch das gnadenlose neue Regime zu entgehen, sondern war primär und deutlich moralisch und ideologisch bestimmt für jene, die zu den ersten "zwei Wellen" ebenso wie für viele, die zu der jüngsten "dritten Welle"³ gehören. Diese wiesen vehement die bolschewistisch-sowjetische Tyrannei zurück und tauschten sie gegen Unabhängigkeit und geistige Freiheit jenseits der Grenzen ihres Heimatlandes. Sie folgten dem Ruf ihres Herzens, der so treffend von Pythagoras von Samos, einem der ältesten Exilanten der europäischen Zivilisation, formuliert wurde: "Für einen vernunftbegabten Menschen ist es unmoralisch, unter der Autorität eines Tyrannen zu verbleiben"⁴.

Bald nach dem massiven Exodus von 1918 - 1925 bildeten sich in der gesamten Diaspora kulturelle Zentren heraus, deren bedeutendste in Paris, Berlin, Prag, Riga, Tallinn, Sofia, Warschau, Belgrad und, im Fernen Osten, in Harbin und Shanghai lagen⁵. Die Teilnahme von Frauen am literarischen Prozeß in der Emigration quer durch die geographischen Zentren und während der sieben Jahrzehnte, die seit 1920 vergangen sind, war von Beginn an eindrucksvoll. Sie trugen zur russischen Literatur in allen Genres bei: Lyrik, Roman, Drama, Literaturkritik, Journalismus, publizistische Prosa und philosophisch-religiöses Traktat. Wenig ist jedoch unter amerikanischen Slavisten über die meisten dieser Frauen bekannt. "Große" Namen wie Zinaida Gippius, Nadezhda

Téffi und Marina Tsvetaeva haben zwar die ihnen gebührende Aufmerksamkeit in der amerikanischen Wissenschaft erhalten, aber nur eine Handvoll von Schriftstellerinnen in der Emigration ist in die wissenschaftlichen Anthologien und die erhältlichen literarischen Handbücher und/oder Nachschlagewerke⁶ aufgenommen worden, eine Lücke, die, so ist zu hoffen, zu einem gewissen Maße von der bevorstehenden Veröffentlichung des "A Guide to Russian Women Writers"⁷ geschlossen werden wird. Die allgemeine Vernachlässigung der russischen Emigrantenliteratur - von ihren Vertreterinnen ganz zu schweigen - durch die amerikanischen Slavisten, ist eine beklagenswerte Tatsache, die einer Revision bedarf und im Begriff ist, korrigiert zu werden. Es scheint, daß die russischen Schriftstellerinnen in der Emigration im Westen einer doppelten Diskriminierung ausgesetzt sind, die in der amerikanischen Slavistik noch ganz besonders auftritt: zuerst als Emigrantinnen, und dann noch als Frauen.

Selbst der erste ernstzunehmende Band, der Frauen in der russischen Literatur gewidmet ist, das Russian Literary Tri-Quarterly, No. 9, Spring 1974, stellt uns lediglich zwei Emigrantinnen vor, die bereits im Rußland vor 1917 etabliert waren, nämlich Téffi und Tsvetaeva. Mit Ausnahme einiger weniger amerikanischer Wissenschaftler (die zudem selbst einen Emigranten-Hintergrund haben⁸), die sich in bescheidenen Ansätzen mit ausgewählten, meist prominenten weiblichen Emigranten-Autorinnen beschäftigen, bleiben die meisten Namen dieser Frauen, die zur russischen Literatur beigetragen haben, durch Literaturkritiker für die amerikanischen Slavisten im Dunkeln.

Im Gegensatz dazu war die Rezeption der Arbeiten von Frauen in Fortsetzung der Tradition des "Silbernen Zeitalters", als Autorinnen in wachsendem Maße in den Reihen der schreibenden Zunft an Boden gewannen, regelmäßig und angemessen. Während der sieben Jahrzehnte der Existenz eines "Rußland im Ausland" hatten Frauen gleiche Möglichkeiten zur Publikation ihrer Schriften und wurden von ihren Schriftstellerkollegen, weiblich wie männlich, mit echtem Interesse und Respekt aufgenommen. Sie haben sich an verschiedenen Publikationsunternehmen beteiligt, wurden häufig Mitherausgeber oder Herausgeber - eine Praxis, die in der Gegen-

wart fortgesetzt wird⁹. Ebenso haben europäische Slavisten angemessen die Schriften der Emigrantinnen anerkannt und geachtete Arbeiten hervorgebracht, die deren literarischen Talenten gewidmet sind¹⁰. In der Metropole, dem russischen Heimatland selbst, ist das erneute und steigende Interesse an der Emigrationsliteratur, ihre Repräsentantinnen eingeschlossen, seit der Mitte der sechziger Jahre gewachsen.

Viele Werke der Emigranten, besonders Texte von bemerkenswerten Frauen, sind in letzter Zeit veröffentlicht worden und werden in nächster Zukunft erscheinen¹¹. In der Regel haben in den USA prominente Schriftstellerinnen des vorrevolutionären Rußland die verdiente Anerkennung erfahren. Wichtige Arbeiten sind über Gippius und Tsvetaeva geschrieben worden, verstreut kritische Essays über Berberova, Odoevtseva und Téffi. Frauen, deren Laufbahn erst in der Emigration begann, wurden ignoriert und schweigend übergangen. Daher sollen in der folgenden Diskussion die "großen Namen" ausgelassen werden und die Aufmerksamkeit auf die weniger bekannten Dichterinnen und Prosaschriftstellerinnen gelenkt werden, auf diejenigen, die in den existierenden Abrissen der Emigrationsliteratur nur nebenbei erwähnt werden. Dieser Artikel soll Licht auf ein paar nicht so vertraute Namen werfen und ist als einführende Arbeit zum Beitrag von Emigrantinnen zur russischen Literatur gedacht. Der eingeschränkte Umfang dieses Essays gestattet lediglich eine kursorische Darstellung einiger bemerkenswerter Namen.

In den 1920er und 1930er Jahren war Paris wahrlich ein wichtiges kulturelles Zentrum für Emigranten. Prosaschriftsteller, Dichter und Künstler gruppierten sich um die Leitfiguren der Literatur- und Kunstszene. Zinaida Gippius und Dmitrij Merezhkovskij hielten ihre berühmten "Sonntagstreffen" ab und etablierten im Februar 1927 die "Grüne Lampe", die intellektuellste unter den literarischen Gruppen. Auch Gruppierungen um Ivan Bunin, Vladislav Khodasevich und Georgii Adamovich, dem Meister der "Pariser Note"¹², übten bedeutenden Einfluß auf die jüngere Generation der Schreibenden aus und bildeten das Bindeglied zwischen der Literatur vom Anfang des 20. Jahrhunderts und den Arbeiten des "Rußland im Ausland"¹³. Die älteren Meister über-

mittelten den jüngeren Emigranten, den Novizen der Literatur der Emigration, den schöpferischen Impuls in Richtung Modernismus, wobei sie klassische Klarheit, Präzision und Einfachheit im Ausdruck ihrer neuen Weltsicht forderten. Die alten Meister konnten sich einer beträchtlichen Zahl treuer Anhänger rühmen. Unter den weiblichen Autoren kann Lidia Chervinskaia (1907 (?) bis 1988) als die herausragende Schülerin von Adamovichs "Pariser Note" angesehen werden. In dieser Eigenschaft ist sie den vielen Schriftstellerinnen vorangegangener Perioden vergleichbar, die eifrig die Ratschläge ihrer männlichen Mentoren auf ihrem literarischen Pfad annahmen. Die Regeln der Pariser Schule sind in ihrem Œuvre gut vertreten. Adamovich verlangte Zurückhaltung und Ehrlichkeit, "zwei Zeilen über die wesentlichsten Dinge". Daher sind Chervinskaias Gedichte und Prosastücke diskret, doch gegliedert und formal unpräzise. Ihre Themen konzentrieren sich auf Treue, Liebe, Entfremdung und Tod vor dem Hintergrund urbaner Bilder. Chervinskaias Werk als Ganzes, obwohl nur in bescheidenem Maße hervorgehoben, markierte eine wichtige Phase in der Evolution der Emigrantenliteratur¹⁴.

Aber es gab auch viele Schriftstellerinnen, die "Einflüsse" scheuten und ihrem inneren Ruf folgten. Trotz einer ganz persönlichen Lyrik und markanter Stile verbinden sie jedoch gewisse Themen über die Kontinente und sogar über die Zeitläufe hinweg. Verständlicherweise nehmen Rußland und die neue Umgebung zusätzlich zu den ewigen Themen Liebe und Tod einen großen Raum ein. Innerhalb dieser Themen, oft schmerzhaft und nostalgisch, finden Motive von Entfremdung und Einsamkeit ihren natürlichen Ausdruck. Die meisten Frauen transzendieren das Gegenwartsgefühl von Hoffnungslosigkeit jedoch dadurch, daß sie sich religiös-philosophischen Meditationen oder durch jüdisch-christliche Metaphysik gefärbtem stoischem Existenzialismus zuwenden. Diese Themen, im vielbedauerten Heimatland tabuisiert, werden für alle Emigrantenschriftsteller nahezu zur Berufung. Sie fühlen sich für Rußlands Niedergang verantwortlich und haben gleichzeitig das Bedürfnis, für die Vernachlässigung des ruinierten Heimatlandes zu büßen. Ihre Mission, russische Kultur in den Westen zu bringen, wird als moralische Verpflichtung auf dem dornenreichen

Pfad des Exils gesehen. Dichter ebenso wie Prosaschriftsteller sehen sich als "ewige Wanderer" in kosmischen Dimensionen, in denen die Kleinlichkeit und Bitterkeit politischer Trennungen vor der göttlichen Größe der unergründlichen menschlichen Schicksale verblassen.

Die Konzentration der Emigranten auf die spirituellen und philosophischen Aspekte des Seins setzt die religiöse Erweckung des "Silbernen Zeitalters" an der Jahrhundertwende fort und erinnert sich unter dem Druck der tragischen politischen Ereignisse des Jahres 1917. Diese Zuwendung zum Spirituellen erklärt die große Zahl religiöser Schriftstellerinnen in der Emigration. Ihre Arbeiten in allen kirchlichen Genres stellen einen bedeutenden Zufluß zur gegenwärtigen orthodoxen theologischen Literatur dar. Viele der liturgischen Verse sind von der Russisch-Orthodoxen Kirche aufgenommen worden und werden gegenwärtig im liturgischen Jahreszyklus benutzt. Ein Überblick ergibt etwa dreißig bekannte Namen von Frauen, die als Verfasserinnen theologischer Traktate, Biographien von gerade seliggesprochenen Heiligen und liturgischer Gedichte wirkten. Einige dieser Schriftstellerinnen sind auch jenseits des Umfeldes der Kirche bekanntgeworden und haben sich gebührenden Respekt in den intellektuellen und kirchlichen Kreisen professioneller Theologen und Religionshistoriker erworben¹⁵.

Wie oftmals von sensiblen Literaturkritikern bemerkt wurde, ist die Emigrationsliteratur von der Energie der Spiritualität und der Freiheit in der Diaspora genährt worden. Die Ausbreitung vom Fernen Osten über Europa bis nach Amerika hat es verschiedenen Schriftstellern und Dichtern gestattet, unterschiedliche Kulturen mit einer künstlerischen Intensität aufzunehmen, die so nie zuvor in der einheimischen Literatur erfahren wurde. "Die ganze Welt ist unser Heimatland und ebenso ein fremdes Land. Überall ist unsere Heimat ..." ruft Ekaterina Tauber als Sprecherin für ihre Mit-Emigranten aus¹⁶. Diese umfassende Aufnahme der Weltkultur verleiht der Emigrantenliteratur ihre besonderen "frissons nouveaux" und verwandelt ihre grundlegende Tragödie in einen triumphalen spirituellen Erfolg¹⁷. Die "frissons nouveaux" sind anzutreffen in der Dichtung von Raisa Bloch (1899 - 1943),

die von Berlin nach Paris ging und in einem Nazilager im Jahre 1943 umkam, bei der Helsinkierin Irina Bulich (1898 - 1954), bei Emiliia Chegrintseva (1904 - 1989) aus Prag und bei Alla Golovina (1909 - 1987), Galina Kuznetsova (1900 - 1976), Anna Prismanova (1897 - 1960) und Zinaida Shakhovskaia, die zumeist in Paris wohnten¹⁸. Diese Lyrikerinnen teilen mit vielen anderen weiblichen Zeitgenossinnen die deutliche, unabhängige Stimme, die in manchmal markanten Versen ihr Echo findet.

Ekaterina Tauber (1903 - 1987) kann als Musterbeispiel einer weiblichen unabhängigen Stimme dienen. Ihre Dichtung konzentriert sich auf alle bereits vorhin erwähnten Themen aus einer spezifisch weiblichen Perspektive. Ihre innere Erfahrung beim Fertigwerden mit den Forderungen des Schicksals und im Überwinden der Grausamkeiten des Lebens ist der Quell kleiner Meisterwerke in sorgfältig ausgesuchter Sprache. Taubers Pflichtbewußtsein ihrer poetischen Gabe gegenüber ist auf das existentielle Akzeptieren des Schicksals und auf das dankbare Zelebrieren des göttlichen Universums gerichtet. In harmonischen Strophen, getragen durch verschiedene Metren, Rhythmen und kunstreiche neue Reime, die vom Klassischen bis zur Assonanz und zum Blankvers reichen, fügt Tauber die Harmonien der Natur ein und stellt ihre ganz persönliche, einzigartige Erfahrung dar¹⁹.

Vom anderen Ende des Planeten wiederholt Larisa Andersen (1915 ?), die fernöstliche Dichterin, wie ein Echo Taubers Verzauberung durch die in solopsistischer Manier aufgenommene Natur. Während die Natur die wichtigste Inspirationsquelle Andersens bleibt, wird sie durch sie auch ständig an menschliche Verletzlichkeit und Unsicherheit erinnert, an die Unmöglichkeit menschlicher Vollendung. Wenn die Apfelbäume blühen, erwartet Andersen wundersame Veränderungen für sich selbst durch die Erneuerung in der Natur, muß aber letztlich Enttäuschung akzeptieren:

Говорят, что если ждать
и верить
То достигнешь ... вот я и
ждала ...
Всё - как прежде ...

Только май, верхушки
яблонь вспенив,
Лепестками белыми кружит. (148)

Diese Enttäuschung verwandelt sich in Schmerz, wenn das lyrische Subjekt seine Instabilität angesichts der Beständigkeit der Natur feststellt:

И никто не знает, как мне больно
Оттого, что яблони цветут. (149)²⁰

Andersen widmet sich ebenfalls dem Thema der Hilflosigkeit des Künstlers angesichts der sich verändernden Welt, dem Untergang früherer Ideale, des Schwindens künstlerischer Reinheit:

Джоконда, Джоконда
В мире гибнет красота, ...
Мир, где властвует расчёт,
Мир, где гибнет красота, ...
Джоконда, ты ли это?
Ты ли это?
Нет, не та ...²¹

Andersen hat ihre kreative Authentizität in einer Zeit bewahrt, da sie der literarischen Gemeinschaft von Harbin und Shanghai angehörte. Sie lebt jetzt in Frankreich und trägt noch immer zu den Publikationen der Emigrantenliteratur bei. Ihre Stimme ertönt in experimentellen Versen mit neuen Stanzenstrukturen weiter, aber ihre poetische Sprache ist einfach und traditionell. Andersen wird von der Kritik als eine der besten Dichterinnen der Emigrantenliteratur des Fernen Ostens bezeichnet.

Über den gesamten Zeitraum der Emigration finden wir zahlreiche und vielseitig begabte Prosaschriftstellerinnen. Fast alle der früher erwähnten Dichterinnen begannen in diesem Genre und versuchten sich in Kurzgeschichten und Romanen bis hin zu Essays und Literaturkritik, die in Zeitschriften und Almanachen oder selbständigen Ausgaben erschienen sind²². Ekaterina Bakunina-Novoselova (1889 - 1976), die in Paris lebte, ist solch eine produktive Prosaschriftstellerin und Dichterin. Ihre Werke, in der Tradition des russischen erotischen Romans stehend, widerspiegeln den Einfluß von D. H. Lawrence, Freud und Nietzsche. Ihre beiden Romane sind in der ersten Person geschrieben, größ-

tenteils als innerer Monolog, der zeitweilig in einen Dialog und beschreibende Erzählung übergeht. Beide Romane sind Studien strenger Selbstprüfung einer Frau; ihr sinnliches und psychologisches Innere, ihre Beziehungen zur Familie, Liebhabern, zur Gesellschaft werden bloßgelegt zur prüfenden Analyse.

Bakuninas Werke repräsentieren einen interessanten Versuch, die Bedingungen für Frauen durch das Anwenden Freudscher Methoden mit brutaler Ehrlichkeit zu betrachten. Die Bücher demonstrieren psychologische Fähigkeiten, Fakten zu enthüllen, die normalerweise hinter sieben Siegeln versteckt sind und nur widerwillig aufgedeckt werden. Bakunina antizipiert spätere feministische Schriften über die Natur der Frauen und ihre Selbsteinschätzung, vor allem Simone de Beauvoirs "Das zweite Geschlecht". Zur Zeit ihrer Entstehung übten ihre Werke eine Schockwirkung aus und erhielten herbe Kritik²⁴. Doch sind sie nur ein Beispiel für verschiedene Versuche weiblicher Autorinnen und haben einen beträchtlichen Erfolg unter westlichen Lesern zu verbuchen. Sie wurden ins Französische, Deutsche, Tschechische übersetzt.

Der Ferne Osten hat viele erwähnenswerte Prosaikerinnen hervorgebracht, unter ihnen Nina Fedorova (1895 - 1985), eine der besten Verfasserinnen historischer Romane in der gesamten Emigrantensliteratur²⁵. Fedorovas epische Texte untersuchen die Grausamkeiten der "schrecklichen Jahre Rußlands" und die Prozesse des nachrevolutionären Exils durch die Augen von Frauen und deren Schicksale. Ihr Roman "Die Familie" wurde 1940 ursprünglich in Englisch geschrieben und veröffentlicht und anschließend in zwölf Sprachen übersetzt. In russischer Sprache erschien er erst 1952. Das Buch erhielt von "Atlantic Monthly" die Auszeichnung "Bestes Buch" und hatte zwanzig Neuauflagen. Auch das folgende Buch "Die Kinder" (1942) wurde zuerst englisch veröffentlicht und dann durch die Autorin ins Russische übersetzt und 1958 veröffentlicht. Es wurde auch in verschiedene andere Sprachen übersetzt. Diese beiden Bücher fanden universelles Echo bei Lesern jeglicher Kulturkreise. Sie stellen das Leben eines Schriftstellers in der Emigration in China und anderen Ländern dar. Die Hauptpersonen sind bemerkenswerte Frauen, eine Großmut-

ter und eine Mutter, die den Haushalt führen, und "die Familie", eigentlich eine Gemeinschaft von gelegentlichen Untermietern, mit der sie ihr baufälliges Heim und die mageren Mahlzeiten teilen, halten zusammen. Sie sind freundlich und großzügig, geben niemals ihre moralische Verpflichtung zu absoluter Ehrlichkeit und Nächstenliebe auf und bleiben so den grundlegenden christlichen Prinzipien treu: "Liebe Deinen Nächsten und Deinen Feind wie Dich selbst."

Fedorovas letzter Roman "Leben", erschienen in drei Bänden (1946, 1966), stellt Revolutionärinnen und Aristokratinnen gegenüber, wie sie vor, während und nach der Revolution miteinander umgehen. Mit geschickter Dialogmethode gelingt es Fedorova, den Leser zur Sympathie mit zukünftigen Terroristen und Tyrannen zu verführen, um später mit dem erschütternden Effekt der Enttäuschung und des Horrors deren wahre Gesichter zu entlarven. Dieser Effekt reflektiert erfolgreich die Tragik der russischen Geschichte. Der sowjetische Holocaust vernichtete ganze aristokratische Familien, verschonte aber auch nicht deren bolschewistische Vernichter. Fedorovas Romane und Kurzgeschichten sind voller Ironie, verzichten jedoch völlig auf Satire. Das erlaubt Fedorova, die Komplexität der historischen Wirklichkeit zu übermitteln. Dadurch, daß sie sich einer ideologischen Wertung enthält, schafft Fedorova Werke Tolstojscher Qualität, die den weiblichen "häuslichen" und "politischen" Heroismus betonen.

Fedorova emigrierte 1938 mit ihrer Familie in die USA, wo sie ihre Prosa schrieb und veröffentlichte und russische Sprache und Literatur lehrte. Aleksei Remizov, Aleksandr Benois, und wie verlautet, Igor' Stravinsky und Vladimir Nabokov bewunderten ihre Romane. Momentan wird sie von Lesern und Verlagen in Rußland entdeckt. All ihre Bücher sind für eine Veröffentlichung in Rußland in naher Zukunft vorgesehen.

Die "zweite Welle" des russischen Exodus füllte die Reihen professioneller Autorinnen, von denen die meisten nach dem II. Weltkrieg in die USA ausgewandert waren, um Sicherheit und Freiheit für ihr kreatives Talent zu suchen. Einige waren ursprünglich Mitglieder der "ersten Welle", die sich vor der vorrückenden Roten Armee zurückzogen. Sie flohen aus Serbien, der Tsche-

choslowakei und den baltischen Republiken, einige kamen direkt aus Rußland. Ihre Arbeiten spiegeln oft die Größe ihrer Erfahrungen während der Jahre des Terrors und ihrer Flucht durch das kriegszerstörte Europa wider. In ausgezeichneten, idiosynkratischen Versen künden sie von ihren Verlusten, ihrem geistigen Band zum Heimatland, ihrer Liebe zur Schöpfung Gottes, ihrer Anpassung an die neue Umgebung. Die meisten dieser Poeten sind streng religiös. Olga Anstei und Lidiia Alekseeva können sich kein Leben außerhalb der orthodoxen Kirche vorstellen und schreiben metaphysische Verse, die von der Ehrfurcht und Ernsthaftigkeit gegenüber den göttlichen Entwürfen des Allmächtigen durchdrungen sind. Ihre vollendete Meisterschaft der traditionellen und modernen Formen reflektiert ihre intensive Hingabe zu ihrer Muttersprache und Kultur und gestattet ihnen, ihrer Freude am Leben in Freiheit, dem "essentiellen Ziel des ewigen Wanderers", dankbar Ausdruck zu geben²⁶.

Unter den vielen erstrangigen Autorinnen der Nachkriegsperiode²⁷ verdient die brillante Irina Bushman (1921) besondere Aufmerksamkeit²⁸. Geboren in Carskoe Selo, setzt Bushman die "Petersburger Note" auf vielfältige Art fort, indem sie am Pushkinschen "Maß in allen Dingen" festhält. In ihren bemerkenswerten Versen schwingen die ewigen Themen von Liebe, Tod, Trennung und Entfremdung, in drastischen Tönen wechselnd mit zarten, fast melodischen Worten. Zur gleichen Zeit stellen sie eine meisterhafte Verwendung modernistischer Kunstgriffe, wie Pausen, gebrochene Linien, neue metrische und rhythmische Variationen wie auch innovative Reimschemas und Blankverse in die erste Reihe der modernen Dichtung. In den vergangenen fünfzehn Jahren arbeitete Bushman an einem monumentalen Poem über Giordano Bruno, das sich aus sieben Teilen und neun Zwischenspielen zusammensetzt. Giordanos ungewöhnliches Schicksal hat Bushmans Vorstellung und kreatives Talent seit ihrer Kindheit fasziniert. Giordanos liberaler Humanismus, sein rastloses Dasein, sein tragischer Prozeß und Tod evozierten in ihr eine Affinität zu russischen Schicksalen im 20. Jahrhundert. Lidiia Alekseevas Dichtung über den "ewigen [russischen] Wanderer", über russische Flüchtlinge waren die unmittelbare Inspiration für dieses monumentale Werk. Bush-

man hat Giordanos Zeit erforscht und zeigt die russischen Wanderungen auf dem Hintergrund der Episoden Giordano Brunos. Bushman hat 1946 begonnen, ihre Dichtung und Kurzgeschichten in verschiedenen literarischen Emigranten-Zeitschriften zu veröffentlichen. Ihr Novellenzyklus "Rot und Grau"²⁹ widerspiegelt die Licht- und Schattenseiten des Lebensstils sowjetischen Militärpersonals im besetzten Deutschland nach dem Ende des 2. Weltkrieges. Bushman benutzt Verstand und Sarkasmus in ihren Augenzeugenberichten von Vergewaltigungen, Diebstählen und Vandalismus, verübt durch die sowjetische Besatzungsmacht, berichtet aber auch von gelegentlichen wohltätigen Aktionen und humorvollen Situationen, die aus Mißverständnissen entstanden sind und ans Absurde grenzen. Ihre Prosa basiert auf leicht-fließenden umgangssprachlichen Dialogen, durchsetzt mit Vulgarismen. Sie ist vergleichbar mit Zoshchenkos Methoden und seinem Gebrauch des "skaz"³⁰. Bushmans Balladen zu gegenwärtigen und historischen Motiven, ihre scharfsinnige Literaturkritik und ihre bemerkenswerte Dichtung sollten ihr einen sicheren Platz im Pantheon der Russischen Literatur des 20. Jahrhunderts sichern. Bushmans leider noch unveröffentlichte Dichtung würde ausreichen, um drei Bände zu füllen. Verantwortlich dafür, daß dieser Teil ihres Werkes nicht veröffentlicht wurde, sind Geldmangel, persönlicher Stolz und Selbstachtung. Dieses Los teilt sie mit vielen anderen Schriftstellern der ersten beiden Wellen. Das wiederauflebende Interesse an Emigrantenwerken wird ihre Situation hoffentlich ändern.

Autorinnen der dritten Welle sind ebenso kreativ gewesen. Sie haben teil an Verlagsunternehmen, die sich in Frankreich, München, Paris, Israel und den USA konzentrieren³¹. Sie können mit Stolz auf solide Schriftsteller und sehr gute Poeten verweisen³². Unter den interessantesten sind Ina Bliznetsova (1958) und Vera Zubareva (1958). Ina Bliznetsova ist noch kaum bekannt, aber ihre beiden veröffentlichten Bände versprechen eine hervorragende dichterische Laufbahn³³. Als Mathematikerin schreibt sie Lyrik "für sich" und stützt sich dabei auf Strömungen einheimischer und westlicher dichterischer Trends. Bliznetsova schafft völlig neuartige Verse, indem sie eine erstaunliche Breite unge-

wöhnlicher Muster benutzt und doch eine starke Zurückhaltung auf dem Gipfel lyrischer Intensität beibehält. Einige von Bliznetsovas Poemen künden vom Mythos der Frau in Rußland. In einem Poem aus dem Jahre 1979 richtet sie einen Brief an Achmatova in eine andere Welt. In einer Mischung aus Vertrautheit und Ehrfurcht schafft Bliznetsova eine dichterische Schwesternschaft, die Achmatova mit der lyrischen Heldin des Poems und durch sie mit allen Poetinnen verbindet³⁴.

Bliznetsova verfolgt die Geschichte der poetischen Inspiration über Cleopatra zu Lilith in ihrem langen erzählenden Poem "Апокриф шестого дня". Sie untersucht die Rolle des weiblichen Bewußtseins in der Entwicklung einer universellen poetischen Tradition. Bliznetsovas lyrisches Subjekt verkörpert die gegenwärtige Verbindung mit dieser ununterbrochenen Kette des gemeinsamen poetischen Bewußtseins³⁵. Bliznetsovas sehr modernes, komplexes, intellektuelles Werk ist repräsentativ für eine neue Generation junger Autorinnen, deren Dichtung immer umfangreichere Themen und Methoden umfaßt. Sie ist inspiriert durch Quellen, die ihre Verse mit philosophischer Tiefe und universellem Umfang verbinden. Unter den Favoriten sind "Die Offenbarung des Johannes", Shakespeare, Auden, Pushkin, Tiutchev, die Apocryphen, der Koran, das Alte und Neue Testament. Bliznetsova nutzt dieses reiche poetische Erbe in erfindungsreicher Weise.

Das Wesen dieser "Aura"³⁶ ist die Schönheit, die menschliche Seelen adelt und rettet. In "Aura" wird die innerliche Verbundenheit aller Existenz als grandioser Entwurf des Allmächtigen Schöpfers enthüllt, in der dem Menschen die Verantwortung für seine kosmische Erhaltung übertragen wird.

Zubarevas Lyrik hallt wider in einer starken, stolzen, bewußten Frauenstimme, die ihre weibliche Rolle als Lebensspender und Schlichtende geltend macht. Interessant dabei ist, daß es fast keine Reminiszenz an Rußland in ihren Versen gibt. Sie verließ 1990 ihr Heimatland, die totale Freiheit zur Selbstdarstellung suchend, die sie in Rußland selbst unter Glasnost als unmöglich empfand.

Es kann festgestellt werden, daß die Emigration das literarische Talent von Frauen nicht erstickt hat.

Frauen haben ihr kreatives Schaffen auch in der Diaspora nicht eingestellt. Ihre Werke sind ein bedeutender Beitrag zum gesamten literarischen Prozeß der Emigration. Sie haben erfolgreich an der Mission der Emigranten teilgehabt, authentische, unverzerrte russische Kultur zu bewahren, bis zu dem Zeitpunkt, da beide Literaturen, die der Metropole und die der Diaspora, vereint werden können. Ihre Rolle und ihre Arbeit wird als gleichwertig in ihrer Bedeutung wie in der Qualität anerkannt, wie auch die Zahl der schreibenden Frauen, ihre Beiträge in Almanachen, Anthologien und in Zeitschriften beweist.

Eine Verpflichtung in sich fühlend, ihr Werk der nächsten russischen Generation zu übermitteln, veröffentlichten Autorinnen und Künstlerinnen in San Francisco einen Almanach mit dem Titel "Die russische Frau in der Emigration (1922 - 1970)", der fünfundsechzig Artikel, Gedichte und Kurzgeschichten von Frauen und über Frauen enthält. Es ist zu hoffen, daß ihr Werk Teil der schon begonnenen Integration der zwei russischen Literaturen sein wird³⁷.

Auf Wunsch der Autorin ist der Beitrag von A. Kinsky-Ehritt, R. und K. Schnoor ins Deutsche übertragen und gekürzt worden. Abweichend von der Gestaltung aller anderen Beiträge wurde jedoch die Transliteration des Originals beibehalten, um die teils russische, teils amerikanische Schreibung von Doppelnamen belassen zu können. Die Autorin publiziert den vollen Beitrag im Original: *Women in Russian Literature*, Clymen, Toby & Greene, Diana, eds. (Greenwood Press, Westport, C. T. 1993).

- 1 Der 1. Weltkrieg, das Desaster von 1917, der Bürgerkrieg, die leninistisch-stalinistischen Vernichtungsfeldzüge, der 2. Weltkrieg, der Nachkriegsterror und letztlich die bis in die Gegenwart andauernde Instabilität der Regierung.
- 2 Kovalevsky, Pierre: *Russia Beyond the Borders* (Paris, 1971). Kovalevsky vermerkt neben anderen Kommentatoren: "In world history there is nothing comparable in volume, numbers and cultural significance to the phenomenon of the Russian diaspora" (11); "The entire population of Russians living outside of their country came to roughly nine - ten millions according to various statistical acconts" (12). "In der Weltgeschichte existiert in Umfang, Anzahl und kultureller Bedeutsamkeit nichts Vergleichbares zu dem Phänomen der Russischen Diaspora" (11); "Die vollständige Bevölkerungszahl von außerhalb ihres Landes lebenden Russen

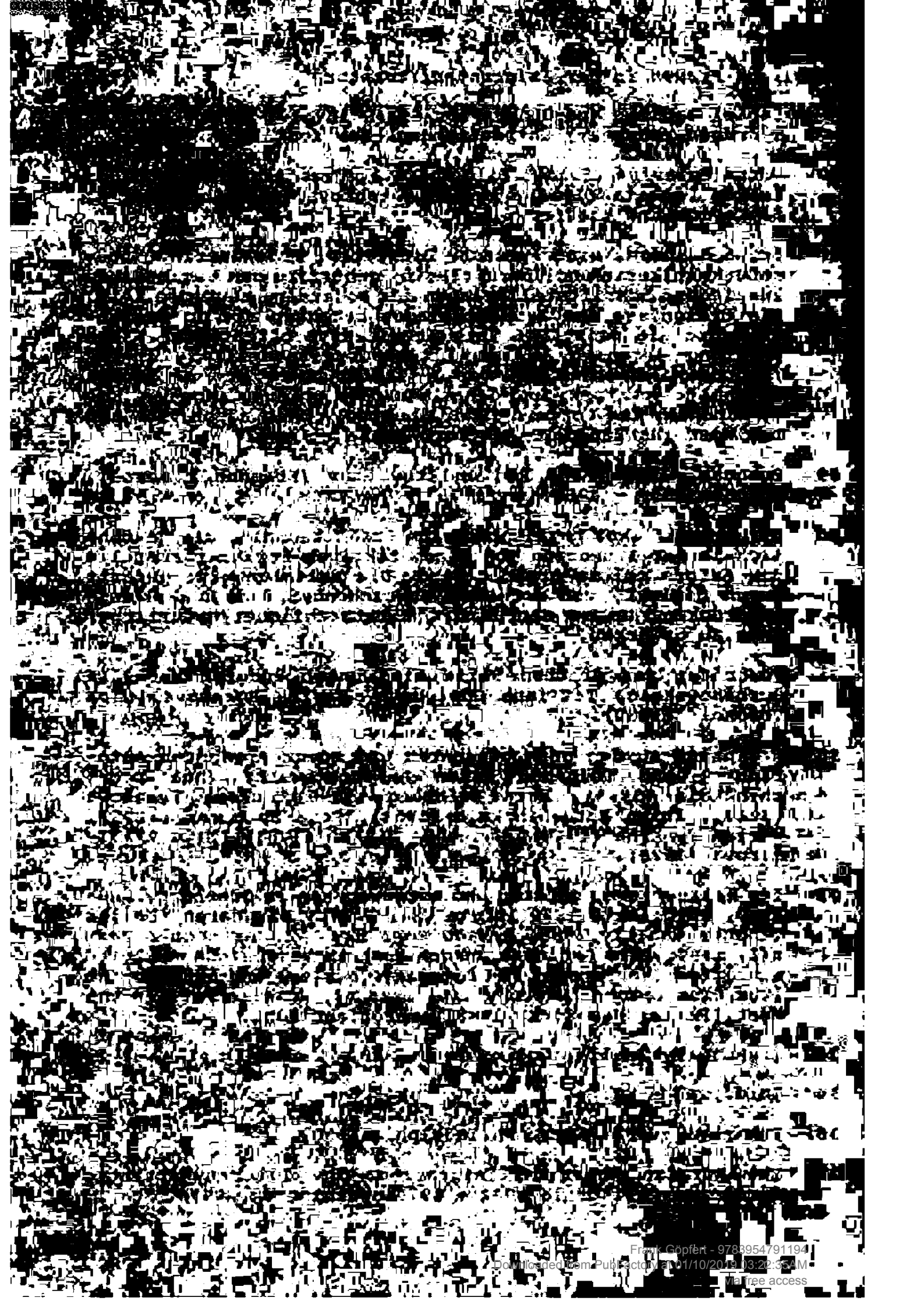
erreichte verschiedenen statistischen Erhebungen zufolge ca. neun bis zehn Millionen Menschen" (12).

- 3 Die gängige Einteilung in "drei Wellen" wird hier vorausgesetzt: die erste, nach der bolschewistischen Machtergreifung im Jahre 1917 und der darauf folgende Terror Lenins, Stalins und Konsorten, 1919 - 1940; die zweite, während und nach dem 2. Weltkrieg, als eine große Anzahl von Sowjetbürgern im Westen blieben (ehemalige Militärangehörige, die "Ostarbeiter" und Menschen, die selbständig Möglichkeiten suchten, ihr tyrannisches Heimatland zu verlassen und "an anderen Ufern" Freiheit zu finden, 1941 - 1970; die dritte, noch bis in die nach-sowjetische Ära hinein anhaltende Welle, Emigranten, die entweder wegen "Nonkonformität" hinsichtlich der sowjetischen Ideologie des Landes verwiesen wurden oder die ihr Land aus den gleichen weltanschaulichen Gründen verließen, wie ihre Vorgänger in früheren "Wellen", 1970 -.
- 4 Kreyd, Vadim: Hrsg.: The Ark. Poetry of the First Emigration (Ковчег. Поэзия первой эмиграции. Москва 1991) Aus Kreyds aufschlußreicher Einleitung, S. 7.
- 5 Es gibt einige Untersuchungen, die die russische Auswanderung und ihre Konsequenzen analysieren.
Fleishman, Lazar et al. Hrsg.: Russian Berlin 1921 - 1923. Paris 1983.
Kovalevsky, Pierre: Russian Beyond the Borders. Paris 1971.
Raëff, Marc. Russia Abroad - A Cultural History of the Russian Emigration 1919 - 1939. New York/Oxford 1990.
Dies sind die zuverlässigsten Arbeiten zu diesem Thema. Russische Wissenschaftler aus der Metropole sind fieberhaft dabei, Material zusammenzutragen, um ihre Version dieser tragischen Seiten in der russischen Geschichte zu erstellen.
- 6 Kasack, Wolfgang, Hrsg.: Dictionary of Russian Literature Since 1917. New York 1988.
Markov, Vladimir, Hrsg.: Modern Russian Poetry. Indianapolis 1966.
Pachmuss, Temira, Hrsg.: A Russian Cultural Revival: A Critical Anthology of Emigre literature before 1939. Knoxville 1981.
Terras, Victor, Hrsg.: Handbook of Russian Literature (Abk. HRL). Yale University Press 1985.
Weber, Harry B., Hrsg.: Modern Encyclopedia of Russian and Soviet Literatures (Abk. MERSL). 1977 -.
- 7 Ledkovsky, M., Rosenthal, C., Zirin, M., Hrsg.: Encyclopedic Guide to Russian Women Writers. Westport, Ct.: Greenwood Press, forthcoming.
- 8 Zum Beispiel Laszlo Dienes, Boris Filippov, Lazar Fleishman, Simon Karlinsky, Lev Loseff, Olga Matich, Temira Pachmuss, Nicholas Poltoratsky, Olga Raevskaia-Hughes, Leonid Rzhnevsky, Gleb Struve.

- 9 Zum Beispiel Ekaterina Bukanina (1889 - 1976), Nina Berberova (1901), Ella Bobrova (1911), Natal'ia Gorbanevskaja (1936), Tat'iana Goricheva (1947), Irina Jassen (1893 (?) - 1957), Iustina Kruzenshtern-Peterets (1903 - 1983), Vera Pirozhkova (1921), Sofiia Pregel', (1894 (?) - 1972), Natal'ia Reznikova (1908), Mariia Rozanova (1930), Irina Saburova (1907 - 1979), Zinaida Shakhovskaia (1906), Valentina Sinkevich (1926).
- 10 Dr. Jan-Paul Hinrich, Petra Couvée, René Guerra, Efim Etkind.
- 11 Odoevtseva, Irina (1901 - 1990); Berberova, Nina; Bobrova, Ella; Skobtsova, Mat' Mariia (1891 - 1943); Lyrikanthologien herausgegeben von Vitkovskii, Vladimir und Kreyd, Vadim. Zahlreiche Artikel, Essays, Rezensionen über Emigrantensliteratur.
- 12 "Parisian Note" ist ein Begriff, der in den dreißiger Jahren entstand und einen Trend in der Emigrantensliteratur besonders bezogen auf jüngere Schriftsteller und Lyriker bezeichnet. Der Begriff soll von dem Dichter und Autoren Boris Poplavskii geprägt und später in der Literaturkritik von Georgii Adamovich popularisiert worden sein. Siehe HRL, 330.
- 13 Für eine weiterreichende Diskussion siehe: HRL, 119 - 124; MERSL, 134 - 140; Markov, Vladimir, XIV - XVI; Kreyd, 3 - 21.
- 14 Chervinskaia, Lidiia. Priblizheniia. Paris 1934; Rassvety. Paris 1937; Dvenadcat' Mesiatsev. Paris 1956; "Ozhidanie", Krug 1938, 3:3 - 42.
- 15 Abbess Ariadna, Nonne Thaisiia, Nadezhda Gorodetskaia (1901 - 1985), Valeriia Hoecke (1904 - 1986), Sofiia Kontsevich (1893 - 1989), Sofiia Koulomzina (1903), Mutter Mariia Skobtsova, Nataliia Urusova (gest. 1964). Siehe auch Saint Herman Calendar 1992, Featuring Orthodox Women Writers, St. Herman of Alaska Brotherhood, Patina, CA.
- 16 Tauber, Ekaterina: Loyalty (Vernost'). Paris 1984, 10.
- 17 Fedotov, George: "About Parisian Poetry", The Ark. New York 1942, 191.
Ivask, Jurii, Hrsg.: In the West. New York 1953), 6 - 7.
Kreyd, 5 - 6.
- 18 Siehe Couvée, Petra, Hrsg.: "Introduction". Anna Prismanova, Collected Works. The Hague 1990, XI - XXIX. Etkind, Efim, Hrsg.: "O poëzii Ally Golovinoi". In: Golovina, Alla: Gorodskoi Angel. Brussels 1989, V - X.
Ledkovsky, Marina: "Paradise Lost to Paradise Regained, Galina Kuznetsova's Olive Orchard", in einem Band, der in Kürze erscheint und dem Andenken an Ivan Elagin gewidmet ist (Pittsburgh).

- 19 Ekaterina Tauber begann ihre schriftstellerische Laufbahn in Belgrad und ging 1936 nach Frankreich. Sie lieferte regelmäßig Beiträge zu allen wichtigen literarischen Zeitschriften und Almanachen von Emigranten und veröffentlichte fünf eigene Gedichtbände im Zeitraum von 1935 - 1984.
- 20 Andersen, Larissa: "The Apple Trees are Blooming". In: Sztein, Emmanuil, Hrsg.: *The Island of Larissa. An Anthology of Poetry by Far East Poets (Antiquary, 1988)*, 148 - 149.
- 21 Sztein, 174.
- 22 Zu jenen mit etabliertem Ruf gehören Nina Berberova, Tat'iana Fessenko (1915), Tat'iana Smirnova-Maksheeva (1890 - 1982), Irina Odoevtseva, Georgii Peskov (1885 - 1977), Irina Saburova, Zinaida Shakhovskaia, Liudmila Shtern (1935), Juliia Voznesenskaia (1940), Ruth Zernova (1919).
- 23 Bakunina-Novoselova, Ekaterina: *The Body*. Berlin 1933; *Love for Six Men*. Paris 1935; *Stichi*. Paris 1931.
- 24 Tsetlin, Mikhail: "Ekaterina Bakunina. Telo". Berlin 1933. *Sovremennye Zapiski* 53(1933), 454 - 456. Gippius, Z.: "E. Bakunina. Liubov' k Shesterym". Paris 1935, 478 - 479.
- 25 Fedorova, Nina: *The Family*. Little Brown & Co, 1940, Co., 1942, übersetzt in einige Sprachen, Life. Washington, 1964 - 1966.
- 26 Alekseeva, Lidia (1909 - 1989) fand Zuflucht in Belgrad, Jugoslawien, im Jahre 1920, wo sie an der Philosophischen Fakultät der Universität Belgrad mit Spezialisierung auf dem Gebiet Slavistik graduierte. Letztlich ließ sie sich 1949 in den USA nieder. Alekseevas idiosynkratische Verse, die von ihrer Verwandten Anna Achmatova hoch geschätzt werden, stellen einen bleibenden Beitrag zur russischen Dichtung dar. *Sun of the Forest. Lesnoe solnce*. Frankfurt, 1954, *On the Road. (V puti)* New York, 1959, 2. Ausgabe 1962. *A Transparent Trace (Prozrachnyi sled)*. New York, 1964), *Time of Parting. (Vremia razluk)*. New York, 1971, *Verses (Stikhi)*. New York, 1980), *Tears of the Prodigal Son (Slezy bludnogo syna)* Übersetzung der Arbeiten von Dubrovniks großem epischem Dichter Ivan Gundulich. Washington, 1965.
- Ansteii, Olga (1912 - 1985) mußte ihre Geburtsstadt Kiew während des 2. Weltkrieges 1943 verlassen und erreichte die USA 1950. Als Absolventin des Kiewer Fremdspracheninstituts (1931) nutzte sie ihre außerordentlichen literarischen Fähigkeiten als Lyrikerin, Prosaikerin und Literaturkritikerin. Ihre Arbeiten, die in allen gehobenen, umfangreichen Emigrantenzeitschriften, -almanachen und -anthologien erscheinen, waren eine gewichtige Bereicherung für die Emigranteliteratur. *Door in the Wall (Dver' v stene)*. München, 1949, *In the Way*. Pittsburgh 1976. *The Devil and*

- Daniel Webster and Other Stories (D'iavol i Daniel Vebster i drugie rassказы) Übersetzungen. New York 1959.
- 27 Nonna Belavina (1915), Ella Bobrova, Evgeniia Dimer (1925), Iraida Legkaia (1932), Aglaia Shishkova (1923), Valentina Sinkevich und andere.
- 28 Irina Bushman, eine lyrische Dichterin, Prosaikerin, Literaturkritikerin und Übersetzerin, gehört zu den begabtesten russischen Schriftstellerinnen der modernen, heutigen Zeit. Die Ereignisse des 2. Weltkrieges brachten sie in den Westen, wo sie seit 1946 ihre Arbeiten veröffentlicht. Ihre Dichtung erschien in den Literaturzeitschriften Liberty (Svoboda). München, 1950er - 1960er, New Review (Novyi zhurnal). New York, und den Almanachen Bridges (Mosty). No. 7, München, The Concord (Sodruzhestvo). Washington 1966, In the West (Na Zapade). New York 1953.
- 29 Bushman, Irina, The Red and the Gray (Krasnoe i seroe). München 1950 - 1960.
- 30 Der Begriff skaz bezeichnet eine Erzähltechnik, die gewöhnlich in der 1. Person von einem fiktiven Erzähler anstelle des Autors selbst erzählt wird. Die Erzählung ist gefärbt durch Dialekt, von der Norm abweichender Rede und Slang-Ausdrücken, um so den Eindruck tatsächlicher/natürlicher Rede zu erwecken.
- 31 Vertreter der dritten Welle sind unter anderem Natal'ia Gorbanevskaia, Tat'iana Goricheva, Mariia Rozanova, Nina Voronel' (1932).
- 32 Ergänzend zu den oben genannten und zuvor erwähnten AutorInnen sind folgende Namen anführens wert: Inna Bogachinskaia (1946), Nora Fainberg (1929), Elena Ignatova (1947), Irina Ratushinskaia (1954), Dora Shturman (1923), Marina Temkina (1948), Nadezhda Vil'ko (1953), Liia Vladimirova (1938).
- 33 Ina Bliznetsova, geboren und aufgewachsen in Orenburg, Rußland, emigrierte 1979 in die USA. Valley of Snares (Dolina tenet). Tenafly 1988, A View to a Sky (Vid na nebo). Tenafly 1991. Ihre Gedichte wurden auch in verschiedenen Zeitschriften (Kontinent, The Literary Courier) und Anthologien (The Blue Lagoon [Newtonville, 1986 V], Russian Pets in the West [Paris, New York, 1986]) veröffentlicht.
- 34 (Kakuju Vy Znali), Dolina Tenet, 40.
- 35 Ibid., 63 - 82.
36. Zubareva, Vera: Aura. Philadelphia 1990.
- 37 The Russian Woman in Emigration. The Literary-Artistic Circle in California 1922 - 1970. Washington, 1970.



Steffi Lunau

Anna Barkova - verhinderte Weiblichkeit

Wir sind es gewohnt, weibliches Schreiben in den Randbezirken der Kultur vorzufinden, und wenn heute der Name der Dichterin Anna Barkova kaum bekannt ist, scheint es nur dieses Axiom zu bestätigen. Das persönliche und literarische Schicksal der Anna Barkova aber ist nicht nur tragisch als Fakt potentieller und nicht stattgefunderer weiblicher Selbstverwirklichung, sondern als Fakt äußerer Umstände schlechthin¹.

1901 in Ivanovo-Vosnessensk als Tochter eines Wächters am Städtischen Gymnasium geboren, verbrachte sie Kindheit und Jugend in tiefster russischer Provinz. Ihre Kindheit schildert sie als freudlos und bedrückend, ein anderes Leben erschloß sich ihr durch die Literatur, die sie früh und intensiv rezipierte. Seit 1919 nahm sie an dem von A. Voronskij geleiteten Ivanovoer Kreis Proletarischer Dichter teil, wo offenbar ein schöpferisches und intellektuelles Klima herrschte, daß sich nicht auf Proletkultambitionen reduzierte - eines der Mitglieder war der von Esenin hochgeschätzte D. Semenovskij². 1922 erfolgte ihre Übersiedlung nach Moskau und die Arbeit im Sekretariat Lunačarskijs, der ihr eine glänzende Zukunft als Dichterin prophezeite. Im gleichen Jahr erschien ihr erster Gedichtband "Женщина" in Petrograd, der auch ihr einziger bleiben sollte. Er weckte die Aufmerksamkeit führender Literaten wie V. Brjusov und A. Blok; auch B. Pasternak hat, wie A. Barkova selbst bezeugte, mitfühlendes Interesse am Schaffen der jungen Dichterin bekundet. Als ihre Gedichte auf einem Literaturabend am 5.6.1922 im Moskauer Haus der Presse vorgetragen wurden, riefen sie stürmische Kritik der Proletkult-Anhänger hervor, die Dichterin wurde des Mystizismus, des Ästhetismus, Individualismus und völliger Fremdheit proletarischer Ideologie bezichtigt. "Allein B. Pasternak", schreibt die Barkova in einem Brief an den Literaturwissenschaftler L. Taganov, "trat zu meiner Verteidigung auf"³. An der Veröffentlichung eines zweiten Gedichtbandes, der sich bereits in Vorbereitung befand, wurde sie durch ihre Verhaftung am 26. Dezember 1934 gehindert.

Fast dreißig Jahre verbrachte sie, mit kurzfristigen Unterbrechungen, in Lagerhaft, setzte aber ihre schriftstellerische Arbeit fort. Ihre in Lagerkreisen unbestrittene Popularität, die sich vor allem auf die Besonderheiten der mündlichen Überlieferung begründet und die in verschiedenen Memoiren bezeugt wird, hatte nach ihrer endgültigen Haftentlassung 1965 ein jähes Ende. Sie lebte allein, ohne soziale Kontakte und völlig unbekannt bis zu ihrem Tod im Jahre 1976 in einer Moskauer Kommunalwohnung.

In diesem Sinne ist sie die Trägerin einer doppelt verborgenen Literatur, der weiblichen und der in der Lagerillegalität entstandenen.

Die siebzig zu Lebzeiten im Band "Женщина" veröffentlichten Gedichte wurden von L. N. Taganov um die Gedichte aus dem Nachlaß ergänzt und 1990 unter dem Titel "Возвращение"⁴ in Ivanovo herausgegeben. Trotz der Flut "zurückgekehrter", aufgefundener und neuentdeckter Literatur wurde der kleine Band zu einem auch international beachteten Ereignis⁵.

Anna Barkova erschien vor allem als Dichterin, die weibliche Erniedrigung und die physische und psychische Zerstörung der Frau unter den Bedingungen der Lagerhaft akzentuierte. Im Kontext weiblicher Lagerliteratur, etwa Nina Gagen-Torn, Marija Terent'eva, Evgenija Ginzburg, Ol'ga Adamova-Sliozberg, Zoja Marčenko, Ariadna Efron, die stilistisch und gattungsmäßig sehr vielfältig ist⁶, zeichnet sich das Schaffen der Anna Barkova durch eine aphoristische Prägnanz des Ausdrucks und durch völliges Fehlen von Selbstmitleid aus.

Die Lagergedichte erzeugen eine Unmittelbarkeit, die in der zahlreichen Memoirenliteratur, entstanden oft Jahre nach den betreffenden Ereignissen, weniger zum Ausdruck kommt. Viele Autorinnen von Memoiren haben diesen Verlust auch gespürt und Gedichte in ihre Aufzeichnungen aufgenommen, die die Ereignisse unmittelbar nachvollziehen oder kommentieren. Gedichte spielen für Memoiren auch insofern eine besondere Rolle, da sie als mnemotechnisches Verfahren dienen: "Единственными ориентирами в лабиринтах прошлого явились при работе над книгой мои стихи, сочиненные тоже без бумаги и карандаша ... Я полностью отдаю себе отчет в »самодельном«, кустарном характере моих тюремных

стихов. Но они заменили мне в какой-то мере отсутствующие блокноты. И в этом их оправдание"⁷.

Bei Anna Barkova ist der primäre und eigenständige Charakter der Gedichte offensichtlich. Die geschichtsphilosophischen und ethischen Fragestellungen, die anschauliche Schilderung des Alltags, das hohe Maß an Individualismus und lyrischem Selbstausdruck räumen ihr einen eigenständigen Platz in der russischen Dichtung des 20. Jahrhunderts ein, der über die Lagerliteratur hinausweist und nicht nur die Betroffenheit vom Schicksal der Dichterin umfaßt.

Ihre Poetik ist bestimmt von größtmöglicher Direktheit der Aussage, Ironie und Sarkasmus und strebt nach einer vorrangig philosophischen Verallgemeinerung. In dieser Hinsicht ist für sie die eurasische Doppelidentität des Riesenreiches, die ihr durch die selbsterfahrene Lagertopographie - Karaganda, Komi ASSR, West- und Ostsibirien - anschaulich bewußt wurde, ein Schlüsselmoment⁸.

Ihre berühmtesten Gedichte der Lagerperiode wenden sich gegen sexuelle Verhöhnung der Frau, gegen die Zerstörung menschlicher Würde, die sich auch in der Mißachtung weiblicher Bestimmung ausdrückt, gegen die Kluft zwischen verkündetem Menschheitsideal und seiner Verwirklichung.

Загон для человеческой скотины.
Сюда вошел - не торопись назад.
Здесь комнат нет. Убогие кабины.
На нарах бурки. На плечах - бушлат.

И воровская судорога встречи,
Случайной встречи, где-то там, в снях.
Без слова, без любви. К чему здесь речи?
Осудит лишь скопец или монах.

На вахте есть кабина для свиданий,
С циничной шуткой ставят там кровать:
Здесь арестантке, бедному созданию,
Позволено с законным мужем спать.

Страна святого пафоса и стройки,
 Возможно ли страшней и проще пасть -
 Возможно ли на этой подлой койке
 Растлить навек супружескую страсть!

Под хохот, улюлюканье и свисты,
 По разрешенью злого подлеца ...
 Нет, лучше, лучше откровенный выстрел,
 Так честно пробивающий сердца. 1955 (S. 142)

Die Schlußzeilen dieses Gedichts gelten bereits als russischer Aphorismus des 20. Jahrhunderts. Mit solcher Konsequenz und Deutlichkeit wurde das Thema in der Lagerliteratur selten behandelt. Als Vergleich dazu mag das stilisierte Rotwelsch des Liedes "Личное свидание" von Juz Aleškovskij, das hier in Auszügen angeführt wird, dienen:

Личное свидание

...

Держурные в глазок бросают шуточки,
 Кричат ЗК тоскливо за окном:
 Отдай, Степан, супругу на минуточку
 На всех ее пожиже разведем.

...

И зло берет, и чтой-то жалко каждого,
 Да с каждым не поделишься женой ...

...

Не унывай, зимой дадут свидание,
 Не забывай -

да не меня, вот глупая, -

Не забывай, как тырить самогон.'

Diese, eher männliche Form der Abstandnahme, die stilistische Karnevalisierung des Themas, blieb der Barkova fremd. Ihre Gedichte wie "Обыкновенный ужас", "Украдкою ... - от слова 'Кража'", "Загон для человеческой скотины" - wenden sich gegen die Institutionalisierung der weiblichen - und auch männlichen Sexualwürde, ohne die Möglichkeit, darüber zu lachen. Das Eindringen des "Systems" in die intimsten und häuslichsten Bereiche des Menschen empfand sie als besonders degradierend. Das unter ande-

ren Umständen banale Bild des "zerschlagenen Herzens" wird so grausam realistisch und tragisch.

Elemente einer karnevalesken Symbolik finden wir bei der Barkova in einem ständigen Rollenspiel, das nicht als Ausflucht verstanden wird, sondern als Möglichkeit, weibliche Individualität und weibliche Intimität als "das ewig sich Wandelnde" zu bewahren. Ihre Rollen sind unter anderem die Trinkerin Picassos (gemeint ist die Darstellung auf dem Bild in der Sammlung des Puschkin-Museums für Darstellende Künste "Die Absinthtrinkerinnen"), Steppenwolf, mongolische Zarin, rothaarige Zigeunerin oder Greisin. Bei aller Vielfältigkeit des Rollenspiels, das eine Form weiblicher Selbstverwirklichung durchsetzt, fällt auf, daß die Rollen ausgesprochen literarischer Art sind, Rollen einer Kulturwelt, die der Ödnis des Lagerlebens als Welt des Geistes entgegenstehen.

Das Auseinanderklaffen zwischen Ideal und Wirklichkeit war ihr relativ früh und deutlich mit seinen Konsequenzen für die Zerstörung der Persönlichkeit bewußt, wie ein Gedicht aus dem Jahr 1925 bezeugt:

Пропитаны кровью и желчью
 Наша жизнь и наши дела.
 Ненасытное сердце вольче
 Нам судьба роковая дала.
 Разрываем зубами, когтями,
 Убиваем мать и отца,
 Не швыряем в ближнего камень -
 Пробиваем пулей сердца.
 А! Об этом думать не надо?
 Не надо - ну так изволь:
 Подай мне всеобщую радость
 На блюде, как хлеб и соль. (S. 97)

So schlägt ihre anfängliche pathetische Romantik schnell in bitteren Sarkasmus um. Bereits zwei Jahre vor ihrer ersten Verhaftung, 1932, schildert sie die Verhöhnung menschlicher Würde durch das totalitäre System, die sie nicht erst im Lager erfuhr. Bemerkenswert ist hierbei die Reminiszenz an zwei große Schriftsteller der Sowjetepoche, deren Werk als Ausdruck des neuen,

sowjetischen Menschenbildes galt. Zu einer Zeit, da Gor'kij nach seiner Rückkehr aus der Emigration zum lebenden Denkmal geworden war, muß die Zitierung des Helden Satin aus dem Drama "Nachtsyl" nicht nur als bitterer Sarkasmus, sondern vor allem als Frage nach dem Verhältnis Dichter - Macht gewertet werden, einer Frage, die für Anna Barkova so prinzipiell war, daß sie aus Angst vor Mißbrauch ihres Dichtertums später jede Berührung mit der Öffentlichkeit vermied.

Существуют ли звезды и небесные дали?

Я уже не могу поднять морду.

Меня человеком звали,

И кто-то врал, что это звучит гордо.

Создал я тысячи каменных и других поэм

Вот не этими лапами своими.

Сейчас я как все животные, нем

И забыл свое имя

Я, наверно, скоро поверю в бога

Косматого, беззлого, как я сам.

Мне когда-то запретили строго

Поднимать глаза к небесам.

И всем завладело в человеке

Человечье жадное стадо.

Я сам из себя был изгнан навеки

Без жалости, без пощады.

А потом из человеческой кожи

Обувь шили непромокаемую, твердую.

... На небесах неужели как было, всё то же?

Я уже не могу поднять морду. (S. 109)

Das schizophrene Befinden der auf den nächtlichen Arrest Wartenden, ein häufiges Thema der "Entlarvungsliteratur", schildert sie in einem Gedicht aus dem Jahr 1954:

...

Утром встают. Под глазами отеки.

Но страх ушел вместе с ночью.

И песню свистят о стране широкой,

Где так вольно дышит ... и прочее.¹⁰ (S. 132)

Die Wege zur Bewahrung der Würde und Individualität des Men-

schen, besonders der weiblichen, werden für sie entscheidend. In den Lagergedichten erscheint sie oft als traditionelle, gefühlreiche Frau, für die Liebe und menschliche Wärme zu den wesentlichsten Werten zählen. Da sie zur Weiterexistenz menschlichen Lebens physisch nicht beitragen kann, wird für sie der Erhalt von Gedächtnis entscheidend:

Хоть в метелях душа разметалась,
 Всё отпето в мертвом снегу,
 Хоть и мало святынь осталось, -
 Я последние берегу.

Пусть под бременем неудачи
 И свалюсь я под чей-то смех,
 Русский ветер меня оплачет,
 Как оплакивает нас всех.

Может быть, через пять поколений,
 Через грозный разлив времен
 Мир отметит эпоху смятений
 И моим среди других имен. (S. 138)

Weiblichkeit, lebensbewahrendes Gedächtnis und Kreativität sind für sie unmittelbar miteinander verbunden. Dennoch ist ihre Bezeichnung des Dichtens stets männlich:

Что, скажите, мне в этом толку,
 Что я женщина и поэт?
 Я взираю тоскующим волком
 В глубину пролетевших лет

heißt es in dem in Karaganda entstandenen Gedicht "В бараке" aus dem Jahr 1935. Der geschlechtliche Rollentausch erstreckt sich "nur" auf die Momente des Schöpferischen - aus Angst vor dem Nicht-ernstgenommen-Werden?

Anna Barkova mußte lange um ihr Selbstverständnis als Frau ringen. Der Titel des Bandes "Женщина" (Die Frau) zeigt bereits, daß sie mit einem ausgeprägten Problembewußtsein in die Literatur eintrat. Programmatisch setzt sie sich mit den Besonderheiten weiblicher Existenz in Zeiten sozialen Umbruchs auseinander. Das Doppelgedicht, das dem Band seinen Namen gab, verdeutlicht

die Grenzen abstrakter Begrifflichkeit, die dem Frühschaffen der Dichterin anhafteten. Ein Problem, das sie instinktiv erfaßt, ist das Fehlen einer traditionellen Kultur der Weiblichkeit in ihrer Biographie, die sich im Alltags- und Gefühlsleben niederschlägt. Ihre bäuerlich-proletarische Herkunft, ihre karge und entbehrungsreiche Kindheit, ihre äußerliche Unscheinbarkeit vermittelten ihr eher ein Gefühl der Minderwertigkeit, das durch aggressive Verleugnung von Weiblichkeit an sich kompensiert wurde. Sie empfindet vorerst ihr Geschlecht als Last, als möglichen Störfaktor im sozialen Kampf. Das Porträt, das sie von "DER FRAU" zeichnet, erinnert an die russischen Vorkämpferinnen weiblicher Emanzipation in der Tradition der Volkstümpler - kurzgeschnittenes Haar, Vermeidung jeglicher Graziosität und des Eindrucks weiblicher Schwäche:

Все мои речи суровы и резки,
 Мне чужда прелестная немота.
 Со мной идет вместо грации детской
 Величавая твердая красота. (S. 55, Женщина I)

Weibliche Bestimmung wird von ihr nicht im traditionellen Aufgabenkreis von Heim und Familie, sondern in abstrakt-pathetischer ALL-Liebe gesehen.

Смотрят звезды на меня по-иному,
 Чем на прежних женщин смотрели,
 С неба к сердцу тянутся струны
 И поют о космической цели.

И входит мое сердце планетой
 В систему любви вселенской.
 Оледеневшим мирам расцветы
 Приношу я нежностью женской.

Меня прокляло злое жречество,
 Но зачатый круг прорвался.
 Отдаю я любовь человечеству
 Свободной Земли и Марса. (S. 55, Женщина II), (1921)

Человечество - это мой возлюбленный - heißt es an anderer Stelle, und es entsteht der Eindruck, als stünde hinter dem vehemen-

ten Verzicht auf Weiblichkeit eher die Angst, als Frau zu versagen. Bilder der kämpferisch-aggressiven Amazone verschmelzen mit denen der "Rotarmistin", Kirchenstürmerin, die darum bittet, beim ersten Anzeichen von Schwäche erschossen zu werden. Zärtlichkeit und Schwäche sind für sie Zeichen des Verharrens in der Sklaverei der Verhätschelung.

Ведь я тверда и воинственна

И не знаю любовного зла. (S. 50)

versucht sie zu versichern.

Doch steht hinter dem bedrohlichen Bild der Kriegerin die verdrängte Doppelgängerin, die zärtliche Frau - weniger als Gefahr denn als Verheißung.

Я - с печальным взором предтеча.

Мне суждено о другой вещать

Косноязычной суровой речью

И дорогу ей освещать. (S. 52)

Я, мятежница-амазонка,

А сердце плачет тайными слезами

Пугливой женщины-ребенка. (S. 61)

Я женщина - твердый воин.

А в сердце вырос цветок. (S. 68)

Die Zeit der "perfekten", harmonischen Frau und Dichterin, als deren Vorläuferin die Barkova sich empfindet, ist offenbar noch nicht gekommen. Die Unsicherheit und Unbestimmtheit in ihrem Selbstverständnis zeigt sich in den biographischen und literarischen Leitfiguren. Zum einen finden wir in ihren Erinnerungen, in denen sie der "wiederzufindenden Zeit" nachgeht, Hinweise auf starke erotische Bindungen zu Frauen, die für sie bei aller Harmlosigkeit zu den wichtigsten Augenblicken des Lebens zählen.

"Я знаю, что любовь безнадежна ... Я даже не могу, не смею и не имею право сказать об этой любви. Мне всего 13 лет. Я - гимназистка. И я люблю женщину. Она, разумеется, гораздо старше меня. Она моя учительница и немка. Я - русская. А уже около года продолжается так называемая «первая мировая война»." Eine weitere Episode: "Я уже в лагере. Мне 48 - 49 лет. ... Входит женщи-

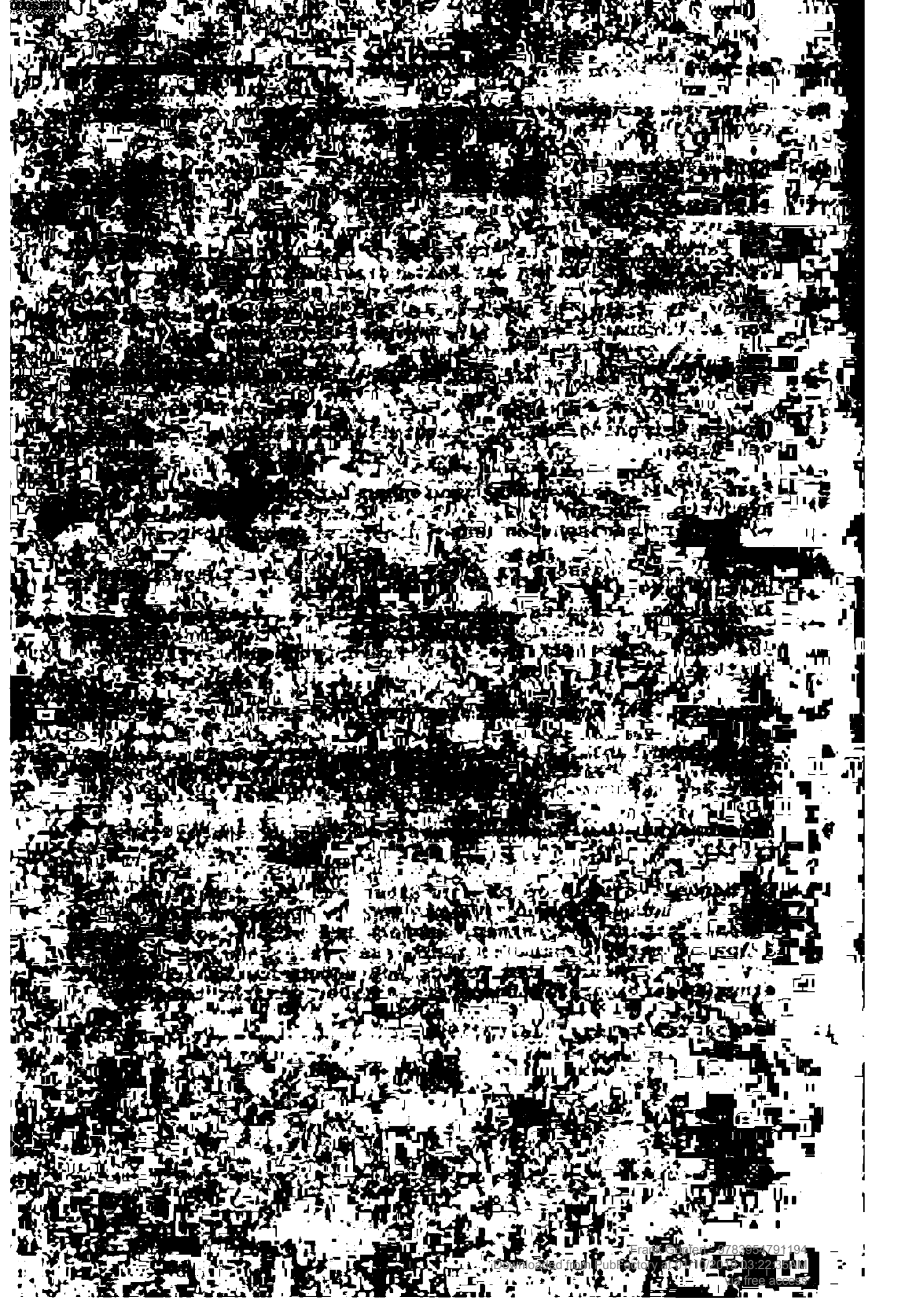
на. У меня (...) ощущение полета. меховой воротник, цвет серый и коричневый. Глаза очень большие, темные, тонкое, чистое смугловатое лицо. ... Я сижу около неё, на её постели, читаю свои стихи. Вижу её глаза большие-большие, еще сильно потемневшие, немножко дикие. словно с каким-то испугом она смотрит на меня, как будто готовясь к обороне и внутренне обороняясь. Но в глазах, кроме того, неожиданный для неё самой, да и для меня, восторг, восторг немой, восторг с оттенком страха, как будто женщина (...) потрясена до оцепенелой замороженности ..."11.

Zum anderen ist ihr einziges Poem "Вера Фигнер", das 1950 entstand, einer Frau gewidmet, an der sie sich offensichtlich stark orientierte und deren tragisches Scheitern als Revision eigener Lebensentwürfe zu verstehen ist. So erscheint die Figner als "девушка нежная, но с упрямым, не девичьим лбом", was durchaus dem historischen Porträt entspricht, gleichzeitig aber die Züge der jungen Anna Barkova durchscheinen läßt. Vera Figner, die 1942 verstarb, wird zu ihrem Lebensende als eine tragisch-makabre Gestalt gezeichnet, die vor den ungewollten Folgen ihres Handelns erschrickt und die Selbstmörderin Sof'ja Perovskaja um ihre Tat und ihr Schicksal beneidet. Die Isolation, der die Figner in der sowjetischen Gegenwart unterworfen ist, gleicht der Isolation der Gefangenschaft:

Ты молчала. И поступью мерной
Сквозь сгустившийся красный туман
Шла к последним товарищам верным
В клуб музейных политкаторжан. (S. 119)

Für das Leben in einer erdachten Welt mußte sie zahlen mit realen Zeit- und Lebensläufen. Anna Barkova, für die das Schicksal Vera Figners symbolhaft ist, zog es vor, im inneren Exil zu bleiben.

- 1 Erste sowjetische Veröffentlichung von L. N. Taganov, in: Ogonek 1988, 35.
- 2 Куприяновский, П. В., Воронский, А. К., в газете »Рабочий край«. Смотри: Литературное наследство, т. 93. Из истории советской литературы 20-30-х годов. Москва 1983, с. 617 - 648.
A. Barkova wurde als "talentiert" (S. 640) eingeschätzt, gehörte zur Redaktion der Zeitung seit 1920 und erwarb hier in Zusammenarbeit mit den Dichtern D. Semenovskij, M. Arto-monov, I. Žižin, A. Nozdrin, S. Seljanin unter der Leitung von A. Voronskij erste literarische Erfahrungen.
- 3 Siehe Taganov, L. N.: Vorwort zu "Возвращение". Иваново 1990, с. 10.
- 4 Unsere Seitenangaben der Textstellen beziehen sich auf diesen Band.
- 5 Kasack, W.: Lexikon der russischen Literatur des 20. Jahrhunderts. München 1992, S. 115. "Das Schicksal der B. ist eines der tragischsten unter den russischen Dichtern".
- 6 Siehe u. a.: Доднесь тяготееет. Записки вашей современницы. Москва 1989.
Туруханские нежности. Письма А. С. Эфрон. Москва 1990.
Lunau, S.: "Ich, Dichter und Frau ..." Lyrische Zeugnisse aus den Lagern Stalins. In: Fremdsprachenunterricht 10, 11/1990, S. 545 - 550.
- 7 Гинзбург, З.: Крутой маршрут. Нью-Йорк 1985, с. 345 - 346.
- 8 Siehe dazu Lunau, S.: Anna Barkova - Untergründe und Wandlungen. In: Beiträge zur Baltistik und Slawistik. Wiss. Beiträge der EMA-Universität. Greifswald 1992. S. 63 - 70.
- 9 Алешковский, Ю.: Личное свидание. В: Новый мир 12/1988, с. 123.
- 10 Es handelt sich hier um ein Zitat aus dem populären Lied von V. Lebedev-Kumač (Text) und I. Dunaevskij (Musik) "Широка страна моя родная, много в ней лесов, полей и рек. Я другой такой страны не знаю, где так вольно дышит человек." Der Zynismus des Textes muß unter dem Gesichtspunkt einer Lagerbiografie besonders makaber gewirkt haben.
- 11 Ивановская газета, 16.07.1991, с. 4.



Наталья Мостовская

Тургенев и женщины - писательницы

Женщины-писательницы тургеневской эпохи - явление не менее значительное, чем пушкинской. И это естественно, Тургенев - "центральная натура"¹ в литературной жизни своего времени. В тургеневском окружении (парижском и в России) - их множество, в разной мере одаренных, со своими творческими судьбами. Одни из них, известные когда-то, не оставили самостоятельного следа в литературе. К ним относятся беллетристка 70-х годов Е. И. Бларамберг (псевдоним Е. Ардов), Л. Ф. Нелидова, Е. В. Львова, А. А. Виницкая-Будзианик, Л. Я. Стечкина, сотрудницы близкого Тургеневу "Вестника Европы", детская писательница С. И. Лаврентьева, беллетристка 70-х годов А. Н. Луканина, С. М. Буткевич (псевдоним С. Буташевская, к ее книге "Дневник девочки" Тургенев написал предисловие), Софья Владимировна Энегельгардт (псевдоним "Ольга Н.") и ее однофамилица Анна Николаевна Энегельгардт, радикально настроенная журналистка и переводчица, связанная с освободительным движением 60-х годов, возможный прототип Марианны, героини тургеневской "Нови", и другие.

Большинство из них памятно теперь лишь своими яркими воспоминаниями о Тургеневе - наставнике молодых литераторов. Другие, более даровитые, вошли в историю русской культуры.

Назову в их числе, правда с некоторыми оговорками, Евгению Тур (графиню Салиас де Турнемир). (Известность писательнице создал Тургенев своей статьей 1852 года о ее романе "Племянница", в которой впервые высказал свое отношение к "женской" литературе. Кроме того, Евгения Тур послужила прототипом для двух сатирических образов Тургенева: Матрены Суханчиковой в "Дыме" и Хавроньи Прыщовой в "Нови")². Напомню украинскую писательницу Марко Вовчок, с ней Тургенев был дружен, духовно близкую ему Жорж Санд, хотя последняя, разумеется, - явление особое в интеллектуальной жизни России и Запада.

На первый взгляд "женская" литература тургеневской эпохи весьма разнородна, но в соприкосновении с художественными открытиями Тургенева она обретает известную общность и историко-лите-

ратурную значимость.

Творчество всех этих писательниц – обширная самостоятельная тема, так же, как и сопоставление тем, образов и приемов Тургенева с произведениями "женской" литературы. Сам по себе этот метод исследования продуктивен³, но в осмыслении тургеньевского художественного мира, тургеньевских рецептов "женская" литература никак не выделялась, развиваясь в русле традиций, присущих литературному процессу в целом.

Остановлюсь на другом. Тургенев – певец русских женщин и его отношение к женщинам-писательницам – проблемы, естественно, взаимосвязанные, в известной мере дополняющие и объясняющие друг друга.

Известно, что именно Тургеневым впервые были созданы художественные типы русских женщин, воплотивших идеалы своего времени. Напомню в этой связи восторженный отзыв Достоевского о Лизе Калитиной ("Дворянское гнездо") в "Дневнике писателя": "Если уж воплотились идеалы такой красоты в искусстве, то откуда-нибудь они взялись же, не сочинены же из ничего. Стало быть, такие женщины есть и в действительности ..."⁴

И хотя Лиза Калитина – не писательница (напротив, она говорит о себе: "у меня нет своих слов"), это натура одаренная, сильная своей жертвенностью, характер незаурядный, выросший на русской почве, корни его в народной культуре. Другие тургеньевские героини: Наталья Ласунская ("Рудин"), Елена Стахова ("Накануне"), народницы из романа "Новь", героини стихотворения "Порог" – символизировали тип новой женщины, наделенной творческим началом, независимостью, высокой духовностью, т.е. всеми высокими достоинствами, из которых слагалась личность, индивидуальность.

Кстати, проблема "разнообразия художественных личностей" (слова Тургенева) как должного свойства русских писательниц была поставлена Тургеневым в статье о романе "Племянница" в связи с его рассуждениями о талантах Евгении Тур и ее предшественницы Елены Ган. У той и другой писатель заметил как первое достоинство "горячее русское сердце, и опыт жизни женской, и страстность убеждений", "мнения, сердце, голос русской женщины – все для нас дорого, все это нам близко ..." – писал он (С, 5, С. 370).

Обратил он внимание и на некоторые минусы, присущие этим художницам и "женской" литературе вообще: элементы "сочинительства", "пагубную витиеватость риторики", идущую от Марлинского, "бесстрашные длинноты".

Выделяя "женский" роман, начало которого, по его мнению, было положено Ж. Санд, Тургенев не без известной доли иронии и скрытого лукавства писал о женщине-писательнице: "Ей не страшно наполнять целые десятки страниц либо ненужными рассуждениями, либо рассказами не идущими к делу, либо даже просто болтовней, - ей не страшно ошибиться. Она пишет жадно, быстро, с каким-то невольным уважением к писанию вообще, без литературных замашек и затей, и горе женщине, которая вздумала бы писать иначе, горе женщине 'сочинительнице'!" И далее Тургенев размышляет о женском творчестве как творчестве особого рода, рассматривая его вместе с тем как полноценное, без всяких оговорок, в русле общего литературного процесса. "Да не подумают, однако же, что мы требуем от женщины-писательницы какого-то бессознательного, инстинктивного творчества, - замечал он. - Мысль, со всеми ее страданиями и радостями, жизнь, со всеми своими зримыми и незримыми тайнами, доступны ей столько же, сколько мужчине. Мы только утверждаем, что в женских талантах (и мы не исключаем самого высшего - Жорж Санд) есть что-то неправильное, нелитературное, бегущее прямо из сердца, необдуманное, наконец, - словом, что-то такое, без которого они бы на многое не покусились и, между прочим, на четырехтомный роман" (С, 5, С. 374).

В заключительной фразе содержится иронический выпад по адресу Евгении Тур (ее роман в 4-х томах), и связан он с собственными раздумьями писателя о развитии романа в России. Но скрытно подразумевалась и Ж. Санд, неслучайно ее имя упомянуто здесь. Об этом речь пойдет ниже.

Вернемся к художественным типам Тургенева, в трактовке которых улавливается отраженная связь с его оценкой "женской" литературы.

Есть у Тургенева, "трезвого скептика", и другие женские образы, символизирующие негативное, пародийное отношение писателя к издержкам так называемого женского вопроса, женской эмансипации в их банальном, опошленном бытовании, в сущности, к

жоржсандизму, весьма распространенному в русской жизни и литературе той эпохи.

Тип "высшей природы" (философки, будущей эмансипе), (кстати, излюбленный тип и у писательниц 40-50-х годов) пародийно обыгран Тургеневым еще в 1848 году в рассказе "Татьяна Борисовна и ее племянник" ("Записки охотника"). Явной иронией проникнут облик 38-летней девицы, "с зеленым вуалем и распущенными кудрями", невпопад щеголяющей именами Гете, Шиллера, Беттины Арним, не-кстати толкующей о немецкой философии. "Существо добрейшее, но исковерканное, натянутое и восторженное" (С, 4, С. 203). Это заключение Тургенева-художника вполне соотносилось с его неприятием подобных черт в женском творчестве.

Напомню эпизод из тургеневской статьи о романе "Племянница". "Собственно описания не сильная сторона г-жи Тур, - писал Тургенев, - они большей частью выходят у нее слабы и вялы". Не спасает дела и "полуребяческая, полустарческая восторженность и мечтательность": только это впечатление удерживается в памяти читателя после появления одного из героев романа, "белокурого господина с бледной физиономией" (С, 5, С. 374, 375).

Замечу, подобная ироническая оценка объективно явилась и приметой отхода Тургенева от кружковой замкнутости, философского романтизма, с одной стороны, так же как и осмеянием шаблонных тем в литературе, в том числе и в "женской", - с другой.

Аналогичную функцию выполняет еще один тургеневский персонаж. Вдовушка Софья Кирилловна Заднепровская (в повести "Два приятеля", 1854) на первый взгляд - лицо эпизодическое, - "принадлежала к числу тех женщин, которых любезники величают ловкими дамами, мужа - боевыми особами, а старые холостяки - разбитными бабенками". Ее эмансипация сводилась к традиционному литературному клише: к пахитоске, к поездке верхом и тирадам против брака. Она "сильно восставала против брака", "винцо попивала порядком, причем замечала, что в Англии все дамы употребляют вино, а здесь и это считается неприличным" (С. 29, 32, 33).

Напомню, эти расхожие приметы жоржсандизма удачно запечатлены в раннем стихотворном наброске Некрасова (1843 - 1844 годов):

И он их не чуждался в годы оны
 И вычитал оттуда, что она
 Курит сигары, носит панталоны
 И с мужем развелась
 И влюблена в какого-то повесу.⁵

Облик тургеневской героини дополняется ее причастностью к литературе. Ее эстетические пристрастия выражаются в горячей защите Марлинского, который "уносит воображение в какой-то очаровательный чудесный мир", и в неприятии современных литераторов: "все стали описывать ежедневное".

Намеченный лишь штрихами этот литературный тип - прообраз будущей пародийной Евдоксии Кукшиной, которая, как известно, "покаялась защищать права женщин до последней капли крови" (С, 8, С. 262).

Было бы ошибочным видеть в этих тургеневских поэтических находках слишком прямолинейное отражение его концепции женского вопроса и тем более "женской" литературы. Хотя некоторые его собственные суждения по поводу чрезмерно эмансипированных современниц весьма красноречивы. Вот, например, как он отозвался (в письме к П. В. Анненкову) однажды о деятельнице журналов "Неделя", "Женский вестник", журналистке и переводчице Е. И. Конради: "В "Неделе" подвизается госпожа К<онради>, которую я видел у П<оло>нского и в которой воплотился тип русской хлыщихи. Для подобных барынь - геркулесовых столбов нет..." (П, 7, С.264).

В то же время известно, что Тургенев, по воспоминаниям Д. В. Григоровича⁶, чуть не поссорился с Л. Толстым, который "за обедом у Некрасова... по поводу Ж. Санд высказал столько пошлостей и грубостей, что передать нельзя" (П, 2, С. 377). Спор шел о проблемах воспитания, женской эмансипации, провозвестницей которой была французская писательница.

Важно и другое. Судя по переписке, некрологической статье о Ж. Санд, написанной для "Нового времени", многочисленным художественным откликам, для Тургенева неизменно существовали различия в его отношении к личности великой современницы, ее свободолюбивым идеями и ее творчеству. Как личность Ж. Санд всегда оставалась для Тургенева ярким человеком своей эпохи, "святой" (как он назвал ее в статье-некрологе).

Ж. Санд – художник в разные периоды вызывала и несогласие, и полемику.⁷

Если вернуться к статье Тургенева о Евгении Тур, то нетрудно заметить, что роман "Племянница" явился лишь поводом для критических раздумий о "женском" романе и особенно о той его разновидности, которая получила широкое распространение благодаря литературной деятельности Ж. Санд. Причем замечания, высказанные по поводу Евгении Тур и женщин-писательниц, имеют явное или скрытое, но непосредственное отношение к Ж. Санд-романистке.

Нарочито подробный пересказ растянутого финала "Племянницы" ассоциативно напоминает концовку одного из известных романов французской писательницы – "Орас". Насмешка относительно длиннот, шаблонной композиции, сюжетики (традиционный любовный конфликт по схеме романов Ж. Санд) – все это касалось не только Евгении Тур, но и "женского" романа. И каждый раз здесь содержался иронический намек на Ж. Санд. Кстати, в одном из писем этого периода к П. Виардо Тургенев предъявлял аналогичные претензии к ее лучшим произведениям: "На днях я просмотрел "Консуэло". Очень много прелестных мест, – писал он, – но ... М-ме Санд часто портит самые обаятельные свои женские образы, заставляя их быть болтливými, рассудительными и педантичными" (П, 1, С. 347 – 348).

Неслучайно Тургенев упрекнул Евгению Тур в излишней подражательности французской писательнице. В его статье по этому поводу содержится красноречивое примечание: "Вспомним между прочим ... Леона Леони и Ганрие у Жорж Санда ... Г-жа Тур начитана, но начитанность не всегда достоинство в сочинителе" (С, 5, С. 381).

Но дело не только в критике романного творчества Ж. Санд или в порицании Евгении Тур за подражательность. По-видимому, это характерный прием, с помощью которого устанавливалась типологическая близость ряда несимпатичных Тургеневу явлений в "женской" литературе. И тем не менее Тургенев внимательно следил за творчеством начинающих писательниц, всячески опекал их, помогал советами, вплоть до чтения корректур.

А в 70-е годы он назвал "женскую" литературу "знаменем времени" (П, 12, кн. 2, С. 177). По-видимому, такая высокая экс-

прессивная оценка имела и объективную основу: в эту пору в России отчетливо обозначился подъем в развитии женского творчества. На смену традиционному литературному жоржсандизму (в его утрированной оболочке) появляется новый тип женщины-деятельницы. Для Тургенева его олицетворением явилась, например, С. К. Кавелина (Брюллова), принимавшая участие (в 1871 г. в Санкт-Петербургском педагогическом обществе) в публичном диспуте с известным педагогом В. Д. Сиповским о преподавании истории в средних учебных заведениях.

По воспоминаниям писательницы Е. И. Бларамберг, присутствовавший на диспуте Тургенев был поражен "и многосторонним знанием и точностью, определенностью приводимых ею доводов, и той простотой, искренностью и сдержанностью, с которой молоденькая восемнадцатилетняя девушка вела прения в присутствии многочисленных слушателей ... Его приводило в восхищение и внушало ему какое-то трогательное благоговение главным образом то, что эта очаровательная его девушка была русская девушка. В ней он видел нарождающийся новый тип честной, благородной русской женщины, бодрой, умной, кроткой, веселой при изумительном трудолюбии и обширном образовании".⁸

Другая мемуаристка, А. Н. Луканина, вспоминала о впечатлении Тургенева от встречи в 1879 году со слушательницами женских курсов в Петербурге. Сохранившаяся в ее дневнике запись этого времени воспроизводит весьма существенное наблюдение Тургенева: "Я стал сравнивать женскую молодежь шестидесятых годов с молодежью теперешней. Теперешние женщины выше. Они такие простые, свежие ... Знают, чего хотят ... Нигилистки шестидесятых годов - словно надломленные ... сухость какая-то, недостаток жизни, отчужденность от нее ..."⁹

Все эти и другие суждения писателя в соотнесенности с его художественными женскими типами (в том числе и с героиней "Отцов и детей" Евдоксией Кукшиной) - приметы нового этапа в развитии "женской" литературы, но это уже другая тема исследования.

- 1 "Центральной натурой" в общественном сознании своего времени Тургенев назвал Белинского в мемуарной статье "Встреча моя с Белинским" (Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: В 28 т. Сочинения: В 15 т. Письма: В 13 т. Сочинения. Москва-Ленинград 1967. Т. 14. С. 207. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием серии (Сочинения - С, Письма - П), тома и страницы.
- 2 Остались без внимания Тургенева и некоторые штрихи биографии Евгении Тур, натуры неуравновешенной и экзальтированной. В литературных кругах Евг. Тур имела репутацию поборницы женских прав, критики называли ее "русской Ж. Санд". В 50-е годы писательница увлеклась либеральными идеями, в 60-е участвовала в студенческих волнениях в Москве, в 70-е годы неожиданно "поправела". Тургеневу были известны ее критические статьи по поводу "Отцов и детей" ("Несколько беглых замечаний после чтения романа г. И. Тургенева "Отцы и дети" " - "Северная пчела", 1862, 4, 5 апреля, № 91, 92) и "Накануне" ("Московские ведомости", 1860, 17 апреля, № 85). См. также: Laszczak, W. Zarys zycia i tworczości Eugonii Tur. Opole 1987.
- 3 Этот метод исследования использован в статье А. И. Белецкого "Тургенев и русские писательницы 30-60-х годов" (Творческий путь Тургенева. Сб. статей под ред. Н. Л. Бродского. Пг., 1923. С. 135 - 166.)
- 4 Достоевский, Ф. М.: Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Ленинград 1991. Т. 23. С. 88 - 89.
- 5 Некрасов, Н. А.: Полное собрание сочинений и писем: В 15 т. Ленинград 1981. Т. 1. С. 407.
- 6 См.: Григорович, Д. В.: Литературные воспоминания. Москва 1987. С. 133.
- 7 См.: Батюто, А. И.: Тургенев-романист. Ленинград 1972. С. 285 - 310.
- 8 И. С. Тургенев в воспоминаниях современников. Москва 1969. Т. 2. С. 174.
- 9 Там же. С. 219.

Евгения Путилова

Типы женщин, их судьбы и жизненные идеалы в произведениях А. Н. Анненской

За последние годы все больше достоянием литературы становятся имена писателей, долгое время как бы отсутствовавших в сознании читателя, по той или иной причине запрещенных или попросту забытых. Возвращение сотен имен поэтических книг, романов, повестей, стихов заставляет нас не только иначе посмотреть на литературный процесс, но и увидеть, глазами литературы, жизнь в ее гораздо более полном, глубоком и разнообразном содержании.

В ряду забытых имен, которые сегодня возвращаются литературе – имя Александры Никитичны Анненской: десятки ее книг, пользовавшихся интересом и спросом у юного читателя в конце XIX – начале XX века, не переиздавались в течение многих десятилетий. Вышедшая в 1990 году книжка "Зимние вечера", составленная из нескольких лишь произведений, – это первое знакомство современного читателя с творчеством А. Н. Анненской. А между тем, ее судьба – жизненная и творческая – незаурядна: здесь смело можно говорить и о масштабе личности, и о своеобразных открытиях в литературе.

Многое в сюжетах книг Анненской, в созданных ею образах связано с ее биографией, с ее идеалами и стремлениями, можно сказать, что в ее жизненной судьбе как бы воплотился, во многом проявил себя тип излюбленной ее героини. Александра Никитична Анненская (1840 – 1915) рано потеряла отца, и мотив раннего сиротства займет в ее произведениях большое место. Вместе с матерью и братом Саша оказалась в состоятельной семье своего дедушки и вынуждена была исполнять роль игрушки в руках двоюродной сестры, богатой, балованной любимицы дома. И тема раннего ощущения социального неравенства, ущемленности, униженности, тема непосильной, казалось, ноши страданий станут для писательницы одной из важнейших.

К счастью, в жизни Саша найдет силы выстоять в неравной борьбе, чтобы сохранить в себе душу, не дать пропасть в себе человеку. Во многих произведениях Анненская сумеет осмыслить эту

страницу своей жизни, придать ей художественный размах, обогатить ее поэтическим вымыслом и, используя в различных сюжетных коллизиях, прийти к созданию интереснейших и замечательных, по своему благородству и значению, женских характеров ("Тяжелая жизнь", "В чужой семье", "Без роду, без племени").

После окончания немецкого пансиона г-жи Граун, шестнадцатилетняя Саша (тогда еще Ткачева) сдала в Петербургском университете экзамен на должность домашней учительницы, работала два года в одной из народных воскресных школ, надеялась открыть свое учебное заведение (это, кстати, постоянная мечта ее героинь) — но не было денег. Она зарабатывала переводами с немецкого и французского, в частности, перевела "Историю крестьянских восстаний" Вильгельма Циммермана, "Комедию всемирной истории" Шерфа¹.

В начале шестидесятых годов она поселилась у своего дяди, в семье Анненских, в качестве домашней учительницы. Один из ее учеников стал впоследствии известным поэтом Иннокентием Анненским. Его поэзия явилась школой для русского символизма, такие поэты, как А. Ахматова, Н. Гумилев, М. Кузьмин, считали его своим учителем.

А пока что будущий поэт, явно влюбленный в свою молодую учительницу, брал у нее уроки русского и немецкого языка. Позднее он посвятил ей стихотворение "Сестре":

... Вы еще были Алиною,
 С розовой думой в очах,
 В платье с большой пелериною,
 С серым платком на плечах...
 В стул утопая коленами,
 Взора я с вас не сводил,
 Нежные, с тонкими венами,
 Руки я ваши любил ...

Замечательно интересным человеком оказался и старший брат, Николай, поразивший кузину широтой взглядов, одаренностью. Наступил момент, когда молодые люди нашли, в нескольких верстах от Петербурга, старенького священника, который посмотрел сквозь пальцы на их родственные отношения и обвенчал их. Так в 1866 году Саша стала женой одного из известнейших впоследствии статистиков

России, общественного деятеля, члена редколлегии журнала "Русское богатство". На протяжении всей нелегкой, полной всяческих превратностей жизни, о которой она рассказала позднее в очерке "Из прошлых лет"², их объединяли любовь и согласие, хотя характеры у них были прямо противоположные. Николай Федорович запомнился современникам как неугомонный спорщик, "кипяток", а уютная, небольшого роста Александра Никитична олицетворяла спокойствие и выдержку. Однако, за мягкостью и неторопливостью скрывался характер деятельный и энергичный. В 60-е годы она принимала горячее участие в организации Бестужевских курсов, ратовала за право женщин получать образование и быть свободной в выборе пути. Не раз в сложных жизненных обстоятельствах проявлялся ее смелый, твердый, независимый нрав. В 1880 году она последовала за мужем в ссылку, в Западную Сибирь, с 1887 года они оказались в Нижнем Новгороде, куда выслан был и В. Г. Короленко: дружба с ним началась еще тогда, когда Николай Федорович и Короленко сидели в одной камере Вышневоловецкой тюрьмы. С большим уважением относясь к Анненской как писательнице³, в домашнем общении Короленко дружески и шутливо величал ее "теточка".

Говоря так бегло о богатейшей событиями жизни Анненских, нужно вспомнить одно, очень важное, когда они взяли на воспитание дочь умершей сестры Анненской, Таню. Нет сомнения, что добрые и интеллигентные, в любом случае они стали бы для девочки любящими родителями. Но, вероятно, к самым искренним чувствам Анненской прибавились еще и воспоминания собственного детства. Во всяком случае, судя по ее книгам, это так. Наиболее нежными, чутко оберегающими ребенка от дальнейших испытаний становились те из ее героинь, на долю которых выпало сиротское детство. Таня получила прекрасное образование и стала позднее исторической писательницей Татьяной Богданович, близким другом семьи Чуковских, крестной матерью нашей выдающейся современницы, Лидии Корнеевны Чуковской. С дочерью Татьяны Богданович, тоже исторической писательницей, Софьей Богданович, многие из нас встречались еще в семидесятые-восьмидесятые годы.

Самая большая книга повестей и рассказов Анненской называлась "Свет и тени". Во многих произведениях писательница создавала контрастные ситуации, образы, картины быта. Оценка жизни

была достаточно объективной, она исходила от лица доброжелательного, правдивого и доверчивого. Таким лицом чаще всего была молодая девушка, хорошо знакомая Анненской – гувернантка, воспитательница, учительница, компаньонка, которая еще не утратила во всей полноте способности чувствовать, где правда, а где фальшь. Именно поэтому Анненской удалось так много сказать о жизни провинциального чиновничества, деревенских помещиков: об их нравах, о порядках, царящих в доме, об уровне домашнего воспитания детей.

Главное, что выделяет творчество Анненской, что привлекает к нему внимание сейчас, – это ее интерес к женскому характеру, это созданные ею разнообразные типы женщин, это раздумья писательницы о назначении женщины в современной жизни, ее правах, ее устремлениях, возможностях, в конечном счете, – о ее судьбе. Из многих произведений Анненской особенно характерными являются три: рассказ "Мои две племянницы", повесть "Брат и сестра" и роман "Анна".

В первом и втором писательница следует излюбленному приему, ставя двух людей в одинаковые ситуации, в одинаковые обстоятельства: тем резче, тем явственнее обнаруживается в них особенное, несходное. Из "Моих двух племянниц" – одна – милая, симпатичная барышня, другая явно страдает невоспитанностью и доставляет обитателям дома много огорчений. Но за поведением первой скрывается полное равнодушие к людям, к той жизни, которая идет рядом с ней и несет с собой не только удовольствия, но, подчас, и беду, и несчастья, и тревогу. А за неуживчивым характером другой обнаруживаются как раз те качества, которые так дороги писательнице: темперамент, горячее сочувствие людям, готовность к деятельному соучастию в их делах. Да, обществу нужны именно такие люди. Неслучайно, к полному удивлению хозяйки дома, дядя готов отдать все, чтобы именно эта девочка осталась навсегда с ними, хотя именно она не раз раздражала его, мешала ему, вносила беспокойство в привычный, устойчивый порядок жизни.

Еще большие возможности женского характера выявляются в героине повести "Брат и сестра". Пожалуй, нигде так подробно не выписан барский дом, с его показным блеском, с его невежеством и духовной нищетой. По-разному воспринимают обстановку этого

дома двое сирот, брат и сестра. Федя быстро приспосабливается к его законам, угадывая, где, когда и из чего можно извлечь для себя выгоду. Напротив, с неожиданной силой проявляет себя в этой обстановке смелая, великодушная дама. Сострадание к чужому горю словно преобразуют ее. Меньше всего думая о себе, не боясь навлечь на себя немилость и гнев главы дома, она выступает защитником тех, кто слабее, чем она, кому еще хуже, чем ей. И даже получив возможность уйти из этого дома и переменить свою жизнь, она не может покинуть людей в беде.

Сопоставляя здесь два характера, развивающихся в одинаковых условиях, Анненская явно отдает предпочтение характеру женскому. В самом заглавии как бы заявлена мысль о моральном старшинстве брата, которому самой природой положено быть защитником своей сестры и всех обиженных, тех, кто рядом с ним. Но девочка и мальчик как бы меняются местами: в одних и тех же обстоятельствах он оказывается трусом, она не боится; он подчиняется, она не уступает. Не он, а она становится "рыцарем без страха и упрека", она, мягкая, нежная и добрая, сочетает с традиционными женскими качествами моральную силу и твердость. Именно ее присутствие меняет в каком-то смысле атмосферу в доме, вносит в нее ощущение тепла, света, человечности.

Жизнь еще больше разводит брата и сестру. Разбогатевший на лакейской службе, брат уверен теперь в своем превосходстве над сестрой и в ее зависимости от него. В этой повести Анненская рисует до конца цельный женский характер: ее героиня вырывается к новой жизни, она находит возможность существовать своим трудом и утверждает своим примером путь к высокой духовности и к экономической независимости.

В романе "Анна" писательница отказывается от привычного для нее приема сопоставления двух характеров. Героине романа дано одной пройти через многие перемены в своей судьбе и сделать самостоятельный выбор в жизни. В детстве она - деревенская девочка, и само слово "барышня" кажется ей обидным. Но затем она сама становится светской барышней, с презрением вспоминая свою прежнюю жизнь. Испытания, выпавшие на долю Анны, вызывают в ней глубокое душевное потрясение. Она чувствует всю ничтожность своих тщеславных помыслов, словно пелена спадает с ее

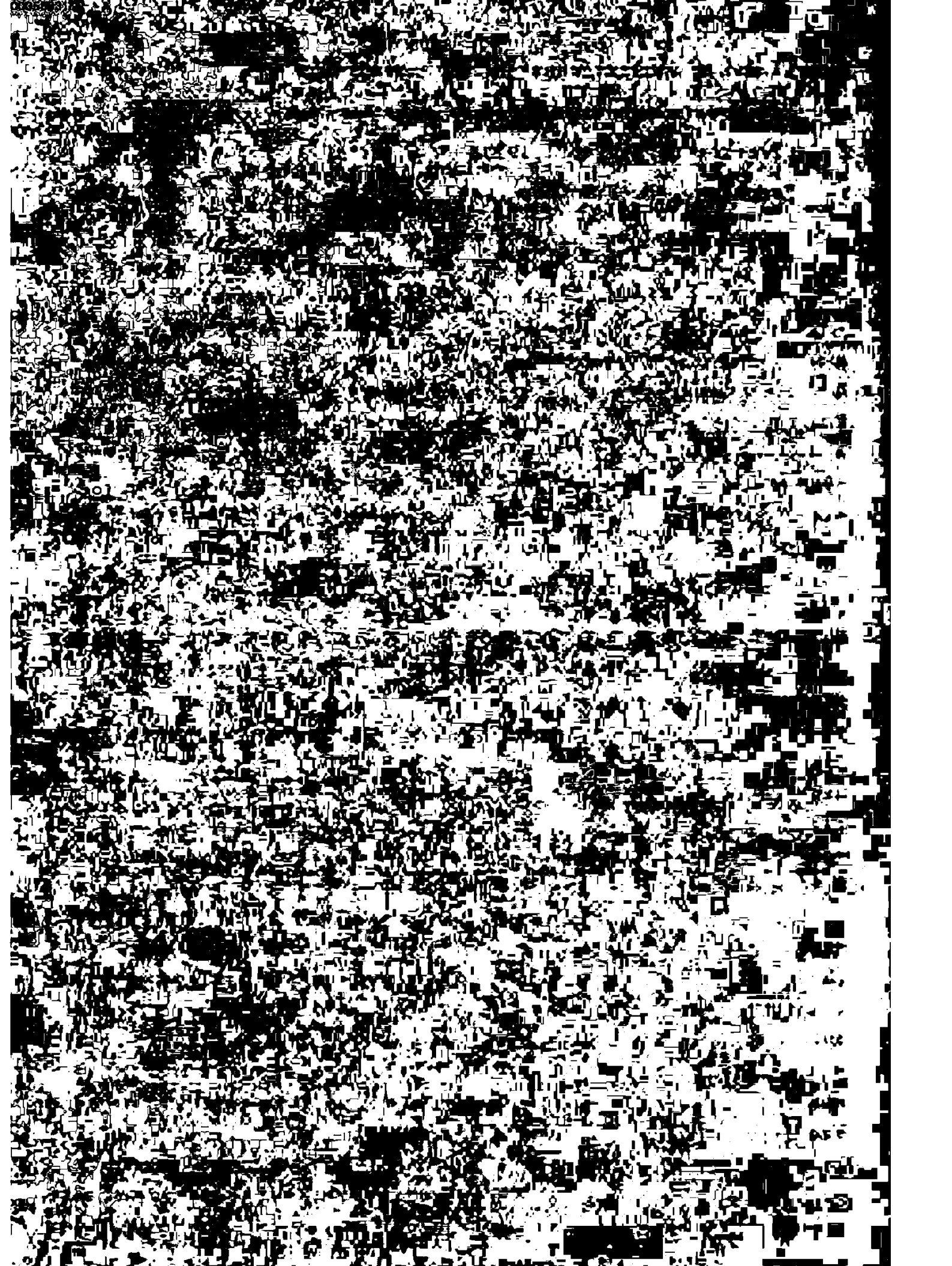
глаз: она видит пустоту и равнодушные людей, в общество которых так стремилась попасть. Это духовное прозрение помогает ей найти свою подлинную дорогу: скромно, просто и с любовью служить тем людям, с которыми она была так близка во времена своего счастливого, доброго и бескорыстного детства.

Стоит сказать еще о замечательной творческой деятельности Анненской как автора множества научно-познавательных и биографических книг для серии "Жизнь замечательных людей". Среди ее героев - писатели, ученые, путешественники: Франсуа Рабле, Вениамин Франклин, Оноре Бальзак, Жорж Санд, Ч. Диккенс, Н. В. Гоголь. И здесь важнейшей для нее становится тема сильной и волевой личности, идущей к цели (неслучайно она много раз обращалась к истории Свена Гедина, Фритьофа Нансена). И в переводах для юношества на главном месте - идея гуманизма: переводя и пересказывая, к примеру, "Робинзона Крузо", она вносит в сюжетную канву романа Дефо изменения, выдвигая на первый план мотив нравственного совершенствования героя. Перевод "Хижины дяди Тома" Г. Бичер-Стоу она предваряет статьей "О происхождении рабства и освобождении негров в Америке".

Но сегодня, может быть, на первое место выступает важнейшая суть ее творчества: ее пристрастный интерес к судьбе девочки, девушки, женщины, к их поисками своего места в жизни, своего подлинного назначения. Обращаясь к женским характерам Анненской, постепенно улавливаешь определенную закономерность: писательнице импонирует характер отнюдь не односторонний, напротив, гармонично сочетающий женственность, мягкость, доброту - и твердость, терпение, силу воли.

Анненская писала о том, во что свято верила: она была убеждена, что женщина может и должна проявить себя как личность. И, вместе с тем, главное ее назначение - нести в жизнь семьи и общества свет добра, человечности, гуманности. Писательнице представлялось, что самое главное ее собственное назначение - сказать об этом вовремя, донести эти идеи прежде всего до человека юного, где все еще в движении, в становлении, где все открыто еще навстречу добру и правде.

- 1 Установить инициалы Шерфа не удалось.
- 2 "Русское богатство". 1913, № 1, 2; 1914, № 7.
- 3 Короленко, В. Г.: Собр. соч. - Москва 1955. Т. 7. С. 145.



Arja Rosenholm

Eine Reise ins Innere:

Die russische Schriftstellerin Nadežda Dmitrievna Chvoščinskaja und die weibliche Kreativität

Mein Interesse gilt der Textanalyse, für die ich einen očerker-Text "B dopore" aus dem Jahre 1854 gewählt habe¹. Es ist ein Text einer der produktivsten russischen Schriftstellerinnen des 19. Jahrhunderts, Nadežda Dmitrievna Chvoščinskaja (1824-1889). Mit diesem Text beginnt ein Prozeß, der das kreative Schreiben der Autorin reflektiert. Der Text ist interessant auch im weiteren Kontext: mit dem Neu-Lesen (vgl. Rich 1982) von Texten, die die weibliche Kreativität reflektieren, schreiben wir auch das psychologische und philosophische Selbstbild der russischen KünstlerInnen neu, deren Geschichte uns bis jetzt nur innerhalb des androzentrigen Paradigmas geliefert worden ist². Der očerker-Text belegt, wie die ständige Auseinandersetzung der Autorin mit der Sprache, die Abarbeitung an den kommunikativen Möglichkeiten der Sprache, eng mit der Frage der weiblichen Identität verbunden war. Das Bewußtsein eines "fließenden" weiblichen Ego und der "différence" - als schrifstellerische "Zweitrangigkeit" artikuliert³ - wird über vierzig Jahre lang durch die und in der Sprache festgemacht. Immer wieder wird die Verbindung zwischen Kreativität und Weiblichkeit thematisiert, die psycho-sexuelle Komplexität der weiblichen Kreativität fungiert als Quelle für die textuelle Selbstbestimmung⁴. An die Funktion des Schreibens, die der weiblichen Selbstbestimmung dient, knüpft sich auch die Frage, wie die textuelle Selbstbestimmung sich zur phallogozentrisch beherrschten symbolischen Ordnung verhält (Cixous/Clément 1986; Cixous 1981:36-55, Gallop 1982:47). Wenn wir das Schreiben weniger als mimetische Reflektion denn als sinngebende Produktion betrachten (Moi 1990:4), die eng mit dem Konzept des Unbewußten verbunden ist, fragt sich, welche Rolle die Körperlichkeit für das schreibende weibliche Subjekt spielt.

Kurz die Fabel der Geschichte:

Ein erwachsener Mann reist dienstlich in seine Heimatstadt

zurück. Er beginnt sich an seine Kindheit zu erinnern. Besonders fällt ihm jetzt seine Jugendfreundin Nadja ein. Er erinnert sich an Menschen, an Spiele, an Orte der Kindheit. Er erfährt, daß Nadja inzwischen einen Sohn bekommen hatte, geisteskrank geworden war und gestorben ist. Der Mann verläßt die Stadt.

Die Reise lese ich als eine mythische Reise, als Metapher der inneren Transformation des Menschen, dessen Bild von sich selbst sich verändert. Das Bild der "archäologischen Grabungen" in der "Heimatstadt" (139) ist eine Parabel für das Schreiben und den Erinnerungsprozeß - schreibend werden verschiedene Schichten des Sprechenden/schreibenden Ichs hervorgegraben. Die ausgegrabenen Zeitschichten stehen als Bild für das menschliche Gedächtnis, das bewußt und unbewußt funktioniert (vgl. Wyatt 1976:348). Der Text ist ein Palimpsest, er besteht aus Schichten, die schreibend nacheinander abgetragen werden müssen⁵.

Die Erinnerungsschichten können im Sinne von Julia Kristeva (1978) als linguistische Operationen, als Modalitäten eines psycholinguistischen Sinngebungsprozesses aufgefaßt werden. Die "Reise" ins Innere ist eine sinngebende Praxis, die die Gründe des eigenen Werdens, die Bedingungen der Textproduktion, d.i. der Sinnproduktion zurückverfolgt und artikuliert. So wie das Ich sich an verschiedenen Schichten seiner Erinnerung textuell abarbeitet, so fungiert die "Reise" als Arbeit an der Sprache, aber auch am Subjekt: in dem Sinngebungsprozeß konstituiert sich das schreibende Subjekt.

Da die Subjektkonstitution eine Synthese voraussetzt, muß das Ich sich zuerst hinunterbegeben, wonach das Aufsteigen wieder möglich ist. Entsprechend dieser Vertikalität auf der Achse oben-unten, organisiert sich auch der Text. Die vertikale Achse beinhaltet die verschiedenen Zeitschichten, die die Topologie der linguistischen "Geburt", "возрождение" (140) bedingen. In dieser Geburtsoperation, i.e. der sinngebenden Praxis eröffnet sich die Dualität der "Text-Praxis" (Kristeva 1978:35, 94-97): auf der Oberfläche haben wir den syntaktisch strukturierten Phänotext, die "Reisegeschichte". Aber der Phänotext ist gespalten. Durch ihn, sich in den vielen Wassermetaphern verdichtend,

fließt als grundlegendes sprachliches Material das nicht-linguistische Material der zeitlich früheren, unbewußten Erinnerungsschicht, die mit dem Genotext von Kristeva (1978:95) verglichen werden kann. Der Genotext ist das Transportmittel für Triebenergien, die, wie Kristeva (1978:95) sagt, " (...) einen Raum organisieren, in dem das Subjekt noch keine gespaltene Einheit ist, die sich verwischt, damit das Symbolische sich einstellen kann, (...)" . Als Grundlage der Sprache (vgl. Kristeva 1978:95) ist es die Kraft des Genotextes, die den Erzählenden auf die Textreise schickt: das Ich zweifelt an der Herrschaft des Eindeutigen (des Signifikats), d.i. am bewußten und idealen Gedächtnis und begibt sich auf die Suche nach den tiefer liegenden, verdrängten Erinnerungen. Das ist auch ein Prozeß, eine Operation, die den Text gebiert. Die Sinnggebung wird durch die ständige Grenzüberschreitung zwischen dem Geno- und dem Phänotext möglich.

Das sprechende/schreibende Subjekt überschreitet eine Grenze. Es verläßt die **symbolische** Ordnung, die vom logischen und syntaktischen Denken beherrscht wird. Es tritt in die Ordnung des Genotextes, der die **semiotischen** Vorgänge umschließt (Kristeva 1978:35-42). Dort wirken die heterogenen vorsprachlichen und vorödipalen Kräfte, die die sexuelle Identität prägen und die den Körper und die Lust ins Spiel bringen. Hier im Raum des Semiotischen fließen die "Grundgewässer des Unbewußten" (vgl. Theweleit 1982:256 ff., Böhme 1988:7-42), die den Phänotext in Bewegung bringen, ihn durchbrechen, pulverisieren. Das Subjekt taucht in das historische Material - "В допору". Die wachsende Anwesenheit des Semiotischen, des Körperlichen bringt die Aufweichung der Gesetze und Grenzen mit sich: den Wassermetaphern kommt eine desemantisierende Funktion zu, die dem sich wellenartig formenden Erzählrhythmus analog ist. Der Text lehnt es ab, eine realistische und rationelle Linie zu verfolgen, und erhält so mehrere Bedeutungen: das Fragmentarische, die Brüche und vielen Ellipsen rufen eine "andere" Sprache hervor (Cixous 1980:245, 259-60)⁶.

Das Ich schwimmt im fließenden Text; die Erinnerungsbilder fließen wie von alleine, und der Erzähler genießt die Automatisierung der Erinnerungsarbeit: "Я охотно взял на себя это поруче-

ние, потому что мне давно хотелось увидеть этот заброшенный далекий городок (...)" (139). Die Lust "alles genau aufzuschreiben" (139) ist dem kreativen Prozeß adäquat, markiert von der empfundenen Lust einer grenzenlosen Position: nirgends, auf der Reise. Das Ich durchläuft die Genesis des Phänotextes, die Chronologie zwischen Erwachsensein und Kindheit verschwindet:

"(...) воспоминания начали бегать сильнее и сильнее" (140). Der sinngebende Genotext wirkt auf das Subjekt, das in den Prozeß gerät. So wie die Interaktion zwischen dem Symbolischen und Semiotischen ein Prozeß ist, so befindet sich auch das Subjekt im Prozeß (Kristeva 1978:35). Eine geschlossene zentrale und bedeutungstiftende Subjektinstanz zerbricht, das Subjekt spaltet sich in zwei Positionen: in die Ich-Position des reflektierenden Erzählers einerseits und der imaginierenden Nadja andererseits: beides Personifizierungen verschiedener sprachlicher Operationen. Die Spaltung wird hervorgerufen, wenn beim Hinabsteigen in die verdrängten Erinnerungen das verdrängende und idealisierende Denken sich wiederum nach oben orientiert. Der Erzähler muß zugeben, daß die Harmonie von Körper und Geist nicht mehr zu erreichen ist: "В душе не оставалось силы возродиться (...); она плакала на пороге храма прошедшего, но не могла войти в него ..." (143)

Die Dialektik der "Neugeburt" bedeutet eine Art der Reinigung im Strom der unbefangenen Imaginationen, wonach das Ich, um zum sprechenden Subjekt zu werden, wieder aus dem Vorsymbolischen aufsteigen muß: das Aussprechen der Imaginationen setzt eine Allianz von Chaos und Logos voraus. Die analytische Auseinandersetzung (разбор) ist ambivalent: sie "zerstört" (143) die Einheit, da im Moment der Sinngebung auch das Subjekt sich spaltet. Aber die Reflektion ist notwendig, um das Subjekt aus der Regression, der Aphasie herauszuholen. Die Rekonstruktion des Subjekts verlangt ein Denken, das die assoziativen Erinnerungsbilder "auseinandernimmt", "kritisch besieht" (разбирать, разбор), "verständlich macht" (объясняться), "überprüft" (провериться), die Emotionen werden der Reflektion "unterstellt": "Понемногу, опыт и разбор, две великия разрушающия силы, два печальныя блага настоящего, взяли опять свою власть над душою,

(...). Свои собственные чувства проверились и объяснились; чувства и дела других припомнились яснее и подверглись суду" (Hervorh. AR. 143).

Der Schreibprozeß ruft die Erinnerung an die Spaltung hervor: das Ich tritt in die symbolische Ordnung der Sprache: "(...) начитались всего, что было (...) в книжном шкафчике" (142). Die Separation aus der Einheit mit der Mutter ist mit einem Verbot des Körperlichen verbunden: die Mutter zieht sich zurück, indem sie den Kindern das Lesen phantastischer Bücher verbietet. Es entsteht das Schamgefühl, das durch den Körper geht und als Erkrankung markiert wird: "Болезнь сделала во мне нравственный перелом, (...)" (142). Das Ich tritt in die symbolische Ordnung des Vaters ein, worauf auch die Etymologie des Verbs "возмужать" (142) hinweist. Es akzeptiert die Ablehnung des Körpers und die sozialen Konventionen: "(...) я стал обыкновенным ребенком" (143). Dabei verliert das Ich den direkten Kontakt zum Vorsprachlichen, zum eigenen Körper: "мечтательность прошла" (142). Die Verbindung zwischen dem Kontrollierenden und dem Phantastischen bleibt jedoch erhalten. Stumm und verborgen unter dem Symbolischen wird das Begehren durch Nadja repräsentiert: "Наденька осталась чем была; она сделалась только тише и немного печальнее, (...)" (143).

Nadja ist das im Vorsprachlichen verbleibende "ewige kreative Kind", das im textuellen Erinnerungsprozeß wieder zum Leben erweckt wird: "(...) что-то жило прежде, что-то оживает опять ..." (138). Nadja ist die "не-обыкновенная", die Personifikation des verborgenen Wunsches, der Leidenschaft, die sich jetzt an sich erinnert: "(...) как мне встретился друг, давно невиданный, но неизменившийся ..." (138). Der Name Nadja ist ein Detail, das - wie Freud (1972:282-304) in seiner Traumdeutung betont - Bedeutungen von verschiedenen Assoziationsketten zusammenfaßt. In dem Namen Nadja - (Надежда) verdichtet sich das Ziel der Erinnerungsarbeit: die Verschlüsselung der Phantasieproduktion, die den "Gedanken" und den "Körper" vereinigt, denn "alles bei Nadja war "(...) всегда художественное, потому что у Наденьки всякая мысль была грациозна, так же, как всякое движение ..." (142, Hervorh. A.R.).

Die Position des Subjekts ist auch im symbolisch-mimetischen Bereich die einer Grenzgängerin. Der psychisch-sinngewebenden Spaltung entspricht die Polyphonie der narrativen Stimmen. Es ist die geschlechtsspezifisch bedingte Polyphonie (Booth 1982), die auf den Doppeldiskurs (Lanser 1991:617-618) einer Frau hinweist, die als die Kreative in einer patriarchalen Kultur ihr "Doppelleben" - "Двойная жизнь"⁷ - führt, zwischen Drinnen und Draußen "laviert"⁸. Ständig bricht die weibliche Perspektive durch die männliche Erzählstimme hindurch, so z.B. durch die Lexik des sozialen Umfelds. In die berichtende Beobachterstimme des Erzählers mischt sich Wut, z.B. wenn es um die Bildungsmöglichkeiten der Jungen hinter den Fenstern geht: wenn die Welt hinter dem Fenster dem Ich auch "fremd" ist, zieht es das Ich dorthin, zu "Künsten und Wissen" (139, 145).

Die Fenster markieren auch die durchschaubaren inneren Grenzen, wo sich die verschiedenen Zeiten und Realitäten vermischen: der Erzähler und Nadja treffen sich am Fenster. Das Kreative im Subjekt will zur Sprache werden, es geht um das Ausleben der weiblichen Wünsche. Der Erzähler holt die kleine Nadja aus dem "Drinnen" (141), dem Semiotischen zu sich, d.i. das Wollende braucht das Phantastische, das aber ohne die eigene Sprache nicht existieren kann. Mit dieser Grenzüberschreitung von Nadja treten die weiblichen Wünsche in den männlichen Diskurs ein. Was geschieht den weiblichen Wünschen?

Das kontrollierende Ich ist mit der symbolischen Ordnung verbunden. Nadja dagegen, das Weibliche, hat keine eigene Sprache, es wird durch den männlichen Erzähler vermittelt. Das Sprechen scheint nur in der Ordnung des Vaters möglich zu sein: der Vogel des sprechenden Ichs ist der nicht fliegende, domestizierte, aus Vaters Hand gefütterte Kranich (140). Die weibliche Kreativität wie auch ihre Wertung werden von der Hierarchie, vom Gesetz des Vaters definiert. Der Kranich gehört dem Vater (140) und steht als Symbol des Familienwappens (140) in der väterlichen Tradition.

Das sprechende Ich agiert wohl in der Ordnung des Vaters, aber das weibliche Begehren kann sich dort nicht ausleben: der symbolische Vogel der weiblichen Kreativität ist "необыкновенная

птица" (144), ein Vogel, den Nadja in ihre Stickereiarbeit hineinnäht. Das Begehren erlebt eine Transformation vom "Strümpfestopfen" (141) in das Sticken als Ort der gedämpften Phantasien und kann nur in bezug auf die Welt der Mutter dechiffriert werden. Das in die Stickerei eingefangene Vogelsymbol fungiert als eine Legende für den Text: Wir müssen es lernen, das weibliche Begehren repräsentierende Symbole im Lichte solcher Modelle zu lesen, die die Mutter zurückholen, um uns damit der Ordnung des Vaters zu widersetzen (Cixous/Clément 1986:93).

Wenn wir meinen, daß die sprachliche Subjektkonstitution auch über den Körper erfahren wird, d.i. daß der Körper eine Metapher für die Phantasie werden kann, so können wir die zentrale Metapher "овраг" ("Schlucht") als eine Metapher für das weibliche Begehren lesen. Das Ich sagt: "Овраг был для меня отдельный мир, просторный, свободный, где я мог давать полную волю моей детской фантазии ... "(141). Es ist ein rhythmischer, prozeßhafter Raum des Schreibens, in dem sich das Subjekt befindet. Damit assoziiert sich auch die semiotische Chora von Kristeva (1978:35-39): der Raum, der von Genuß, Angst, Aggressionen und Leidenschaften erfüllt ist. Die semiotische vorsprachliche Chora verdichtet die Sehnsucht nach der Mutter und erinnert damit an die eigene Sinnlichkeit. So wie die Chora ein ambivalenter Raum ist (Kristeva 1978:38), erweckt die Textarbeit die Sehnsucht nach der Einheit mit der Mutter, aber auch das Schamgefühl vor dem verbotenen Begehren, das durch Nadja spricht. Die Ambivalenz des Schreibens drückt sich in der Gespaltenheit des Subjekts aus: "Запрещение читать не огорчало меня, хотя Наденька была им очень огорчена" (142).

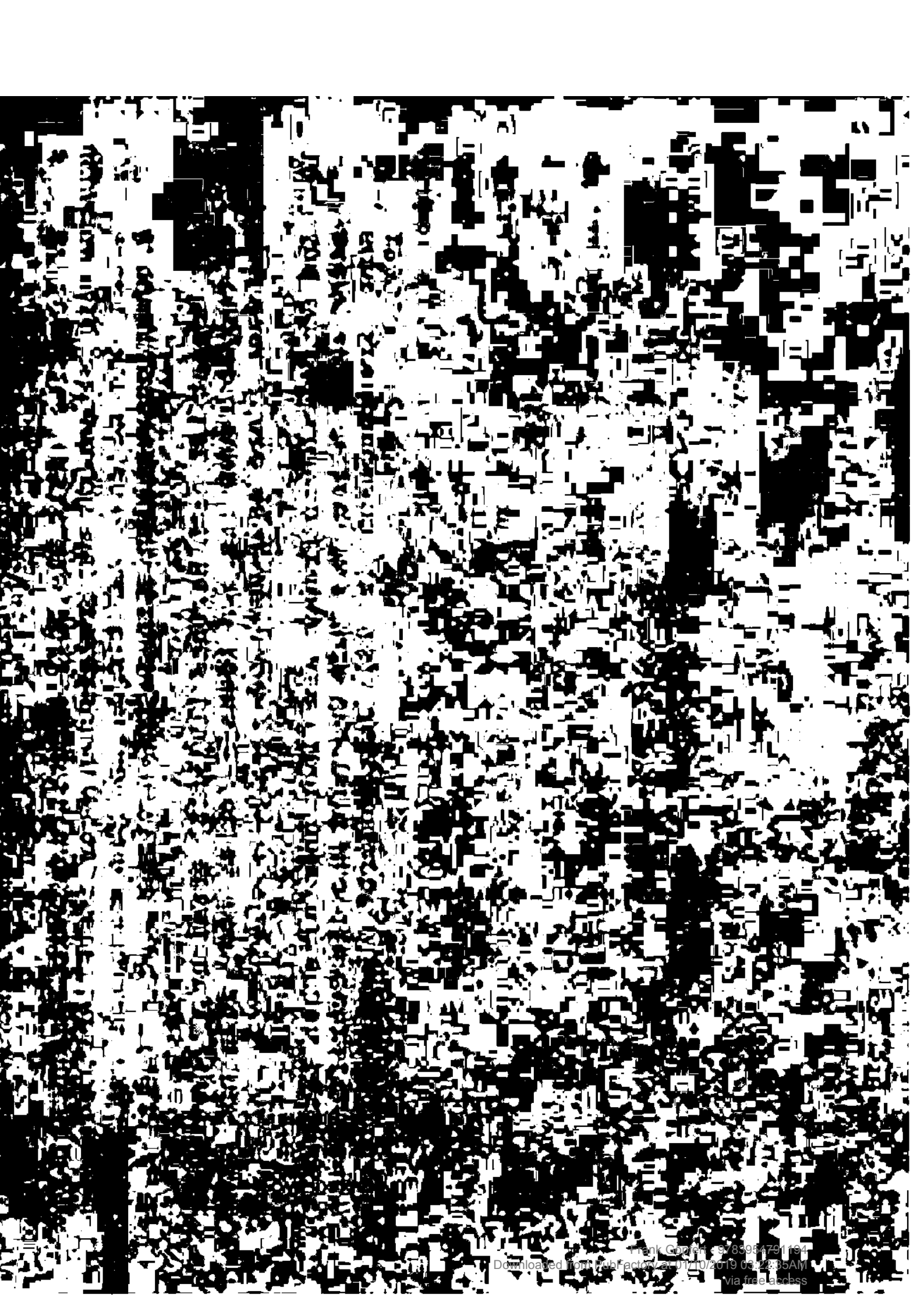
Die Ambivalenz geht zurück auf die Weiblichkeitserziehung. Das Schreiben widersetzt sich den "schrecklichen" Näharbeiten (141), der Metapher für die kontrollierte weibliche Sinnlichkeit, die den Körper von intimen Phantasien trennt. Wenn Nadja "niemals das Strümpfestopfen lernen will" (141), verrät sich das Schreiben als eine verbotene Tätigkeit, denn die Phantasie bringt die Leidenschaften ins Bewußtsein in dem Moment, den Barthes als "la plaisir du texte" bezeichnet⁹. Das Schreiben scheint die verinnerlichte Selbstkontrolle der Weiblichkeits-

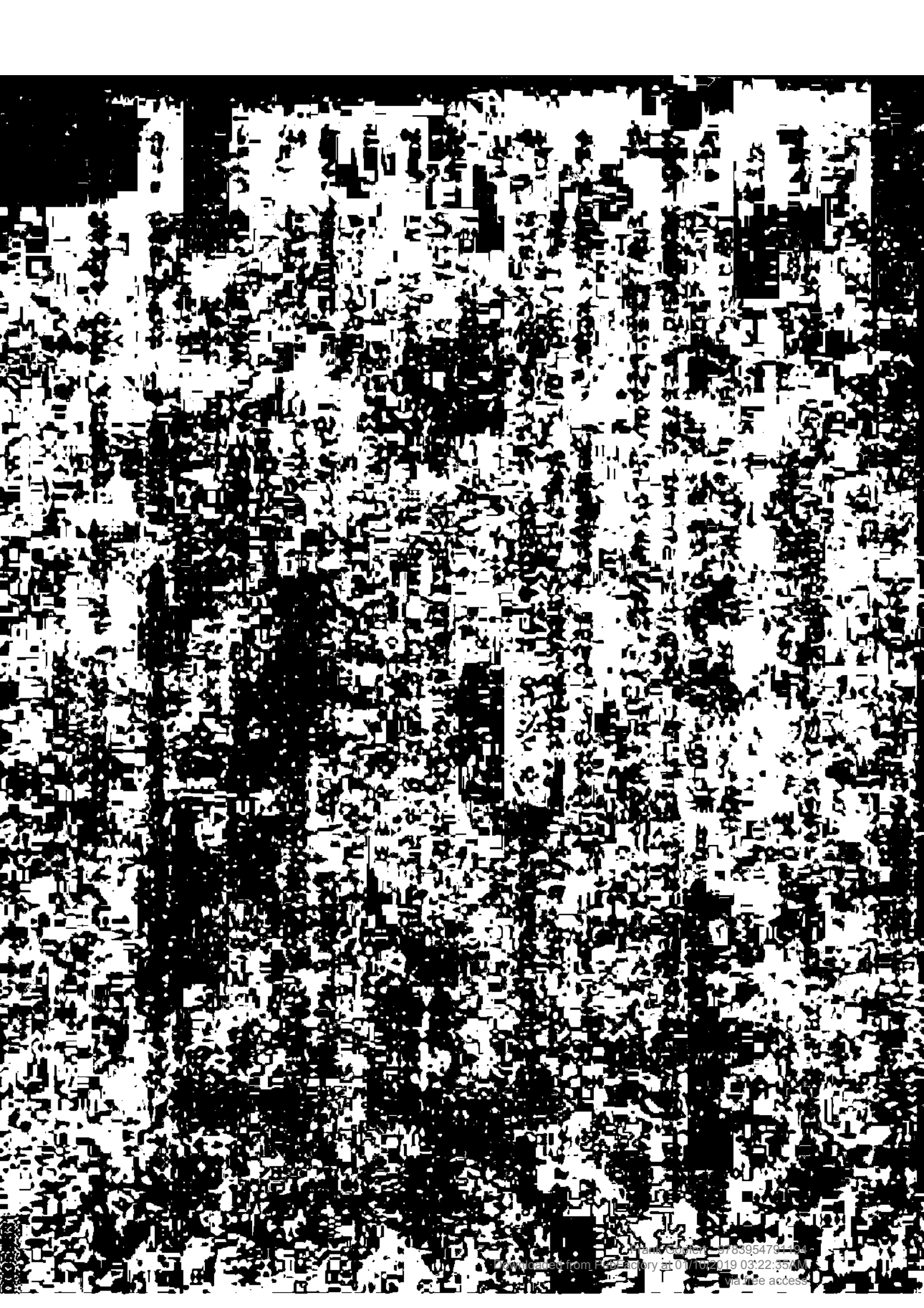
erziehung zu erschüttern und wird ambivalent aus einer moralischen Sicht (vgl. Engel 1986:125)¹⁰. Der Phantasie folgt die Scham vor dem Körperlichen, d.i. dem Nichtbefolgen der weiblichen Erziehung, die auf die innere Kontrolle der sexuellen Tugend gerichtet ist (vgl. auch Haug 1983). Bei Nicht-Verfügung über ein Denken, das die Körpererfahrung isolieren kann, drohen Untugend und Wahnsinn. Dies führt zu Nadjas Opferung. Einmal aufgestiegen, kehrt das Begehren zurück in den "овраг": die Sinnlichkeit wird in die Vorsprachlichkeit verdrängt. Wir erfahren von Nadja, daß sie, bevor sie stirbt: "(...) бродит по оврагам, читает (...) была помещена, (...) потерянная какая-то (...)". (145).

Das weibliche Subjekt, das in den männlichen Diskurs eingetreten ist, ist einen Kompromiß eingegangen. Die Trauer geht mit dem Kompromiß einher. Die Melancholie betrifft das feminine Kind Nadja, die Schutzlose. Schutzlos ist sie, weil das weibliche Subjekt gerade dort, wo es um das sexuelle Selbstbild geht, verwundbar ist. Nadja wird aufgegeben. Aber die verdrängten Wünsche leben weiter und tauchen durch die Geburt von Nadjas Kind wieder auf. Das kontrollierende Ich muß traurig zugeben, daß es keinen Augenkontakt mit Nadjas Kind bekommt: "Я взглянул ему в глаза, ожидая встретить взгляд Наденьки - ребёнок отвернулся недоверчиво, будто испугавшись" (146).

Der Vereinigungswunsch mißlingt, nach den Anforderungen des Schautriebs ist das Subjekt einer doppelten Bewegung ausliefert, denn mit Freud (VIII 98-101) wissen wir, daß das Auge sich "ganz dem verdrängten sexuellen Trieb zur Verfügung gestellt (hat)". Das Ausleben des weiblichen Begehrens ist in die Zukunft verschoben. Noch verborgen und subversiv (vgl. Cixous/Clément 1986:97), aber sich der väterlichen Ordnung widersetzend, lebt das Begehren weiter im Vertrauen in die eigene weibliche Kreativität, die aus dem tiefen inneren "овраг" ihre Kraft schöpft - ähnlich der Eiche an Großmutter's Grab (140), die weiterblüht, um die Erinnerung an das Leben der Großmutter wachzuhalten.

- 1 Der Text "В дороге" ist erschienen in Санкт-Петербургские Ведомости, 1854, No. 209-210. In der Analyse zitiere ich den Text nach: Крестовский, В. (псевдоним): Собрание Сочинений II. Изд. А. С. Суворина. СПб., 1892, 138 - 146.
- 2 Vgl. z. B. Cheauré, E.: Die Künstlererzählung im russischen Realismus. (Symbolae Slavica, Bd. 21), Frankfurt am Main et al. 1986.
- 3 In ihrem Brief an den Kritiker N. Šelgunov bewertet sie sich als eine Schriftstellerin "der zehnten Reihe". (Šelgunov 1891:183).
- 4 Die Komplexität erscheint auch als widersprüchliche Einstellung der Autorin zum Schreiben als Ort von "беда и прибежище" (Semevskij 1890, 10:76).
- 5 Zum kreativen Prozeß vgl. Kris (1952:253-254): "(...) the working artist needs to dig up into his primary processes thinking if he is to give his words an emotional change by loading them with potent associations".
- 6 Dies bewegte den Kritiker K. K. Arsen'ev (1888:284) zu schreiben, daß: "в общем рассказу недостает законченности".
- 7 "Двойная жизнь" ist der Titel eines Textes von Karolina Pavlova (1848), die den Entwicklungsgang eines Mädchens zwischen Konventionen und Selbstbestimmung beschreibt.
- 8 E. Šcepkina (1914:218,207) benutzt das Verb "лавировать", um die Situation der russischen Schriftstellerinnen zwischen den eigenen Ambitionen und den männlich bedingten Produktionsverhältnissen zu beschreiben.
- 9 Der Moment ist nach Barthes (1975:15) erreicht, "(...) when my body pursues its own ideas - for my body does not have the same ideas as I do".
- 10 Zum Schreiben von Frauen als einer unmoralischen Tätigkeit siehe auch: Meise, M.: "Die Unschuld und die Schrift. Deutsche Frauenromane im 18. Jahrhundert", Berlin/Marburg, 1983.





Karin Ruppelt

"Nicht der Mann hat die Frau verklavt,
sondern die Gesellschaft den Menschen."¹

Überlegungen zur Frage des femininen Diskurses in der Prosa von Tat'jana Tolstaja.

Im Rahmen des Themas dieses Kolloquiums stellt sich die Frage, ob sich der scheinbare Widerspruch zwischen den nachfolgenden beiden Aussagen führender Schriftstellerinnen der Gegenwart, die beide in der Endzeit sozialistischer Staaten publiziert haben, durch eine Betrachtung des Werkes von T. Tolstaja klären oder gar auflösen läßt:

"Inwieweit gibt es wirklich 'weibliches Schreiben'? Inso-
weit Frauen aus historischen und biologischen Gründen eine
andere Wirklichkeit erleben als Männer ... Insoweit sie
aufhören, sich an dem Versuch abzuarbeiten, sich in die
herrschenden Wahnsysteme zu integrieren. Insoweit sie,
schreibend und lebend, auf Autonomie aus sind."²

(Christa Wolf)

"Die Kunst kennt keine Geschlechter, sondern nur Persön-
lichkeiten."³

(Tat'jana Tolstaja)

Wie kann man weiterhin den kultursoziologischen Begriff "femi-
nin" in literaturwissenschaftliche Kriterien umsetzen, die der
Analyse von T. Tolstajas Kurzprosa angemessen sind? Oder umge-
kehrt: Welche Beziehung zur Realität haben die Erzählungen? Da
die Texte nicht realistisch sind, sondern sich in ihren Verfah-
ren an der Romantik orientieren, in der Tradition Golgol's und
seiner Nachfolger vom Beginn bis zu den dreißiger Jahren des 20.
Jahrhunderts stehen, ist diese Beziehung nicht eindeutig. Und
schließlich: Inwieweit läßt sich aus T. Tolstajas Werken ein
alternativer, weiblich geprägter Gesellschaftsentwurf heraus-
lesen oder eine Schreibweise, die autonom weiblich ist?

Zweifellos stellt das Universum der Erzählungen eine Gegen-
kultur dar, für die die Autorin implizit, durch die Art und

Weise der Ästhetisierung der Gegenstände, Stellung nimmt. Die Kriterien dieser Gegenkultur sind:

Imagination	statt Zweckrationalität
Authentizität	statt Trivialisierung
moralische Integrität	statt äußerer Erfolg
innere Freiheit	statt Zwang, Machtausübung
Naivität	statt Systematik
Sinnsuche	statt Funktionieren
Liebe, Opferbereitschaft	statt Berechnung, Prestige
Barmherzigkeit	statt Streben nach materiellen Gütern.

Diese Kriterien werden aber in den Erzählungen nicht Frauen zugeordnet, sondern ihre Träger sind zumeist ältere Menschen oder Kinder, geistig oder psychisch Behinderte, Außenseiter beiderlei Geschlechts.

Wenn man die Zuordnung der positiven Züge zum Geschlecht der Protagonisten analysiert⁴, stellt sich heraus, daß die herausragenden negativen Figuren eher Frauen sind, jung bis mittleren Alters (z. B. Zoja in "Охота на момонта", Nina in "Поэт и муза"), die herausragenden positiven - Männer aller Altersstufen (z. B. Simeonov in "Река Окжервил", Denisov in "Сомнамбула в тумане"), alte Frauen (z. B. Ženečka in "Самая любимая") oder Außenseiter (z. B. der alte Zoologe Vasilij Vasilevič in "Сомнамбула в тумане") und Außenseiterinnen (z. B. Tamila in "Свидание с птицей", Pipka in "Огонь и пыль"). Die Bewertung der übrigen Figuren ist ziemlich ausgeglichen⁵.

Nirgends in den Erzählungen ist die Absicht nachweisbar, die "Männergesellschaft", "männlich dominiert" oder "patriarchalisch" zu definieren. Was hingegen deutlich wird, ist T. Tolstajas Kritik am autoritären Gesellschaftssystem und seinen Auswirkungen auf die Individual- und Gruppenpsychologie, so z. B. in der Erzählung "Спи спокойно, сынок", in der es in ironischer Umkehrung des Titels um ein moralisches Erwachen geht: Die Stellungnahme der Autorin geschieht besonders durch die Verwendung der Verfahren des Grotesken und der Ironie. Die Funktion der Ironie wird oft schon im Titel deutlich, das Groteske tritt als Zeichen der für den Helden destruktiven Gewalt der Amoral auf. Die Amoral ihrerseits manifestiert sich auf dreierlei Weise:

- bei dem Polit-Funktionär Pavel Antonovič in der für autoritäre Systeme charakteristischen Substituierung von persönlichem Gewissen durch politisch legitimierte Machtpositionen,
- bei seiner Frau Mar'ja Maksimovna in der für die autoritäre Persönlichkeit charakteristischen Anpassung an die Machtstruktur und die Weiterleitung des von der Macht ausgeübten Druckes an Sündenböcke,
- bei beider Tochter Lenočka in der durch die autoritäre Familie (und vermutlich zudem die autoritäre institutionelle Erziehung) bewirkte Reduktion auf einen quasi-vegetativen Status.

Der Ausgang der Erzählung ist pessimistisch: die vermutliche Flucht des Helden in den Wahnsinn und die Perspektive der Perpetuierung des autoritären Systems durch die Erziehung, die die beiden o. g. Frauen dem gerade geborenen Söhnchen des Helden angedeihen lassen werden.

Fragt man nach der relativen Bewertung der "versklavenden" gesellschaftlichen Institutionen in den Erzählungen, so ergibt sich als erstrangiges Objekt der Kritik die Ehe, weiter die Familie, sodann Institutionen der gesellschaftlichen und staatlichen Sphäre und ihre Vertreter, alle charakterisiert durch die Merkmale der rechten Seite der jeweiligen Opposition, wie wir sie als Kriterien der Gegenkultur eingangs beschrieben haben.

Auf der Ebene der Individuen sind von dem beschriebenen autoritären Erziehungs- und Denkstil, wie gesagt, Frauen wie Männer geprägt.

Von der westlichen, besonders der amerikanischen, an Women Studies orientierten Literaturkritik, wurde T. Tolstaja stark kritisiert wegen ihrer ganz allgemein als "frauenfeindlich" empfundenen Erzählungen. Das ist verständlich, denn Frauen treten deutlicher als Opfer und Reproduzentinnen der psychischen Repression oder der Trivialisierung in Erscheinung als Männer; letztere treten z. T. als Agenten der institutionalisierten Autorität auf, häufig ist aber auch genau das Gegenteil der Fall: sie entziehen sich in Fantasiewelten, Verweigerung, Infantilität, Krankheit, bis hin zum Tod. Eine Reihe von Erzählungen

(z. B. "Peters", "Dichter und Muse") läßt zwar vermuten, daß sie von ihren jeweiligen Partnerinnen bzw. Müttern soweit gebracht werden; ich halte dies jedoch für eine verkürzte Sicht. Die Gewichtung der Figuren im Kontext des Gesamtwerks legt vielmehr den o. g. Schluß nahe, daß es das mangelnde Bewußtsein der autoritären Strukturen ist, das diejenigen, die ihm nicht entgegenwirken, zu Opfern macht⁶.

Wie ihnen entgegenzuwirken sei, zeigt die Autorin z. B. in den Erzählungen "Schlafe ruhig, Söhnchen", "Sonja", "Liebe Šura", "Самая любимая" u. ä.: durch Reflexion der eigenen Geschichte und der sie einbettenden gesellschaftlichen Entwicklung oder durch Sicherung von Spuren fremder Biographien in einer Art "oral history". Die Erzählungen "Sonja", "Самая любимая" und "Liebe Šura" enthalten in den Gestalten der Heldinnen ein weiteres zentrales Postulat: das bedingungslose Vertrauen zu den eigenen Gefühlen. Wirkt es in den beiden erstgenannten Erzählungen positiv als der wesentliche Lebensimpuls der Heldinnen, so wird es in letzterer von der Heldin verkannt und wirkt sich negativ als desintegrierender Faktor aus. Dieses Thema des Vergehens der Zeit, des Begreifens der außerordentlichen Wichtigkeit der individuellen Lebenszeit, in deren Verlauf die Aufgabe des Innewerdens der eigenen Impulse und Emotionen als moralische Aufgabe gestellt ist, ist das Element der Autonomie, von dem zu Anfang die Rede war. Ich stimme hier Adele Barker zu, die 1988 fragte "Are Women Writing Womens Writing in the Soviet Union today?" und bezüglich T. Tolstajas antwortete, daß sie Frauentypen demontiert, die sich entweder als "Trägerinnen viktorianischer Werte"⁷, also Vertreterinnen einer sozialistisch-repressiven Moral, gerieren oder die sich wie Heldinnen der sentimentalistischen Damenprosa der Jahrhundertwende romantisch-sentimental geben, also (vgl. die Gegenüberstellung weiter oben) nicht authentisch sind und folglich auch nicht autonom sein können. T. Tolstajas literarische Aussage hat auch nichts gemein mit dem extremen Irrationalismus der Autorinnen des 1980 erschienenen und sich als "feministisch" verstehenden Almanachs "Die Frau und Rußland"⁸.

Adele Barker weist noch auf einen weiteren sehr wichtigen

Punkt hin, der eine Antwort auf die Frage des spezifisch weiblichen Schreibens bei T. Tolstaja gibt: Entstanden sind alle Erzählungen zwischen 1983 und 1988, also zur Zeit der Beherrschung des sowjetischen Literaturbetriebs durch den ausschließlich männlich dominierten Schriftstellerverband, dessen Qualitätskriterien sich inzwischen selbst desavouiert haben. Der von ihm kanonisierten Literatur setzt T. Tolstaja die oben beschriebenen inhaltlichen Momente entgegen, außerdem und mindestens ebenso gewichtig, jedoch ihre ganz eigenständige, brillante, inspirierte Schreibweise, die im Rückgriff auf verpönte Verfahren und in parodierender und satirischer Auseinandersetzung mit der offiziell sanktionierten Literatur und deren historischen Vorläufern ebenso kämpferisch Stellung bezieht, wie es die Autorin persönlich in Attacken auf herausragende Vertreter des Schriftstellerverbandes tat. Zum letzten Punkt sagte sie in der Programmzeitschrift des Festivals der Frauen in Hamburg 1988 auf die Frage der Interviewerin Elfie Siegl:

"Obwohl die Kritiker Ihr Talent loben, ... sind Sie bis heute noch kein Mitglied des sowjetischen Schriftstellerverbandes?" -

... "Der Grund liegt darin, daß ich öffentlich gegen Wassilij Below aufgetreten bin. ... Das Frauenbild in seinem letzten Roman *Vsjo Vpered* ... ich denke, es kam etwas Menschenverachtendes dabei heraus. Das Wort "menschenverachtend" erregte Anstoß, doch ich bleibe dabei. Below meint, die Frau, das sei die Hölle, das Böse schlechthin. Sie darf nicht fröhlich sein, nichts denken, nichts tun, muß zuhause sitzen und die Kinder erziehen ... Dieses Frauenbild in der heutigen Zeit empört mich ..."⁹

Im selben Interview antwortete sie auf die Frage, ob es außer ihr und Ljudmila Petruševskaja heute in der Sowjetunion Frauenschriftstellerinnen gebe:

"Ja, auch wir haben eine Frauenliteratur, Ljudmila Petruševskaja und ich, wir haben einen modernen Stil, das ist nicht nur Prosa, sondern Prosa, die einen neuen Weg sucht. Die anderen schreiben traditionell, deshalb fallen sie nicht so auf, aber sie sind bemerkenswerter als die meisten

unserer schreibenden Männer. Generell sind aber die Frauen bei uns in der Literatur weniger häufig vertreten als die Männer, das hat vor allem den Grund, daß die Frauen mehr vom Alltag absorbiert werden, sich lange mit dem Haushalt abgeben. Um zu schreiben, braucht man aber freie Zeit und einen freien Kopf."¹⁰

Sich selbst sieht sie als Ausnahme von der Regel, woraus jedoch für sie kein realpolitisches Engagement folgt. Die Gründe dafür - und sie sind zugleich ein teilweiser Widerspruch zu ihrer Kritik an Belov - lassen sich aus den folgenden Grundideen zum Platz von Frauen und Männern in ihrer Gesellschaft schließen, die ich thesenartig aus dem weiteren Inhalt des o. g. Interviews und aus der Rezension "Notes from the Underground"¹¹ zusammengefaßt habe.

1. Die Natur ist noch immer maßgeblich. Folglich soll die Frau die Kinder versorgen; der Mann hingegen ist in erster Linie eine soziale Größe; er soll im Beruf arbeiten und der Frau dadurch ihr zukommende Privilegien verschaffen.
2. Die durch Berufsarbeit zu erwerbende Macht ist Frauen zu abstrakt im Vergleich zu der konkreten häuslichen, deshalb wollen sie eigentlich nicht berufstätig sein.
3. Das partnerschaftliche Zusammenleben wurde in Rußland noch nicht gelernt, statt dessen betrachten Frauen Männer wie Besitzgegenstände, wie z. B. Möbel.
4. Männer sollen sich nicht mit Hausarbeit abgeben, diese ist für sie erniedrigend.
5. Frauenaktivität ruft bei russischen Männern notwendigerweise Passivität hervor.
6. Frauen sind als Persönlichkeiten eher intakt als Männer, da sie in einem relativen Schutzraum existieren und den Mechanismen der physischen und psychischen Brechung der Persönlichkeit weniger stark ausgesetzt waren und sind.
7. Frauen sind außerdem reicher begabt mit dem in der russischen Kultur positiven Wert der Emotionalität. Männliche Rationalität wird traditionell negativ gesehen.
8. Es ist naiv, russische Frauen als unterlegen zu bedauern, vielmehr ist das weibliche Prinzip im russischen Raum dominie-

rend, "Es flößt Furcht ein, zieht an, bezaubert und unterdrückt."

9. Die russische Gesellschaft ist ein Matriarchat.

10. Wenn russische Frauen protestieren, werden sie oft zu männerfressenden Furien; daher ist Vorsicht geboten.

Bei aller Neigung der Autorin zu polemischen Formulierungen ist in diesen Aussagen doch der Kern ihrer Auffassung zum Thema "Feminismus" zu finden. T. Tolstaja bezieht ihre Kriterien aus einem anderen Feld als die westlichen Feministinnen, nämlich dem sozial-psychologischen, und postuliert zugleich eine von der westlichen verschiedene anthropologische Prämisse, nämlich den primär irrationalen und emotionalen russischen Nationalcharakter.

Kurzgefaßt läßt sich diese Auffassung auf den Nenner bringen, daß die je spezifische Psychologie der Geschlechter und die historische Entwicklung zuviel Raum für den Machthunger der Frauen mit sich gebracht haben, statt ihnen Gelegenheit zu geben, ihre echte Stärke (Thesen 7, 8) auszuleben. Dadurch sind sie egoistisch in Beziehungen zu Männern geworden (3). Die Männer haben sich derweil auf die faule Haut gelegt (5), statt ihre soziale Verantwortung wahrzunehmen (1). Die Frage, wie sich der Widerspruch zwischen These 1 und 4 und der Aussage im Interview über Belov bzw. über Frauen in der Literatur klären läßt, bleibt vorerst offen. Sie kann nur nach einer differenzierten Analyse von Schlüsselbegriffen wie "Hausarbeit", "öffentlicher Raum" etc. versucht werden.

Es sind also individuelle und gesellschaftliche Veränderungen notwendig. Darauf möchte ich nun zu sprechen kommen. Betrachten wir die folgende Passage aus der Erzählung "Mammutjagd" in bezug auf das eben Gesagte:

"Todunglücklich lag sie im Zelt, haßte den zweibärtigen Wladimir und wollte ihn so schnell wie möglich heiraten. Als gesetzliche Ehefrau mit allen Rechten bräuchte sie sich nicht mehr in der sogenannten Natur zu verunstalten, sondern könnte zuhause bleiben, im duftigen, eleganten Morgenrock (überall Volants, ein DDR-Erzeugnis), mit übergeschlagenen Beinen auf dem Sofa sitzen, um die Schrank-

wand, den Farbfernseher (den soll Wladimir kaufen) und das rosige Licht der jugoslawischen Stehlampe im Blickfeld zu haben ..."¹²

Hier stellt die Autorin sozusagen eine Illustration der Thesen 1 - 5 vor, die sie aber zugleich so vernichtend ironisiert, daß deutlich wird, daß zur Verwirklichung ihrer Idee der russischen Frau eine Substanz gehört, die den jungen Protagonistinnen ihrer Erzählungen meist abgeht.

Mir scheint daher, daß das, was aus T. Tolstajas literarischem Werk herausklingt, sich nicht in politische Forderungen fassen läßt. Es ist das Erfordernis der Emanzipation durch Selbstvergewisserung und den dadurch möglichen Widerstand gegen den Druck der geistig-seelisch einengenden Strukturen. Einzulösen wäre die Aufgabe, wenn man den von der Autorin verwandten Motiven folgt,

- im Innewerden der eigenen Geschichte,
- durch Interpretation eigenen Erlebens im Licht der Folklore, der Märchen und Mythen, d. h. durch den Rekurs auf Archetypen,
- schließlich durch Ausbrechen aus dem Kreis des Alltäglichen in ein poetisches Universum, die Natur, das Schöpferische, also die von T. Tolstaja weiter oben benannte ur-russische Sphäre der Emotionalität.

Diese maßgeblich in der Romantik formulierten Ideen werden aber durch ein weiteres romantisches Verfahren zugleich an die Realität herangetragen und ad absurdum geführt: durch die Darstellung des grotesken Charakters der Realität und die Unfähigkeit des menschlichen Geistes, zu einem Bewußtsein seiner selbst zu gelangen.

Die Antwort auf die Eingangsfrage nach einer spezifisch weiblichen, auf Widerstand gegen die Institutionen und Autonomie zielenden Schreibweise bleibt in T. Tolstajas Erzählungen im Konjunktiv. Der scheinbare Unernst des Anfangs der Erzählung "Dichter und Muse" ist entsprechend schwebend wie fast alles in den Texten:

"Nina war eine gutaussehende, normale Frau, war Ärztin und hatte zweifellos wie alle ein Anrecht auf persönliches Glück. Sie war sich dessen durchaus bewußt. Mit fünfund-

dreißig, nach einer längeren Phase unerquicklicher Experimente und Irrtümer - von denen zu reden sich nicht lohnt -, war ihr absolut klar, was sie brauchte: eine verrückte, wahnwitzige Liebe mit Geschluchze, Blumensträußen, mitternächtlichem Warten auf Anrufe, wilden nächtlichen Taxijagden, mit schicksalsschweren Hindernissen, mit Treubrücken und Versöhnungen, so eine ganz wilde, wissen Sie, animalische Leidenschaft, schwarze, windgepeitschte Nacht mit zuckenden Feuern, das klassische weibliche Heldentum - sieben Paar eiserne Stiefel ablaufen, sieben eiserne Stäbe zerbrechen, sieben eiserne Brote zerbeißen - ein Nichts dagegen, und der höchste Lohn nicht etwa irgendeine goldene Rose, kein weißes Piedestal, sondern ein abgebranntes Zündholz oder ein zu einem winzigen Kügelchen geknüllter Busfahrerschein - ein Krümel von der Festtafel, an der der lichte König, der Auserkorene ihres Herzens, gespeist hatte. Nun ja, im Grunde brauchen sehr viele Frauen mehr oder minder gerade dies, so daß Nina, wie schon gesagt, in diesem Sinne eine völlig normale Frau war, eine gutaussehende Frau und Ärztin."¹³

Hier erklingt sozusagen die Stimme des Bewußtseins der Heldin. Sie verdeutlicht seine Identifizierung mit dem von der Autorin akzeptierten Frauenbild (vgl. Thesen 6 - 9). Die Autorin spricht jedoch ebenfalls mit: Durch die Ironisierung dieses Bewußtseins mittels der sprachlichen Gestaltung der Passage und im weiteren durch den fatalen Ausgang der Liebesbeziehung, die die Heldin nach den soeben erläuterten Ideen gestaltet (Thesen 10 und 11). Beide Stimmen sind durchgängig in der Erzählung präsent als unaufgelöster Widerspruch der weiblichen Psyche.

Die Frage nach dem femininen Diskurs ist daher hier die Frage, ob diese Offenheit und Widersprüchlichkeit "spezifisch weibliches Schreiben" ist.

Eine Zurückführung der autoritären Gesellschaftsstrukturen und ihrer politischen Ausformungen auf männlich geprägte "Wahnsysteme" im Sinne der eingangs zitierten Passage von Christa Wolf ist auf der Ebene der vorgelegten Analyse nicht aus den Werken zu entnehmen. Sie kann nur in einem weiteren Schritt -

etwa im Rekurs auf die Methoden der Dekonstruktion und der feministischen Literaturwissenschaft - versucht werden.

- 1 Tolstaja, T.: Не будем учить дедушку казлять. В: Московские Новости No. 50, 15.12.1991. отдел "Своя колокольня".
- 2 Wolf, Ch.: Voraussetzungen einer Erzählung. Kassandra. Darmstadt/Neuwied 1984.
- 3 Siegl, E. u. Tolstaja, T.: Interview. In: Die Russinnen kommen. Zeitschrift des Internationalen Festivals der Frauen, Hamburg 1988, S. 83.
- 4 Daß sich die Züge im allgemeinen zuordnen lassen, zeigt den Parabelcharakter von T. Tolstajas Kurzprosa. Der Autorin geht es nicht um die Entwicklung von Personen, sondern um deren Betrachtung aus einer Vielzahl von Blickwinkeln. Helena Goschillo stellt in Tat'jana Tolstajas "Dome of Many-Coloured Glass": The World Refracted Through Multiple Perspectives", in: The Slavic Review, vol. 47/88, S. 280 - 289, zu Recht fest, daß in ihrer vorherrschenden Statik die Personen schillern, als würde man sie durch eine bunte Glas-Mosaik-Kuppel betrachten. Die Emplifizierung der Ideen der Autorin geschieht dabei durch das allmähliche Aufleuchten der dominierenden Farbe - um im Bild zu bleiben.
- 5 Alle Titel der Werke von T. Tolstaja vgl. Literaturliste (soweit sie übersetzt sind, werden die deutschen Titel angegeben).
- 6 Hier läßt sich eine Verbindung herstellen zu den Aussagen der Werke russischer Schriftstellerinnen, die ich in "Literatur und Lebenssituation von Frauen. Ausgewählte Romanprosa sowjetischer zeitgenössischer Autorinnen" analysiert habe. In: Frauenforschung 3/85, Hannover, S. 64 - 90.
- 7 (Tolstaja and Grekova), in: Studies in Comparative Communism 21. No. 3/4 1988, S. 356 - 364.
- 8 Mammonova, T. (Hrsg.), München 1980.
- 9 A. a. O., S. 83.
- 10 A. a. O., S. 82.
- 12 Tolstaja, T.: Sonja. Erzählungen. Deutsch von Silvia List. Frankfurt/M. 1991, S. 116. f.
- 13 Stelldichein mit einem Vogel. Erzählungen, Hamburg/Zürich 1989, S. 132 f.
- 14 Notes from the Underground Soviet Women Walking the Tight-

rope, by Francine du Plessix Gray. In: The New York Review of Books, 31.5.90, S. 3 - 7.

Literaturliste

Tolstaja, Tat'jana. Erzählungen

Факир. В: Новый мир 12/1986, с. 119 - 130.

Круг. В: Октябрь 4/1987, с. 99 - 104.

На золотом крыльце сидели. В: Аврора 8/1983, с. 94 - 101.

Чистый лист. В: Нева 12/1983, с. 52 - 57.

Любить - не любить. В: Круг. Рассказы. Октябрь 4/1987, с. 89 - 95.

Ночь. В: Там же, с. 95 - 99.

Охота на мамонта. В: Два рассказа. Октябрь 12/1985, с. 117 - 121.

Огонь и пыль. В: Аврора 10/1986, с. 261 - 272.

Петерс. В: Новый мир 1/1986, с. 123 - 131.

Пламень небесный. В: Аврора 11/12, 1987.

Поэт и муза. В: Новый мир 12/1986, с. 113 - 119.

Река Оккервил. В: На золотом крыльце сидели. Москва 1987, с. 16 - 29.

Самая любимая. В: Аврора 10/1986, с. 272 - 203.

Серафим. В: Новый мир 12/1986, с. 130 - 133.

Сомнамбула в тумане. В: Новый мир 7/1988, с. 8 - 26.

Соня. В: Аврора 10/84 и На золотом крыльце сидели. Москва 1987, с. 136 - 146.

Спи спокойно, сынок. В: Аврора 4/1986 и На золотом крыльце сидели, Москва 1987, с. 125 - 135.

Милая Шура. В: Октябрь 12/1985, с. 113 - 117.

Свидание с птицей. В: Октябрь 12/1983, с. 52 - 57.

Bücher

На золотом крылце сидели. Москва 1987 (с названными выше рассказами)

Stelldichein mit einem Vogel (Saßen auf goldenen Stufen ..."; Die Okkerwil; Die liebe Schura; Stelldichein mit einem Vogel; Feuer und Staub; Schlaf ruhig, mein Söhnchen; Dichter und Muse.) Frankfurt/M., (Luchterhand), 1989

Sonja. Frankfurt/M., (Luchterhand), 1991

Чистенькая жизнь. Молодая женская проза. Москва 1990 (В книге: Огонь и пыль, Самая любимая)

Гиованна Спендель де Варда

Анна Бунина - "Российская Сафо"

В 1834 году, через пять лет после смерти Анны Буниной, философ и критик Иван Киреевский сумел дать верное и остроумное свидетельство о положении женщины-писательницы:

"А теперь название литератора стало уже не странностью, но украшением женщины: оно в мнении общественном подымает ее в другую сферу, отличную от обыкновенной, так что воображение наше создает вокруг нее другое небо, другой воздух, и ярче и теплее ... впрочем, я говорю здесь только о новом поколении и частью о среднем ... в старом поколении, которое привыкло видеть в женщине полуигрушку, предрассудок против писательниц еще во всей силе. Он задавил не один талант ... Вследствие этого предрассудка большая часть наших дам-поэтов пишет мало, и либо совсем не печатает, либо печатает без имени"¹.

Среди женщин-писательниц Анна Петровна Бунина была в свое время одна из самых известных, хотя ее литературная слава не была долгой и ее произведения сегодня почти забыты².

Анна Бунина родилась в 1774 году в Урусове (Рязанская Губерния) в старо-дворянской семье. Мать Анны умерла, когда девочка была еще маленькой, и она воспитывалась у родственников, в доме которых получила самое простое образование (русская грамота, арифметика и обучение рукоделию). "Так как она не принадлежала к знатым дворянским родам, она не попала в Смольный Институт, чем, без сомнения, и сохранила свою индивидуальность"³. После смерти отца Анна Петровна получила маленькое состояние, которое дало ей возможность жить независимо в Петербурге, куда она переселилась уже в возрасте 28 лет (1802). Анна с неисчерпаемой энергией начинает изучать иностранные языки, филологию, физику и математику, и прежде всего, российскую словесность. Скоро результаты этих трудов стали видны каждому, кто общался с ней. Если ее обучение и новообетенная культура дали ей так много удовлетворения в ее личных исканиях и духовных требованиях, для ее состояния это оказалось крахом: в течение двух лет

пребывания в Петербурге Анна истратила все свои материальные средства и только тогда она обращается к своей "музе". Брат познакомил Анну Петровну с плеядой петербургских литераторов, которым она показывает свои первые произведения. Эти знакомства кончились одобрением и практической помощью с их стороны в публикации ее произведений. Первое стихотворение Анны Буниной "С приморского берега" появилось в печати в 1806 году, когда Анне Петровне уже исполнилось 32 года. За этим последовали и другие стихотворения, которые имели такой успех у читателей, что были собраны в отдельную книгу, которая вышла под названием "Неопытная муза" в 1807 году с посвящением императрице Елизавете Алексеевне, издание это вызвало пожалование автору ежегодной пенсии в 400 рублей, которая вывела Анну Петровну из жизненных затруднений⁴. Конечно, и на Анне Буниной отразилось влияние литературной среды, она могла уже считаться в числе знакомых и "советников" известного русофила и теоретика литературы Ильи Шишкова, будущего министра народного просвещения, князя П. И. Шаликова, Г. Державина, графа Хвостова. Неопытная муза с каждым годом завоевывала себе почетное место⁵ в ряду русских писателей, поэтов и литераторов и очень скоро стала членом некоторых тогдашних ученых и литературных обществ. Хотя Анну Петровну нельзя считать исторически первой писательницей (еще ранее в литературе прозвучали имена таких женщин-писательниц, как М. Сушкова, автор "Ироид, музам посвященных", Е. К. Урусова, Б. А. Меншикова, Е. Демидова), по тогдашним отзывам критики она превосходила их талантом.

В 1811 году Анна Петровна публикует новое сочинение под названием "Сельские вечера", посвященное брату П. П. Бунину. Любопытно отметить, что все биографы А. Буниной говорят об этой книге как о книге стихотворений⁶ и не знают, как и некоторые современники Анны, ее прозу:

"я остался с нею в связях, часто видался в Петербурге и получал от нее множество писем прекрасно написанных, которые все у меня сохраняются. Проза ее для меня лучше стихов, но, к сожалению, она ничего в прозе не напечатала"⁷.

Все эти неточности в биографии Анны кажутся странными, поскольку Анна при жизни была признана всеми, принята во дворе, за ней

утвердилось имя "русской Сафо"⁸, которой она старалась подражать в своих псевдо-классических произведениях. Возможно, что наблюдение одного из биографов, знавших ее лично, соответствует правде:

"... (стихов Анны Буниной) никто и не читал, но все хвалили Бунину, называли ее десятой музой"⁹.

Иногда эти эпитеты использовались иронически или с оттенком злобы, так, например, К. Н. Батюшков посвящает Анне Петровне следующую эпиграмму:

Ты - Сафо, я - Фаон, об этом я не спорю,
Но к моему ты горю
Пути не знаешь к морю¹⁰.

После опубликования "Падения Фаетона" Г. Державин не стесняется выразить свое мнение насчет произведения словами явной похвалы:

"Ни одна женщина не писала у нас так сильно"¹¹.

Анна Петровна была принята как почетный член общества "Беседы любителей русского слова" (их было 33, и среди них - две женщины: Б. С. Урусова и А. А. Волкова). К обществу принадлежали поэты и литераторы В. А. Озеров, Г. Р. Державин, А. А. Шаховской, В. И. Капнист и И. А. Крылов. Во время одного из собраний общества И. Крылов читал публично "Падение Фаетона", за которое императрица Елизавета Алексеевна подарила Анне Петровне в знак благодарности золотую лиру с бриллиантами. Среди членов общества "Беседы любителей русского слова" Г. Державин считался ее покровителем и другом, о чем свидетельствует его стих в альбом Анны Петровны:

Стихи твои приятны, звонки,
Показывают ум нам тонкий.
И нравятся тем всем
И более ничем ...¹².

В 1812 году, в самый разгар Отечественной войны против Наполеона выходит новое издание "Неопытной музыки" в двух томах. Русская словесность этого периода превращается в граждански-настроенную поэзию, появились воинственные гимны и оды русскому оружию. Анна Петровна вступает в хор этих голосов и в своих стихах оплакивает смерть героев, погибших в Бородинской битве. Закончилась война. А. Бунина пишет оду "Песнь Александру Великому победителю Напо-

леона и становителю царств", которая, кажется, была ее последней песнью: Анна Петровна тяжело заболела раком и перестала писать стихи.

Известие о ее болезни вызвало общее сочувствие и сожаление: в газетах и журналах начали появляться одобрительные и лестные отзывы о ее баснях и стихотворениях¹³. Анну Бунину любили и уважали, ее считали доброй, щедрой женщиной и интересной собеседницей. О частной жизни А. Буниной нет сведений, хотя и существуют намеки в письмах Г. Р. Державина, которые дают основание полагать о ее чувстве к поэту И. И. Дмитриеву, в обществе, якобы, шли слухи о ее свадьбе с ним. Может быть, ее неизлечимая болезнь исключала всякую мысль о личной жизни ...

Было решено прибегнуть к последнему средству: к поездке в Англию, где медицина стояла на несравнимо более высоком уровне, чем в России. Анна уехала в 1815 году в Англию, где она пробыла приблизительно два года. Возвратившись в Россию, Анна пишет мало, чувствует себя не только уставшей от жизни, от болезни, но и одинокой. Так пишет Анна своему племяннику М. Н. Семенову 10 декабря 1822 года:

"Ах, Миша! Напрасно ты думаешь, что мне весело в Ревеле. Может ли быть весело тому, кто приближается к смерти, и не видит подле себя ни ближнего, ни друга? Здоровье мое очень плохо: грудь делается хуже и хуже ... О моей поездке в деревню и полагать нельзя: ни денег, ни здоровья нет"¹⁴.

Между тем Анна переезжает из Петербурга в деревню, не находя себе постоянного места для жизни: то останавливается в Рязанской губернии, то в Усмани у брата, то в Скопине. Последние пять лет своей жизни Анна проводит в семье своего двоюродного брата Д. М. Бунина, относившегося к ней с большой любовью. Стихотворение "К ближним" - одно из самых простых и одновременно трагических ее стихов - остается ее завещанием:

Любить меня и нет, жалеть и не жалеть.

Теперь, о ближние! Вы можете по воле.

Едва из тела дух успеет излететь,

Нам жалость и любовь не нужны боле¹⁵.

А. Бунина провела свои последние дни, переводя проповеди Блера, - она успела перевести их двадцать. Постепенно имя Анны Буниной

исчезло из истории русской словесности, осталось неизвестным даже для большинства специалистов, но нельзя забыть, что ее слава в первые два десятилетия 19 века была на уровне Державина и повторялось бабушками нашими, как пишет М. Зебрикова, "с таким благоволением, с каким самые пламенные поклонницы Тургенева и Некрасова не произносили их имени"¹⁶.

В поэзии А. Буниной раздаются самые разнообразные ноты, начиная с мистического оттенка и кончая дидактическим и нравственным финалом, но интонация самая естественная, музыкальная и свободная - в стихах, посвященных природе.

Природа - это корни, начало ее поэтики, это непрерывное искание формы и музыки. Поражает это внимание и чуткость к природе, которые прежде всего передаются визуально красками художника и нотами музыканта. Искусство А. Буниной далеко от реализма, но исходит из наблюдения над действительностью, преобразуя ее в волшебное созерцание природы. Главное в стихах о природе в стихах А. Буниной - нравственное, философское содержание. Так, например, в "Воззвании благочестивого мужа"¹⁷, написанном в 1812 году, природа - это символ уюта, это семейная крыша. Пармен после долгого отсутствия возвращается в Павловск, на лоно природы, он ищет пощады от бури души, от страстей. Только в природе, возвращаясь к простым наслаждениям жизни, человек находит спокойствие души и сердца. Повторяются прилагательные "покойный", "молчаливый", "тихий", которые как раз подчеркивают спокойствие в мире.

Счастье для Пармена - это скромная жизнь с Людмилой, это присутствие друзей и возможность делить с ними избыток счастья, это гуляние ночью, когда природа становится алтарем, она открывает свою тайну человеку и поручает ему ту совершенную правду, которой он - единственный наследник. Стихотворение кончается полным кругом, повторением первой строфы, где вариация предпоследнего стиха замедляет стих:

Прими, под сень твою спокойну,
 куда с зенита солнцу знойну
 И бурям заграждаешь путь, -
 где собранным в веселии лиц
 Не смеет ярый ветер подуть -

Прими меня, утех столица!

Прими, и дай мне отдохнуть. (стихи 1 - 7)

Не блеска я ишу, - покоя:

Прими, и дай мне отдохнуть! (стихи 104 - 105)

В этой "молитве", обращенной к природе, узнается желание возвращения в Эден, желание безгрешности сатурического или евангельского начала, это вечная ностальгия отдаленного детства человечества, ностальгия по миру мистической невинности, искание корней человеческого существования, где жизнь протекает просто, без противоречий цивилизации. В устремлении 18 века создать "сад" можно увидеть попытки творения искусственной красоты природы и потеряннго рая в домашнем окружении - это мотивы стихотворения "На дачу его превосходного И. И. Кущелева"¹⁸, где А. Бунина в прелестях дачи ищет волшебный мир чародейки Калипсо:

Не сон, не резвые ль мечты

Моими чувствами играют,

Для ложа мирты мне сплетают,

Для сени зыбкие цветы?

Не флоры ль я в душистом царстве?

Не хитро ль чародейство в рабстве?

Калипсы ль вижу чудеса?

(стихи 1 - 7)

Следуют стихи описания этого райского сада, где вода превращается в символ начальной безгрешности человека и блестящий песок напоминает о золотом веке человечества. Мир природы и мир исторической действительности сливаются в совершенное единство микро- и макрокосмоса, позволяет найти в человеке природу и в природе человека. На этом единстве держится восприятие мира Анны Буниной, которое ставит человека в центр творчества, мира, создавшейся гармонии в природе, - мысль, не чуждая и другим поэтам века Просвещения. Не богатство создает счастье человека, а свобода и труд: крестьянин для Буниной - это самый счастливый человек в мире, во время отдыха он не бросается в объятия страстей, он поет под вдохновением прекрасных картин природы¹⁹:

Воображение крылато,

Не алчность в нем возжег на злато,

Но к пению настроить глас:

Сугубо он блажен в тот час!

(стихи 65 - 70)

Природа справедлива: она раздает свои прекрасные дары и богатым, и бедным:

Обильная в красах природа
 Искудного равно очам,
 Являет тех перемены года,
 В каких явилась богачам (стихи 81 - 84)

Только через свободу можно подняться по дороге настоящего прогресса, одно из любимых слов иллуминизма, употребляемых в изображении законов для победы над стихией существования:

Ты выбором не свяжешь руки,
 За плугом не пошлешь ходить,
 Не дашь ему челка для тканей,
 На место кисти, иль резца,
 И не сорвешь с главы венца,
 Дар юный усыпя заране. (стихи 113 - 118)

Явной становится связь этих стихов с биографией Анны Буниной, которая знала, как достичь личную свободу, и даже против воли семьи осталась жить и учиться в столице с желанием в будущем стать настоящей поэтессой. В одиночестве своего дома А. Буниной снится лицо идеального человека, свободного, мудрого, независимого от сильных мира сего, который отличает добро от зла и знает, как достичь счастья. В этой картине нельзя не заметить связь между идеалом и жизнью самой Буниной. На двух разных уровнях существования человека движется и поэзия. "Весна"²⁰: первая (лирическая) часть изображает пробуждение и надежду природы, в этом нетронутом и совершенном мире появляется лицо крестьянина (для Буниной он - образ совершенства человека):

Как светлый, златовласый бог,
 Оставя отдыха чертог,
 Изшел из влажных царств,
 Бросая искры из очей. (стихи 61 - 66)

В следующей строфе - резкий переход из дня в ночь: мы встречаем человека, но он раб своих страстей:

... тебе ль о! смертный
 Склонись под краткий скорбей опыт:
 Ты царь красот,
 Ты стихиям даешь законы,

Гроном извне воздвиг препоны,

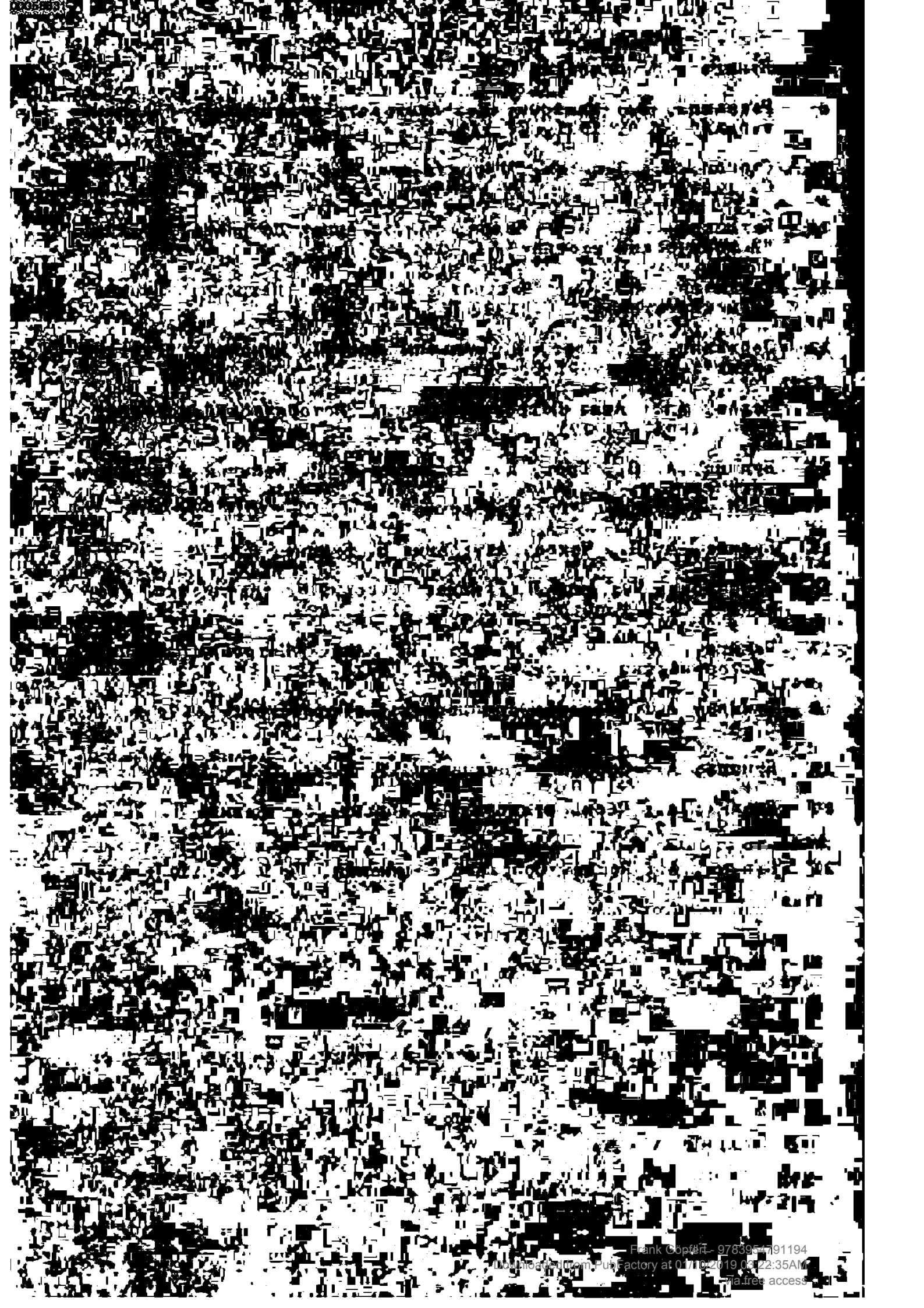
Но ах! ... Ты раб страстей своих. (стихи 125 - 130)

Раб гибнет в неравной борьбе со своими желаниями, в пламени своих страстей, как Этна, который покрывается лавой, так и он теряется под лавой своих ужасных дум, но все-таки человек - царь всей красоты мира: для его счастья была создана Вселенная.

Эти примеры стихов характерны для Буниной: богатым орнаментальным языком она рисует пейзаж фламмингской школы, не допуская пустот в картине и быстрого течения времени, богатство пейзажа - это богатство ее эпохи: жизнь дана, чтобы наслаждаться ее цветами, ее волшебством, ее пищей. Каждый человек должен создать себе свое счастье далеко от заблуждений города, от толпы, на лоне природы, которая всегда останется чем-то вроде "Traumland". Природа, как ленивая симфония, звучит во всех ее стихах: Бунина движется через пейзаж, где дубравы, где чистые пруды, где широкие поля и хрустальное небо - природа всегда была центром мира: богато или бедно, но всегда накрытый стол для друзей. Иногда Бунина прерывает свое торжественное описание природы, но только, чтобы поблагодарить творца всего этого мира. Герои стихотворений Буниной - люди реальные с чертами мифологии, которые живут в переполненном мире слов и отражений, каждое мгновение - это праздник, где может быть и виден страх небытия.

- 1 Киреевский, И.: См. предисловие Н. В. Банникова. Женская поэзия. Москва 1979. С. 8.
- 2 Семь стихотворений А. Буниной были опубликованы в книге "Женская поэзия". Составитель Н. В. Банников.
- 3 Русские женщины нового времени. Биографические очерки из русской истории. Составитель П. Морозов. С.-Петербург 1871. С. 48.
- 4 Чехов, А. П.: Замечательные русские женщины: А. Бунина. "Исторический вестник", том LXII, 1895, № 10. С. 169.
- 5 Там же. С. 168.
- 6 Там же. С. 170.
- 7 Из воспоминаний Михайловского-Данилевского. "Русская старина", т. ХСІ, № 8, 1897. С. 352.

- 8 Раевский, В., Макаров, М.: Анна Петровна Бунина. "Дамский журнал", № 9, 1831. С. 129.
- 9 Стогов, Е.: Записки. "Русская старина", т. CXII, № 1, 1903. С. 129.
- 10 Батюшков, М. А., Чехов, Ал.: Анна Петровна Бунина. "Исторический вестник". С. 164.
- 11 Карамзин, Н. См. Макаров, М.: Анна Петровна Бунина. "Дамский журнал". С. 129.
- 12 Державин, Г., Грот, К.: Альбом Анны П. Буниной. "Русский архив", № 3, 1902. С. 501.
- 13 Чехов, Ал.: Анна Петровна Бунина. "Исторический вестник", № 10, 1895. С. 171.
- 14 Бунина, А. П., Грот, К.: Из писем А. П. Буниной к племяннику ее М. Н. Семенову. "Русский архив", № 4, С. 530.
- 15 Бунина, А. П., Чехов, Ал.: Анна П. Бунина. С. 172.
- 16 Зебрикова, М.: Анна П. Бунина. "Русский биографический словарь", С.-Петербург, 1908, т. 11. С. 489.
- 17 Бунина, А., Чехов, Ал.: П. Анна Петровна Бунина. "Исторический вестник", т. XII, № 10, 1895. С. 172.
- 18 Бунина, А.: Собрание сочинений. С.-Петербург: 1819, т. 1. С. 63 - 69.
- 19 Бунина, А.: Собрание сочинений. Т. 1. С. 163 - 166.
- 20 Бунина, А.: Песнь о свободе. Собрание сочинений. Т. 1. С. 77 - 89.
- 21 Бунина, А.: Весна. Собрание сочинений. Т. 1. С. 111 - 117.



Светлана Тимина

Парадоксы знакомого мира (Проза Татьяны Толстой)

Проза Татьяны Толстой – заметное явление в современной русской литературе восьмидесятых годов.

Парадоксы Т. Толстой начинаются с ее прихода в литературу. Она стала писательницей в возрасте около сорока лет после долгого периода изнурительной работы в качестве редактора одного из московских издательств. В своем интервью Т. Толстая сказала, что ей надоело редактировать плохие чужие произведения. "Решила, что лучше писать самой." Это был, в известной степени, – вызов, поступок "вопреки".

Вызов содержится и в ее фамилии, как известно, имеющей магнетическое значение в ореоле русской культуры. Свои родственные связи с замечательными русскими писателями Львом Толстым и Алексеем Николаевичем Толстым она подтверждает.

Едва выпустив около двух десятков рассказов, которые сразу же произвели сильное впечатление на читателей и критиков, и составив свою первую и пока единственную книгу рассказов "На золотом крыльце сидели", Т. Толстая выразила активное желание быть принятой в члены Союза Писателей.

Это был тоже достаточно дерзкий шаг, еще одно – "вопреки". Вопреки многим писательским бездарностям, занимающим почетные места в Союзе Писателей.

И, наконец, один из последних парадоксов Т. Толстой. Взрыв на литературном Олимпе, получив славу и признание, в атмосфере, когда в России нет цензурных запретов и, казалось бы, пришло время писать о новых процессах в обществе и жизни людей, – она почти перестала писать и публиковать свои произведения. Писательница много месяцев живет в Америке, иногда присылает оттуда свои эпатажные интервью, статьи и помещает в газетах свои "дерзкие" фотографии в белых брючных костюмах и невообразимых шляпах.

Эпатирующая личность, талантливая писательница, в творчестве и биографии которой, несомненно, присутствуют черты

эмоционального и стремительного самоутверждения, природная субъективность, перешедшая в органические черты ее поэтического стиля.

Именно здесь и начинаются ее главные достижения и художественные открытия в русле русской прозы конца XX века.

Проблематика творчества Татьяны Толстой охватывает в сгущенной форме малых жанров все стадии человеческого бытия, весь жизненный спектр существования: от рождения, детства до старости, распада, болезни, смерти.

Писательница находит и реализует такой тип повествования, который полностью поглощает читательский интерес, вызывая необходимость, как говорила Марина Цветаева, "соучастия в творчестве". Чтение прозы Т. Толстой, как пишут ее критики, — доставляет почти физическое наслаждение, стиль ее завораживает, "пьешь, как приворотное зелье" (М. Золотоносов). В то же время в этой прозе писательницы-женщины наблюдается удивительно спокойное, почти холодное отношение к трагическим сломам в жизни, к жизни и смерти. Как отмечалось в критике, у Толстой спокойная фамильярность в обращении с Жизнью и Смертью, непривычная, особенно для русской женской литературы, "бесслезная" традиция. (Герой рассказа "Любишь — не любишь" писал стихи и "повесился от болезни мочевого пузыря".)

Предметом внимания Т. Толстой становятся многие виды человеческого неблагополучия, она детально и правдиво исследует "грустные обстоятельства места, времени и образа действия". Однако она не сбивается на жалостливость, жалея всерьез своих героев, ее детали беспощадны и вычерчены графически твердо.

Есть соблазн приписать писательнице в качестве ее собственной концепции жизни слова ее странного героя со странным именем: "Петерс благодарно улыбнулся жизни, бегущей мимо, равнодушной, неблагодарной, обманной, насмешливой, бессмысленной, чужой — прекрасной, прекрасной, прекрасной" ("Петерс").

Отмечая главную особенность прозы Т. Толстой, критика крупным планом показала ее отчетливо выраженное своеобразие в области стиля: неожиданность словесных сближений, сочетание таких свойств стиля, как своевольность, избыточность,

причудливость, расточительность с "отточенностью до щегольства". Именно здесь, в этих стыках и поисках, начинается то серьезное реформирование стиля, которое имеет принципиальное значение для русской прозы конца XX века и позволяет зачислить писательницу в число тех, кто добился наиболее глубоких эстетических достижений.

В 20-е годы Юрий Тынянов, писатель и ученый, в своих исследованиях и статьях "Архаисты и новаторы", "Литературная эволюция", "Литературный факт" определил принцип, когда новаторство перерастает в "выпад из системы", в смещение самой системы. Феномен прозы Т. Толстой можно выявить именно как факт разрыва литературных рядов прозы конца XX века, как разрушение литературной эволюции, "смещение системы" - в первую очередь на уровне стиля. Сильное языковое поле ее произведений позволяет наблюдать, как сюжет, повествование держатся энергией стиля. "Авторская речь, - писал академик В. В. Виноградов, - приобретает уже не статическое, а энергетическое значение: переключение из одного плана в другой само по себе становится двигательной силой". Тонкие чувственные наблюдения, "вчувствование в мир", незаменимая, индивидуальная связь между словами создает эту стилевую энергию, которая позволяет создать вторую эстетическую реальность: "музей с гулками, вежливыми залами" ("Петерс"), "благородный старик смотрит тоскливым дворянским взором" ("Охота на мамонта"), "художник расчищал локтем несвежее пространство", "шампанское пенистым крюком выскакивает на скатерть".

Текстовый отрывок из рассказов Т. Толстой дает возможность наблюдать, как на уровне авторской речи происходит сближение несовместимых традиционно стилевых форм: нейтральной речи, разговорной, сленга, клишированных оборотов.

Описание дома с архитектурными излишествами: "Розовая гора, изукрашенная разнообразнейше - со всякими зодческими эдакостями, штуkenциями и финтибрясами: на цоколях - башни, на башнях зубцы ..., а из лавровых гирлянд лезет книга - источник знаний или высовывает педагогическую ножку циркуль, а то глядишь, посередке вспучился обелиск, а не нем плотно стоит, обнявши сноп, плотная гипсовая жена с пресветлым взглядом, отрицающим метели и ночь, с непорочными косами, с невинным подбородком ... Так и чудится,

что сейчас протрубят какие-то трубы, где-то ударят в тарелки и барабаны сыграют что-нибудь государственное, героическое". ("Факир").

Создание второй эстетической реальности происходит в прозе Т. Толстой на различных стилевых уровнях, в речи героев, способами авторской иронии и самоиронии, интонирования текста и т.д.

Главный сдвиг в стилевой эволюции наблюдается в авторской речи, которая полностью меняет здесь свое объективированное, типичное для русской традиции структурное назначение. Принцип авторского стиля Т. Толстой: "Старик какого-то колхозно-рыбацкого вида", "он хорошо пишет, не шалей валяй", "характер у него кудрявый и непредсказуемый".

Феномен Т. Толстой в развитии русской литературы конца XX века я вижу прежде всего в том, что она решительно реформирует поэтику русской прозы на уровне стиля. Раздвигая и принципиально обновляя возможности стиля, Т. Толстая совершает серьезный сдвиг в общей стилевой эволюции, начиная от нетрадиционности, неожиданности словесных сближений, от индивидуальных связей слов на лирическом уровне – к незаменимости этих связей в общестилевой стихии.

Wolfram Umlauf

Konsequenz eines tragischen Irrtums

Nekrolog für Julija Drunina

Am 21. November 1991 schied die russische Lyrikerin Julija Drunina in der Siedlung "Sovetskij pisatel'" im Kreis Podol'sk aus dem Leben. In ihrer Garage atmete sie die Abgase ihres Fahrzeuges ein. Sie hinterließ eine Nachricht, niemand trüge Schuld an dem, was vor sich gegangen sei. Niemand?

Als der Große Vaterländische Krieg der Sowjetunion 1941 begann, war Julija Drunina noch zu jung, um an die Front gelangen zu können. Sie "verlor" daraufhin, wie sie mir in einem ihrer Briefe mitteilte, ihren Ausweis und war nunmehr alt genug, um in den Höllenschlund des Krieges entlassen zu werden. Als Frontsanitäterin durchlebte sie folgerichtig alles Grauen, das der Krieg überhaupt zu bieten in der Lage ist. 1943 publizierte sie ein vierzeiliges Gedicht, das sie - ihr selbst sicherlich unbewußt - in eine gravierende Entscheidungssituation versetzte.

Den Nahkampf hab ich einmal nur gesehn.

Einmal vor mir. Und hundertmal im Traum.

Wer immer sagt, daß Kriege ohne Grauen sind,

der kennt den Krieg nicht. Oder kaum.¹

Wer im Jahre 1943 solche Verse schrieb, stand an der Schwelle, den Krieg als solchen zu verneinen. Wer den Krieg mitten im "Großen Heiligen Vaterländischen Krieg" verneinte, verriet aber sein Vaterland - es sei denn, er hatte sich von der Vaterlandsidee getrennt, oder er hatte begriffen, daß die stalinistische Diktatur Vaterlandsverrat par excellence war, oder er besaß die Klugheit zu begreifen, daß der Zweite Weltkrieg der letzte aller führbaren Weltkriege überhaupt war, wie das der russische Lyriker Nikolaj Aseev² dichtete. Aseev blieb es zudem vorbehalten, die Frage nach der Rolle der Gewalt in der Geschichte gestellt zu haben - und zwar mitten in einer Welt von Mord und Totschlag.

Totschlag zeugt immer nur Totschlag,
 und es gibt keinen Grund zu behaupten,
 daß Hauen und Stechen der Menschheit
 höchste Wohlfahrt seien.³

Die Aseevsche Position freilich mag für die junge Drunina, die mitten im Hurratriotismus der Vorkriegs- und beginnenden Kriegszeit aufgewachsen war, unannehmbar gewesen sein. Aseev hatte nämlich außer in diesen vier Versen seines Gedichts "Hoffnung" artikuliert, daß Gewalt generell abzulehnen sei, mithin also auch die Gewalt, die im Innern der Sowjetunion der Staat gegenüber seinen Bürgern praktizierte. Wer solchen Gedanken frönte, sah sich früher oder später in der geistigen Nähe der Anna Achmatova, die in ihrem "Requiem" schrieb:

Ich war damals mit meinem Volke, dort
 wo mein Volk zu seinem Unglück war.⁴

Die junge Julija Drunina aber war zu solchen Erkenntnissen noch nicht fähig. Denn wie hätte sie sich freiwillig in die Kriegsmaschinerie begeben können und dann vor sich bekennen müssen, daß auch ein Sieg gegen den Feind am Unglück des eigenen Volkes nichts ändern könnte?! Empfund sie überhaupt das Leben unter Stalin als Unglück?

In den ersten Jahren nach dem Krieg lebt in Druninas Dichtung das Kriegsgeschehen elementar nach. Nahtlos und bruchlos. Ihre Dichtung erfaßt die individuelle Tragik der Nachkriegszeit, unerfülltes Frauenglück zum Beispiel ("Die Mutter"). Immer von neuem werden die moralischen Werte der Kriegszeit als Leitwerte für die Gegenwart und Zukunft beschworen. Die Beschwörung dieser Werte, das wird zunehmend deutlich, findet statt, weil sie in der Lebenspraxis der sowjetischen Gesellschaft entwertet werden, aber sie geht auch deshalb vonstatten, weil Julija Drunina schmerzlich begreift,

daß nichts unterm Sternenlicht ewig ist.⁵

Als Julija Drunina diese Verse schreibt, ist sie fünfunddreißig Jahre alt. Sie ahnt noch nicht, daß sie die Hälfte ihres Lebens eben um ein Jahr überschritten hat.

Die folgenden Gedichte der Julija Drunina verweisen nun in geradezu paradigmatischer Art auf den tragischen Irrtum, den sie

mit vielen anderen sowjetischen Dichtern und Bürgern teilt. Die versprochene, ersehnte, mit dem eigenen Blut bezahlte Welt der sozialen und moralischen Harmonie soll ertrachtet werden. Was die Wirklichkeit einreißt an den Bausteinen des traumhaften Harmoniegebäudes, wird mit der Erinnerung ausgefüllt. Wo die Wirklichkeit die tiefen Risse im Traumhaus präsentiert, wird das Recht auf Romantik eingeklagt, die Risse als Zeichen der Bewegung, als Part wider kleinbürgerliche Erstarrung interpretieren zu dürfen.

Ich mach aus mir keine unglückliche Frau:
 Ich hab zu tun, ich liebe und hab Freunde.
 Was macht es, daß mein Alltagsleben
 ungeordnet ist? Ohne Romantik
 können wir nicht sein.

Mein Alltagsleben, es ist ungeordnet?
 Ach, Gott sei Dank!

Ist das nicht Anlaß, ewig jung zu sein?⁶

Die Ermüdung vom Selbstbetrug folgt später. Vorerst liefert die äußere Welt genügend Ereignisse, die abzulenken vermögen, die suggerieren, daß nach dem Kampf auch die Belohnung folgt: Eroberung des Kosmos (der erste Kosmonaut ist ein sowjetischer), Krise in Kuba (die Sowjetunion läßt die militärische Macht ihres Imperiums anklingen), jährliche Treffs der Kriegsveteranen (die Sowjetunion hat die Welt vom Faschismus befreit) ...

In diesen Jahren aber, als Julija Drunina ihrem Vaterland treu bleiben möchte, schließt Anna Achmatowa ihr "Requiem" ab, wird Vasilij Grossmans Romanmanuskript "Leben und Schicksal" vom KGB buchstäblich verhaftet, richtet Aleksandr Tvardovskij den sarkastischen Zerrspiegel "Terkin im Jenseits" wider die irdische Sowjetwelt, was ihn wenig später Ehre und Arbeitsplatz kostet. Es hat, so die bittere Wahrheit, in der Sowjetunion immer eine Alternative zum etablierten Leben gegeben - es gab sie auch für Julija Drunina.

Ende der sechziger Jahre gerät die Lyrikerin in eine tiefe innere Krise. Bei der bisher immer positiv verlaufenden Überprüfung der Richtigkeit des eigenen Lebensweges an den Maßstäben

der (Kriegs-)Vergangenheit tauchen Probleme auf:

Plötzlich ist in mir
irgend etwas zerbrochen,
verloren habe ich
die Unsterblichkeit.⁷

Und schon 1974 drängt sich gnadenlos die Erkenntnis auf:

So wenig habe ich in dreißig Jahren getan,
und soviel wollte ich doch schaffen.
Aufgabe, Ziel und Sinn des Lebens waren mir
die auferstehen zu lassen, die im Kriege fielen.

Und doch, die Zeit, sie brauchte neue Lieder,
und ich verstand das, aber immer wieder
führt meine Hand, die schreibt, mein Gleichgeborner,
der aus dem Krieg nach Hause nicht gekommen ist.⁸

Julija Drunina war eine Gefangene des gewonnenen Krieges, der vor ihren Augen verloren wurde. In ihr wuchs Schuld. Sie wollte die Schuld abtragen, wollte gebraucht werden in einer Welt, die sie zusehends nicht mehr benötigte.

Konnte ich wissen in dem Fieberwahn der Schützengräben,
daß von dem Tag an, da der Krieg verstummte,
ich niemals wieder so den Menschen
nötig wär und nützlich?..⁹

Noch freilich war es nicht soweit, daß die Kriegsveteranen verachtet wurden, weil sie mit ihrem Sieg Stalins Terrorwelt verlängert hatten. Noch konnte sich Julija Drunina an der Schönheit und Erhabenheit Rußlands sattlieben, wo die Liebe zwischen Frau und Mann in ihren Gedichten allmählich leisere Töne anstimmte, als sie ohnehin schon in wunderbarer Verhaltenheit in der Lyrik angeklungen waren:

Du bist bei mir. Und alles ist schön.
Der Schnee und der kalte Wind.
Ich danke dir, mein Lieber,
daß wir zusammen sind.¹⁰

Die Perestrojka traf Julija Drunina schon nicht mehr unvorbereitet. Sie schenkte der Dichterin Rußland aufs neue und nahm es ihr fort.

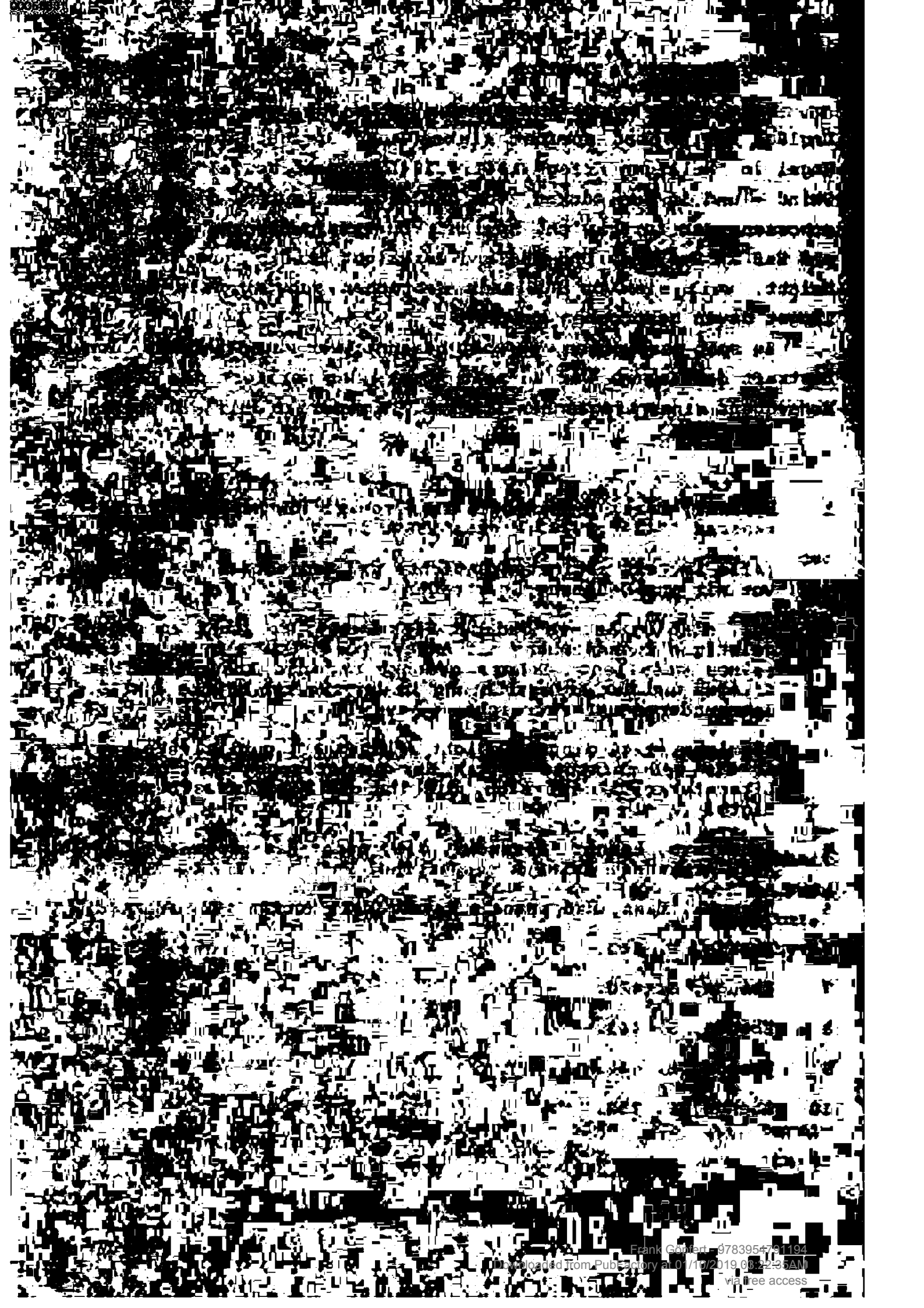
Wo sie so lange geschwiegen hatte zu dem, was Rußlands Unglück war: Jetzt spricht sie es aus. Spricht aus, daß die Kugel im "Heiligen Krieg" 1941 - 1945 doppelt gezielt war. Vom Feind - und in den Rücken, von den eigenen Leuten, die den erschossen, der zurückwich. Spricht von Intrigantentum, von Lüge und Haß in Rußland. Und Rußland zerbricht ihr im Vers. Es zerbricht, weil sie von Rußlands Gebrechen schwieg, als andere längst davon gesprochen hatten.

Zu spät gesprochen, zu spät benannt; wer zu spät kommt, den bestraft das Leben. Wer zu spät kommt, der verliert das Leben. Konsequenz eines tragischen Irrtums. In memoriam Julija Drunina.

- 1 Друнина; Юлия: Избранное в двух томах. Том первый. Стихотворения 1942 - 1978. Москва 1989, с. 17.

(Alle im Text zitierten Gedichte und Gedichtauszüge wurden von mir ins Deutsche übertragen - W. U.)

- 2 Vgl. Nikolaj Aseevs Gedicht "Германия". Es steht im engen geistigen Zusammenhang mit Aseevs Poem "Сын", in dem Aseev seines gefallenen Sohnes gedenkt und die Absurdität des Krieges und der Kriegsführung in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts unterstreicht.
- 3 Als Aseev 1944 dieses Gedicht ("Надежда") publizierte, zog er die geharnischte Kritik der sowjetischen stalintreuen Literaturkritik auf sich, die ihn des Pazifismus beschuldigte.
- 4 Achmatova, Анна: "Реквием". Zit. nach: Павловский, А. И.: Анна Ахматова. Жизнь и творчество. Москва 1991, с. 104.
- 5 Друнина; Юлия, Избранное в двух томах. Москва 1989, с. 148.
- 6 Ebenda, S. 161.
- 7 Ebenda, S. 420.
- 8 Ebenda, S. 443.
- 9 Ebenda, S. 447.
- 10 Ebenda, S. 152.



Verzeichnis der Autorinnen und Autoren

- Boebel, Augusta** Prof. Dr.
Universität Genua
Via alla Bossola 16
16030 Pieve Ligure (GE)
- Ebert, Christa** Dr. phil.
Forschungsgesellschaft
"Wissenschaftliche Neuformation"
Literatur
Prenzlauer Promenade
O-1100 Berlin
- Fajnštejn, Michail** Dr. phil.
Archiv Rossijskoj Akademii Nauk
Universitetskaja naberežnaja 1
199034 St. Peterburg
- Gnüg, Hiltrud** Prof. Dr.
Universität Bonn
Germanistisches Seminar
Universitätshauptgebäude
W-5300 Bonn
- Goes, Gudrun** Dozentin Dr. habil.
Technische Universität Magdeburg
Institut für fremdsprachliche
Philologien
Virchowstraße 24
PF 3869
O-3010 Magdeburg
- Göpfert, Frank** Dozent Dr. habil.
Universität Potsdam
Fachbereich Slavistik
Abt. Literaturwissenschaft
Postfach 710
O-1574 Potsdam
- Gračeva, Alla** Dr. phil.
Institut russkoj literatury
Puškinskij dom
Nab. Makarova, 4
199034 St. Peterburg

218

Huber, Angela

Dr. phil.
Universität Potsdam
Fachbereich Slavistik
Abt. Literaturwissenschaft
Postfach 710
O-1574 Potsdam

Il'enko, Sagmara

Prof. Dr.
Staatliche Pädagogische Herzen-
Universität St. Petersburg
Fakultät Russistik
Nab. reki Mojki, 48
191186 St. Peterburg

Katz, Monika

Dr. phil.
Freie Universität Berlin
Osteuropa-Institut
Garystraße 55
W-1000 Berlin 33

Kinsky-Ehritt, Andrea

Dr. phil.
Universität Potsdam
Fachbereich Anglistik
Postfach 711
O-1574 Potsdam

Kuhnke, Ulrich

Doz. Dr. habil.
D.-Bonhoeffer-Str. 2
O-1055 Berlin

Laszczak, Wanda

Dr. habil.
Pädagogische Hochschule Opole
Wyższa Szkoła Pedagogiczna
ul. Oleska 48
45-052 Opole

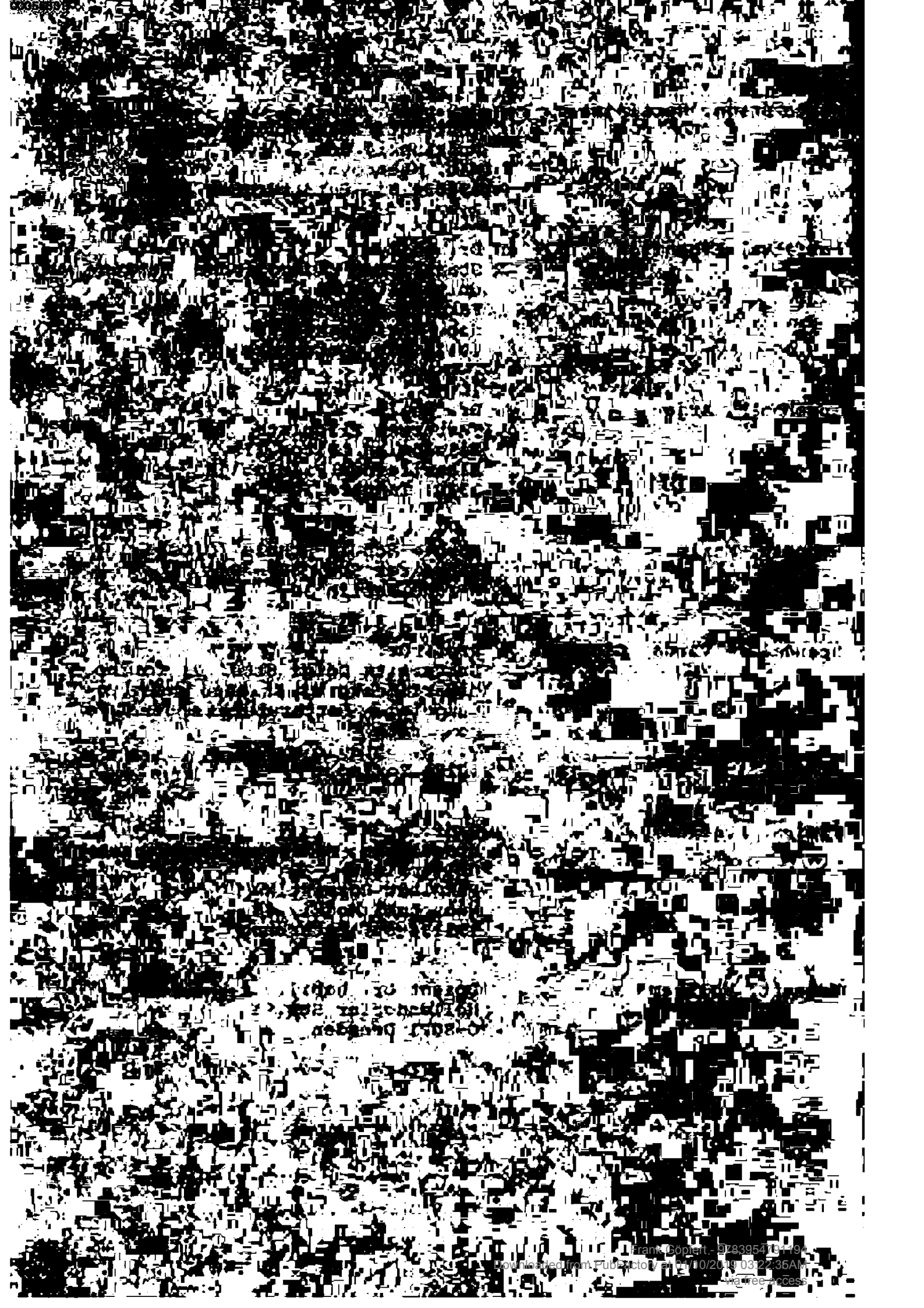
Ledkovsky, Marina

Prof. Dr.
Columbia University
3009 Broadway
New York
NY 10027-6598

Lunau, Steffi

Dr. phil.
Universität Greifswald
Institut für Slawistik
Domstraße 9/10
O-2200 Greifswald

- Mostovskaja, Natal'ja
Dr. phil. habil.
Institut russkoj literatury
Puškinskij dom
Nab. Makarova, 4
199034 St. Peterburg
- Putilova, Evgenija
Dr. phil.
Staatliche Pädagogische Herzen-
Universität
Fakultät Russistik
Nab. reki Mojki, 48
191186 St. Peterburg
- Rosenholm, Arja
Dr. phil.
Tampereen Yliopisto
Filologian Laitos II
Slaavilainen Filologija
33101 Tampere 10
- Ruppelt, Karin
Sophie-Scholl-Schule (O/OG)
Elßholzer Str. 32 - 34
W-1000 Berlin 30
- Spendel de Varda, Giovanna
Prof. Dr.
Universita Delgi Studi di Torino
Dipartimento di Scienze del lin-
guaggio e Letterature moderne e
comparate
Via S. Ottavio n. 20
10124 Torino
- Timina, Svetlana
Prof. Dr.
Staatliche Pädagogische Herzen-
Universität
Fakultät Russistik
Nab. reki Mojki, 48
191186 St. Peterburg
- Umlauft, Wolfram
Dozent Dr. habil.
Hellendorfer Str. 4
O-8021 Dresden



Method for measuring
the effect of the
urban environment on
the health of the
population

Personenregister

- Abmess 143
 Achmatova 9, 11, 21, 27, 45, 61, 65, 105, 107, 108, 140, 144, 168, 212, 213, 215
 Adamova-Sliozberg 148
 Adamovič 131, 132, 143
 Aksakov 111, 119
 Alčevskaja 64
 Anisimova 33
 Annenskaja 8, 167, 168 - 172
 Annenskij 65, 67, 168, 169
 Anstei 138, 144
 Aseev 211, 212, 215
 Bakunina-Novoselova 135, 144
 Baranskaja 99
 Baratynskaja 32
 Barkova 7, 147 - 153, 155 - 157
 Batjuškov 30, 199, 205
 Beketovs 64
 Belavina 145
 Belinskij 29, 31, 33, 51, 54, 58, 60, 66, 67, 166
 Belyj 21, 24, 27
 Berberova 7, 9, 43 - 49, 131, 143, 144
 Berdjaev 22
 Bestužev-Marlinskij 29, 30, 82, 84, 85, 161, 163
 Bilevič 52, 55
 Blaramberg 159, 165
 Bliznecova 139, 140, 145
 Blok 24, 25, 109, 147
 Bobrova 143, 145
 Bogdanovič 169
 Bolotnikova 59
 Brjusov 65, 147
 Bulgakov 22, 43
 Bunin 47, 131
 Bunina 8, 57 - 59, 122, 197 - 205
 Bushman 138, 139, 145
 Butkevič 159
 Čechov 69, 204, 205
 Čegrinceva 134
 Čerubina de Gabriak 9, 65
 Červinskaja 132, 143
 Chodasevič 44, 45, 131
 Chvoščinskaja 8, 62, 63, 175
 Chvostova 57
 Čjumina 65
 Čukovskij 24, 25
 Cvetaeva 9, 21, 24, 27, 43 - 45, 48, 65, 68, 105 - 108, 130, 131, 208
 Daškova 56, 57, 121
 Deržavin 198 - 201, 205
 Dostoevskij 160, 166
 Drunina 8, 211 - 215
 Durova 60
 Efron 148
 Ekaterina II. 56
 Enegel'gardt, A. 159
 Enegel'gardt, S. 159
 Erenburg 10, 17
 Evfrosin'ja (v. Polock) 56
 Evfrosin'ja (v. Suzdal') 56
 Fainberg 145
 Figner 64, 156
 Filosofov 24
 Fuks 33
 Gagen-Torn 148
 Gan 31, 54, 60, 61, 123, 125, 160
 Ginsburg 157
 Ginzburg 148
 Gippius 7, 21 - 27, 65, 105, 129, 131, 144
 Gogol' 29, 112, 125, 127, 172
 Golicyn 55, 80, 85
 Gor'kij 152
 Gorbanevskaja 143, 145
 Goričeva 143, 145
 Gotovceva 33
 Grekova 7, 87 - 93, 99, 194
 Grossman 213
 Gumilev 13, 14, 19, 45, 168
 Guro 9, 65
 Humboldt 111, 113, 117 - 119
 Izvekova 57, 59
 Jaenisch 7, 111, 112 - 119
 Jarcova 32
 Jazykov 111, 112, 114
 Karamzin 30, 122, 205
 Katkov 51, 53, 54, 66
 Kavelina 165
 Kireevskij 197, 204
 Kjuhel'beker 58
 Kologrivova 31
 Korolenko 169, 173
 Kovalevskaja 7, 35 - 37, 40, 41
 Kowalewski 41, 42
 Krandievskaja 9
 Kričevskaja 33, 59
 Krjukova 31, 33
 Kul'man, 30, 59
 Kuz'min 24, 168
 Kuznecova 134, 143
 L'vova 159
 Lačinova 7, 79, 80 - 84
 Lavrent'eva 159
 Lermontov 82
 Lerner 63, 67
 Lettman-Sadony 118
 Lisicyna 31
 Lochvickaja 65
 Luther 62, 65, 68
 Manuchina 23
 Marčenko 148
 Men'šikova 57
 Merežkovskij 21, 22, 23
 Mickiewicz 111, 112
 Moskvina 59
 Nagrodsckaja 66
 Nekrasov 44, 162, 163, 166, 201
 Nelidova 73, 159
 Odoevceva 9, 131, 143, 144
 Odoevskij 122
 Ol'ga (Großfürstin v. Kiev) 56
 Panaeva 63
 Pasternak 24, 106, 107, 147

- Pavlov 111
 Pavlova 7, 31, 32, 60, 61, 65, 68,
 105, 111, 117, 118, 123, 183
 Pavlovič 9, 19
 Petrovych 9
 Petruševskaja 7, 95, 99, 100, 101,
 189
 Polonskaja 9
 Ponomarev 67
 Pospelova 57
 Prismanova 134, 143
 Puškareva 56, 67, 121, 126
 Puškin 47, 61, 82, 111 - 116
 Radlova 9
 Ratušinekaja 145
 Reißner 119
 Rostopčina 31, 60, 61, 123, 125
 Russov 54
 Ryleev 111
 Saburova 143, 144
 Šachovskaja 134, 143, 144
 Šaginjan 9
 Salomé 36, 41
 Šapir 66
 Ščepkina 183
 Semenovskij 147, 157
 Šiškina 31
 Škapskaja 7, 9 - 19, 65
 Sochanskaja 62, 63
 Solov'ev 23 - 25, 64
 Solov'eva 23, 65
 Stečkina 159
 Tauber 133, 134, 143, 144
 Těffi 65, 130, 131
 Teplova, N. 60
 Teplova, S. 60
 Terent'eva 148
 Timaševa 31
 Titova 57
 Tolstaja, S. 7, 51 - 54, 66
 Tolstaja, T. 8, 185, 187 - 189,
 191, 192, 194, 195, 207 - 210
 Tolstoj, L. 69, 163, 207
 Tolstoj, A. 207
 Trifonov 88, 99, 100, 101
 Tur 159 - 162, 164, 166
 Turgenev 8, 111, 112, 123, 159 -
 166, 201
 Urusova 57, 143
 Varnhagen von Ense 113, 116, 117,
 119
 Verbickaja 7, 66, 69 - 77
 Viardot 164
 Vinickaja-Budziak 159
 Volkonskaja 30, 44, 59
 Volkova 59, 122, 199
 Vovčok 159
 Wolf 112, 185, 193
 Wolffheim 67
 Zinov'eva-Anibal 66
 Zontag 32, 33, 60
 Zraževskaja 32, 33
 Žukova 31, 123, 125
 Žukovskij 30, 32

SLAVISTISCHE BEITRÄGE

(Gesamtverzeichnis 1990-1992)

253. Ucen, Kim Karen: Die Chodentrilogie Jindřich Šimon Baars. Eine Untersuchung zur Literarisierung der Folklore am Beispiel des Chronikromans von Baar. 1990. X, 277 S., 6 Farbabbildungen.
254. Zibatow, Lew: Was die Partikeln bedeuten. Eine kontrastive Analyse Russisch-Deutsch. 1990. 192 S.
255. Mondry, Henrietta: The Evaluation of Ideological Trends in Recent Soviet Literary Scholarship. 1990. IV, 134 S.
256. Waszink, Paul M.: Life, Courage, Ice: A Semiological Essay on the Old Russian Biography of Aleksandr Nevskij. 1990. 166 S.
257. Gemba, Holger: Untersuchungen der Raumsprache im lyrischen Werk A. A. Bloks. 1990. XVI, 421 S.
258. Danilenko, Boris: Окозрительный устав в истории богослужения Русской церкви. 1990. 143 S.
259. Lehmann, Inge: Putni tovaruš. Ana Katarina Zrinska und der *Ozaljski krug*. 1990. VIII, 203 S.
260. Slavistische Linguistik 1989. Referate des XV. Konstanzer Slavistischen Arbeitstreffens Bayreuth 18.-22.9.1989. Herausgegeben von Walter Breu. 1990. 313 S.
261. Woodward, James B.: Metaphysical Conflict. A Study of the Major Novels of Ivan Turgenev. 1990. VIII, 178 S.
262. Faulhaber, Dieter Roland: Christian Gottlieb Bröder in Rußland. Studien zur russischen grammatischen Terminologie in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts. 1990. VIII, 233 S.
263. Loske, Annette: Individuum und Kollektiv. Zum Problem des Helden in nachrevolutionären russischen Dramen von „Misterija-buff“ bis „Ljubov' Jarovaja“. 1990. VIII, 279 S.
264. Trunte, Hartmut: СЛОВЕЦЬСЬКІЙ ЯЗЫКЪ. Ein praktisches Lehrbuch des Kirchenslavischen in 30 Lektionen. Zugleich eine Einführung in die slavische Philologie. Band I: Altkirchenslavisch. 1990. 3., verb. Aufl. 1992. XX, 228 S. (=Studienhilfen. 1.)
265. Burkhardt, Doris: Modale Funktionen des Verbalaspekts im Russischen? 1990. 155 S.
266. Zaliznjak, A. A.: «Мерило Праведное» XIV века как акцентологический источник. 1990. X, 183 S.
267. Drews, Peter: Herder und die Slaven. Materialien zur Wirkungsgeschichte bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts. 1990. 245 S.
268. Raxilina, Ekaterina V.: Семантика или синтаксис? (К анализу частных вопросов в русском языке.) 1990. X, 206 S.

269. Golubzowa, Ludmilla: Adverb und Sprachstil. Untersuchungen zur stilistischen Differenziertheit in der russischen Literatursprache, insbesondere im lexikalischen Bereich. 1991. XVIII, 418 S.
270. Drama und Theater. Theorie — Methode — Geschichte. Herausgegeben von Herta Schmid und Hedwig Král. 1991. XIV, 651 S.
271. Dobringer, Elisabeth: Der Literaturkritiker R. V. Ivanov-Razumnik und seine Konzeption des Skythentums. 1991. XVIII, 254 S.
272. Neureiter, Ferdinand: Geschichte der kaschubischen Literatur. Versuch einer zusammenfassenden Darstellung. 2., verb. u. erw. Auflage. 1991. 332 S.
273. Richter, Angela: Serbische Prosa nach 1945. Entwicklungstendenzen und Romanstrukturen. 1991. 252 S.
274. Slavistische Linguistik 1990. Referate des XVI. Konstanzer Slavistischen Arbeitstreffens Bochum/Löllinghausen 19.-21.9.1990. Herausgegeben von Klaus Hartenstein und Helmut Jachnow. 1991. 327 S.
275. Страхов, Александр: Культ хлеба у восточных славян. Опыт этнолингвистического исследования. 1991. VI, 244 S.
276. Brown, Russell E.: Myths and Relatives. Seven Essays on Bruno Schulz. 1991. IV, 144 S.
277. Klosi, Ardian: Mythologie am Werk: Kazantzakis, Andrić, Kadare. Eine vergleichende Untersuchung am besonderen Beispiel des Bauopfermotivs. 1991. 183 S.
278. Bulanin, Dmitrij M.: Античные традиции в древнерусской литературе XI-XVI вв. 1991. 465 S.

279. Voggenreiter, Gudrun: Dialogizität am Beispiel des Werkes von Bolesław Leśmian. 1991. 277 S.
280. Schwenk, Hans-Jörg: Studien zur Semantik des Verbalaspekts im Russischen. 1991. VIII, 261 S.
281. Eckert, Rainer: Studien zur historischen Phraseologie der slawischen Sprachen (unter Berücksichtigung des Baltischen). 1991. VIII, 262 S.

* * *

282. Hansen-Kokoruš, Renate: Die Poetik der Prosawerke Bulat Okudžavas. 1992.II,338 S.
283. Jacobs, Silke: Zur sprachwissenschaftstheoretischen Diskussion in der Sowjetunion: Gibt es eine marxistische Sprachwissenschaft? 1992. 209 S.
284. Lampert, Martina: Die Parenthetische Konstruktion als textuelle Strategie: Zur kognitiven und kommunikativen Basis einer Grammatischen Kategorie. 1992. X, 443 S., XI Bl.
285. Indogermanisch, Slawisch und Baltisch. Materialien des vom 21.-22. September 1989 in Jena in Zusammenarbeit mit der Indogermanischen Gesellschaft durchgeführten Kolloquiums. Herausgegeben von Bernd Barschel †, Maria Kozianka, Karin Weber. 1992. 242 S.
286. Klöver, Silke: Farbe, Licht und Glanz als dichterische Ausdrucksmittel in der Lyrik Ivan Bu-nins. 1992. VIII, 256 S.
287. Reck, Renate: Das Thema der bildenden Kunst als Gestaltungsprinzip: Ein Beitrag zum dichterischen Werk Andrej A. Voznesenskij's. 1992. 204 S.
288. Larsson, Andreas: Gogol' und das Problem der menschlichen Identität. Die „Petersburger Erzählungen“ und der „Revisor“ als Beispiele für ein grundlegendes Thema in den Werken von N.V. Gogol'. 1992. VIII, 222 S.
289. Göpfert, Frank: Dichterinnen und Schriftstellerinnen in Rußland von der Mitte des 18. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts. Eine Problemskizze. 1992. 233 S.
290. Riedel, Sabine: Studien zur terminologischen Lexik bulgarischer Geographielehrbücher (1835-1875). 1992. 552 S.
291. Fedor Sologub: Собрание сочинений. Том первый. Рассказы (1894-1908). Сост. Ulrich Steltner. 1992. X, 426 S.
292. Slavistische Linguistik 1991. Referate des XVII. Konstanzer Slavistischen Arbeitstreffens Klagenfurt-St.Georg/Längsee 10.-14.9.91. Herausgegeben von Tilman Reuther. 1992.309 S.
293. Simonek, Stefan: Osip Mandel'stam und die ukrainischen Neoklassiker. Zur Wechselbeziehung von Kunst und Zeit. 1992. VI, 169 S.
294. Schmidt, Anna: Form und Deformation. Zum kunsttheoretischen und dramatischen Werk von Stanisław Ignacy Witkiewicz. 1992. 259 S.
295. Ueda, Masako: The Interaction between Clause-level Parameters and Context in Russian Morphosyntax: Genitive of Negation and Predicate Adjectives. 1992. XII, 226 S.
296. Levin-Steinmann, Anke: Antonymische Beziehungen zwischen Phraseologismen in der russischen Gegenwartssprache. 1992. IV, 240 S.
297. Rußland aus der Feder seiner Frauen. Zum femininen Diskurs in der russischen Literatur. Materialien des am 21./22. Mai 1992 im Fachbereich Slavistik der Universität Potsdam durchgeführten Kolloquiums. Herausgegeben von Frank Göpfert. 1992. 222 S.

Band 17:

"Words are Physicians for an Ailing Mind"
For Andrzej Bogustawski on the Occasion of his 60th Birthday
Edited by Maciej Grochowski and Daniel Weiss

Mit dieser Festschrift wird ein Gelehrter von Weltrang geehrt, dessen Interessenbereich alle Teildisziplinen umfaßt, die sich mit dem Gegenstand „Sprache als System“ befassen. Entsprechend weit gespannt ist die Thematik des Bandes: Sie reicht von der Phonologie und Morphologie über Syntax und Semantik bis zur Textlinguistik, Pragmatik, Logik und Sprachphilosophie, ja sogar Sprachgeschichte, Übersetzungswissenschaften und Quantitative Linguistik sind vertreten. Die hauptsächlichen Objektsprachen sind Russisch und Polnisch, daneben figurieren Beiträge zum Englischen, Tschechischen und Deutschen sowie fallweise zu verschiedenen weiteren Sprachen. — Unter den 65 Autoren befinden sich die führenden Vertreter der osteuropäischen Linguistik, z.B. Apresjan, Arutjunova, Bellert, Daneš, Laskowski, Mel'čuk, Padučeva, Puzynina, Růžicka, Wierzbicka, Chrakovskij, Zaliznjak.
1991. Ln. 524 S. 140.– DM (ISBN 3-87690-499-4)

Band 18:

Maurice L. Hébert
**Hesychasm, Word-Weaving, and Slavic Hagiography:
The Literary School of Patriarch Euthymius**

One of the primary assumptions about the period of the Second South Slavic Influence is that the religious movement of Hesychasm effected the appearance of a highly ornate style in medieval Slavic hagiography, referred to as "word-weaving" (pletenie sloves). It has been claimed that this ornate high style was elaborated by Patriarch Euthymius of Bulgaria and his literary school as a way of expressing verbally the tenets of Hesychast mysticism in medieval Slavic religious writing. By comparing the four vitae written by Patriarch Euthymius with other Slavic hagiographic texts and Greek texts (spanning the period from the Early Desert Fathers through the post-Metaphrastic period), the author shows that every component of Euthymius' literary style is borrowed from a literary tradition that predates the period of the Byzantine Hesychast Revival. The narrative exposition of how the hero achieves his or her sanctity is the only sphere in which Byzantine Hesychasm had any demonstrable influence on the composition of Euthymius' saints' lives. — This study also offers a redefinition of "word-weaving" based on observable shifts in the narrative structure of pre- and post-Metaphrastic texts. "Word-weaving" is not marked by the use of certain rhetorical features, but is rather marked by a development of plot through the use of repetitive thematic phrases, associated with main hagiographic themes, that are interspersed throughout the text. — The author also examines the points: 1) Patriarch Euthymius' position as a Hesychast and an important religious and cultural leader; 2) the social and political milieu in which he matured and developed as a writer; 3) the role of Hesychasm in medieval Slavic Orthodox culture; 4) an exhaustive stylistic analysis of the Euthymian hagiographic texts with comparison to other Slavic and Greek texts; 5) an inquiry into the nature and essence of the Meta-phrastic hagiographic aesthetic, employing some principles of semiotic theory as a point of departure. Included within the body of this study are the annotated English translations of Euthymius' vitae.
1992. Ln. VIII, 533 S. 120.– DM. (ISBN 3-87690-530-3)