



МАТИЦА СРПСКА  
ОДЕЉЕЊЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК

ЗБОРНИК  
МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА СЛАВИСТИКУ

MATICA SERBICA  
DEPARTMENT OF LITERATURE AND LANGUAGE  
MATICA SRPSKA JOURNAL OF SLAVIC STUDIES

Покренут 1970. године  
До књ. 25. (1983) под називом *Зборник за славистику*

Главни уредници

Од 1. до 43. књиге др Милорад Живанчевић,  
од 44. до 53. књиге др Миодраг Сибиновић,  
од 54–55. до 82. књиге др Предраг Пипер  
Од 83. књиге др Корнелија Ичин

Уредништво

др Корнелија Ичин, главни уредник (Филолошки факултет Универзитета у Београду), др Марта Бјелетић (Институт за српски језик САНУ), др Џон Боулт (Универзитет Јужне Калифорније, Институт модерне руске културе, САД), др Михаил Вајскопф (Јеврејски универзитет, Израел), др Вилем Вестстејн (Факултет хуманистичких наука Универзитета у Амстердаму, Холандија), др Дојчил Војводић (Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду), др Роналд Врон (Калифорнијски универзитет, САД), др Ханс Гинтер (Универзитет у Билефелду, Немачка), др Зоран Ђерић (Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци, Српско народно позориште у Новом Саду), др Александра Корда Петровић (Филолошки факултет Универзитета у Београду), академик Наталија Корнијенко (Институт за светску књижевност РАН, Русија), академик Луиџи Магарото (Универзитет «Ка Фоскари», Италија), др Синити Мурата (Факултет за стране студије Универзитета „Софија“, Јапан), др Људмила Поповић (Филолошки факултет Универзитета у Београду), др Љубинко Раденковић, дописни члан САНУ (Балканолошки институт САНУ), др Игор Смирнов (Универзитет у Констанцу, Немачка), академик Андреј Топорков (Институт за светску књижевност РАН, Русија), академик Анатолиј Турилов (Институт за славистику РАН, Русија), академик Борис Успенски (Напуљски универзитет за источне студије — НИУ „Висока школа економије“, Италија — Русија), академик Роберт Ходел (Институт за славистику Универзитета у Хамбургу, Немачка)

Editorial board

Kornelija Ičin, PhD, Editor-in-Chief (Faculty of Philology, University of Belgrade), Marta Bjeletić, PhD (Institute for Serbian language of the SASA), John Bowlt, PhD (University of South California; Institute of Modern Russian Culture, USA), Zoran Đerić, PhD (Academy of Arts, University in Banja Luka; Serbian National Theatre in Novi Sad), Hans Günther, PhD (University of Bielefeld, Germany), Academician Robert Hodel, PhD (University of Hamburg, Germany), Aleksandra Korda Petrović, PhD (Faculty of Philology, University of Belgrade), Academician Nataliya Kornienko, PhD (Institute for World Literature of the RAS, Russia), Academician Luigi Magarotto, PhD (University Ca' Foscari, Italia), Shinichi Murata, PhD (Faculty of Foreign Studies of the University "Sofia", Japan), Ljudmila Popović, PhD (Faculty of Philology, University of Belgrade), Ljubinko Radenković, corresponding member, PhD (Institute for Balkan Studies of the SASA), Igor Smirnov, PhD (University of Konstanz, Germany), Academician Andrey Toporkov, PhD (Institute for World Literature of the RAS, Russia), Academician Anatoly Turilov, PhD (Institute of Slavic Studies of the RAS, Russia), Academician Boris Uspensky, PhD (University of Naples for Eastern Studies — National Research University Higher School of Economics, Italy — Russia), Dojčil Vojvodić, PhD (Faculty of Philosophy, University of Novi Sad), Ronald Vroon, PhD (Department of Slavic Languages and Literatures of the University of California, USA), Michael Weisskopf, PhD (Hebrew University of Jerusalem, Israel), Willem Weststeijn, PhD (Faculty of Humanities of the University of Amsterdam, the Netherlands)

ISSN 0352-5007 | UDC 821.16+811.16(05)

**ЗБОРНИК  
МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА  
СЛАВИСТИКУ**

**101**

**НОВИ САД • 2022**

МАТИЦА СЕРБСКАЯ  
ОТДЕЛЕНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ И ЯЗЫКА

MATICA SRPSKA  
DIVISION OF LITERATURE AND LANGUAGE

СЛАВИСТИЧЕСКИЙ СБОРНИК  
REVIEW OF SLAVIC STUDIES

101

НОВИ САД

## САДРЖАЈ — CONTENTS — СОДЕРЖАНИЕ

### СТУДИЈЕ И РАСПРАВЕ

#### **ВИКТОР ШКЛОВСКИЙ И ИЕРЕМИЯ АЙЗЕНШТОК: К ИСТОРИИ УКРАИНСКОЙ НАУКИ О ЛИТЕРАТУРЕ**

Вступительное слово ( <i>Галина Бабак</i> ) . . . . .	10
Галина Бабак, Богдан Цымбал, В. Б. Шкловский и И. Я. Айзеншток. Письма разных лет (1920–1960) . . . . .	11
Андрей Устинов, Вкус сахара: из политической биографии Виктора Шкловского (Украина, 1918 год) . . . . .	25
Галина Бабак, Андрей Устинов, Украинский промежуток Виктора Шкловского . . . . .	41
Валерий Отяковский, Автобиография И. Я. Айзенштока . . . . .	55
Валерий Отяковский, Галина Бабак, Материалы к библиографии И. Я. Айзенштока . . . . .	77
Андрей Устинов, Его прощальный поклон: Виктор Шкловский и киевский <i>Гермес</i> . . . . .	93
Нам Хе Хен, Опускание объекта переходного глагола с точки зрения его выделенности . . . . .	123
Natalia Striuk, Ukrainian and English metaphorical inscriptions on clothing; how eloquent can they be? . . . . .	143
Indira Tuxhvatullina, Firdaus Vagapova, Syntax of metonymic paremias in English, Russian and tatar languages . . . . .	161
Михаил Вайскопф, Нетки Цецилии Ц. О романе Набокова <i>Приглашение на казнь</i> . . . . .	171
Вера Полищук, Реквизит пуппенмейстера: предметный мир Владимира Набокова . . . . .	185
Никола Милькович, Глеб Маматов, К вопросу о мотиве творческого экстаза и его связи с музыкой в <i>Автоматических стихах</i> Бориса Поплавского . . . . .	197
Василиса Шливар, Категория молчания в творчестве Владимира Казакова . . . . .	223
Ольга Соколова, <i>О вымолви! Молви! То слово безмолвия!</i> : поэтическая прагматика глаголов говорения в текстах Е. Мнацакановой . . . . .	237
Zuzana Čížiková, Symboly, mýty a archetypy v poézii Dagmar Márie Anosa . . . . .	257
Борис Соколов, Новая геополитика в новом романе Владимира Сорокина . . . . .	273

## ПРИЛОЗИ И ГРАБА

Валентина Кудрявцева, Образ Великого Инквизитора Ф. М. Достоевского: динамика интерпретаций . . . . .	291
Зифа Темиргазина, Народная демонология в поэзии Павла Васильева . . .	301
Лілія Сирота, Ідея «нових шляхів» та її реалізація під час творчих вечерів літературно-мистецьких груп Львова початку 1920-х років . . . . .	319
Јелена Марићевић Балаћ, Збигњев Херберт и српско песништво: рецепција, поети . . . . .	333

## ПРИКАЗИ

Тихомир Р. Ђорђевић. <i>Цигани у Србији: етнoлошка исцраживања</i> . Алексинац: Центар за културу у Алексинцу, Огранак САНУ у Нишу, 2021, 398 стр. ( <i>Љубинко Раденковић</i> ) . . . . .	349
Ольга Богданова (сост.). <i>М. А. Булгаков: pro et contra. Антологија</i> . СПб.: Изд-во РХГА, 2019, 992 с. (Русский Путь); Ольга Богданова (сост.). <i>Роман М. Булгакова “Мастер и Маргарита”: диалог с современностью: коллективная монография</i> . СПб.: Изд-во РХГА, 2020, 653 с. ( <i>Евгений Яблоков</i> ) . . . . .	353
Miroslav Kouba, Ivo Říha, Dalibor Sokolović (eds.). „ <i>Pozdrav milý od Polabí k jihu pili</i> “ — <i>Slovanská tematika mezi filologií a historiografií</i> . Univerzita Pardubice, 2020, ( <i>Найшаца Кесеровић</i> ) . . . . .	356
Далибор Соколовић, <i>Прељед историје словачког стандардног језика</i> . Београд: Савез славистичких друштава Србије — Чигоја штампа, 2020, 150 стр. ( <i>Нина Халуја</i> ) . . . . .	359

## IN MEMORIAM

С авангардом у срцу. In memoriam: Андреј Наков (1941–2022) ( <i>Корнелија Ичин</i> ) . . . . .	364
Регистар кључних речи . . . . .	369
Списак сарадника . . . . .	371
Упутство за припрему рукописа за штампу . . . . .	373
Рецензенти . . . . .	382

## САДРЖАЈ — CONTENTS — СОДЕРЖАНИЕ

### STUDIJE I RASPRAVE — ARTICLES AND TREATISES

#### **VIKTOR SHKLOVSKY AND IEREMIA AIZENSHTOK: TO THE HISTORY OF UKRAINIAN LITERARY SCIENCE**

Introductory note ( <i>Galina Babak</i> ) . . . . .	10
Galina Babak, Bohdan Tsybal, V. B. Shklovsky and I. Ya. Aizenshtok. Letters from different years (1920–1960) . . . . .	11
Andrei Ustinov, A taste of sugar: on political biography of Victor Shklovsky (Ukraine, 1918). . . . .	25
Galina Babak, Andrei Ustinov, The Ukrainian interval of Victor Shklovsky . . . . .	41
Valerii Otiakovskii, Autobiography of I. Ya. Aizenshtok. . . . .	55
Valerii Otiakovskii, Galina Babak, Materials to the bibliography of I. Ya. Aizenshtok. . . . .	77
Andrei Ustinov, His last bow: Viktor Shklovsky and <i>Hermes</i> of Kyiv . . . . .	93
Nam Hye Hyun, Omission of the object of a transitive verb from the point of view of its salience. . . . .	123
Natalia Striuk, Ukrainian and English metaphorical inscriptions on clothing: how eloquent can they be? . . . . .	143
Indira Tukhvatullina, Firdaus Vagapova, Syntax of metonymic paremias in English, Russian and tatar languagues. . . . .	161
Michael Weisskopf, The nonnons of Cecilia C. on Nabokov's novel <i>Invitation to a beheading</i> . . . . .	171
Vera Polishchuk, Master of puppets' props: material objects in Vladimir Nabokov's writings . . . . .	185
Nikola Miljković, Gleb Mamatov, On the question of the motive of creative ecstasy and its connection with music in Boris Poplavsky's <i>Automatic poems</i> . . . . .	197
Vasilisa Šljivar, The category of silence in Vladimir Kazakov's works. . . . .	223
Olga Sokolova, <i>Oh say! Do speak! That word od a silence!</i> : Poetic pragmasemantics of verbs of speaking in E. Mnatsakanova's poems. . . . .	237
Zuzana Čížiková, Symbols, myths and archetypes in the poetry of Dagmar Mária Anoca . . . . .	257
Boris Sokolov, New geopolitics in the new novel by Vladimir Sorokin . . . . .	273

## ПРИЛОЗИ И ГРАЂА — CONTRIBUTIONS AND MATERIALS

Valentina Kudriavtseva, The image of the Grand Inquisitor by F. M. Dostoevsky: Dynamics of interpretations. . . . .	291
Zifa Temirgazina, Folk demonology in Pavel Vasiliev's poetry . . . . .	301
Lilija Syrota, The idea of "new ways" and its implementation during creative evenings literary and artistic groups of Lviv early 1920s . . . . .	319
Jelena Marićević Balać, Zbigniew Herbert and Serbian poetry: reception, poetics, the perspective . . . . .	333

## ПРИКАЗИ — REVIEWS

Тихомир Р. Ђорђевић. <i>Циџани у Србији: етнoлoшкa истѝраживања</i> . Алексинац: Центар за културу у Алексинцу, Огранак САНУ у Нишу, 2021, 398 стр. ( <i>Ljubinko Radenković</i> ) . . . . .	349
Ољга Богданова (сост.). <i>М. А. Булгаков: pro et contra. Антологија</i> . СПб.: Изд-во РХГА, 2019, 992 с. (Русский Путь); Ољга Богданова (сост.). <i>Роман М. Булгакова "Мастер и Маргарита": диалог с современностью: коллективная монографија</i> . СПб.: Изд-во РХГА, 2020, 653 с. ( <i>Evgenij Yablokov</i> ) . . . . .	353
Miroslav Kouba, Ivo Říha, Dalibor Sokolović (eds.). „ <i>Pozdrav milý od Polabí k jihu pili</i> “ — <i>Slovanská tematika mezi filologií a historiografií</i> . Univerzita Pardubice, 2020, ( <i>Nataša Keserović</i> ) . . . . .	356
Далибор Соколовић, <i>Преџлед исѝорије словачкоџ сѝандарноџ језика</i> . Београд: Савез славистичких друштава Србије — Чигоја штампа, 2020, 150 стр. ( <i>Nina Halupa</i> ) . . . . .	359

## IN MEMORIAM

With the avant-garde in his heart. In memoriam: Andrey Nakov (1941–2022) ( <i>Kornelija Ićin</i> ) . . . . .	364
Register of key words . . . . .	369
List of contributors . . . . .	371
Instructions for authors . . . . .	373
Reviewers . . . . .	382

---

**ВИКТОР ШКЛОВСКИЙ И ИЕРЕМИЯ АЙЗЕНШТОК:  
К ИСТОРИИ УКРАИНСКОЙ НАУКИ  
О ЛИТЕРАТУРЕ**

**VIKTOR SHKLOVSKY AND IEREMIA AIZENSHTOK:  
TO THE HISTORY OF UKRAINIAN LITERARY  
SCIENCE**

---

Блок материалов «Виктор Шкловский и Иеремия Айзеншток: к истории украинской науки о литературе» задумывался и собирался еще до начала войны России против Украины. Составитель и авторы рассчитывали на основательную работу в архивах Украины и России для подготовки к публикации этих уникальных материалов из истории литературной науки. В большинстве случаев так и получилось. Однако начавшаяся война закрыла такую возможность. Киев и Харьков оказались под российскими обстрелами, а российские архивы стали недоступны (в том числе и по моральным причинам) для украинских историков. Поэтому в нескольких случаях кропотливая работа публикатора архивных материалов оказалась не доведена до конца. Речь идет о нескольких комментариях, где по вышеуказанным причинам пока невозможно полное библиографическое описание. В остальном материалы соответствуют академическим требованиям.

В условиях российской агрессии против Украины выстраивать сюжет о близких личных, профессиональных и даже родственных связях между крупными фигурами украинского и русского литературоведения сложно и болезненно. Война разрушает саму возможность говорить о взаимосвязях и взаимовлияниях. Однако составитель и авторы следуют своему профессиональному долгу академического ученого — филолога, историка науки. История — не публицистика. Задачей историка культуры является максимально объективная и точная реконструкция того, что и как происходило. Мы видим в этом нашу прямую обязанность.

Виктор Шкловский и Иеремия Айзеншток были коллегами, друзьями и даже родственниками (Айзеншток был двоюродным братом Шкловского по материнской линии). В публикуемых ниже материалах фокус внимания наведен на реконструкцию биографий ученых; мы считаем, что именно в них можно проследить важнейшие события и тенденции в развитии украинской и русской литературной науки в 1920–1960-е годы. Архивные материалы, которые публикуются в данной подборке, станут незаменимым подспорьем для будущих биографов В. Шкловского и И. Айзенштока.

Мы считаем, что эти материалы являются вкладом в создании биографий этих двух замечательных ученых, в особенности Иеремии Айзенштока, чья деятельность на поприще литературной науки до сих пор не получила достойного освещения.

*Галина Бабак*

**Галина Бабак**  
Centre for Advanced Study Sofia (CAS)  
babakgalin@gmail.com

**Богдан Цымбал**  
Институт літератури ім. Т. Г. Шевченка  
Національної академії наук України  
tsymbal.bohdan@nas.gov.ua

**Galina Babak**  
Centre for Advanced Study Sofia (CAS)  
babakgalin@gmail.com

**Bohdan Tsymbal**  
Shevchenko Institute of Literature  
of the National Academy of Sciences of Ukraine  
tsymbal.bohdan@nas.gov.ua

**В. Б. ШКЛОВСКИЙ И И. Я. АЙЗЕНШТОК.  
ПИСЬМА РАЗНЫХ ЛЕТ (1920–1960)<sup>1</sup>**

**V. B. SHKLOVSKY AND I. YA. AIZENSHTOK.  
LETTERS FROM DIFFERENT YEARS (1920–1960)**

Настоящий материал представляет собой первую публикацию писем одного из основателей ОПОЯЗа Виктора Шкловского и украинского литературоведа Иеремии Айзенштока, участника «харьковского кружка формалистов» 1920-х годов. Переписка двух видных представителей русской и украинской культуры XX века служит важным свидетельством тесных дружеских и профессиональных контактов и обмена научным знанием. Письма В. Шкловского публикуются из неопisanного архива И. Айзенштока в Институте литературы им. Т. Г. Шевченко. Письма И. Айзенштока были обнаружены в Российском государственном архиве литературы и искусства.

*Ключевые слова:* Виктор Шкловский, Иеремия Айзеншток, формальный метод, ОПОЯЗ, украинский формализм.

This is the first publication of correspondence between Viktor Shklovsky, one of the founders of OPOYAZ, and Ieremia Aizenshtok, a Ukrainian literary historian, and a member of “Kharkiv circle of formalists” of the 1920s. Correspondence between two prominent

---

<sup>1</sup> Авторы выражают благодарность Андрею Устинову и Валерию Отяковскому за помощь в расшифровке писем и написании комментария. Авторы также благодарят Никиту Шкловского-Корди за разрешение работать с архивом В. Шкловского.

representatives of Russian and Ukrainian culture of the 20th century serves as important evidence of close their friendly and professional contacts as well as of exchange of scientific knowledge. V. Shklovsky's letters are published from I. Aizenshtok's archive of Shevchenko Institute of Literature. I. Aizenshtok's letters could be found in the Russian State Archive of Literature and Art.

*Keywords:* Viktor Shklovsky, Ieremia Aizenshtok, formal method, ОРОУАЗ, Ukrainian formalism.

## 1. В. Б. Шкловский к И. Я. Айзенштоку

*Не позже 4 сентября 1920 года*

Дорогой Юра, 1). Жду тебя. 2). История искусств Грабаря<sup>1</sup> для Эрика<sup>2</sup> заказана будет стоить 12–14 тысяч без переплета, история живописи Бенуа<sup>3</sup> 8–10 тысяч. Жду подтверждения. Еще не мог лечь в лазарет за неимением времени. *Книгу бабушки вези*<sup>4</sup>. Я об ней говорил с Г.<sup>5</sup>

Езжай в общем скорей.

Миша<sup>6</sup>, целую тебя и жду. Человек, на которого я в Москве рассчитывал, поступил в ЧК следователем<sup>7</sup>.

Пока еще не устроился. Люся кланяется<sup>8</sup>.

Галоши для Жени<sup>9</sup> ищу. Люся кланяется.

Виктор Шкловский

Поклон и привет всем.

ОРФиТ ИЛ НАНУ. Ф. 182 (в обработке). Автограф. Печатается впервые. Датируется по пометке адресата о получении: на лицевой стороне листа возле подписи корреспондента коричневыми чернилами рукой И. Айзенштока: 4/IX 1920; там же в правом верхнем углу напечатано: Telegramm Adresse: Richterco Petersburg.

<sup>1</sup> Имеется в виду издание *История русского искусства* в 6 томах (23 выпуска) под редакцией Игоря Грабаря, которое выходило в 1910–1913 гг.

<sup>2</sup> Личность не установлена.

<sup>3</sup> Речь идет о книге Александра Бенуа *История живописи всех времен и народов* в 4 томах (22 выпуска), которые выходили в 1912–1916 гг.

<sup>4</sup> Речь идет о книге бабушки В. Шкловского по линии отца. О самой книге Шкловский упоминает в *Сентиментальном путешествии*:

Отец же мой, Борис Шкловский, по крови чистый еврей.

Шкловский из Умани, и в уманскую резню их резали.

Потом оставшиеся в живых ушли в город Елизаветград (сейчас город Кропивницкий — прим. Г. Б., Б. Ц), куда привез поезд меня и раненых красноармейцев.

В Елизаветграде жил мой прадед и был очень богат.

Умирая, оставил, по преданию, до ста внуков и правнуков.

У моего отца около пятнадцати братьев и сестер.

Дед мой был беден, служил лесником у своего брата. <...>

Бабушка моя научилась говорить по-русски к 60 годам. <...>

Ездил бабушка за границу, была в Лондоне у своего сына Исаака Шкловского (Дионео), читала ему свою книгу воспоминаний.

Воспоминания ее начинаются с рассказов нянки и родителей о Гонте (Иван Гонте, ок. 1740–1768 — один из руководителей восстания под названием «Коливищина» 1768 г. — *прим. Г. Б., Б. Ц.*), кончаются на Махно.

Книга написана на жаргоне, мне она переводила оттуда кусочки.

Написано спокойно. Россию она не разлюбила.

Есть один хороший момент. Приходят в дом офицеры и казаки грабить. Бабушка прячет руку с обручальным кольцом. Офицер говорит: «Не беспокойтесь, обручальных колец мы не берем». «А мы берем», — сказал казак и снял кольцо с ее руки.

На днях я узнал, что бабушка моя умерла в Елизаветграде 86 лет от воспаления легких. Письмо пришло ко мне в Финляндию из Украины через Данию.

Умерла она среди гибели города.

Голодают сейчас в Елизаветграде ужасно (Шкловский 2018: 218–219).

<sup>5</sup> Личность не установлена.

<sup>6</sup> Можно предположить, что родственники обращались к Айзенштоку как Юра или Миша.

<sup>7</sup> Речь идет об Осипе Брике.

<sup>8</sup> Люся — домашнее имя первой жены Шкловского, Василисы Георгиевны Корди (1890–1977) (см. *Сентиментальное путешествие*).

<sup>9</sup> Личность не установлена. Сестра В. Шкловского, Евгения Борисовна Шкловская, умерла в 1919 году.

## 2. В. Б. Шкловский к И. Я. Айзенштоку

*25 апреля 1925 года*

Дорогой Юрий,

Письмо твое получил<sup>1</sup>. Все собирался ответить. Разговор о библиографии опоздал, так как моя книга «Теория пр<озы>»<sup>2</sup> в машине.

Но книг будет много и как не в моей то в каком-нибудь сборнике библиография] будет нужна<sup>3</sup>. Поэтому присылай, но лучше не присылай, так как я собираюсь в Харьков.

Но прежде наши новости.

Вернулся с С<оловков>. Володя<sup>4</sup>. Постарел, но не очень выучил шведский язык. Пока без места.

Теперь о мне.

Я в конце мая вероятно поеду в Крым, а по дороге заеду в еврейские земколонии<sup>5</sup>.

В Харькове желал бы прочесть доклад. Тема: «Суди меня судья несправедный». О современной литературе. Или «Подкованная блоха». О современной литературе. Или «Формальный метод и марксизм». Это о завтраш-

нем дне «Опояза». Пиши, где можно устроить и на каких условиях. Время скажем 25 мая<sup>6</sup>.

Кончаю книгу «Современная проза»<sup>7</sup>.

Начали (всем Опоязом) книгу «Переписка опоязовцев»<sup>8</sup>. Очень важно и неожиданно.

Напиши мне и если нужно я пришлю конспект лекций.

Из условий:

Фикс!

Целую тебя, что же касается сына Никиты<sup>9</sup>, то он не целуется, а слюнится. Если хочешь завести сына, купи слюнявку.

Виктор Шкловский

Москва Скатерный пер. 22 кв. 31а

25 апреля 1925 года

Напиши и Володе

ОРФиТ ИЛ НАНУ. Ф. 182 (в обработке). Автограф. Печатается впервые. На лицевой стороне листа вверху синим карандашом посередине рукой И. Айзенштока пометка о получении письма: 4/V 1925.

<sup>1</sup> Письмо не сохранилось.

<sup>2</sup> Конъектура на месте повреждения по линии заклеивания конверта. Речь идет о книге В. Б. Шкловского *О теории прозы* (Москва; Ленинград: Круг, 1925. 190 с.).

<sup>3</sup> Речь идет об «Указателе работ по поэтике 1900–1922 гг.», который И. Айзеншток совместно с Исааком Кагановым издали в 1923 году как приложение к переводу *Поэтики* Р. Мюллера-Фрейенфельса, а также отдельной брошюрой (Указатель 1923: 201–213). Известно, что планировалось второе, дополненное, издание «Указателя», которое не состоялось. Возможно, Айзеншток предложил поместить библиографию работ по поэтике в *Теории прозы* Шкловского. См. об этом подробнее: Устинов–Бабак, 2022.

<sup>4</sup> Речь идет о Владимире Шкловском, который был в ссылке в Соловецком лагере.

<sup>5</sup> Примерно с 22 июля по 2 августа Шкловский работал на Ялтинской киностудии Всеукраинского фотокиноуправления (ВУФКУ), где проходили съемки фильма «Евреи на земле» (реж. — А. Роом). См. об этом статью «Украинский промежуток Виктора Шкловского», публикуемую в настоящем блоке.

<sup>6</sup> Достоверных подтверждений найти не удалось. Предположительно эти планы не были осуществлены.

<sup>7</sup> Вероятно, речь идет о книге Шкловского *Пять человек знакомых. Андрей Белый, Евгений Замятин, Борис Пильняк, Константин Федин, Леонид Леонов* (Тифлис, 1927).

<sup>8</sup> Упомянутое издание так и не появилось.

<sup>9</sup> Шкловский-Корди Никита (1924–1945) — сын В. Шкловского и Василисы Корди, погиб на фронте.

### 3. В. Б. Шкловский к И. Я. Айзенштоку

22 июля 1926 года

Дорогой Юра,

Мой адрес Алушта. Рабочий уголок, пансион Беркович, мне.

Здесь жить можно. Жизнь с квартирой нужно считать 5 рублей в день. Пишу сценарии<sup>1</sup>, невзирая на кипарисы: не нравятся.

Посылаю при сем доверенность на имя Жаткина<sup>2</sup>. Но как вы ее заверите. Дело трудное.

Твой  
Виктор

Жаткину привет. Как Тамань?

ОРФиТ ИЛ НАНУ. Ф. 182 (в обработке). Автограф. Печатается впервые. Письмо-секретка. Датируется по почтовому штемпелю: 22. 7. 26. Симферополь. 24. 7. 26. Харьков. На лицевой стороне в нижней части листа красным карандашом справа рукой И. Айзенштока пометка о получении письма: 24/VII 1926. Адрес получателя: Харьков/Мироносицкая 60/Иеремию Айзенштоку.

<sup>1</sup> В то время В. Б. Шкловский работал вместе с А. Роомом над четырьмя сценариями, один из них — «Евреи на земле».

<sup>2</sup> Жаткин Петр Лазаревич (1894–1968) — драматург.

### 4. В. Б. Шкловский к И. Я. Айзенштоку

Не позже 7 сентября 1928 года

Харьков, 2, ул. Дзержинского, 60, кв. 2.  
Юрию Айзенштоку.

Дорогой Юра,

Письмо твое от 29-го получил<sup>1</sup>. Книги свои тебе пошлю<sup>2</sup>. За книжку спасибо.

Заранее напиши, что у тебя есть по 18-му веку<sup>3</sup>, страшно интересуюсь. Я работу по 18-му веку продолжаю. На днях должна выйти моя книга о Матвее Комарове. Буду работать над сказкой 18-го века<sup>4</sup>.

Относительно книги бабушки: конечно я напишу предисловие<sup>5</sup>. Но как мне прочесть текст. Нельзя ли, если книга выйдет на жаргоне, получить перевод, хотя бы двух-трех интересных мест. Если нельзя, то придется писать биографически. Это, конечно, сделать можно. Потом, когда выйдет книжка. Квитке я рад. Статью еще не просмотрел всерьез, но кажется она мне любопытной<sup>6</sup>. Вопрос о взаимоотношении украинской и русской литературы очень серьезный. И совсем не тронутый. Его хорошо бы разорвать без хвастовства и без раздражения.

Где ты печатаешь свою статью «Русские беллетристы 30-х годов»?<sup>7</sup>  
Одним словом, начнем переписываться.

Что ты делаешь по Шевченко? Собираешься ли ты заниматься теорией литературы и проч. проч.?<sup>8</sup>

Твой Виктор

Месяца через полтора-два поеду в Тифлис и наверно заеду в Харьков.

Виктор Шкловский

ОРФиГ ИЛ НАНУ. Ф. 182 (в обработке). Авторизированная машинопись. Печатается впервые. Датируется по пометке адресата о получении. На лицевой стороне вверху листа красным карандашом слева рукой И. Айзенштока пометка о получении письма: 7/IX 1928; коричневыми чернилами: отв. 15/IX 1928. Этот ответ не сохранился.

<sup>1</sup> Не сохранилось.

<sup>2</sup> Возможно речь идет о некоторых из вышедших на протяжении последних лет книгах В. Шкловского: *Третья фабрика* (Москва, 1926), *Пять человек знакомых* (Тифлис, 1927. См. также прим. 7 к письму №2), *Техника писательского ремесла* (Москва; Ленинград, 1927), *Их настоящее* (Москва, 1927), *Моталка. Книжка для кинематографов* (Москва; Ленинград, 1927), *Материал и стиль в романе Льва Толстого «Война и мир»* (Москва, 1928), *Гамбургский счет* (Ленинград, 1928).

<sup>3</sup> См. его статью об Александре Палицине «Епізод з культурного минулого Слобожанщини» в публикуемой ниже библиографии Айзенштока.

<sup>4</sup> *Матвей Комаров — житель города Москвы* (Ленинград, 1929).

<sup>5</sup> См. прим. 4 к письму № 1.

<sup>6</sup> О какой именно статье идет речь неизвестно. По состоянию на начало сентября 1928 г. появилось две работы И. Айзенштока о Г. Квитке, подходящие под определение «о взаимоотношении украинской и русской литературы»: «К вопросу о литературных влияниях (Г. Ф. Квитка и Н. В. Гоголь)» (Известия Отделения русского языка и словесности РАН. 1919. Петроград, 1922. Т. XXIV. Кн. 1. С. 23–32), «Г. Ф. Квітка і М. П. Погодін. До історії літературних відносин» (*За сто літ*. Київ, 1928. Кн. 2. С. 12–32), а также вступительные статьи к изданию: Квітка (Основ'яненко) Г. Ф. *Твори*/ред., вступ. статті і прим. І. Айзенштока. [Харків], 1928. Т. III: Пан Халявський. XLVII, 379 с. Об этом издании см. также: (Айзеншток 1958; Пашко 2021).

<sup>7</sup> Разыскать упомянутую статью не удалось, возможно, она так и не была напечатана.

<sup>8</sup> См. библиографию Айзенштока в настоящем номере.

## 5. В. Б. Шкловский к И. Я. Айзенштоку

3 июня 1933 года

Дорогой Юра,

Посылаю тебе с любовью низкий поклон и книжку, которая идет бандеролью отдельно<sup>1</sup>. Как у Вас в Харькове? У меня есть сейчас место и сучари и ко мне на лето можно приехать — имей ввиду. Тут из меня извлекали кубический корень — очень это было трудно<sup>2</sup>.

Есть у меня к тебе просьба — издано было в 30 году книга: П. Подольский. «Ашиновська експедиція в Абесінію в 1888 році» (Авантюра царского уряду). Державне видавництво України. Харків, Київ, 1930.

Так вот, нельзя ли узнать кто такой Подольский и жив ли он, а если жив, то где живет. Это очень нужно.

Жду от тебя ответа и рецензию на мою книжку.

И жду всего этого, как говорил мне один солдат на фронте, с нестерпением.

Целую тебя.

Еще я написал беллетристическую книжку<sup>3</sup>. Я сейчас не знаю даже, что писать.

3/VI — 33 г.

Виктор

Пришли точный адрес.

Москва, 1-й Лазаревский пер. № 8/45, кв. 4 В. Б. Шкл

ОРФиТ ИЛ НАНУ. Ф. 182 (в обработке). Авторизованная машинопись. Печатается впервые. На лицевой стороне сверху листа красным карандашом справа рукой И. Айзенштока пометка о получении письма: 8/VI 33.

<sup>1</sup> Доподлинно неизвестно, о каком именно издании идет речь. Возможно, имеется в виду книга В. Шкловского *Чулков и Левшин* (Ленинград, 1933), но рецензии И. Айзенштока на нее выявить не удалось.

<sup>2</sup> Скорее всего, Шкловский имеет в виду свою поездку на строительство Беломоро-Балтийского канала осенью 1932 года. Главной целью поездки была встреча с репрессированным братом Владимиром и попытка облегчить его участь. Шкловскому принадлежит самый объемный текст в коллективной книге *Беломорско-Балтийский канал имени Сталина: История строительства, 1931–1934 гг.* (Москва, 1934), воспевавшей строительство канала. В архиве Айзенштока сохранилась записка Владимира Шкловского 1919 года, в которой он высказывает желание приехать в Харьков с открытыми лекциями. См. публикацию письма: (Устинов — Бабак, 2022).

<sup>3</sup> Возможно, речь идет о книге *Свет в лесу* (Тифлис, 1934).

## 6. И. Я. Айзеншток к В. Б. Шкловскому

*31 октября 1942 года*

31. 10. 42.

Дорогой Витя! На днях получил письмо от старца Боцяновского<sup>1</sup> и узнал, что ты — в Москве<sup>2</sup>. Решил наступать тебе несколько слов в надежде и от тебя весточку получить: здесь особенно чувствуешь потребность в живом человеческом слове и к письмам относишься с особенно теплым чувством. Надеюсь, что письмо это найдет тебя в Москве.

Ты, вероятно, уже знаешь, что я с первых дней войны на фронте. Прошел настоящий боевой путь: начал с полка (даже батальона), нахожусь теперь [в Политотделе армии начальником одного из отделений. «Фазаном»-штабником] я, впрочем, не сделался и по-прежнему с удовольствием бываю в частях, на передовой и лично провожу целый ряд операций<sup>3</sup>.

В свободное время или в пути часто думаю о своей профессии, которую люблю по-прежнему и к которой возвратиться после войны очень хотел бы. Мне кажется, что теперь я и работать совсем по-иному стал бы. Не говорю уже о том, что война дала мне такое знание людей, какого я при иных условиях никогда не получил бы.

Очень хотел бы попасть в Москву на несколько дней, повидаться с народом, поговорить, послушать, а, может быть, и порассказать кое-что. Сильно надеюсь, что ежели будет какой-нибудь пленум или совещание, не забудут и меня приглашением. Я, правда, за время войны ничего почти не пишу и не печатаю, но, повторяю, не перестал себя чувствовать литератором и надеюсь еще иметь возможность оправдать свою профессию.

Как ты поживаешь? Где все твои? Над чем работаешь? Пожалуйста, напиши обо всем поподробнее, как только сможешь.

Будь здоров и благополучен. Целую тебя.

Твой Юрий

Мой адрес таков: 1952 полевая почта, часть 29.

РГАЛИ. Ф. 562. Оп. 1. Ед. хр. 494. Л. 1, 2 (1 об. и 2 об. — чистые). Авторизованная машинопись. Печатается впервые. На лицевой стороне первого листа сверху штамп: Просмотрено военной цензурой. Фрагмент: «в Политотделе армии начальником одного из отделений. “Фазаном”-штабником» — зачеркнут военным цензором.

<sup>1</sup> Владимир Феофилович Боцяновский (1869–1943) — русский писатель, прозаик, историк, литературный критик. В личном фонде И. Айзенштока сохранилось несколько его писем к В. Боцяновскому, ответов обнаружить пока не удалось.

<sup>2</sup> В 1942 г. В. Шкловский был в эвакуации в Алма-Ате.

<sup>3</sup> Подробнее об Айзенштоке на войне можно узнать из автобиографии в настоящем блоке статей.

## 7. И. Я. Айзеншток к В. Б. Шкловскому

*23 апреля 1945 года*

23. 04. 45.

Дорогой Витя! Посылаю тебе с любовью низкий поклон из самой глубины Германии, в которой я нахожусь уже более полутора месяцев. Поездить мне пришлось много. Много любопытного я видел, такого, что до сих пор еще видеть не доводилось. Участвовал и в боях, — тоже таких, каких прежде не видывал. Пока жив и здоров и по-прежнему хочу пребывать в армии до самого конца... Надеюсь, этого уже недолго ожидать.

Из Москвы я уехал в подавленном настроении: признаться, мне очень хотелось защитить диссертацию теперь же, во время войны<sup>1</sup>. Мне казалось, что, в каких-то общих масштабах, это тоже имеет известное политическое значение и большой политический смысл. Очень меня огорчила и даже обидела позиция Союза: все это дело предоставили, так сказать, естественному течению. Даже когда выяснилось, что я еду в Германию, мне не могли за те 5–6 дней, которые находились в моем распоряжении, сосватать корреспондентство, хотя корреспондентов с таким своеобразным профилем, как мой, не так-то много. Отсюда я написал, по приезде, Лейтесу<sup>2</sup>, просил прислать корреспондентские документы почтой, но до сих пор никакого ответа не имею.

Между тем, интересного я вижу очень много и корреспонденции могли бы получиться не совсем плохие. Писать же впрок, для самоуслаждения я никогда не мог, да и не думаю, что эти впечатления мои смогут предстать позднее какой-нибудь общий интерес.

На днях побывал я в замке принца Фридриха Шлезвиг-Гольштейнского (в охотничьем его замке)<sup>3</sup>. Он в ходе боев сильно разрушен и поврежден: полы усыпаны осколками ценного фарфора, обломками старинной мебели (я видел итальянские кресла XV–XVI в., флорентийские шкафы средневековые, с инкрустацией и пр.), картины и гравюры частью сожжены, частью прострелены пулями и осколками. Грустные времена! Материалов, в частности мебели, одного этого замка с избытком хватило бы для того, чтобы облагодетельствовать десяток наших музеев. Из груды хлама я извлек три гравюры батальных XVII–XVIII вв.; нужно будет со временем их куда-нибудь отдать.

Дня два тому назад побывал я в другом примечательном месте: домике, где умер Кутузов, но точнее, где похоронено его сердце<sup>4</sup>. Замечательно, что наши воинские части установили у могилы постоянный воинский караул: это сделали первые части, вошедшие в город, это продолжают все части, временно находящиеся в данном месте.

Интересного я видел, повторяю, много: обо всем не напишешь. Буду жив, — обязательно через Берлин приеду в Москву и обо всем расскажу подробно. Сейчас же — выполняю свое обещание: дать о себе весточку.

Хорошо было бы, если бы и ты написал мне несколько слов, и прислал свои последние книги<sup>5</sup>. И письма, и книги — здесь, на фронте редкое и желанное явление. Я привез с собою из Москвы несколько новинок, и они быстро пошли по рукам. А теперь и я сам жадно ловлю каждую новинку, каждый отголосок из потустороннего мира. Обязательно напиши!

Варваре Карловне, Люсе и всему семейству<sup>6</sup> — сердечный привет и низкий поклон. Будьте все здоровы и благополучны: это пожелание у нас, фронтовиков звучит особенно сердечно.

Целую тебя

Юра

Мой адрес таков: *Полевая почта 06445*.

РГАЛИ. Ф. 562. Оп. 1. Ед. хр. 494. Л. 3–4 (4 об. — чистый). Автограф. Печатается впервые.

<sup>1</sup> См. автобиографию Айзенштока, публикуемую в нашем блоке: «Перед войною я исподволь готовил докторскую диссертацию о Квитке-Основьяненко, однако не закончил ее, а в послевоенные годы был загружен общественной и заказной литературной работой настолько, что времени думать о докторстве не оставалось».

<sup>2</sup> Александр (Абрам) Михайлович Лейтес (1901–1976) — историк литературы и литературный критик. В 1940-е годы возглавлял военную комиссию Союза писателей РСФСР.

<sup>3</sup> Замок находится вблизи города Киль на севере Германии.

<sup>4</sup> Речь идет о Банцлау.

<sup>5</sup> См. библиографию работ Шкловского, составленную Ричардом Шелдоном (Sheldon, 1977: 55–56).

<sup>6</sup> Варвара Карловна Бундель (Шкловская) (1864–1948) — мать В. Шкловского.

## 8. И. Я. Айзеншток к В. Б. Шкловскому

*4 июня 1946 года*

Ленинград,  
4. VI. 46.

Дорогой Витя!

Пишу тебе уже из Ленинграда, куда я возвратился в апреле. Приехал из Вены, прожив там девять месяцев. А до того объехал я почти всю Европу, начав с Восточной Пруссии. Работал я не по специальности, на общеполитической работе находился, и уже после капитуляции Германии занялся лекциями и даже по литературным вопросам. К большому моему удивлению, за время войны из меня выработался настоящий лектор, хотя в продолжение многих лет я был уверен, что говорить не умею.

Жизнь в Вене была связана у меня с массой разъездов и дала возможность многое посмотреть и многое увидеть. Кроме того, я имел возможность возобновить научную работу и довольно много поработал в Национальной библиотеке, в Славистическом (Ягичевском) семинаре и т. д. Привез домой массу материалов, которых хватит на несколько лет и на много работ, — заниматься то приходилось не одним каким-нибудь вопросом, а «вообще»: читать то, чего у нас не достать и делать заготовки и выписки впрок.

Сейчас я прихожу в себя, привожу в порядок свою библиотеку (она полностью сохранилась) и материалы, собираюсь в ближайшие дни плотную засесть за доделывание докторской диссертации. Работать буду в том же Институте театра и музыки, в котором работал и перед войной, и, кроме того, возможно, начну работать в Институте литературы (Пушкинском доме)<sup>1</sup>, куда меня что-то усиленно приглашают.

Но больше всего хочется мне сидеть за письменным столом и писать. Да это и необходимо: за годы войны меня уже вовсе забыли, необходимо снова напомнить о себе, необходимо как можно больше печататься, печататься всюду, хотя бы на заборах. Если в твоём кругозоре явится что-либо заманчивое, — пожалуйста, вспомни обо мне.

Очень хотел бы получить весточку от тебя — о тебе, о твоих. Пожалуйста, напиши несколько строк!

Мое семейство здравствует. Сын окончил школу с золотой медалью и поступил в Военно-медицинскую академию, хочет также быть научным работником и профессором. У нас, на Украине, по этому поводу говорят так: «Дай, боже, нашому теляті та вовка з'їсти!», т. е. «Помоги, господи, телянку волка съесть».

Будь здоров и благополучен. Привет всем твоим!

Обнимаю тебя

Юра

Мой адрес таков: Ленинград, 46. Мичуринская ул. 7, кв. 40, тел. В2-69-72.

РГАЛИ. Ф. 562. Оп. 1. Ед. хр. 494. Л. 6–6 об. Авторизованная машинопись. Печатается впервые. На л. 6 об. неизвестной рукой графит. карандашом: Двоюродный брат/И. Айзеншток

<sup>1</sup> См. автобиографию Айзенштока, публикуемую в нашем блоке.

## 9. И. Я. Айзеншток к В. Б. Шкловскому

5 мая 1960 года

Ленинград  
5. V. 1960

Дорогой Витя!

Пользуюсь тем, что Борис Борисович Вахтин, о книге которого ты писал в «Знамени»<sup>1</sup>, едет в Москву и предполагает свидеться с тобою, пишу несколько слов.

Борис Борисович предполагает просить тебя дать ему рекомендацию в Союз писателей<sup>2</sup>. Со своей стороны, могу только присоединиться к его просьбе: секция переводчиков ленинградская, которой председателем являюсь, очень заинтересована в нем, очень хотела бы видеть в своих рядах этого талантливого и активного переводчика-китаиста, настоящего литератора. Дав ему рекомендацию, ты сделаешь благое дело. Здесь, в Ленинграде, ему дают рекомендацию и китаист Кривцов, и поэт Гитович, и литератор Айзеншток.

Очень хотел бы свидеться с тобою, поговорить. Если будешь в Комарове<sup>3</sup> или приедешь в Ленинград, — позвони, пожалуйста: ВЗ-94-29. Я тотчас же явлюсь.

Сердечный привет Серафиме Густавовне<sup>4</sup>. Братски тебя обнимаю.

Твой Юра

РГАЛИ. Ф. 562. Оп. 2. Ед. хр. 289. Л. 1–1 об. (Л. 2–2 об. — чистые). Авторизованная машинопись. Печатается впервые.

<sup>1</sup> Речь идет о рецензии Шкловского на книгу Юэфу. *Из древних китайских песен* (1959): «Переводы Б. Вахтина мне, совсем не специалисту по этому вопросу, кажутся по их строгой простоте соответствующими духу старой песни. Мне кажется, что переводчик сделал большое дело, познакомив советского читателя с песнями Юэфу. Примечания и вступительная статья несколько кратки. Но это скорее беда многих изданий Гослитиздата, нежели вина их авторов. Книга охватывает время смены многих династий и в то же время охватывает север и юг Китая» (Шкловский 1959: 224).

<sup>2</sup> 22 ноября 1960 года Б. Вахтин был единогласно принят в секцию переводчиков при Союзе писателей. В личном деле Б. Б. Вахтина сохранилась рекомендация В. Шкловского:

В Приемную комиссию Союза Писателей ССР

Рекомендую в члена Союза Писателей Бориса Борисовича Вахтина, переводчика с китайского.

Тов. Вахтин ученик академиков В. М. Алексеева и Н. И. Конрада. Судя по прекрасно выполненному переводу, полному поэтичности и лишеного ложной красоты, тов. Б. Б. Вахтин достойный ученик великих и мудрых учителей. Кита-

истов, тем более одаренных, в нашем Союзе мало и молодой поэт-ученый нам чрезвычайно необходим. Еще раз повторяю свою рекомендацию.

Перевод ЮЭФУ и другие при заявлении прилагаются.

Виктор Шкловский [Подпись].

7 мая 1960 г.

Москва. Тел. Д7-43-96

[Получено 11 мая 1960]

См. Личное дело Б. Б. Вахтина. ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-371. Оп. 3–2. Д. 246. Л. 15  
Мы благодарим Марию Лихнину за помощь в поиске архивных документов.

<sup>3</sup> В поселке Комарово был расположен Дом творчества писателей.

<sup>4</sup> Серафима Густавовна Суок (1902–1982) — вторая жена Шкловского.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Айзеншток Ієремія. «На шляху до наукового видання творів Г. Ф. Квітки». *Радянське літературознавство* 6 (1958): 70–71.
- Пашко Оксана «Історик літератури Агапій Шамрай: текст, твір та оточення». *Слово і час* 5 (2021): 75–100 (DOI: 10.33608/0236–1477.2021.05.75–100).
- «Указатель работ по поэтике 1900–1922 гг.». Мюллер-Фрейенфельс Рихард. *Поэтика/Пер. с нем. И. Каганова, С. Паперной*. Ред. и предисл. А. Белецкий. Харьков, 1923: 201–213.
- Устинов Андрей, Бабак Галина. «Харьковский кружок “формалистов” и ОПОЯЗ». *Wiener Slavistisches Jahrbuch* 10 (2022). (Готовится к печати).
- Шкловский Виктор. О китайской народной песне. Рец. на: Юэфу. Из древних китайских песен. Предисловие, переводы и примечания Б. Вахтина. ГИХЛ, 1959». *Знамя* 9 (1959): 223–224.
- Шкловский Виктор. *Собрание сочинений*. Москва: Новое литературное обозрение, 2018. Т. 1: Революция/Сост., вступ. ст. И. Калинина.
- Sheldon Richard. *Viktor Shklovsky: An International Bibliography of Works by and about Him*. New York: Ardis, 1977.

#### REFERENCES

- Ajzenshtok Ieremiya. «Na shlyahu do naukovoogo vidannya tvoriv G. F. Kvitky». *Radjans'ke literaturoznavstvo* 6 (1958): 70–71.
- Pashko Oksana «Istoriik literaturi Agapij Shamraj: tekst, tvir ta otochennya». *Slovo i chas* 5 (2021): 75–100.
- Sheldon Richard. *Viktor Shklovsky: An International Bibliography of Works by and about Him*. New York: Ardis, 1977.
- Shklovskij Viktor. O kitajskoj narodnoj pesne. Rec. na: Iuefu. Iz drevnih kitajskih pesen. Predislovie, perevody i primechaniya B. Vahtina. GIHL, 1959». *Znamya* 9 (1959): 223–224.
- Shklovskij Viktor. *Sobranie sochinenij*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2018. T. 1: Revoluciya. Sost., vstup. st. I. Kalinina.
- «Ukazatel' rabot po poetike 1900–1922 gg.». Miuller-Freienfel's Richard. *Poetika/Per. s nem. I. Kaganova, S. Papernoj*. Red. i predisl. A. Beleckij. Har'kov, 1923: 201–213.
- Ustinov Andrej, Babak Galina. «Khar'kovskij kruzhoz “formalistov” i OPOIAZ». *Wiener Slavistisches Jahrbuch* 10 (2022). (Gotovitsia k pechati).

Галина Бабак, Богдан Цимбал

В. Б. ШКЛОВСКИ И Ј. Ј. АЈЗЕНШТОК.  
ПИСМА РАЗНИХ ГОДИНА (1920–1960)

Резиме

Понуђени материјал представља прву публикацију писама Виктора Шкловског, једног од оснивача ОПОЈАЗ-а, и Јеремије Ајзенштока, украјинског књижевног критичара, члана „харковског круга формалиста“ 1920-их година. Преписка двојице истакнутих представника руске и украјинске културе XX века служи као важан доказ блиских пријатељских и професионалних контаката и размене научних сазнања. Писма В. Шкловског објављена су из неописаног архива Ј. Ајзенштока, која се чува у Институту за књижевност „Т. Г. Шевченко“. Писма Ј. Ајзенштока пронађена су у Руском државном архиву за књижевност и уметност.

*Кључне речи:* Виктор Шкловски, Јеремија Ајзеншток, формалистички метод, ОПОЈАЗ, украјински формализам.

Андрей Устинов (Сан Франциско)  
abooks@gmail.com

Andrei Ustinov (San Francisco)  
abooks@gmail.com

ВКУС САХАРА: ИЗ ПОЛИТИЧЕСКОЙ БИОГРАФИИ  
ВИКТОРА ШКЛОВСКОГО (УКРАИНА, 1918 ГОД)

A TASTE OF SUGAR: ON POLITICAL BIOGRAPHY  
OF VIKTOR SHKLOVSKY (UKRAINE, 1918)

Статья предлагает реконструкцию значительного эпизода из политической биографии Виктора Шкловского, связанного с его пребыванием в Украине в 1918 году. Материал также включает публикацию его статей «Художественная жизнь большевистской России» и «Порча кинематографа», появившихся в харьковской прессе, которые наиболее полно отображают политические и эстетические взгляды Шкловского этого времени.

*Ключевые слова:* Виктор Шкловский, Украина, Киев, большевики, эсеры.

The paper offers a detailed reconstruction of an important episode in Viktor Shklovsky's political biography related to his stay in Ukraine in 1918. The material also includes publication of his "The Artistic Life of the Bolshevik Russia" and "Decay of Cinema," that fully demonstrate Shklovsky's political and aesthetic views of that time.

*Keywords:* Viktor Shklovsky, Ukraine, Kyiv, Bolsheviks, Socialist Revolutionaries.

*Памяти Саши Галушкина*

От Украины у меня еще остался сахар. Я ел его, как хлеб. Если вы не были в России с 1917 до 1921 года, вы не можете себе представить, как тело и мозг — но не как интеллект, а как часть тела — могут жалобно требовать сахара.

*Виктор Шкловский*

Пребывание Виктора Шкловского в Украине оказалось непродолжительным — с начала октября до самого исхода 1918 года — и несложным с точки зрения географии: сначала Харьков, потом Киев и снова Харьков. В марте 1919 года он уже был в Петрограде. «Питер производил на меня

впечатление после Украины города, в котором много вещей», — заметит Шкловский в *Сентиментальном путешествии* (Шкловский 1923а: 323). В специально написанном в 1984 году предисловии к переизданию этой книги он сжато напишет: «Революция пришла, как наводнение, она сорвала всё со выскажется сжато об этом периоде своей жизни, страна забурлила. Волны ее носили меня по всей стране: Петербург, Галиция, Иран, Москва, Саратов, Киев... Я воевал и писал книги. <...> С 1919 года жил в Петербурге. Это было тяжелое время, время военного коммунизма, голода, блокады. <...> Я встречаюсь с молодым Виктором Шкловским. Я знаю его, он обо мне не имеет никакого представления, но мне с ним интересно» (Шкловский 1990: 151).

Биографические обстоятельства нескольких месяцев, проведенных Шкловским в Украине, хорошо известны. «В Киеве служил в броневых гетманских войсках, участвовал в неудавшейся попытке свержения гетмана, предпринятой эсерами и “Союзом Возрождения России” <...><sup>1</sup>, — рассказывал Александр Чудаков в статье «Два первых десятилетия». — Политическая деятельность его продолжалась...» (Шкловский 1990: 17–18). «При внешней схожести с судьбами современников, — замечал Рашит Янгиров, — случай Шкловского был, пожалуй, уникальным и как ничей иной, самым причудливым образом соединил в себе политику, литературу и научную работу» (Янгиров 2002: 116). Однако именно «эсеровская» деятельность определила эту стадию его биографии, и в Украину Шкловский отправляется исключительно по политическим причинам.

Подробно он написал об этом в *Сентиментальном путешествии*, перекладываясь в своих рассказах о Великой войне на недавние наблюдения, сделанные в Украине. И эти фрагменты из первой части книги, которую Шкловский закончил в конце августа 1919 года<sup>2</sup>, отличаются от написанных спустя три года воспоминаний как раз свежими впечатлениями:

Я пошел в манеж, он был уже полон людьми, угоняющими автомобили. На броневых машинах не хватало частей. <...> Запасные части были у нас в школе. Пошел в школу. Встревоженные дежурные и дневальные были на местах. Это меня тогда удивило. Впоследствии, когда в конце 1918 года я подымал в Киеве панцирный дивизион против гетмана, я увидел, что почти все солдаты называли себя дежурными и дневальными и уже не удивился (Шкловский 2002: 25).

<sup>1</sup> В *Сентиментальном путешествии* Шкловский детально восстанавливал свою поездку в Киев и на Юго-Западный фронт (Каменец-Подольский — Черновцы — Станислав) во время Великой войны (Шкловский 2002: 40 et passim).

<sup>2</sup> Ср. замечание Шкловского: «Я пишу всё это почти через два года. Наше наступление было 23 июня 1917 года по старому стилю, а я пишу в Троицын день <т. е. 8 июня. — А. У.> 1919 года. От глухих и далеких выстрелов пушек слегка подрагивают окна дачи, в которой я живу», — и заключение первой части *Сентиментального путешествия*:

От судьбы не уйдешь, я приехал в Петербург. Я кончаю писать. Сегодня 19 августа 1919 года. Вчера на Кронштадтском рейде англичане потопили крейсер «Память Азова».

Еще ничего не кончилось (Шкловский 2002: 141).

С организацией национальных войск дело обстояло так. Офицерством город был переполнен. Даже в Киеве, при Скоропадском, я не видел такого количества серебряных погон. Солдатские же кадры создавались с трудом (Шкловский 2002: 133–134).

В декабре или в конце ноября я был в Киеве, в гетманских войсках, что кончилось угоном мною броневика и грузовика с пулеметом в Красную армию. Но об этом, и о странных перестрелках на Крещатике, и о другом многом странном когда-нибудь после.

Одним словом, здесь в Киеве, я нашел Таска. Лежал он в нетопленной квартире и еле говорил: у него была чрезвычайно сильная ангина.

Петлюровцев и гетманцев он ненавидел одинаково сильно. Странно было видеть такого энергичного человека не в деле (Шкловский 2002: 135).

Как замечает Александр Галушкин, «здесь Шкловский-писатель начинает всё чаще “мешать” Шкловскому-мемуаристу и свидетелю. В первой части “Сентиментального путешествия”, “Революция и фронт”, эта тенденция к олитературиванию описываемых событий присутствует в скрытой форме; в “Письменном столе” авторская “установка на выражение” становится более настойчивой, формируя уже определенную “картину мира” <...>» (Шкловский 2002: 7). И обращает внимание, когда Шкловский принимается за «Письменный стол». «Начинаю писать 20 мая 1922 года в Райволе (Финляндия), — открывает Шкловский вторую часть книги. — Конечно, мне не жаль, что я целовал, и ел, и видал солнце; жаль, что подходил и хотел что-то направить, а всё шло по рельсам. Мне жаль, что я дрался в Галиции, что я возился с броневиками в Петербурге, что я дрался на Днестре. Я не изменил ничего» (Шкловский 2002: 142). «Не стоит забывать, однако, — продолжает Галушкин, что эти строки писались в начале 1922 года, когда в Советской России уже шла подготовка первого показательного политического процесса — над правыми эсерами — и у Шкловского были не только “художественные” основания изображать свое прошлое именно в таком свете» (Шкловский 2002: 8).

Отъезд Шкловского в Украину напрямую связан с его политической деятельностью. В сентябре 1918 года он приезжает в Москву из Поволжья, когда понимает, что для него как для эсера-боевика значит объявление Красного террора<sup>3</sup>. «В Аткарске узнал о покушении на Ленина и об убий-

<sup>3</sup> Тогда был расстрелян брат Шкловского Николай Борисович (1891–1918):

Я не сказал самого главного.

У нас были герои.

И мы, и вы — люди. Вот я и пишу, какие мы были люди.

Брата убили после убийства Урицкого.

Его расстреляли на полигоне у Охты.

Расстреливали его солдаты его же полка. Мне рассказал это офицер, который его убивал.

Позднее убивали специальные люди.

Полк оказался дежурным.

Брат был внешне спокоен. Умер он храбро.

Имя его Николай, было ему 27 лет.

стве Урицкого, — пишет он в *Сентиментальном путешествии*. — <...> Там я собрал свои книги, по которым писал статью “О связи приемов сюжетосложения с общими приемами стиля” (эта статья — как у киплингвской сказки о ките: “Подтяжки не забудьте, пожалуйста, подтяжки!”) и отправил их почтой в Петербург. А сам уехал в Москву. <...> Приехал в Москву, сведения о провале подтвердились, я решил ехать на Украину» (Шкловский 2002: 157–158)<sup>4</sup>. Скорее всего он покинул Аткарск после решения ВЦИК от 2 сентября об объявлении Красного террора, или же после подтверждающего это решение постановления Совнаркома от 5 сентября<sup>5</sup>.

В Москве Шкловский пробыл недолго, вспоминая потом в *Сентиментальном путешествии*, как, пусть и ненадолго, но сумел оторваться от политического контекста своего бегства, благодаря Роману Яacobсону, и даже прочитал доклад в Московском Лингвистическом Кружке:

В Москве у меня украли деньги и документы в то время, как я покупал краску для волос.

Попал к одному товарищу (который политикой не занимался), красился у него, вышел лиловым. Очень смеялись. Пришлось бриться <брить голову. — А. У>. Ночевать у него было нельзя.

Я пошел к другому, тот отвел меня в архив, запер и сказал: «Если ночью будет обыск, то шурши и говори, что ты бумага».

Прочел в Москве небольшой доклад на тему «Сюжет в стихе» (Шкловский 2002: 158).

Как поясняют комментаторы *Сентиментального путешествия*, по воспоминаниям Яacobсона, Шкловский «гримировал голову, сбрасывал волосы, совершенно менялся», а тот человек, который отвел его в архив, «был тот же Р. Яacobсон, прятавший Шкловского в комнате Московского Лингвистического Кружка. По его воспоминаниям, Шкловский “был левым эсером, взрывал мосты. Я его положил на диван и сказал: ‘Если сюда придут, делай вид, что ты бумага, и шурши!’ Это у него напечатано в ‘Сентиментальном путешествии’, где ‘архивариус’ это говорит... еще существовал храм Христа Спасителя и кругом был густой кустарник. Он спрятался и спал в этом кустарнике и пришел весь в колтунах»» (Шкловский 2002: 422–423).

В Украину Шкловский пробирался в октябре 1918 года, и восстанавливал маршрут своего движения на юг в *Сентиментальном путешествии*, в том числе, не избегая политических подробностей. Как заметил А. Галуш-

---

В расстреле самое страшное, что с убитого снимают сапоги и куртку. То есть составляют снять, до смерти (Шкловский 2002: 153).

<sup>4</sup> Как замечают комментаторы *Сентиментального путешествия*, выстрелы Ф. Каплан и Л. Каннегисера 30 августа 1918 г. были выдвинуты как обвинения против эсеров, а «обвинение в покушении на Ленина было едва ли не главным на процессе эсеров 1922 г. Однако принадлежность Ф. Каплан и ее группы к эсеровской партии до сих пор остается недоказанной» (Шкловский 2002: 422).

<sup>5</sup> Ситуация Шкловского, как ни удивительно, оказалась сходной с положением Ильи Эренбурга, который печатался в эсеровских газетах. «В сентябре мне пришлось бежать из Москвы, — писал он месяц спустя М. Волошину, — ибо большевики брали меня заложником. Путь кошмарный, но кое-как доехал я» (Фрезинский 1997: 252).

кин, «жизнь в подполье, странствия по взбаламученной России, побег, преследования, переходы границы с чужими документами и проч. — все эти факты своей биографии Шкловский излагает в традициях классического авантюрного романа» (Шкловский 2002: 7)<sup>6</sup>:

Я поехал на Украину.

Ехало много народу. В Курске все служили: какая-нибудь старуха на улице идет, и она служит где-нибудь в комиссариате. В Курске спутал явки и испугал людей.

От Курска или Орла пересели на Льгов, доехали до Желобовки, а там сошли все с поезда и пошли пешком на Украину.

Шли открыто, шло народу много, все с узелками через плечо. <...>

Пришел я к проволочному ограждению, за ним немецкий солдат.

Как тяжело было идти под немца!

Собрал все слова, какие знал по-немецки, и сказал часовому. Он меня пропустил, и я попал в маленькую деревушку, всю заваленную вещами и беженцами, Коренево.

Здесь было много желтых булок, красной колбасы и синего колотого сахара.

Мы сели за самовар в одной лачуге; я и какой-то офицер, убежавший босиком из России, пили чай с сахаром и ели булки (Шкловский 2002: 158–159).

После перехода границы Шкловский направился в Харьков, но долго там не задержался. «Приехал в Харьков, здесь побыл у родных, — писал он в очерке “Белый Киев”. — Но как-то раз, зайдя на вокзал, решил ехать в Киев на несколько дней. Киев был полон людей. Нигде я не видел такого количества офицеров, как в нем. На Крещатике всё время мелькали “владимиры” и “георгии”. Город шумел, было много ресторанов. Я раз увидел, как шел нищий, вынул из сумы кусок хлеба и предложил извозчицкой лошади. Лошадь отвернулась. Это было время, когда на Украине собралась вся русская буржуазия, когда Украина была занята немцами, но немцы не могли ее высосать начисто» (Шкловский 1922: 12).

Его рассказ резко отличается от других полу-богемных воспоминаний о Киеве поздней осени 1918 года, например, Романа Гуля, с которым Шкловский через несколько лет встретится в Берлине: «Киев — переполнен. Особенно много беженцев из Совдепии. Шумящие улицы пестрят шикарными туалетами дам. Элегантные мужчины, военные мундиры. Битком набитые кафе, переполненные театры, музыка, гул, шум, проститутки, спекулянты. Но в этом чаду ощущается какая-то торопливость, предчувствие неминуемого конца. Как будто веселящиеся люди чувствуют за собой погоню и спешат провести “хоть час”. На фоне кутящей, пьющей, одуряющей толпы мелькают серые мундиры чопорных немецких офицеров и каменных сол-

<sup>6</sup> Ср. замечание Р. Янгирова: «Но всё же внешнее довлело у него над внутренним, развертываясь по канонам авантюрного романа: в той жизни Шкловского было в избытке вымышленных имен, явок, конспиративных встреч, бегств от преследователей и тому подобной нелегалщины, о которой он не любил вспоминать» (Янгиров 2002: 116).

дат — это те, кому обязана толпа своим весельем. Уверенность в близкой опасности разделяется всеми» (Гуль 1921: 60).

Несмотря на его краткость — в начале декабря Шкловский выехал в Харьков — киевский эпизод стал одним из самых значительных в его политической биографии. «В окт<ябре> вынужден покинуть Россию; перейдя границу с гетманской Украиной, приезжает в Киев, где поступает на службу в броневой дивизион гетмана Скоропадского», — резюмировал А. Галушкин (Шкловский 1990: 504). «Именно в это время он занимался “засахариванием” двигателей броневиков, что повлияло на боеспособность частей, защищавших Киев от Петлюры», — писал А. Чудаков (Шкловский 1990: 18). «Лишь один эпизод, — замечал Р. Янгиров относительно его биографии, — был удостоверен многими: в конце 1918 года эсер-боевик Виктор Шкловский занимался диверсионной работой в Киеве, в открытую выводя из строя гетманские броневики накануне обороны города от наступавших петлюровцев» (Янгиров 2002: 116–117).

Рассказ об этом дивизионе — едва ли не самый известный фрагмент второй части *Сентиментального путешествия*. Однако при всей «боевности» его повествования, Шкловский вводит здесь совсем иную ноту — того самого сожаления, о котором он пишет в зачине «Письменного стола». Несмотря на подспудную невозмутимость, остранный взгляд наблюдателя, будто всё происходящее закономерно, каким чудовищным бы оно ни было, в его воспоминаниях о Киеве звучит эта нота жалости, почти отчаяния:

Меня попросили поступить в броневой дивизион на случай.

Я сперва пошел в крепость, в отряд Скоропадского. <...>

Но я не поступил непосредственно к Скоропадскому, а выбрал 4-ый автопанцырный дивизион. Команда была русская. Всё те же шоферы, но более большевистски настроенные. Кругом была слышна только русская речь. Меня приняли хорошо и поставили на ремонт машин. Одновременно со мной в дивизион поступило несколько офицеров с той же целью, как и моя. <...>

Солдаты броневое дивизиона были по существу большевики, а себя презирали за службу гетману.

И это ничего не значит. <...>

А меня в 4<-м> автопанцырном солдаты считали большевиком, хотя я прямо и точно говорил, кто я.

От нас брали броневики и посылали на фронт, сперва далеко в Коростень, а потом прямо под город и даже в город на Подол.

Я засахаривал гетмановские машины.

Делалось это так: сахар песком или кусками бросается в бензиновый бак, где, растворяется, попадая в жиклер (тоненькое калиброванное отверстие, через которое горячее идет в смесительную камеру). Сахар, вследствие холода при испарении застывает и закупоривает отверстие. Если жиклер продуть, то его опять забьет<sup>7</sup>. Но машины всё же выходили, и скоро их поставили вне нашего круга работы в Лукьяновские казармы.

<sup>7</sup> В книжном издании Шкловский вносит пояснение: «Можно продуть жиклер шинным насосом. Но его опять забьет» (Шкловский 2002: 165). Ср. отмеченную М. Чудаковой

Людей кормили очень хорошо и поили водкой.

А вокруг города ночью блистали блески выстрелов.

У Союза Возрождения была своя часть на Крещатике, но он не комплектовал и вообще вел себя более, чем не уверенно.

Офицерство и студенчество было мобилизовано. У университета стреляли и убили за что-то студентов (Шкловский 1922: 13–15)<sup>8</sup>.

Шкловский намеренно перерабатывает свой очерк для книжного издания. К харьковскому эпизоду Шкловский добавляет в *Сентиментальном путешествии* рассказ о своем другом брате, Евгении Борисовиче (1881–1919):

Приехал в Харьков, побывал у родных.

В Харькове увидел своего старшего брата, доктора Евгения Шкловского.

Через год он был убит.

Он вел поезд с ранеными; напали на поезд и начали убивать раненых.

Он стал объяснять, что этого нельзя делать. До революции ему раз удалось остановить в городе Острове холерный бунт. Здесь это было невозможно. Его избили, раздели, заперли в пустом вагоне и повезли.

Фельдшер дал ему пальто.

Его перевезли в Харьков, здесь он отправил записку к родным.

Те долго искали на путях. Нашли, вымолили и положили в госпиталь, где он умер от побоев в полном сознании. Сам шупал, как останавливался его пульс.

Он сильно плакал перед смертью.

Убили его белые или красные.

Не помню, действительно — не помню. Убит был он несправедливо (Шкловский 2002: 160).

Так его книга приобретает характер не столько воспоминаний, сколько «человеческого документа»<sup>9</sup>. И тогда его рассказ об «эсеровской» деятельности в Киеве отходит на второй план: «Мы не решались на переворот, мы боялись резни русских с русскими<sup>10</sup>. наших (с. р.) в Киеве было доволь-

дословную цитату из *Сентиментального путешествия* в *Белой гвардии* М. Булгакова: «Какая-то дрянь осела в жиклерах, и сколько их ни продували шинными насосами, ничего не помогало» (Чудакова 1988: 263).

<sup>8</sup> Ср.: (Шкловский 2002: 161–165). Как поясняли комментаторы *Сентиментального путешествия* в отношении последнего абзаца, «14 ноября П. Скоропадский издал приказ о запрещении собраний и манифестаций, закрытии высших учебных заведений и введении комендантского часа. В тот же день прошла студенческая демонстрация протеста, при разгоне которой было убито 8 человек, и 12 ранено (как сообщала киевская печать)» (Шкловский 2002: 425).

<sup>9</sup> В июле 1979 г. Шкловский писал Виктору Конечкому: «Был у меня старший брат (от другой матери) Евгений. Большевик еще до войны. Он считался хорошим пианистом и превосходным хирургом. Служил в войну 1914 года в артиллерии врачом. Встретился я с ним мельком, вольноопределяющимся. Когда взяли наши Перемышль, только Евгений догадался снять план города. Пригодился, когда мы Перемышль потеряли. Потом он был в Париже. В Москве... Убили его на Украине зеленые. Он вез поезд (надо было сказать “вёл”) с ранеными, затем отстреливался. Умер он в Харькове» (Конечкий 2006: 317).

<sup>10</sup> Говорящая опечатка была выправлена в книжной версии: «Мы не решались на переворот, боясь розни русских с русскими. С. р. в Киеве было довольно много, но организация была в обмороке и сильно была недовольна своей связью с Союзом возрождения»

но много, но организация была в обмороке и сильно была недовольна своей связью с Союзом Возрождения» (Шкловский 1922: 15). Как замечает Галушкин, «после неудавшегося переворота, устроенного эсерами и “Союзом Возрождения России” с целью свержения Скоропадского <...>, ареста Колчаком Уфимского совещания и, очевидно, не без связи с некоторым “левением” эсеровской партии, в конце 1918 г. Шкл<овский> принимает решение отказаться от политической борьбы» (Шкловский 1990: 504–505).

Называя возможные причины для такого решения, необходимо учитывать, что к этому времени его увлечение идеей революции уже исчерпало себя. «Шкловский не революционер-профессионал, а дилетант от революции, — иронизировал в отзыве на его книгу *Революция и Фронт* (Пг., 1922) активный член партии эсеров и литературный критик Марк Слоним, который, тем не менее, не мог не отметить неожиданной искренности рассказов Шкловского о войне. — Многие из его наблюдений случайны и отрывочны. <...> Шкловский не боится признаться, что он сам когда-то верил в то, над чем теперь смеется: верил в дем<о>кратизм, в анекдотическую свободу слова и действий каждого гражданина, в силу убеждения и речей, в возможность наступления, подготовленного не артиллерийским огнем, а митингами. И поэтому в изложении его есть та внутренняя искренность, которая столь важна в воспоминаниях» (Слоним 1923: 77)<sup>11</sup>.

Как замечает А. Галушкин, «Шкловский — и это очень показательно — почти не пишет о причинах такого решения. К примеру, об одном из важнейших событий в истории эсеровского движения он сообщает <...>: “В редакции я узнал об аресте Колчаком Уфимского совещания. <...> Я упал на пол в обмороке, как срезанный. Это первый и единственный мой обморок в жизни. Я не знал, что судьба Учредительного собрания меня так волновала”. <...> Решение же было принято Шкловским “всерьез и надолго”. С каждым годом он всё реже и реже упоминал о своем политическом прошлом, а потом вовсе отказывался говорить на подобные темы. Автору этих строк пришлось часто общаться со Шкловским в начале 1980-х, и лишь один раз, в ответ на очередной вопрос о том, что связывало его с эсерами, девяностолетний Шкловский после долгой паузы задумчиво пробормотал: “Храбрые люди”» (Шкловский 2002: 8–9).

С этим решением об отказе от политической деятельности — после занятия Киева армией Семена Петлюры 14 декабря 1918 года — он уезжает в Харьков. В 1922 году, когда 14 или 15 марта «под угрозой ареста (в связи с прошлой деятельностью в партии с.-р. и несмотря на амнистию) Шклов-

---

(Шкловский 2002: 165). Обращу внимание на отсутствие самоопределения «наших» в следующем предложении — это дополнительная минимизация связей Шкловского с эсерами в *Сентиментальном путешествии*.

<sup>11</sup> Ср. иную интерпретацию «эсеровской» деятельности Шкловского в Киеве: «Его героический опыт не был засчитан в партийный “послужной список” и, несмотря на свой нешуточный эффект, воспринимался как романтический авантюризм: “Шкловский — не революционер-профессионал, а дилетант от революции”» (Янгиров 2002: 117).

ский по льду Финского залива» (Шкловский 1990: 18) бежит в Финляндию, он сравнивает свой ледовый переход с занятием Киева:

Днем в город вошел Петлюра.

<...> Петлюровцы входили в город строем. <...> Народ встретил их толпами и говорили между собою во всеуслышание:

«Вот говорили гетманцы, что банды идут, какие банды. Войска настоящие». —

Это говорилось по-русски и для лояльности.

Бедные, им так хотелось восхищаться.

Когда я переходил через лед из России в Финляндию, то встретил в рыбацкой будке на льду одну даму. Когда мы с ней вышли на берег и нас арестовали финны, то она всё время хвалила Финляндию, от которой видела сажен десять.

Но бывает и худшее горе. Оно бывает тогда, когда человека мучают долго, и он уже «изумлен», т. е. уже ушел из ума, так об иступленном говорили при пытке дыбой, и вот мучается человек, и кругом холодное и жестокое дерево; а руки палача или его помощника, хотя и жестокие, но теплые и человеческие, т. е. какие-то подобные нашим. И щекой ласкается человек к теплым рукам, которые его держат, чтобы мучить.

Это мой кошмар.

Петлюровцы вошли в город (Шкловский 1922: 16–17)<sup>12</sup>.

В Харькове Шкловский еще раз убеждается в своем решении, сохраняя при этом откровенную неприязнь к большевикам. Это заметно по двум его здешним публикациям. 11 декабря он печатает во втором выпуске газеты *Новая Россия*, которая издавалась в Харькове с 10 декабря 1918-го по 3 января 1919 года, статью «Художественная жизнь большевистской России»<sup>13</sup>. Как замечал разыскавший ее Андрей Крусанов, «солидаризировавшийся с футуристами в идейно-художественной области, В. Шкловский резко разошелся с некоторыми из них в сфере политики» (Крусанов 2001: 173), вот отчего эта статья «освещала события с откровенной партийной тенденциозностью, а также с явной неосведомленностью о тех изменениях, которые в это время произошли с определением и пониманием самого термина “футуризм”. Между тем изменения эти носили принципиальный характер: футуризм стал пониматься не только как движение в рамках искусства, но и как движение за пределами последнего: в социально-политической сфере» (Крусанов 2001: 173–174). Тем не менее, резкий антибольшевистский пафос Шкловского выражен уже в самом начале его памфлета: «По странной случайности футуризм сделался официальным искусством в большевистской России» (Шкловский 1918а: 4)<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> Ср.: (Шкловский 2002: 168–169).

<sup>13</sup> Эта ежедневная кадетская газета была закрыта большевиками после вступления в Харьков частей РККА 3 января 1919 года. Всего за этот период вышел 21 номер *Новой России*.

<sup>14</sup> Ср. комментарий А. Крусанова: «Редакция газеты “Новая Россия” сделала здесь следующее примечание: “Форма ‘большевистский’, ставшая, к сожалению, общепринятой, является несомненным варваризмом. Форма ‘большевицкий’ — единственно правильная,

В отличие от «Художественной жизни большевистской России», еще заряженной боевым пафосом «эсеровского» движения, другая статья Шкловского «Порча кинематографа», которая появилась 22 декабря в № 7 харьковского *Театрального журнала* и была обнаружена А. Галушкиным (Янгиров 2002: 117), свидетельствует о его отходе от политической деятельности<sup>15</sup>. Даже инвектива по адресу Владимира Маяковского: «Но литература и литературщики, притягиваемые идеей завоевать новый рынок труда, пришли и захватили кинематограф. Они сделали из него зеркало театра и романа, зеркало тусклое и нудное. Куприны, Нагродские, футурист Маяковский, все они повинны в удушении художественных возможностей кинемо, в навязывании ему традиций дурного театра» (Шкловский 1918b: 6), — лишена соответствующей риторики.

«Статью “Порча кинематографа”, написанную им в смутную пору украинской „эпопеи“<sup>16</sup>, — комментировал Р. Янгиров это “возможно, первое печатное выступление Шкловского об искусстве экрана”, — можно признать поразительной по прозорливости декларацией принципов нового кинематографа, тогда как до их реального осуществления еще должны были пройти годы, а творческая энергия отвергаемого раннего русского кино была еще в своем зените. Предложив читателю эскиз знаменитой впоследствии теории литературной эволюции, Шкловский продемонстрировал органичность двух ипостасей — словесника и кинематографиста, и предвосхитил пафос творцов нового киноискусства, в какой-то степени, возможно, предопределив своими мыслями направление их коллективных поисков в последующее десятилетие» (Янгиров 2002: 117–118)<sup>17</sup>.

---

как соответствующая и живому произношению, и грамматике (сравни: ‘мужицкий’, ‘казаккий’ <i>и> т. п.)» (Крусанов 2001: 176–177).

<sup>15</sup> Первый номер *Театрального журнала* появился 12 октября 1918 г. и выдержал восемь выпусков — последний вышел в свет 29 декабря. «В журнале, наряду с репертуаром харьковских театров, хроникой театральной жизни Харькова и других городов, помещались программные и дискуссионные статьи по проблемам театра. <...> С рецензиями и обзорами выступали такие критики, как П. Краснов (псевдоним — Петроний), В. Королевич, профессор университета А. Станкевич, А. А. Смирнов, И. С. Туркельтауб <...> и многие другие авторы <...>. Музыкальную жизнь освещал композитор Борис Яновский. Можно упомянуть также В. Шкловского, в тот момент находившегося в Харькове и написавшего для журнала заметку о проблемах кинематографа. В журнале также публиковались и литературные материалы — стихи А. Вертинского, М. Волошина, рецензии на вновь выходявшие книги» (Полякова 2011: 113–114).

<sup>16</sup> См. объявление в газетной хронике: «Вышел 7-ой номер “Театрального журнала”, содержащий статьи. И. Туркельтауба, Анны Ли (“Экран и ритм”), Виктора Шкловского (“Порча кинематографа”), Я. Бруксона, театральные обзоры Вл. Королевича, И. Турского и П. Краснова и др., пьеса Вл. Королевича “Танго трех”, корреспонденции и др.» (*Новая Россия* (Харьков) 14 (26 декабря 1918): 4).

<sup>17</sup> К украинской библиографии Шкловского относятся также перепечатки его фельетонов из петроградской газеты *Жизнь Искусства* в харьковском журнале *Художественная Мысль* в 1922 г.: «Крыжовенное варенье» появилось в № 4 (стр. 13–14), а «Искусство цирка» в № 5 (стр. 9). Оба фельетона вошли в его сборник *Ход коня* (Шкловский 1923b: 46–50; 138–141).

В самом конце декабря 1918 года (или в начале 1919-го) Шкловский отправляется в Россию<sup>18</sup>, повторяя маршрут своего возвращения с фронта. «И так по дивно красивой, идущей по верху скалистого берега Днестра дороге через Могилев, я добрался в Киев, — вспоминал он июль 1917 года. — Оттуда на полу, в купе, в Питер. <...> В Питере меня опять положили в лазарет, но увидав, что я жив и, очевидно, не скоро умру, — отпустили. Я был как солдат освобожден от службы. Так кончился первый мой выезд на фронт. Первый за время революции» (Шкловский 2002: 73)<sup>19</sup>. На этот раз Шкловский уезжал из Украины, приняв твердое решение, о том, как дальше строить свою биографию — на стыке гуманитарной науки, литературы, журналистики и кино, но уже без политики.

---

<sup>18</sup> «За политическую благонадежность Шкл<овского> поручился перед Я. Свердловым Горький <...>, — замечал А. Галушкин; — “дело” Шкл<овского> было прекращено. Указом ВЦИК от 27 февр<аля> 1919 г. членам партии эсеров – по Саратовскому процессу — была объявлена амнистия» (Шкловский 1990: 505). В одном из вариантов своей автобиографии (1970–1971) Шкловский написал об «украинской эпопее» достаточно завуалировано: «Боялся ареста. Я ушел на Украину. Попал в Киев. Увидел белую Россию. В Киеве поступил шофером в броневой дивизион гетмана Скоропадского <...> С Украины я вернулся из поезда, пробрался в Питер пешком и на местных поездах и явился к Горькому. “Горький направил меня в Москву к Якову Свердлову”» (*Советские писатели* 1972: 708).

<sup>19</sup> Воспоминания Шкловского об Украине и во время Великой войны и в 1918 г. проникают в его литературную критику, например, в эссе «Исаак Бабель» (1924): «Потом в Харькове, проезжая раненым, услышал я, что Бабеля убили в Конной армии. Судьба, не спеша, сделала из всех нас сто перестановок» (Шкловский 1990: 366), — а также в публицистику, как в фельетон «Самоваром по гвоздям» (1920):

Если взять самовар за ножки, то им можно вбивать гвозди, но это не его прямое назначение.

Я видел войну, я сам топил печи роялем в Станиславове и жег на кострах ковры, поливая их постным маслом, запертый в горах Курдистана. Сейчас я топлю печь книгами. Я знаю законы войны и понимаю, что она по-своему переформирует вещи, то обращая человека в четыре пуда с половиной человечины, то ковер в суррогат фитиля.

Но нельзя рассматривать самовар с точки зрения удобства вбивания им гвоздей или писать книги так, чтобы они жарче горели. Война — нужда — переформирует вещи по-своему, но старую вещь она рассматривает просто, как материал, и это грозно и честно, но изменять назначение вещи, сверлить ложкой двери, бриться шилом и уверять, что все обстоит благополучно, это не честно (Шкловский 1923b: 42–43).

В предварительном варианте, предназначенном для *Жизни Искусства*, этот мемуарный фрагмент отсутствует, ср.: (Шкловский 1990: 493).

**Художественная жизнь большевистской России<sup>20</sup>**

По странной случайности футуризм сделался официальным искусством в большевистской России. По крайней мере, мы видим в ней проекты марок работы Натана Альтмана, герб работы Малевича, Татлина в изобразительном отделе комиссариата искусств, и Артура Лурье в роли руководителя «Всероссийской музыки». В это же время к постановке в советских театрах готовятся вещи Василия Каменского и Владимира Маяковского. Но насколько советская власть не народна, настолько же чуждо пролетариату и ее «придворное» футуристическое искусство. Не народным, но только личным вкусом или снобизмом А. В. Луначарского, отчасти признанием Максима Горького, отчасти готовностью к услугам, проявленное отдельными футуристами перед советской властью, — объясняется то, что кормление многих из них принято на государственный счет.

Во всяком случае, все это напоминает не Курбэ на службе Парижской коммуны, а, скорее, оранжерейное возрождение искусств при дворе Карла Великого.

Ни обывательские, ни рабочие массы не поняли футуризма, не захотели его. Они жалуются, как это было в Выборгском районе, на эти непонятные картины, на эти нарисованные заводы, надоевшие им, на красную краску, напоминающую кровь, которой уже довольно...

Первого мая украшение города было поручено футуристам... Был прекрасный день. Светило солнце, и было мало народу. Бродили люди по улицам и даже не смотрели, не сердились на громадные, самые «левые» полотна со «сдвигами» и разложением цветов.

То же происходило с празднованием годовщины большевистской революции. Отпущено было на праздник в Петрограде керенок на 18 миллионов, сотни тысяч аршин материи... Всё это делалось именем народа, но до народа не дошло, и народ на всё смотрел, как на чужое.

А искусству это обходится дорого, так как передовые художники силятся родить то, что еще не выношено, стараются связать то, что не связуемо: искусство и политику.

Почему некоторые художники идут на советскую службу, почему они не остались верны своей независимости, голодной, но гордой? Потому, что сейчас нет никакого покупателя, кроме государства, нет выставок, нет несоветских театров, нет ничего, кроме руки разных пролеткультов, руки, из которой щедро летят на ветер легкие, целыми вагонами печатаемые керенки.

И несмотря на громадные суммы, которые сейчас тратятся на искусство, всё, что создается им теперь, не грандиозно, а, скорее, банально.

---

<sup>20</sup> Печатается по публикации А. Крусанова, снабдившим ее подробным реальным комментарием (Крусанов 2001: 174–177).

Просто плох вновь поставленный в Москве памятник Радищеву с закинутой головой и раздавленным черепом; тривиален и как будто выштампован в Германии бюст, вернее — голова Лассалья, поставленная в Петрограде на Невском проспекте, верх банальности — обелиск, построенный на месте снятого памятника Скобелеву. Обелиск оштукатурен под гранит, памятники гипсовые «под мрамор» и «под бронзу», все временного, барачного строения.

В области литературы, после «Скифов», в которых Иванов-Разумник спешно устанавливал связь между стихами Есенина и разгоном Учредительного Собрания, а Блок наслаждался в поэме «Двенадцать» ароматом противоречий, вышел «Апокалипсис» В. В. Розанова, странная книга — юдофильская и «реакционная», «Человек» Маяковского с прекрасным по величественной иронии описанием неба и «бутафории миров». Его же юбилейная «Мистерия-буфф», что-то вроде обозрения революции в стихах (самое слабое произведение Маяковского), сделанное в виде одного сплошного каламбура, — идет в театре «Музыкальной Драмы» с декорациями Малевича. «Последние стихи» Зинаиды Гиппиус, «Фарфоровый павильон» и «Мик» Гумилева, «Голубень» Есенина, мелкие издания товарищества «Сегодня» и немногие другие.

В Москве Андрей Белый, Вячеслав Иванов и «настойчивый покойник» Валерий Брюсов открыли студию стиховедения.

Журналов нет; в Петрограде издает тощее «Пламя» Совет Северной Коммуны, но журнал — типа еженедельника — живет больше переводами; в провинции при совдепах издаются тоже тетрадки, разные «Горнила» и т. п., полные на 99% хлама не большевистского. Безвременье, безумные цены на издания и общее угнетенное настроение опустошили русскую литературу.

А победителям нечего сказать. Не имея пролетариата, можно разыграть подобие пролетарской революции, но нельзя создать, даже при помощи «Пролеткульта», новой культуры.

## ПРИЛОЖЕНИЕ II

*Виктор Шкловский*

### **Порча кинематографа<sup>21</sup>**

В истории искусства и, в частности, в истории литературы наблюдается любопытное явление. Новая эпоха обыкновенно культивирует не непосредственно предшествующие ей формы искусства, а или формы прежде прошедшие, или, и это особенно характерно, обращается к традициям младших ветвей художественной эволюции. Так, например, расцвет рус-

<sup>21</sup> Печатается по републикации Р. Янгирова (Янгиров 2002: 125); см. также его примечания на стр. 126.

ского романа в 19 веке является продолжением не «большой литературы» 18 века, а дальнейшим развитием презираемых, вне «литературы» находящихся рукописных романов. В художественном творчестве, находящемся вне влияния официального искусства, хранятся и развиваются иные традиции и создаются новые формы, которые потом проходят в «большое искусство», канонизируются им и его обновляют. Так, в начале средних веков, очевидно, из народных традиций проникла в литературу рифма и обновила уже мертвеющие формы стиха.

Вот почему мы с верой глядели на кинематограф. Там, прикрывшись от литературы уличным плакатом и замаскировавшись электрическими огнями, казалось, создавались новые формы игры, которые могли заменить старые, до конца использованные традиции агонизирующего театра. Уже создавалась новая комедия масок. Публика кинемо, свободная от Белинского и Станиславского, не требовала от экрана перевоплощения героев. Нет, она создавала новые маски, новые традиции арлекинад. Макс Линдер, Глупышкин, Поксон — вот те постоянные типы, в которых отличалась кинематографическая комедия. Погоня и акробатизм сделали душу ее.

Но литература и литературщики, притягиваемые идеей завоевать новый рынок труда, пришли и захватили кинематограф. Они сделали из него зеркало театра и романа, зеркало тусклое и нудное. Куприны, Нагродские, футурист Маяковский, все они повинны в удушении художественных возможностей кинемо, в навязывании ему традиций дурного театра.

Экран, рожденный для изобретения действия, обратили в пристанище громовой психологии всяких настроений. Появились всякие «Позабудь про камин» и прочие пародии на литературу.

Сейчас уже исчезли надежды на эволюцию русского кинематографа. Есть еще слабая вера в европейские фильмы. Англо-саксы, смогшие создать театр-варьете, могут по-своему использовать возможности кинематографа, хотя бы в виде развития в фабулах его традиций авантюрного романа. Может быть, традиции французских балаганов спасут французский театр от засилия литературщины. Русский же кинематограф уже обращен в поддobie театра. Он уже загримирован под покойника.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Гуль Роман. «Киевская эпопея (ноябрь–декабрь 1918 г.)». *Архив русской революции, издаваемый И. В. Гессеном*. Т. II. Берлин: Слово, 1921: 59–86.
- Конецкий Виктор. *Ненаписанная автобиография*. Сост. Т. Акулова. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2006.
- Крусанов Андрей. «Из истории русского футуризма». *Russian Studies* 4 (2001). Т. 3: 173–183.
- Полякова Юлиана. «Театральная периодика Харькова (1917–1933): Типология, тематика, проблематика». *Вісник Одеського національного університету*. (Серія: Бібліотекознавство, бібліографознавство, книгознавство) 16 / 1–2 (2011): 110–126.
- С<лоним> Марк. «Книги о революции». *Воля России* (Прага) 2 (31 января 1923): 74–80.
- Советские писатели: Автобиографии*. Т. IV. Москва: Художественная литература, 1972.

- Фрезинский Борис. «Илья Эренбург в Киеве (1918–1919)». *Минувшее: Исторический альманах*. Т. 22. Ред. В. Аллой. Санкт-Петербург: Atheneum — Феникс, 1997: 248–335.
- Чудакова Мариэтта. *Жизнеописание Михаила Булгакова*. Серия: Писатели о писателях. Москва: Книга, 1988.
- Шкловский Виктор 1918а. «Художественная жизнь большевистской России». *Новая Россия* (Харьков) 2 (11 декабря 1918): 4.
- Шкловский Виктор 1918б. «Порча кинематографа». *Театральный Журнал* (Харьков) 7 (22 декабря 1918): 6.
- Шкловский Виктор. «Белый Киев. (Из книги “Сантиментальное Путешествие”»)». *Воля России* (Прага) 31 (15 октября 1922): 11–19.
- Шкловский Виктор. *Сантиментальное путешествие. Воспоминания 1917–1922*. Москва — Берлин: Геликон, 1923а.
- Шкловский Виктор. *Ход коня. Сборник статей*. Москва — Берлин: Геликон, 1923б.
- Шкловский Виктор. *Гамбургский счет: Статьи — воспоминания — эссе (1914–1933)*. Сост. А. Ю. Галушкина и А. П. Чудакова. Пред. А. П. Чудакова. Коммент. и подг. текста А. Ю. Галушкина. Москва: Советский писатель, 1990.
- Шкловский Виктор. «Еще ничего не кончилось...». Пред. А. Галушкина. Коммент. А. Галушкина, В. Нехотина. Москва: Пропаганда, 2002.
- Янгиров Рашит. «„Я чарлю, ты чарлишь, он чарлит, мы чарлим...“. О забытом кинематографическом наследии Виктора Шкловского». *Кинovedческие записки* 61 (2002): 116–147.

## REFERENCES

- Chudakova Marietta. *Zhizneopisanie Mihaila Bulgakova*. Seriya: Pisateli o pisatelyah. Moskva: Kniga, 1988.
- Frezinskij Boris. «Il'ya Erenburg v Kieve (1918–1919)». *Minuvshee: Istoricheskij al'manah*. T. 22. Red. V. Alloj. Sankt-Peterburg: Atheneum — Feniks, 1997: 248–335.
- Gul' Roman. «Kievskaya epopeya (noyabr' — dekabr' 1918 g.)». *Arhiv russkoj revolyucii, izdavaemyj I.V. Gessenom*. T. II. Berlin: Slovo, 1921: 59–86.
- Koneckij Viktor. *Nenapisannaya avtobiografiya*. Sost. T. Akulova. Sankt-Peterburg: Azbuka-klassika, 2006.
- Krusanov Andrej. «Iz istorii russkogo futurizma». *Russian Studies* 4 (2001). T. 3: 173–183.
- Polyakova Yuliana. «Teatral'naya periodika Har'kova (1917–1933): Tipologiya, tematika, problematika». *Visnik Odes'kogo nacional'nogo universitetu*. (Seriya: Bibliotekoznavstvo, bibliografoznavstvo, knigoznavstvo) 16/1–2 (2011): 110–126.
- Shklovskij Viktor 1918a. «Hudozhestvennaya zhizn' bol'shevistskoj Rossii». *Novaya Rossiya* (Har'kov) 2 (11 dekabrja 1918): 4.
- Shklovskij Viktor 1918b. «Porcha kinematografa». *Teatral'nyj Zhurnal* (Har'kov) 7 (22 dekabrja 1918): 6.
- Shklovskij Viktor. «Belyj Kiev. (Iz knigi „Santimental'noe Puteshestvie“»)». *Volya Rossii* (Praga) 31 (15 oktyabrja 1922): 11–19.
- Shklovskij Viktor. *Sentimental'noe puteshestvie. Vospominaniya 1917–1922*. Moskva — Berlin: Gelikon, 1923a.
- Shklovskij Viktor. *Hod konya. Sbornik statej*. Moskva — Berlin: Gelikon, 1923b.
- Shklovskij Viktor. *Gamburgskij schet: Stat'i — vospominaniya — esse (1914–1933)*. Sost. A. Yu. Galushkina i A. P. Chudakova. Pred. A. P. Chudakova. Komment. i podg. teksta A. Yu. Galushkina. Moskva: Sovetskij pisatel', 1990.
- Shklovskij Viktor. «Eshche nichego ne konchilos...». Pred. A. Galushkina. Komment. A. Galushkina, V. Nekhotina. Moskva: Propaganda, 2002.
- S<lonim> Mark. «Knigi o revolyucii». *Volya Rossii* (Praga) 2 (31 yanvara 1923): 74–80.
- Sovetskie pisateli: Avtobiografii*. T. IV. Moskva: Hudozhestvennaya literatura, 1972.
- Yangirov Rashit. «„Ya charlyu, ty charlish', on charlit, my charlim...“. O zabytom kinematograficheskom nasledii Viktora Shklovskogo». *Kinovedcheskie zapiski* 61 (2002): 116–147.

Андреј Устинов

УКУС ШЕЋЕРА: ИЗ ПОЛИТИЧКЕ БИОГРАФИЈЕ ШКЛОВСКОГ  
(УКРАЈИНА, 1918. ГОДИНА)

Резиме

Чланак нуди реконструкцију значајне епизоде из политичке биографије Виктора Шкловског у вези са његовим боравком у Украјини 1918. године. Материјал такође укључује његове објављене чланке „Уметнички живот бољшевичке Русије“ и „Кварење филма“, који су се појавили у харковској штампи и који најпотпуније одражавају политичке и естетске погледе Шкловског тог времена.

*Кључне речи:* Виктор Шкловски, Украјина, Кијев, бољшевици, есери.

Галина Бабак  
Centre for Advanced Study Sofia (CAS)  
babakgalin@gmail.com

Андрей Устинов (Сан Франциско)  
abooks@gmail.com

Galina Babak  
Centre for Advanced Study Sofia (CAS)  
babakgalin@gmail.com

Andrei Ustinov (San Francisco)  
abooks@gmail.com

## УКРАИНСКИЙ ПРОМЕЖУТОК ВИКТОРА ШКЛОВСКОГО THE UKRAINIAN INTERVAL OF VIKTOR SHKLOVSKY

В работе обсуждается история появления двух печатных выступлений Шкловского в Украине. Авторы реконструируют исторические обстоятельства и контекст визита В. Шкловского в Харьков в 1926 году. Материал также включает публикацию его статьи «Цемент и Мандат» и письма Шкловского к украинскому историку литературы Александру Белецкому.

*Ключевые слова:* Виктор Шкловский, Харьков, формальный метод, *Третья фабрика*, ОПОЯЗ.

The essay examines the history of Viktor Shklovsky's little-known publications in Ukrainian periodicals. The authors reconstruct historical circumstances of his visit to Kharkiv in 1926. They also publish Shklovsky's essay "Cement and Mandate," as well as his letter to Alexander Beletsky, a prominent Ukrainian literary historian.

*Keywords:* Viktor Shklovsky, Kharkiv, formal method, *Third Factory*, ОПОЯЗ.

Я заговорил с ними об Украине. Я думал,  
что это большой и важный вопрос.

*Виктор Шкловский*

Возвращение Виктора Шкловского из эмиграции предусматривало, в том числе, его проживание в Москве и, как можно догадаться, присталь-

ное наблюдение за его перемещениями<sup>1</sup>. Начиная с октября 1923 года, когда он наконец выехал из Берлина, хотя о разрешении на возвращение еще за месяц до того писал Максиму Горькому: «Хожу по улицам и пою. 15<-го сентября> уезжаю в Россию. Паспорта еще нет. Делаю всё самым глупым образом. Знаю, что не так, и всё-таки делаю. <...>» (Шкловский 1993: 39), — он оказался под надзором соответствующих органов. И всё же Шкловский решился на этот шаг, последствия которого он осознавал заранее. «Итак, я еду и остальное зависит от крепости моих костей, — признавался он Горькому в том же письме. — <...> Придется лгать, Алексей Максимович. Я знаю, придется лгать. Не жду хорошего» (Шкловский 1993: 39–40).

Самым непереносимым в этом столичном заточении, помимо очевидных бытовых сложностей, оказалась оторванность Шкловского от других участников ОПОЯЗа — Юрий Тынянов, Борис Эйхенбаум и Борис Томашевский остались в Петрограде<sup>2</sup>, — а также категорическая невозможность возобновления научной работы в том виде, в каком он ее представлял себе в Берлине. «Люсик, очень тяжело без родины, — писал Шкловский жене в июне 1923 года. — В России без меня разваливается мое дело, разваливается и уже остановилось. Леф халтурит, ОПОЯЗ молчит. <...> Я обязан работать и хочу в Россию» (Шкловский 1990: 507). Только через три месяца после возвращения из Берлина ему удастся попасть в переименованный к тому времени Ленинград<sup>3</sup>.

«Приехал Витя. Стал совсем мужчиной — полный, сильный, — записал 31 января 1924 года в дневнике Борис Эйхенбаум. — В остальном — такой же. Чудак и замечательный. Прочитал его “Zoo” — прекрасная вещь. Так никто не умеет писать. Не боится теории и свободен от нее. Вечером был второй раз у меня с Юрой <Тыняновым. — Г. Б., А. У>. Повяло стариной, ОПОЯЗом <...>. В общем произвел на меня большое и очень хорошее впечатление. Замечательное существо. Таких других нет» (Эйхенбаум 1987: 529). Однако после этого триумфального возвращения в ОПОЯЗ его дальнейшие выезды из Москвы стали всё более редки. Можно предположить, что когда весной 1926 года возникла возможность командировки в Украину, Шкловский наверняка испытал радость от ослабления начальных ограничений и расширения географии его передвижений.

<sup>1</sup> Из бесед В. Шкловского с А. Галушкиным, рукопись которых находится в нашем распоряжении. Фрагменты этих записей были напечатаны уже после смерти А. Галушкина со следующим примечанием публикатора: «Спустя год с небольшим после смерти Шкловского он вернулся к этим записям и подготовил машинописную подборку (начало перепечатки помечено 11 марта 1986 г.; всего 150 с.). В данную публикацию включена примерно одна шестая часть этого материала» (Галушкин 2015: 220).

<sup>2</sup> О составе ОПОЯЗа 1920-х гг. см. в дневниковой записи Б. Эйхенбаума 15 марта 1924 г.: «В четверг 13-го у меня собрался почти полный “Опояз” (Шкловский, Тынянов, Томашевский, Якубинский, Казанский) + Жирмунский. Жирмунский никак не ожидал этого, <отому> <что> просил меня только устроить свидание с Шкловским. <...> Так он и ушел, не поняв, почему это вдруг он попал в “Опояз”» (Эйхенбаум 1998: 215).

<sup>3</sup> См.: (Устинов 2020).

Впрочем, у этой поездки оказалась и литературная составляющая, связанная с визитом Шкловского в Ленинград зимой 1925 года. «Приехал Витя — собрались вечером у меня (Опояз), — записал Эйхенбаум 24 января в дневнике. — Витя хорошо говорит о том, что мы должны заново писать непонятные работы — как лисица, которая сворачивает резко вбок, а собака продолжает нестись дальше. Вот надо бы мне с физиологическими очерками сделать такую свежую работу — пусть разбираются. Не о сюжете, не о композиции, о другом» (Чудакова 1986: 108). Тогда же он записывает свои впечатления о Шкловском: «Он несколько растерян, не совсем знает, что ему делать. Стал совсем мужчиной — крепкий, сильный энергичный, а настоящего дела для него нет. Кругом — казенщина. Жалко смотреть» (Эйхенбаум 1987: 530). Тем не менее, вернувшись в Москву, Шкловский находит «настоящее дело» — он садится писать книгу, которую закончит весной 1926 года, преодолевая смешанные чувства и отмеченную Эйхенбаумом растерянность. «Я живу плохо. Живу тускло, как в презервативе, — напишет он. — В Москве не работаю. Ночью вижу виноватые сны. Нет у меня времени для книги. <...> Нет сил сопротивляться времени и, может быть, ненужно. Может быть, время право. Оно обрабатывало меня по-своему» (Шкловский 1926: 93).

В свою очередь Эйхенбаум займется подготовкой книги *Литературный труд*, которая останется на стадии общего плана, но даст необходимый импульс в разработке его важнейшей концепции «литературного быта»<sup>4</sup>. «Литературно-общественная ситуация тех полутора-двух лет, когда обдумывалась проблема литературного быта, — отмечала Мариэтта Чудакова, — переживалась ее участниками как время выбора, имеющего биографическое значение. Об этом написана “Третья фабрика” (М., 1926) Шкловского (“Нет сил сопротивляться времени и, может быть, не нужно” (с. 93) и т. д. <...>), это отразили статьи Эйхенбаума и его дневник. 2 дек<абря> 1925 г. он записал: “Вдруг наступил тот ‘промежуток’, который я предвидел и которого так боялся. Стало ясно, что надо что-то в своей жизни и работе переделать — надо сделать какой-то переход, какое-то резкое и решительное движение”» (Чудакова 1986: 110–111). Для Шкловского таким «резким и решительным движением» стала как раз *Третья фабрика*.

Смысл этого названия он разъяснил только в самом конце книги: «Прими меня, третья фабрика жизни! Не спутай только моего цеха. А так, для страхования: — я здоров, пока сердце выдержало даже то, что я не описал. Не разбилось, не расширилось» (Шкловский 1926: 139). Историко-литературный контекст ее создания был реконструирован Александром Галушкиным<sup>5</sup>:

«Третья фабрика» начата не позднее лета 1925 г. и закончена к марту 1926 г. (дата на наборной рукописи — ИМЛИ, 224.1.1). Книга запечатлела

<sup>4</sup> См.: (Пильщиков–Устинов 2020).

<sup>5</sup> Мы воспроизводим ее здесь с восстановлением редакторских конъектур и с указанием на цитаты в принятом здесь формате.

сложный творческий кризис, пережитый Шкловским после возвращения на родину. Модель своих отношений с новой социальной реальностью, обнародованную в «Третьей фабрике», Шкловский определил еще в Берлине. «Русская интеллигенция разбита, — писал он 5 августа 1923 г. жене. — Но мы отсидимся на мастерстве» (РГАЛИ, 562.1.450). <...> Но общественно-литературная ситуация требовала большей определенности (ср.: Эйхенбаум 1987: 523) и мало способствовала реализации этой программы. К декабрю 1925 г., когда работа над «Третьей фабрикой» была в разгаре, относится выступление Шкловского в прениях по докладу К. Радека о советской печати: «Нужно уметь заказывать. Нужно знать пределы запрещения, иначе писатели перестанут писать и уйдут на другие профессии. Вы заказали товар, который нельзя сделать нашими инструментами. Мастерские находятся в отчаянии, поэтому они пьют. Наши писатели того товара, который вы заказываете, сделать не могут, и потому литературы в данный момент нет. <...> Не надо предлагать человеку описывать благополучие, когда его нет. Один писатель сказал — разрешите нам самим знать наши развязки. Разрешите нам играть на нашем инструменте так, как мы умеем. <...> Научитесь обращаться с писателями» (Журналист. 1926. № 1. С. 41). <...> «Третья фабрика» вызвала бурную полемику в печати (Шкловский 1990: 518).

В своем отзыве с говорящим названием «Книга о жизни» Эйхенбаум коснулся, в том числе, и спора Шкловского с Карлом Радеком: «Как принять “Третью фабрику”? Как выглядит она “в товаре”? В ней есть, то, что сейчас очень важно, — писательская личность. Есть голос. <...> Я думаю, что книга Шкловского будет выглядеть “в товаре” странно, но она дает то, что нужно: голос человека, думающего о своей судьбе. И в этом смысле она — поступок» (Эйхенбаум 1987: 444)<sup>6</sup>. Упоминание литературного «товара» встречается и в редакционной предисловии к публикации фрагмента из *Третьей фабрики* в харьковском журнале *Пламя*, осуществленной как будто к визиту Шкловского в Украину и, видимо, по авторской рукописи (или по гранкам), поскольку тогда книга еще не была издана:

Виктор Шкловский, один из самых остроумных и парадоксальных писателей, написал новую книгу «Третья фабрика». Первая фабрика — семья и школа, вторая — «Опояз», третья — жизнь, революция, обрабатывающая сейчас товар. Такова мысль Шкловского.

Книга носит характер мемуаров. Но разве не с волнением читали мы о детстве Толстого, разве не одни из самых значительных вещей у Горького — его воспоминания? И разве не справедлива мысль Шкловская, взятая нами в виде эпиграфа к помещаемому в *Пламени* отрывку из этой нигде еще не напечатанной вещи:

Мы воспринимаем сейчас, как литературу, мемуары,  
ощущая их эстетически<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Рецензия Эйхенбаума была опубликована в петроградской *Красной газете* (*Вечерний выпуск*. 1926. № 243. 15 октября. С. 4).

<sup>7</sup> Из предисловия к *Третьей фабрике*, получившего в книге заглавие «Продолжаю». Ср.:

Не хочется острить.  
Не хочется строить сюжет.  
Буду писать о вещах и мыслях.

Единственное расхождение между харьковской публикацией и книжным изданием содержалось в главке «Гимназия разных видов», в буквально «лирическом» отступлении, то есть о любви. В книге Шкловский «остраняется» от повествования, выдвигая на место рассказчика «красного слоника», о котором он пишет в самом начале «Первой фабрики»<sup>8</sup> и которому передает свои лирические переживания: «Красный слоник говорит довольно вяло. Он хочет говорить о любви». В журнальной публикации, он возвращает повествование себе, чтобы предохранить читателей от недоумения:

Я хочу говорить о любви.

Но любовь, как сказала мне Лариса Рейснер, — пьеса с короткими актами и длинными антрактами. Нужно уметь вести себя в антрактах...

Что же касается доктора, о котором я пишу сейчас, то я грызу его рассеянно, как солому.

Он был учеником Павлова, очень талантливым.

Плыву дальше, бью воду лапами, может быть, из нее выйдут густые, сбитые сливки<sup>9</sup>.

С той же целью, он делает пояснение, которого нет в книжном издании (отмечено нами курсивом): «Из *тогдашнего Наркомпроса* — Министерства Народного Просвещения — приезжали окружные инспектора». Однако оставляет без изменений другой каверзный комментарий: «А учителя были разные, менялись часто. Это были советские служащие, пятнадцать лет тому назад» (Шкловский 1926а: 4; ср. Шкловский 1926b: 26). Конечно, неслучайно Шкловский выбирает для харьковского журнала фрагмент из *Третьей фабрики* о том, как он учился писать у слушателя Александра Потебни<sup>10</sup>:

Как сборник цитат. <...>

Мы воспринимаем сейчас как литературу мемуары, ощущая их эстетически. Это нельзя объяснить интересом к революции, потому что с жадностью читаются и те воспоминания, которые по эпохе с революцией совершенно не связаны.

Конечно, сейчас существует и будет существовать сюжетная проза, но она существует на запасе старых навыков. (Шкловский 1926b: 8–9).

<sup>8</sup> «— Красный слоник, игрушка моего сына, пускаю тебя первым в свою книгу, чтобы другие не гордились. Красный слоник питтит. <...> Мы наштампованы разными формами, но голос у нас один, если надавить.

— Красный слоник, отодвигайся, я хочу увидеть жизнь без шутки и сказать ей нечто голосом не через пискульку» (Шкловский 1926b: 13–14).

<sup>9</sup> Ср.: Шкловский 1926b: 24–25.

<sup>10</sup> См. в комментарии А. Чудакова: «Формальная школа определила свое отношение к Потебне очень рано; многие ее идеи сформировались в процессе отталкивания от теории Потебни. <...> Впрочем, следует отметить, что в своей первой книге В. Б. Шкловский еще сочувственно ссылаясь на Потебню и А. Г. Горнфельда в вопросе о форме как главном признаке поэзии. В. М. Жирмунский считал, что различие законов поэтической и прозаической речи у Шкловского “лишь внешним образом противоречит учению Потебни. И Потебня признает разницу научного языка (или ‘языка понятий’) и поэтического языка (или ‘языка образов’). Но общий корень того и другого он видит в языковом творчестве, которое, по существу своему, поэтично”» (Тынянов 1977: 470). В напечатанной в 1919 г. в Киеве статье «Из филологических очевидностей современной науки о стихе» Шкловский отмечал, что Потебня понимал «искусство прежде всего, как басню, как ряд алгебраических формул к арифметике жизни» (Шкловский 1919: 67).

Наука бледная и тощая прилипла к страницам книжек и не могла отсюда выйти. <...> Мы почти ничего не читали. Я же писал уже прозу и о теории прозы. <...>

Пишу я и сейчас неграмотно. Поэтому, после экзамена по русскому, пошел на дом к преподавателю. Это был старый учитель из приват-доцентов, слушал когда-то Потембю, променял затем науку на службу, а служба не удалась.

Он был весь на-бок.

Пришел я к этому человеку ночью. Позвонил. Он сам открыл мне двери. Одетый в виц-мундир, и, кажется, с орденом на шее.

— Пришли. Ваша работа лежит у меня на столе. А гимназические чернила принесли?

— Не принес.

— Ну, я их сам приготовил.

И в глубокой ночи на Гулярной улице я исправлял свои ошибки в подполье.

— А вы, Шкловский, — сказал мне учитель, — посвятите мне свою магист<е>рскую работу.

Нет сейчас у меня магист<е>рской работы, не написал.

Но вот это место этой совсем не магист<е>рской работы я посвящаю вам, старый учитель. Вы пожалели мое Ъ. (Шкловский 1926а: 4).

Другая публикация Шкловского в Харькове была выполнена совсем в другом жанре, поскольку была сделана «под заказ», как свидетельствует ее подзаголовок — «Статья для “Вечернего радио”», еженедельной газеты, которая издавалась в 1924–1929 гг. РАТАУ (Радиотелеграфным агентством Украины). На волне его недавней дискуссии с К. Радеком появление этой статьи можно расценить как полемическую попытку автора изготовить на заказ «товар» для советской печати. При этом Шкловский проявляет особое усердие, чтобы в процессе производства не пострадала его основная, не «заказная» литературная продукция. Этим, в частности, объясняется многотемность статьи «Цемент и мандат», уже в заглавии которой содержится оксюморон — Шкловский использует названия двух произведений советской литературы, с идеологической точки зрения прямо противоположных друг другу<sup>11</sup>. Несмотря на «заказной» характер статьи, у чи-

<sup>11</sup> Совмещение имен Гладкова и Эрдмана представляется реакцией Шкловского на недавнее выступление А. Луначарского и соответствующие комментарии эмигрантской прессы. См. например, в культурной хронике газеты *Возрождение*:

Луначарский в статье «Достижения нашего искусства» подробно перечисляет имена авторов, прославившихся за истекший год произведений во всех областях искусства в России.

Он выделяет «четыре комсомольских стихотворцев» Безыменского, Уткина, Жарова и Доронина («для данного времени это самая сильная и самая любимая группа поэтов»). В беллетристике он отмечает роман Гладкова «Цемент», и подчеркивает невознаградивимость <sic!> потери Фурманова («зачинателя особого вида пролетарской литературы — художественного запечатления пластов и событий нашей революции с документальной строгостью и политическим целеустремлением»). Из «лагеря попутчиков» Луначарский перечисляет Леонова, Лавренёва, В<севолода> Ивана, Сейфуллину, Лидина, Соболя, А. Толстого, Федина, Пильняка и Бабеля,

тателя не возникает ни малейшего сомнения, что симпатии Шкловского остаются на стороне Николая Эрдмана, пьесу которого оценили русские «заграничные газеты»<sup>12</sup>. Именно так Шкловский пытается сделать «заказ» частью своей работы<sup>13</sup>.

Понятие «заказа» возникает в разговорах формалистов в связи с публикацией известного блока статей в журнале *ЛЕФ* в 1924 году. Во время визита Шкловского в Ленинград Эйхенбаум записал в дневнике: «1 февр<аля>. Витя обедал у нас с Вас<илисой> Георг<иевной Шкловской-Корди. — Г. Б., А. У.>. Уговаривал меня написать статью о стиле Ленина — надо, говорит, принимать заказ, но сделать так, чтобы это входило в свою работу. Так горячо говорил, что я, кажется, попробую» (Эйхенбаум 1987: 529). В марте того же года Шкловский вернулся в Ленинград забирать «заказ»<sup>14</sup>. Комментаторы Эйхенбаума подвели итог этому эпизоду коллективной биографии опоязовцев: «25 марта Э<йхенбаум> записал: “Сегодня

---

а также Серафимовича и Лебединского. Из новых драм Луначарскому кажутся чрезвычайно значительными: драмы Билля-Белоцерковского («Шторм» и «Лево руля») и Глебова («Загмук»), Ромашева («Конец Криворыльска»), пьесы Смолина, Лернера и др., «Мандат» Эрдмана, а под конец он не забывает и самого себя («для полноты не могу не упомянуть о том, что моя пьеса “Яд” в Ленинграде и провинции не сходит со сцены») (Удостоенные 1926: 4).

<sup>12</sup> Ср. вместе с тем, взгляд со стороны:

Характерно для нынешней литературной эпохи, что чем выше и быстрее взлетает писатель на «верхи славы», тем быстрее и головокружительнее его падение. Это относится не только к таким «сменовеховцам», как Ал. Толстой, который вместе с историком <П.> Щеголевым в один год заработал только за «заговор Императрицы» свыше сорока тысяч рублей, а сейчас ради куска хлеба (правда, с «маслом») нырнул с головой в болото самой безшабашной и самой дешевой бульварщины, но и к таким вполне «созвучным эпохе» писателям, как прославленная и превознесенная за одну свою «Виринею» <Л.> Сейфуллина, или внезапно прогремевший в 1921 году и окончательно выдохшийся и всем надоевший уже в 1924 году Борис Пильняк, или «советский Гоголь» <Н.> Эрдман, о фарсе которого «Мандат», захлебываясь кричали все газеты и который, кроме этого «Мандата» так ничего больше и не смог из себя выжать... Все они за какие-нибудь четыре-пять лет успели «впервые появиться в свет», прославиться, нашуметь, наскандалить и провалиться на задворки литературы (Тамошний 1926: 6).

<sup>13</sup> См. замечание А. Галушкина: «Как симптоматичное явление в советской литературе оценила “Третью фабрику” эмигрантская критика (Г. Адамович — Звено (Париж). 1926. 21 ноября. № 199; Ю. Айхенвальд — Сегодня (Рига). 1927. 15 янв<аря>. № 11; Н. Оцуп — Последние новости (Париж). 1928. 26 апр<еля>. № 2591)» (Шкловский 1990: 518).

<sup>14</sup> Как можно судить по его дневниковым записям, Эйхенбаум смог донести «статью о стиле Ленина» не без труда и только при помощи Бетховена. См.:

**15 марта.** <...> Вчера вечером попал в симфонический концерт (Оскар Фрид) и с большим наслаждением прослушал 6-ю и 8-ю симфонии Бетховена и скрипичный концерт (<Наум> Блиндер). Бежали по телу мурашки и мускулы помолодели. Пришел домой совсем бодрый, освеженный — и сегодня всё навеваю мотивы 8-ой сим<фонии>. Под это пение сел писать статью о стиле Ленина — и пошло гораздо лучше. Надо чаще ходить в концерты. <...> Завтра надеюсь кончить статью о Ленине <...>.

**17 марта.** Кончил статью о стиле Ленина. Бетховен помог — хоть ставь эпиграфом VIII симфонию. <...>

**18 марта.** Статью о Ленине окончательно отдал — разбил на главки и т. д. Показывал ее Вите — он похвалил (Эйхенбаум 1998: 215–216).

заходили Витя и Тынянов. Упаковали статьи о Ленине — завтра поедут в Москву»; видимо, их повез Шкловский. И снова восторженные слова о нем: “Веселый, живой, умный — какая прелесть. И как красиво живет”» (Эйхенбаум 1987: 529)<sup>15</sup>.

Статья «Цемент и мандат» была напечатана в *Вечернем радио* 21 июля 1926 года. Днем раньше та же газета сообщила, что в Харьков прибыл «известный писатель и теоретик литературы Виктор Шкловский», приезд которого связан с переговорами с ВУФКУ<sup>16</sup> о постановке фильма по его сценарию (*Вечернее радио* 1926: 3). Предположительно именно в эти дни, 21 или 22 июля Шкловский выступил с открытой лекцией<sup>17</sup> во Всеукраинском коммунистическом институте журналистики<sup>18</sup>.

Из переписки Владимира Маяковского с Лилей Брик возможно установить, что Шкловский остановился в Харькове по пути в Евпаторию, где примерно с 22 июля по 2 августа проходили съемки фильма «Евреи на земле»<sup>19</sup>, сценарий к которому был совместно написан Маяковским и Шкловским. Рашид Янгиров пояснял, что «еще в Москве <...> Маяковский вместе со Шкловским набросал какой-то сценарный черновик <...> или заявку на фильм, которая и была предложена Л. Брик руководству ОЗЕТ/ГЕЗЕРД<sup>20</sup>. На этой предварительной стадии были, вероятно, разделены и обязанности: Л. Брик стала официальным организатором съемок, а Шкловский, только что закончивший монтаж фильма “Предатель”, пригласил своего режиссера А. Роома участвовать в новой работе. <...> По каким-то не вполне ясным

<sup>15</sup> Тем не менее, самому Эйхенбауму идея занятий советской литературой, которую проводил Шкловский, была довольно чуждой. Ср. его дневниковую запись 7 февраля 1924 г.: «В воскресенье 3-го было первое заседание Комитета совр<еменной> литературы в Инст<итуте> Ист<ории> Иск<усств>. Прошло неудачно — вяло и официально. Хорошо было только, когда говорил Шкловский и Веня <Вениамин Каверин. — Г. Б., А. У.> Ужасную, совершенно старческую речь произнес Жирмунский — о том, что с Бальмонта литература стала портиться, технизация. <...> Витя читал свое “Zoo”. Особого впечатления не произвело — отчасти потому, что письма вслух проигрывают, отчасти потому, что Витя плохо читает, да еще стеснялся» (Эйхенбаум 1998: 210).

<sup>16</sup> Всеукраинское фотокиноуправление (ВУФКУ) — государственная организация, которая в период с 1922 по 1930 г. объединила киностудии, кинопрокат, кинопромышленность, кинообразование и кинопресу Украины. До 1926 г. украинское кинопроизводство было сосредоточено на Одесской и Ялтинской студиях. В октябре 1926 г. ВУФКУ было переведено в Киев.

<sup>17</sup> Упоминание об этом встречается в монографии А. Ушкалова о писателе Юлиане Шполе, однако автор не указывает источник этих сведений (Ушкалов 2012: 97).

<sup>18</sup> Украинский коммунистический институт журналистики просуществовал в Харькове с 1926-го по 1941 год. Основан на базе факультета журналистики Коммунистического университета имени Артёма. Здесь преподавались такие курсы, как теория и практика советской журналистики, основы полиграфии и издательского дела. См.: (Михайлин 2011).

<sup>19</sup> Фильм вышел в прокат в начале 1927 года. В хронике декабрьского выпуска журнала *Кино* за 1926 г. сообщалось, что сейчас «монтируются небольшие этнографические фильмы: “Крым” и “Евреи на земле”» (Хроника 1926: 22). Кроме того, были сняты еще два фильма о еврейских поселениях в Украине: «Еврейские земледельческие колонии» (1925) и «Первая еврейская коммунальная сельскохозяйственная артель» (1929).

<sup>20</sup> ОЗЕТ (Общество землеустройства еврейских трудящихся) — общественная организация, ставившая своей целью привлечение евреев к земледельческому труду. Была организована в 1925 г. в Москве и имела свои филиалы по всему Советскому Союзу.

теперь причинам участники проекта не афишировали своего в нем участия, и, скорее всего, их выезд из Москвы был обставлен как отпускная вылазка к морю» (Янгиров 1994: 233).

В июне 1926 года Л. Брик извещала Маяковского, который к тому времени был в Ялте: «Самая главная новость что я работаю в “Озет” (Общество земледельцев евреев трудящихся). Если можешь, съезди посмотри крымские колонии. На днях Витя Шкловский едет туда снимать фильм с Роомом и с Юшкевичем (от Госкино). Работа моя пока маленькая и денег за нее не платят» (Янгфельдт 1982: 153). А 23 июля писала ему уже из Евпатории: «Родной мой Щенятник, снимаем вовсю, но не по вашему сценарию. *Колонии ослепительно интересные!*» (Янгфельдт 1982: 155). Можно предположить, что заказ на съемку фильма о евреях-колонистах Крыма Маяковский (который также был членом президиума ОЗЕТ) получил напрямую от самой организации. Целью деятельности ОЗЕТ было превращение части еврейского населения СССР в колонистов-земледельцев. В 1926 году предполагалось переселить на специально выделенные пустующие земли юга Украины, Крыма, Кубани и Северного Кавказа 10 000 семей<sup>21</sup>. Для идеологического обеспечения этой кампании ОЗЕТ заказывал самые разнообразные материалы — от плакатов до фильмов<sup>22</sup>.

Шкловский вспоминал съемки «Евреев на земле» в сборнике его статей о кино *За сорок лет*:

Жили мы (с Абрамом Роомом. — Г. Б., А. У.) рядом с Маяковским и Лилей Бриком. В свободное время мы еще написали сценарий хроникальной ленты «Евреи на земле» и сняли эту картину без всяких помощников, кроме оператора <Августа> Кюна. Эта картина, надписи к которой сделал Маяковский, рассказывает о попытке создать в районе Евпатории еврейские земледельческие колонии. Место сухое, степное, воду добывают из глубоких колодцев, выкручивая ее двумя конями, идущими по кругу и вращающими барабан. В широких каменных колодцах живут, опасаясь от степной жары, стаи голубей. Они вылетали из колодцев, опережая появление бадь. Евреи — люди городские. Приезжали они в степное место, возились с волами. Волы несколько успокаивали нервы горожан. Строились новые деревни из евпаторийского песчаника, который легко пилили обыкновенной пилой. Деревни ставились просто. По крайней мере, я помню одну из таких деревень по краям обочины железной дороги. Остановки не было, но сама железная дорога давала какое-то напоминание о городской жизни (Шкловский 1985: 104).

7 сентября 1926 года Шкловский обещал в письме своему двоюродному брату Иеремии Айзенштоку: «Месяца через полтора-два поеду в Тифлис и, наверно, заеду в Харьков»<sup>23</sup>. Этим планам, однако, не суждено было сбыть-

<sup>21</sup> См. об этом газетную хроникальную статью: «Евреи — земледельцы». *Красное знамя* (Чернігів). № 19 (25 января): 3; «Евреи на земле». *Всесоюзная кочегарка* (Бахмут). № 64 (21 марта 1925): 2; «Мітинг ОЗЕТу». *Пролетарська правда* (Київ). № 204 (8 вересня 1925): 5; «Землеустройство евреев трудящихся». *Киевский пролетарий*. № 147 (11 декабря 1925): 5; и др.

<sup>22</sup> ОЗЕТ был ликвидирован решением советского правительства в мае 1938 года.

<sup>23</sup> См. материал «В. Б. Шкловский и И. Я. Айзеншток. Письма разных лет (1920–1960)» в настоящем публикационном блоке.

ся. Только много лет спустя, уже после Второй Мировой войны Шкловский смог добраться до Украины, куда он попал тоже по делам кино. До своего отъезда из Киева он успел написать Александру Белецкому, когда-то наставнику И. Айзенштака в Харьковском университете<sup>24</sup>:

Дорогой Александр Иванович!

Я уехал и мне не удалось к Вам зайти. Понедельник пропал на киностудии. В Москве посмотрю свою библиотеку; нет ли у меня какого-нибудь материала по чертям.

Впрочем, Ваша демонология так блистательна, что, пожалуй, любая книга рядом с нею будет выглядеть дворняжкой.

Мое письмо к Вам передаст Михаил Борисович Винярский, с которым я работал по сценарию.

Если у Вас есть «Муромские леса», то умоляю Вас антилопами и лесными ланями прислать мне их через него.

Еще одна просьба, надеюсь, что она не покажется Вам назойливой.

Я здесь остановился в одной чешской семье.

Отец — рабочий, коммунист. Расстрелян при немцах. Есть две дочки. Одна из них пишет стихи, наивные, но не безнадежные. Конечно, она совершенно не осведомлена в поэзии. Федор Соллогуб <sic!> говорил, что поэты не коровы, питающиеся травой, а тигры, поедающие мясо, создано <e> поэзией. Всё это, конечно, увеличивает значение литературоведения. Так вот эта девушка ела только траву. Но она знает чешский язык, знает немецкий, мечтает об университете. Сейчас она в энерг<e>гическом институте.

Нам слависты нужны.

Очень Вас прошу помочь Марии Брожичек.

От Вас я пошел к Святой Софии и там было тоже очень интересно.

Вообще провел день в хорошем обществе.

Мой московский телефон В-1-91-85

Виктор Шкловский<sup>25</sup>

В этом письме Шкловский припоминает афоризм Федора Сологуба, «эстетически ощущая» свою память, совсем как в том эпиграфе, который выбрала для публикации фрагмента из его книги *Третья фабрика* редакция харьковского журнала *Пламя*.

<sup>24</sup> Белецкому также принадлежит один из первых отзывов украинской литературной критики на книги Шкловского, см.: (Білецький 1925) и републикацию этого отзыва в переводе Г. Бабак — (Бабак–Дмитриев 2022: 555–559).

<sup>25</sup> Відділ текстології і рукописних фондів ІЛ НАНУ. Ф. 162. (Білецький О. І.). № 3617. 3 лл. Л. 2. Наша искренняя признательность Богдану Цымбалу за предоставление копии этого письма.

## ПРИЛОЖЕНИЕ

*Виктор Шкловский***Цемент и мандат.**Статья для *Вечернего радио*

Кость состоит из извести и соединительной ткани.

Железо-бетон из железа и цемента с песком и гравием.

Железо-бетон крепок, как кости. Из него сейчас создаются кости индустриализирующейся России.

СССР это Россия плюс Советская власть и железо-бетон.

Была Россия мягкая. С мягкими от грязи и пыли дорогами. С некованными лошадьми, с мягкими соломенными крышами. Сейчас она заводит кости.

Это как в зародыше, в эмбрионе создаются точки окостенения. СССР твердеет с промышленных городов, с заводов. Твердеет от угля Донбасса, от стали Урала и южных копей, от нефти.

Гладков написал роман «Цемент». В этом романе описано восстановление цементного завода.

Но в романе заводы восстанавливаются иначе. Они твердеют не для себя, они железы всей страны.

Цементный завод, только что восстановленный в Новороссийске, создаст ребра электрических станций, плотины в реках, мосты через реки, перекрытия в домах, берега на каналах орошения и даже шпалы на железных дорогах.

Такие шпалы крепче и в конечном счете выгоднее, чем деревянные.

В конечном счете и жизнь сейчас интереснее и значительней романов. Она также и смешней комедии.

В театре Мейерхольда на сцене с вращающимся полом на фоне каменной стены, там за колосниками, уже в который раз идет «Мандат».<sup>26</sup>

«Мандат» пьеса сборная, она вся собрана из анекдотов и острот, из всего того, чем пытаются отшутиться сейчас люди.

Действующие люди в пьесе: ненастоящий коммунист с ненастоящим мандатом, который выдан будто бы ему домовым комитетом.

И ненастоящая Анастасия Николаевна, великая княгиня в сундуке.<sup>27</sup>

Пьеса веселая и невероятная. Случайно одели кухарку в парчовое платье. Потом случайно посадили ее на револьвер. Еще вылили на нее ведро воды, чтобы револьвер не выстрелил. А потом приняли ее за Анастасию.

Пьеса написана Эрдманом и кажется достаточно невероятна.

Но еще невероятней событие совершилось в Берлине.

<sup>26</sup> Спектакль был поставлен в 1925 г. и собрал значительное число рецензий.

<sup>27</sup> Шкловский упоминает тогдашнюю громкую сенсацию о якобы выжившей после лета 1918 года дочери Николая Романова — великой княжны Анастасии. Ее «возвращение» стало предметом бурных обсуждений в среде монархической эмиграции.

Там появилась Анастасия Николаевна. Я, <го>ворит, государя покойного дочь и спасена верным солдатом поляком. А в доказательство, пожалуйста, получите фотографическую карточку.

Если я не похожа, так это потому, то постарела от годов и сильных переживаний.

Самое замечательное в этом заграничном «Мандате» — это то, что тамошняя Анастасия говорит по-польски, а по-русски не говорит.

Что даже изумительно, русских женщин за границей много. Но они оказались не так догадливы. Им показалось, что дело не сто<я>щее.

Николай Николаевич Анастасию Николаевну не признал.

Зато признал ее Кирилл.

Он, как инокиня Марфа, мать Димитрия, всех признает за сына.

Впрочем, и Марина Мнишек признала многих.

Заграничные газеты обрадовались.

О «<Ц>emente» они не печатают.<sup>28</sup> А на «Мандат» готовы написать пародию. Пишут они по этому поводу, что Россия страна ужасная, что в ней даже в великих княжнах разобраться нельзя.

В этом самозванстве интересно желание добиться призрака.

Загробное честолюбие.

— Я — говорит эта странная полька — ваш прошлогодний снег. Вероятно, всё это призрачное величие кажется очень доступным.

Димитрий Павлович — муж знаменитой портнихи.

Еще кто-то — инструктор американских гостиных.

Люди попроще — шоферы на такси, просто люди раскинуты по пескам Африки, по болотам Южной Америки, копают уголь, убивают и чистят ботинки.

Люди всасываются в землю, как пролитая вода. Не весело играет за границей императорским именем подписанный Мандат.

Гнутя слабые, лишённые цемента кости.

(*Вечернее радио* (Харьков). 1926.

№ 164 (578). 21 июля. С. 2).

---

<sup>28</sup> Это замечание, разумеется, является передержкой. См., например, в заметке «Лучшие книги СССР» в берлинской газете *Руль*, появившейся накануне приезда Шкловского в Украину: «Советское правительство выбрало 40 самых лучших книг и послало их в Лигу Наций. В этот список вошли следующие книги: Н. И. Бухарин — “Империализм и накопление капитала”; Л. Троцкий — “Куда идет Англия? ”; К. Радек — “Германская революция”; сборник — “Психология и марксизм”; протоколы Петроградского Совета рабочих и солдатских депутатов; материалы о восстании декабристов; “1905 г.” — материалы и документы; “Ленинский сборник” — под редакцией Каменева. И. Бабель — рассказы; Ф. Гладков — “Цемент”; Л. Леонов — “Барсуки”; Б. Пастернак — рассказы и др.» («Лучшие книги СССР» 1926: 5). Отношение эмигрантской литературной критики к *Цементу* резюмировал в фельетоне «Обезьянья банда» Владислав Ходасевич: «Федор Гладков, некогда отчасти даже “нашумевший” в СССР своим “Цементом” — один из так называемых пролетарских писателей. Пишет он не вовсе безграмотно, но коряво, убого, беспомощно. Как художник он равен нулю» (Ходасевич 1927: 3).

## ЛИТЕРАТУРА

- Бабак Галина, Дмитриев Александр. *Атлантида советского нацмодернизма: Формальный метод в Украине (1920-е — начало 1930-х)*. Москва: Новое литературное обозрение, 2021.
- Білецький Олександр. «<Рец.:> В. Шкловский. О теории прозы. Москва — Ленинград: Круг, 1925. 189 с.». *Червоний шлях* (Харьків) 11/12 (1925): 363–365.
- «Виктор Шкловский в Харькове». *Вечернее радио* (Харьков) 163 (20 июля 1926с): 3.
- Галушкин Александр. «<Разговоры с Виктором Шкловским>». Публ. подг. М. А. Фролов. *Новое литературное обозрение* 131 (2015): 220–239.
- «Лучшие книги СССР». *Рулъ* (Берлин) 1699 (7 июля 1926): 5.
- Михайлин Ігор. *Основи журналістики*. Київ: Центр учбової літератури, 2011.
- Пильщиков Игорь, Устинов Андрей. «Поверхностное напряжение: история культуры и концепция “литературного быта” Б. М. Эйхенбаума». *Rhema. Рема* 4 (2020): 9–22. Специальный выпуск «Литературный быт и художественная культура XX века». И. А. Пильщиков и А. Б. Устинов (Ред.).
- Тамошний. «Обнищание и духовная жизнь России. Письмо из России. Март 1927 года». *Возрождение* (Париж) 681 (14 апреля 1927): 5–6.
- «Удостоенные похвалы Луначарского». *Возрождение* (Париж) 359 (27 мая 1926): 4.
- Устинов Андрей. «Анабаптизм как литературный факт». *Звезда* 10 (2020): 232–243.
- Ушквал Олександр. *«Золоті лисенята» повертаються. Юліан Шпол: життя і творчість*. Харків: Майдан, 2012.
- «Хроніка. Ялтинська кіно-фабрика (Наступний сезон)». *Кіно* (Київ) 12 (1926): 22.
- Чудакова Мариэтта. «Социальная практика, филологическая рефлексия и литература в научной биографии Эйхенбаума и Тынянова». М. О. Чудакова (Отв. ред.). *Тыняновский сборник: Вторые Тыняновские чтения*. Рига: Зинатне, 1986: 103–131.
- Шкловский В. Б. «Письма М. Горькому (1917–1923 гг.)». Прим., <публ.> и подг. текста А. Ю. Галушкина. *De visu* 1 (1993): 28–46.
- Шкловский Виктор. «Из филологических очевидностей современной науки о стихе». *Гермес: Ежегодник искусства и гуманитарного знания* 1. Киев, 1919: 67–71.
- Шкловский Виктор. «Мое детство». *Пламя* (Харьков) 9–10 (53–54) (1926а): 3–4.
- Шкловский Виктор. *Гамбургский счет*. Сост. А. Ю. Галушкина и А. П. Чудакова. Пред. А. П. Чудакова. Комментарий и подг. текста А. Ю. Галушкина. Москва: Советский писатель, 1990.
- Шкловский Виктор. *За сорок лет. Статьи о кино*. Москва: Искусство, 1985.
- Шкловский Виктор. *Третья фабрика*. Москва: Артель писателей «Круг», 1926б.
- Эйхенбаум Борис. *О литературе: Работы разных лет*. Сост. О. Б. Эйхенбаум, Е. А. Тоддес. Вступ. ст. М. О. Чудакова, Е. А. Тоддес. Комментарий. Е. А. Тоддес, М. О. Чудакова, А. П. Чудаков. Москва: Советский писатель, 1987.
- Эйхенбаум Борис. «Дневник. 1924 г.». Публ. и прим. А. С. Крюкова. *Филологические записки: Вестник литературоведения и языкознания* 10 (1998): 207–224.
- Янгиров Рашит. «Маргинальные темы в творческой практике ЛЕФа». М. О. Чудакова (Отв. ред.). *Тыняновский сборник: Пятые Тыняновские чтения*. Рига: Зинатне — Москва: Импринт, 1994: 223–248.
- Янфельдт Бенгт. *В. В. Маяковский и Л. Ю. Брик: Переписка 1915–1930*. Acta Universitatis Stockholmiensis 13. Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1982.

## REFERENCES

- «Hronika. Yaltins'ka kino-fabryka (Nastupnij sezon)». *Kino* (Kiiv) 12 (1926): 22.
- «Luchshie knigi SSSR». *Rul'* (Berlin) 1699 (7 iyulya 1926): 5.
- «Udostoennye pohvaly Lunacharskogo». *Vozrozhdenie* (Parizh) 359 (27 maya 1926): 4.
- «Viktor Shklovskij v Har'kov». *Veчерnee radio* (Har'kov) 163 (20 iyulya 1926с): 3.
- Babak Galina, Dmitriev Aleksandr. *Atlantida sovetskogo nacmodernizma: Formal'nyj metod v Ukraine (1920-e — nachalo 1930-h)*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2022.
- Bilets'kyj Oлександр. «<Rec.:> V. Shklovskij. O teorii prozy. M., Lgr.: Kруг, 1925. 189 s.». *Chervonyj shljah* (Har'kiv) 11/12 (1925): 363–365.

- Chudakova Marietta. «Social'naya praktika, filologicheskaya refleksiya i literatura v nauchnoj biografii Ejhenbauma i Tynyanova». M. O. Chudakova (Otv. red.). *Tynyanovskij sbornik: Vtorye Tynyanovskie chteniya*. Riga: Zinatne, 1986: 103–131.
- Ejhenbaum Boris. «Dnevnik. 1924 g.». Publ. i prim. A. S. Kryukova. *Filologicheskie zapiski: Vestnik literaturovedeniya i yazykoznanija* 10 (1998): 207–224.
- Ejhenbaum Boris. *O literature: Raboty raznyh let*. Sost. O. B. Ejhenbaum, E. A. Toddes. Vstup. st. M. O. Chudakova, E. A. Toddes. Komment. E. A. Toddes, M. O. Chudakova, A. P. Chudakov. Moskva: Sovetskij pisatel', 1987.
- Galushkin Aleksandr. «<Razgovory s Viktorom Shklovskim>». Publ. podg. M. A. Frolov. *Novoe literaturnoe obozrenie* 131 (2015): 220–239.
- Janfel'dt Bengt. *V. V. Majakovskij i L. Yu. Brik: Perepiska 1915–1930*. Acta Universitatis Stockholmiensis 13. Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1982.
- Jangirov Rashyt. «Marginal'nye teme v tvorcheskoj praktike LEFa». M. O. Chudakova (Otv. red.). *Tynyanovskij sbornik: Pyatye Tynyanovskie chteniya*. Riga: Zinatne — Moskva: Imprint, 1994: 223–248.
- Myhajlin Igor. *Osnovy zhurnalistyki*. Kiïv: Centr uchbovoi literatury, 2011.
- Pil'shnikov Igor, Ustinov Andrei. «Poverhnostnoe napryazhenie: istoriya kul'tury i koncepciya „literaturnogo byta“ B. M. Ejhenbauma». *Rhema. Rema* 4 (2020): 9–22. Special'nyj vypusk «Literaturnyj byt i hudozhestvennaya kul'tura XX veka». I. A. Pil'shnikov i A. B. Ustinov (Red.).
- Shklovskij V. B. «Pis'ma M. Gor'komu (1917–1923 gg.)». Prim., <publ.> i podg. teksta A. Yu. Galushkina. *De visu* 1 (1993): 28–46.
- Shklovskij Viktor. «Iz filologicheskikh ochevidnostej sovremennoj nauki o stihe». *Germes: Ezhegodnik iskusstva i gumanitarnogo znaniya* 1. Kiev, 1919: 67–71.
- Shklovskij Viktor. «Moe detstvo». *Plamya* (Har'kov) 9–10 (53–54) (1926a): 3–4.
- Shklovskij Viktor. *Gamburgskij schet*. Sost. A. Yu. Galushkina i A. P. Chudakova. Pred. A. P. Chudakova. Komment. i podg. teksta A. Yu. Galushkina. Moskva: Sovetskij pisatel', 1990.
- Shklovskij Viktor. *Tret'ya fabrika*. Moskva: Artel' pisatelej «Krug», 1926b.
- Shklovskij Viktor. *Za sorok let. Stat'i o kino*. Moskva: Iskusstvo, 1985.
- Tamoshnij. «Obnishhanie i duhovnaya zhizn' Rossii. Pis'mo iz Rossii. Mart 1927 goda». *Vozrozhdenie* (Parizh) 681 (14 aprelja 1927): 5–6.
- Ushkalov Oleksandr. «*Zoloti lysenyata*» *povertajut'sja. Julian Shpol: zhittja i tvorčist'*. Harkiv: Majdan, 2012.
- Ustinov Andrej. «Anabaptizm kak literaturnyj fakt». *Zvezda* 10 (2020): 232–243.

Галина Бабак, Андреј Устинов

#### УКРАЈИНСКИ МОМЕНАТ ВИКТОРА ШКЛОВСКОГ

#### Резиме

У раду се разматра историјат појаве два штампана говора Шкловског у Украјини. Аутори реконструишу историјске околности и контекст посете В. Шкловског Харкову 1926. године. Материјал такође садржи публикацију његовог чланка „Цемент и Мандат“ и писма Шкловског украјинском историчару књижевности Александру Белецком.

*Кључне речи:* Виктор Шкловски, Харков, формалистички метод, *Трећа фабрика*, ОПОЈАЗ.

Валерий Отяковский  
Тартуский университет  
valerii.otiakovskii@ut.ee

Valerii Otiakovskii  
University of Tartu  
valerii.otiakovskii@ut.ee

## АВТОБИОГРАФИЯ И. Я. АЙЗЕНШТОКА

## AUTOBIOGRAPHY OF I. YA. AIZENSHTOK

Ниже публикуется автобиография И. Я. Айзенштока, сопровождаемая объемным комментарием, который в очень значительной части основан на архивных материалах. Эти документы не только реконструируют канву биографии ученого, но также указывают на спорные и неоднозначные вопросы его биографии. Причины его переезда в Ленинград, реконструкция его военной службы во время Второй мировой войны и попытки найти свое место среди ленинградских культурных институций — эти вопросы исследователям предстоит решить в связи с опубликованными материалами.

*Ключевые слова:* И. Я. Айзеншток, Институт Тараса Шевченко, Пушкинский Дом, Союз Писателей.

This publication contains the autobiography of I. Ya. Aizenshtok, and a detailed commentary based on archival materials. These documents not only reconstruct the canvas of scholar's biography, but also point to controversial and ambiguous facts of it. Why did he move to Leningrad, how did he serve during the World War II, and how did he try to find his own level in cultural institutions of Leningrad — these questions await to be answered in view to the publication of Aizenshtok's autobiography.

*Keywords:* I. Ya. Aizenshtok, Taras Shevchenko Institute, Pushkin House, Union of Soviet Writers.

Публикуемая ниже автобиография И. Я. Айзенштока представляет несомненную ценность для всех, кто заинтересован темой нашего блока, поскольку более подробного жизнеописания главного героя сейчас не существует. При этом публикатор не претендует на открытие этого текста: практически идентичный документ на украинском языке уже опубликован и подробным образом прокомментирован Степаном Захаркиным в отдельном издании: (Айзеншток 2003). Однако русскоязычным читателям, инте-

ресующимся украинской интеллектуальной историей, также необходим доступ к этим материалам. В результате архивных разысканий была обнаружена другая редакция той же автобиографии — машинопись на русском языке хранится в ЦГАЛИ СПб, в объемном деле Айзенштока из Ленинградского Отдела Союза Советских Писателей, членом которого ученый был на протяжении нескольких десятилетий: ЦГАЛИ СПб. Ф. Р–371. Оп. 3-2. Д. 233. Л. 37–52 (в дальнейшем это дело цитируется без ссылки, но с указанием листа в основном тексте в круглых скобках).

Сопровождающий автобиографию документ позволяет пролить свет на обстоятельства его создания — к машинописи приложено письмо на бланке журнала «Звезда» адресованное в секретариат ЛО ССП и написанное 3 февраля 1975 года заместителем главного редактора журнала П. В. Журом: «Дорогие товарищи! Прилагая к сему автобиографию Иеремии Яковлевича Айзенштока, которому 4 марта нынешнего года исполняется 75 лет, как человек, занимающийся изучением творчества Шевченка и украинско-русских литературных связей, — хочу отметить огромный вклад в шевченковедение и славяноведение, сделанный нашим дорогим юбиляром. Полагаю, что И. Я. Айзеншток, известный ученый-писатель-коммунист, активный участник Великой Отечественной войны достоин того, чтобы наша литературная общественность широко отметила его 75-летие. Думаю, что я выражаю мнение многих товарищей, знающих И. Я. Айзенштока» (Л. 36). По всей видимости, и украинский вариант был создан в рамках подготовки к празднованию юбилея ученого.

Наш комментарий носит специальный характер. Публикатор не ставил своей задачей дать подробное толкование текста, поэтому общая информация в примечаниях дается только о тех фамилиях и реалиях, которые плохо известны даже подготовленному русскоязычному читателю. Множество полезных сведений содержат комментарии С. А. Захаркина к упомянутому изданию; мы приводим некоторые из них. Однако они не исчерпывают всех сведений, которые может из них получить исследователь. От необходимости аннотировать упоминаемые работы Айзенштока освобождают публикуемые в блоке «Материалы к библиографии». Настоящая же цель наших комментариев — ввести в оборот множество дополнительных архивных материалов, как из того же дела ЦГАЛИ СПб, где сохранились еще несколько автобиографий меньшего объема, так и из других собраний, изученных во время разысканий вокруг биографии Айзенштока. Эти материалы расширяют контекст, а в ряде случаев позволяют выйти за рамки, которые ставит официальный документ, — особенно это касается доноса на Айзенштока, видимо, повлиявшего на его судьбу, а также фрагментов писем разных лиц, так или иначе связанных с филологом. Публикатор выражает сердечную благодарность Оксане Пашко за помощь в подготовке материала.

*В. Отяковский*

## АВТОБИОГРАФИЯ

Родился 4.III.1900 (н. с.) на Украине (г. Елисаветград, ныне Кировоград), в семье фармацевтов<sup>1</sup>. В конце 1904 г. родители переехали в Харьков, где я, в 1916 г., закончил реальное училище. В том же году был принят в Харьковский университет, на юридический факультет<sup>2</sup>; посещал также лекции историко-филологического факультета, начал работу в Историческом архиве<sup>3</sup>, познакомился с профессорами-филологами. В 1917 г., по советам проф. Н. Ф. Сумцова и приват-доцента А. И. Белецкого, перешел на историко-филологический факультет. Закончил его в 1921 году.

В университете пользовался вниманием и благожелательным содействием упомянутых Н. Ф. Сумцова и А. И. Белецкого, а также профессора-слависта С. М. Кульбакина, который настойчиво направлял мои интересы в сторону славистики, даже занимался со мною у себя дома чешским языком (сербохорватский, болгарский и польский он преподавал в университете). К сожалению или счастью для меня, С. М. Кульбакин в 1919 г. уехал за границу, и я закончил университет русистом.

---

<sup>1</sup> В автобиографии 1952 года информация о родителях расширена: «Родители — фармацевты (отец — провизор, мать — аптекарский помощник). В 1904–1919 имели в Харькове (куда семья переехала в конце 1904 г.) аптекарский магазин; до 1904 года и с 1915 г. отец служил по специализации. В ноябре 1941 г. родители и сестра с дочкой, вынужденные остаться в Харькове, были убиты немецко-фашистскими мерзавцами» (Л. 25 об.). 26 марта 1973 года С. М. Вяземский законспектировал выступление Айзенштока в Секции библиофилов Ленинградского общества коллекционеров под названием «Книжники двадцатых годов», см. в этой записи: «В 1913 году с отцом я ездил в Лондон. Исаак Бор. Влад. Шкловский, мой дядя по матери, жил там, писал под псевдонимом “Дионео” в “Русских ведомостях”» (ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-118. Оп. 1. Д. 59. Л. 80). Странная последовательность «Исаак Бор.» продиктована тем, что Вяземский контаминирует имена братьев Исаака и Бориса Шкловских, из которых лондонским Дионео был первый.

<sup>2</sup> См. в диссертации, основанной на архивном собрании С. А. Венгерова: «В 1910-е гг. И. Я. Айзеншток, будучи еще очень молодым человеком, активно содействовал приумножению венгерского архива, обеспечив его биобиблиографическими сведениями о писателе, педагоге С. Л. Геевском, инженере-технологе А. М. Гинзбурге, докторе медицины М. Д. Гинзбурге, священнике В. Г. Фотиеве, протоиерее С. И. Антоновском, краеведе, библиографе Г. С. Чирикове. Несомненно, добровольное и бескорыстное сотрудничество с Венгеровым отвечало рано определившимся профессиональным устремлениям Айзенштока. Возможно, именно знакомство с ученым и освоение библиографии в дальнейшем привели юного корреспондента к серьезным филологическим занятиям» (Конусова 2016: 23).

<sup>3</sup> См. в записи С. М. Вяземского: «В Харьковскую Дух. Семинарию поступила библиотека Стефана Яворского, а к Яворскому поступила библиотека Симеона Полоцкого. Книги лежали навалом выше человеческого роста. Многие попали ко мне, вывезли несколько возов. Монах при Петлюре требовал вернуть, но кое-что он мне оставил» (ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-118. Оп. 1. Д. 59. Л. 80). См. также в записках Вяземского недатированный конспект выступления Айзенштока о харьковских почитателях Шевченко: «Айзеншток: меня П. В. Жур назвал основоположником Советского шевченковедения. 25, а чаще 26 февр. украинская “громада” собиралась чествовать память Шевченко, начиналось с панихиды в Казанском соборе. Вечером, на частной квартире, в общественном собрании, читался реферат (т. е. доклад). Назывались они “вечеринками”, а не вечерами. 26.2.1921 украинское правительство установило 11 марта (неудачно перевели на новый стиль) “день празднования смерти Шевченко”. (Жур с места: термин “шевченковедение” вы установили)» (Там же. Л. 79).

Наибольшее воздействие на меня имело в университете общение с А. И. Белецким<sup>4</sup>. Он руководил нашими, — моими и моих сверстников, — методологическими поисками<sup>5</sup>, он привил мне интерес к историко-литературным разысканиям, архивным, в частности. По его совету, я принялся за научное описание рукописей библиотеки Харьковского университета и сразу же обнаружил хранящиеся там неизвестные рукописи И. Котляревского, Г. Квитки, Т. Шевченко, Н. Щербины и др. Эти «открытия» в большой степени определили тематику и характер моих научных интересов на много лет; они же дали повод для первых моих выступлений в печати (1917).

В связи с обнаруженными мной автографами Н. Ф. Щербины, Н. Ф. Сумцов объявил тему медальной работы «Жизнь и творчество Щербины» и затем содействовал награждению моей работы золотой медалью (символической). В мае 1919 г. и в сентябре-октябре 1920 г. я ездил в командировки в Москву<sup>6</sup> и Петербург<sup>7</sup>, и Н. Ф. Сумцов снабжал меня очень сочувственными рекомендациями А. А. Шахматову, С. А. Венгеру, Н. А. Янчуку, В. И. Срезневскому, — эти рекомендации помогли мне завязать первые научные контакты.

<sup>4</sup> В 1959 году, отзываясь на подаренное ему издание И. Анненского в «Библиотеке поэта», Айзеншток писал А. В. Федорову: «Я — давний почитатель Анненского: еще в 1918–1919 гг. А. И. Белецкий познакомил меня с “Тихими песнями”, а несколько позже я прочитал Эврипида, и в подлинном виде, и в интерпретации Ф. Ф. Зелинского. С наслаждением и взахлеб прочитал я сейчас Ваше издание, и спешу поздравить Вас с очень добротной и необычайно содержательной работой» (ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-158. Оп. 1. Д. 185. Л. 1). В 1968 году схожим образом отзывался Айзеншток в письме к В. Е. Шору о томе *Фантастические повести* в «Литературных памятниках»: «“Замок Отранто” прочитал с громадным удовольствием (Казота и “Ватека” давно уже знал), тем большим, что не раз слышал о нем от А. И. Белецкого — с всяческими похвалами. Отрывки Вашего прекрасного перевода (сужу по тому, как легко и естественно он читается) я слышал дважды, но с тем большим удовольствием перечитал его: это несомненная и, притом, большая удача Ваша» (ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-141. Оп. 1. Д. 227. Л. 3).

<sup>5</sup> Об этом см. подробнее: (Бабак, Дмитриев 2021: 142–158), а также указанную там литературу.

<sup>6</sup> См. в записи С. М. Вяземского: «В 1919 я поехал в Москву, к Никл. Мих. Лисовскому, который сначала в Петерб., а потом в Москве впервые начал читать “Книговедение”. Он сказал: нужно резать, собирать вырезки и оттиски. Это я собираю до сего времени» (ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-118. Оп. 1. Д. 59. Л. 80).

<sup>7</sup> См. в записи С. М. Вяземского: «Осень 1920 в Питере. Пустой город. Автомобилей не было, не было и лошадей. Была “вридло” “врем. исполн. должность лошади”. Алдр. Серг. Поляков — зав. театральной библиотекой. На Фонтанке в Шеремет. доме также отобрал много журналов. Книжных магазинов, по существу, не существовало. Изд. “Петрополис” помещалось в квартире по Надеждинской ул. на той же улице продавалась библиотека Власа Дорошевича. На Бассейной в доме Литераторов обедал. Я привез рукописи Чапыгина из Харькова, где он жил, для передачи Горькому. Стеллажи у Горького расположены перпендикулярно к стенке, его голова виднелась над стеллажами» (Там же). Аббревиатура «вридло» («советские рикши») упоминается в текстах о послереволюционной поре (Н. В. Яковлев, С. И. Карцевский), а затем эта реалия, вместе со словом, стала частью лагерного мира и текстов о нем (Д. С. Лихачев, А. И. Солженицын). См. также записную книжку директора Пушкинского Дома за 20 сентября 1920 года: «В Пушк<инском> Доме б<ыл> Иеремия Яковл<евич> Айзеншток, студ<ент> Харьк<овского> унив<ерситета> —

В университете много внимания отдавал изучению языков. Немецкий и французский знал по средней школе. Там же самостоятельно занимался латынью, — специальный экзамен сдавал для поступления в университет. Используя знание латыни, изучил итальянский, а в университете занимался английским. О славянских языках упоминал выше. В 1918 г. довольно внимательно занимался с И. М. Энделлином литовским и латышским языками<sup>8</sup>.

Работать начал с пятого класса: репетировал своих товарищей. Позднее имел много уроков по латинскому языку. В 1917–1920 гг. был секретарем Народного университета, организованного в Харькове; в мае 1919 г. был командирован в Москву — на Второй Всероссийский съезд по внешкольному образованию, где дважды слышал выступления В. И. Ленина<sup>9</sup>.

В 1920–1922 гг. работал «ученым редактором» Редакционного комитета по изданию сочинений А. А. Потебни при Наркомпросе УССР. Еще в конце 1916 г. я познакомился со вдовой Потебни, Марией Францовной, стал ее посещать и, в конце концов, уговорил ее передать весь архив ученого в Харьковский Исторический архив. Для запроецированного и отчасти начатого издания полного собрания сочинений Потебни я составил общий его план, принимал участие в подготовке нескольких томов, специально готовил переписку ученого, начал писать его биографию; несколько глав из нее напечатал в научных журналах и сборниках, несколько глав остались в рукописи<sup>10</sup>.

В декабре 1921 г. я закончил университет, называвшийся тогда уже ХИНО (Институт народного образования); кончали мы, впрочем, еще по «старым» университетским программам. В начале 1922 г. был зачислен в аспирантуру только что созданной Научно-исследовательской кафедры европейской культуры, по секции истории литературы (руководитель А. И. Белецкий). Вскоре секция была преобразована в особую кафедру, просуществовавшую до 1930 г., когда она вошла в состав Института Тараса Шевченко. Все годы существования секции и кафедры я был ее секретарем.

В аспирантские годы (1922–1925) занимался вопросами методологическими, объединявшими всех членов кафедры. В качестве специальной темы избрал русско-украинские литературные связи XIX века. Однако наибольшее внимание уделял изучению украинской литературы, часто выступая в журналах и газетах со статьями и рецензиями, как историк литературы и литературный критик.

---

занимающий<ся> историей малорусск<ой> литер<атуры>. Дал ему арх<ив> Корсуна» (Модзалевский 2005: 18).

<sup>8</sup> Об Энделлине см.: (Захаркин 2003: 79). Уже в старости (1976 г.) заполняя карточку для Союза Писателей Айзеншток указал, что знает украинский, белорусский, немецкий, чешский, сербский, французский и польский языки (Л. 1).

<sup>9</sup> На самом деле речь идет о Первом Всероссийском съезде по внешкольному образованию. Неточность отмечена в: (Захаркин 2003: 81).

<sup>10</sup> Об Айзенштоке как исследователе Потебни существует специальная работа: (Гальченко 1991).

В эти же годы началось для меня углубленное изучение литературного наследия Т. Шевченко. Сначала опубликовал два-три найденных мною неизвестных письма поэта. Потом написал несколько статей о необходимости научных изданий классиков украинской литературы, о крайней субъективности и ненаучности существующих изданий произведений Шевченко. Одна из этих статей вышла даже отдельной брошюрой, под названием «Шевченкознавство — сучасна проблема» (1922), и прозвучала как своеобразная декларация. Как результат этой брошюры, мне было поручено подготовить издание поэтического наследия Шевченко — Государственным Издательством Украины (ДВУ, 1925 и ряд последующих изданий, всего, кажется, пять или шесть, до 1932 года). Для этого издания я подготовил все тексты, а мой напарник, М. А. Плевако, сделал для него примечания, до тех пор в изданиях «Кобзаря» Шевченковского почти начисто отсутствовавшие. Наше издание было первой попыткой в советское время отойти от текстового «канона», созданного в 1905–1907 гг. В. Доманицким, повторявшегося затем в продолжение двадцати лет, несмотря на очевидные свои недостатки.

Одновременно с «Поезіями» Шевченко вышел подготовленный мною «Дневник» Шевченко (1925), первое полное и обстоятельно комментированное его издание, без цензурных пропусков. Сейчас это издание не может считаться удовлетворительным (прежде всего для меня самого) — из-за ряда неточностей и огрехов, вольных и невольных, однако при своем появлении в свет книга была встречена многими положительными откликами, включая и очень похвальный отзыв М. Горького — в письме ко мне<sup>11</sup>. Всеукраинский Комитет содействия ученым (ВУКСУ) присудил мне премию за 1925 год.

В апреле 1925 г. я закончил аспирантуру и защитил «промоционную», как тогда говорили, работу: «Украина в поэтике русского романтизма»; мне было присуждено звание научного сотрудника кафедры, — ученых степеней и званий тогда еще не существовало, они были введены в СССР десять лет спустя. Успешная защита была отмечена Наркомпросом УССР заграничной командировкой — в Германию, Чехословакию, Австрию (Берлин, Лейпциг, Галле, Прага, Вена). Работал в библиотеках, читал литературоведческие журналы (преимущественно немецкие) и монографии, от которых мы были оторваны на протяжении более десятка лет, слушал лекции по вопросам текстологии и «эдиционной техники», совершенствовался в немецком и отчасти чешском языках.

Еще в бытность свою аспирантом начал научно-педагогическую работу: по поручению кафедры вел занятия со студентами ИНО, проводил семинары по технике историко-литературного исследования — с молодыми аспирантами. В конце 1924 года был приглашен Упрнаукою Нар-

<sup>11</sup> Письмо Горького опубликовано в: (Айзеншток 2003: 55–56). Там же см. подборку отзывов об издании, в том числе с указанием на недосмотры комментатора.

компроса УССР в состав комитета по организации в Харькове Научно-исследовательского института Тараса Шевченко — отчасти по образцу Пушкинского дома в Ленинграде. Был секретарем Оргкомитета, а с марта 1926 г. — ученым секретарем Института. Директором Института был назначен Д. И. Багалея, его заместителем — поэт С. В. Пилипенко. В руководстве Института пробыл пять лет — до апреля 1931 года.

Кроме работы организационной, много внимания уделял созданию библиотеки Института и собрания рукописей; в последнее отдал и собственную небольшую коллекцию автографов украинских писателей (Т. Шевченко, П. Кулиш, И. Манжура, Я. Щоголев и др.). Когда, в 1929–1931 гг., при Институте образовалась довольно значительная аспирантура, принимал участие в работе с аспирантами, читал для них лекции и вел семинары.

Особенно плодотворной была во второй половине 20-х годов моя научная работа. Часто выступал в печати — со статьями, публикациями, рецензиями. Готовил научные издания произведений классиков украинской литературы: П. Гулака-Артемовского (в 1926–1930 гг. вышли три издания; значительно позднее, в 1954 и 1960 гг. вышло еще два издания), Г. Квитки-Основьяненко (подготовил двенадцатитомное издание, из которого вышла в свет тт. 1–3, 5, 7, 9), И. Котляревского («Енеїда», два издания), И. Манжуры. Для Государственного издательства Украины подготовил также три тома «Украинских пропилеев», собрание произведений «второстепенных» украинских поэтов, прозаиков и драматургов первой половины XIX столетия; из них увидел свет только первый том, остальные два залегли в издательстве. Ко всем перечисленным изданиям были написаны большие вступительные статьи, обширные примечания<sup>12</sup>.

В 1931 г. оставил работу в Институте Тараса Шевченко: сперва, для укрепления партийного руководства, я был освобожден от обязанностей ученого секретаря, затем — обиделся и ушел из Института вовсе, перейдя на работу в Партиздат ЦК КП(б)У<sup>13</sup>. Здесь пробыл до мая 1934 года. По поручению Партиздата перевел на украинский язык известный в то время

<sup>12</sup> См. в другой автобиографии о работах этого периода пассаж, адаптирующий ранние работы Айзенштока к партийному курсу: «Во всех этих работах в очень значительной степени использован материал русской литературы, так что их можно рассматривать как продолжение и развитие той же темы о русско-украинских отношениях; упомяну об этом потому, что подобное расширение и распространение изучаемых материалов неоднократно ставилось мне в минус как тогдашними руководителями научного фронта и института, так и частью критики» (Л. 28 об.).

<sup>13</sup> В другой автобиографии Айзеншток комментирует подробнее: «По возвращении из-за границы был назначен ученым секретарем Института Т. Шевченко в Харькове и пробыл в этой должности пять лет. В апреле 1931 года отошел от работы в Институте, вследствие происков тогдашнего руководства, которое два года спустя было разоблачено как гнездо националистов» (Л. 5), также см.: «В апреле 1931 года оставил работу в Институте Шевченко вследствие невозможных для работы условий, созданных тогдашним руководством Института, впоследствии разоблаченными, как националисты — враги народа и вредители на культурном фронте» (Л. 28 об.).

учебник диалектического материализма Митина и Разумовского и сопроводил примечаниями украинский перевод «Записок» декабриста И. И. Горбачевского. Кроме того, готовил для издательства большой сборник архивных и мемуарных материалов «Декабристы на Украине» и трехтомный сборник архивных материалов Кирилло-Мефодиевского общества, по московским, ленинградским и киевским материалам. Последние две работы не увидели света, так как издательство прекратило выпуск исторических книг. Для кооперативного харьковского издательства «Рух» я подготовил романы В. Нарезного «Два Ивана» и «Гаркуша» (последний — впервые, по рукописи), а также «Воспоминания М. Драгоманова» (20 лл.) и «Неопубликованные письма П. Кулиша» (40 лл.). Последние две книги остались неизданными — за прекращением деятельности издательства, в 1933 году. К сожалению, с бумагой в те времена было очень туго, лишних экземпляров для себя не оставлял и работы мои, не увидевшие света, сохранились у меня лишь фрагментарно, в лучшем случае — в корректурных оттисках («Декабристы на Украине»).

В начале 1934 г. мои ленинградские друзья-литературоведы пригласили меня переехать в Ленинград, для работы в Институте русской литературы Академии наук СССР (Пушкинском доме) в качестве «ученого специалиста», — так тогда называлась высшая категория научных работников в учреждениях системы Академии наук. Я принял это предложение, несмотря на многие трудности, связанные с его осуществлением, трудности, которые удалось преодолеть лишь с течением времени (главной трудностью оказался обмен квартиры — Харьков на Ленинград — и переселение в Ленинград моей семьи и большой библиотеки; это удалось осуществить только в сентябре 1937 года)<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> Переезд Айзенштока в Ленинград — один из ключевых моментов его биографии, поэтому стоит посвятить ему отдельное внимание, тем более что дополнительные источники заметно усложняют картину, которую предлагает сам ученый. Прежде всего, процитируем источник, который, насколько нам известно, до сих пор не упоминался в литературе об Айзенштоке — мемуарную книгу В. Э. Спроге *Записки инженера*: «Правление треста согласилось на мое условие, и я вернулся в Харьков для организации переезда из Ленинграда. Мне очень повезло с квартирой. На мои публикации об обмене отозвался некий украинский писатель с фамилией, украинское происхождение которой вызывало некоторое сомнение. Его звали Ярема Айзеншток. Он предложил мне свои три комнаты в большой четырехкомнатной квартире в доме писателей, расположенном в нагорном районе города. Домом писателей оказалось большое пятиэтажное здание с шестью подъездами. В нем размещалось, таким образом, 60 квартир. Каждая имела кухню, ванную и службы. Во всех квартирах были большие балконы с выходом из эркера. Центральное отопление, солярий на крыше, мраморные лестницы, обширный декоративный цветник и даже, как мы потом смеялись, “дырка для лифта”. Лифт так и остался несмонтированным. Все это представляло верх комфорта, который в то время можно было видеть в стране торжествующего пролетариата. <...> Дом также служил в целях пропаганды — демонстрировался иностранным делегациям, которым показывали, как комфортабельно в Советском Союзе проживают “инженеры человеческих душ”. Какие были заслуги на поприще литературы у этих писателей, мне неизвестно. Дом заселили во время свирепствовавшей тогда советской украинизации, а мое знакомство с советской и советской литературой, и притом украинской, было, признаюсь, более чем скудно. Мне сообщили потом, что тут жили не только писа-

В Ленинград я переехал осенью 1934 года: несколько месяцев до переезда я потратил на подготовку для издательства «Academia» «Автобио-

тели, но и художники, режиссеры и другие служители искусств. Айзеншток готов был обменять свою квартиру на мою, гораздо более скромную, в Ленинграде. Он страшно торопился с обменом, предлагая весьма выгодные для меня условия. Он передавал все свои права на квартиру в доме писателей, включая право на уплаченный им пай, обменивая их на мои права на ленинградскую квартиру в национализированном доме. Была, правда, одна зацепка в этом обмене: моя квартира была абсолютно изолирована, в то время как Айзенштоку принадлежали только три комнаты. В четвертой проживал еще какой-то писатель, находившийся в отъезде. Своего будущего сожителя я совсем не видел и не знал. Это меня сильно смущало, но Айзеншток торопил и нажимал. Наконец я согласился, так как других предложений не было, а мне тоже хотелось покончить с этим делом. Вскоре я узнал, что писатель, живший в четвертой комнате, не вернется. <...> Загадка нашего успешного обмена квартирами с Айзенштоком скоро стала мне понятной. Не проходило и ночи, чтобы наш дом не посещал черный “ворон”. Сначала слышался шум мотора, потом тяжелые шаги по лестнице, хлопанье дверями, иногда крик. Мы вскакивали с постели, выглядывали из-за гардин. Слушали, не идут ли к нам. Общее направление кампании указывало в сторону украинских коммунистов и их присных. Наш дом был переполнен этой публикой. Мне стало теперь понятно, почему так рвался и спешил в Ленинград Айзеншток и куда делся писатель из четвертой комнаты в нашей квартире» (Спроге 1999: 486–487, 492). Сам Айзеншток так изложил историю переезда в автобиографии 1952 года: «В январе 1934 г., на XII съезде КП(б)У, было принято постановление о переводе столицы УССР из Харькова в Киев. Так как в издательстве предстоял переезд из Харькова, я решил воспользоваться давними многократными предложениями товарищей-литературоведов перебраться в Ленинград. Окончательно переехал в Ленинград в сентябре 1934 г., поступив на работу (ученым специалистом) в Институт литературы Академии наук СССР. К сожалению, личные бытовые условия (невозможность в течение ряда лет обменять харьковскую квартиру и перевезти в Ленинград семью и большую библиотеку, некоторые неурядицы семейного порядка и т. п.) и неблагоприятная обстановка в самом институте тех лет, — все это не способствовало продуктивной научной и литературной работе. В октябре 1936 г. оставил работу в Институте и перешел целиком на литературную работу. Литератором-профессионалом считаю себя примерно с 1926 года, т. к. с того времени, мой литературный заработок сделался основной бюджетом» (Л. 26). Глухое упоминание «семейных неурядиц» заставляет обратиться к документу, достоверность которого требует дополнительной проверки по материалам как партийного архива, так и личного собрания Айзенштока. Речь идет о написанном в начале 1953 года заявлении Нины Севастьяновны Ткаченко, жительницы станции Казачья Лопань Харьковской области. По сути, это донос на Айзенштока, который не противоречит известным фактам его биографии, но расширяет их в той «серой зоне», которая обычно недоступна исследователям, работающим с официальными документами. К сожалению, другое дело Айзенштока из ЦГАИПД СПб в настоящий момент не выдается исследователям, поэтому, не имея возможности проверить детали, мы все-таки воспроизводим фрагменты доноса, предупреждая читателя о том, что излагаемые факты тенденциозно преувеличены и даны в худшем для филолога свете. Возможно, дальнейшая разработка темы позволит посвятить этому сюжету более полную публикацию: «В г. Ленинграде по Мичуринской ул. 7 проживает Иеремия Яковлевич Айзеншток, член партии с 1943–44 г. Профессор. На учете состоит в первичной парторганизации Союза Советских писателей (Дзержинский РКПП). У Айзенштока имеется сын лет 24-х — 25-ти от законного брака. Есть у него и дочь от незаконного брака — Елизавета, девушка 17ти с половиной лет, на которую он платит алименты в течении семнадцати лет (с “перерывами”) и которую он “не удосужился” повидать за всю ее жизнь ни разу. Айзеншток искалечил мне жизнь, но тут уж я сама виновата (нечего было связываться с подлецом), а вот девочку он, свою дочь, оставил сиротой при живом отце. <...> В 1935 г. когда родилась моя дочь, он вздумал снова сойтись со своей женой и вышвырнул меня с полугодовалым ребенком, оставив больную, без работы, без квартиры, без копейки денег. <...> Айзеншток тем временем ездил к предателю Каменеву на поклон с нижайшей просьбой дать ему

графии» Н. И. Костомарова, с приложением других его воспоминаний, писем и огромных примечаний (16 лл.), для которых использовал много

работенку в городе Ленинграде. Может быть, Каменев и не обратил бы на него внимания, да у Айзенштока есть двоюродный брат по отцу, он же идейный руководитель Айзенштока — Виктор Шкловский, писатель (кстати он же руководитель московских космополитов). В. Шкловский добился у Каменева назначения Айзенштока в ИРЛИ (г. Ленинград). Тут то и “расцвел” талант Айзенштока. Мелкий жулик, воришка стал старшим научным сотрудником ИРЛИ. Бездарнейший критик и литературовед, не написавший и не высказавший ни одной оригинальной мысли, Айзеншток, получил полную поддержку у Оксмана, руководителя ИРЛИ. А Айзеншток до того распоясался, что стал подтирать текст великого русского писателя Гоголя! (Лит. газета (Москва) № 5 за 10/1 52 г., статья Слонимского). Отношения Айзенштока с Оксманом были настолько тесные, что мою жалобу Оксман на укрывательство в выплате алиментов Айзенштоком, Оксман не только оставил без ответа, но и передал ее Айзенштоку. А Айзеншток не замедлил мне цинично написать, что и в дальнейшем та же участь постигнет мои жалобы. В 1947 г. Айзеншток начинает работать в университете им. Жданова, в качестве преподавателя. Жулик, воришка, злостный алиментщик, Айзеншток, бросивший на произвол своего ребенка, стал воспитателем молодежи. Он проповедует гуманность, честность, правдивость, воспитывает в коммунистическом духе молодое поколение. Простите, но это похоже на насмешку. Чему же он научит? Молодых людей будут учить дурачить женщин, а когда у них родятся дети, то научат как скрываться от уплаты алиментов? Как бросать своих детей? Как подделывать подписи? Само собой ясно, что партия всего этого не знает. Да, чуть не забыла. Не знаю как Айзеншток указал свое происхождение в партийной документации. Отец его, Яков Саввич Айзеншток, в б. Екатеринославле имел с компаньоном (фамилии не знаю) евреем, собственную аптеку. Семья жила настолько богато, что И. Я. Айзенштока и его сестру Анну Яковлевну воспитывали гувернантки. Но вот грянула Революция, аптека была национализирована, старый Айзеншток переехал в г. Харьков, где учился и И. Я., и поступил в Аптекоуправление работать продавцом. Таким образом, он сделался служащим, а не собственником. Это мне рассказывал сам Айзеншток И. Я. Вы спросите, чего же я хочу, чего добиваюсь своим заявлением. Хочу знать, может ли такой человек быть воспитателем, может ли он безнаказанно и дальше жульничать» (ЦГАИПД СПб. Ф. Р-24. Оп. 78. Д. 48. Л. 10–15). В качестве комментария стоит добавить, что Каменев действительно выступал в качестве покровителя формалистов (см., напр.: Галушкин 1992: 215), здесь прямо упоминается групповая встреча формалистов с Каменевым в 1934 году). В упоминаемой статье Слонимского речь идет о спорных текстологических решениях полного собрания сочинений Гоголя. Об Айзенштоке говорится как о редакторе *Тараса Бульбы*, Ткаченко цепляется за слова: «В чем же дело? Оказывается, мы читаем получерновой, притом неполный автограф. Вся позднейшая поправка Гоголя старательно счищена, но зато заботливо воспроизведены все недосмотры и описки его рукописи» (Слонимский 1953: 3). Стоит отметить, что автор статьи в духе позднесталинского колониализма подчеркивает идеологическую важность именно второй редакции *Тараса Бульбы*: «Если прежде это была чисто украинская повесть, изображавшая героическую украинскую старину, то теперь она приобрела общерусский размах. В основу всей повести легло сознание кровного братства обоих народов и общности их исторических судеб» (Там же), именно поэтому, по его мнению, некорректно воспроизведение ранних автографов. Наконец, нужно сказать, что донос оказался действенным: согласно вложенной в дело справке, «Факты, изложенные в письмах тов. Ткаченко, подтвердились» (ЦГАИПД СПб. Ф. Р-24. Оп. 78. Д. 48. Л. 17), вследствие чего Айзеншток был исключен из партии. Возможно, с этим же связаны жалобы на безденежье, встречающиеся в письмах Айзенштока 1950-х годов. Как отголосок этой истории можно воспринять фразу из письма Ю. Г. Оксмана к М. К. Азадовскому от 8 апреля 1953 года: «Но, м. б., Беркова все-таки оставят сейчас в покое, да и Иеремею простят!» (Азадовский 1998: 316). Впрочем, судя по всему, вскоре филолог был восстановлен в партии и даже допущен к работе партбюро, а уже 12 июня 1953 года Азадовский писал Оксману: «Говорят, <Н. Ф. Бельчиков> зовет в штат <ИРЛИ> Еремея, но тот не хочет» (Там же: 324). Все это лишь подчеркивает необходимость более тщательного исследования эпизода.

архивных и рукописных материалов. Книга дошла до верстки, но в свет не вышла, так как издательство было слито с ГИХЛ'ом, а моя книга имела не литературный, но исторический характер.

Переезд в Ленинград дал лично мне очень много! Я попал в окружение замечательных товарищей-литературоведов, самое общение с которыми безмерно расширяло научные горизонты, обогащало громадными и разнообразными знаниями<sup>15</sup>. С самого начала я принял ближайшее участие в большом академическом издании сочинений Гоголя, непосредственно содействовал появлению томов I–III, IX, X (творчеством Гоголя занялся еще в Харькове и не оставляю этих занятий до сегодня). Забегая вперед, скажу, что работу над подготовкой академических изданий русских классиков продолжал и позже, продолжаю ее и по сейчас. Так, единолично подготовил т. VI сочинений Г. Успенского, принимал участие в подготовке т. XII, рецензировал тт. XIII–XIV. Редактировал тт. 9, 11, 12 (2) писем Тургенева и несколько томов рецензировал. Рецензировал тт. 1 и 12 сочинений Достоевского.

С переездом в Ленинград у меня установилась связь с «Библиотекой поэта». В разные годы я участвовал в ряде изданий «Библиотеки» (ее «большой» и «малой» серий) как составитель, автор вступительных статей, комментатор: Щербина (м. с.), Шевченко (б. с., изд. 1–2, м. с. изд. 1–2), И. Франко (м. с.), И. Котляревский (б. с.), Янка Купала (б. с.), Л. Трефолев (б. с., изд. 1–2 и м. с., изд. 1–2). В настоящее время у меня есть договор на подготовку тома «Украинская поэзия XIX–XX ст.» (б. с.), но редакция «Библиотеки поэта», вот уже пятый год, тормозит реализацию этого договора, — по непонятным для меня причинам.

Ряд публикаций, — больших и малых, — сделан мною для «Литературного наследства»: «Судьба литературного наследия Т. Шевченко» (5 лл., тт. 19–21), «Письма К. П. Победоносцева к Е. М. Феоктистову» (8 лл., тт. 22–24), «Французская литература в оценках царской цензуры» (11 лл., тт. 33–34), сборник украинских исторических песен в записях Гоголя, из собрания П. Киреевского (6 лл., т. 79). В ряде томов — менее объемные публикации.

Начиная с 1938 года возобновились мои связи с Украиной: А. Корнейчук и Н. Бажан пригласили меня участвовать в подготовке 125-летия рождения Шевченко. Консультировал государственную шевченковскую выставку в Киеве, был одним из организаторов Шевченковского юбилея в Ленинграде, выступал с лекциями и докладами о Шевченко в Киеве, Харькове, Чернигове, Ленинграде, Петрозаводске и других городах. Участвовал

<sup>15</sup> О работе в Пушкинском Доме см. справочник *Научные сотрудники Пушкинского Дома. 1905–2005*: «В ИРЛИ сначала работал учен. специалистом в Архиве, с 15 окт. 1935 был переведен в Отдел новой литературы, где занимался подгот. ПСС Н. В. Гоголя в 14 т. Т. 1 (М.; Л., 1940). В окт. 1935 на заседании Президиума АН СССР был утвержден в степени канд. литературоведения без защиты дисс. 14 марта 1936 назначен секр. Группы по изучению литературы 2-й пол. XIX в. Был уволен из ИРЛИ в связи с реорганизацией Отдела новой литературы и с 1 сент. переведен на договорную работу» (*Научные сотрудники 2005*: 395).

в Шевченковском пленуме Союза писателей СССР, в Киеве. Тогда же написал книгу «В лаборатории творчества Шевченко» — для «Советского писателя» в Москве и «Радянського письменника» в Киеве. Украинский вариант вышел перед самой войной, в мае 1941 г., печатанье русского варианта было прервано начавшейся Отечественной войной.

В последние предвоенные годы (1938–1941) преподавал в Киевском университете, не оставляя Ленинграда. Наезжая в Киев на полтора-два месяца, я прочитывал большие спецкурсы: «Творчество Ивана Франко» (читал одновременно для двух курсов), «История украинской литературной критики», «Творчество Г. Квитки-Основьяненко», «Техника историко-литературного исследования». В последний мой приезд (ноябрь 1940 г. — январь 1941 г.) шла речь о моем возвращении на Украину, в Киев, — о работе в Академии наук УССР и в Киевском университете. Война перечеркнула эти планы...

С первых же дней Великой Отечественной войны я оказался в армии, на фронте. Еще в 1940 г, после Финской кампании, вместе с другими ленинградскими писателями, я прошел военную аттестацию и — неожиданно для себя! — получил звание «интендант 1 ранга», т. е. по тем временам — звание нестроевого полковника. Однако в Первой, Кировской, дивизии народного ополчения, куда я записался в первые дни июля, я сперва был рядовым, несмотря на свои три «шпалы», — рядовым «взвода писателей», или иначе — агитвзвода. Постепенно стал «расти»: причисленный к политической полка, числился полковым переводчиком. В январе 1942 г. был принят кандидатом в члены ВКП(б) и две недели спустя переведен в политотдел дивизии, — старшим инструктором по работе среди войск противника. Спустя три месяца был принят в члены Партии; этим очень горжусь, так как укороченный кандидатский штат свидетельствует, что я воевал пристойно и непосредственно участвовал в боях, несмотря на свои 42 года и отсутствие какого бы то ни было войскового опыта. На следующий же день после получения партийного билета, меня отозвали в Политотдел армии и назначили начальником 7-го отделения ПОАРМ, т. е. отделения по работе среди войск противника. Пробыл на этой должности около полутора лет, затем был ранен и, не желая покидать свою армию, упросил командование назначить меня замполитом госпиталя, в каковой должности пробыл до конца 1944 года. После взятия Риги, армии 3-го Прибалтийского фронта стали расформировываться, и я был отозван в ГЛАВПУР за новым назначением. После почти двухмесячных переговоров (меня «сватали» куда-нибудь в тыловые части, с чем я решительно не соглашался), получил назначение в Восточную Пруссию, на 3-й Белорусский фронт. Так как должностей лекторов вакантных не было, так как война явно шла к концу и пребывание в резерве мне никак не улыбалось, я согласился принять назначение старшим инструктором по пропаганде стрелковой дивизии и попал под Кенигсберг. Спустя две недели, за участие в ликвидации группировки войск противника западнее Кенигсберга, был награжден орденом Отечественной

войны 1-ой степени (в «своей» армии был награжден орденом Красной звезды). Участвовал, в последние дни войны, в ликвидации группировки фельдмаршала Шернера, т. е. наступал с севера в Чехословакию и дошел до Праги. После капитуляции фашистских армий был направлен в Центральную группу войск (Вена), где около года дожидался своей демобилизации, весьма усердно выступая с лекциями и докладами в частях и гарнизонах Советской армии (Австрия, Венгрия, Чехословакия). Всего за время нахождения в армии (1941–1946 гг.) сделал более тысячи выступлений. В свободное время занимался в венской Национальной библиотеке, исподволь готовясь к возвращению к научной деятельности<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> См. в другой автобиографии: «С Красной Армией прошел весь путь от Ленинграда и Волхова до Дуная, через Прибалтику, Восточную Пруссию, Силезию, Чехо-Словакию. Последние месяцы находился подле Вены, выступая с литературными лекциями в частях и соединениях Центральной Группы войск. В научном отношении использовал это время для работы в венских библиотеках — Национальной и Семинара славянской филологии. Собрал обширный материал из старых галицко-украинских изданий по истории украинской литературы, которым и предполагаю воспользоваться в текущих своих работах — над диссертацией (необходимо привести ее в окончательный вид), над Франко, над темой «Художественная литература и фольклор» (на украинском материале)» (Л. 29 об.). Рабочая карточка Союза Писателей (Л. 25) позволяет детально реконструировать фронтную траекторию Айзенштока, а его письма к В. Ф. Боцяновскому — добавить к этой картине выразительные штрихи. (Эти письма хранятся в личном фонде Айзенштока: ОРФит ИЛ НАНУ. Ф. 182. Фонд находится в обработке, поэтому далее фрагменты из писем цитируются без указания источника. Публикатор выражает сердечную благодарность Богдану Цимбалу за помощь в работе с этими документами). С начала войны по сентябрь 1941-го Айзеншток служил рядовым на Ленинградском фронте, затем четыре месяца — переводчиком Стрелкового полка Ленинградско-Волховского фронта, после этого до июля 1942 года был старшим инструктором Политотдела дивизии на Волховском фронте, затем в том же политотделе почти полтора года (до октября 1943-го) он числился начальником отделения. Именно в это время он рассказывает о своей жизни Боцяновскому. 30 ноября 1942 года он пишет: «Недавно я провел интересный опыт: летал на самолете над вражеским расположением и разговаривал с фрицами через специальную мощную установку. Это — первый опыт подобного рода, и я получил даже приветственные телеграммы от командования с успехом»; 28 декабря: «В моей жизни теперешней наступила некоторая передышка. Я больше сижу за столом, за привычными занятиями почти научного характера (пишу доклады и записки, администрирую). На днях, впрочем, эта мирная жизнь оканчивается, и я снова начну дебоширить: собираюсь снова в полет, надеюсь иметь возможность не только агитировать и убеждать фрицев, но и бомбить их. Новый год собираемся встретить в тесной товарищеской семье, но как получится в действительности — неизвестно, обстановка у нас может измениться каждый час»; 8 января 1943-го: «Я не оставляю мысли приехать в Москву на несколько дней: очень хочется походить по настоящему городу, посмотреть на людей, побывать в театре и снова почувствовать себя вполне культурным человеком, имеющим некоторое отношение к искусству и литературе. Не знаю только, как и когда сие произойдет — все будет зависеть прежде всего от разворота событий, и если они развернутся у нас по-настоящему, я не буду в претензии на то, что мое посещение Москвы еще несколько затянется. Чувствую я себя вполне хорошо и бодро. Работая по-прежнему много, много разъезжаю, выступаю, бью немцев словом и сам и через товарищей»; 18 марта: «Чувствую себя по-прежнему хорошо, хотя работаю очень много и хлопотно. Часто летаю и понемногу овладеваю штурманским делом: это не по обязанности, а просто так — из чистой любознательности. Собираюсь слетать на день-два в Ленинград»; 6 июня: «У нас, правда, сейчас маленько поутихло, но развернулась широкая учеба. В частности, засел за учебу и я — в соответствии с новым строевым званием майора. Несколько дней я, с группой политработников, находился на учебных сборах, где занимался по десять

После демобилизации вернулся в Ленинград. Работал сперва в Научно-исследовательском институте театра и музыки (начал работу там еще перед войной), в Ленинградском университете (несколько лет пробыл на кафедре русской литературы, позднее — на кафедре славянских языков и литературы; связи с последней не теряю до сегодняшнего дня), возобновил отношения с Институтом литературы им. Т. Шевченко Академии наук УССР, Киевским университетом, Институтом русской литературы Академии наук СССР (как указывалось выше, редактировал и рецензировал издания Института, выступал в качестве официального оппонента на защитах диссертаций и т. д.)<sup>17</sup>.

В продолжение двадцати лет после своего возвращения в Ленинград (до второй половины 60-х гг.) живо участвовал в жизни Ленинградского отделения Союза писателей: неоднократно переизбирался членом партийного бюро, был культпропом, избирался членом Правления, много лет состоял членом Ревизионной комиссии. Пятнадцать лет был членом бюро и председателем секции художественного перевода, председателем Лавочной комиссии, имел много и других «нагрузок», — в отдельные годы их количество достигало десяти-двенадцати<sup>18</sup>. В последние годы принимаю

---

часов в день воинскими дисциплинами. Теперь перевариваю и осваиваю приобретенное, а в июне и июле, если позволят обстоятельства, пройду еще по крайней мере два подобных же сбора. Так что с войны я возвращусь вполне образованным и культурным (в военном плане) командиром. не помню, писал ли я Вам, что награжден правительственной наградой — орденом «Красная звезда». Недавно мне вручили орден в весьма торжественной обстановке. Я даже расчувствовался и выступил от всей группы награжденных с ответным словом. По правде говоря, выступление было далеко не Демосфеновское, но зато сказано оно было с чувством и темпераментом». С октября 1943-го по январь 1945-го Айзеншток проводит в должности замполита эвакуационного госпиталя на Волховском и Третьем Прибалтийском фронтах. С марта по июнь 1945 года он работает старшим агитатором в политотделе дивизии на Третьем Белорусском и Первом Германском фронтах. Наконец, после этого и вплоть до марта 1946 года он работает лектором политуправления ЦГВ в Австрии. В ходе войны он получил ряд наград: орден отечественной войны 1 степени, орден «Красная звезда», медали «За оборону Ленинграда», «За победу над Германией», «За взятие Кенигсберга», «За освобождение Праги» (Л. 1). См. письмо С. А. Рейсера к Ю. Г. Окману от 8 августа 1946 года: «Совсем недавно возвратился из армии Айзеншток: он политработник и весь в орденах и медалях» (РГАЛИ. Ф. 2567. Оп. 1. Д. 818. Л. 3). О военном опыте Айзенштока см. также его письма к В. Б. Шкловскому, публикуемые в настоящем издании.

<sup>17</sup> Также см. в автобиографии 1952 года: «В 1949–1950 гг. учился в вечернем Университете марксизма-ленинизма при Горкоме ВКП(б). В настоящее время повышаю свой идейно-теоретический уровень самостоятельно; участвую в семинаре по марксистско-ленинской философии при ЛО ССП» (Л. 26 об.).

<sup>18</sup> Членству Айзенштока в ЛО СП СССР стоит уделить отдельное внимание. Он вступил в него в 1940 году, в деле сохранилось его приемное заявление, из которого становится ясно, что Союз Писателей был для него возможностью восстановить официальный статус после ухода из Пушкинского Дома: «В течение последнего года, отчасти в связи с подготовкой Шевченковского юбилея, я довольно близко подошел к работе Союза Сов. Писателей. Работу мою, как члена Шевченковского комитета, знают некоторые члены Президиума; по приглашению Украины я принимал участие в работе Шевченковского пленума в Киеве, получил юбилейную Шевченковскую медаль. В настоящее время предполагаю принимать близкое участие в мероприятиях Союза, связанных с событиями в Зап. Украине и Зап. Белоруссии. Хочу надеяться, что, будучи членом ССП я стану приносить некоторую пользу организации. Что же касается лично меня, то звание члена ССП окончательно

участие в работе Совета ветеранов войны, часто выступаю с докладами, воспоминаниями, провожу «уроки мужества», иногда — присутствую

но зафиксирует мое положение общественное и профессиональное, сложившееся в течение ряда лет» (Л. 7). Также в деле сохранились несколько рекомендаций, которые ему выдали коллеги, из них представляет интерес фрагмент характеристики И. Г. Ямпольского: «И. Я. Айзеншток — один из образованных и широких по своим интересам ленинградских литературоведов. В течение 24-х лет своей литературной работы (он начал ее еще совсем юношей), Айзеншток очень много сделал. <...> Большая эрудиция, тщательность, фактическая насыщенность, использование широкого круга не только печатных, но и архивных материалов, наконец, умение в статьях на частные темы и при пользовании отдельными конкретными фактами — делать из них общие выводы, связывать их с общекультурным и историческим фоном — вот что характерно для его сочинений» (Л. 17). Интересен и отзыв, который мы атрибутируем В. Боцяновскому: «И. Я. Айзеншток — один из лучших наших шевченковедов, большой знаток украинской литературы, начал свою литературную деятельность в 1917 году. С этого года, собственно говоря, вообще ведет свое начало подлинно научное литературоведение на Украине. Дореволюционные литературное наследие находилось в таком состоянии, что, прежде чем приступить к его обработке, необходимо было произвести большую предварительную работу над текстами. Не говоря уже о литературных произведениях украинских классиков, таких как Котляревский, Квитка и др., даже сочинения великого украинского поэта Шевченко были известны в искаженном виде. Неотложной задачей было переиздание в исправленном виде авторов, искаженных, — сплошь и рядом нарочито, — тенденциозными псевдоучеными националистами. Айзеншток один из первых настоятельно заявил о неотложности такой работы и сам в нее включился, выступив в роли текстолога, редактора и комментатора произведений Шевченко, Котляревского, Квитки-Основьяненко, Гулака-Артемовского, Ив. Франко и др. Одновременно с этой работой, у него идет разностороннее изучение творчества этих писателей. В украинских и русских журналах появляется ряд критических статей, в которых он дает углубленную разработку собранного им и обследованного литературного материала. Не входя в подробный разбор всех его написанных за 22 года многочисленных статей, ограничусь только указанием на неизменно присущее всем им высокое качество: все эти статьи, независимо от их объема, строго фактичны. Айзеншток прекрасен знаком с литературой предмета. У него, о чем бы он не писал, всегда в распоряжении богатейший не только печатный, но и архивный материал. У него превосходная библиотека и картотека, все время пополняемая. Добросовестный исследователь, владеющий марксистским методом, Айзеншток относится к своей работе самокритически, и можно указать случаи, когда он вносит поправки в свои ранние работы, когда того требуют новые добытые им данные» (Л. 19). Сам Айзеншток писал в 1952 году: «В последние годы активно участвую в жизни Ленинградского отделения Союза советских писателей. С апреля 1950 года работаю культпропом парторганизации ЛО ССП, с марта 1951 по июнь 1952 член партбюро. Член бюро секции переводчиков (с марта 1951 г.; с марта 1952 года, кроме того, — зам. председателя). Председатель писательской комиссии при книжной лавке писателей Ленингр. отд. Литфонда (с 1949 г.). Неоднократно выполнял отдельные поручения общественных и партийных организаций» (Л. 26 об.). По этому же поводу см. в недатированной автобиографии: «Общественной работой занимался сравнительно мало. В студенческие годы (1921) был членом и председателем Харьковского Общественного комитета помощи голодающим, еще раньше — членом Совета университета по выборам от студенчества (1919). Во время работы в Институте Шевченко несколько раз избирался членом культкомиссии при месткоме, культуполномоченным и пр. В Партиздате был членом редколлегии многотиражки издательства. В Пушкинском доме, по поручению МК, систематически ведал работой диссертантов и дважды получал благодарность МК. По заданиям СНР неоднократно выступал с лекциями в частях Красной Армии, выезжал в другие военные округа. Последние предвоенные годы довольно плодотворно работал в писательских организациях, принимая активное участие в различных комиссиях (юбилейные — Шевченковская, Коцюбинского, Франко, национальная и пр.), консультируя товарищей и т. д.» (Л. 29). Юбилей 1939 года, который дал Айзенштоку основания для подачи заявления в ССП, отмечался в честь 125-летия Шевченко, см. о нем: (Короленко 2012).

на пионерских и комсомольских собраниях, в качестве некоего «свадебного генерала», во всех регалиях.

Из научно-литературных работ, выполненных за послевоенные десятилетия, помимо участия в серии академических изданий и в «Библиотеке поэта» (о них было упомянуто выше), следует назвать прежде всего три больших издания: 1) трехтомное издание «Дневника» А. В. Никитенко, с огромным, сорокалистным, комментаторским аппаратом; 2) комментирование двух пятитомников произведений Шевченко, осуществленных в Москве издательством «Художественная литература» (22 + 15 лл.); 3) подготовку и комментирование тома писем известного ученого-славяноведа В. Ягича к русским ученым, 1886–1894 гг. (50 лл.). Книга эта, готовившаяся по плану Комиссии по истории филологических наук Академии наук СССР, отняла четыре года с тремя поездками в Югославию для работы в архиве Ягича<sup>19</sup>.

Хотелось бы также упомянуть книжку «Поэт-демократ Л. Н. Трефолев», изданную в 1953 г. Ярославским областным издательством. Книга эта, вместе с четырьмя упомянутыми выше изданиями произведений Трефолева, можно сказать, ввела поэта в большую литературу, так, что статью о нем мне довелось написать и в десяти томную «Историю русской литературы» Академии наук СССР.

По заказу украинского издательства «Дніпро», опубликовал, в середине 60-х гг., большую (5 лл.) статью «Украинские поэты-романтики»; статья оказалась своего рода толчком для создания на ее основе большой монографии об украинском романтизме, которая должна включить в себя также несколько написанных в разные года статей. Монографию, размером примерно в 20 лл., надеюсь вскоре закончить.

---

<sup>19</sup> В архиве отложились характеристики, выданные Айзенштоку Союзом Писателей для одобрения его поездок в Югославию: в мае-июле 1966 года (Л. 81), июне-июле 1967 года (Л. 82), мае-июле 1968 года (Л. 84), июле-августа 1972 года (Л. 85). 21 сентября 1967 года Айзеншток писал В. Е. Шору: «Я теперь как в затворе: никого не вижу и ни о ком ничего не знаю. Лето провел в Югославии и даже “покумился” там с одним замечательным семейством. Видимо придется и еще раз туда ехать, ибо жену мою, — против ее и моей воли — оставили на третий год» (ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-141. Оп. 1. Д. 227. Л. 1). Также см. в письмах А. И. Дейча к А. Г. Островскому: «Айзеншток промелькнул, как Вы знаете, через Москву, причем с ним там произошло два-три недоразумения. Отвез вещи не на тот вокзал и забыл ключ от чемодана. Теперь приходится сомневаться, что он доехал до Загреба и Дубровника. Не сидит ли он случайно в Жмеринке или Вапнярке, где расплавляется динарами» (РГАЛИ. Ф. 2837. Оп. 1. Д. 362. Л. 6; письмо от 5 июля 1966), «Айзеншток в Югославии сместил Ранковича и Стефановича и вообще проводит реформы» (Там же. Л. 6; письмо от 26 июля 1966 г.), «Сегодня проводили Айзеншточиху в Югославию. Она у нас жила два дня и внесла немалое оживление в наш и без того нескудный дом» (Там же. Л. 8; письмо от 28 сентября 1966), «... без Вас Ленинград все равно, что без Медного всадника и Айзенштока. От него получаем иеремиады по поводу диссонансов в нашем мире, и в его хозяйстве в частности. Разъезжая между СССР и Югославией, он никак не может встретиться с Ириной Владимировной и т. д.» (Там же. Л. 15; письмо от 9 августа 1968 г.). Ирина Владимировна Арбузова — третья жена Айзенштока, соавтор его статей про Ягича, о ней см.: (Захаркин 2003: 102).

Печататься я начал, как сказано, в 1917 году. За прошедшие с тех пор годы мною опубликовано около шестисот печатных работ. Кроме того, еще десятка два работ, иногда весьма объемных, по разным причинам, остались в рукописях, точнее — в машинописном виде. Кроме упомянутых выше, назову еще несколько неопубликованных пока работ, наиболее значительных. Прежде всего хотелось бы назвать большой том народных песен, русских и особенно украинских, собранных Н. В. Гоголем. Этот том должен был войти в большое академическое собрание сочинений Гоголя, как пятнадцатый его том. Но издательство торопилось закончить издание к столетию смерти писателя (1952) и побудило редакцию издания согласиться с исключением пятнадцатого тома, тем более что записанные Гоголем песни, конечно, нельзя было считать его сочинениями... Так том песен и остался у меня на руках. Сейчас есть надежда, что песни эти выпустит Академия наук УССР — в серии старых записей украинского фольклора.

Остался неопубликованным и пространный (14 лл.) комментарий к двуязычному сборнику (в оригинале и в русских поэтических переводах, en regard) «Кобзаря» Шевченко. Это издание предполагалось выпустить в академической серии «Литературных памятников», сначала под редакцией академика А. И. Белецкого, затем, после его смерти, под редакцией акад. М. Ф. Рильского. После смерти Рильского издание это выпало из планов «Литературных памятников».

Назову, наконец, несколько больших статей, также не увидевших печати: «Гоголь и фольклор» (6 лл.; статья должна была предварять названный том песен в записи Гоголя), «Судьба литературного наследия Гоголя» (6 лл.; статья предназначалась для «Литературного наследия», но не была окончена из-за тяжелой болезни и смерти моей жены<sup>20</sup>), «Белинский и украинская литература» (5 лл.), «История Валуевского циркуляра 1863 г. о запрещении украинской литературы» (4 лл.), «Судьба литературного наследия Потебни» (4 лл.). Из этих статей одну, — о литературном наследии Гоголя, — я частично напечатал в виде нескольких отдельных фрагментов. Остальные залегли у меня, так как сокращение каждой из них или превращение в несколько отдельных статей я считал и продолжаю считать неоправданным. Пускай дождутся своего времени!..

В течение многих лет я работал, так сказать, «широким фронтом», постоянно привлекая значительное количество архивных и рукописных источников, производя раскопки в старых журналах и газетах, захватывая попутно и то, что в данный момент, непосредственно не имело отношения к задуманной или выполнявшейся работе, но могло бы пригодиться в будущем, — мне самому или другим лицам. После любой работы, после любого обращения к архивным или рукописным хранилищам оставались «заделы», иногда весьма значительные. С течением времени образовался

<sup>20</sup> Вторая жена Айзенштока Ксения Николаевна Карпенко родилась в 1903 году в Литве, была доктором медицинских наук и умерла в мае 1952 года (Л. 24 об.).

большой архив копий и выписок, он и на сегодня остается большим, несмотря на то что много людей, кроме меня, им пользовались и пользуются. В меру отпущенных мне судьбою лет и сил, хотелось бы еще большую или меньшую часть накопленных материалов использовать в печати, в будущих моих работах. Хотелось бы также собрать две-три книги из уже опубликованных некогда работ по истории украинской литературы, — от «Енеїди» до «Основы», — а также из истории украинско-русских литературных отношений. полагаю, что и из моих работ, касающихся русской литературы, тоже можно было бы сделать книгу, небезынтересную для читателя, даже «широкого». Хотелось бы наконец свести воедино мои многолетние разыскания о П. Гулаке-Артемовском и Г. Квитке-Основьяненко, — на протяжении многих лет я писал о них неоднократно, но не исчерпал всего собранного и узнанного.

Не знаю, что именно из перечисленных замыслов и предположений мне посчастливится осуществить, — хотелось бы сделать возможно больше и, во всяком случае, оповестить при сем случае о том, что мне кажется заслуживающим публикации.

Есть у меня и еще одно обязательство — перед обществом, перед товарищами: записать мои воспоминания о научно-литературных, — за много лет, — встречах и отношениях, иногда близко-дружеских, о военных событиях и встречах. Кое-что уже сделано, — не систематически, а так, от случая к случаю, удовлетворяя требования и уговоры отдельных товарищей. Уповаю и эту работу продолжить и систематизировать, — опять-таки, в меру необходимости и собственных сил.

Я прошел большой жизненный путь. Научно-литературная работа моя, как указывалось, продолжается уже пятьдесят восемь лет; научно-педагогическая — немногим меньше. Среди бывших моих слушателей, среди тех, кому я, в разное время, помогал в работе, мне известно более десяти докторов и, вероятно, десятка два кандидатов наук, — не так уж много, в конце концов, но следует ведь принять во внимание, что преподавательская работа, которую я очень уважаю и бесконечно люблю, никогда не была для меня основной. Следуя известному завету М. Е. Салтыкова-Щедрина, я всегда паче всего почитал звание литератора и предпочитал его всем иным. Никогда не гнался я за учеными степенями и званиями. В свое время, в 1935 г., после установления в СССР ученых степеней и званий, Президиум Академии наук СССР присвоил мне ученую степень кандидата филологических наук. Перед войною я исподволь подготавливал докторскую диссертацию о Квитке-Основьяненко, однако не закончил ее, а в послевоенные годы был загружен общественной и заказной литературной работой настолько, что времени думать о докторстве не оставалось. Хотя многие друзья и сочувствователи (А. И. Белецкий, П. Н. Берков, Н. К. Гудзий, А. А. Гозенпуд, А. Л. Дымшиц, П. В. Жур, — этот список можно было бы намного удлинить) наседали на меня, требуя, чтобы я обязательно и возможно бы-

стрее стал доктором; «ведь у вас по крайней мере с полдесятка готовых докторских диссертаций», — писал мне как-то А. И. Белецкий<sup>21</sup>.

В то же время я отчетливо ощущаю все неудобства и невыгоды свое нынешнее положение <sic> в науке, — положение не то реликтового динозавра, не то кустаря-одиночки. О всевозможных конференциях, сессиях, заседаниях, — о тех форумах, где обычно встречаются и общаются литературоведы нашей страны, — я узнаю по большей части из газет, уже после того, как эти «мероприятия» закончились<sup>22</sup>. А между тем я, думается, еще мог бы оказаться полезным при обсуждении многих и многих вопросов. Когда окружающая меня завеса забвения была несколько лет тому назад прервана Редакцией Украинской Советской Энциклопедии, когда Президиум Академии наук УССР ввел меня в состав редколлегии Шевченковской

<sup>21</sup> В архиве отложился любопытный документ за подписью О. Н. Шестинского (без даты): «Секретариат Ленинградской писательской организации просит разрешить члену Союза писателей, критику, литературоведу и историку литературы И. Я. Айзенштоку защиту его литературоведческих работ по совокупности в качестве докторской диссертации. <...> Еще в 1964 году Ученый Совет института литературы АН УССР вынес постановление о целесообразности присуждения докторской степени И. Я. Айзенштоку по совокупности работ. Однако, по ряду причин сам ученый не нашел возможным пойти навстречу этим пожеланиям, поскольку часть работ, которые предполагалось “защищать”, была написана в 20–30 годы и многое в них стало пройденным этапом. На протяжении 1964–1970 гг. Айзеншток написал ряд новых работ — о Котляревском, Гулаке-Артемьевском, украинских поэтах-романтиках и т. д. Сейчас в соединении со старыми работами Айзенштока получается обширный цикл исследований, который условно может быть назван “Вопросы изучения украинской литературы первой половины XIX в.”. И. Я. Айзеншток вот уже более полстолетия трудится в области филологических наук. И в нашей стране, и в братских социалистических странах его исследование ценятся как работы, оснащенные богатейшим фактическим материалом, пронизанные единым стержнем марксистской методологии, проникнутые духом ленинской партийности. Видный ученый, автор более 500 научных работ, активно участвующий в общественно-научной и литературной жизни страны, И. Я. Айзеншток заслуживает, по мнению писательской общественности, высокого ученого звания — по совокупности проделанной им работы» (Л. 94–95). В том же деле см. рекомендацию П. В. Жура, выданную Айзенштоку для присуждения докторской степени (Л. 96–97) и справку о его научной деятельности (Л. 98–100). Судя по всему, эти старания не увенчались успехом. Стоит отметить, что мысли о докторской мелькали у ученого как минимум с сентября 1942 года, когда М. К. Азадовский писал ему из Иркутска, отвечая на неизвестное нам письмо: «Да, большим бы праздником было организовать в недалеком будущем Вашу защиту и торжественно приобщить Вас к числу авторитетнейших фольклористов» (Азадовская 1981: 214) еще в отчете за 1948 год ученый указывал: «В 1948 г. я работал над: а) монографией “Русско-украинские литературные отношения 1798–1863”, 25–27 печ. листов, которую заканчиваю в 1949 г. и рассчитываю защищать в качестве диссертации на степень доктора филологических наук; б) книгой “Мицкевич. Жизнь и творчество”, общим объемом 10 печ. листов, которую должен сдать в Гослитиздат 1 мая 1949 г.» (Л. 72).

<sup>22</sup> В 1978 году Айзеншток писал И. С. Эвентову с просьбой вернуть данную ему книгу: «Я бы и сам зашел за нею как-нибудь, но я — хвораю, почти не выхожу из дома (во всяком случае, за пределы ограниченных маршрутов: дом — Лавка писателей — продовольственные магазины на Невском, до Садовой). Даже в университет перестал ходить. И — на собрания в Доме писателя не хожу, из-за духоты и курения» (ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-203. Оп. 2. Д. 36. Л. 1). См. также в письме А. Г. Островского к А. И. Дейчу от 13 июля 1970 года: «Должен еще до отъезда посетить Иеремию Айзенштока, который, как Диоген, никуда не вылезит из своей уютной бочке, на которой бисерным почерком написано: “Мой дом — моя берлога”» (РГАЛИ. Ф. 2837. Оп. 1. Д. 921. Л. 23).

Энциклопедии, — это не только крепко подбодрило меня, но, кажется, оказалось полезным для общего дела.

Я бесконечно далек от мысли при случае поплакаться на собственную оброшенность! Если сейчас я упоминаю о ней, то исключительно, как мне кажется, с деловой и даже партийной точки зрения. Человек живет и процветает в труде своем. Заканчивая этот беглый и неполный обзор моего трудового пути, всего содеянного мною на пользу родной советской культуры, я крепко надеюсь, что дальнейшие годы жизни, которые будут мне отпущены судьбой, пройдут не только в моем личном труде, но и в более тесных связях с литературной и литературоведческой жизнью, с товарищами по работе. Мне, по крайней мере, этого хотелось бы и, думаю, что это пошло бы на пользу нашего общего дела.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Айзеншток Ієремія. *Автобіографія. Вибрані листи*. Упор., підгот. текстів та коментарі С. А. Захаркіна. Київ: Критика, 2003.
- Азадовская Лидия (публ.) «Из писем М. К. Азадовского (1941–1954)». *Из истории русской советской фольклористики*. Ленинград: Наука, 1981: 205–265.
- Азадовский Константин (ред.) *Марк Азадовский, Юлиан Оксман. Переписка. 1944–1954*. Москва: Новое литературное обозрение, 1998.
- Бабак Галина, Дмитриев Александр. *Атлантида советского нацмодернизма: Формальный метод в Украине (1920-е — начало 1930-х)*. Москва: Новое литературное обозрение, 2021.
- Гальченко Світлана. «Про працю І. Я. Айзенштока над науковою біографією О. О. Потебні». *О. О. Потебня і проблеми сучасної філології: Зб. наук. праць*. Київ: Наукова думка, 1991: 191–194.
- Галушкин Александр. «Неудавшийся диалог (Из истории отношений формальной школы и власти)». *Шестые Тыняновские чтения*. Рига — Москва: б. и., 1992: 210–217.
- Захаркін Степан. «Коментарі». Айзеншток Ієремія. *Автобіографія. Вибрані листи*. Київ: Критика, 2003: 59–186.
- Конусова Елена. *Коллекция автобиографий и библиографических материалов С. А. Венгерова: Формирование и историко-литературное значение*: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Санкт-Петербург, 2016.
- Короленко Богдан. «125-літній ювілей Тараса Шевченка: комеморація 1939 року». *Національна та історична пам'ять: зб-к наук. праць*. Вип. 2. Київ, 2012: 348–367.
- Модзалевский Борис. «Из записных книжек 1920–1928 гг. Публ. Т. И. Краснобородько и Л. К. Хитрово». *Пушкинский Дом: Материалы к истории. 1905–2005*. Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 2005: 7–191.
- Научные сотрудники Пушкинского Дома. 1905–2005*. Материалы к справочнику. Пушкинский Дом: Материалы к истории. 1905–2005. Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 2005: 387–552.
- Слонимский Александр. «О редакторском произволе (по поводу академического издания Н. В. Гоголя)». *Литературная газета* 4 (10 января 1953): 3.
- Спроге Василий. «Записки инженера». *Записки инженера: Воспоминания, впечатления, мысли о революции*. Москва: Русский путь, 1999: 133–513.

#### REFERENCES

- Ajzenshtok Ieremiya. *Avtobiografija. Vibrani listi*. Upor., pidgot. tekstiv ta komentari S. A. Zaharkina. Kiiv: Kritika, 2003.

- Azadovskaya Lidiya (publ.) *Iz pisem' M. K. Azadovskogo (1941–1954). Iz istorii russkoj sovetskoj fol'kloristiki*. Leningrad: Nauka, 1981: 205–265.
- Azadovskij Konstantin (red.) *Mark Azadovskij, Julian Oksman. Perepiska. 1944–1954*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 1998.
- Babak Galina, Dmitriev Aleksandr. *Atlantida sovetskogo natsmodernizma: Formal'nyj metod v Ukraine (1920-e — nachalo 1930-h)*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2021.
- Gal'chenko Svitlana. “Pro pracyu I. Ya. Ajzenshtoka nad naukovoyu biografieyu O. O. Potebni”. *O. O. Potebnyia i problemi suchasnoi filologii: Zb. nauk. prac'*. Kiev: Naukova dumka, 1991: 191–194.
- Galushkin Aleksandr. “Neudavshijsya dialog (Iz istorii otnoshenij formal'noi shkoly i vlasti)”. *Shestye Tynyanovskie chteniya*. Riga — Moskva: b. i., 1992: 210–217.
- Konusova Elena. *Kollektsiya avtobiografii i biobibliograficheskikh materialov S. A. Vengerova: Formirovanie i istoriko-literaturnoe znachenie: Avtoref. dis. ... kand. filol. nauk. Sankt-Peterburg*, 2016.
- Korolenko Bogdan. “125-litnij jувилеј Tarasa Shevchenka: komemoracija 1939 roku”. *Nacional'na ta istorychna pam'jat': zb-k nauk. prac'*. Vyp. 2. Kyiv, 2012: 348–367.
- Modzalevskij Boris. “Iz zapisnyh knizhek 1920–1928 gg. Publ. T. I. Krasnoborod'ko i L. K. Hitrovo”. *Pushkinskij Dom: Materialy k istorii. 1905–2005*. Sankt-Peterburg: Dmitrij Bulanin, 2005: 7–191.
- Nauchnye sotrudniki Pushkinskogo Doma. 1905–2005. Materialy k spravochniku. Pushkinskij Dom: Materialy k istorii. 1905–2005. Sankt-Peterburg: Dmitrij Bulanin, 2005: 387–552.*
- Slonimskii Aleksandr. “O redaktorskom proizvole (po povodu akademicheskogo izdaniia N. V. Gogolia)”. *Literaturnaya gazeta* 4 (10 ianvaria 1953): 3.
- Sproge Vasilij. “Zapiski inzhenera”. *Zapiski inzhenera: Vospominaniya, vpechatleniya, mysli o revoliucii*. Moskva: Russkij put', 1999: 133–513.
- Zaharkin Stepan. “Komentari”. Ajzenshtok Ieremija. *Avtobiografija. Vibrani listi*. Kiiv: Kritika, 2003: 59–186.

Валериј Отјаковски

#### АУТОБИОГРАФИЈА Ј. Ј. АЈЗЕНШТОКА

##### Резиме

У наставку је објављена аутобиографија Ј. Ј. Ајзенштока, праћена обимним коментаром, који је у великој мери заснован на архивској грађи. Ови документи не само да реконструишу биографско платно научника, већ указују и на спорна и контроверзна питања у вези са његовом биографијом. Разлози његовог пресељења у Лењинград, реконструкција службе војног рока током Другог светског рата и покушаји да пронађе своје место међу лењинградским културним институцијама — јесу питања која истраживачима предстоји да реше у вези са објављеним материјалима.

*Кључне речи:* Ј. Ј. Ајзеншток, Институт „Тарас Шевченко“, Пушкински дом, Савез писаца.



**Валерий Отяковский**  
Тартуский университет  
valerii.otiakovskii@ut.ee

**Галина Бабак**  
Centre for Advanced Study Sofia (CAS)  
babakgalin@gmail.com

**Valerii Otiakovskii**  
University of Tartu  
valerii.otiakovskii@ut.ee

**Galina Babak**  
Centre for Advanced Study Sofia (CAS)  
babakgalin@gmail.com

## МАТЕРИАЛЫ К БИБЛИОГРАФИИ И. Я. АЙЗЕНШТОКА

## MATERIALS TO THE BIBLIOGRAPHY OF I. YA. AIZENSHTOK

Публикация библиографических материалов — важная задача истории украинской науки. Мы предлагаем первое приближение к исчерпывающей библиографии И. Я. Айзенштока. В основу публикации легли автобиблиографические перечни, составленные самим ученым и наши дополнения, в сумме дающие немногим менее половины всех статей, написанных Айзенштоком.

*Ключевые слова:* И. Я. Айзеншток, библиография, Т. Г. Шевченко, И. П. Котляревский, Г. Ф. Квитка-Оснoвьяненко, А. А. Потeбня.

Publication of bibliographic materials is an important task of the history of Ukrainian literary science. This material suggests the first approximation to the exhaustive bibliography of I. Ya. Aizenshtok. The publication is based on the autobibliographic index compiled by the scholar himself and our additions, which in total give almost half of all articles written by Aizenshtok.

*Keywords:* I. Ya. Aizenshtok, bibliography, T. G. Shevchenko, I. P. Kotlyarevsky, G. F. Kvitka-Osnovyanyenko, A. A. Potebnya.

Отсутствие сколько-нибудь исчерпывающей библиографии И. Я. Айзенштока — существенная проблема, усложняющая последовательное изучение истории украинского литературоведения, изучение научного наследия одного из ярких его представителей. Настоящая публикация не пре-

тендует на закрытие этой темы, скорее наоборот — «Материалы к библиографии» лишь ставят проблему полной библиографии Айзенштока, и в этом смысле наша работа — лишь преддверие, призыв более совершенной и полной. Самая обширная из известных нам библиографий ученого опубликована как приложение к его краткой автобиографии 1931 года: Ляшко С. М. *Автобіографічні джерела Постійної комісії для складання Біографічного словника діячів України (1918–1933) Всеукраїнської академії наук*. К.: б. и., 2018. С. 108–112, в этом списке приведено 75 пунктов.

Наши «Материалы» основаны на том же деле из ЛО ССП, из которого публикуется в настоящем блоке автобиография Айзенштока (ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-371. Оп. 3–2. Д. 233). Помимо ряда автобиографических и анкетных материалов, в нем сохранилось несколько автобиблиографий, которые ученый составлял в разные годы и с разной степенью подробности. В нашей публикации мы сводим эти списки воедино без указания на то, откуда взята каждая конкретная позиция — для нас важен, во-первых, сам факт публикации библиографии, а во-вторых, то, какие работы ученый считал нужным называть в официальных отчетах: в список не входят многочисленные журнальные и газетные рецензии и заметки — их выявление и систематизация составят главную работу будущего библиографа-айзенштоковеда. Мы не ставили своей специальной задачей выявление таких материалов и сочли возможным добавить в качестве дополнения лишь отдельные позиции, которые были обнаружены в процессе сверки библиографических единиц. Те позиции, которые добавлены нами, выделены *курсивом*. Ценным источником для этих дополнений послужил библиографический указатель работ о Т. Г. Шевченко, изданных в разные годы преподавателями и выпускниками Харьковского университета: *Шевченкознавство у працях викладачів та вихованців Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна: бібліогр. покажч.* Уклад. В. К. Мазманьянц і кол.; наук. ред. О. П. Чугуй; бібліогр. ред. С. Б. Глибицька. Х.: ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 2014. 121 с.

Самым подробным из использованных списков является машинопись «Список печатных работ И. Я. Айзенштока» (Л. 66–71), составленный около 1952 года, которым датирована самая поздняя публикация. Он разбит на восемь разделов<sup>1</sup>, структура которых повторяется и в других автобиблиографиях, поэтому мы ее сохраняем в сводном перечне с внутренней нумерацией каждого раздела. В учетной карточке члена ССП есть пункт «Основные произведения писателя» (Л. 3 об.), все позиции которого повторяются в предыдущем документе. Точно так же полностью им покрывается и «Список главнейших печатных работ И. Я. Айзенштока» (Л. 54–55), подготовленный в начале 1940-х. Другие материалы расширяют основной список. Во-первых, это библиография без названия, включающая несколь-

<sup>1</sup> В нумерации допущена опечатка — оба последних раздела обозначены цифрой VII.

ко изданий, отредактированных Айзенштоком и не упомянутых в других материалах (Л. 53). Во-вторых, это небольшой отчет «Список печатных работ И. Я. Айзенштока за годы 1917–1937» (Л. 56–62), в который включены несколько статей на украинском языке, не вошедших в основной перечень. В-третьих, это творческие отчеты для ССП за 1948 год (Л. 72) и за 1949–1951 гг. (Л. 74), в каждом из которых упомянуты неизвестные по другим спискам статьи и рецензии. Наконец, ценным документом является «Список печатных работ И. Я. Айзенштока за годы 1938–1939» (Л. 63–65), поскольку в него включен ряд мелких газетных публикаций. Всего Айзеншток в своих списках указал 165 пунктов, охватывающих период с 1917 по 1966 гг., хотя стоит отметить, что научная деятельность со второй половины 1950-х освещена крайне избирательно, а работы более поздних лет вообще не включены. С нашими дополнениями библиография включает 257 единиц. Учитывая, что в 1975 году Айзеншток писал, что является автором приблизительно шестисот публикаций (см. автобиографию, публикуемую в настоящем издании), можно оценить размер лакуны, заполнение которой — насущная задача истории украинской науки.

Война России с Украиной прервала ход работы над сверкой библиографии, поэтому не во всех случаях нам удалось просмотреть публикации *de visu* и указать страницы — пусть эти пробелы останутся еще одним, пусть еле заметным, следом нынешних событий. Дублирующиеся позиции были изъяты из списка, к описанию добавлены нередко отсутствующие у Айзенштока указания города и издательства, при этом мы сочли возможным не давать полное библиотечное описание, поскольку эта информация восстанавливается по электронным каталогам. Киев, Харьков, Москва и Ленинград в выходных данных сокращаются до инициальной буквы. В описании книг раздела VII роль Айзенштока в издании указывается только в случае, когда он выступал не только как редактор.

Валерий Отяковский подготовил архивные материалы, собрал дополнительные материалы и написал вступительную заметку; верификацией списка занималась Галина Бабак при участии Валерия Отяковского. За помощь в подготовке публикации мы благодарим Елену Рыбакову и особенно Богдана Цымбала, который даже в охваченном войной Киеве продолжает свой труд.

## **I. История русской литературы, история цензуры**

1. Неопубликованные письма Л. Н. Толстого // Вестник литературы. 1921. № 12 (36). С. 17–18.
2. К вопросу о литературных влияниях. Г. Ф. Квитка и Н. В. Гоголь // Известия ОРЯС РАН. 1919. Кн. I. С. 23–42.
3. О. Паліцин. Епізод з культурного минулого Слобожанщини // Записки історично-філологічного відділу УАН. 1927. Кн. XIII–XIV. С. 57–69.

4. М. Горький та М. Коцюбинський. Спомини, листи. Х.: ДВУ, 1928.
5. До характеристики Мик. Маркевича//Ювілейний збірник на пошану акад. М. С. Грушевського. К., 1928. Кн. II. С. 268–276.
6. Василь Наріжний//В. Наріжний. Два Івани або пристрасть до позовів. Х.: Рух, 1931. С. 203–220. net
7. Письма К. П. Победоносцева к Е. М. Феоктистову/публ. и комм.//Литературное наследство. 1935. Т. 22–24. С. 502–560.
8. Добролюбов и украинская литература//Известия АН СССР. ООИ. 1936. № 1. С. 117–130.
9. Три юбилея (Историческая справка)//Литературный современник. 1937. № 1. С. 292–307.
10. *Омулевский и его роман*//Книжные новости. 1937. № 4. С. 46–47.
11. Н. Ф. Щербина//Н. Ф. Щербина. Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1937. С. 5–33.
12. Герцен — литературный критик//Литературный критик, 1937. № 5. С. 18–43.
13. Письма читателей к Г. И. Успенскому//Глеб Успенский. Материалы и исследования. М.; Л.: АН СССР, 1938. Кн. I. С. 355–394.
14. Давня быль. Из рассказов Щепкина//Советское искусство. 22 августа 1938. № 111.
15. Рассказы Щепкина//Театр. 1938. № 8.
16. Выкуп Щепкина//Курская Правда. 18 ноября 1938. № 265.
17. Байрон і царська цензура (до 115-річчя з дня смерті поета)//Пролетарська правда. 18 квітня 1939. № 89.
18. Гоголь і фольклор//Літературна критика. 1939. № 7.
19. Чернишевський і українська література//Літературна критика. 1939. № 12.
20. [Рец. на:] А. С. Пушкин. Вибрані твори в двох томах//Звезда. 1939. № 1. С. 239–243.
21. Французские писатели в оценках царской цензуры//Литературное наследство. 1939. Т. 33–34. С. 769–858. (Совместно с Л. Полянской).
22. Один из драматургических опытов Некрасова («Похождения Столбикова»)//Научный бюллетень Ленинградского государственного университета». 1947. № 16–17. С. 34–37.
23. Некрасов и украинская поэзия//Научный бюллетень Ленинградского государственного университета. 1947. № 16–17. С. 85–92.
24. Горький и проблема нового героя//Звезда. 1948. № 3. С. 76–81.
25. Максим Горький і проблема нової людини радянської епохи//Радянський Львів. 1948. № 3.
26. [Рец. на:] Д. Д. Минаев. *Собр. стихотворений. Советский писатель. 1947. Д. Д. Минаев. Стихотворения. Куйбышевское областное издательство. 1947*//Звезда. 1948. № 4. С. 179–180.
27. Л. Н. Трефолев//Л. Н. Трефолев. Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1949. С. V–LI.

28. Некрасов — редактор М. С. Щепкина//Литературное наследство. 1949. Т. 53–54. С. 67–78.
29. Л. Н. Трефолев//Л. Н. Трефолев. Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1951. С. 5–34.
30. Гоголь и Петербургский университет//Вестник Ленинградского университета, 1952. №3. С. 17–38.
31. Гоголь і наша сучасність//Беларусь. 1952. №3.
32. *Гоголь — собиратель народных песен//Звезда. 1959. №4. С. 218–219.*
33. Поэт-демократ Леонид Николаевич Трефолев. Ярославль, 1954.
34. Дневник А. В. Никитенко//А. В. Никитенко. Дневник. Л.: ГИХЛ, 1955. Т. 1. С. V–XLIV.
35. *Поэтическая деятельность Я. А. Драгоманова//Литературное наследство. 1956. Т. 60. Кн. 1. С. 561–570.*
36. Трефолев//История русской литературы: В 10 т. М.; Л.: АН СССР, 1956. Т. IX. Ч. 1. С. 472–486.
37. *Белинский о Мицкевиче//Ученые записки Ленинградского университета. 1957. №231. Серия филологических наук. Вып. 34. С. 65–79.*
38. Л. Н. Трефолев//Л. Н. Трефолев. Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1958. С. 5–39.
39. *Хронология написания «Вечеров на хуторе близ Диканьки»//Известия АН СССР. ОЛЯ. 1962. Т. XXI. Вып. 3. С. 252–262.*
40. Н. В. Гоголь//Литературное наследство. 1968. Т. 79. С. 231–280. (Совместно с П. Д. Уховым и В. В. Митрофановой)

## II. Украинская литература

1. Раніші твори Я. І. Щоголева//Я. І. Щоголев. Твори. Повний збірник. Х.: Рух, 1919. С. 260–269.
2. Уваги до поезій Я. І. Щоголева//Я. І. Щоголев. Твори. Повний збірник. Х.: Рух, 1919. С. 269–279.
3. Изучение новой украинской литературы//Путь просвещения. 1922. №6. С. 135–162.
4. Литературні і громадські погляди Я. І. Щоголева//Червоний шлях. 1925. №1–2. С. 298–308.
5. Перша дисертація Костомарова (Нові матеріали про спалення його дисертації в 1842 р.)//Україна. 1925. Кн. 3. С. 21–27.
6. [Рец. на:] Плевако М. А. Тарас Шевченко. Х.: ДВУ, 1926//Шлях освіти. 1926. №6–7. С. 301–302.
7. [Рец. на:] М. А. Плевако. Хрестоматія нової української літератури. Т. 1. Перша половина XIX. Х.: Держзвідав України, 1926//Шлях освіти. 1926. №10. С. 180–182.
8. Ів. Франко як історик письменства//Червоний шлях. 1926. №5–6. С. 205–217.

9. П. Гулак-Артемівський. Матеріали до біографії та історично-літературної оцінки. Х.: ДВУ, 1927. 94 с.
10. Вступна стаття//П. Гулак-Артемівський. Твори. Х.: ДВУ, 1927. С. 3–97.
11. Листи Порфирія Кореницького//Записки Українського наукового товариства в Києві. 1926. Т. 21. С. 157–163.
12. Шляхи засвоєння Сходу в українській літературі//Східний світ. 1928. №2. С. 193–204.
13. *Иван Микитенко (Критическая заметка)*//*Красное слово*. 1928. №8. С. 156–164.
14. «Украинские предания» П. Куліша//Бібліологічні вісті. 1927. №4. С. 96.
15. Еволюція письменника. Творчий путь Івана Микитенка//Червоний шлях. 1928. №5–6. С. 71–88.
16. Поетична творчість Ів. Манжури//Плуг. 1928. №5–6. С. 71–79.
17. З юнацьких літ М. Драгоманова//Україна. Березень-квітень 1929. С. 61–65.
18. [Рец. на кн:] *А. Лейтес і М. Яшек «Десять років української літератури», т. I//Критика*. 1929. №3. С. 126–129.
19. До етнографічних планів 1840-х рр.//За сто літ. 1929. Кн. IV. С. 12–24.
20. *Гулак-Артемівський//Литературная энциклопедия: В 11 т. М.: Издательство Коммунистической Академии, 1930. Т. 3. Стб. 79–80.*
21. Поетична творчість Ів. Манжури//Ів. Манжура. Поезії. Х.: ДВУ, 1930. С. 6–36.
22. Листи П. Куліша до Ізм. Срезневського//Літературний архів. 1930. Кн. I–II. С. 196–221.
23. [Рец. на кн:] *Твори П. Куліша, т. I//Літературний архів*. 1930. Кн. III–VI. С. 347–351.
24. Листи М. Костомарова до А. Краєвського//За сто літ. 1930. Кн. VI. С. 115–121.
25. *Костомаров//Литературная энциклопедия: В 11 т. М.: Издательство Коммунистической Академии, 1931. Т. 5. Стб. 514–516.*
26. [Рец. на кн:] *Харківська школа романтиків, т. I–II//Червоний шлях*. 1931. №1–2. С. 171–176.
27. М. М. Коцюбинський (к 25-летию смерти)//Красная Газета. 1938. 25 апреля. №94.
28. Из истории издания «Энеиды»//Советская Украина. 1938. 11 ноября. №259.
29. Сожженная диссертация//Книжные Новости. 1938. №2. С. 48.
30. Генезис «Украденного щастя» Івана Франка//Літературна критика. 1940. №6. С. 2–26.
31. Гуцульські повісті М. Коцюбинського//М. Коцюбинський і Західна Україна: Збірник 2. Чернігів: [б. в.], 1940. С. 38–57.

32. Листування М. Коцюбинського з В. Гнатюком//М. Коцюбинський і Західна Україна: Збірник 2. Чернігів: [б. в.], 1940. С. 58–68.
33. Гуцульські задуми М. Коцюбинського//Літературна критика. 1940. №8–9.
34. П. Гулак-Артемівський//Літературна критика. 1940. №11–12.
35. Иван Франко//Иван Франко. Стихотворения: в переводе русских поэтов. Л.: Советский писатель, 1941. С. 5–50.
36. Иван Франко//Звезда. 1941. №5. С. 50–54.
37. Російська Академія наук та Иван Франко//Радянський Львів. 1948. №2.
38. *До перебування Міцкевича на Україні (А. Міцкевич і П. Гулак-Артемівський)*//Міжслов'янські літературні взаємини: зб. ст. К., 1958. С. 97–110.
39. *Иван Франко — исследователь. [Рец. на:] Я. Ривкіс. Иван Франко — дослідник російської та зарубіжних літератур, Житомир, 1959//Вопросы литературы. 1960. №11. С. 219–224.*
40. *Памяти М. Ф. Рильского//Русская литература. 1964. №3. С. 246–247.*
41. *З творчих взаємин А. Міцкевича та П. Гулака-Артемівського//Радянське літературознавство. 1966. №4. С. 47–55.*
42. *Українські поети-романтики//Українські поети-романтики 20–40-х років XIX ст. К.: Дніпро, 1968. С. 7–64.*
43. *Доманицький Василь Миколайович//Шевченківський словник: В 2 т. К.: Голов. ред. УРЕ АН УРСР, 1977. Т. 1. С. 195.*

### III. Т. Г. Шевченко

1. Шевченкознавство — сучасна проблема: До тексту Шевченкових творів. Харьков, 1922.
2. Шевченкознавство — сучасна проблема: До тексту Шевченкових творів.//Шляхи мистецтва. 1922. №2. С. 47–54.
3. [Рец. на:] Т. Г. Шевченко. Повне видання творів: в 5 т. К.; Лейпциг: Укр. накладня, 1919–1920//Путь просвещения. 1922. №2. С. 343–344.
4. *Новий Шевченко//Вісті ВУЦВК. 11 березня 1922. (Под псевдонимом «Ярема Палюга»).*
5. *Замітки й матеріали про Шевченка//Червоний шлях. 1923. №8. С. 227–240.*
6. [Вступ. ст.]//Т. Г. Шевченко. Дневник. [Х.], 1925. С. V–XXXI.
7. *Треба вивчати Шевченка//Селянська правда. 4–5 березня 1925. (Под псевдонимом «Ю. Я-ч».)*
8. *Тарас Шевченко//Коммунист. 12 марта 1925. (Под псевдонимом «А. Юрченко».)*

9. [Рец. на:] В. Д. Коряк. *Боротьба за Шевченка Х.: Держвидав УРСР, 1925. 113 с. // Нова книга. 1925. № 9–10. С. 59. (Под псевдонимом «Ю. Якович».)*
10. *Рецидив некритичності: З приводу нового видання «Кобзаря» Шевченка // Культура і побут. 7 червня. 1925. № 21.*
11. Тургенев і Шевченко // Червоний шлях. 1926. № 2. С. 138–148.
12. З нової літератури про Шевченка // Червоний шлях. 1926. № 4. С. 239–242.
13. *Тарас Шевченко — глядач // Нове мистецтво. 1926. № 10. С. 4. (Под ініціалами «І. Я.»)*
14. «Кобзарєва» повідь // Червоний шлях. 1927. № 4. С. 247–249.
15. Організація шевченкознавства // Шевченко. Річник перший. Х.: ДВУ, 1928. С. 215–232.
16. Організація шевченкознавства. Х.: ДВУ, 1928.
17. Переднє слово // Шевченко Т. Художник: (Автобіографічна повість). [Х.]: ДВУ, 1928. С. 3–9.
18. Націоналістичне шевченкознавство. Критичні нотатки // Критика. 1928. № 3. С. 14–19.
19. *Націоналістичне шевченкознавство. Критичні нотатки // Шевченко: [збірник]. [Х.], 1928. Річник 1. С. 215–232.*
20. *Живий Шевченко // Вісті ВУЦВК. 14 березня 1928.*
21. Академічний Шевченко [рец. на: Повне зібрання творів. Т. 4. Щоденні записки: (Журнал): Текст. Первісні варіанти. Коментарі. К.: ДВУ, 1927] // Червоний шлях. 1928. № 4. С. 110–117.
22. [Рец. на:] А. В. Багрий. К рукописной традиции распространения «Кобзаря» // Україна. 1928. Кн. 6. С. 163–165.
23. *Шевченко удаваний і справжній // Всесвіт. 1928. № 11. С. 10–11.*
24. З історико-літературних матеріалів // Літературний архів. 1930. Кн. III–VI. С. 221–235.
25. Судьба літературного наслідства Шевченко // Літературное наслідство. 1935. Т. 19–21. С. 419–484.
26. Неизданные письма Т. Г. Шевченко // Літературное наслідство. 1935. Т. 19–21. С. 558–564.
27. Тургенев і Шевченко // Пролетарська Правда. 16 ноября 1938. № 263.
28. Шевченко-читатель // Літературная учеба. 1938. № 12. С. 3–25.
29. «Сатрап і дервиш» (Історія одного творчого задуму Шевченка) // Пролетарська Правда. 27 листопада 1938. № 272.
30. Шевченко-читач // Вісті. 16 грудня 1938. № 287.
31. Шевченко і народна пісня // Пролетарська Правда. 26 грудня 1938. № 295.
32. Шевченко-атеїст // Пролетарська Правда. 8 лютого 1939. № 31.
33. Історизм Шевченка // Пролетарська Правда. 14 лютого 1939. № 36.
34. Великий народний поет // Комсомолец України. 27 лютого 1939. № 47. С. 3.

35. Дорогоцінні документи//Вісті. 9 березня 1939. №55. С. 3.
36. Вдохновение и труд в творчестве Шевченко//Литературная учеба. 1939. №1.
37. Т. Г. Шевченко і К. П. Брюлов//Образотворче мистецтво. 1939. №2–3. С. 29–36.
38. Шевченко і фольклор//Літературна критика. 1939. №2–3.
39. Работа Шевченко над переводом «Слова о полку Игореве»//Литературная учеба. 1939. №2. С. 73–85.
40. Т. Г. Шевченко//Т. Г. Шевченко. Стихотворения в переводах русских поэтов. Л.: Советский писатель, 1939. С. 8–27.
41. Як працював Шевченко. К.: Радянський письменник, 1940.
42. Т. Г. Шевченко и петрашевец А. В. Ханьков//Ученые записки Ленинградского государственного педагогического института им. А. И. Герцена, 1948. Т. 67. С. 102–107.
43. Дневник Т. Г. Шевченка//Тарас Шевченко. Собр. соч.: В 5 т. М.: ОГИЗ, 1948–1949. Т. V. С. 24–41.
44. *Предисловие//Шевченко Т. Г. Дневник. М: Гослитиздат, 1954. С. 5–18.*
45. *Из розшукув про Шевченка//Збірник праць п'ятої наукової шевченківської конференції. К.: АН УРСР, 1957. С. 116–143.*
46. *Подражаніє сербському//Збірник праць восьмої наукової шевченківської конференції. К.: АН УРСР, 1960. С. 96–114.*
47. *Невідомі та призабуті спогади про Т. Г. Шевченка//Вітчизна. 1961. №3. 170–176.*
48. *Из воспоминаний Л. М. Жемчужникова//Вопросы литературы. 1961. №3. С. 86–92.*
49. *Про деякі недоліки «Опису рукописів Т. Г. Шевченка»//Радянське літературознавство. 1962. №4. С. 137–143.*
50. *Десятый шевченковский сборник. [Рец. на: Збірник праць ювілейної десятої наукової Шевченківської конференції. К.: АН УРСР, 1962]//Вопросы литературы. 1963. №. 6. С. 236–238.*
51. *«Мені здається, я не знаю»//Шевченківський словник: В 2 т. К.: Голов. ред. УРЕ АН УРСР, 1977. Т. 1. С. 391–392.*
52. *«Подражаніє сербському»//Шевченківський словник: В 2 т. К.: Голов. ред. УРЕ АН УРСР, 1977. Т. 2. С. 119.*
53. *«Щоденник»//Шевченківський словник: В 2 т. К.: Голов. ред. УРЕ АН УРСР, 1977. Т. 2. С. 396–397.*

#### IV. И. П. Котляревский

1. Студії над текстами Котляревського//Записки історично-філологічного відділу УАН. 1927. Кн. X. С. 75–98.
2. І. Котляревський і українська література (Кілька загальних уваг)//Наукові Записки Науково-Дослідної Катедри Історії Української Культури. 1927. №6. С. 285–289.

3. Котляревський як поет // І. Котляревський. Енеїда. К.: Книгоспілка, 1928. С. 7–46.
4. Котляревщина // Українські пропілеї. Т. 1: Котляревщина. Х.: ДВУ, 1928. С. 7–121.
5. «Енеїда» Котляревського // І. Котляревський. Енеїда. Х., К.: Література і Мистецтво, 1931. С. V–XXXVI.
6. *Котляревский И. П.* // *Литературная энциклопедия: В 11 т. М.: Издательство Коммунистической Академии, 1931. Т. 5. Стб. 519–521.*
7. Писатель-реалист. К 100-летию со дня смерти украинского писателя И. П. Котляревского // Смена. 1938. 11 ноября. № 268.
8. «Энеида» Котляревского // Книжные новости. 1938. № 23. С. 14.
9. *И. П. Котляревский // И. П. Котляревский. Сочинения. Л.: Советский писатель, 1969. С. 5–45.*
10. *Первый классик новой украинской литературы. (К 200-летию со дня рождения И. П. Котляревского) // Вопросы литературы. 1969. № 10. С. 80–102.*

#### V. Г. Ф. Квітка-Основьяненко

1. Замітки про Г. Ф. Квітку // Наше минуле. 1918. Кн. 2. С. 40–49.
2. Доповнення до покажчика літератури про Г. Ф. Квітку та його твори // Записки історично-філологічного відділу УАН. 1919. Кн. I. С. 138–144.
3. Невідома комедія Г. Ф. Квітки // Україна. 1926. Кн. I. С. 65–66.
4. До історії видань Г. Ф. Квітки. // Бібліологічні вісті. 1926. № 4. С. 35–47.
5. До історії видань Г. Ф. Квітки. К.: ДВУ, 1927.
6. Г. Ф. Квітка і М. П. Погодін. До історії літературних відносин // За сто літ. 1928. Кн. 2. С. 12–32.
7. [Рец. на:] *Г. Квітка-Основьяненко. Вибрані твори. Т. I. Книгоспілка, 1928. LXII+256 с.* // *Критика. 1928. № 6. С. 143–145.*
8. Проти традицій (Новий Квітка) // *Критика. 1928. № 10. С. 29–50.*
9. До соціології повістей Квітчиних. (На 150 роковини народження письменника) // Червоний шлях. 1928. № 12. С. 133–149.
10. Квітка и крестьянство // *Красное слово. 1929. № 3. С. 76–92.*
11. До генези українських повістей Квітчиних // Квітка-Основьяненко. Збірник на 150-річчя народження / Інститут Тараса Шевченка. Х.: Укр. робітник, 1929. С. 65–77.
12. Г. Ф. Квітка і П. О. Плетньов // За сто літ. 1930. Кн. V. С. 22–120.
13. *Квітка* // *Литературная энциклопедия: В 11 т. М.: Издательство Коммунистической Академии, 1931. Т. 5. Стб. 166–169.*
14. *На шляху до наукового видання творів Г. Ф. Квітки // Радянське літературознавство. 1958. № 6. С. 70–79.*

## VI. А. А. Потебня

1. О. О. Потебня та українська література//Шляхи мистецтва. 1921. Кн. 2. С. 94–101.
2. К биографии А. А. Потебни//Бюлетень Редакційного комітету для видання творів О. О. Потебні. X., 1922. Кн. I. С. 70–75.
3. Еще о Ягиче и Потебне//Бюлетень Редакційного комітету для видання творів О. О. Потебні. X., 1922. Кн. I. С. 76–79.
4. Описание рукописей Потебни//Бюлетень Редакційного комітету для видання творів О. О. Потебні. Кн. I. X., 1922. С. 86–92. (Совместно с А. Н. Синявским).
5. [Рец. на:] Т. Райнов, Александр Афанасьевич Потебня, 1924//Червовий шлях 1924. №8–9. С. 340–345.
6. Потебня і ми//Життя і революція. 1927. №1–2. С. 25–36.
7. З листування О. О. Потебні (До 35-ої річниці його смерті)//Україна. 1927. Кн. 1–2. С. 164–182.
8. Безсоновщина (З матеріалів до життєпису О. О. Потебні)//Записки історично-філологічного відділу УАН. 1928. Кн. 16. С. 146–188.
9. І. Манжура і Ол. Потебня (Біографічний етюд)//Записки історично-філологічного відділу УАН. 1929. Кн. 21–22. С. 149–160.

## VII. Издания редактированные

1. Полное собрание сочинений: Т. 1. Мысль и язык. 4-е изд. Одесса: Госиздат Украины, 1922; изд. 5-е. Одесса: Госиздат Украины, 1926. (В числе коллегии редакторов).
2. Т. Шевченко. Дневник/ред., вступ. ст. и прим. Харьков: Пролетарий, 1925.
3. Т. Шевченко. Поезії «Кобзар». [X.]: ДВУ, 1925. 2-е изд. 1927.
4. П. Гулак-Артемовський. Твори/ред., вступ. ст. та прим. [X.]: ДВУ, 1927; 1928; 1930.
5. И. Франко. На дне. Повести и рассказы. Харьков, 1927.
6. Б. Д. Гринченко. Под тихими вербами. Повесть. Харьков, 1927.
7. В. Винниченко. Записки курносого Мефистофеля. Роман. Харьков: Пролетарий, 1928.
8. Шевченко Т. Художник: (Автобіографічна повість)/передмова, пер. з російської. [X.]: ДВУ, 1928. С. 3–9.
9. І. Котляревський. Енеїда/ред., передмова. [X.]: Книгоспілка 1928.
10. Петро Панч. Выстрел в лесу: рассказы. [X.]: Пролетарий, 1928.
11. Українські пропілеї. Т. I: Котляревщина./ред, вступ. ст., прим. X.: ДВУ, 1928.
12. Г. Квітка-Основ'яненко. Твори/ред, передмова, комм. [X.]: ДВУ, 1929. Т. I; 1929. Т. II; 1928. Т. III; 1933. Т. V; 1931. Т. VII; 1930. Т. IX.

13. Г. Ф. Квітка-Основ'яненко. Пан Халявський. Редакція і вступительная статья И. А-ка. ГНУ, 1928.
14. Ів. Манжура. Поезії/ред., вступ. ст. Х.: ДВУ, 1930.
15. Діалектичний та історичний матеріалізм: У 2-х ч. Підручник для ВНЗ/Переклад з російської. М.: Партійне видавництво, 1932.
16. Записки і листи декабриста І. І. Горбачевського/прим. К.: Партвидав, 1933.
17. *Н. В. Гоголь: Материалы и исследования/комм.: «Письма о Гоголе» (в составе коллегии). М.; Л.: АН СССР, 1936. Т. 1.*
18. Омупевський (І. В. Федоров). Собр. соч.: В 2 т./Ред., статті, прим. Иркутск, 1937. (Совместно с М. К. Азадовским)
19. Н. Ф. Щербина. Стихотворения/вступ. ст., ред., примеч. Л.: Советский писатель, 1937. (Библиотека поэта. Малая серия).
20. Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М.; Л.: АН СССР, 1937–1952. Т. 1, 1940/ред. текста и комм.: «Сорочинская ярмарка», «Майская ночь, или утопленница» (совместно с Г. С. Виноградовым), «Страшная месть»; т. 2, 1938/ред. текста и комм.: «Тарас Бульба»; т. 3, 1938/ред. текста и комм.: «Страшный кабан», «Гетьман»; т. 9, 1952/ред. текста и комм.: «Книга всякой всячины»; т. 10, 1940/комм.: письма к И. И. Срезневскому
21. *Народные русские сказки А. Н. Афанасьева: В 3 т./подг. украинских текстов. М.; Л.: Гослитиздат; Academia, 1936–1940.*
22. Т. Шевченко. Кобзарь в переводе русских поэтов/ред. текста и примеч. Л.: Советский писатель, 1939. (Библиотека поэта. Большая серия).
23. Т. Г. Шевченко. Стихотворения/ред. текста, вступ. ст. и примеч. Л.: Советский писатель, 1939. (Библиотека поэта. Малая серия).
24. Т. Г. Шевченко в портретах и иллюстрациях. Пособие для учителей средней школы. Л., 1940.
25. Франко И. Я. Стихотворения/Ред. текста, вступ. ст. и примеч. Л.: Советский писатель, 1941. (Библиотека поэта. Малая серия).
26. Л. Трефолев. Стихотворения/вступ. ст., подг. текста и примеч. Л.: Советский писатель, 1949. (Библиотека поэта. Малая серия).
27. Янка Купала. Собр. стихотворений/примеч. (совместно с Е. Мозольковой), Л.: Советский писатель, 1950. (Библиотека поэта. Большая серия).
28. Л. Трефолев. Стихотворения/вступ. ст., подг. текста и примеч. Л.: Советский писатель, 1951. (Библиотека поэта. Большая серия).
29. *Г. И. Успенский. Полн. собр. соч.: В 14 т. М.: АН СССР, 1941–1954. Т. 6, 1953/подгот. текста, комм.; т. 12, 1954/подгот. текста и комм.: «За малым дело».*
30. *Т. Г. Шевченко. Стихотворения/примеч. Л.: Советский писатель, 1954. (Библиотека поэта. Большая серия).*
31. А. В. Никитенко. Дневник: В 3 т./подг. текста, вступ. ст., примеч. Л.: ГИХЛ, 1955–1956.

32. Т. Г. Шевченко. Собр. соч.: В 5 т./комм. М.: Художественная литература, 1955–1966.
33. И. С. Тургенев. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. М.; Л.: Наука, 1956–1969. Письма. Т. 9, 1965/общ. ред.; Письма. Т. 11, 1966/общ. ред.; Письма. Т. 12, кн. 2, 1967/общ. ред.
34. Нушич Б. Опечаленная родня/ред. и послесловие. Л.; М.: Искусство, 1958.
35. Н. С. Лесков. Собр. соч.: В 11 т. М.: ГИХЛ, 1956–1968. Т. 11, 1958/подгот. текста, примеч.
36. Л. Н. Трефолов. Стихотворения/вступ. ст., подг. текста и примеч. Л.: Советский писатель, 1958. (Библиотека поэта. Большая серия).
37. Л. Н. Трефолов, И. З. Суриков, С. Д. Дрожжин. Стихотворения/Подг. текста, биогр. справки и примеч. (совместно с Н. А. Золиной, Л. А. Ильиной). Л.: Советский писатель, 1963. (Библиотека поэта. Малая серия).
38. Т. Г. Шевченко. Стихотворения и поэмы/биогр. справки и примеч. Л.: Советский писатель, 1964. (Библиотека поэта. Малая серия).
39. И. П. Котляревский. Сочинения/вступ. ст. и примеч. Л.: Советский писатель, 1969. (Библиотека поэта. Большая серия).
40. П. Гулак-Артемовський. Твори/упоряд., вступна стаття і прим. К.: Дніпро, 1970.
41. Шевченко Т. Г. Кобзарь/примеч. М.: Художественная литература, 1972. (Библиотека всемирной литературы).
42. Шевченко Т. Г. Собр. соч.: В 4 т/общ. ред., примеч. М.: Правда, 1977. (Библиотека «Огонек»).

### VIII. Разное

1. Материалы к биографии проф. В. М. Черняева//Бюллетени Харьковского Общества любителей природы. 1917. № 1.
2. Nabent sur fata//Голос друку. 1921. Кн. 1. С. 50–59.
3. [Рец. на:] В. Перетц. Краткий очерк методологии истории русской литературы. Пособие и справочник для преподавателей, студентов и для самообразования. Пг.: Academia, 1922. //Путь просвещения. 1922. № 4. С. 245–247. (Под инициалами «И. А.»)
4. [Рец. на:] В.Н. Перетц. Исследования и материалы по истории старинной украинской литературы XVI–XVIII веков. I. Ленинград, 1926//Червоний шлях. 1927. № 4. С. 246–247.
5. Акад. Н. Ф. Сумцов//Путь просвещения. 1922. № 5. 308–309. (Под инициалом «А.»).
6. [Рец. на:] О. Манделштам. О природе слова. X., 1921//Художественная мысль. X., 1922. № 13/14. С. 8. (Под псевдонимом «Сталь И.»)
7. Поэтика 1900–1922: Указатель литературы. Харьков, 1923 (совместно с И. Я. Кагановым).

8. Указатель работ по поэтике 1900–1922 гг. // Мюллер-Фрейенфельс, Р. Поэтика. Харьков, 1923. С. 201–213.
9. Микола Хведорович Сумцов (1854–1922) // Червоний шлях. 1923. № 1. С. 201–211.
10. Українська журнальна бібліографія // Книга. 1923. № 3. С. 7–9.
11. Видання українських класиків // Шлях освіти. 1926. № 11. С. 214–219.
12. Десять років «Опоязу» // Вапліте. 1927. № 1. С. 102–108.
13. *Рік роботи Інституту Тараса Шевченка* // Червоний шлях. 1927. № 5. С. 194–195.
14. [Рец. на:] В. Сиповський. *Україна в російському письменстві, ч.1. // Критика*. 1928. № 8. С. 147–151.
15. До організації українського літературознавства // Радянська освіта. 1929. № 6. С. 13–16.
16. [Рец. на:] С. Балухатий. *Теорія літератури* // Червоний Шлях. 1929. № 12. С. 244–249.
17. *Інститут Тараса Шевченка* // *Литературная энциклопедия: В 11 т. М.: Издательство Коммунистической Академии, 1930. Т. 4. Стб. 536–537.*
18. *Пушкинская годовщина 1887 года* // *Книжные новости*. 1937. № 5. С. 45.
19. Из первых лет сценической деятельности Щепкина // *Театр*. 1938. № 8.
20. *Художественная культура Западной Украины* // *Искусство и жизнь*. 1939. № 10.
21. *Ополченцы* // *Звезда*. 1942. № 1–2. С. 77–93. (Совместно с А. А. Бартэном).
22. Сведчанне вялікай дружбы. «Антологія беларускай паэзіі» у перакладзе ленінградскіх паэтаў // *Беларусь*. 1948. № 8.
23. *Поэзия исследовательского труда* [рец. на: Берков П. Н. *Введение в технику литературоведческого исследования: Источниковедение. Библиография. Разыскания. Л.: Учпедгиз, 1955*] // *Нева*. 1956. № 6. С. 179–180.
24. *Новая встреча со Швейком*. [Рец. на: Ярослав Гашек. *Похождения бравого солдата Швейка во время мировой войны. М.: Гослитиздат, 1956*] // *Звезда*. 1957. № 5. С. 209–211.
25. *Бранислав Нушич и его комедия «Опечаленная родня»* // *Нушич Б. Опечаленная родня: комедия в трех действиях. Л.; М.: Искусство, 1958. С. 90–95.*
26. [Рец. на:] Л. Бать. *Великое призвание. Повесть о русском актере М. С. Щепкине. М.: Детгиз, 1958* // *Звезда*. 1959. № 11. С. 214–215.
27. *Фронтные повести Юрия Нагибина* // *Звезда*. 1961. № 6. С. 208–210.
28. *Берков, Павел Николаевич* // *Краткая литературная энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1962. Т. 1. Стб. 561.*

29. [Рец. на:] *Русские писатели о переводе*. Л.: Советский писатель, 1960. // Октябрь. 1962. №8. С. 223.
30. [Рец. на:] *Всеволод Рождественский. Страницы жизни*. Л.: Советский писатель, 1962. // Октябрь. 1962. №11. С. 219.
31. *О библиографии шевченковской библиографии*. [Рец. на: И. З. Бойко, Г. М. Гимельфарб. *Тарас Григорьевич Шевченко. Библиография библиографий. 1840–1860*. К.: АН УССР, 1961] // Рад. літературознавство. 1963. №3. С. 142–146.
32. [Рец. на:] *А. Дейч. Ломикамень*. М.: Детгиз, 1962 // Октябрь. 1963. №6. Стр. 221.
33. *Из истории изучения Тургенева. (Тургеневский кружок при Харьковском университете. 1918 г.)* // Тургеневский сборник: материалы к полн. собр. соч. и писем И. С. Тургенева. М.; Л.: Наука, 1966. Т. II. С. 216–225.
34. *О псевдонимах* // И. Н. Вольпер. *Псевдонимы Ленина*. Л.: Лениздат, 1968. С. 3–12.
35. [Вступ. заметка к:] *А. Дейч. Арабески времени* // Звезда. 1968. №12. С. 182.
36. *Командир взвода писателей* [рец. на: Сергей Семенов. *Избранное*] // Звезда. 1970. №10. С. 205–208.
37. *А. М. Финкель — теоретик художественного перевода*. // *Мастерство перевода*. М.: Советский писатель, 1970. Сб. 7. С. 91–118.
38. *Фольклорно-этнографическая деятельность П. В. Иванова*. // *Очерки истории русской этнографии, фольклористики и антропологии*. М., 1971. Вып. V. С. 102–110.
39. *Из ранних лет научно-литературной деятельности А. И. Белецкого* // *Искусство слова: Сб. ст.* М.: Наука, 1973. С. 395–400.
40. [Рец. на:] *Н. М. Чернышевская. Н. Г. Чернышевский и Т. Г. Шевченко. Воспоминания, заметки, материалы*. К.: Дніпро, 1974 // Звезда. 1975. №4. С. 218.
41. *В. Ягич — интерпретатор русской литературы XVIII века* // XVIII век. Л.: Наука, 1975. Сб. 10. С. 169–175. (Совместно с И. В. Арбузовой).
42. *Институт Тараса Шевченка* // *Шевченківський словник: В 2 т.* К.: Голов. ред. УРЕ АН УРСР, 1977. Т. I. С. 256.
43. *Товариство для допомоги нужденним літераторам і вченим* // *Шевченківський словник: В 2 т.* К.: Голов. ред. УРЕ АН УРСР, 1977. Т. 2. С. 270.
44. *Ягич, Ватрослав* // *Славяноведение в дореволюционной России*. М.: Наука, 1979. С. 377–380. (Совместно с И. В. Арбузовой).
45. *С чувством семьи единой* // Звезда. 1980. №. 3. С. 190–201.
46. *У перших лавах* // *Про Олександра Білецького. Спогади. Статті*. К.: Радянський письменник, 1984. С. 64–81.

Валериј Отјаковски, Галина Бабак

МАТЕРИЈАЛИ УЗ БИБЛИОГРАФИЈУ Ј. Ј. АЈЗЕНШТОКА

Резиме

Објављивање библиографске грађе важан је задатак историје украјинске науке. Ми нудимо прво приближавањенеопи исцрпне библиографије Ј. Ј. Ајзенштока. Публикација је заснована на ауторским библиографским листама које је саставио сам научник те нашим додацима што заједно чини нешто мање од половине свих чланака које је написао Ајзеншток.

*Кључне речи:* Ј. Ј. Ајзеншток, библиографија, Т. Г. Шевченко, И. П. Котљаревски, Г. Ф. Квитка-Основјањенко, А. А. Потєбња.

Андрей Устинов (Сан Франциско)  
abooks@gmail.com

Andrei Ustinov (San Francisco)  
abooks@gmail.com

ЕГО ПРОЩАЛЬНЫЙ ПОКЛОН:  
ВИКТОР ШКЛОВСКИЙ И КИЕВСКИЙ *ГЕРМЕС*

HIS LAST BOW: VIKTOR SHKLOVSKY AND *HERMES* OF KYIV

Статья посвящена «литературному сюжету» пребывания Виктора Шкловского в Киеве в 1918 году. В статье предложена реконструкция контекста появления его статьи «Из филологических очевидностей современной науки о стихе» в киевском сборнике *Гермес* (1919). Отдельное внимание уделено фигуре поэта Владимира Маккавейского, редактора *Гермеса*. Материал содержит перепечатку этой статьи Шкловского с подробным комментарием и редакционными примечаниями В. Маккавейского.

*Ключевые слова:* Виктор Шкловский, Киев, Владимир Маккавейский, формальный метод, ОПОЯЗ.

The essay is dedicated to the “literary plot” of Viktor Shklovsky’s stay in Kyiv in 1918. The author reconstructs the contexts of Shkolovsky’s article “Towards Philological Peculiarities of the Modern Studies of Versification,” which was published in the Kyiv collection *Hermes* in 1919. Special attention is paid to poet Vladimir Makkaveisky, the editor of *Hermes*. The material contains the reprint of Shklovsky’s article with a detailed commentary and Makkaveisky’s editorial remarks.

*Keywords:* Viktor Shklovsky, Kyiv, Vladimir Makkaveisky, formal method, OPOIAZ.

*Памяти Мирона Петровского*

Эх, жемчужина — Киев!  
Беспокойное ты место!..

*Михаил Булгаков*

І Бєлий і Блок і Єсенін і Ключєв:  
Росіє, Росіє, Росіє моя!  
...Стоїть сто-ростерзаний Київ,  
і двісті розп'ятий я.

*Павло Тичина*

Виктор Шкловский никогда не скрывал своего участия в сборнике *Гермес*, вышедшем в Киеве в апреле 1919 года<sup>1</sup>, но и специально об этом не вспоминал. Как и вся его деятельность эпохи Великой войны, киевский эпизод его биографии оставляет многие детали не проясненными. Вряд ли мы когда-либо узнаем, как Шкловский, оказавшись в Украине по политическим причинам, решил написать статью «Из филологических очевидностей современной науки о стихе», или почему он предоставил поэту Владимиру Маккавейскому (1893–1920) редакционный *carte blanche* на то, чтобы утяжелить его статью философическими схолиями, не столько проясняющими высказывания автора, сколько запутывающими читателя и сбивающими собственно процесс прочтения. Показателен в этом контексте отзыв рецензента харьковского журнала *Пути Творчества*, который, оправившись от тяжеловесных тирад Маккавейского, замечал о публикации Шкловского в *Гермесе*: «Как отраднa серьезная, научная статья В. Шкловского, раздельная и четкая после статей Маккавейского, в плену у которого читатель находился на протяжении 45 страниц» (Оберучев 1920: 98).<sup>2</sup>

Для историков литературы эта публикация в киевском «Ежегоднике искусства и гуманитарного знания» также не была секретом. Александр Чудаков рассказывал в биографической статье о Шкловском: «Уехал на Украину. В Киеве служил в броневых гетманских войсках, участвовал в неудавшейся попытке свержения гетмана <...>. В Киеве же в ноябре 1918 г. он написал и напечатал в сборнике “Гермес” теоретическую статью о проблеме стихотворной речи. В числе прочего в ней говорилось: “Кто вам сказал, что мы забыли о смысле? Мы просто не говорим о том, чего (еще) не знаем”...» (Шкловский 1990а: 17–18). И если дочитать этот абзац до конца: «..., и мы забыли лишь ваши теории осмысления, зачастую столь примитивные в своей выпрєнной отвлеченности» (*Гермес* 1919: II паг., 68).

«Политическая деятельность его продолжалась, — замечал Чудаков, — именно в это время он занимался “засахариванием” двигателей броневиков, что повлияло на боеспособность частей, защищавших Киев от Петлюры, — эпизод, отраженный в романе М. Булгакова “Белая гвардия”. В фигуре одного из героев, Шполянского, — оратора, бомбиста, филолога, храбреца авантюристической складки — дан выразительный абрис человека, очень похожего на молодого Шкловского» (Шкловский 1990а: 18). В *Жизнеописании Михаила Булгакова* Мариэтта Чудакова сопоставляет пребывание Шкловского в Киеве с его пародийным воплощением в образе Михаила

---

<sup>1</sup> Моя искренняя признательность Галине Бабак, Полине Поберезкиной, Илье Кукую и Владимиру Нехотину за помощь в подготовке этой работы. Я очень сожалею, что не успел показать свою статью Миру Семёновичу Петровскому, подлинному мастеру рассказов о Киеве.

См.: (*Гермес* 1919: II паг., 67–71), а также здесь Приложения I и II. Статья перепечатана с примечаниями В. Маккавейского в (Маккавейский 2000: 215–221).

<sup>2</sup> См. Приложение III.

Шполянского, вплоть до филологической работы, аналогичной его выступлению в *Гермесе*:

Перечень его <Шполянского> занятий завершается следующим: «на рассвете писал научный труд “Интуитивное у Гоголя”». И если мы откроем «Гермес» — «ежегодник искусства и гуманитарного знания», сборник первый (оказавшийся и последним) которого вышел в Киеве в апреле 1919 года под ред. Вл. Маккавейского, и увидим там статью В. Шкловского «Из филологических очевидностей современной науки о стихе», под которой стоит дата: «Киев, 1918, XII», то это довершит представление о Шкловском как прототипе Шполянского, о человеке, который командовал броневыми машинами и писал филологическую статью в тот самый месяц, когда Булгаков с братьями и друзьями ходил защищать город. (Можно представить себе, что именно открыв «Гермес» в апреле 1919 года, Булгаков узнал об этом совпадении) (Чудакова 1988: 264).

Пристальное внимание к *Гермесу* можно объяснить включением в его состав «больших» поэтов того времени — Александра Блока и Вячеслава Иванова, — пусть даже в переводах на французский язык, осуществленных Маккавейским явно без непосредственного разрешения самих авторов<sup>3</sup>. Впрочем, Блок, как свидетельствует один из его младших современников, ознакомившись со сборником, никакой резинькации по отношению к публикации своих стихотворений не высказал. «Когда в “Союзе поэтов” рассматривался привезенный мною киевский сборник “Гермес”, — вспоминал поэт Виктор Третьяков, — Блок заинтересовался и вспомнил, что с одним из участников его он когда-то обменялся письмами. У него, отчужденного, была памятьливость даже на мелочи, особенно, если дело шло о близком ему» (Третьяков 1927)<sup>4</sup>.

«Сборник “Гермес”, вышедший в Киеве в прошлом году, — отмечал рецензент, — во многих смыслах представляет собой литературное событие» (Оберучев 1920: 96). Это восхищение было вызвано не только содержанием книги, но и самим фактом ее издания. Маккавейскому удалось довести *Гермес* до печати, вопреки категорически неблагоприятным обстоятельствам. «Книжный рынок пуст. У нас, на Украине, отрезанной от издательских центров России — Москвы и Петрограда, это проявляется особенно заметно, — писал на исходе 1918 года обозреватель харьковской газеты *Новая Россия*, не оставляя, тем не менее, надежды на возобновление

<sup>3</sup> См. в воспоминаниях Н. Ушакова: «Позднее на киевском Олимпе появился Владимир Маккавейский — поэт в черном академическом сюртуке, очень выпренный, мечтающий выпустить к своей тонкой книге стихотворений “Стилоз Александрии” несколько томов комментариев, прекрасный переводчик Мореаса и Рильке на русский язык, и Блока и Вячеслава Иванова на французский» (Ушаков 1929: 121). О публикации Маккавейским своих переводов Вяч. Иванова см. (Обатнин 2019: 124–134).

<sup>4</sup> См. также своевременное сообщение в газетной прессе: «В издательстве “Алконост” (Петроград) выходят следующие книги»: Андрей Белый — “Кризис сознания”, Александр Блок — “Молния искусства” (Италийские впечатления) и его же “Двенадцать” (с рисунками Ю. Анненкова). Издание выходит по подписке» (*Литературные новости* 1918: 4).

книжного производства. — Но неправильно было бы полагать, что с восстановлением сообщения между Украиной и Великороссией, прекратится книжный голод на Украине; это не может случиться потому, что и в Великороссии книг недостаточно, типографии работают плохо, бумага очень дорога и плоха» (Левенсон 1919: 1).

«Владимир Николаевич Маккавейский был малоизвестен при жизни, потому что жил не в столицах, а в Киеве, и остался неизвестен после ранней смерти, потому что умер в белой армии, — воссоздавал литературный портрет редактора *Гермеса* М. Л. Гаспаров. — Эренбург, знавший его в 1919 г., писал, что он играл роль “киевского Вячеслава Иванова”, имея в виду щегольство античной и средневековой культурой в его стихах (“элеат” — философ, полагающий, что суть мира неизменна и недвижна)<sup>5</sup>. Вернее было бы сказать о роли киевского Малларме: Маккавейский блестяще разработал технику сложных метафор, идущую от этого поэта (ими разубран осенний пейзаж в стихотворении “Эпигонион”, т. е. “подражательное”). В этом направлении своей работы он перекликается с Б. Лившицем и О. Мандельштамом (которому он подсказал последнее двустишие известного стихотворения “На каменных отрогах Пиерии...”, написанного в Киеве). Издал Маккавейский только сборник “Стилос Александрии” (Киев, 1918), книжечку переводов из Рильке и “псевдотрагедию” “Пьеро-убийца” (альманах “Гермес”, Киев, 1919, подражание Лафоргу). Сын профессора Киевской духовной академии, он окончил в 1916 г. филологический факультет, тотчас поступил в военное училище и погиб под Ростовом (установлено А. Е. Парнисом)» (*Антология* 1993: 720).

О редакторе-издателе *Гермеса* в Киеве ходили легенды. Одну из них рассказал в своих воспоминаниях Юрий Терапиано, совсем юный тогда поэт:

Как-то в Киеве, в центре, в Липках, происходило очередное сражение. Пехотные юнкера стреляли из винтовок со стороны Мариинского парка, а гайдамаки наступали снизу по Александровской. Около парка у юнкеров бесполезно стояла пушка, из которой никто не стрелял; юнкерам приходилось плохо. В это время, не обращая внимания на выстрелы и всюду летавшие пули, проходил Маккавейский.

— Почему вы не стреляете из пушки? — обратился он к юнкерам.

---

<sup>5</sup> Имеется в виду стихотворение Маккавейского «Стилос Александрии» (1918), которое открывало одноименную книгу:

Есть седина и есть услада  
в том, что широк неверный шаг,  
что мумией легла Эллада  
в Александрийский саркофаг; —  
и над вселенною недвижной —  
от треволения изъят —  
с Потокom Жизней спорит книжно  
суеречивый элеат. (Маккавейский 1918: 9)

Ср.: (*Антология* 1993: 721); (Маккавейский 2000: 31).

Юнкера с досадой ответили, что никто из них не умеет обращаться с пушкой.

— Я умею стрелять из пушки! — воскликнул Маккавейский. Он снял пальто, перчатки и котелок, передал ближайшему из юнкеров свой портфель и принял за дело, указывая юнкерам, как помогать ему. Гайдамаки были отбиты.

— Теперь мне нужно идти дальше, в типографию, где печатается «Гермес», литературный сборник под моей редакцией, — сказал он и ушел, совершенно безразличный к выражениям благодарности, к вопросам, кто он и почему так хорошо умеет обращаться с пушкой? (Терапиано 1953: 12–13).

В одном из поздних мемуарных писем Терапиано рассказывал о своей последней встрече с Маккавейским:

В последний раз я видел В. М. в Киеве 1 октября 1919 года, когда он во время налета большевиков на Киев уходил из Киева со своей частью<sup>6</sup>. Он был по окончании университета, как и все тогда, мобилизован, окончил Киевское артиллерийское училище — помните, как он во «Встречах» спасал юнкеров, стреляя из пушки?

В Ростове, в 1919 году, за несколько дней до падения его, мне сказали, что Маккавейский поступил на бронепоезд. Он якобы ушел за неделю перед тем в боевую зону, и там его бронепоезд погиб вместе со всем своим персоналом.

Я много раз наводил справки у разных офицеров, которые были в курсе событий тех дней.

Все они настаивали: «И М<аккавейский>, и его сослуживцы погибли».

Несколько месяцев тому назад в Советской России литературоведы заинтересовались «киевским периодом», прочли «Встречи» и стали писать мне, спрашивая о различных подробностях.

Я, конечно, просил их разузнать о судьбе В. М. и вот ответ: «В. Маккавейский погиб, видимо, в конце 1920 года <...> под Ростовом». Ведь в конце 1920 г. Добармия вся уже была в Галлиполи.

Сведение о его гибели «под Ростовом», таким образом, и с «той стороны» подтвердилось, хотя и с ошибкой в дате<sup>7</sup>.

Другая легенда связана с концовкой упомянутого М. Л. Гаспаровым стихотворения Осипа Мандельштама «Черепаша» («На каменных отрогах Пиэрии...»). Эта история до сих пор никак не подтвердилась, но и не была никем опровергнута<sup>8</sup>. Терапиано ошибся в другом — в своих воспоминаниях *Встречи* он написал, что это стихотворение было напечатано в *Гермесе*:

<sup>6</sup> Инскрипт В. Ландшевской, сделанный Маккавейским на отдельном оттиске *Пьероубийцы* из сборника *Гермес*, датирован «Киев 5 окт<ября> 1919» (Makaveiskii: Vox 1). Первоначально эта «псевдотрагедия» должна была выйти «в издании Х. Д. Паппадопуло осенью 1918 года», как Маккавейский указал в напечатанной тем же издательством книге *Стило Александрии*.

<sup>7</sup> Из письма Ю. Терапиано коллекционеру Иосифу Лемперту от 12 августа 1974 г. (Makaveiskii: Vox 1). Он имеет в виду, что Маккавейский погиб в самом начале 1920 г. — 10 января Ростов-на-Дону был взят 1-й Конной армией красных.

<sup>8</sup> Ср.: «В связи со 100-летием со дня рождения поэта 1991 год был объявлен годом О. Э. Мандельштама. Я решил поработать в местных архивах и библиотеках в поисках неизвестных материалов о поэте. <...> Для меня важно было определить точную дату при-

После падения гетмана и Петлюры, в начале 1919 г., в Киев вошли большевики. Кому-то из бывших деятелей Киевского Литературно-Артистического Общества пришла в голову мысль устроить в зале бывшей гостиницы «Континенталь» эстраду со столиками, для выступлений, — «Хлам»: художники, литераторы, артисты и музыканты. В это время в Киев съехалось много поэтов и писателей из Петербурга и Москвы, в надежде подкормиться в продовольственно более благополучном Киеве. <...>

Оказалось, только что приехав в Киев, (подкормиться, на севере — голодно) Мандельштам пошел осматривать город и случайно забрел в «Хлам».

— Я пишу стихи медленно, порой — мучительно-трудно. Вот и сейчас никак не могу закончить давно начатое стихотворение, не нахожу двух заключительных строк, — с серьезным, глубоким выражением лица и в то же время с какой-то детской доверчивостью, поделился своим затруднением Мандельштам.

Это было его прекрасное стихотворение «На каменных отрогах Пиэрии», впоследствии вошедшее в книгу «Тристии» <“Tristia”>. — А. У. В последней строфе:

Где не едят надломленного хлеба,  
Где только мед, вино и молоко,

не хватало двух заключительных строк, которые Мандельштам искал и здесь, в «Хламе». С присущей ему формальной находчивостью, Маккавейский подсказал:

Скрипучий труд не омрачает неба  
И колесо вращается легко.

Если вслушаться в музыку двух последних строк стихотворения, эти строки суше и фонетически беднее Мандельштамовских. Я был очень удивлен, когда Мандельштам принял их; но в таком виде стихотворение появилось в «Гермесе» и осталось в «Тристиях» (Терапиано 1953: 13–15).<sup>9</sup>

---

езда Мандельштама из Харькова в Киев весной 1919 г., а также понять, с кем из местных поэтов он мог сблизиться. Кроме того, необходимо было окончательно выяснить, мог ли киевский поэт В. Н. Маккавейский, автор сборника “Стилоз Александрии” (1918), которого Мандельштам негласно упоминает в своем очерке “Киев” (1926), в действительности, как утверждает в воспоминаниях Юрий Терапиано, подсказать ему две финальные строчки в стихотворении “На каменных отрогах Пиэрии...” (“Черепаха”):

Скрипучий труд не омрачает неба  
И колесо вращается легко.

Об этом стихотворении написано несколько работ, однако не всё в тексте до конца прояснено. Несмотря на свидетельство Надежды Яковлевны, необходимо уточнить, когда она в действительности познакомилась с Мандельштамом. Кроме того, тема взаимоотношений Мандельштама с Маккавейским намного глубже, чем это казалось до сих пор...» (Парнис 2017: 63–64).

<sup>9</sup> См. также воспоминания Н. Ушакова о совместном участии Маккавейского и Мандельштама в киевской Мастерской художественного слова: «Е. И. Перлин преподавал стихосложение. Маккавейский по огромному фолианту читал свою работу о псевдоклассицизме. Хотел заниматься со студентами и Мандельштам, но был терроризирован поклонниками Апухтина. Температура поэтической жизни Киева неизменно повышалась. В 1919 году вышел альманах “Гермес”, в котором принимали участие Асеев, Петников и Шкловский. <...> Когда Эренбург, Мандельштам и Маккавейский оставили Киев, здесь уже выросло второе поколение поэтов <...> — Мария Альперин, Глушков, Длигач, две

«На каменных отрогах Пиэрии...» появилось в киевской газете *Неделя литературы и искусства* в сентябре 1919 года (№ 1, стр. 8–9),<sup>10</sup> а в *Гермесе* Маккавейский опубликовал другое стихотворение поэта — «Я изучил науку расставанья...» (1918) без книжного заглавия «Tristia» и с разбивкой на четыре пронумерованных автором восьмистишия (стр. 11). Также он посвятил Мандельштаму стихотворение «Сумерки Александрии», написанное 20–24 апреля 1919 года и включенное Маккавейским в его рукописный сборник *Белая Вандея*<sup>11</sup>:

Осипу Мандельштаму.

Мой холиямб раствору крыл неверен,  
Мой лампион о новолуньях гас.  
Чужой пэон размеренно, как мерин  
По нищим вертам развозил Пегас.

Александрия.

— скринион без окон.

Премудрая. Который раз в сенар  
Роняла ты свой Вероникин локон,  
Когда в библиотеке был пожар.

А в ночь мертвей певучего Мемнона,  
Бальзаму мумий сопогребена,  
Что в раковине тверди лал пеона,  
Ты одиночествовала,

Луна.

И перводаром зависти отмечен,  
Сгущая желчь, подмигивал овал,  
Пока орел коричневую печень,  
Как хлебы предложения клевал....

И ты, и тот, что внутренности птичьи  
Метафорической читал ночи,  
Переоценены в своем величьи  
Несущим в безразличии мечи.

Могущественный.

Просьбы о просторах

Угрозой не усугубив, он рос  
В лазурь, щадя библиотечный шорох  
И в ульях луни пчеловода глосс.

Прессман, и Р. Скоморовский, Лядов, Мизинов, Снежин, из “старых” Бернер» (Ушаков 1929: 122–123).

<sup>10</sup> Дата, указанная под стихотворением: «10 мая 1919 г.». Кроме того, в 1920 г. оно было вновь опубликовано в журнале *Пути творчества*, издававшемся в Харькове под редакцией другого участника *Гермеса* поэта Григория Петникова (№ 6–7, стр. 13), в том же выпуске, что и рецензия Н. Оберучева на *Гермес* (см. Приложение III).

<sup>11</sup> Полное название книги: *Белая Вандея — Стихи — МСМХІХ — Преимущественно ямбом*. На обложке рукописи авторская помета: «экземпляр единственный и неприкосновенный. Трогать воспрещаю. В.» (Makaveiskii: Box 1).

А диво ли, что новый жезлоносец,  
 Как Птоломей не влюбит Арсиной, —  
 Коль на камее близость переносиц  
 Не означает близости с женой.<sup>12</sup>

Публикация Мандельштама в *Гермесе* не осталась вне внимания петроградской газеты *Жизнь Искусства*, где появился обзор поэта Всеволода Рождественского «Литературная жизнь Киева», в котором он писал о сдвигах, происходивших в украинской культуре в 1918–1919 гг.:

Приезжающие из Киева свидетели страшных судеб этого рокового города поражаются интенсивностью петербургской художественной жизни.

Из всех южных городов Киев — наиболее анти-литературный. Ни прежде, ни теперь сколько-нибудь значительное начинание не встречает поддержки и гибнет в самом начале.

Период расцвета 1918 года, ознаменовался выходом многочисленнейших ежемесячников, еженедельников и выступлениями на эстраде. Алекс<андр> Дейч редактировал «Куранты», где появлялись изредка Анна Ахматова, Иван Бунин, Вас<илий> Гиппиус и Л. Никулин. Журнал был украшен хорошей графикой. Б. Гуревич вел «Голос Жизни» — выспренне научный и даже философский, — при участии <Николая> Бернера, Н. и В. Маккавейских, М. Сандомирского и Бен<едикта> Лившица, как редактора стихотворного отдела<sup>13</sup>. Дейч, Никулин и Агнивцев снабжали и «Маленькие Альманахи». Ежемесячник «Родная Земля» напечатал поэму Максимилиана Волошина и критические статьи Вас<илия> Гиппиуса. У Василевского (Не-Буквы) появились в газете стихи почти всех перечисленных поэтов. Остальные издания, прожившие в большинстве случаев одну-две недели, ничего интересного не дали.

В 1919 году появились книги: И. Эренбурга «В смертный час», Л. Никулина «Страдиварий», Вл. Мак<к>авейского «Стилос Александрии» и <Г.> Вышеславцева «Путешествие кареты» и «Зеленая комната». Комиссариат искусств выпустил один номер «Зорь», где редактором отдела был Вл<адимир> Нарбут. О. Мандельштам, выступавший на митингах, стихов почти не печатал. То же Венгров и Петников, появившиеся лишь на первомайской летучке. О. Мандельштам поместил, всё-таки, в «Ежегоднике искусства и гуманитарного знания» <т. е. в «Гермесе». — А. У> прекрасное стихотворение: «Я изучил науку расставанья...». В альманахе «Гермес» приняли участие Н. Асеев, Н. Бернер, Н. Венгров, Н. Н. Евреинов, Н. и В. Мак<к>авейски<е>, Б. Лившиц, Д. Марьянов, Гр<игорий> Петников, Исаак Рабинович и И. Эренбург. Академический четырехмесячный путь совершила литературная студия, которой руководили Ал<ександр> Дейч, Б. Лившиц и И. Эренбург при содействии группы молодых киевских филологов <Павла Филиповича, Бориса Ларина и др. — А. У>. Б. Лившиц устроил вечер своей поэзии. Эренбург и Никулин часто читали в Литературно-художественном клубе. В быстро захиревшем «Подвале Искусств» состоялось несколько состязаний поэтов. (Рождественский 1920)<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> Makkaveiskii: Vox 1.

<sup>13</sup> См. подробнее (Устинов 2002: 22–26).

<sup>14</sup> Про киевский «Подвал искусств» («Льох мистецтва») см. мемуарный рассказ украинского писателя Клима Полищука:

В своїй «гермесовской» статті Шкловський написав о «драгоценном стиле» Мандельштама: «Таким же литературным <приемом>, ничуть не менее органическим и ничуть не более стилизационным являются, как с одной <стороны>, произвольные и производимые слова футуристов

---

Дальшою спробою єднання власних мистецьких сил по різних політичних торах був «Льох мистецтва», впорядкований за зразком російського «ХЛАМу» (художники, літератори, артисти, музиканти), що містився на Миколаївській вулиці недалеко «Літературно-артистичного клубу».

«ХЛАМ» був чимсь середнім між так званими «живими альманахами» і «студією». <...> Інтимний характер літературних вечорів так заімпонував декому з «музагетців», що вони заходилися на власну руку створити подібний клуб український. Випадково якимось, в сусідстві того ж таки російського «ХЛАМу» на Миколаївській вулиці. Знайшовся досить порядний «погребок» із чотирьох кімнат і негайно був пристосований для діла. Все помешкання було гарно вифарбовано, причому в найбільшій кімнаті, що заміняла собою «залу», було зроблено естраду, а стіни прикрашено величезними, на всю стіну, художніми панно Анатолія Петрицького, так що «зала» являла собою надзвичайно затишний куточок, до якого по суботах стрімло молоде й старе, щоб «хоч трохи відпочити душею»... Відкриття клубу відбулося першого мая літературно-музичним вечором під назвою «Веснянки». Виступали головню «музагетці», а крім них дехто з артистів «Молодого театру» і молодших письменників групи «Боротьба». Читані на тому вечері твори згодом були видані Всеукраїнським окремою збіркою під назвою «Веснянки». З того часу «Льох мистецтва» стає живим осередком київського українського літературного життя і на його літературних вечорах можна було бачити від «найправіших» до «найлівіших», від «наймолодших» до «найстаріших».

Картинки:

Михайло Жук стоїть на естраді в чорному сурдуді, з хризантемою на грудях, наче на святі якому. Нахилиючись за кожним словом вперед, наче б хотів упасти на голови слухачів, що з поважними лицями сидять на вигідних крісєлках, урочисто щідить крізь зуби свої «модерні поези»:

*Заді свинячі блищать на сонцю, як щити...*

— Ф-фе!.. — виривається несподівано з останнього ряду..

Жук червоніє і плутається, а слухачі цікаво повертають голови до останнього ряду. Там сидить збентежений чимсь вічно скромний Тичина.

Жука зміняє Ярошенко. Цей уже без усякого особливого вигляду, а з простим захопленням поета кричить:

*Стис обруч залізний  
і поніс у гай!..*

Це подобається майже всім, і, під голосні оплески, він зникає з естради. <...>

Таких вечорів відбулося декілька, а втім відбувся вечір інсценіровок поезії Тичини в постановці Леся Курбаса,

Пригадую чарівно-дивну й могутню картину:

*Розцвітайте, луги!  
Я йду — день!..*

Скромний Тичина в куточку зворушено шептає щось, а по його лицю текли сльози.

— Який же він чудовий! — сказав тоді про Курбаса.

І це була правда.

«Льох мистецтва» припинив свою діяльність лише влітку, коли настала спека. Однак зроблений нами початок єднання всіх українських мистецьких сил не пропав дарма. Потреба такого єднання стала остільки очевидною, що про це не приходилося навіть говорити (Полішук 2008: 615–617).

и, прежде всего, Хлебникова и Петникова, так с другой — субъективные варианты “драгоценного стиля” (grèsieux) Осипа Мандельштама, Бенедикта Лившица, Владимира Маккавейского» (Гермес 1919: II pag., 70)<sup>15</sup>. Впрочем, он обратил внимание на Мандельштама еще раньше в статье «О поэзии и заумном языке» (1916):

Слова, обозначающего внутреннюю звукоречь, нет, и когда хочется сказать о ней, то подвертывается слово «музыка» как обозначение каких-то звуков, которые не слова; в данном случае еще не слова, так как они, в конце концов, выливаются словообразно. Из современных поэтов об этом писал О. Мандельштам:

Останься пеной, Афродита,  
И, слово, в музыку вернись... (Шкловский 1990а: 54).

В связи с «киевским романом» Мандельштама, о котором прекрасно рассказал Мирон Петровский<sup>16</sup>, здесь предоставляется возможность исправить некоторые предубеждения о пребывании Шкловского в Украине. В Киеве он пробыл всего два месяца — с октября по самое начало декабря 1918 года, после чего выехал в Харьков<sup>17</sup>. Поэтому категорически неверны упоминания Шкловского в связи с артистическим подвалом «Хлам», который по свидетельству поэта-конструктивиста Николая Ушакова, участника литературной группы «Майна», открылся, когда Шкловский уже был в Петрограде:

В марте 1919 года организовался первый киевский подвал поэтов ХЛАМ (Художники, Литераторы, Артисты, Музыканты). Он помещался в подвальчике на Николаевской <...><sup>18</sup> В «Хламе» подавали бифштекс и вина. Поэты просили, чтобы публика не звенела ложечками о стаканы. Эренбург читал

<sup>15</sup> Ср. в комментариях к *Полутораглазому стрелцу* Б. Лившица (Лившиц 1989: 674). Обозреватель журнала *Пути творчества* отмечал в своей рецензии на *Гермес*:

Начатая много лет назад борьба за новое слово дала уже к нашим дням свои формулы — основа мастерства Б. Лившица, его упор и предел. В этом же направлении движется творчество Николая Маккавейского: на широкой базе эрудиции и техничности покоятся его вещи «Шелкопрядильня» и «Мучительный закат». Как звено того же идейного ряда, но оваянное чудесной какой-то старозаветностью и романтикой, стихотворение Мандельштама:

«Я изучил науку расставания <sic!>  
В простоволосых жалобах ночных»

соединяет нас с иными не нашими поэтическими временами. Отчетливая граница. И свежей словесной рудой залегают творчество Гр. Петникова — его семь стихотворений из книги «Быт побегов». (См. Приложение III).

<sup>16</sup> См. главу «Киевский роман Осипа Мандельштама» в его книге (Петровский 1990: 235–264).

<sup>17</sup> См. статью «Вкус сахара: Из политической биографии Виктора Шкловского (Украина, 1918 год)» в настоящем публикационном блоке.

<sup>18</sup> Ср.: «В подвале гостиницы “Континенталь” открылось кафе ХЛАМ (художники, литераторы, артисты, музыканты). Там читали стихи, исполнялись музыкальные произведения, художники выставляли свои картины, устраивались диспуты и обсуждения театральных спектаклей» (Дейч 2000: 145–146).

по институтскому альбомчику о детях, играющих в революцию. Читали здесь так же Лев Никулин, <Бенедикт> Лившиц, Натан Венгров, <Владимир> Маккавейский. Футуристы учиняли дебоши. Названия поэтических групп соперничали с именами звезд и римских богов второго сорта. Стихи поэтов слушали комиссары, студистки и гурманы, затем поэты и все остальные слушали стихи комиссаров.

На святой <неделе> прибыли О. Мандельштам и Рюрик Ивнев. Зеленый собирался взять Киев. В мае «Хлам» лопнул (Ушаков 1929: 122)<sup>19</sup>.

Ошибочность этого утверждения восходит к неудачной конструкции фразы в известных воспоминаниях о Киеве И. Эренбурга:

В доме на Николаевской помещались и Союз писателей, и рабис, и литературная студия, и многое другое; там спорили о футуризме, распределяли художников для украшения улиц, читали лекции о марксизме, выдавали охранные грамоты и всевозможные удостоверения.

Внизу, в подвале, помещался «Хлам», он же бывший «Клак». Там я встречал киевского поэта Владимира Маккавейского. Незадолго перед этим он издал сборник сонетов «Стилоз Александрии». <...>

Среди «северян» в «Хламе» выделялся О. Э. Мандельштам — он уже был известен по книге «Камень». Помню, как Осип Эмильевич прочитал чудесные стихи «Я изучил науку расставанья...».

Метеором промелькнул В. Б. Шкловский; прочитал доклад в студии Экстер, блистательный и путаный, лукаво улыбался и ласково ругал решительно всех.

В «Хламе» я познакомился с мечтательным, кудреватым Л. В. Никулиным<sup>20</sup>; он как-то прочитал нам стихи, очень меланхоличные, — про гроб (Эренбург 1990: 293–294).

Здесь мимолетное упоминание выступления Шкловского «в студии Экстер» оказалось смазанным внутри продолжительного мемуарного рассказа о «Хламе». При этом сам Эренбург отнюдь не ошибся: студия сценографа и декоратора Александры Экстер — единственное литературно-художественное сообщество, где отметился Шкловский. Поздней осенью 1918 года здесь читали стихи и Маккавейский, и Эренбург, и Бенедикт Лившиц, соратник Шкловского по футуристическому штурму 1914 года<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> См. свод воспоминаний современников о ХЛАМЕ: (Петровский 1990: 244–251).

<sup>20</sup> Об «украинском» периоде Льва Никулина см. (Яворская, Устинов 2021).

<sup>21</sup> См. перепечатку отчета художника Павла Пастухова «Доклад поэта И. Г. Эренбурга в Студии А. А. Экстер» (Фрезинский 1997: 262–264). Впрочем, отношение к киевским выступлениям Эренбурга — особенно, печатным — было неоднозначным. В своей редкой реплике относительно статьи Эренбурга «Об украинском искусстве», напечатанной в № 54 (3 сентября 1919) газеты *Киевская Жизнь*, М. Зеров замечал, что «при всей своей беглости и даже некоторой “легкости в мыслях”» эта статья «чрезвычайно характерна и для того времени, когда она появилась (как раз в дни продолжительного похода киевских агентов Добровольческого правительства против украинской книги, школы и науки), и для тех “культурных” российских кругов, которые, “с одной стороны”, не испытывали желания солидаризироваться с политикой национальных преследований, но “с другой” — не имели мужества выразительно против нее протестовать. Украинское искусство и украинцы имеют в лице д<октора> Эренбурга якобы защитника» («Занотовуємо її тут, бо, при всій своїй побіжності й деякій “легкости в мыслях”, вона надзвичайно характерна і для того часу,

Скорее всего, в студии Экстер он встретился с начинающим поэтом Павло Тычиной, только выпустившим свой первый поэтический сборник<sup>22</sup>. Александр Дейч называет его среди участников литературных вечеров<sup>23</sup> и записывает в дневнике, как Тычина «читал стихи из моих любимых “Соняшних кларнетів”». Читал вдохновенно, радость на душе»<sup>24</sup>.

Уже после отъезда Шкловского там появился знаменитый режиссер Григорий Козинцев (1905–1973), который оставил яркие воспоминания о студии Экстер:

Был 1919 год. <...>

Я уже учился не только в гимназии, но вечерами посещал школу живописи. Александра Александровна Экстер, много лет жившая во Франции, художник, искушенный во всех опытах современной живописи, занималась с группой молодежи. Программа обучения была основана на знакомстве с Сезанном, Матиссом и Пикассо. Перед учениками ставились натюрморты, и на холстах появлялись то серо-зеленая геометрическая архитектура предметов, то движение ярких декоративных плоскостей, то рассечение форм.

В мастерской часто бывали Илья Эренбург, Осип Мандельштам, Бенедикт Лившиц. Устраивались диспуты: «Ахматова или Маяковский?». Всё, что можно было узнать о современном искусстве, становилось предметом страстных споров. Заезжий московский поэт, побывав в мастерской, сочинил про нас частушки: «У французов есть Пикассо, а у нас пикассов масса».

Я сразу, что называется, прямо от рождения, был по всем своим вкусам и симпатиям крайне левым в искусстве.

Несмотря на доброе ко мне отношение Александры Александровны, ничего толкового у меня не получалось. Кувшины и яблоки меня ничуть не интересовали; вместо них я изображал какие-то рожи, освещенные рез-

---

коли з'явилась (саме в добу завязаного походу київських агентів Добровольчого уряду проти української книжки, школи й науки), і для тих “культурних” кіл російського громадянства, що з “одного боку” не мали охоти солідаризуватися з політикою національних переслідувань, а “з другого” не мали мужності виразно проти неї протестувати. Українське мистецтво й українці мають в особі д. Еренбурга ніби-то оборонця») (Зеров 1919: 1947).

<sup>22</sup> О посетителях киевской студии Экстер и там выступавших см. статьи авторов сборника (*Modernism in Kyiv* 2010: 5, 201, 526, passim). О производственной составляющей студии см.: Dmytro Horbachov. “In the Epicenter of Abstraction: Kyiv during the Time of Kurbas” (*Modernism in Kyiv* 2010: 170–195).

<sup>23</sup> Ср. воспоминания К. Полищука о поэтических вечерах Профессионального союза художников слова: «Від росіян виступали Натан Венгров, Геннадій Коренев, Макавейський, Зозуля, Ліфшиць, Еренбург і багато інших, з творів яких складалося добрих дві третини всієї програми “вечора”. <...> Українці виступили скромно, але успіх мали повний. Твори П. Тичини справили просто колосальне враження, не дивлячись на те, що автор за своєю надмірною скромністю сам не насмілювався виступити і їх читав один з артистів “Молодого театру”» (Поліщук 2008: 612). См. также дарственную надпись Маккавейского на оттиске *Пьеро-убийцы* из *Гермеса*: «Поэту Павлу Тычине на добрую память от автора. *ВМаккавейский*. Киев. 9/23/919» (Маккавейский 2000: 94).

<sup>24</sup> Из записи от 1 мая 1919 года (Дейч 2000: 146). В связи с этим стоит упомянуть отзыв будущего участника ОПОЯЗа Бориса Ларина на поэтический дебют Тычины: Б. Ларин. «Про “Соняшні кларнети” П. Тичини» (*Книгарь. Літопис українського письменства* (Київ). № 25–26 (вересень–жовтень 1919): 1683–1688. Рецензия была напечатана с примечанием редактора журнала Миколы Зерова: «Прислану нам низку імпресіоністичних нарисів Б. О. Ларина містимо головним чином з огляду на оригінальність його підходу до теми»).

ким светом, фантастические пейзажи, фигуры, наряженные в яркие платья. Экстер посмотрела на мои эскизы и подарила мне монографию Жака Калло.

Я сочинял пародии, рисовал на всех карикатуры, придумывал декорации к несуществующим пьесам. (Козинцев 2019: 8–10).

А доклад, прочитанный Шкловским в студии Экстер, о котором пишет Эренбург, возможно, тот самый «на тему “Сюжет в стихе”» (Шкловский 1990b: 162), который был написан для выступления в Московском Лингвистическом Кружке<sup>25</sup> и мог отразиться в статье «Из филологических очевидностей современной науки о стихе».

В свое время Евгений Тоддес обратил внимание на прямую связь публикации Шкловского в киевском *Гермесе* с предшествующими теоретическими высказываниями Шкловского: «...в “слове как таковом”, взятом вне значения, предлагалось видеть отличие поэтического языка от практического (заумь футуристов и осмысление такого рода явлений молодой филологией, напр<имер>, в статье Шкловского “О поэзии и заумном языке” в I вып. “Сборников по теории поэтического языка”, 1916; вопрос обсуждался также в связи с работами М. Граммона и К. Ниропа — см. реферат Вл. Шкловского, там же; ср.: В. Шкловский. Из филологических очевидностей современной науки о стихе. — *Гермес*. 1919, стр. 67–68)» (Тынянов 1977: 496).

Как и в обоих *Сборниках по теории поэтического языка* (Пг., 1916–1917), в своей публикации Шкловский снова обращается к материалу современной поэзии, но если до сих его внимание занимали русские футуристы, в «гермесовской» статье он обращается к кругу киевских поэтов, не преминув причислить к ним Мандельштама. Попутно «Из филологических очевидностей современной науки о стихе» закрепляет новые понятия, которые только что были введены в литературоведческий обиход в публикациях ОПОЯЗа, но впоследствии составят терминологию «формального метода». Несмотря на обещания, Шкловский не выстраивает в своей статье никакой стройной теоретической системы. Напротив, он благополучно перепрыгивает с одного концептуального сюжета на другой. Однако его научный инструментарий целиком основан на заключениях его товарищей по ОПОЯЗу, прежде всего, Льва Якубинского и Осипа Брика.

Если учитывать, что Якубинский в своих статьях, опубликованных в *Сборниках по теории поэтического языка*, постоянно ссылается на высказывания Шкловского, то в таких автореференциях можно усмотреть критический прием, характерный для «формального метода». Разумеется,

<sup>25</sup> Шкловский писал об этом в *Сентиментальном путешествии*, однако «протокол собрания МЛК, на котором выступал Шкловский, если он и был, то не сохранился. Этот доклад не обнаружен, и в творческом наследии Шкловского нет ни одной статьи на похожую тему. Как замечают комментаторы, “известно лишь о докладе Шкловского ‘История романа’, прочитанном в Московском лингвистическом кружке” до его отъезда в Украину, где он снова возобновил свою активную политическую деятельность» (Пильшиков–Устинов 2018: 184).

цель этих перекрестных ссылок заключается вовсе не в том, чтобы поднять «индекс цитатности» других опоязовцев. Они оказываются крайне необходимы потому, что больше просто не на кого сослаться. В это время научный инструментарий ОПОЯЗа не имеет прецедентов, их создают статьи в *Сборниках по теории поэтического языка*. Одновременно эти отсылки к находкам литературных соратников получают дальнейшее развитие и вводятся в опоязовский критический арсенал. Так, оговорка Якубинского о прочтении стихотворений с точки зрения морфологии поэтического языка подскажет Борису Эйхенбауму самоопределение «морфологисты» (или «специфисты») как альтернативу принятому для опоязовцев термину «формалисты».

В свою очередь, Александр Галушкин установил литературную преемственность публикации Шкловского в *Гермесе*, обратив внимание на сходство ее заключительного пассажа:

Нужно забыть о попытках изображать историю литературы как историю культуры, отображаемую искусством слова. Плачевным рецидивом этого ветхого взгляда явились молодые «Скифы», полагающее, что революция должна принести с собою обязательные изменения в искусстве, точнее, — должна означать обязательность таких изменений, будто история искусства не история органически-обусловленной смены форм, каковые и составляют ее предметное содержание.

Формы новые являются не для того, чтобы «выразить» новое содержание и, очевидно, не должны явиться с непререкаемостью лишь в виду возникновения житейски-новых кандидатов в их материал. Ибо с тем обветшанием форм искусства, какое единственно вправе двигать его вперед (его — живущего формально) обветшание быта обязательно совпадать не должно. Так было, так будет и лишь таким способом может родиться то, чего еще не было, —

с началом его фельетона «Об искусстве и революции. “Улля, Улля” Марсиане! (Из трубы марсиан)», напечатанном 30 марта 1919 г. в петроградской газете *Искусство коммуны* (№ 17, стр. 2):

То, что я пишу сейчас, я пишу с чувством великого дружелюбия к людям, с которыми я спорю.

Но ошибки, делаемые сейчас, так явны для меня и будут так тягостны для искусства, что их нельзя замалчивать.

Наиболее тяжелой ошибкой современных писателей об искусстве я считаю то уравнение между социальной революцией и революцией форм искусства, которое сейчас они доказывают.

«Скифы», «футуристы-коммунисты», «пролеткульты» — все провозглашают и долбят одно и то же: новому миру, новой классовой идеологии должно соответствовать новое искусство. Вторая посылка — обычна: наше искусство и есть именно новое, которое выражает революцию, волю нового класса и новое мироощущение (Шкловский 1990а: 78)<sup>26</sup>.

<sup>26</sup> См. комментарий А. Галушкина: (Шкловский 1990а: 493).

Так статья Шкловского «Из филологических очевидностей современной науки о стихе» оказалась ненамеренным отражением этого переломного этапа его биографии. Другое ее достоинство заключается в том, что она обозначила первый опыт знакомства с идеями ОПОЯЗа в Украине. Именно с «гермесовской» статьи начинается «украинский шлейф» Шкловского, определяющий как восприятие его теоретических построений, так и шире — необходимые условия для освоения «формального метода» харьковскими филологами и литературными критиками из Киева.

## ПРИЛОЖЕНИЕ I

*Виктор Шкловский*

### **Из филологических очевидностей современной науки о стихе**

Второе пятидесятилетие девятнадцатого века было периодом упадка русского стихосложения и науки о стихе. За этот период мы пошли назад, и понимание законов стиха уже не достигало того уровня, который мы видим в работах Востокова и Остолопова, а в очень значительной степени и Третьяковского.

Но русское Средневековье кончается.

Символисты первые — и да будет за это над ними <sic!> земля пухом — обратили внимание на разработку теоретических вопросов в искусстве; занимались этим Андрей Белый, <Николай> Недоброво и настойчивый покойник Валерий Брюсов<sup>27</sup>.

---

<sup>27</sup> Ср. в статье Шкловского «Художественная жизнь современной России»: «В Москве Андрей Белый, Вячеслав Иванов и “настойчивый покойник” Валерий Брюсов открыли студию стиховедения» (Шкловский 1918: 4). В. Брюсов был тогда жив. Шкловский подхватывает инвективы в адрес Брюсова из футуристических манифестов «Идите к чорту!» (1913) в альманахе *Рыкающий Парнас* (СПб., 1914): «Василий Брюсов привычно жевал страницами “Русской мысли” поэзию Маяковского и Лившица. Брось, Вася, это тебе не пробка!..», — и «Капля дёгтя» В. Маяковского в журнале *Взят*: «Футуристам ли кричать о забвении старой литературы. Кто за казачьим гиком расслышит трель мандолиниста Брюсова. Сегодня все футуристы», — в котором также принял участие Шкловский. В единственном выпуске этого *Барабана футуристов*, который был отпечатан в декабре 1915 г. в петроградской типографии З. Соколинского, Шкловский опубликовал два стихотворения в прозе: «В серое я одет и в серые я обратился латы России...» и «Напрасно наматывает автомобиль серые струи дороги на серые шуршащие шины...» (*Взят* 1915: 9) и отклик на поэму Маяковского *Облако в штанах* (*Взят* 1915: 10–11). Публицист Петр Пильский писал впоследствии об этом издании:

Этим стремлением к оригинальности продиктовано было и заглавие журнала, издававшегося группой Маяковского. Он, Хлебников Осип Брик, Пастернак, Асеев и свистун Шкловский дали название своему литературному детищу в виде одного слова: «Взят». Маяковский давно уже хотел назвать этим именем, всё равно, кого или что — может быть, сына, м. б., собаку, а окрестили этим словом «Взят» журнал. Обложку сделали из грубой оберточной бумаги, заглавие напечатали афишными

Но над ними тяготела старая традиция полезного искусства, которая изменялась, но не сдавалась. Потебня<sup>28</sup>, понявший искусство прежде всего как басню, как ряд алгебраических формул к арифметике жизни, завел символистов в тупик «что? и как?» в понимании искусства как формы мышления (1)<sup>29</sup>. В области стиховедения это привело к тоскливому рассмотрению, каким образом ритм и фонетика стиха связаны с его смыслом (— увы! не смыслом стиха, смыслом лирическим, но со смыслом слова, пользуемого как стихом, так и речью — смыслом грамматическим), привело к навязыванию звуковым комплексам ономотопеической тенденции<sup>30</sup>.

И символистам удалось только вернуться к уровню, прежде достигнутому.

Группа филологов, сосредоточившаяся около *Сборников по теории поэтического языка*, порвала с традицией «изобразительного искусства» (вспомним вчера канонизированный, ныне столь надоевший «образ» *avant toutes choses*). Звук это звук, и звуки нужны для звучания.

Кто вам сказал, что мы забыли о смысле? Мы просто не говорим о том, чего (еще) не знаем, и мы забыли лишь ваши теории осмы<с>ления, зачастую столь примитивные в своей выпренной отвлеченности.

буквами. Их Маяковский любил: они были большие. Он и на своих визитных карточках имя и фамилию «Владимир Маяковский» просил набирать крупно, как заголовков, и тогда очень не любившая его мать Лилии Брик как-то сказала Маяковскому: — Вы вчера забыли у нас свою вывеску.

Маяковский оставил у Брик свою визитную карточку, — старуха была права.

При печатании журнала деревянные афишные буквы царапались о кусочки дерева на оборточной бумаге и стали пестрыми и серыми, — под конец эту крупную надпись едва можно было заметить, и тогда зачинатели стали от руки, кисточкой закрашивать весь тираж (Пильский 1934).

<sup>28</sup> См. в комментариях А. Чудакова: «Формальная школа определила свое отношение к Потебне очень рано; многие ее идеи сформировались в процессе отталкивания от теории Потебни. См.: В. Шкловский. Потебня. П<оэтика>-1919; *его же*. Искусство как прием. — В кн.: В. Б. Шкловский. О теории прозы. М., «Федерация», 1929. Впрочем, следует отметить, что в своей первой книге В. Б. Шкловский еще сочувственно ссылался на Потебню и А. Г. Горнфельда в вопросе о форме как главном признаке поэзии. В. М. Жирмунский считал, что различие законов поэтической и прозаической речи у Шкловского „лишь внешним образом противоречит учению Потебни. И Потебня признает разницу научного языка (или “языка понятий”) и поэтического языка (или “языка образов”). Но общий корень того и другого он видит в языковом творчестве, которое, по существу своему, поэтично“» (Тынянов 1977: 470). Ср. также его наблюдение, что Шкловский первым выступил «с критикой теории образности Потебни с позиций противопоставления ей категории “построения”» (Тынянов 1977: 502).

<sup>29</sup> Арабские цифры на всем протяжении статьи обозначают «примечания редактора», которые представляют собой размышления В. Маккавейского по поводу написанного Шкловским. Для удобства знакомства непосредственно с текстом «Из филологических очевидностей современной науки о стихе», схолии Маккавейского печатаются здесь в подбор вслед за статьей Шкловского.

<sup>30</sup> Ср. замечания в разборе «декларации ОПОЯЗа в виде небольшой статьи» Шкловского «Потебня» (1916), где автор специально останавливается на «обвинениях, которые предъявляет ОПОЯЗ (устаами своего лидера) Потебне. Их немного, но они уничтожающи в том смысле, что вменяют создателю лингвистического метода в литературной науке игнорирование именно языковой стихии в поэзии. Это — чрезвычайно тяжкое обвинение» (Плотников 1923: 37).

Еще работами датского ученого Ниропа и французского — Граммона было доказано отсутствие в языке звукового символизма, т. е. непосредственной связи между смыслом слова и его звучанием<sup>31</sup>. В языке понятия близкие часто имеют совершенно различный звуковой состав и, наоборот, слова с различным смыслом звучат близко или даже одинаково (коса Коломбины и коса смерти, voler — летать и воровать, pêcher — удить рыбу, грешить и т. п. ad infinitum). В то же время из тысячи примеров, доставляемых вариантами стихотворений, из сотен сообщений самих поэтов мы узнаем о величайшем внимании и сознательнейшей работе их именно над звуковой формой речи и зачастую преимущественно пред стороной первично значащей. Лев Якубинский своей работой «О расподоблении плавных в стихотворном языке» дал очень любопытный подход к этому вопросу. Как известно, закон расподобления плавных, существующий в прозаической речи, выражается в том, что, если в слове встречаются два одинаковых плавных, два «р» или два «л», то один из этих звуков расподобляется (т. е. одно из пары «р» заменяется ч<e>рез «л» и обратно). Так из литературного (заёмного для русских) «коридор» получалось простонародное «калитор» или современное «верблюд» из древне-церковно-славянского «велблуть». Это расподобление объясняется общею тенденцией прозаического разговорного языка создавать <с> помощью естественного отбора наиболее экономические формы речи, так как стечение одинаковых звуков (учтенное скороговорками — экз<a>менами на речистость) затрудняет произносительную сторону речи.

Совершенно противоположную тенденцию мы видим в языке поэтическом; чуждый закону расподобления, он имеет, напротив, тенденцию создавать стечение одинаковых звуков. Частным случаем такого стечения является аллитерация. Отсюда же звуки не расподобляются и в словах, переживаемых, как поэтические, даже прозой; таковы собств<енные> имена с деспотизмом их статичности; например, имя Фалалей, сохранившее оба «<л>». Тот же обратный расподоблению момент стечения в стихотворном языке одинаковых звуков наблюдаю <sic!> Лев Якубинский, изучая варианты Лермонтова, изобличающие вкус к ассимиляции. Обычно оказывалось, что в результате изменений окончательная редакция стихотворения являла очевидно большее звуковое единообразие, чем первоначальный вариант.

Таким образом, мы видим, что стихотворная речь — речь, отмеченная тенденцией создавать трудно произносимые комплексы. А так как мы знаем, что в противоположность прозаической речи, пользующей звук бессознательно (точнее безотносительно его самоценности) речь стихотворная звуки переживает, то позволено с вероятностью полагать художественною целью

<sup>31</sup> Имеются в виду 4-й том (Sémantique) *Grammaire historique de la langue française* (Copenhague; Kristiania, 1913) Кристофера Ниропа (Kristoffer Nyrop, 1858–1931) и *Le vers français. Ses moyens d'expression, son harmonie* (Paris: La Société de Linguistique, 1913) Мориса Граммона (Maurice Grammont, 1866–1946).

стечения одинаковых звуков в стихах создание ощутимых, а не только автоматически произносимых (нечто третье произносящих) словесных масс.

В этом сказалась общеизвестная тенденция сделать язык поэзии отличным от прозаического, в идеале безостаточно особым, объяснимая волею поэзии к своему собственному арсеналу средств, каковой, в свою очередь, только и способен объяснить (органически обосновать) ее видовую отдельность как искусства. Вспомним сообщение Веселовского о дикарском творчестве на языке соседнего племени (2). Яков Grimm обращает внимание, что очень часто народная литература создается не на местном диалекте, а на «повышенном» языке, тяготеющем к литературности; важен не момент подражания образцам высшей культуры, но присущая самому организму диалекта, безотносительно явлений третьих, тяготение к «остранению» привычного, отмежеванию искусства от быта средствами искусственности.

Аристотель в поэтике советует придавать языку характер чужестранного. Все эпохи, и особенно средневековье, изобилует примерами искусственно затрудненных форм поэтического языка. Достаточно указать на трубадуров; о затруднениях пишут и в индусских поэтиках. Литературный язык Пушкина, близкий к разговорному, тоже воспринимался современниками, как язык затрудненный, так как в его время каноничным для литературы был язык повышенный, Державинский.

Сейчас, когда литературный язык влиянием школы, солдатчины и фабрики распространил московский говор, вытеснив говоры народные, на фоне коих он воспринимался на местах, эти говоры начинают, меняясь с ним местами, вытеснять его из литературы. И мы видим Лескова и Ремизова, создающих «литературный говор». И мы видим Есенина, Клюева, Асеева, Ширяевца, первоначально выступавших со стихами на литературном языке, ныне же культивирующих «народную речь», которая является определенным литературным приемом. Таким же литературным, ничуть не менее органическим и ничуть не более стилизационным <приемом> являются, как с одной <стороны>, произвольные и производимые слова футуристов и, прежде всего, Хлебникова и Петникова, так с другой — субъективные варианты «драгоценного стиля» (grècieux) Осипа Мандельштама, Бенедикта Лившица, Владимира Маккавейского. Об этих дифференциальных качествах<sup>32</sup>

<sup>32</sup> ««Дифференциальные качества» — ключевое понятие русской формальной школы, заимствованное из книги немецкого эстетика Б. Христиансена «Философия искусства», — отмечает В. Нехотин и обращает внимание, что Шкловский делает соответствующее примечание в программной статье «Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля» (Эйхенбаум 1993: 26): «Ср. <Б>. Христиансен. Философия искусства. СПб. 1911 г.: «Я выделю только одну группу нечувственных форм — самую важную, думается мне: *дифференциальные ощущения*, или *ощущения различий*. Когда мы испытываем что-нибудь, как *отклонение* от обычного, от нормального, от какого-нибудь действующего канона, в нас рождается эмоциональное впечатление особого качества, которое по типу своему не отличается от эмоциональных элементов чувственных форм, с той только разницей, что его antecedентом является ощущение несходства, то есть нечто недоступное чувственному восприятию. Это область неисчерпаемого многообразия, потому что дифференциальные впечат-

языка поэзии читаем весьма ценное даже в *Философии Искусства* Христиансена (3)<sup>33</sup>.

Таким образом, мы видим, что и со стороны словаря речь стихотворная — речь затрудненная и, тем самым, выведенная из автоматизма<sup>34</sup>.

«Я вытирал комнату и не мог вспомнить, вытер ли я диван. Следовательно, если и вытер, то бессознательно... Если бы кто сознательный со стороны видел, то мог бы восстановить. Если же я сделал, но бессознательно, то это как бы не было, и целая жизнь людей, проведенная бессознательно, эта жизнь как бы не была». (Из Дневника Толстого)<sup>35</sup>.

Так пропадает, в ничто вменяясь, вся автоматически проходящая жизнь, т. е. фактически вся та часть ее, которая не проходит через искусство. Ибо задачей искусства является создание осязаемых вещей<sup>36</sup>.

ления, качественно отличаются между собой по их исходному моменту, по их силе и линии расхождений...»» (Поэтика 1919: 120). Шкловский цитирует (Христиансен 1911: 104).

<sup>33</sup> Для пользы читателей В. Маккавейский приводит в скобках следующий фрагмент из труда Б. Христиансена: «Всё, что может быть канонем, делается исходным пунктом дифференциальных ощущений. В поэзии геометрически застывшая система ритма: слова подчиняются ему, но не без некоторых нюансов, не без противоречий, ослабляющих строгость размера; каждое слово хочет удержать свое собственное слоговое ударение и долго-ту и расширяет отведенное ему пространство в стихе или немного суживает его... Благодаря ударениям и паузам, необходимым по смыслу, происходит постоянное нарушение основной схемы; эти различия оживляют строение стихов; а схема, помимо своих ритмических формальных впечатлений, исполняет еще функцию — быть масштабом отклонений и вместе с тем основой дифференциальных впечатлений» (Христиансен 1911: 105–106).

<sup>34</sup> Ср. дневниковую запись Б. Эйхенбаума 1918 г.:

**8 августа.** Как странно! Хорошее ясное утро — небо, тепло. Сидишь в 6-ом этаже, в окно — крыши и трубы. Звонят трамваи. Стучат шаги. Будущее — неизвестно, ощущения настоящего нет, поэтому ч-то нечего ощущать, Точно старость подошла — совсем так.

Перечитал «Холстомера» — какая жуткая вещь! Особенно — это тело в мундире в конце.

<...> По улице, сумрачно-серой, промчался холерный фургон без огней, с человеком в белом халате впереди, оставляя за собой карболовый запах. На Бирже — большой плакат: «Просветительный клуб моряков». Бродят голодные тени, что-то бубнят про себя — всё о хлебе: «До чего довели».

Витя <Шкловский. — А. У> сегодня в кухне увидел в наклонном зеркале отражение плиты с кастрюлями и, показывая на отражение одной из них, спросил: «Отчего она не катится?» Какое хорошее, свежее восприятие — без всякого «автоматизма». Нет того, что ужасало Толстого (дневники), когда он стирал пыль, и чем наполнена вся наша жизнь — с утра до ночи (Эйхенбаум 1993: 18).

<sup>35</sup> Здесь Шкловский заново обращается к сентенции Л. Толстого; ср. комментарий В. Нехотина: «Цитируемая в работе “Искусство как прием” дневниковая запись Л. Н. Толстого от 1 марта 1897 г.: “Я обтирал пыль в комнате и, обойдя кругом, подошел к дивану и не мог вспомнить, обтирал я его или нет. Так как движения эти привычны и бессознательны, я не мог и чувствовал, что это уже невозможно вспомнить... если целая сложная жизнь многих людей проходит бессознательно, то эта жизнь как бы не была” (ПСС. Т. 53. С. 141–142)» (Эйхенбаум 1993: 26).

<sup>36</sup> Ср. замечание В. Нехотина о термине «автоматизм» в теоретическом арсенале «формалистов»: «Одно из центральных понятий эстетической теории русской формальной школы, выдвинутое В. Б. Шкловским в работе “Искусство как прием” (1917): “...становясь привычными, действия делают автоматическими. Так уходят, например, в среду бессознательно-автоматического все наши навыки... вещи берутся счетом и пространством, они

Таким образом, танец это — ходьба, которая ощущается (4).

Задачей инструментовки является создать балет артикуляционных органов и ощущение словоговорения. Сладки слова поэта на устах.

Органически ощущаемая, не из сообщения учитываемая, но видением воспринимаемая вещь — высшая ценность и цель искусства. Пусть ноги ощущают дорогу, по которой идут.

Таково же истинное понимание сюжетосложения. Не миф — зерно сюжета. Сюжет — одна из форм ступенчатого построения. Такими же формами являются звуковой повтор, эпитет, параллелизм, замедления и ускорения, эпические повторения, сказочная обрядность, утроение действия, перипетии... (5)

Отсюда ясно, что сюжет такая же «форма», как и рифма. В сюжете тоже нет ценностей, лежащих вне рамок данного произведения. Теорию сюжета надо изучать, как теорию языка. Нужно забыть о попытках изображать историю литературы как историю культуры, отображаемую искусством слова. Плачевным рецидивом этого ветхого взгляда явились молодые «Скифы», полагающее, что революция должна принести с собою обязательные изменения в искусстве, точнее, — должна означать обязательность таких изменений, будто история искусства не история органически-обусловленной смены форм, каковые и составляют ее предметное содержание.

Формы новые являются не для того, чтобы «выразить» новое содержание и, очевидно, не должны явиться с непереносимостью лишь в виду возникновения житейски-новых кандидатов в их материал. Ибо с тем обветшанием форм искусства, какое единственно вправе двигать его вперед (его — живущего формально) обветшание быта обязательно совпадать не должно (6). Так было, так будет и лишь таким способом может родиться то, чего еще не было.

Идет новая теория искусств, простая, как система пифагорейцев.

*Киев, 1918. XII.*

---

не видятся нами, а узнаются по первым чертам. Вещь проходит мимо нас как бы упакованной, мы знаем, что она есть, по месту, которое она занимает, но видим только ее поверхность. Под влиянием такого восприятия вещь сохнет, сперва как восприятие, а потом это сказывается и на ее делании... И вот для того, чтобы вернуть ощущение жизни, почувствовать вещи, для того, чтобы делать камень каменным, существует то, что называется искусством» (Шкловский 1990а: 62–63).

## ПРИЛОЖЕНИЕ II

Владимир Маккавейский

**Примечания к статье Виктора Шкловского  
«Из филологических очевидностей современной науки о стихе»**

**(1)**

Ввиду особой сложности и деликатности вопроса должно предложить учету <чи>тателя, что тупиком является не проблема в себе, но ее, по мнению автора, неправомерная у Потебни постановка. Различение «что?» от «как?» в той же мере необходимо науке (правоспособно методологически), в какой переживанию (потреблению) искусства нужна, наоборот, воля к их неразличимости, — эмоционально точнее, — как безразличие к возможности их различить. Что же до концепций, отмечаемую является пара: что? — содержание, как? — форма; утверждаемую же (см. § 4 предшестствующего очерка)<sup>37</sup> — что? — форма, как? — материал. Замена, разумеется, порядка не только терминологического, тем более что сама дифференциация у нас ощущается, что ли, как отдистиллирование. Равным образом, аналитически продвинул вперед (вг<л>убь?) и ныне живой взгляд на искусство как «особую форму мышления», для современника означающий проблему особой категории сознания (Н. Kohen).

**(2)**

Сделанный перечень мы позволяем себе пополнить указанием на Александрийцев, Плиния младшего и Авзония, школу trobar clus и любовные Кодексы, индивидуальности трубадура Маркобрю, Гонгоры, Марини, неоалександрин<и>зм пляды, наконец, штили Ломоносова и целиком всего М<а>ллармэ, связанного с Пров<а>нсом и ч<е>рез фелиброс и конгениальностью. (Мы не говорим уже о темноте Эсхила, Эмпедокла, Гераклита, Орфических отрывков и прочего, ценного гл<авным> обр<а>зом <<>содержанием»). Учитываемая (как очевидный недостаток), либо неучитыва<ема>я вовсе темнота этих авторов ожидает своего исследователя в типе Вёльфлина, Фидлера или Гильдебрандта от филологии. Объяснять ее причудами усталого барокко или психологизмом *odi profanum* значит не объяснять никак, ибо усталые многообразны, отметение же нежелательного потребителя, годится, пожалуй, в первоусловия работы, но никак не в первопринципы ее существа, лежащего не столько в сообщаемом, сколько в технике сообщения, *себя а не некий сюжет* потребителю сообщающей. Ясно, что поименованные явления вправе обидеться на безликость начала, объединившего их в одну категорию; не потому, что категория эта им нужна, а потому, что, может быть, и выделять-то их в особую

<sup>37</sup> Имеется в виду § 4 трактата Маккавейского «Искусство как предмет знания. Точка зрения формальной интуиции в ее критико-методологических возможностях», напечатанного в *Гермесе* (II паг., стр. 21–66).

группу темных совсем не следовало, ибо темны не они одни, а — вернее — не все ли вообще поэты? да еще — критики их темноты. Кто вам сказал, что вы понимаете Пушкина? Статистика утверждений, что Онегин убил Ленского, что совпадает с подлинным смыслом слов поэта! Пора заняться выдвигаемой нами проблемой особого подлинно-поэтического смысла, статистике неподвластного. Если стихотворение можно пересказать своими словами, для чего было его писать? Возможность такого пересказа означала бы либо что это не стихи, либо что любой рассказчик — поэт, т. е. что все говорят на том поэтическом языке, небытию коего поэзия (по Маллармэ — корректив наличных видов речи) и обязана своим существованием. А пока это не всем ясно; даже такие авторитеты как Вилламовиц, переводя темного Эсхила, делают его «по возможности еще более понятным нам, чем он был афинянам» (называвшим его темным не в осуждение!) *Jahrbuch für die geistige Bewegung, Verlag der Blätter für die Kunst, Brl. 1910*, статья Гильдебрандта, S. 66. Не скучно учесть и пару авторитетных суждений другого врага темноты, знатока Прованса Шишмарева, очевидно, заразившегося темнотою своего предмета, ибо «Лирика и лирики позднего средневековья» (240–241): «искусственность основного положения (темной школы *trobar clus*) — результат переоценки формы, обусловленный бедностью содержания поэзии», а н<a> стр. 469: «<e>едва ли также следует видеть в *trobar clus* результаты необходимости прикрыть изысканной формой бедность содержания лирики».

(3)

См. примечание VI.

(4)

Ощутимость эмпирическим я особой жизни того или иного органа, психологически учитываемая в отношении всего организма как недомогание, с точки зрения органа означает индивидуальную его, органа, жизнь. Палец ощущается, т. е. живет особо, когда он болит, и именно своею болью, выпадением из автоматической гармонии сознания противопоставлять себя ему, как индивидуальность, как объективное без его помощи, вне нужды в нем, ч<e>рез протест против этой нужды. Так учитывать intersubъектное бытие объективированного сознания, т. е. искусства, помогает и Гегельянская теория творчества Геббеля, и взгляд самого Гегеля на индивидуальность эмпирического я, живущую ложно, как грех о подлинном бытии последнего космического синтеза.

(5)

Ясно, что формами в нашем (вышеизложено в прим. 1) смысла перечисленные элементы не являются. За очевидно-нарочитою пестротой перечня учитывать их в одном плане можно лишь как различные (и притом разнокатегорические) моменты в формации синтеза. Надо ли говорить, что

как наше слово «момент», так и выражение «ступенчатое построение» закономерности временных соотношений (последовательности) не разумеют.

(6)

Связь этого движения с эволюцией форм жизни многообразна, временами любопытна, не всегда налична, а отсюда в общем виде для науки внеучётна. Будь это не так, будь реальность искусства реальностью не формальной, не формы, но какой-то всё той же житейской материальности, через форму переодетой, но не (по Шиллеру) «истребленной», — два года революции успели бы что-нибудь дать, превзойти нашего единственного барочного, вчерашнего Маяковского, одногласого, как припев старобрядцев, всемирного в размере булочной Филиппова, но, как он, в себе совершенного, несмотря на то, что один из восьми академических бликов половинного цилиндра от *porte cochère* (Paris) отражает коллектив, как отражал городского на перекрестке. Это не было бы опровержением материальности искусства (доказательством его формальной природы), подвергни мы сомнению *и житейскую* новизну созданного переворотом, скажи мы, что нет новых содержаний, но, как известно, человечество целиком переродилось; см. конспект моего эллиптического доклада: «Революция форм бытия и эволюция формы в искусстве» (Киев, «Революционное искусство», 1919, стр. 7).

### ПРИЛОЖЕНИЕ III

*Н. Оберучев*

#### Рецензия на сборник «Гермес»

«ГЕРМЕС». Ежегодник искусства и гуманитарного знания.  
Сборник первый. Рис. А. Экстер. Киев, 1919 г. Ц. 30 р. Стр. 72.

Сборник «Гермес», вышедший в Киеве в прошлом году, во многих смыслах представляет собой литературное событие.

В настоящее время силен взгляд, определяющий ценность того или иного произведения по степени его соответствия или связи с переживаемым великим моментом. С этой точки зрения «Гермес» должен быть поставлен в особые условия: он мог появиться тремя годами ранее или наоборот быть обнародованным через несколько лет, ибо проблемы, в нем затронутые, пересекают собой ближайший исторический отрезок в обе стороны, поглощая в себе своеобразие данной исторической обстановки. Это не бюллетень революции, — недаром же это *ежегодник*, здесь на лицо кой-какие итоги, отсюда видны и перспективы, таков замысел издания.

Поэтическая работа новых течений русского художественного слова представлена произведениями Н. Асеева, А. Блока, Н. Венгрова, В. Ивано-

ва, Бенедикта Лившица, Николая Маккавейского, Осипа Мандельштама, Григория Петникова, Юрия Терапиано, Ильи Эренбурга<sup>38</sup>. Далее идет пьеса Владимира Маккавейского «Пьеро убийца» и статья Н. Н. Евреинова «Новые театральные инвенции». Теоретическую часть сборника составляют статьи Юрия Терапиано «Гермес» <и> Метемпсихозы Сатаны»<sup>39</sup>, В. Маккавейского «<К вопросу> Искусство как предмет знания»<sup>40</sup> и Викт. Шкловского «Из филологических очевидностей современной науки о стихе».

В сборнике даны репродукции работ Александры Экстер<sup>41</sup>. Блок и Вячеслав Иванов, переведенные в сборнике на французский язык, звучат новой, расширенной и убедительной красотой<sup>42</sup>.

Мыкается между двух лагерей творчество Н. Венгрова. Остроту душевного надрыва не избыл он в сырых и неладных стихотворениях «Гермеса», здесь художественный металл во всех степенях своего состояния:

<sup>38</sup> Среди участников раздела «Стихи» не назван только Николай Бернер.

<sup>39</sup> В авторском определении, «два этюда в области религиозной символики».

<sup>40</sup> Подзаголовок: «Исследование в области метода искусствоведения».

<sup>41</sup> В сборнике были представлены четыре работы А. Экстер: «Венеция» (масло, 1915; между стр. 8 и 9), «Без названия» (станковая живопись — масло, 1918; между стр. 56 и 57, с пометкой: «Собственность Б. К. Лившица»), «Мотив стеной живописи» (1918; между стр. 88 и 89; с указанием: «Собственность В. Н. Маккавейского»), «Венеция» (макет, 1918; между стр. 32 и 33 «Части второй»). Следует также упомянуть, что на стр. 109 заявлено присутствие другого художника: «7 октября (ст. ст.) 1918 года в Москве скончалась ХУДОЖНИК ОЛЬГА ВЛАДИМИРОВНА РОЗАНОВА». На стр. 72 «Части второй» напечатаны объяснения редактора *Гермеса*:

#### К СВЕДЕНИЮ.

Из обильных и многообразных погрешностей этого (полгода издававшегося) ежегодника современный читатель приглашается отметить своим состраданием, главным образом, следующее: 1) За несовпадением присутствия цинка (в цинкографии) и рисунков (в редакции) в «Ежегодник» не вошли произвед<ения> О. В. Розановой, Исаака Рабиновича и В<асилия> Чекрыгина (анонсированные на титульном листе). 2) Римская нумерация начала книги обусловлена трудностью доставки (со всех концов России) стихотворного материала, отпечатанного в последнюю очередь и оказавшегося превышающим отведенные стихам полтора <печатного> листа. И всё таки приходится пожалеть, что близкий приезд в Киев Вячеслава Иванова, <Андрея> Белого и <Сергея> Есенина застает сборник уже законченным, а следующие за этим скорбным листом страницы библиографии столь немногочисленны по тем же техническим соображениям (недостаток времени и бумаги).

В содержании дан расширенный анонс:

**ЖИВОПИСЬ: О.В. Розанова.**

**Исаак Рабинович.**

**Василий Чекрыгин.**

**Александра Экстер.**

Обложка по рисунку Александры Экстер —

гравюра на линолеуме Нины Бродской.

(*Гермес*: Ежегодник искусства и гуманитарного знания. Сб. первый. (Апрель) / Ред. В. Маккавейский. Киев: <Владимир Маккавейский>, 1919. С. <IV>).

<sup>42</sup> Поэты представлены двумя стихотворениями каждый в переводах В. Маккавейского, который посвятил перевод стихотворения А. Блока «Легенда» своей музе: «La traduction est dédiée à Mademoiselle, Mademoiselle L. S. Iliachenko» (стр. IX).

текучий, расплавленный и бесформенный в одном месте, тогда как другое выставляет свой острый, застывший угол. И рядом четкая догматика давно созревшего исповедания вещей Б. Лившица «Исаакиевский собор» и «Казанский собор». Начатая много лет назад борьба за новое слово дала уже к нашим дням свои формулы — основа мастерства Б. Лившица, его упор и предел. В этом же направлении движется творчество Николая Маккавейского: на широкой базе эрудиции и техничности покоятся его вещи «Шелкопрядильня» и «Мучительный закат». Как звено того же идейного ряда, но овеянное чудесной какой-то старозаветностью и романтикой стихотворение Мандельштама

«Я изучил науку расставания  
В простоволосых жалобах ночных»

соединяет нас с иными не нашими поэтическими временами<sup>43</sup>. Отчетливая граница. И свежей словесной рудой залегают творчество Гр. Петникова — его семь стихотворений из книги «Быт побегов».

Новое литературное имя «Гермеса» — Юрий Терапиано заслуживает самого пристального внимания, его произведения «На статую Чарльстонского гения» и «Поэма о смерти гроссмейстера Якова Молле», отличаясь некоторой специальностью, отмечены высоким мастерством, не менее ценны два историко-теоретические этюды того же автора «Гермес» и «Метемпсихозы Сатаны». Незаурядное знание египтологии и религиозной жизни древних останавливают внимание в первом. Второй этюд посвящен исследованию исторических явлений колдовства и черной магии и их рациональному социологическому обоснованию. Черная магия или «Сатанизм», как определяет автор, есть «сознательное, возникшее на религиозно-философской почве антитезе Бога». Кошмарные социальные и политические условия средневековья толкали массу навстречу религиозному служению злу. «Продажность, поборы, обиды и постоянные насилия оскорбляли и озлобляли простонародье. Кто их угнетал? Феодал. Кто отбирал последнюю десятину в пользу Церкви? Кто, войдя в хижину бедняка, сам сытый и толстый, проповедывал о смирении? Кто за каждую погрешность грозил вечной мукой? — Служитель Церкви. Отверженные всеми, униженные и оскорбленные они все силой ненавидели Церковь и замок? Кто пожалел их? Кто дал забвение на минуту? Кто наконец научил их самому сладкому — мести? Сатана. Отец обездоленных принимает всех, требуя одного — клясть своих мучителей... и по всей тогдашней Европе зажигаются по ночам костры в честь черного Козла — и сатанизм разрастается до невероятных пределов, уродливый, дико-развратный, опьянение отчаявшихся людей»<sup>44</sup>. В 19 веке критика и наука, «как два меча, врезались

<sup>43</sup> Стихотворение О. Мандельштама было напечатано в другом выпуске этого журнала: *Пути творчества*: Журнал под/отдела искусств Отдела народного образования Харьковского Губисполкома. № 4 (1919): 11.

<sup>44</sup> Цитата исправлена по *Гермесу* (см. стр. 16 «Части второй»).

в веру и <в> суеверие»<sup>45</sup>. Но сатанизм остался жить, принял новую личину, накануне своей гибели...

Статья Маккавейского озаглавлена «Искусство как предмет знания с точки зрения формальной интуиции в ее критико-методологических возможностях». Имеет посвящение эпиграфы из Шиллера, Фомы Аквинского и Шеллинга. Снабжена, как это приличествует ученой диссертации, многочисленными примечаниями и ссылками, вынесенными в конец статьи с указаниями на источники, историю и литература предмета. Говоря о Маккавейском, нам более всего хотелось бы отмежеваться от тех журнальных и газетных критиков, которые, находя сомнительно ценности поддержку в мещанском консерватизме своих читателей без зазрения совести бранят всякую новую пробивающуюся форму творчества, ярясь на собственно тупое понятие.

В данном случае, мы склонны думать, наблюдается прямо обратное. Ну стоило ли тратить столько пороку, насиловать столько параграфов цитатами <?> философских и научных менее распространенных терминов, изводить читателя бесконечными приготовлениями, а если он добросовестный — влачить его по лабиринтам ссылок и примечаний, чтобы высказать, наконец, несколько несложных, правда не старых, но и отнюдь не новых истин?

Стоило ли в течении долгих часов иступленно ломаться и биться в открытую дверь, чтобы убедиться, что она не заперта? Всерьез ли следует считать откровением печатаемое курсивом «в искусстве нет сознания и подсознания, есть лишь субъективное иррациональное знание». Хорошо ли так мудрить: «изучение искусства, чающее последней осведомленности должно ориентировать на феномене активности художника; предметом знания в последней, — ища, разумеется, феноменологическое описание актуально-художественного момента, должно сделать его примату принцип его существа-сущности-существования, называемый нами творческой интуицией». Это всё для того, чтобы утвердить знакомое «чтобы вы там батенька не говорили, а вдохновение — великое дело». Несколько тяжелых, выстраданных нами страниц уяснили нам, что наиболее важной стороной в произведении искусства является момент формальной природы (стр. 30–34).

На вершине этой Голгофы ждут нас положения туманные и почти вовсе недоступные пониманию:

«Искусством в произведении искусства является то сообщаемое потребителю производителем, что всякий потребитель, раз он подлинно (?)

---

<sup>45</sup> Ср. у Терапиано: «В XVIII веке освобожденное человечество издевается одинаково и над Богом и над сатаной. Правда, “божественный” Калиостро и бессмертный граф Сен Жермэн еще способны приковать внимание, но только, как новое галантное развлечение. Критика и наука, как два меча, врезались в веру и в суеверие. XIX век создал новое божество — материю и вместо Мендесского козла разгораются страсти на шабаше материальных вождельных» (*Гермес* 1919: II паг., 17).

потребляет вещь искусства всегда и неизменно в тождественном себе виде слышит, видит, вообще (?) приемлет» (стр. 51).

Как отраднa серьезная, научная статья В. Шкловского, раздельная и четкая<sup>46</sup> после статей Маккавейского, в плену у которого читатель находился на протяжении 45 страниц.

Поскольку «Гермес» ставит себе целью подводить итоги ежегодно искусству и гуманитарному знанию, будем надеяться, что в следующем ежегоднике тягостная эта непропорциональность будет устранена.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Взял. *Барабан футуристов*. Петроград: тип. З. Соколинского, 1915.
- Гермес. Ежегодник искусства и гуманитарного знания*. Сб. первый. Киев: Культура и знание, 1919.
- Дейч Александр. «Две дневниковые записи». Публ. Е. Дейча. *Сохрани мою речь*. Вып. 3. Ч. 2. Москва: РГГУ, 2000: 145–146.
- Зеров Микола. «„Об украинском искусстве“». *Книгарь. Літопис українського письменства* (Київ) 28 (грудень 1919): 1947–1949.
- Козинцев Григорий. *Глубокий экран*. 3-е изд. стереотипное. Санкт-Петербург: Изд-во «Лань»; Изд-во «Планета музыки», 2019.
- Левенсон А. Г. «Книжный голод в России». *Новая Россия* (Харьков) 19 (1 января 1919): 4.
- Лившиц Бенедикт. *Полтораглазый стрелец. Стихотворения, переводы, воспоминания*. Ленинград: Советский писатель, 1989.
- «Литературные новости Петрограда и Москвы». *Новая Россия* (Харьков) 9 (19 декабря 1918): 4.
- Маккавейский Владимир. *Стилоз Александрии. Сонеты и поэмы*. Athenes–Kiew: Edition K. D. Papadopulo, 1918.
- Маккавейский Владимир. *Избранные сочинения*. Ред. и сост. В. Кравец, С. Руссова. Киев: Знание, 2000.
- Обатнин Геннадий. «Тайна Вячеслава» (Из истории писательского интереса к В. Иванову). *Emigrantica et cetera: К 60-летию Олега Коростелева*. Ред.-сост. Е. Пономарев, М. Шруба. Москва: Дмитрий Сечин, 2019: 100–134.
- Оберучев Н. <Рец.> «“Гермес”». *Ежегодник искусства и гуманитарного знания. Сборник первый*. Рис. А. Экстер. Киев, 1919 г. Ц. 30 р. Стр. 72». *Пути творчества. Литературно-художественный ежемесячник* (Харьков) 6/7 (1920): 96–98.
- Парнис Александр. «Неожиданная встреча читателя с поэтом (Григорий Кочур об Осипе Мандельштаме)». Oleg Lekmanov, Andrei Ustinov (Ed.). *Mandelstam the Reader/ Mandelstam's Readers*. (Modern Russian Literature and Culture. Studies and Texts. Vol. 47.) Stanford: Aquilon Books, 2017: 63–73.
- Петровский Мирон. *Городу и миру: Киевские очерки*. (Серия «Литературные путешествия»). Киев: Радянський письменник, 1990.
- <Пильский Петр> Трубников П. «Только теперь выяснилось, почему покончил с собой Маяковский». *Сегодня* (Рига) 230 (21. 08. 1934): 3.

<sup>46</sup> См. также ниже на этой странице объявление в разделе «Новые издания» (стр. 98):

Издательство «ИМО (Искусство молодых)», выпустившее до настоящего времени ряд книг Маяковского («Всё сочиненное», «Мистерия-буфф», «Война и мир»), сборник «Ржаное Слово», сборника «Поэтика», приступает к ряду новых изданий. Кроме дальнейших сборников «Поэтика» и 2-го издания «Ржаного Слова», будут изданы в ближайшее время: сборник «Русские — немцам и французам» (переводы русских современных поэтов на французский и немецкий языки), новая книга Б. Пастернака «Сестра моя жизнь» и сборник статей, печатавшихся в журналах «Искусство Коммуны» и «Искусство».

- Пильщиков Игорь, Устинов Андрей. «Виктор Шкловский в ОПОЯЗе и Московском Лингвистическом Кружке (1919–1921 гг.)». *Wiener Slavistisches Jahrbuch*. Neue Folge. Bd. 6 (2018): 176–206.
- Плотников И. П. «„Общество изучения поэтического языка“ и Потебня». *Педагогическая мысль* (Петроград) 1 (1923): 31–40.
- Поліщук Клим. *Вибрані твори*. Перед. упоряд. С. Яковенко. (Розстріляне Відродження). Київ: Смолоскип, 2008.
- Поэтика. Сборники по теории поэтического языка*. Петроград: ОПОЯЗ, 1919.
- Рождественский Всеволод. «Литературная жизнь Киева». *Жизнь Искусства* (Петроград) 558 (16. 09. 1920): 1.
- Русская поэзия «серебряного века». 1890–1917: Антология*. Москва: Наука, 1993.
- Терапиано Юрий. *Встречи*. Нью-Йорк: Издательство им. Чехова, 1953.
- Третьяков Виктор. «Памяти А. Блока. (К годовщине смерти)». *Сегодня* (Рига). № 174а (08.08.1927): 2.
- Устинов Андрей. «Две жизни Николая Бернера». *Лица: биографический альманах*. Вып. 9. Санкт-Петербург: Феникс, 2002: 5–64.
- У<шаков> Н. «Киев и его окрестности». *Ветер Украины*. Альманах Ассоциации революционных русских писателей «АРП». Кн.1. Киев: АРП, 1929.
- Фрезинский Борис. «Илья Эренбург в Киеве (1918–1919)». *Минувшее: Исторический альманах*. Т. 22. Санкт-Петербург: Atheneum — Феникс, 1997: 248–335.
- Христиансен Бродер. *Философия искусства*. Пер. Г. П. Федотова под ред. Е. В. Аничкова. (Библиотека современной философии. Вып. 7). Санкт-Петербург: Шиповник, 1911.
- Чудакова Мариэтта. *Жизнеописание Михаила Булгакова*. (Писатели о писателях). Москва: Книга, 1988.
- Шкловский Виктор. «Художественная жизнь большевистской России». *Новая Россия* (Харьков) 2 (11 декабря 1918): 4.
- Шкловский Виктор. *Гамбургский счет: Статьи — воспоминания — эссе (1914–1933)*. Сост. А. Ю. Галушкина и А. П. Чудакова. Пред. А. П. Чудакова. Комментарий и подг. текста А. Ю. Галушкина. Москва: Советский писатель, 1990а.
- Шкловский Виктор. *Сентиментальное путешествие*. Вступ. ст. Бенедикта Сарнова. <Подг. текста А. Галушкина>. Москва: Новости, 1990б.
- Эйхенбаум Борис. «Дневник 1917–1918 гг.». Публ. и подг. текста О. Б. Эйхенбаум. Прим. В. В. Нехотина. *De visu* 1 (1993): 11–27.
- Эренбург Илья. *Люди, годы, жизнь: Воспоминания*. В 3 тт. Изд. испр. и доп. Т. 1. Москва: Советский писатель, 1990.
- Яворская Алена, Устинов Андрей. «Два Анатолия и одна “Анжелика”: к истории “Юго-западной литературной школы”». *Литературный факт* 2 (2021): 280–313.
- Modernism in Kyiv: Jubilant Experimentation*. Ed. by Irena R. Makaryk and Virlana Tkacz. Toronto: University of Toronto Press, 2010.
- Vladimir Makkaveiskii Papers*. Stanford University. Department of Special Collections and University Archives. Manuscript Division. M574.

## REFERENCES

- Chudakova Marietta. *Zhizneopisanie Mihaila Bulgakova*. (Pisateli o pisatelyah). Moskva: Kniga, 1988.
- Dejch Aleksandr. «Dve dnevnikovye zapisi». Publ. E. Dejcha. *Sohrani moyu rech'.* Vyp. 3. CH. 2. Moskva: RGGU, 2000: 145–146.
- Ejhenbaum Boris. «Dnevnik 1917–1918 gg.». Publ. i podg. teksta O. B. Ejhenbaum. Prim. V. V. Nekhotina. *De visu* 1 (1993): 11–27.
- Erenburg Il'ya. *Lyudi, gody, zhizn'.* *Vospominaniya*. V 3 tt. Izd. ispr. i dop. T. 1. Moskva: Sovetskij pisatel', 1990.
- Frezinskij Boris. «Il'ya Erenburg v Kieve (1918–1919)». *Minuvshee. Istoricheskij al'manah*. T. 22. Sankt-Peterburg: Atheneum — Feniks, 1997: 248–335.

- Germes. Ezhegodnik iskusstva i humanitarnogo znaniya*. Sb. pervyj. Kiev: Kul'tura i znanie, 1919.
- Hristiansen Broder. *Filosofiya iskusstva*. Per. G. P. Fedotova pod red. E. V. Anichkova. (Biblioteka sovremennoj filosofii. Vyp. 7). Sankt-Peterburg: SHipovnik, 1911.
- Kozincev Grigorij. *Goluboj ekran*. 3-e izd. stereotipnoe. Sankt-Peterburg: , 2019. Levenson A. G. «Knizhnyj golod v Rossii». *Novaya Rossiya* (Har'kov) 19 (1 yanvarya 1919): 4.
- «Literaturnye novosti Petrograda i Moskvy». *Novaya Rossiya* (Har'kov) 9 (19 dekabrya 1918): 4.
- Livshic Benedikt. *Polutoraglazyj strelec. Stihotvoreniya, perevody, vospominaniya*. Leningrad: Sovetskij pisatel', 1989.
- Makkavejskij Vladimir. *Stilos Aleksandrii. Sonety i poemy*. Athenes–Kiew: Edition K. D. Pappadopulo, 1918.
- Makkavejskij Vladimir. *Izbrannye sochineniya*. Red. i sost. V. Kravec, S. Russova. Kiev: Znanie, 2000.
- Modernism in Kyiv: Jubilant Experimentation*. Ed. by Irena R. Makaryk and Virlana Tkacz. Toronto: University of Toronto Press, 2010.
- Obatnin Gennadij. «Tajna Vyacheslava» (Iz istorii pisatel'skogo interesa k V. Ivanovu). *Emigrantica et cetera: K 60-letiyu Olega Korosteleva*. Red.-sost. E. Ponomarev, M. Shrubina. Moskva: Dmitrij Sechin, 2019: 100–134.
- Oberuchev N. <Rec.> «“Germes”. Ezhegodnik iskusstva i humanitarnogo znaniya. Sbornik pervyj. Ris. A. Ekster. Kiev, 1919 g. C. 30 r. Str. 72». *Puti tvorchestva. Literaturno-hudozhestvennyj ezheimesyachnik* (Har'kov) 6/7 (1920): 96–98.
- Parnis Aleksandr. «Neozhidannaya vstrecha chitatelja s poetom (Grigorij Kochur ob Osipe Mandel'shtame)». Oleg Lekmanov, Andrei Ustinov (Ed.). *Mandelshtam the Reader/ Mandelshtam's Readers*. (Modern Russian Literature and Culture. Studies and Texts. Vol. 47.) Stanford: Aquilon Books, 2017: 63–73.
- Petrovskij Miron. *Gorodu i miru. Kievskie ocherki*. (Seriya «Literaturnye puteshestviya»). Kiev: Radyans'kij pis'mennik, 1990.
- Pil'shchikov Igor', Ustinov Andrej. «Viktor SHklovskij v OPOYAZe i Moskovskom Lingvisticheckom Kruzhke (1919–1921 gg.)». *Wiener Slavistisches Jahrbuch*. Neue Folge. Bd. 6 (2018): 176–206.
- <Pil'skij Petr> Trubnikov P. «Tol'ko teper' vvyasnilos', pochemu pokonchil s soboj Mayakovskij». *Segodnya* (Riga) 230 (21. 08. 1934): 3.
- Plotnikov I. P. «„Obschestvo izucheniya poeticheskogo yazyka“ i Potebnya». *Pedagogicheskaya mysl'* (Petrograd) 1 (1923): 31–40.
- Poetika. Sborniki po teorii poeticheskogo yazyka*. Petrograd: OPOYAZ, 1919.
- Polishchuk Klim. *Vibrani tvori*. Pered. uporyad. S. Yakovenko. (Rozstrilyane Vidrodzhennya). Kiiv: Smoloskip, 2008.
- Rozhdestvenskij Vsevolod. «Literaturnaya zhizn' Kieva». *Zhizn' Iskusstva* (Petrograd) 558 (16.09.1920): 1.
- Russkaya poeziya «serebryanogo veka». 1890–1917. Antologiya*. Moskva: Nauka, 1993.
- Shklovskij Viktor. «Hudozhestvennaya zhizn' bol'shevistskoj Rossii». *Novaya Rossiya* (Har'kov) 2 (11 dekabrya 1918): 4.
- Shklovskij Viktor. *Gamburgskij schet. Stat'i — vospominaniya — esse (1914–1933)*. Sost. A. Yu. Galushkina i A. P. Chudakova. Pred. A. P. Chudakova. Komment. i podg. teksta A. Yu. Galushkina. Moskva: Sovetskij pisatel', 1990a.
- Shklovskij Viktor. *Sentimental'noe puteshestvie*. Vstup. st. Benedikta Sarnova. <Podg. teksta A. Galushkina>. Moskva: Novosti, 1990b.
- Terapiano Yuriy. *Vstrechi*. N'yu-Jork: Izdatel'stvo im. Chehova, 1953.
- Tret'yakov Viktor. «Pamyati A. Bloka. (K godovshchine smerti)». *Segodnya* (Riga). № 174a (08.08.1927): 2.
- Ustinov Andrej. «Dve zhizni Nikolaya Bernera». *Lica. Biograficheskij al'manah*. Vyp. 9. Sankt-Peterburg: Feniks, 2002: 5–64.
- U<shakov> N. «Kiev i ego okrestnosti». *Veter Ukrainy. Al'manah Associacii revolyucionnyh russkih pisatelej «ARP»*. Kn.1. Kiev: ARP, 1929.
- Vladimir Makkavejskii Papers*. Stanford University. Department of Special Collections and University Archives. Manuscript Division. M574.

*Vzyl. Baraban futuristov*. Petrograd: tip. Z. Sokolinskogo, 1915.  
Z<erov> Mikola. «„Ob ukraïnskom iskusstve“». *Knigar'*. *Litopis ukraïns'kogo pis'menstva* (Kiïv) 28 (gruden' 1919): 1947–1949.  
Yavorskaya Alena, Ustinov Andrej. «Dva Anatoliya i odna „Anzhelika“: k istorii “Yugo-zapadnoj literaturnoj shkoly”». *Literaturnyj fakt* 2 (2021): 280–313.

Андреј Устинов

ЊЕГОВ ОПРОШТАЈНИ ПОКЛОН:  
ВИКТОР ШКЛОВСКИ И КИЈЕВСКИ „ХЕРМЕС“

Резиме

Чланак је посвећен „књижевној теми“ боравка Виктора Шкловског у Кијеву 1918. године. У чланку се предлаже реконструкција контекста појављивања његовог чланка „Из филолошких сведочанстава савремене науке о стиху“ у кијевском зборнику *Хермес* (1919). Посебна пажња посвећена је фигури песника Владимира Макавејског, уредника *Хермеса*. Материјал садржи репринт овог чланка Шкловског са детаљним коментарима и уредничким белешкама В. Макавејског.

*Кључне речи*: Виктор Шкловски, Кијев, Владимир Макавејски, формалистички метод, ОПОЈАЗ.

Нам Хе Хен  
Университет Йонсей, Сеул, Республика Корея  
zean01@yonsei.ac.kr

Nam Hye Hyun  
Yonsei University, Seoul, Korea  
zean01@yonsei.ac.kr

## ОПУЩЕНИЕ ОБЪЕКТА ПЕРЕХОДНОГО ГЛАГОЛА С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ЕГО ВЫДЕЛЕННОСТИ<sup>1</sup>

## OMISSION OF THE OBJECT OF A TRANSITIVE VERB FROM THE POINT OF VIEW OF ITS SALIENCE

Данная статья посвящена анализу опущения объекта в русской абсолютивной конструкции с переходным глаголом. В отличие от контекстуального, ситуативного эллипсиса, рассматриваемое явление не мотивировано информативной избыточностью и считается семантически и структурно полноценным. В работе представлена попытка выявить механизмы опущения объекта действия, исходя из положения о том, что опущение какого-нибудь компонента сигнализирует о его низкой выделенности на информативном и семантическом уровнях. Под низкой информативной выделенностью объекта подразумеваются случаи, когда объект не имеет определенного референта и информация о нем передвигается в фоновую сферу. Это происходит, когда об объекте нельзя упомянуть в силу его неизвестности (неограниченная кратность действий) или неважности (фокус не на объекте действия). Низкая семантическая выделенность объектного аргумента характерна для глаголов, которые по своей семантике ограничивают круг возможных объектов. Это глаголы с типичной сочетаемостью. А в случаях, когда объект получает большую семантическую значимость, он не может быть опущен. Примером этому могут служить глаголы, содержащие результативность объекта. Параллельно в статье рассматривается семантическая трансформация глагола, вызванная опущением его объекта.

*Ключевые слова:* опущение объекта, выделенность, нереферентность, предельность, селекционные ограничения.

This article analyzes the omission of the object in Russian absolute construction with a transitive verb. Unlike the contextual, situational ellipsis, the phenomenon is not motivated by informative redundancy and is considered semantically and structurally complete. The article presents an attempt to identify mechanisms of the omission of the object

---

<sup>1</sup> This work was supported by the Ministry of Education of the Republic of Korea and the National Research Foundation of Korea (NRF-2020S1A5A2A01040629).

of action, proceeding from the position in which the omission of any component signals its low salience on the informative and semantic levels. In the case of the low informative salience of an object, the object does not have a specific referent, and information about it moves into the background sphere. This happens when the object cannot be mentioned due to its uncertainty (unlimited multiplicity of actions) or unimportance (the focus is not on the object of action). Low semantic salience of the object argument is characteristic of verb that through its semantics limits the possible range of objects. These are verbs with typical collocations. Moreover, in cases where an object gains great semantic salience, the object cannot be omitted. An example of this would be verbs that contain the result state of an object. In parallel, the article discusses the semantic transformation of the verb caused by the omission of its object.

*Keywords:* omission of object, salience, non-referentiality, telicity, selectional restriction.

## 1. Введение

Глагол имеет определенное, фиксированное количество аргументов, среди которых ядерными (core arguments) являются субъект непереходного глагола (S), субъект переходного глагола (A) и объект переходного глагола (O). Однако эти ядерные аргументы не всегда получают эксплицитное выражение, и считается, что их альтернатива мотивирует синтаксические деривации (Aikhenbald, Dixon 2011). Например, опущение субъекта возникает особенно часто во флективных языках, где на референт субъекта указывает грамматическая форма глагола главной клаузы (matrix verb). Во многих языках не менее широко распространено и опущение объекта. При этом мы не рассматриваем ситуативный, контекстуальный эллипсис, когда недостающие члены предложения показываются ситуацией, жестом или в контексте (Карданова 2012: 157), представленный в (1).

(1) Пока Валька суетится в поисках такси до Ялты, я обхожу торговые ларьки, спрашиваю *открывалку для пива*. Нигде нет. (...) — В Ялте *купишь!* — кричит Валька. — Поехали скорее, такси *ждёт* [Г. Горин. Чем открывается пиво? (1960–1985)].

В этом примере опущенный объект глагола «купить» понимается как референт именной группы в предшествующем контексте — открывалка пива, а неэксплицитный объект глагола «ждать» понимается как наиболее дискурсивно выделенные участники коммуникации — говорящий и слушающий.

В данной статье мы обратимся к случаям опущения объекта, не мотивированным информативной избыточностью. В нижеприведенных примерах выделенные глаголы не имеют эксплицитного объекта, хотя являются переходными, при этом имплицитный объект не имеет антецедента в предшествующем контексте.

(2) Сколько уж раз на деле убеждался Егор, что всё же человек никогда до конца не забывается — всегда, даже в страшно короткое время, успеет подумать:

что будет? И если *убивают*, то — хотели *убить*. Нечаянно *убивают* редко [В. Шукшин. Калина красная (1973)].

(3) Все он делал сам — сам *пахал, сеял, жал, молотил*, сам пек хлеб [Протоиерей Михаил Селищенский, миссионер и свидетель Христов. *Журнал Московской патриархии*, 2003.10.27].

(4) Ну и снёс он их своим трактором. Дурацкое-то дело — быстрое. *Ломать — не строить*. Ох, ты Русь-матушка [Круши, чтобы не думать. *Криминальная хроника*, 2003.07.24].

В русском языке такое опущение объекта можно определить как абсолютивное употребление переходного глагола. В Словаре лингвистических терминов «абсолютивный» определяется как «самодовлеющий, не требующий распространения и уточнения другими словами» (Ахманова 1966: 219)<sup>2</sup>. Данный термин подчеркивает семантическую и структурную полноценность абсолютивного употребления переходного глагола, в то же время предложение с контекстуальным эллипсисом считается неполным.

Если контекстуальный, ситуативный эллипсис мотивирован когерентными связями в контексте или ситуации, то опущение объекта в абсолютивной конструкции обусловлено, по-видимому, иными причинами и имеет свои особенности, связанные с транзитивностью, а также с изменениями в семантике глагола или предложения в целом.

Опущению объекта глагола было посвящено много работ, исследовавших это явление на материале разных языков, в которых выявлены разные факторы, тем или иным образом влияющие на опущение объекта глагола. Что касается русского языка, нулевой объект в абсолютивной конструкции не получил должного внимания исследователей, поскольку в русском языке существует множество «нулей», и в научной литературе чаще рассматривались эллиптические предложения с нулевым глаголом-сказуемым<sup>3</sup>. Примеры: Вы летом на юг (*едете*)?; Я не об этом (*говорю*); Паркет мы мастикой (*натираем*); Воду (*наливать*) в миску?

В данной работе мы предлагаем общее определение явления опущения объекта в русском языке. Для этого мы классифицируем основные факторы опущения объекта, параллельно описывая изменения, привнесенные опущением объекта в семантику глагола и предложения в целом.

В данном исследовании мы исходим из положения АдельГолдберг: «опущение вследствие дискурсивной выделенности (Omission under Low Discourse Prominence). Определяя конструкцию с опущенным объектом типа *She contributed Ø to the Leukemia Foundation* как «конструкцию депрофилированного объекта (Deprofiled Object Construction)», она делает следующий вывод: опущение объектного аргумента возможно, когда он истол-

<sup>2</sup> В западной лингвистике термин «absolute», хотя не очень употребителен, но имеет сходное значение, т. е. указывает на «синтаксическую независимость» (relatively independent syntactically). Пример: *The charity asked him to give Ø*.

<sup>3</sup> В связи с этим интересно вспомнить утверждение Д. Вайса о свойственной русско-му языку «любви к нулю» (*die Liebe zur Null, die Faszination der Leere*) (Weiss 1993: 48–82).

ковывается как преуменьшенный (*deemphasized*) в дискурсе по сравнению с действием. То есть опущение объектного аргумента возможно, когда он не является актуальным (или центральным) в дискурсе, а действие осознанно подчеркивается (Goldberg 2001: 514).

Вышеупомянутое положение Адель Голдберг мы предлагаем модифицировать следующим образом: если какой-нибудь компонент получает синтаксическое повышение, это мотивируется желанием его выделить на информативном и семантическом уровне, т. е. свидетельствует о его актуализации или выдвигании на передний план (*foreground*), и наоборот, если какой-нибудь компонент подвергается синтаксическому понижению или опущению, это сигнализирует о его низкой выделенности, т. е. о его передвижении в фоновую сферу (*background*). Именно исходя из этой точки зрения, в данной работе мы попытаемся выделить основные факторы опущения объекта переходных глаголов и проанализировать их в соотношении с низкой выделенностью объекта на информативном и семантическом уровнях.

## 2. Теоретические исследования опущения объекта глагола

Поскольку опущение объекта переходного глагола распространено в разных языках, этому вопросу были посвящены работы, выполненные на материале многих языков, в частности, английского<sup>4</sup>. Рассмотрим некоторые наиболее репрезентативные работы по этой теме. Монография М. МакШейна «*A Theory of Ellipsis*» посвящена разным типам невербализации аргументов глагола на материале английского, русского и польского языков. По мнению автора, помимо контекстуального, ситуативного эллипсиса, выделяются следующие типы опущения объекта: неэксплицирование генерализованного одушевленного объекта (*Generalized Human Non-Expression*) (5), невыражение объекта при перечислении глаголов (*Series Non-Expression*) (6), невыражение типичного объекта глаголов (*Non-Selection*) (7) и невыражение объекта, мотивированное модальностью (*Modal-Induced Non-Expression*) (8) (McShane 2005: 114–127).

(5) Вам понадобились великаны . . . Они только в сказках хороши, а так они *пугают*.

(6) Разразись, ураган! Лети по свету, как бешеный зверь! *Рви, ломай, круши!*

(7) Таня *читает* на крыльце.

(8) Джинджи был здоровый и сильный, *умел хотеть* и точно знал, чего хочет.

Б. Левин группирует английские глаголы на основе их синтаксических свойств. В ее работе нереализация объектного аргумента считается одной

---

<sup>4</sup> Обстоятельный обзор работ по опущению объекта предлагается в работе (Ruda 2017).

из синтаксических альтернатив глагольного управления (Unexpressed Object Alternations), которую далее она подразделяет на подвиды в зависимости от интерпретации имплицитного объекта и семантики глаголов (Levin 1993: 33–41). Приведем несколько подвидов, выделенных автором: опущение неспецифицированного объекта (Unspecified Object Alternation) (9), опущение объекта — частей тела (Understood Body-Part Object Alternation) (10), опущение затронутого генерализованного объекта (PRO-arb Object Alternation) (11), опущение объекта действия как характерного свойства субъекта (Characteristic Property Alternations) (12).

(9) Mike ate  $\emptyset$  (the meal).

(10) The departing passenger waved  $\emptyset$  (his hand) at the crowd.

(11) That movie always shocks (people).

(12) That dog bites  $\emptyset$  (people).

Эти подвиды характеризуются определенными типами глаголов. При опущении неспецифицированный объект получает базисную интерпретацию в соответствии с семантикой глагола, поэтому такой альтернативе подвергаются глаголы с довольно типичной сочетаемостью (Levin 1993: 33). Примеры: *bake, carve, chop, clean, cook, crochet, draw, drink, dust, eat, embroider, hum, hunt, fish, iron, knead, knit, mend, milk* и др. В то же время опущение имплицитного объекта — частей тела наблюдается при тех глаголах, которые указывают на конвенциональные жесты с частями тела. Примеры: *bob (hair), braid (hair), brush (hair), clip (nails), coldcream (face), comb (hair), condition (hair), crimp (hair)* и др. Что касается опущения затронутого генерализованного объекта, сфера его применения ограничивается глаголами, чьи имплицитные объекты могут интерпретироваться как «люди». Примеры: *admonish, advise, caution, counsel, warn, abash, affect, alarm* и др. Опущение объекта действия как характерного свойства субъекта указывает, что субъект обычно демонстрирует склонность к действию, названному глаголом. По мнению Б. Левина, трудно охарактеризовать глаголы, демонстрирующие эту альтернативу, хотя кажется, что это довольно ограниченный набор<sup>5</sup>.

Также опущение объекта рассматривалось в соотношении с событийной структурой глагола. По мнению М. Раппапорт Ховав и Б. Левина, в изучении (не)реализации объектного аргумента релевантна оппозиция глаголов способа (*manner verb*) и глаголов результата (*result verb*) (M. Rappaport Hovav & B. Levin 2010: 21–38). Первые несут в себе описание образа действия, но не результата (*run, wash, hit, sweep*), вторые — описание результата, но не образа действия (*kill, break, fill*). Событийные структуры глаго-

<sup>5</sup> Интересно отметить, что опущения объекта типа (10), (12), т. е. опущение объекта — частей тела и опущение объекта в контексте характерного свойства субъекта, соответствуют русским возвратным глаголам. Примеры: *Умываюсь*, как и большинство, редко, *бреюсь* тоже редко, весь зарос [М. Шишкин. Письмовник (2009)]; *Небось, милая — сказал он Лизе, — собака моя не кусается* [А. С. Пушкин. Барышня-крестьянка (1830)].

лов способа и глаголов результата можно представить в виде следующих шаблонов.

- a) [x АСТ<MANNER>]
- b) [[x АСТ] CAUSE [y BECOME <RESULT-STATE>]]

Согласно условиям реализации аргументов (Argument Realization Condition) аргументы, указанные в шаблоне, должны быть реализованы в синтаксисе, а неуказанные могут не получить синтаксической реализации (Rapaport Hovav & B. Levin 1998: 113). Значит, в отличие от глаголов результата глаголы способа не требуют обязательной синтаксической реализации аргумента.

- (13) a. John swept the floor. — John swept  $\emptyset$ . (Глагол способа)
- (14) John broke the window. — \*John broke  $\emptyset$ . (Глагол результата)

Как видно из (13)–(14), в отличие от глагола *break* глагол *sweep* допускается без прямого дополнения. В этом случае вводится неопределенная ситуация, изменения, происходящие с объектом в результате действия, не включаются в содержание сообщения, и акцент делается на агенте или его действии.

Что касается опущения объекта в русском языке, по расчетам А. Б. Летучего, безобъектное употребление переходных глаголов занимает примерно 8% от всех их употреблений. Помимо синтаксического эллипсиса, т. е. опущения объекта, выраженного в том же предложении (в нашем понимании — контекстуального эллипсиса), он выделяет следующие типы опущений объектов (Летучий 2010: 290–291):

- a) опущение нереферентного актанта без дополнительных условий.  
Пример: Он *убивал* уже не раз;
- b) опущение нереферентного актанта в контексте модального глагола.  
Пример: Эти парни *умеют убивать*;
- c) опущение нереферентного актанта при неактуальной ситуации.  
Пример: Он стал преступником. Он *грабит* и *убивает*, В Турции за это *убивают*.

В научной литературе, посвященной опущению объекта глагола гораздо меньше внимания уделялось собственно синтаксическим факторам. Лишь некоторые ученые отмечали, что употребление глагола в сочинительной конструкции (Он не спит, а читает) облегчает опущение объекта (Акимова 1990: 25, Норман 2016: 201, Сигал 2018: 158).

- (15) Там у нас и кино, и бильярд, и игры всякие, — сказала она, ласково ко мне наклонившись. — Кружок «Умелые руки» есть. Будете там *лепить*, *вырезать*, *клеить* [П. Санаев. Похороните меня за плинтусом (1996)].
- (16) Мачеха, всхлипывая, садится к зеркалу, а Золушка подает ей диковинные перья. — Я работаю, как лошадь. Бегаю, хлопочу, *требую*, *добываю* и *добываюсь*, *очаровываю* [Г. Скороходов. Разговоры с Раневской (2008)].

Ученые рассматривали также семантические изменения, вызванные опущением объектного аргумента. Если наличие объекта считается обязательной предпосылкой транзитивности, то в случаях абсолютного употребления, когда правая валентность глагола остается так и не реализованной, можно полагать, что в семантике глагола нейтрализуется «направленность действия на объект». В связи с этим К. Сигал утверждает, что в силу сокращения валентностных потенциалов глагол сдвигается в сторону непереходности и создается новая смысловая акцентуация (Сигал 2018: 158–159).

Проведенный краткий обзор показал, что абсолютное употребление переходного глагола представляет собой многофакторный процесс, также были выявлены различные факторы, влияющие на опущение объекта: семантика глагола, референциальные свойства объекта, модальная рамка, видовые характеристики глагола, употребление глаголов в сочинительном ряду и др. Все это свидетельствует о том, что опущение объекта находится на пересечении лексико-семантического, синтаксического и прагматического уровней языка. В связи с этим Ч. Филлмор пишет, что в опущении объекта задействованы настолько разные факторы, что ни одно чисто семантическое или прагматическое соображение не может дать полного объяснения дистрибуции этого явления (Fillmore 1986). Однако в научной литературе эти факторы описывались в основном фрагментарно и соотношения между ними не выяснялись.

В связи с этим данная работа ставит целью интерпретировать и классифицировать факторы опущения объекта с точки зрения его выделенности и тем самым представить общую картину нереализации объектного аргумента глагола в русском языке. С этой целью ниже будут обсуждаться факторы опущения объекта с точки зрения его информативной и семантической выделенности.

### **3. Низкая информативная выделенность объекта глагола и его опущение**

Под низкой информативной выделенностью объекта мы понимаем случаи, когда объект не имеет определенного референта и информация о нем передвигается в фоновую сферу. Это бывает когда невозможно или необязательно назвать объект действия в силу его неизвестности и неважности. Объект бывает неизвестным, неспецифицированным когда ситуация представляется повторяющейся. Еще информация о нем теряет значимость, когда делается акцент не на объекте, а на других компонентах предложения. Посмотрим подробнее.

#### *3.1. Неограниченно-кратный контекст*

Когда глагол называет повторяющееся действие, его объект не соотносится с конкретным референтом и теряет информативную значимость,

что обуславливает нереализацию объектного аргумента. Это бывает прежде всего в узуальной и генерализованной ситуациях.

(17) Теперь все *крадут*, сами знаете, сами знаете [Е. Замятин. Пещера (1921)].

(18) 15% отметили, что совершают покупки не только из дома или офиса, но и в транспорте, торговых центрах или ресторанах; 7% признались, что *покупают* через интернет, находясь в реальном офлайн-магазине [Повестка дня. *Эксперт*, 2014].

(19) Что вы! — закричали турки. — В Турции жаловаться нельзя, в Турции за это *убивают* [Ф. Искандер. Дедушка (1966)].

Невозможность соотнесения объекта действия с конкретным референтом проявляется и в модальном контексте, поскольку в нем представлена не эпизодическая, а потенциальная ситуация. В нижеприведенных примерах модальность передается комбинацией глагола, прилагательного и существительного.

(20) Но вместе с большой идейной страстностью он соединял органическую естественную мягкость и внимательность в обращении, *способную привлекать и очаровывать* [В. Чернов. Записки социалиста революционера (1922)].

(21) У него был *талант располагать* к себе, талант доверительности. [Ю. Черниченко. Целина (1966)].

(22) ..она окончила школу тренеров и много лет вела группу здоровья на заводе «Мотордеталь». Умеет водить машину и моторную лодку; также *умеет косить и доить, вяжет, шьет, вышивает, рисует, фотографирует*, выделяет шкурки [Е. Пищикова. Пятиэтажная Россия (2007)].

(23) Не знаешь, где *найдешь*, где *потеряешь*; Дальше *положишь* — ближе *возьмешь*.

(24) Давай, человек, шагай, жуй свою солянку, пока дают. Оно верно, от сала не умрешь, салом не *убьешь* [О. Павлов. Карагандинские девятины, или Повесть последних дней (2001)].

Таким образом, объект не может соотноситься с конкретным референтом в итеративном контексте, осложненном генерализованностью, узуальностью и модальностью. При этом опущение объекта может приносить определенное изменение в семантику глагола. Относительно этого Ю.Д. Апресян отмечает, что глагол, изначально выражающий прототипическое «действие», попадая в абсолютивную конструкцию, регулярно переходит в класс «деятельность», «занятие», «способность» (Апресян 2003)<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> В фундаментальной классификации Ю. Д. Апресяна классы глаголов определяются следующим образом. «Действие» — акциональные глаголы, имеющие семантический примитив «делать», причем время существования ситуации, называемой этим глаголом, укладывается в один раунд наблюдения. «Деятельность» — глаголы, обозначающие совокупность разнородных и разновременных действий, причем время существования ситуации растягивается на несколько или много раундов наблюдения. «Занятие» — глаголы, обозначающие действие, непосредственной целью которого является само это действие. «Свойство» — глаголы, характеризующие предмет на протяжении всего времени его существования. Этим оно отличается от «Состояния», характеризующего предметы в течение определенного времени (Апресян 2003).

Мы считаем, что в случаях опущения объекта в итеративном контексте глаголы переносятся именно в класс «деятельность», называя совокупность одновременных действий. Поскольку глаголы «деятельности» называют действие, растягивающееся на несколько раундов наблюдения, они лишены актуально-длительного значения НСВ. Итак, в вышеприведенных примерах (17)–(22) употребляются глаголы НСВ, но они лишены актуально-длительного значения и интерпретируются как узуальные. А в примерах (23)–(24) употребляются глаголы СВ в потенциальном значении.

В связи с этим стоит упомянуть синтаксические конструкции, в которых часто происходит опущение объекта в итеративном контексте. Как видно из примеров, это часто происходит именно в неопределенно-личной конструкции с глаголом 3-го л. мн. ч. и обобщенно-личной конструкции с глаголом 2-го л. ед. ч. (см. примеры (19), (23), (24)). Обе эти конструкции способны представить ситуацию как неактуальную, повторяющуюся, но есть тонкое семантическое различие. Специфическая семантика обобщенно-личной конструкции заключается в потенциальной причастности любого лица (в первую очередь, говорящего и его собеседников) к описываемой ситуации, в то же время в неопределенно-личной конструкции типизированные ситуации характеризуются отстраненно от говорящего как обобщение чужого опыта (Нам Хе Хён 2018: 277–278). Ю. П. Князев охарактеризовал неопределенно-личную конструкцию как формулирование правила, а обобщенно-личную конструкцию как его обоснование на основе личного опыта (Князев 2007: 143, 2015: 146). Именно поэтому неопределенно-личные конструкции употребляются часто именно в узуальном, генерализованном контексте. А обобщенно-личные конструкции — в потенциальном, модальном контексте, и при этом в них характерны употребление глаголов СВ с потенциальным значением.

### 3.2. Фокус не на объекте действия

Передвижение объекта в фоновую зону информации характерно и для тех случаев, когда делается акцент на компонентах, отличных от объекта действия. Например, при перечислении действий одного лица или сопоставлении действий разных лиц выделяется само действие, и становится несущественной вербализация объекта действия<sup>7</sup>. В связи с этим мы можем понять, почему вышеупомянутый сочинительный ряд предикатов облегчает опущение объекта действия.

(25) А то ее сдаете, а мне ничего не платите. Я как бобик вкалываю на вас...  
Бесплатная домработница... С Кузей сижу, варю, глажу, стираю, убираю...

<sup>7</sup> Подобное явление наблюдается и в английском языке. Примеры: Driver to police officer: If I give you \$50, will you ignore this traffic violation? Police officer to driver: You pay  $\emptyset$ , I'll ignore  $\emptyset$ .; Martha cooked  $\emptyset$  and cleaned  $\emptyset$  while Mary entertained  $\emptyset$  (Примеры взяты из M. Ruda 2017: 167).

По магазинам... Ни ночи, ни дня [Л. Петрушевская. Город Света. *Октябрь*, 2003].

(26) Представим, что муж по дому ничего не делает, а жена *моет, готовит, убирает* [Е. Береснева. Телёнок из Простоквашина и Нобелевская премия (2016)].

Стоит отметить, что в этих примерах действия, названные глаголами, оказываются узуальными, поскольку описывается типичная, рутинная ситуация. Значит, здесь опущение объекта мотивирует не только фокус не на объекте действия, но еще и итеративность действий.

Мы предполагаем, что в сообщении есть определенная семантическая ёмкость. Если какой-то компонент получает больше нагрузки, остальные компоненты теряют свою семантическую весомость. Наоборот, если какой-то элемент теряет семантическую нагрузку, обычно она переносится на другие компоненты. Как видим, в примерах (25), (26) сообщение описывает ролевые стереотипы субъекта-производителя действия. По-видимому, в этих примерах семантическая нагрузка опущенного объекта переносится на субъект и само действие.

От объекта действия внимание может переноситься и на образ совершения действия. Поэтому в опущении объекта нередко особую роль играют сирконстанты, характеризующие действие со стороны времени, места, качества, интенсивности и тогда уже конкретная цель действия не интересует говорящего (Шведова и др. 1980: 615).

(27) Только бабушка не изменила старине и *пряла по-прежнему при лучине, на кухне* [М. Кучерская. Тетя Мотя (2012)].

(28) Вы *стройте, стройте*, конечно, *с верой в любовь или хоть в чёрта лысого*, но постройте-ка что-то нормальное, качественное, что будет стоять без костылей [О. Павлов. Карагандинские девятины, или Повесть последних дней (2001)].

Как при опущении объекта в контексте многократных действий, так и в этом случае происходит определенная семантическая трансформация. Как было показано выше, здесь при отвлечении от объекта акцент делается на самом действии или на образе его совершения, и конкретная цель действия уже не важна. Пользуясь терминами Ю. Д. Апресяна, можно полагать, что глаголы переносятся в класс «занятие». «Занятие» отличается от «действия» лишь тем, как интерпретируется действие с точки зрения цели. То есть, если само действие становится целью, то глагол относится к «занятию», а если есть какая-нибудь другая цель, его скорее можно отнести — к «действию». Поэтому если, как в рассматриваемом случае, акцент делается на самом действии или образе его совершения, глагол переходит в класс «занятие» (см. примеры (27), (28)). При этом глаголы «занятия» не отличается от «действия» в видовом отношении. Поэтому глаголы в примерах (27), (28) могут интерпретироваться как актуально-длительные или общефактические.

Глаголы в рассматриваемом случае также могут переходить в класс «свойство», характеризующий предмет на протяжении всего времени его существования, поскольку сообщение может описывать ролевые стереотипы субъекта-производителя действия или его типичную ситуацию (см. примеры (25), (26)). В отличие от «действия» глаголы «свойства» не имеют актуально-длительного значения, поэтому глаголы в (25), (26) не интерпретируются как актуально-длительные и выражают скорее узувальные действия.

Таким образом, неограниченно-кратный контекст и фокус не на объекте действия снижают информативную значимость объекта, что способствует его опущению. Однако и в таких контекстах не все глаголы свободно опускают объект. Например, следующие глаголы редко употребляются без эксплицитного объекта даже в неограниченно-кратном контексте: «испытывать», «переносить», «предпочитать», «ожидать», «делать», «смотреть», «показывать». Ср.: \*Каждый день он испытывает; \*Он не любит переносить; \*Мы не хотим предпочитать; \*Дети обычно ожидают. Из этого можно сделать вывод, что на опущение объекта влияет еще и семантика глагола. Об этом речь пойдет далее.

#### **4. Низкая семантическая выделенность объекта и его опущение**

Как было сказано выше, в русском языке есть эллиптические предложения с незамещенной позицией глагола-сказуемого. Примеры: Татьяна в лес, медведь за нею; Надолго к нам?; Я не об этом; Откуда я знаю, за что он его. Здесь присутствие определенных падежных форм индуцирует семантически диффузный образ глагола движения, речи, физического воздействия и др. А в случае опущения объекта глагол может служить своего рода точкой отсчета, через которую адресат идентифицирует имплицитный объект. Мы считаем, что в таких случаях информация об объекте действия переходит в фоновую сферу семантики глагола.

##### *4.1. Ограниченная сочетаемость глагола с объектом и его опущение*

Низкая семантическая значимость объекта характерна при глаголах, которые своей семантикой «намекают» на круг возможных объектов или как бы поглощают объект и не «страдают» семантическим ущербом при его отсутствии. В связи с этим в западной лингвистике возможность нулевого объекта действия объясняется именно степенью селекционной предпочтительности (Selectional preferences) (Resnik 1996: 127–159). То есть если глагол по своей семантике отдает определенному объекту высокое селекционное предпочтение, это значит, что сама семантика глагола уже указывает на возможный объект. Например, глаголы, подвергающиеся «альтернации неспецифицированного объекта» (Unspecified Object Alternation),

имеют довольно устойчивую сочетаемость с объектом (Levin 1993: 33). Примеры: *bake, carve, chop, clean, cook, crochet, draw, drink, dust, eat, embroider, hum, hunt, fish, iron, knead, knit, mend, milk, mow, nurse, pack, paint, play, plow, polish, read, recite, sew, sculpt, sing, sketch, sow, study, sweep, teach, type, sketch, vacuum, wash, weave, whittle, write.*

Поскольку сочетаемость относится к логической сфере языка, большинство русских эквивалентов вышеуказанных английских глаголов имеет достаточно определенную сочетаемость с объектом. Примеры: *рубить, чистить, готовить, вязать, рисовать, пить, есть, гладить, доить, косить, пахать, читать, шить, лепить, петь, сеять, мести, печатать, пылесосить, прясть, писать* и др. В случае невербализованности объекта действий, названных этими глаголами, адресат интерпретирует его как типичный, наиболее характерный для этого глагола, например, еда для глагола «есть», текст для глагола «писать» и «читать», поле для глагола «пахать», семя для глагола «сеять», шерсть для глагола «прясть» и т. п.

(29) Дядя наравне с крестьянами *пахал, сеял*, собирал урожай [С. Голицын. Записки уцелевшего (1980–1989)].

(30) Из школы все уйдут, а он сидит в канцелярии, *печатаем* [Ю. Домбровский. Факультет ненужных вещей, часть 3 (1978)].

(31) Вечер, все дома, мама *гладит*, раздувает утюг, широко раскачивает его, утюг тяжёлый [А. Рыбаков. Тяжелый песок (1975–1977)].

Из этого следует, что глаголы с широкой сочетаемостью редко подвергаются абсолютивации. Именно поэтому вышеупомянутые глаголы «испытывать», «переносить», «предпочитать», «ожидать», «делать», «смотреть», «показывать» не допускают опущение объекта даже в генерализованном, узуальном контексте<sup>8</sup>. Если элиминируется объект действия таких глаголов, это приводит к эффекту обманутого ожидания. В связи с этим опущение объекта иногда служит стилистической фигурой в абсурдистской литературе (Норман 1994: 182).

(32) Затонская была удивлена моим ответом на экзамене. И довольна, как бывает доволен преподаватель, который от вас не *ожидал* [Н. Давыдова. Никто никогда (1974)].

Регулярное опущение объекта может приводить к появлению нового значения у глагола. Традиционно считалось, что при конвенциональном

<sup>8</sup> Справедливости ради надо отметить, что и у глаголов с широкой сочетаемостью бывает безобъектное употребление подобно абсолютивному. Примеры: Когда чиновник *берет* и об этом сразу узнают, возникает лавинообразный процесс: *начинают давать, давать... А если не берет* — слух тоже распространяется, и перестают даже *предлагать*; А завтра они поедут точно. На лыжах или так погуляют, а вечером еще немножко *встрелят* с подругой (примеры взяты из [Норман 1994: 181]). В первом примере опущенный объект глаголов «брать», «давать», «предлагать» понимается как взятки, а в следующем объект глагола «встрелят» — Новый год. Здесь интерпретация опущенного объекта апеллирует к общему опыту говорящего и адресата. Такое явление мы можем назвать окказиональным абсолютивным употреблением.

отсутствии объекта происходит семантическое стяжение или конденсация, и глагол обогащает свою семантику за счет включения лексического значения опущенного объекта (Шмелев 1973: 180, Боброва 1979: 75–76). Например, абсолютное употребление глаголов «есть», «пить», «готовить», «водить» имеют то же самое значение что и глагольное словосочетание с прямым объектом «принимать питание», «употреблять алкогольные напитки», «готовить пищу» и «водить автомобиль». Примеры: Он уже *поел*; По пятницам он *пьет* с друзьями; Ты умеешь *водить*? Словари иногда выделяют абсолютное употребление глагола как особое его значение. Например, в толковом словаре Т. Ф. Ефремовой абсолютные употребления «пить» и «готовить» представлены как отдельные непереходные значения: «употреблять спиртные напитки часто, в большом количестве; пьянствовать» и «заниматься приготовлением пищи»<sup>9</sup>.

Таким образом, регулярная нереализация объектного аргумента может приводить к изменению семантики и транзитивности глагола<sup>10</sup>. Если признать абсолютное употребление глагола как его отдельное непереходное значение, то такие глаголы включаются в группу лабильных глаголов (*labile verbs*), имеющих и переходное и непереходное употребление. Можно сказать, что лабильные глаголы — это не что иное, как глаголы, для которых абсолютное употребление столь привычно, что они фиксируются в словарях как одновременно переходные и непереходные<sup>11</sup>.

(33) а. Олег *сыпал* в кофе сахар. — б. К тому же дорогу замело, и *сыпал* снег.

(34) а. Вася *льёт* воду в кастрюлю — б. Из труб *лила* вода.

#### 4.2. Результативность как фактор, запрещающий опущение объекта

Если низкая семантическая выделенность объекта мотивирует его опущение, то, наоборот, семантический акцент на объекте «обязывает» его

<sup>9</sup> Ссылки на толкования слов «пить» и «готовить» в *Современном толковом словаре русского языка* Т. Ф. Ефремовой: <https://gufo.me/dict/efremova/пить> ; <https://gufo.me/dict/efremova/готовить> .

<sup>10</sup> Обращая внимание на потерю переходности в случае опущения объекта, ученые отмечали параллелизм между абсолютным употреблением переходных глаголов и возвратными глаголами, образованными от этих глаголов (Янко-Триницкая 1962: 72–76, 172–174, Нам Хе Хён 2020), так как в русском языке возвратная частица -ся является сигналом непереходности. Ср.: Горчичник *сильно жжёт* / *сильно жжётся*.

<sup>11</sup> См. толкования глаголов «лить», «сыпать» в словаре Т. Ф. Ефремовой. Лить. несов. *перех. и неперех.* 1. *перех.* Заставлять течь, литься что-либо жидкое. 2. *неперех.* Течь сильно или непрерывным потоком. 3. *перен. перех.* Издавать, испускать, распространять (свет, запах). Ссылка: <https://gufo.me/dict/efremova/лить> ; Сыпать. несов. *перех. и неперех.* 1. *перех.* Ронять, бросать, кидать или заставлять падать, постепенно выпуская из рук что-либо сыпучее или мелкое. 2. *перех.* Просыпать. 3. *разг. неперех.* Идти, выпадать (о частом мелком дожде, снеге и т. п.). 4. *перен.* Посылать, направлять что-либо на кого-либо во множестве. || Щедро наделять чем-либо. 5. *перен. разг. неперех.* Быстро без умолку говорить. 6. *перен. простореч. неперех.* Бежать, мчаться очень стремительно. Ссылка: <https://gufo.me/dict/efremova/efremova/сыпать> .

реализовываться эксплицитно. Объект получает наибольшую значимость, когда подчеркивается изменение его состояния в результате совершения действия, названного глаголом. Именно в этой связи при изучении вопроса об опущении объекта часто упоминается разделение глаголов способа (*manner verb*) и глаголов результата (*result verb*), а также утверждается, что глаголы результата требуют обязательной реализации объекта, а глаголы способа допускают его опущение. Другими словами, наличие результативности в семантике глагола повышает семантическую значимость объекта, что в свою очередь обязывает его поверхностную реализацию. При этом также релевантна предельность (*telicity*) в семантике глагола, так как действие переходит на результативное состояние объекта именно при достижении внутреннего предела.

Применяя данное положение к русскому языку, С. Татевосов сопоставляет частотность нереализации объекта у беспрефиксальных и префиксальных глаголов, поскольку в русском языке предельность придается глаголу посредством префиксации (Татевосов 2011)<sup>12</sup>. По его наблюдению, частотность нереализации объекта у беспрефиксных глаголов колеблется в пределах от 2% до 12%, а частотность нереализации объекта у префиксальных глаголов СВ — 0%<sup>13</sup>. В его работе приводятся иллюстрации с глаголами «писать» и «написать».

(35) Когда я пришел, Володя *писал*.

(36) а. Когда я пришел, Володя *написал письмо*.

б. \*Когда я пришел, Володя *написал*.

Соотношение аспектуальных значений и реализации аргументов — весьма сложный вопрос, и этому нужно посвятить отдельную статью. Здесь лишь покажем результаты маленького эксперимента к дополнению утверждения С. Татевосова. При проведении эксперимента нас интересовали два вопроса. Во-первых. Выше мы отметили, что глаголы с типичной сочетаемостью с объектом допускают опущение объекта, поэтому возникает вопрос, будут ли глаголы допускать опущение объекта, если к ним присоединить префиксы. Во-вторых. Считается, что глаголы совершенного вида допускают опущение объекта реже, чем глаголы несовершенного вида. Из этого следует вопрос, как будут вести себя глаголы вторичной имперфективации, образованные от префиксальных глаголов СВ путем суффиксации *-ыва/ва/а*.

Для эксперимента мы взяли ряды глаголов: «читать — прочитанье — прочитывать», «готовить — приготовить — готовить», «шить —

<sup>12</sup> Надо отметить, что не все случаи присоединения префиксов приводят к появлению результирующего состояния. По мнению С. Г. Татевосова, это делимитативный по-, пердуративный про- и инцептивный за- (Татевосов 2011: 10).

<sup>13</sup> Безусловно, и у префиксальных глаголов анафорический объект может быть опущен. Пример: Я попросил Володю написать *письмо*. Когда я пришел, Володя написал  $\emptyset$  (Татевосов 2011: 18).

сшить — сшивать», «есть — съесть — съедать». Глаголы «читать», «готовить», «шить», «есть» имеют типичную сочетаемость с объектом и потому легко подвергаются абсолютивации. Ниже в таблице представлены результаты анализа этих глагольных пар, рядом с каждым глаголом указана процентная доля его абсолютивных употреблений на 100 единиц-употреблений, отобранных в НКРЯ<sup>14</sup>.

Беспрефиксальный НСВ		Префиксальный СВ		Префиксальный НСВ	
Читать	14%	Прочитать	0%	Прочитывать	0%
Готовить	15%	Приготовить	1%	Приготовлять	0%
Шить	17%	Сшить	2%	Сшивать	0%
Есть	16%	Съесть	0%	Съедать	0%

Анализ показывает, что хотя производящие глаголы НСВ легко допускают опущение объекта, но производные путем префиксации от них глаголы СВ почти не допускают имплицитный объект, что соответствует утверждению С. Г. Татевосова. Такая тенденция наблюдается не только у префиксальных глаголов СВ, но и у префиксальных глаголов НСВ, т. е. глаголов вторичной имперфективации. Значит, беспрефиксальные глаголы НСВ обозначают процесс, несоотнесенный с пределом, в то же время префиксальные глаголы НСВ, как и префиксальные глаголы СВ, обозначают предельный процесс. Таким образом, беспрефиксальные глаголы, с одной стороны, и образованные от них префиксальные дериваты СВ и НСВ, с другой, различаются событийной структурой.

Однако в Корпусе встречаются единичные употребления префиксальных глаголов СВ с опущением объекта (см. (37)–(39)). Из примеров видно, что глаголы СВ употребляются в значении потенциальности. Как было сказано выше (3.1), при потенциальности действий информация об объекте действия передвигается в фоновую сферу, что снижает выделенность объекта, и тем самым способствует его опущению. Значит, здесь потенциальность действий преобладает над предельностью, и это мотивирует опущение объекта. Таким образом, вышеперечисленные факторы опущения объекта действия могут взаимодействовать друг с другом.

(37) И мой муж, и сыновья могут делать все: и *постирают*, если надо, и *приготовят* [Н. Радулова. Добрый совет. *Огонек* (2015)].

<sup>14</sup> Метод сбора материалов следующий. Путем поиска вышеназванных глаголов в Основном корпусе НКРЯ были собраны употребления глаголов в первых 10 страницах. Затем из них по каждому глаголу для анализа были взяты 100 единиц-употреблений, относящихся к периоду с 1980 г. по настоящее время.

(38) Компьютер да принтер самый простой. Сами *наберут, напечатают* и сами *сошьют*. Бумагу им поэты приносят [М. Бару. Замок с музыкой. *Волга* (2013)].

(39) Компьютер сверстает, выведет страницу, машина *отпечатает, сфальцует, сошьет* [А. Кирилин. Мой брошенный дом. *Сибирские огни* (2012)].

## 5. Выводы

Итак, мы проанализировали случаи опущения объекта в русской абсолютной конструкции с переходным глаголом. В отличие от контекстуального, ситуативного эллипсиса, рассмотренное явление не мотивировано информативной избыточностью и считается семантически и структурно полноценным. В данной работе мы попытались прояснить механизм опущения объекта. При этом мы исходили из положения о том, что опущение какого-нибудь компонента сигнализирует о его низкой выделенности на информативном и семантическом уровнях.

Под низкой информативной выделенностью объекта мы понимаем случаи, в которых объект не имеет определённого референта и информация о нем передвигается в фоновую сферу. Это бывает когда об объекте действия нельзя упомянуть в силу неизвестности (неограниченная кратность действий) или неважности (фокус не на объекте действия).

При этом, низкая семантическая выделенность объекта характерна для глаголов, которые по своей семантике «намекают» на объект. Это глаголы с типичной сочетаемостью. Поэтому глаголы с широкой сочетаемостью с объектом реже подвергаются абсолютивации. Из этого следует, что, когда объект получает большую семантическую значимость, он не может быть опущен. Это бывает при глаголах, содержащих указание на результативность объекта. Чтобы проверить данное положение, было проанализировано несколько пар беспрефиксальных глаголов НСВ и их префиксальных дериватов СВ и НСВ, поскольку префиксы придают глаголу предельность. Параллельно было отмечено, что регулярное опущение объекта вносит изменение в семантику глагола и в модель его управления, т. е. в транзитивность.

Итак, в результате анализа было выявлено, что на возможность опущения объекта воздействуют разные факторы, относящиеся к информативному и семантическому уровням, но все они связаны с низкой выделенностью объекта. Мы думаем, что такой подход может быть применен при анализе опущения других аргументов глагола.

## ЛИТЕРАТУРА

- Акимова Галина. *Новое в синтаксисе современного русского языка*. Москва: Высшая школа, 1990.
- Апресян Юрий. «Лингвистическая терминология словаря». *Новый объяснительный словарь синонимов русского языка*. Москва: Школа «Языки славянской культуры», 2003.

- Апресян Юрий. «Типы соответствия семантических и синтаксических актантов». *Проблемы типологии и общей лингвистики*. СПб.: «Нестор-История», 2006: 15–27.
- Ахманова Ольга. *Словарь лингвистических терминов*. Москва: Советская энциклопедия, 1966.
- Боброва Галина. «Некоторые случаи безобъектного употребления переходных глаголов». *Вопросы структуры и функционирования русского языка*. Томск: Издательство Томского университета, 1979: 71–80.
- Карданова М. А. *Русский язык. Синтаксис: учебное пособие*. 2-е изд., стер. М.: Флинта: Наука, 2012.
- Князев Юрий. *Грамматическая семантика: Русский язык в типологической перспективе*. Москва: Языки славянских культур, 2007.
- Князев Юрий. «Неопределенно-личные предложения в русском языке на фоне других конструкций с неназванным субъектом». *К 150-летию кафедры общего языкознания СПбГУ*. Санкт-Петербург, 2015: 140–150.
- Летучий Александр. «Опущение прямого объекта и близкие процессы в арабском языке в сопоставлении с русским (на материале лингвистических корпусов)». А. Е. Кибрик (ред.). *Компьютерная лингвистика и интеллектуальные технологии. По материалам ежегодной Международной конференции «Диалог»*, 2010.
- Муравенко Елена. «Глаголы со значением управления: утрата переходности». *Вестник Томского государственного университета. Филология* 51 (2018): 31–46.
- Нам Хе Хён. «Семантика абсолютивной конструкции в русском языке и антипассив». *Studia Slavica Hungaricae* 1 (2020).
- Норман Борис. *Грамматика говорящего*. СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 1994.
- Норман Борис. *Жизнь словоформы*. Москва: Флинта, 2016.
- Падучева Елена, Розина Раиса. «Семантический класс глаголов полного охвата: толкование и лексико-синтаксические свойства». *Вопросы языкознания* 6 (1993): 5–16.
- Сай Сергей. «Эллиптические конструкции: структура и функционирование (на материале русского языка)». *Дипломная работа*. СПб.: СПбГУ, 2002.
- Сигал Кирилл. «Сочинительный ряд как синтаксический контекст абсолютивного употребления переходного глагола». *Филологические науки. Вопросы теории и практики* 2 (2018): 157–160.
- Татевосов Сергей. «Событийная структура некоторых приставочных глаголов». *Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология* 1 (2011).
- Шведова Наталия и др. *Русская грамматика*. Т. 1. Москва: Наука, 1980.
- Шмелев Дмитрий. *Проблемы семантического анализа лексики*. Москва: Наука, 1973.
- Янко-Триницкая Надия. *Возвратные глаголы в современном русском языке*. Москва: Издательство Академии наук СССР, 1962.
- Aikhenvald Alexandra Y., Dixon, Robert M. W. *Language at Large: essays on syntax and semantics*. Leiden, Boston: Brill, 2011.
- Brisson Christine. «The Licensing of Unexpressed Objects in English Verbs». *Proceedings of the Chicago Linguistic Society's 30th Regional Meeting with a Parasession on Variation and Linguistic Theory*. Chicago: Chicago Linguistic Society, 1994: 90–102.
- Fillmore Charles J. «Pragmatically Controlled Zero Anaphora». *Proceedings of the Twelfth Annual Meeting of the Berkeley Linguistics Society*. Berkeley, CA: BLS, 1986: 95–107.
- Goldberg Adele. «Patient arguments of causative verbs can be omitted: The role of information structure in argument distribution». *Language Sciences* 23/4–5 (2001): 503–524.
- Jackendoff Ray. *Semantic Structures*. Cambridge, MA: MIT Press, 1990.
- Levin Beth. *English Verb Classes and Alternations*. University of Chicago Press, 1993.
- McShane Marjorie. *A Theory of Ellipsis*. Oxford University Press, 2005.
- Olsen Mari Broman, Resnik Philip. «Implicit object constructions and the (in)transitivity continuum». *Proceedings of the 33rd Regional Meeting of the Chicago Linguistics Society*. Chicago, IL: CLS, 1997: 327–336.
- Rappaport Hovav Malka, Beth Levin. «Building Verb Meanings». M. Butt, W. Geuder. (eds.). *The Projection of Arguments: Lexical and Compositional Factors*, Stanford, CA, CSLI Publications, 1998: 97–134.

- Rappaport Hovav Malka, Beth Levin. «Reflections on manner result complementarity». Malka Rappaport Hovav, Edit Doron, Ivy Sichel. (eds.). *Lexical Semantics, Syntax, and Event Structure*. Oxford: Oxford University Press, 2010: 21–38.
- Resnik Philip. “Selectional constraints: An information-theoretic model and its computational realization”. *Cognition* 61/1–2 (1996): 127–159.
- Ruda Marta. *On the Syntax of Missing Objects: A study with special reference to English, Polish, and Hungarian*. John Benjamins, 2017.
- Tenny Carol L. «Aspectual Roles and the Syntax-Semantics Interface». *Studies in Linguistics and Philosophy*. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 1994.
- van Hout Angeliek. “Event Semantics of Verb Frame Alternations”, Doctoral dissertation, University of Tilburg, 1996.
- Weiss Daniel. “Die Faszination der Leere: die moderne russische Umgangssprache und ihre Liebe zur Null”. *Zeitschrift Fur Slavische Philologie* 53/1 (1993): 48–82.

## LITERATURE

- Aikhenvald Alexandra Y., Dixon, Robert M. W. *Language at Large: essays on syntax and semantics*. Leiden, Boston: Brill, 2011.
- Akhmanova Ol'ga. *Slovar' lingvisticheskikh terminov*. Moskva: Sovet-skaya entsiklopediya, 1966.
- Akimova Galina. *Novoye v sintaksise sovremennogo russkogo yazyka*. Moskva: Vysshaya shkola, 1990.
- Apresyan Yuriy. «Lingvisticheskaya terminologiya slovary». *Novyy ob'yasnitel'nyy slovar' sinonimov russkogo yazyka*. Moskva: «Yazyki slavyanskoy kul'tury», 2003.
- Apresyan Yuriy. «Tipy sootvetstviya semanticheskikh i sintaksicheskikh aktantov». *Problemy tipologii i obshchey lingvistiki*. SPB.: «Nestor - Istoriya», 2006: 15–27.
- Bobrova Galina. «Nekotoryye sluchai bezob'yektnogo upotrebleniya perekhodnykh glagolov». *Voprosy struktury i funktsionirovaniya russkogo yazyka*. Tomsk: Izdatel'stvo Tomskogo universiteta, 1979: 71–80.
- Brisson Christine. «The Licensing of Unexpressed Objects in English Verbs». *Proceedings of the Chicago Linguistic Society's 30th Regional Meeting with a Parasession on Variation and Linguistic Theory*. Chicago: Chicago Linguistic Society, 1994: 90–102.
- Fillmore Charles J. «Pragmatically Controlled Zero Anaphora». *Proceedings of the Twelfth Annual Meeting of the Berkeley Linguistics Society*. Berkeley, CA: BLS, 1986: 95–107.
- Goldberg Adele. “Patient arguments of causative verbs can be omitted: The role of information structure in argument distribution”. *Language Sciences* 23/4–5 (2001): 503–524.
- Jackendoff Ray. *Semantic Structures*. Cambridge, MA: MIT Press, 1990.
- Kardanova M. A. *Russkiy yazyk. Sintaksis: uchebnoye posobiye*. 2-e izd., ster. M.: Flinta: Nauka, 2012.
- Knyazev Yuriy. *Grammaticheskaya semantika: Russkiy yazyk v tipologicheskoy perspektive*. Moskva: Yazyki slavyanskikh kul'tur, 2007.
- Knyazev Yuriy. «Neopredelenno-lichnye predlozheniya v russkom yazyke na fone drugih konstruktsiy s nenazvannym sub'yektom». *K 150-letiju kafedry obshhego jazykoznanija SpbGU*. Saint Petersburg, 2015: 140–150.
- Letuchiy Aleksandr. «Opushcheniye pryamogo ob'yekta i blizkiye protsessy v arabskom yazyke v sopostavlenii s russkim (na materiale lingvisticheskikh korpusov)». A. Ye. Kibrik (ed.). *Komp'yuternaya lingvistika i intellektual'nyye tekhnologii. Po materialam yezhegodnoy Mezhdunarodnoy konferentsii «Dialog»*, 2010.
- Levin Beth. *English Verb Classes and Alternations*. University of Chicago Press, 1993.
- McShane Marjorie. *A Theory of Ellipsis*. Oxford University Press, 2005.
- Muravenko Yelena. “Glagoly so znacheniyem upravleniya: utrata perekhodnosti”. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya* 51 (2018): 31–46.
- Nam Hye Hyun. “Semantika absolyutivnoy konstruktssii v russkom yazyke i antipassiv”. *Studia Slavica Hungaricae* 1 (2020).
- Norman Boris. *Grammatika govoryashchego*. SPB.: Izdatel'stvo Sankt-Peterburgskogo universiteta, 1994.
- Norman Boris. *Zhizn' slovoformy*. Moskva: Flinta, 2016.

- Olsen Mari Broman, Resnik Philip. «Implicit object constructions and the (in)transitivity continuum». *Proceedings of the 33rd Regional Meeting of the Chicago Linguistics Society*. Chicago, IL: CLS, 1997: 327–336.
- Paducheva Yelena, Rozina Raisa. “Semanticheskiy klass glagolov polnogo okhvata: tolkovaniye i leksiko-sintaksicheskiye svoystva”. *Voprosy yazykoznaniya* 1993, no. 6: 5–16.
- Rappaport Hovav Malka, Beth Levin. «Building Verb Meanings». M. Butt, W. Geuder. (eds.). *The Projection of Arguments: Lexical and Compositional Factors*, Stanford, CA, CSLI Publications, 1998: 97–134.
- Rappaport Hovav Malka, Beth Levin. «Reflections on manner result complementarity». Malka Rappaport Hovav, Edit Doron, Ivy Sichel. (eds.). *Lexical Semantics, Syntax, and Event Structure*. Oxford: Oxford University Press, 2010: 21–38.
- Resnik Philip. “Selectional constraints: An information-theoretic model and its computational realization”. *Cognition* 61/1–2 (1996): 127–159.
- Ruda Marta. *On the Syntax of Missing Objects: A study with special reference to English, Polish, and Hungarian*. John Benjamins, 2017.
- Say Sergey. “Ellipticheskiye konstruktсии: struktura i funkcionirovaniye (na materiale russkogo yazyka)”. *Diplomnaya rabota*. SPB.: SPBGU, 2002.
- Shmelev Dmitriy. *Problemy semanticheskogo analiza leksiki*. Moskva: Nauka, 1973.
- Shvedova Nataliya i dr. *Russkaya grammatika*. T. 1. Moskva: Nauka, 1980.
- Sigal Kirill. “Coordinative chain as a syntactic context of absolutive use of the transitive verb” *Filologicheskoe nauki. Voprosy teorii i praktiki* 2 (2018): 157–160.
- Tatevosov Sergey. “Sobytiynaya struktura nekotorykh pristavochnykh glagolov”. *Vestnik Moskovskogo universiteta*. Ser. 9. Filologiya. 1 (2011).
- Tenny Carol L. «Aspectual Roles and the Syntax-Semantics Interface». *Studies in Linguistics and Philosophy*. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 1994.
- van Hout Angeliek. “Event Semantics of Verb Frame Alternations”, Doctoral dissertation, University of Tilburg, 1996.
- Weiss Daniel. “Die Faszination der Leere: die moderne russische Umgangssprache und ihre Liebe zur Null”. *Zeitschrift Fur Slavische Philologie* 53/1 (1993): 48–82.
- Yanko-Trinititskaya Nadiya. *Vozvratnyye glagoly v sovremennom russkom yazyke*, Moskva: Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, 1962.

Нам Хе Хун

## ИЗОСТАВЉАЊЕ ОБЈЕКТА ПРЕЛАЗНОГ ГЛАГОЛА ИЗ УГЛА ЊЕГОВЕ НАГЛАШЕНОСТИ

### Резиме

Овај чланак је посвећен анализи изостављања објекта у руској апсолутној глаголској конструкцији са прелазним глаголом. За разлику од контекстуалне, ситуационе елипсе, појава која се разматра није мотивисана информативном редувантношћу и сматра се семантички и структурно целовитом. У раду је предочен покушај да се идентификују механизми изостављања објекта радње, на основу става да изостављање било које компоненте указује на њену недовољну спецификацију на информативном и семантичком нивоу. Под недовољним информативним истицањем објекта подразумевамо случај када објекат нема одређени референт и информације о њему се премештају на задњи план. Ово се дешава када се објекат не може помнути због његове нејасноће (неограничен број радњи) или безначајности (фокус није на објекту радње). Ниска семантичка спецификација аргумента објекта типична је за глаголе који својом семантиком ограничавају могући опсег објеката. То су глаголи са типичном конгруенцијом. А у случајевима када објекат добије већи семантички значај, он не може бити изостављен. Пример за то би били глаголи који садрже резултативност објекта. Паралелно, чланак се бави семантичком трансформацијом глагола узрокованом изостављањем његовог објекта.

*Кључне речи:* изостављање објекта, наглашеност, нереперентност, ограничење, селективно ограничење.



Natalia Striuk

Vasyl' Stus Donetsk National University, Vinnytsia, Ukraine  
natalia.striuk@gmail.com

## UKRAINIAN AND ENGLISH METAPHORICAL INSCRIPTIONS ON CLOTHING; HOW ELOQUENT CAN THEY BE?

This paper aims to analyse Ukrainian and English metaphorical clothing inscriptions in a comparative aspect, focusing on the diverse nature of the figure of speech. It deals with Ukrainian and English metaphorical inscriptions on clothing harvested on the Internet over a two-year period (2017–2019). The study shows that metaphorisation is unevenly typical for the two linguocultural environments. The research reveals the ideas which are communicated by metaphorical clothing inscriptions in both languages, discovering the most crucial topics and issues for speakers as well as society in general. The article determines that there are universal thematic groups, typical for humanity as a whole, as well as specific groups inherent only in a particular linguoculture, which reflect certain socio-cultural and historical processes. We argue that metaphorical inscriptions on clothing can be eloquent in terms of social preferences, values and trends of two different European (Slavic and Germanic) linguocultural environments. The outcome of the research can be used as an interesting material for sociolinguistics and linguocultural studies.

*Keywords:* metaphor, inscriptions on clothing, linguocultural environment.

A metaphor is considered to be one of the means of cognizing and perceiving a reality, so it is not surprising that different aspects of this versatile phenomenon have received a wide theoretic coverage. Within the framework of cognitive linguistics, a metaphor is seen as a linguistic, cognitive, and cultural phenomenon (Lakoff — Johnson 1980; Kövecses 2010), as well as a particular way of thinking (Mac Cormac 1985). Fundamental works are devoted to the problem of classification of metaphors (Арутюнова 1990; Москвин 2006), the syntactic semantics of the trope (Black 1962), grammatical constructions and syntactic alignment in metaphoric language (Sullivan 2016). Modern linguists focus on metaphors in mass media (Khudoliy 2018; Liu 2018) or political discourse (Flusberg et al. 2018; Zeng et al. 2020). Several scholars investigate metaphors in a certain thematic area: economic metaphors (Shenker-Osorio 2012; Pamies — Ramos Ruiz 2017), metaphors in science (Bedrych 2016; Armon 2017), environment metaphors (Ahmadi — Ghazali 2018; Volmert et al. 2013), metaphors and emotions

(Kövecses 2012; Ogarkova — Soriano 2018), immigration metaphors (Cisneros 2008; Montagut — Moragas-Fernández 2020).

Most studies on metaphors have been based on fiction or publicistic texts (Liulka 2019; Smirnova — Shustova 2018), or on the analysis of an individual idiolect (Neary 2017; Lamb 2017), but, to the best of the knowledge of the author, this phenomenon has never been studied on the material of clothing inscriptions in a comparative aspect, which will be the purpose of this research. There are several reasons why metaphorical inscriptions on clothing are worth studying. The first reason relates to the importance of shedding some light on the previously unknown socio-linguistic facts. Another one is connected with the specificity of the concerned microtexts which, in fact, reflect deep cultural and social forces through an individual preference. They actually communicate metaphorical messages about our real identity, showing the link between a personal self and a representative of a certain socio-linguistic group. Thus, we will offer the first linguistic insight into metaphorical clothing inscriptions, which along with prints transform clothing from an ordinary necessary thing in human life into a means of individual thoughts and moods expression, and, if combined and generalised, provide fascinating linguocultural knowledge about the speakers, reflecting their priorities, beliefs, and associations. The ability of metaphor to reveal the union of thoughts and language, combined with a personal conscious choice of the inscribed clothing, is the main reason for it to be chosen as the object of research that is bound to produce interesting results of linguistic, social and cultural nature. Thus, in what follows, we are going to analyse and compare metaphorical inscriptions on clothing in Ukrainian and English. We intend to shed some light on the communicative potential of the concerned inscriptions which are quite eloquent about the priorities of the speakers.

The research is based on 365 Ukrainian and 1200 English inscriptions on clothes scrutinised in terms of the presence of metaphors. The data were collected over a period of approximately two years (from 09/2017 to 08/2019) from online auctions, shopping websites and e-shops. Although there are fewer Ukrainian inscriptions than English ones, we argue that the sampling is representative, since this is the number of inscriptions possible to harvest from the internet by employing a continuous sampling method. This evident quantitative difference is by no means due to the authors' negligence, — the matter is immediately relevant to the clothing culture of the speakers as well as the uneven spread and popularity of the considered languages: in Ukraine clothing with inscriptions is traditionally not very popular and the use of Ukrainian is far less than that of English. Given that the analyzed units appear with vastly different frequencies, we argue that a study aimed at giving a clear picture of the phenomenon in question should reflect those frequencies. Since this paper is a part of the project devoted to the research of inscriptions on clothing in general, it will deal only with those which contain metaphors, that is 48 (13%) Ukrainian and 92 (7,7%) English inscriptions.

Then, using the method of systematisation and classification, we made an attempt to find out those areas of the speakers' lives where the metaphors on clothing are most commonly used in both lingo-cultural environments. Since some inscriptions enclose several metaphors or sometimes the metaphor can be placed in a particular context which influences its communicative value, the classification was based not on the single metaphors but on the meaning of the whole metaphorical inscription. Seven thematic types of inscriptions were identified and analysed using the quantitative and comparative methods.

It should be noted that while collecting the data and presenting the examples in this paper we tried to preserve the original graphics of the clothing inscriptions: lower and upper case letters, symbols and lack of punctuation.

Despite the variety of approaches to metaphors, the views on its nature and structure are essentially alike. Though metaphors are considered to be one of the most popular tropes, it is basically understood as a product of language and thinking by cognitive linguists since its creation and understanding involve the mapping of mental images (Lakoff — Turner 1989).

The general essence of a metaphor can be defined as “understanding and experiencing one kind of thing in terms of another” (Lakoff — Johnson 1980: 5). The key role in metaphor formation belongs to the similarity, displayed in the intersection of two meanings.

According to the relevance-theoretic approach, where the metaphor is seen as a phenomenon of language and communication, one concept can be used to represent another due to the similarity in their logico-semantic content (Sperber – Wilson 1995; Carston 2002; Wilson — Sperber 2004).

The multidimensional structure of the metaphor is clarified in the research of Steen (Steen 2011). The scholar suggests that the metaphor consists of three relatively independent and interacting properties (linguistic, conceptual, and communicative) which influence its production, reception, interaction, acquisition, learning and maintenance. (Steen 2011: 44).

It should be noted that since the metaphor is a product of language, thinking and communication, it is closely connected with the cultural and social world. Thus, metaphorical transfer of the meaning is usually based upon actually existing similarities or associations shared by all the members of a language community which contribute to their universal character (Kryshtal 2015: 119). Metaphors evoke associations and every nation has its unique linguistically creative type of thinking in double character: it reflects reality and re-examines the available resources of the language (Khudoliy 2018: 177).

We are in line with the above-mentioned ideas and in this study we consider metaphor as a product of language, thinking, communication and culture, as a figure of speech in which a term or phrase literally denoted to one kind of object or concept is applied to another on the basis of their similarity or associations.

In one of our papers we made an attempt to provide a sufficient semantic classification of this versatile figure of speech (Striuk 2021). However, to fully

understand the use of metaphors in the contemporary lingocultural environment, we consider it important to develop a thematic classification of Ukrainian and English inscriptions on clothing containing metaphors. Such an approach will enable us to figure out those areas and aspects of speakers' lives that provoke the use of metaphors on clothing. In other words, in what follows we are going to analyse what the sampled inscriptions with metaphors are about, what ideas metaphors revolve around and what exactly people communicate by means of metaphors.

Taking into consideration the peculiarities of the source from which the units under analysis were taken and using the ideas presented in the *Metaphors Dictionary* (Sommer — Weiss 2001) the whole scope of Ukrainian and English clothing inscriptions with metaphors can be grouped into seven thematic types: 1) People Characteristics/Description; 2) Family and Relations; 3) Look and Fashion; 4) Motivation for Action; 5) Didactic Advice; 6) Warnings and Threats; 7) Patriotism and National Identity.

## 1. People Characteristics/Description

Metaphors of this group are used in the inscriptions on clothing to characterize or describe people, both the particular owner of the clothing and human beings in general. According to the ways people are represented, the following subtypes of clothing inscriptions can be recognized: Positive Characteristics, Negative Characteristics, Tastes and Preferences, Lifestyle and Peculiar Features, Complaining and Making Excuses, Attitude to Other People, Emotions and Mood; Belonging to a Certain Group of People.

### 1.1 *Positive Characteristics*

Such inscriptions describe positive moral human features and were singled out only among the Ukrainian ones. Metaphors of this subtype tend to depict good traits of character such as courage, describing a young man as a young eagle; determination, figuratively showing it as swimming upstream and faithfulness:

(1) *молода вовчиця* 'a young she-wolf'

In (1) a young widow is compared to a she-wolf who has only one partner for the whole life. Thus, the metaphor is used to emphasize that the woman remains faithful to her husband even after his death.

### 1.2 *Negative Characteristics*

Inscriptions of this subtype depict negative human characteristics, habits or unfavorable traits of character. Their examples of this subgroup can be the following:

(2) *I BROKE A MILLION HEARTS JUST FOR FUN*

To characterize an irresponsible person in emotional relationships the metaphor is based on the verb of destruction *to break*. The noun *heart* which is as-

sociated with emotions and feeling is used as an object of this harmful action, thus the inscription in general describes a serial unrepentant philanderer, whom others should beware (2).

(3) *ХАРАКТЕР У МЕНЕ ЗОЛОТИЙ \* \* ТОМУ ТАКИЙ ВАЖКИЙ* ‘My temper is gold that is why it is so heavy [difficult]’

The metaphor in (3) is a well-known idiom *золотий характер* ‘gold temper’ built on the association with a precious metal meaning ‘to be good and kind’. However, in this particular inscription the focus is shifted from the value of the metal to its weight. Moreover, the inscription contains a pun since in Ukrainian the adjective *важкий* means both ‘heavy’ and ‘difficult’. Thus, the metaphor is used to communicate the idea that notwithstanding the owner’s self-admiration, she or he is an ill-tempered person to others.

(4) *РЕВІВ ВЕДМІДЬ, НЕ ТОГО, ЩО БДЖОЛИ ПОКУСАЛИ, А ТОМУ ЩО МЕДУ УЗЯТИ НЕ ДАЛИ*. ‘The bear roared not because it was bitten by bees but because it was not allowed to take any honey’.

The inscription (4), which is a Ukrainian folk proverb, metaphorically depicts a person caught red-handed similarly to a bear roaring when it fails to get honey. This person never feels guilty. Moreover, he or she complains about the punishment, which is associated with bear’s roaring after being bitten by bees. So, the inscription describes a person who is not morally conscientious, shows no signs of remorse, being sorry for not having been able to commit a felony.

### 1.3 *Tastes and Preferences*

This subtype of clothing inscriptions with metaphors can be singled out since likes and dislikes are inevitable characteristics of humans. English inscriptions of this group are typically used to describe people in terms of their gastronomic preferences, quite often associating them with machines consuming food and drinks as fuel.

(5) *BROWNIES RULE!*

To show that the person is very fond of brownies, the cake is described metaphorically as somebody who controls and has authority over the owner of the clothing (the message is intensified with a pictorial metaphor on clothing — a piece of brownie wearing a crown) (5).

The only Ukrainian inscription of this subtype characterizes a person through their love to money:

(6) *Мене зрощі не Хвилюють, ВОНИ МЕНЕ заспокоюють!* ‘Money does not make me care, it makes me calm’

In (6) two opposite actions *хвилювати* ‘to make somebody care about something’ and *заспокоювати* ‘to make calm’ are performed by *зрощі* ‘money’ stating that money is not the reason to feel worried or anxious for the owner of the clothing, on the contrary it brings them peace quietness and calmness. In oth-

er words, the metaphor in the inscription is used to describe a person, whose priorities are shifted towards the material values and who prefers to have a lot of money to feel satisfied.

#### 1.4 *Lifestyle and Peculiar Features*

Besides personality traits and tastes, people can be characterized by the way they live their life and the features that differ them from others. Both English and Ukrainian metaphors are used to characterize people's love for freedom:

##### (7) *ALWAYS IN LOVE RUNNING WILD BORN FREE*

In (7) the expression *to run wild*, based on the association of the movement with life, develops its metaphorical meaning 'to grow or develop freely without any control'. Thus, the inscription characterizes the owner of the clothing as the one whose way of life is incompatible with freedom restriction.

##### (8) *CBIT JOBIB MEHE, TA HE BPIIHMAB* 'The world was trying to catch me but it couldn't'

The inscription (8), which is a quotation of a famous Ukrainian XVth century philosopher Hryhorii Skovoroda, metaphorically describes the world full of its own values and rules as a creature trying to catch the run away author. The failure of that action proves the idea that the person remains free despite the efforts of the society.

#### 1.5 *Complaining and Making Excuses*

This group is not numerous and was singled out only in English inscriptions on clothing. Most metaphors of this subtype describe people complaining about being in trouble:

##### (9) *MY LIFE IS ON THE ROCKS*

To express one's grumbling about having problems and feeling a complete wrack, life is associated with a vessel that ran aground on rocks and broke apart (9).

Some metaphors are used to depict people making excuses for getting drunk or not being punctual as in (10):

##### (10) *RUNNING LATE IS MY CARDIO*

In (10), to justify a bad habit of being constantly late, the owner of the clothing describes it as a *cardio*. The metaphor communicates the idea that from the person's perspective he or she has to be late because being late makes people run and running is good for one's health. Thus, performing a necessary action, the latter is not perceived as something negative but as an everyday opportunity to keep fit.

#### 1.6 *Attitude to Other People*

One more aspect that characterizes humans is their attitude toward people surrounding them.

Both English and Ukrainian inscriptions of this subtype depicting people bothered by somebody's behavior or habits as in (11), (12), (13):

(11) *There are people who didn't listen to Their teacher's grammar lessons, and They're driving me nuts!*

The inscription (11) contains the metaphor based on the verb of motion *to drive* and the adjective *nuts* meaning 'crazy' used as the destination of the movement. The figurative meaning of the adjective might be connected with the association of a nut with a head as a source of human mental and emotional activity. So, the inscription expresses the idea that the owner of the clothing is extremely annoyed by those who do not care about learning grammar.

The Ukrainian clothing inscriptions (12), (13) are traditional folk metaphorical expressions aimed to show anger or irritation with other people.

(12) *ЩОБ ТИ СКИС* 'I wish you turned sour'

In (12) the verb *скиснути* 'to turn sour', which is often used to name the process of food going bad, is associated with having troubles in life. Thus, the speaker wishes the addressee those troubles.

(13) *СВИТ БИ ТЕБЕ НЕ ЗНОВ* 'I wish the world did not know you'

The metaphor (13) can be understood as 'it'd be better if you were not born at all'. To emphasize that the expression is a colloquial one, the inscription contains a dialect variant of the verb *знов* 'to know', the standard form of which is *знав*.

Generally, in both inscriptions (12) and (13) the metaphors, which are emotional ill-wishing phrases, are used to express a high degree of irritation or anger of the clothing owner as the result of someone's unfavorable actions.

Within this group one more Ukrainian inscription (14) can be singled out, which is a quotation of a Ukrainian XX century poet Vasyl Symonenko who was persecuted by the Soviet Secret Services:

(14) *Вірнішо́го їобраї́йма, ніжє їаї́р, я не знаю.* 'I don't know any more faithful sworn brother than paper.'

In (14) *їаї́р* 'paper' as a metonymy of writing is associated with *їобраї́йм* 'the sworn brother', the person who is a reliable friend in a battle. The inscription shows the idea that the author (and the owner of the clothing consequently) does not trust people and expresses his thoughts, especially rebellious ones, only in writing.

### 1.7 Feelings and Emotions

The role of feelings and emotions in personality is vital since they are central to human behavior and experience. This group contains inscriptions expressing emotional states and feelings such as love (15, 16), and excitement (17).

(15) *CATS LEAVE PAW PRINTS ON YOUR HEART FOREVER*

To show that it is impossible to be indifferent to cats the noun *heart* is used in its metaphorical meaning ‘a container for emotions and feelings’. Thus, *leaving paw prints* on it means ‘appealing to your feelings and emotions’. The inscription in general describes deep love and affection for cats (15).

(16) *Любов — це хімія, а в хімії я не шарю* ‘Love is chemistry, and I am not good at chemistry’

In (16) love is associated with a difficult science that demands one to know much. The confession of being not good at it emphasizes the high level of complexity of love for the owner of the clothing.

(17) *I AM RED WITH LOVE*

The red as the colour of blood or fire is metaphorically used to describe feelings of extreme intensity. So, the inscription (17) expresses the state of great excitement caused by love.

Within English inscriptions with metaphors of this type the one depicting such emotional state as passion was found:

(18) *PASSION IS A FASHION*

In the inscription (18) a very powerful feeling is associated with fashion. The metaphor shows the idea that to demonstrate strong feelings or beliefs is rather trendy and up to date.

### 1.8 *Belonging to a Certain Group of People*

Metaphors used to describe people through their belonging to particular groups or communities were found only in English inscriptions on clothing:

(19) *Birthday SQUAD*

In (19) the participants of the birthday celebration are metaphorically depicted as a *squad*, a small group of soldiers working or being trained together. The inscription emphasizes that the owner of the clothing is a member of a well-trained group working together to make the party great fun.

(20) *FITNESS MAFIA*

In the inscription (20) the noun *mafia* is used to describe a person who belongs to an active and popular fitness community.

## 2. Family and Relations

Metaphors of this type serve to show various concepts connected with family life, parenting, maternity, childhood and human relations in general.

In both English and Ukrainian clothing inscriptions children are depicted as powerful people or values:

(21) *Daddy's little Welsh Princess*

In (21) the daughter is described as a *princess*, a female member of a royal family. The inscription highlights the power of a little girl over her father.

(22) *BABUSYNE ZOLOTKO* ‘granny’s little gold’

The Ukrainian inscription (22), printed in Latin script, emphasizes the preciousness of a grandchild to their grandmother; the boy or a girl is associated with *золото* ‘gold’, the Ukrainian diminutive form *золотко* ‘little gold’ is used to convey a sense of intimacy or endearment.

Only English inscriptions of clothing contain metaphors describing parenting. They show admiration associating parents with brave and mighty superheroes; describe the toughness of being a mother (23) or express gratitude (24):

(23) *I run on caffeine chaos & cuss words. #MomLife*

In (23) to depict what maternity is like, the mother is associated with a vehicle that operates on caffeine, chaos and cuss words. The specific fuel emphasizes that mother’s life is disordered and exhausting: caffeine helps to overcome the lack of sleep, while cuss words are the way to get rid of negative emotions and feelings.

(24) *THANKS DAD FOR BRINGING ME TO THIS WORLD*

The verb *to bring* used with a noun *world* as a destination, obtains its metaphorical meaning ‘to give birth’. Thus, the inscription expresses the gratefulness of the clothing owner to the father for giving them life (24).

Though, both English and Ukrainian inscriptions of this type characterize relationships, the accents are quite different. English metaphors serve to show how two people complement each other or emphasize importance of a person in one’s life (25) while Ukrainian ones tend to depict those relationships as a desirable objective (26) or (27). Compare:

(25) *YOU ARE MY SUN MY MOON AND ALL MY STARS*

In (25), which is a quotation from the poem by an American poet, painter, essayist, author, and playwright E. E. Cummings, the dear person or the life partner is associated with heavenly bodies which provide light, energy and support life on earth. So, the inscription describes relationships that are indispensable part of clothing owner’s life; they make it meaningful and complete.

Ukrainian metaphors of this group are mainly used to express striving for relationships:

(26) *ВІДДАМСЯ В ДОБРИ РУКИ* ‘I will give myself into good hands’

The (26) is built on the metaphorical expression *віддайти в добрі руки* ‘to give something into good hands’ meaning ‘to give something to the good caring owner’. Since the ownership is associated with being in relationships, the inscriptions communicates that the owner of the clothing wishes to be taken care of.

(27) *ВІЗЬМИ МЕНЕ В ПОЛОН* ‘Take me prisoner/ Capture me’

The inscription (27) containing the verb phrase *брати в полон* ‘to capture’ in its imperative form is a metaphorical request to become the object of the romantic relations.

### 3. Look and Fashion

The inscriptions of this kind were found only in English. They focus people's attention on fashionable things and are also used to characterize the way people look:

(28) *STYLE speaks LOUDER than words*

In (28) the possibility to reveal one's inner world, attitudes, likes, dislikes and even character traits with the help of clothing is metaphorically described as a human ability to speak. Thus, the inscription expresses the importance of being mindful when choosing a dress style.

(29) *Smile Is THE BEST Makeup*

Since cosmetics serve to make people better-looking, the metaphor is based on the association of *makeup* with the smile on somebody's face. So, the inscription (29) shows the idea that people are more attractive when they smile.

(30) *Something to die for...Guess Wear your Passion*

In (30), to describe the extreme beauty of clothing of the particular brand (Guess), the garment is depicted as *passion*. The inscription states that wearing Guess clothing is equal to experiencing very strong feelings.

### 4. Motivation for Action

Metaphors in the clothing inscriptions of this type are used to provoke a person to do something or behave in a particular way.

The isomorphic feature of both English and Ukrainian inscriptions of this group is that all of them call to be active, energetic and fast (31), (32), (33):

(31) *A LITTLE PARTY NEVER KILLED NOBODY*

In (31) a metaphorical expression is a name of a song recorded by Fergie, Q-Tip and GoonRock for the soundtrack to the 2013 film *The Great Gatsby*. The good influence of partying is expressed with the negative form of the verb *to kill* meaning 'did not ever cause any harm'. To make the inscription more emotional a double negation is used. So, the metaphor in question is the motivation to take an active part in the celebration and enjoy it because it is the safest and most innocent thing to do.

(32) *БУЇНО МРІЙТЕ* 'dream lush'

The metaphor (32), which is a quotation by Bohdan Hawrylyshyn, a Canadian, Swiss and Ukrainian economist, thinker, benefactor and advisor to governments and large companies worldwide, is based on the association of *мрія* 'a dream' with a lush plant. The metaphor inspires one to cherish dreams and make them grow unrestricted since ideas are the basis for further actions.

(33) *ДЕДЛАЙНИ ГОРЯТЬ* 'The deadlines are on fire'

In (33) the noun *дедлайн* ‘deadline’ is used with the verb *зопіти* ‘to be on fire’ in its figurative meaning ‘to end very soon’. Thus, the metaphor motivates one to act quickly and not to waste time.

Sometimes the inscriptions of this group can also appeal to a positive attitude and kindness (34), (35):

(34) *Throw GLITTER in today's FACE*

In (34) to motivate a person to be positive, to develop confidence and a healthy dose of self-esteem the noun *glitter* is used to express little positive actions. The lexeme ‘face’ metaphorically describes current situation, events in life which are “right in front of us”. Since glitter is a popular decoration the metaphor inspires one to brighten one’s life, make it more vivid and be optimistic.

(35) *ДАРУЙ ТЕПЛО* “give warmth”

In the Ukrainian inscription (35) love and affection are associated with *тепло* ‘warmth’. The metaphor in question is the motivation to do good things and be kind to other people.

The allomorphic feature of English inscriptions within this group, however, is that only they imply the appeal to act dangerously or against the law (36), (37):

(36) *ROCK THE BOAT*

The metaphorical expression (36) attributed to American statesman, lawyer and politician William Jennings Bryan, is based on the association of life with a vessel full of people and causing problems. Thus, the idiom means ‘to do something that upsets a situation and makes trouble’. Used in its imperative form, the metaphor calls one to do something risky and even dangerous that could hurt others or trigger problems.

(37) *BREAK THE RULES*

The inscription (37) is a name of a song by an English singer Charli XCX from her studio album, *Sucker* (2014). The destructive action is metaphorically directed to the rules. So, the inscription in general is a call for people to be disobedient and not follow the social norms.

## 5. Didactic Advice

Metaphors of this type serve to teach something, especially moral lessons. English inscriptions are focused on recommendations concerning life and how to live wisely:

(38) *When LIFE throws you LEMONS ... go BANANAS!*

The (38) is built on the recognisable proverb ‘When life gives you lemons, make lemonade’ teaching us to make the best of any unfortunate experience. In the inscription under study, problems in life are metaphorically described as

*lemons* comparing their sourness with unpleasant things or situations. However, the idiom *to go bananas* meaning ‘to behave crazy or silly’ changes the general meaning of the whole expression. Thus, the inscription in general advises one not to worry about life difficulties, take it easy and have a sense of humour.

(39) *DEPTH OF LIFE*

The metaphor (39) built on the perceiving life as a measurable object is a part of a quotation by Ralph Waldo Emerson, an American essayist, lecturer, philosopher, and a poet of the mid-19th century, ‘It is not length of life, but depth of life’ (Emerson, 1876, p 281). So, the inscription emphasizes the importance of leading an active life full of events and meaningful things.

Ukrainian inscriptions contain recommendations concerning overcoming unreasonable fears and the importance of the native language in one’s life:

(40) *НЕ ТАКИЙ СТРАШНИЙ ВОВК, ЯК ЙОГО МАЛЮЮТЬ* ‘The wolf is not so frightening as it is painted’

The inscription (40), which is a Ukrainian folk proverb, is based on the image of *вовк* ‘a wolf’ as a metaphor of something frightening and terrifying and the verb *малювати* ‘to paint’ is associated with the process of description. The inscription teaches not be afraid of something based only on other people’s impression or opinion.

(41) *ТВОЯ МОВА ТВОЯ ЗБРОЯ* ‘Your language is your weapon’

In (41) the native language is figuratively depicted as *зброя* ‘a weapon’ that can protect the owner and harm enemies. The metaphor under study emphasizes the importance of studying, development and a correct usage of the mother tongue.

## 6. Warnings and Threats

This group was singled out only in English inscriptions on clothing. Such metaphors serve as warnings about both people and actions:

(42) *I AM A CAPRICORN I CAN BE THE BEST THING IN YOUR LIFE OR YOUR WORST NIGHTMARE CHOOSE WISELY*

The metaphor (42), built on the association of a *nightmare* with an extremely unpleasant event or experience, alerts others to possible dangers in the relationships with the owner of the clothing.

(43) *KARMA HAS NO DEADLINE*

In (43) the idea of *karma* as the effect of one’s own actions is associated with an eternal and constant process. The inscription is used to communicate a warning, saying that the responsibility for all good and bad deeds will be shouldered irrespective of the time they were done.

## 7. Patriotism and National Identity

Clothing inscriptions of this type were found only in the Ukrainian ones. They typically show love to the homeland by using the noun *heart* figuratively; compare Ukrainians to the blossom; admire the honor of dying for freedom and independence, condemn people who do not long for freedom and do not fight for it.

Some inscriptions of this group contain the image of *козак* 'kozak' 'Ukrainian warrior' as a metaphor of a person ready to fight and die for Ukraine:

(44) *Бережено́го Бо́г береже, а козака — шабля сті́реже* 'God protects the well-protected, and the kozak is guarded by the saber'

In the proverb (44) *шабля* 'a saber', which was a traditional weapon of kozaks, metaphorically performs human action of protection its owner from danger. The inscription proclaims the statement saying that while ordinary people should be careful and rely on God, those who struggle for independence must fight for it.

(45) *Як Козак Шаблею Блисне ї́ю москаль в щі́їни дру́сне.* 'When kozak's saber shines, moskal has diarrhea.'

The inscription (45), which is a folk proverb as well, opposes *козак* 'kozak' and *москаль* 'moskal', with the latter standing for the residents of the Grand Duchy of Moscovia from the 14th-18th centuries — what was traditionally regarded as a symbol of people trying to conquer Ukrainian land. To show that moskal is afraid of the mere look of kozak's saber, the metaphorical description of fear as having diarrhea is applied.

The thematic types of Ukrainian and English clothing inscriptions with metaphors are shown in Table 1:

*Table 1*  
Thematic Classification of Ukrainian and English Clothing Inscriptions with Metaphors

Thematic type \ Language	Ukrainian	English
1. People Characteristics/Description	20 (41,7%)	35 (38%)
1.1 Positive Characteristics	3 (6,3%)	—
1.2 Negative Characteristics	4 (8,3%)	6 (6,5%)
1.3 Tastes and Preferences	1 (2%)	6 (6,5%)
1.4 Lifestyle and Peculiar Features	4 (8,3%)	7 (7,6%)
1.5 Complaining and Making Excuses	—	4 (4,3%)
1.6 Attitude to Other People	3 (6,3%)	3 (3,2%)
1.7 Feelings and Emotions	5 (10,4%)	7 (7,6%)
1.8 Belonging to a Certain Group of People	—	2 (2,2%)

Thematic type \ Language	Ukrainian	English
2. Family and Relations	6 (12,5%)	13 (14,2%)
3. Look and Fashion	–	7 (7,6%)
4. Motivation for Action	5 (10,4%)	20 (21,7%)
5. Didactic Advice	6 (12,5%)	10 (10,9%)
6. Warnings and Threats	–	7 (7,6%)
7. Patriotism and National Identity	11 (22,9%)	–
<i>Total</i>	48 (100%)	92 (100%)

As it can be seen in the table, among Ukrainian and English clothing inscriptions with metaphors the most numerous are those which characterize or describe people. That might be explained by the general anthropocentric nature of the source from which the units under study were taken. Moreover, nearly half of the inscriptions of this type in both languages depict the way people live their lives, their peculiar features and emotions. This fact might prove that the main reason when choosing clothing with inscriptions is to differ from others, to show one's inner world and a unique personality.

A relatively equal number of metaphors in Ukrainian and English inscriptions on clothing are used to describe family life and human relations. This topic is common to mankind and shared by everyone regardless of nationality, culture and beliefs. The second popular thematic type in both languages is *Didactic Advice*. This might be explained by the universality of the topic as well, since people tend to teach others or share ideas which can help one to make important choices or decisions.

Almost a quarter of English clothing inscriptions with metaphors are a motivation or call for action. Such inscriptions mainly provoke people to have fun and not to restrain themselves. Taking into consideration that quite a large number of clothing metaphors are used as warnings or threats, we might assume that English clothing inscriptions under study show the tendency to express enjoyment in disobedience or rebellion. Though the metaphors in the thematic group *Motivation for Action* are relatively numerous among Ukrainian inscriptions as well, the metaphors of this type are aimed to promote positive attitude, hard work and responsibility.

It should be noted that many of English metaphorical clothing inscriptions are the names of popular songs. This fact and that a relatively large number of metaphors depict fashion-related issues and appearance might indicate the importance of mass culture and trends for English speakers, which is not the same in Ukrainian linguocultural environment.

English inscriptions with metaphors are more personality-focused since they show the tendency to concentrate on personal preferences and tastes or try to justify own flaws and drawbacks. On the other hand, in Ukrainian metaphorical clothing inscriptions the vector is outward: they prove the inclination of Ukrainians to characterize or evaluate other people.

A quarter of Ukrainian metaphors on clothing honor patriotism and reveal the problems of national identity. This fact might be explained by the centuries of struggle for independence, the current military conflict in the east of Ukraine and the active process of the nation formation. In general, Ukrainian inscriptions with metaphors tend to shape conscious and patriotic personality.

Our investigation of metaphorical inscriptions on clothing in Ukrainian and English has proved that they can be quite expressive due to the complex nature of the metaphor as a product of language, cognition, pragmatics and social values. The research has led us to several important conclusions.

The communicative nature of the metaphoric clothing inscriptions enabled us to reveal the priorities of the speakers in English and Ukrainian linguocultures. The majority of the concerned inscriptions in both languages are anthropocentric. It might prove that people wearing clothes with inscriptions and prints are trying to communicate with the society through showing their identity and inner world. This generally coincides with current trends in the popularity of various social networks. Metaphorical inscriptions on clothing serve as a kind of effective advertisement of one's feelings, preferences and life principles. At the same time, other popular topics of the metaphorical clothing inscriptions are determined by socio-cultural features of each linguocultural environment. We might assume that the priority for the English ones are the call to be active, disobedient, live to the fullest and without restrictions. Ukrainian metaphorical inscriptions are more focused on shaping a patriotic personality longing for self-development and fighting for the better future of the nation.

#### REFERENCES

- Ahmadi A., Ghazali A. S. "Environmental metaphors in contemporary Indonesian literature". *International Journal of Applied Linguistics and English Literature* 7/3 (2018): 151–155.
- Armon R. "Radio Sensors and Electric Storms: Scientific Metaphors in Media Talks". *Science Communication* 39/4 (2017): 443–465.
- Bedrych Y. "Metaphors of inclusive semantics in the language of science". *Advanced Education* 5 (2016): 21–27.
- Black M. "Metaphor". Black M. *Models and metaphor: Studies in language and philosophy*. Ithaca: Cornell University Press, 1962: 25–47.
- Carston R. *Thoughts and utterances: the pragmatics of explicit communication*. Oxford: Blackwell, 2002.
- Cisneros J.D. "Contaminated Communities: The Metaphor of "Immigrant as Pollutant" in Media Representations of Immigration". *Rhetoric & Public Affairs* 11/4 (2008): 569–601.
- Flusberg S. J., Matlock T., Thibodeau P. H. "War metaphors in public discourse". *Metaphor and Symbol* 33/1 (2018): 1–18.

- Khudoliy A. "Conceptual metaphors in American journalistic texts". *Advanced Education* 10 (2018): 175–184.
- Kövecses Z. *Emotion Concepts*. New York: Springer Science & Business Media, 2012.
- Kryshstal S. M. "Metaphor as a product of language and thinking (comparing English and Russian metaphors)". *International Humanitarian University Herald. Philology* 14 (2015): 119–122.
- Lakoff G., Johnson M. *Metaphors we live by*. Chicago: The University of Chicago Press, 1980.
- Lakoff G., Turner M. *More than cool reason: A field guide to poetic metaphor*. Chicago: University of Chicago Press, 1989.
- Lamb J. P. *Shakespeare in the marketplace of words*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.
- Liu F. "Lexical metaphor as affiliative bond in newspaper editorials: a systemic functional linguistics perspective". *Functional Linguistics* 5/2 (2018): 2–14.
- Liulka O. "The metaphorization phenomenon in the English literature texts. Actualization of the time concept through the metaphorical realization process". *Journal of Modern Science* 42/3 (2019): 109–129.
- Mac Cormac, Earl R. *A cognitive theory of metaphor*. Cambridge: MIT Press, 1985.
- Montagut M., Moragas-Fernández C. M. "The European refugee crisis discourse in the Spanish press: mapping humanization and dehumanization frames through metaphors". *International Journal of Communication* 14 (2020): 69–91.
- Neary C. "Truth is like a vast tree" Metaphor use in Gandhi's autobiographical narration". *Metaphor and the Social World* 7/1 (2017): 103–121.
- Ogarkova A., Soriano C. "Metaphorical and literal profiling in the study of emotions". *Metaphor and Symbol* 33/1 (2018): 19–35.
- Pamies A., Ramos Ruiz I. "Metaphors of economy and economy of metaphors". Mitkov R. (Ed.) *Computational and Corpus-based Phraseology: Recent Advances and Interdisciplinary Approaches* Vol. 2. Geneva: Tradulex, 2017: 60–69.
- Shenker-Osorio A. *Don't buy it: The trouble with talking nonsense about the economy*. Philadelphia: Public Affairs, 2012.
- Smirnova E., Shustova S. "Denominal verbs with metaphorical meanings in British business media discourse A corpus analysis of articles in the "Financial Times". *Metaphor and the Social World* 8/2 (2018): 267–285.
- Sommer E., Weiss D. *Metaphors Dictionary*. Detroit: Visible Ink Press, 2001.
- Sperber D., Wilson D. *Relevance: Communication and Cognition* (2nd ed.). Oxford: Blackwell, 1995.
- Steen G. "The contemporary theory of metaphor - Now new and improved!" *Review of Cognitive Linguistics* 9/1 (2011): 26–64.
- Striuk N. "Semantic classification of metaphors in Ukrainian and English inscriptions on clothing". *Ezikov Svyat (Orbis Linguarum)* 19/1 (2021): 23–33.
- Sullivan K. "Integrating constructional semantics and conceptual metaphor". *Constructions and Frames* 8/2 (2016): 141–165.
- Volmert A., Baran M., Kendall-Taylor N., Lindland E., Haydon A., Arvizu S., Bunten, A. *"Just the Earth doing its own thing": Mapping the gaps between expert and public understandings of oceans and climate change*. Washington: FrameWorks Institute, 2013.
- Wilson D., Sperber D. "Relevance theory". Horn I., Ward G. (Eds.) *Handbook of pragmatics*. Oxford: Blackwell, 2004: 607–632.
- Zeng H., Tay D., Ahrens K. "A multifactorial analysis of metaphors in political discourse Gendered influence in Hong Kong political speeches". *Metaphor and the Social World* 10/1 (2020): 141–168.
- Арутюнова Н. Д. *Теория мейафоры*. Москва: Прогресс, 1990.
- Москвин В. П. *Русская мейафора: параметры классификации. Очерк семиотической теоррии*. Москва: ЛЕНАНД, 2006.
- Arutyunova N. D. *Teoriya metafory*. Moskva: Progress, 1990.
- Moskvin V. P. *Russkaya metafora: parametry klassifikacii. Ocherk semioticheskoy teorii*. Moskva: LENAND, 2006.

Наталија Стрјук

УКРАЈИНСКИ И ЕНГЛЕСКИ МЕТАФОРИЧКИ НАТПИСИ НА ОДЕЋИ:  
КОЛИКО МОГУ БИТИ РЕЧИТИ?

Резиме

Циљ овог чланка јесте анализа украјинских и енглеских метафоричких натписа на одећи помоћу компаративног метода, с освртом на разнолику природу фигура говора. Чланак се бави украјинским и енглеским метафоричким натписима на одећи, прикупљеним с интернета у двогодишњем периоду (2017–2019). Студија показује да метафоризација није једнако типична за обе лингвокултуролошке средине. Истраживање указује на идеје које се преносе преко метафоричких натписа на одећи на оба језика, откривајући најзначајније теме и проблеме за говорнике, као и за друштво уопште. У чланку се утврђује да постоје универзалне тематске групе, типичне за целокупно човечанство, као и специфичне групе, својствене само одређеној лингвокултурној средини, које приказују друштвено-културне и историјске процесе. Ми сматрамо да метафорички натписи на одећи могу бити речити у смислу друштвених преференција, вредности и трендова две различите европске (словенске и германске) лингвокултуролошке средине. Резултат истраживања може послужити као занимљив материјал за социолингвистичке и лингвокултуролошке студије.

*Кључне речи:* метафора, натписи на одећи, лингвокултуролошка средина.



Indira Tukhvatullina  
Kazan Federal University  
itukhvatullina@mail.ru

Firdaus Vagapova  
Kazan Federal University  
vagap.art@mail.ru

## SYNTAX OF METONYMIC PAREMIAS IN ENGLISH, RUSSIAN AND TATAR LANGUAGES

Metonymic proverbs and sayings are the least studied part of modern paremiology. The relevance of this work is associated with the growing interest in Eastern and European languages and intercultural communication, since the study of the paremiology of languages of different structures increases the efficiency of the study of the lexical-semantic and morphological structure of the language, contributes to the enrichment of linguistic and cultural knowledge reflecting the historically established way of life of different peoples. The purpose of the research is to classify and analyze the main lexical and grammatical features of proverbs and sayings of a metonymic nature in three languages: English, Russian and Tatar.

*Keywords:* paremia, metonymy, proverbs, sayings, study, education.

### 1. Introduction

This article will consider metonymic paremias from the point of view of their syntactic structure, which is an interesting and noteworthy aspect, since such paremias have not been thoroughly studied before.

Paremiology as a philological science of modern times dates back to the 19th century. It studies paremias which attract the attention of both folklorists and linguists who use literary and linguistic research methods.

However, an active study of proverbs began in the second half of the 20th century. Since that time the number of monographic researches, collections of scientific works, selected articles devoted to this problem have increased, a generalizing theory was outlined. Such well-known scientists as S. Adalberg, V. Dal, V. Mokienko, M. Nomis, G. Permyakov, I. Snegirev, K. Tarlanov, I. Franko, F. Cermak were involved in study of paremiology.

A proverb is a genre of folklore, an aphoristically concise, figurative, grammatically and logically complete utterance with an instructive meaning, in a rhythmically organized form (“What you sow, so will you reap”). It is “a short parable, judgment, sentence, lesson, expressed bluntly and put into circulation, under the coinage of the nationality.” “A proverb is a flower, a proverb is a berry” [Dal’, 1994].

In accordance with the aims and targets referring to this article, it is necessary to solve the following tasks: 1) to give a brief definition of metonymy and show the place of its use in paremias; 2) to investigate some main syntactical features of metonymic proverbs and sayings in three languages.

The words *metonymy* and *metonym* come from the Greek μετωνυμία, *metōnymía*, “a change of name”, from μετά, *metá*, “after, post, beyond”, and -ωνυμία, *-ōnymía*, a suffix that names, figures of speech, from ὄνομα, *ónyma* or ὄνομα, *ónoma*, “name”.

Metonymic type of proverbs is based on association between something literally named and the thing intended: “who has a fair wife needs more than two eyes” in which the eye stands metonymically for the “sight”.

Metonymy became important in French structuralism through the work of R. Jakobson [12]. In his 1956 essay “The Metaphoric and Metonymic Poles”, Jakobson relates metonymy to the linguistic practice of [syntagmatic] combination and to the literary practice of realism. He explains: “the primacy of the metaphoric process in the literary schools of Romanticism and symbolism has been repeatedly acknowledged, but it is still insufficiently realized that it is the predominance of metonymy which underlies and actually predetermines the so-called ‘realistic’ trend, which belongs to an intermediary stage between the decline of Romanticism and the rise of symbolism and is opposed to both” [12].

Lakoff (1989) defines proverbs as metaphoric in nature, but recently there have been some studies that oppose to this view, and defend that they are metonymic. Metonymy is as much an important cognitive mechanism as metaphor: in both of them we find a mapping process, either from a source domain to a target domain or from a target domain to a source domain. According to Ruiz de Mendoza (1999b: 54), the limits between metaphor and metonymy are not very clear, since we can use metaphors predicatively or metonymies referentially, and we can give a potential metonymy a metaphoric trait, among other things. In fact, the only “distinguishing criterion between metaphor and metonymy is that metonymic mappings are domain internal — they hold a domain inclusion relationship, while domain external mappings are proper of metaphors — that is, mapping takes place across domains” (Kövecses and Radden, 1999; Panther and Thornburg, 1999). This explains why the authors seem to defend the view that metonymy is essential for the interpretation of proverbs. Their recent accounts have convincingly argued that the generic/specific distinction is metonymic in nature, ‘specific’ being a subdomain of ‘generic’. In addition to this observation, we note that the relationship between different language proverbs is not an identifying one but rather of the ‘stand-for’ kind.

It must be admitted that proverbs of metonymic nature are of great interest and exceptional importance to historians and dialectologists of the language. They capture the long-term cultural and historical relationships of different peoples.

Thus, the main target and relevance of this research is the scientific lighting of the ethno-linguistic, stylistic and syntactic peculiarities of Russian, Tatar and English metonymic proverbs and sayings, identified on the basis of samples from dictionaries and literary texts.

The theoretical and methodological corpus of the research is the ideas and concepts of Russian and foreign paremiology presented in the works of N. Arutyunova [1], V. Dal [2], R. Gibbs [3], N. Isanbet [4], J. Lakoff [5], R. Langacker [6], K. Makhmutov [7], V. Meader [8], N. Norrick [9], G. Permyakov [10], A. Potebnya [11]. It has also been extracted from a number of compilations of English, Russian and Tatar proverbs and sayings taken from different dictionaries, such as: “Dictionary of modern English proverbs and sayings”, “English proverbs and sayings and their Russian correspondences”, edited by V. S. Modestov, V. Dahl’s dictionary “Proverbs of the Russian people”, including 30,000 proverbs, Mehmutova L. Ruscha-Tatarcha phraseologik suzlege, Kazan, 1959; Isenbet N. Tatar telenets phraseologik suzlege: 2t, Kazan, 1989–1990; Isenbet N. Tatar halyk mekallare: 3 t, Kazan, 1959–1967; Bayramova L. K. Russian Russian phraseological dictionary of the language Kazan, 1980; Bayramova L. K. Educational thematic Russian Tatar phraseological dictionary, Kazan, 1991; Safiullina F. S. Tatar-Russian phraseological dictionary, Kazan, 2001, which were irreplaceable in doing this research.

## 2. Materials and Methods

The choice of linguistic analyses is determined by the specificity of researched material. In order of the complex analysis of the metonymic proverbs language the following methods were used: descriptive, comparative, historical and lexical-semantic, contrastive method. The main method of research is a descriptive method, which includes such methods as the study of the actual material, compilation, interpretation and classification. By the comparison analysis of the words functioning in different stages of language development as well as for the typological characteristics of the language is used the proverbs comparative method. Comparative-historical method is used for identification of changes in semantics and syntax, for identification of the genetic affiliation of the proverbs vocabulary.

## 3. Results

### 3.1. *Simple sentences as linguistic forms of paremia. One-part and two-part sentences.*

In this section an analysis of original Russian, Tatar and some English proverbs and sayings was carried out, based on comparing simple sentences subdivided into many structural and semantic varieties.

Depending on the structure of the predicative nucleus, one-part and two-part sentences are distinguished, from the way of expressing the subject — nominative-subject and infinitive-subject: *Шутка и веселье — двигатель жизни* (*Joke and fun are the engine of life*); *В здоровом теле- здоровый дух* (*A sound mind in a sound body*); *За невинную кровь ружье ответ потребует* (*For innocent blood, the gun will demand an answer*); *Печаль не уморит, а с ног соьет* (*Sadness will not kill you, but will knock you off your feet*).

The characteristic features of these sentences in paremias: 1) the postulated nature of the utterance; 2) the expression of the ascertaining modality.

*One-piece sentences.*

A one-part sentence, like a two-part one, is one of the structural-semantic types of a simple sentence, but, unlike the latter, its predicative basis is represented by one main member.

Proverbs and sayings with incomplete constructions, in the grammatical structure of which one or more members of sentences are missing, can act as an independent statement, while the meaning of the proverb is not lost: *Деревянный тулуп* (*coffin*), *Время — деньги* (*Time is money*).

Grammatical incompleteness of a sentence may arise due to the absence of both the main and secondary members of the sentence.

1. Skipping a subject or predicate, in which different subjects are compared: their similarity, or difference, or opposition to each other within a single situation is emphasized: *Кровь людская — не водица* (*Human blood is not water*) — *Кеша каны су тугел*; *Дружба дружбе рознь* (*Friendship friendship strife*), etc.

2. Skipping of the minor members of the sentence, which are not always very important in meaning: *Время лечит* (*Time heals*) — *Vakyt davaliy*; *Глаза боятся, руки делают* (*The eyes are afraid — the hands are doing*) — *Koz kurka — kul yolka*.

In English one-piece proverbial sentences are not often found. As a rule, they consist of two nuclear components — subject and predicate: *Promise is debt*; *Appearances are deceitful*; as well as with homogeneous dependent components: *Truth has a good face, but bad clothes*. There are paremia with a compound nominal predicate as one of the means of expressing a constant feature: *Love is blind*; *Poverty is no sin*.

All parts of a proverbial sentence perform important functions and are very closely related to each other and interdependent. Omitting one or another part of a sentence usually leads to a distortion of the meaning of the proverb, for example, if you omit the definition in the proverb: *A watched pot never boils*.

You can often find one-piece pairs with an ellipse, which most often has the character of skipping a predicate, the semantic content of which is obvious from the context. At the same time, the proverb presents the secondary members of the sentence that depend on this predicate, which “attach” this sentence to reality: *Платье черненько, да совесть беленька* (*The dress is black, but the conscience is white*); *Совесть без зубов* (*Conscience without teeth*).

The syntactic status of elliptic sentences is not fully defined. A number of researchers attribute them to incomplete sentences due to the unsubstituted position of the predicate, others refer them to a special type of two-part full sentences, since their communicative self-sufficiency is obvious: *Разум — душе во спасенье, Богу на славу* (*Reason is for the soul to salvation, for God's glory*) — *Belem yörakkə kuət*.

Elliptical structures are a capacious, laconic means of stating a fact in the context of circumstances: *Стенка на стенку* (*Wall to wall*); *Деньги к деньгам* — *Money to money*; *Тауак ике bashly*, etc.

One-piece sentences do not function as a linguistic form of paremias, only verb sentences that are diverse in structure, grammatical meaning and semantic content function: 1) definitely personal: *Тихо идешь — беда догонит; шибко пойдешь — беду догонишь* (*You walk quietly — trouble will catch up; if you go briskly, you will catch up with trouble*); 2) vaguely personal: *Легко пришло, легко ушло* — *Easy came, easy left*; 3) generalized personal: *Сердце руками не уймешь* (*You can't calm your heart with your hands*); 4) impersonal: *Хлеб — соль сном золотят* (*Bread — salt is golden in sleep*); 5) nominative (nominative): *Red speech*.

A special group is made up of generalized personal sentences with the main predicate member, which tells about the action performed by the speaker himself in the past, moreover, the action is prolonged, ordinary or repeated several times: *Домашнее зло к людям не потащишь* (*You cannot drag domestic evil to people*); *Голода за пазухой не спрячешь* (*You can't hide hunger in your bosom*).

Since generalization can be the basis for a conclusion, these sentences easily cross that conditional line beyond which there is no longer a specific narration, but a generalization of personal experience and its expression as “obligatory” for everyone. For example: *Слово не воробей, вылетит — не поймаешь; Слово пуще стрелы разум* (*The word is not a sparrow, if it flies out, you won't catch it; The word more than arrows strikes*) — *Әйткән соз — аткан ук*.

An important feature of generalized personal sentences is their use when expressing only those observations that seem to the speaker to be obligatory, indisputable, since they follow from the objective features of the observed phenomena and situations. The main semantic component in generalized personal sentences is the personal involvement of any person in the observations that make up the content of these sentences, they summarize the speaker's life experience or the collective experience he has learned: *Голь на выдумки хитра* — *Аптыра-сан аптыра* — *nuzha yukna aptyra*.

The productivity of the form of generalized personal sentences for proverbs is not accidental: their generalized form is combined with an edifying meaning; however, these sentences are extremely used in speech and as created from verbal material, and not only as reproducible.

### 3.2. Impersonal sentences.

The semantics of impersonal sentences is characterized by:

1) the state or change in the state of nature, the state of a person or an object (physical, psychological, emotional): *Живет на Кромах, в разных домах* (*Lives on Kromy, in different houses (friendship)*); *Yua bashlasa, ker balaliy* (*Start washing — things multiply*).

2) an action taking place against the will of the subject: *Сердцу не прикажешь* (*You cannot order the heart*).

In the Tatar language, the adverb in *-yp* together with the verb *bul* acts as the subject in the impersonal sentence — perhaps, less often, the infinitive with the predicative word *ardent* can be used as the main member: *Ashtan oly bulip bulmy*. In Russian, this type of semantics is conveyed by infinitive sentences: *Без соли, без хлеба — худая беседа* (*Without salt, without bread — bad conversation*).

The English language uses sentences introduced by the pronoun *it*: *It is an ill wind that blows no good*.

### 3.3. Compound proverbial sentences with metonymic hyphens.

Along with simple sentences, a fairly frequent way of structuring is complex, first of all, non-union and complex sentences. They have the ability to give speech liveliness, simplicity and expressiveness, they constitute an active link among complex sentences. These constructions play the role of a genre model in many proverbs.

A complex sentence is a structural-semantic and intonational unity of two or more predicative parts, correlated with simple one-part and two-part sentences.

The selection of subtypes within complex sentences is based on taking into account the nature of the unions connecting their parts. Conjunctions *a / and; but / but* in Russian and English proverbs serve to express the comparative relations between parts of a compound sentence: *Ртом болезнь входит, а беда выходит* (*With the mouth, the disease enters, and the trouble comes out*); *Bread is the staff of life, but beer's life itself*.

A more active adversary alliance is in Russian proverbs: *Все хвалят добро, да не всех хвалят оно* (*Everyone praises good, but not everyone is praised by it*); *Мал грех, да большую беду несет (творит)* (*Small sin, but great misfortune (creates)*); *Хоть гол обман, да прав* (*Though the goal is a deception, it is right*); *Казна с голоду не уморит, да и досыта не накормит* (*The treasury will not starve to death, and will not feed them to their fill*).

While the Tatar language is aimed at non-union sentences: *Жулы сыак сыдырты, сalkын эчанны тындырты; Авыру batmanlap kerə, myskallap chyga*.

Unionless compound sentences, parts of which are interconnected by intonation of opposition, are the most common constructions. They express the attitude of opposition, which establishes the general pattern of judgments and the

peculiarity of this genre of folklore. The relationship of opposition is complicated by various semantic shades.

1) With complete opposition, the combined components oppose each other term by term: *Добро не умрет, а худо пропадет* (*Good will not die, but badly will disappear*) — *Yakhshylyk tora, yamanlyk yugala*; *Правда горькая, а ложь сладкая* (*The truth is bitter, but the lie is sweet*) — *Накыкат ачы, yalgan tatly*; *Ученье — свет, неученье — тьма* — *Gylemlek — nur, nadanlyk — hur* (*Learning is light, ignorance is darkness*), etc.

A complete opposition is sometimes created due to the general context of the proverb: *Гора с горой не сходится, а человек с человеком сходится* — *Tau tauga kushylmas, il ilgə kushylyr* (*A mountain does not converge with a mountain, but a person converges with a person*).

2) When combining units are opposed in some of their parts (subject and predicate; definition and predicate; subject and complement; secondary members, etc.), at the same time having a common point of contact, expressed in the community of a member or group members (lexical repetitions); in this case, an incomplete opposition is formed: *Совесть без зубов, а загрызет* — *Oyatnuñ teshe bulmasa da khimerə* (*Conscience has no teeth, but it will gnaw*), *Хмель шумит — ум молчит, etc.*

3) The relation of moderate opposition, in which the affirmation is opposed to denial or vice versa: *Богатство — не опора, единство — опора* — *Altyn dəyləyt tygel, goylem dəylət* (*Wealth is not a support, unity is a support*), etc.

4) Opposition of such constituent parts of a complex whole, which denote the gradation of the same meaning. At the same time numerals (especially in Russian and Tatar languages), counting words, adjectives and adverbs in a comparative or superlative degree play an important role: *Один с сошкой, а семеро с ложкой*; *Үөзнә дә ак иткән — ики, сүзнә дә ак иткән — ики*; *Язык мягок: что хочет, то и лопочет (чего не хочет, и то лопочет)* — *The language is soft: what it wants, it babbles (what it doesn't want, it babbles)* — *Тәмле дә тел, тәмsez дә тел*; *Слово острее меча (The word is sharper than a sword)* — *Tel kylychtan ytken, kaləm teldən də ytken*; *Сказанное слово — серебряное, не сказанное — золотое (The spoken word — silver, not spoken — golden)* — *Suzeñ көmesh bulsa, endəштəвөң altyn, etc.*

Often in proverbial sentences, various linguistic means are used to express opposition relations, the most important of which is antonymy. In proverbs, not only ready-made lexical already existing in the language are used, but also contextual antonyms. They are especially colorfully reflected in Russian paremias: *Волосы длинные, ум короткий* (*The hair is long, but the mind is short*) — *Чәч озун, акыл куска*; *Плоть немощна, а душа грешна* (*The flesh is weak, and the soul is sinful*); *Сказка складом, песня ладом красна* (*A fairy tale in a warehouse, the song is red in color*); *Доля во времени живет, бездолье в безвременье* (*A share in time lives, an empty space in timelessness*); *Белое — венчальное, черное — печальное* (*White is wedding, black is sad*).

It should be noted that in some Russian and Tatar proverbs, the affixes of belonging related to the word in the second component play a decisive role. Russians: *Плоть немощна, а душа грешна* (*The flesh is sinful, but the soul is good*); *Видит глаз, да рука не сгнет* (*The eye sees, but the hand will not bend*). Tatar: *Дөня үтәр дә китәр, Калган безгә җитәр*.

### Discussion

The study of syntactic metonymy in proverbs is undoubtedly consistent with new trends in the coverage of metonymy in linguistics.

R. Gibbs describes metonymy as an integral part of everyday thinking and speech activity (Gibbs 1999: 61). That is why people of different nations have always used the expressive means of speech in paremias to make them more vivid and colourful.

R. Langacker puts forward the idea of a metonymic grammar within the framework of cognitive grammar (Langacker 2009). According to R. Langacker, the metonymic nature of grammar consists in the fact that the information transmitted by its means is not exhausted by their generally accepted meanings (Langacker 2009: 46).

In our article, we made an attempt to compare the metonymic proverbs of different structured languages in terms of syntax, which in the end turned out to be quite complex and voluminous work. In addition, not all proverbs can be observed pure metonymic transfer, in some of them there are similarities with metaphor. However, we relied on the works of well-known linguists (Apresyan, Arutyunova, R. Gibbs, R. Langacker, Lakoff), who gave arguments regarding various cases of metonymy: ‘...one entity used to refer to another one. Metaphor and metonymy are different types of processes. A metaphor is primarily a way of comprehending one thing in terms of another, and thus its main function is to provide understanding’ (Lakoff 1980: 62). Like a metaphor, metonymy cannot be considered ‘as a set of random and arbitrary contexts of use. Metonymic concepts are also organized systematically’. Their consistency can be illustrated by the following representative examples that are characteristic of our culture: *На воре шапка горит; Бритва скребет, а слово режет; Капля такта дороже потоков остроловия*.

However, it should be said that the syntax itself is given a very modest place in the study of metonymic processes that has been outlined in recent linguistics. We could hardly find a lot of papers with deep research on this topic.

### Conclusion

In conclusion, I would like to note that the analysis of proverbs and sayings made it possible to identify the most common sentence structures in the Tatar and Russian languages. A characteristic feature of the syntactic structure of these languages is the simultaneous functioning in the language of several syntactic

structures of the sentence (nominative and binominative) and the dependence of the syntactic structure of the sentence on the semantics of the predicate verb.

In the system of Tatar paremias, repetitions, antonyms, synonyms are widely used to support structural and semantic relations along with grammatical means (affixes of belonging, indicators of negation); syntactic parallelism, semantic contraction, ellipsis, etc. The syntactic structure of the paremias is fixed by rhythmic organization, rhyme and euphony.

However, it should be noted that it is not always easy to find complete equivalents with metonymic hyphens for different-structured proverbs. It was especially difficult to find English paremias of a metonymic nature, since they are characterized by a number of features: 1) indefinitely personal and impersonal proverbs without a subject are characteristic only of the Russian language (rarely Tatar); the same content can be designed grammatically in different ways: in some cases, the subject is represented in the sentence in the form of the subject: *Hunger is the best sauce*, in others — the subject is outside the sentence. English paremias are more homogeneous: *Appetite comes with eating*.

The scientific novelty and theoretical significance of the study lies in the fact that for the first time it considers metonymic paremias in three languages (Russian, English and Tatar), identifies the features and differences in different linguistic aspects.

#### REFERENCES

- Arutyunova Nina (ed.). "Metonimiya". *Yazykoznanie. Bol'shoy enciklopedicheskij slovar'*. Moskva: Bol'shaya Rossijskaya enciklopediya, 2000.
- Dal' Vladimir. *Posloviy russkogo naroda*. Moskva: NNN, 1994.
- Gibbs Raymond. "Speaking and Thinking with Metonymy". K-U Panther & G. Radden. *Metonymy in language and thought*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1999: 61–76.
- Isanbet Naki. *Tatar halik mekal' lere*. Kazan: Tatarskoe knizhnoe izdatel'stvo, 2010.
- Jakobson Roman. "The Metaphoric and Metonymic Poles". Dirven René, Pörrings Ralf (eds.). *Metaphor and Metonymy in Comparison and Contrast*. Berlin — New York: Mouton de Gruyter, 1956: 41–48.
- Lakoff George, Johnson Mark. *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.
- Langacker Ronald. *Metonymy in Grammar. Investigations in Cognitive Grammar*. Berlin, New York: De Gruyter Mouton, 2009: 40–59.
- Mahmutov Huziahmet. *Aforisticheskie zhanry tatarskogo fol'klora*. DOKtorskaya dissertaciya. Kazan', 1995.
- Mieder Wolfgang. *Proverbs: A Handbook*. London: Greenwood Press, 2004
- Norrick Neal. *How Proverbs Mean? Semantic Studies in English Proverbs*. Amsterdam: Mouton, 1985.
- Permyakov Grigorij. *Ot pogovorki do skazki (Zametki po obshchej teorii klishe)*. Moskva: Nauka, 1970.
- Potebnya Aleksandr. *Iz lekcij po teorii slovesnosti. Basnya. Poslovica. Pogovorka*. Moskva: Krasand, 2011.

Индира Тухватулина, Фирдаус Вагапова

СИНТАКСА МЕТОНИМИЈСКИХ ПАРЕМИЈА  
У ЕНГЛЕСКОМ, РУСКОМ И ТАТАРСКОМ ЈЕЗИКУ

Резиме

Метонимијске изреке и пословице су најмање изучени део модерне паремиологије. Актуелност овог рада је повезана с растућим интересовањем за источне и европске језике, као и за интеркултуролошку комуникацију, будући да проучавање паремиологије језика различитих структура повећава ефикасност изучавања лексичко-семантичке и морфолошке структуре језика, али и доприноси богаћењу лингвистичког и културолошког знања, које осликава историјски одређен начин живота различитих народа. Циљ рада јесте анализа и класификација главних лексичких и граматичких обележја пословица и изрека метонимијске природе у три језика: енглеском, руском и татарском.

*Кључне речи:* паремија, метонимија, пословице, изреке, проучавање, образовање.

Михаил Вайскопф  
Еврейский университет в Иерусалиме  
michweisskopf@gmail.com

Michael Weisskopf  
Hebrew University of Jerusalem  
michweisskopf@gmail.com

НЕТКИ ЦЕЦИЛИИ Ц.  
О РОМАНЕ НАБОВОВА *ПРИГЛАШЕНИЕ НА КАЗНЬ*  
THE NONNONS OF CECILIA C.  
ON NABOKOV'S NOVEL *INVITATION TO A BEHEADING*

В работе прослеживаются источники знаменитого романа, не включавшиеся ранее в набоквиану. В частности, в его основной коллизии отразились эстетические суждения Ю. Айхенвальда. Что касается сюжетных претекстов *Приглашения на казнь*, то в число важнейших из них входят *Мемуары* Генриха Гейне, а именно, описанная там история любви между самим мемуаристом и дочерью палача. С другой стороны, в религиозно-философском плане роман опирается на Веданту, которая дает ключ к его сокровенной символике. Речь идет о загадочных, искажающих реальность, «нетках» из рассказа Цецилии Ц. — матери героя. Набоков шифрует и фонетически обыгрывает в этих «нетках» гносеологическую мантру индуизма — «neti neti». В соответствии с *Упанишадами* в книге очерчена как потусторонняя предыстория Цницинната, так и обретенная им истина, открывающая путь к бессмертию.

*Ключевые слова:* Упанишады, Шопенгауэр, Айхенвальд, Гейне, Гофман, нетки, палачи.

The work traces some sources of the famous novel hitherto not included in Nabokoviana. It seems that Yurii Aikhenval'd aesthetic judgments were reflected in its main collision. One important pretext for some turns in the plot of *Invitation to a Beheading* must be Heinrich Heine *Memoirs*, namely, a love story described there between the memoirist as a young boy and the daughter of the town's executioner. Speaking of religious and philosophical conceptions, it seems likely that the novel relies on Vedanta, which may be the source of its innermost fire symbolism. The mysterious reality-distorting toys "netki" ("nonnons") described by the hero's mother Cecilia C. are in all probability connected to the concept of "neti neti" (not this, not this) — the double negation which is an epistemological mantra in Hinduism denying illusions of the lowly reality. In many passages of the novel Nabokov plays phonetic games around the words "to" (this), "ne to" (not this) and their derivatives. It is the *Upanishads* that one finally finds a glimpse of the true reality, "this" which is a spark of fire. Seen in this perspective, in *Invitation to a Beheading* both the hero's enigmatic origin and the nature of his revelation of immortality can be explained.

*Key words:* Upanishads, Schopenhauer, Aikhenval'd, Heine, Hoffmann, netki/nonnons, executioners.

В настоящей публикации я пытаюсь выявить еще не учтенные источники знаменитого (а на мой взгляд, лучшего) романа Набокова — *Приглашение на казнь* (1935–1936, отд. изд. 1938), приобщив к ним созвучный материал из *Отчаяния*, написанного несколько ранее (1934). Важную сюжетообразующую функцию получили там суждения Ю. И. Айхенвальда — его старшего друга и наставника (об их взаимоотношениях см. Бойд 2010: 236, 302, 319, 337–338). Напомню, что Герман, герой и повествователь *Отчаяния*, одержим идеей дублей, двойничества, копирования. Живописец Ардалион ему возражает: «... художник видит именно разницу. Сходство видит профан» (Набоков 2000, 3: 421)<sup>1</sup>. На деле, однако, он просто повторяет вступление критика к его «Силуэтам русских писателей»: «Разница, а не сходство <...> — вот что отличает главное в искусстве» (Айхенвальд 1994: 17). Непониманием этой уникальности мотивировано будет само поражение Германа, убийцы и несостоявшегося творца.

В основе личности, продолжает автор *Силуэтов*, «лежит та душевная субстанция, которая все объясняет, сама *необъяснимая*, которая служит ключом ко всему, сама же роковым образом и *навсегда остается замкнутой* для нашего познания, являет собой *гносеологическую тайну*»<sup>2</sup> (Айхенвальд 1994: 21). Критик адаптирует здесь к собственной эстетике переведенного им Шопенгауэра с его учением об эмпирическом и умопостигаемом характере. У Набокова именно эта «гносеологическая тайна» навлекает ненависть на Цинцинната, повинного в глазах общества «в *гносеологической гнусности*»<sup>3</sup>, обозначенной, в свою очередь, лишь «обиняками вроде: *непроницаемость, непрозрачность, препона*» (4: 87).

По словам Айхенвальда, безотносительно к «среде» писателя и любым внешним влияниям, «как много бы ни вычитывали мы чужого из его личности, мы все равно *в конце концов натолкнемся на него самого, на его самочинность, на его aseitas*, — *то неразложимое и последнее ядро*, в котором — вся суть, которое не может быть выведено ниоткуда» (Айхенвальд 1994: 20–21). В «Приглашении» процесс высвобождения духовного ядра из-под чуждых напластований завершается для Цинцинната тождественным итогом: «Я снимаю с себя оболочку за оболочкой и наконец... не знаю, как описать, — но вот что я знаю: *я дохожу путем постепенного разоблачения до последней, неделимой, твердой, сияющей точки, и эта точка говорит: я есмь!...*» (4: 98). Вскоре мы вернемся к этой онтологической сущности, но уже на другом материале.

Что касается темы казни у Набокова, то многие ее источники или аналоги найдены и подытожены в превосходной статье А. А. Доли-

<sup>1</sup> Все дальнейшие ссылки на собр. соч. Набокова даются в самом тексте с указанием тома и страницы, но без повторения его имени и даты публикации.

<sup>2</sup> Во всех цитатах курсив мой: *МВ*. Пояснения или уточнения внутри цитат взяты в квадратные скобки, графические выделения оригинала переданы разрядкой.

<sup>3</sup> В английской редакции — более откровенное «*гностической*»; вообще же на английском вместо «гносеологии» использовался термин *epistemology*.

нина «“Искусство палача”: Заметки к теме смертной казни у Набокова» (Долинин 2019: 303–320). Тем не менее от комментатора ускользнули другие чрезвычайно значимые претексты романа.

Начнем с Генриха Гейне, который в России всегда был одним из самых почитаемых западных поэтов. В юности Набоков даже переводил его стихи, несмотря на свое слабое знакомство с немецким языком (Бойд 2010: 175). Но позднее в Германии, уже после 1933 года, он, очевидно, увлекся его прозой — точнее, *Мемуарами* (публиковавшимися лишь в их уцелевшей краткой версии). Вероятно, само обращение к ним стимулировала теперь ненависть нацистов к Гейне: тотальный бойкот, помпезное сбрасывание его статуи в Рейн и прочие поношения. В данном же случае интересу способствовала, судя по всему, нетривиально поданная в *Мемуарах* тема палачей и казней, предельно актуализированная политическим террором.

У Сирина она наметилась уже в *Отчаянии*, где к упомянутому влиянию Айхенвальда отчетливо примешалось воздействие Гейне. Готовясь к своей неминуемой казни за убийство, Герман строит скептические гипотезы об имитациях и оригиналах в загробном мире. Если в раю умершего «встречают дорогие покойники», размышляет герой, то «никакая душа на том свете не будет уверена, что ласковые, родные души, окружившие ее, не ряженые демоны» (3: 458–459). Его опасения, однако, упредил Гейне, заметивший в *Мемуарах*, что как на небе, так и в делах любви, «не знаешь, с кем ты тут или там встретился — с чертом ли, который замаскировался ангелом, или с ангелом, который замаскировался чертом» (Гейне 1904: 534).

Прочитированную сентенцию мемуарист присоединяет к рассказу о своей дюссельдорфской юношеской любви к шестнадцатилетней Зефхен (Йозефе) — дочери, племяннице и внучке палачей. Как раз эта история и отозвалась в «Приглашении на казнь».

Росшая в одиночестве Зефхен отличалась столь же «величайшею строптивостью и дикостью» (Гейне 1904: 520), что и набоковская двенадцатилетняя Эммочка, — «дикое, беспокойное дитя» (4: 70). Эммочка тоже дочь палача, вернее, его главного подручного — Родрига Ивановича, директора тюрьмы; он же, при других бутафорских оказиях, сердобольный мужик Родион, ее простонародный «тятка» (4: 90). Впрочем, «роковым мужиком» Цинциннат заочно называл и самого ката.

Немаловажен и специфический колорит Зефхен: «Волосы у нее были рыжие, совсем кроваво-красные, и спадали длинными прядями на плечи, так что она могла завязывать их ниже подбородка. Но это придавало ей такой вид, как будто ей перерезали шею, и из этого места красными струями вытекает кровь» (Гейне 1904: 528). Напомню заодно о том «*фаршике*», который у осужденного на декапитацию Цинцинната попросит связать для себя Родион (4: 133). В его портрете нагнетается тот же фамильно-палаческий цвет: «тятка» Эммочки декорирован «*курчаво-красной*», «*жарко-рыжей бородицей*», «*рыжей грудью*», а для вящей аллегорической нагляд-

ности он «разевает *ярко-красный рот*», — и весь этот однотонный ряд попытожен будет *ярко-красным* эшафотом (4: 59, 83, 116, 124, 142, 172).

Не лишенная обаяния Эммочка раскрашена Набоковым совсем иначе, однако типологическая близость к предшественнице проглядывает в самих ее повадках. Если каждое движение Зефхен, по высокопарному замечанию мемуариста, «выражало собой музыку ее души» (Гейне 1904: 527), то Эммочка наделена неумемной тягой к хореографии. После ее отъезда Родион жалуется Цинциннату: «Скучно, ой скучно будет нам без дочки, ведь как летала, да песни играла...» (4: 152). Артистические пристрастия не чужды, впрочем, и самому «тягъке», который изначально стилизует себя под оперного певца и даже «поет хором», а со смертником танцует «тур вальса» (4: 48, 59). Подруга юного Гейне тоже была певуньей и «знала много старых народных песен», придавших, как он вспоминает, его поэтическим дебютам «мрачный и суровый колорит, такой же, какой лег на эпизод, в то время бросивший кровавые тени на мою молодую жизнь и на мои мысли» (Гейне 1904: 528).

Таких эпизодов, собственно, была два, но они как бы срослись воедино. Одна из песен Зефхен, любовно-палаческая, заканчивалась куплетом о предстоящем обезглавливании девушки, готовой, однако, лобзать меч своего губителя. Однажды, повествует Гейне, его так потрясло это пение, что «мы оба с рыданием *бросились друг другу в объятия, не говорили ни слова почти час*, и слезы до того застилали нам глаза, что мы смотрели друг на друга, как бы сквозь завесу» (Гейне 1904: 528–529). У Набокова с этой сценой аукаются шутовские псевдопризнания м-сье Пьера перед его приспешниками: «... Иногда, в тихом молчании, мы сидели рядом, почти *обнявшись*, сумерничая, каждый думая свою думу, и *оба сливались, как две реки*, лишь только мы открывали уста» (4: 155). Спародированный в его фразе зачин *Мцыри* — «Там, где сливаясь шумят Обнявшись, Будто две сестры, Струи Арагвы и Куры...», — только травестийная дань писателя родной русской романтике<sup>4</sup>, очередной из ее многочисленных маркеров, орнаментирующий здесь слои более насущных традиций. И если у мемуариста говорилось о нежных объятиях плачущей дочери палача, то у Набокова — о самом палаче, якобы растроганном мнимой отзывчивостью жертвы: «Не знаю, как вам, но *мне хочется плакать. И это — хорошее чувство. Плачьте*, не удерживайте этих здоровых слез» (4: 111).

Гейне вспоминает, как в другой раз Зефхен извлекла из кладовой огромный дедовский меч, «которым была обезглавлена уже сотня горемык» и которым она перед ним принялась махать очень сильно, напевая при этом с плутовски угрожающим видом:

<sup>4</sup> К сюжету Гейне, возможно, был адаптирован и шарж на архаично-сентиментальную отечественную народность, разыгранный Родионом, — слезоточивым, как влюбленные в *Мемуарах*: «Очень жалко стало мне их <...> А сам реву, — вот истинное слово — реву...» (4: 66).

Хочешь ли ты меч обнаженный лобзать,  
Меч, ниспосланный Богом самим?

Тут он бросился целовать подругу, не выпускавшую, однако, из рук орудия казни (Гейне 1904: 533–534). Впору напомнить пародийно-сексуальные — вернее, гомосексуальные — обертоны в изображении Пьера и его подручных. Сперва директор тюрьмы игриво назвал ката будущим «суженым» смертника (4: 51), а последнего, в свою очередь, сравнил затем с «красной девицей» Родион (4: 91). И здесь, и ниже («красный день!»; «красная магия!») примечательна двусмысленность шаблонного цветового эпитета. Мотив «суженого» замыкают эротические излияния самого палача, которые под занавес тот доведет до прямой аналогии между казнью и браком (4: 154–155).

В своей уютной камере, куда Пьер загнал безответного Цинцинната, он сопоставляет приговоренного с «краснеющей невестой», объясняется в «крепкой любви» к нему — и не прерывая лирики, достает топор из футляра в углу. При этом он настойчиво приписывает жертве встречные чувства: «Я тоже возбужден, я тоже не владею собой, вы должны это понять...» (4: 146–147). Итак, палаческому мечу ожесточенно флиртующей Зефхен, принесенному ею из кладовой, соответствует извлеченный из футляра топор сексуально взбудораженного Пьера<sup>5</sup>.

Как бы то ни было, обращение к Гейне, несмотря на его злободневно-политический подтекст, сигнализирует о том, что, наряду с русской, немецкая романтика, по-прежнему сохраняла для Сирина немалую значимость — которая в других ситуациях шла вразрез даже с его германофобией. Быть может, именно в немецко-романтическом наследии мы найдем и один из импульсов к трансцендентальной проблематике *Приглашения*.

Над повальным оккультизмом Набоков часто подсмеивался, но контуры тайноведения различимы, например, в его «Занятом человеке» 1931 г., где тревога героя по поводу случайных опасностей, подстерегающих умершего при переходе в загробную жизнь [Набоков 2000, 3: 558], внушена, по-видимому, тибетской *Книгой мертвых* — *Бардо Тхёдол*, в 1927 г. переведенной на английский язык и ставшей сенсацией. «Почти дословную цитату» из нее О. А. Дмитриенко обнаружила в *Даре* (Дмитриенко 2014: 157) — несмотря на акцентированную отчужденность описанных там энтмологических странствий от буддийских травелогов («все врут в Тибете»).

Тактика декларативного отречения от расхожих верований, как известно, вообще очень характерна для Набокова, но она мало что говорит о его подлинных интересах, куда входила и восточная мистика. В *Приглаше-*

<sup>5</sup> Не забыта и музыкальная аура гейневского текста. Когда Цинциннат впервые увидел Пьера, он успел заметить и этот его «большой продолговатый футляр, вроде как для *тромбона*» (4: 78); а в только что описанной сцене эротического ажиотажа, овладевшего палачом, снова могло показаться, что в футляре хранится «*музыкальный инструмент*» (4: 146). Вполне допустимо, что этот ход навеяла автору официальная меломания национал-социализма.

нии на казнь само ее присутствие маркировано, помимо прочего, аллюзией на гофмановский «Золотой горшок», прочитанный Набоковым, очевидно, в классическом переводе Вл. Соловьева. Полудружественный библиотекарь зачем-то приносит Цинциннату восточные, написанные «по-арабски, что ли», томики — «мелкий, густой, узористый набор, с какими-то точками и живчиками внутри серпчатых букв» (4: 121). Образчиком для них послужили, безусловно, те загадочные арабские манускрипты, которые гофмановский Ансельм копировал для своего мистического покровителя — тайного архивариуса Линдхорста: «странно сплетавшиеся знаки», «множество точек, черточек, штрихов и закорючек» (Гофман 1991: 234). Незадолго до казни Цинциннат вернет книги библиотекарю: «Я, увы, еще не успел изучить восточные языки <...> Ничего, душа наверстает» (4: 158).

С подачи Дж. Мойнихена С. С. Давыдов в 1982 году продемонстрировал гностическую символику *Приглашения*, а через много лет доработал эту трактовку (Давыдов 2004: 71–126). С тайным гнозисом соотнес он и упомянутые письма, озадачившие Цинциннату<sup>6</sup>. Я должен уточнить все же, что здесь нет никакого противоречия с указанным мной гофмановским претекстом, если принять во внимание мощную гностическую составную как всего немецкого, так и производного от него русского романтизма (Вайскопф 2012: 72–83 и др.), из которого, собственно говоря, и возник писатель Сири (Вайскопф 2018: 30).

Гностическую доминанту Давыдова внушительно дополнил и подправил, однако, В. Е. Александров в новаторской монографии *Набоков и потусторонность*. По-английски она вышла в 1991-м, а ее первый русский перевод 1999 года автор снабдил предисловием, где заявил: «Даже самое пространное обозрение набоковианы последних лет не побудило бы меня внести сколь-нибудь существенные коррективы в развиваемые мною идеи», особенно с учетом того, что «многие почитатели набоковского гения все еще скептически относятся к метафизическому истолкованию ”потусторонности”». Ту же мысль, сохранившую и сегодня печальную актуальность, он повторил в недавнем русском переиздании своего труда (Александров 2017: 5–6). Суть его возражений Давыдову заключается в том, что помимо гностических, в романе «большую роль играют и неоплатонические верования Набокова», — настолько большую, что без них *Приглашения* просто не понять: ведь ненавистная гностикам материя здесь «лишь несовершенная копия духовной реальности» (Александров 2017: 110, 130). Вместе с тем, напоминает он, Набокова всегда отличал потрясающий «дар воспроизведения чувственных деталей» (Александров 2017: 129), обусловленный его любовью к природе — а очень часто и к вещному миру.

На мой взгляд, в лице Сирина, при всей его изумительной самобытности, мы встречаемся с извечной двойственностью романтической школы

<sup>6</sup> О гностических представлениях в *Приглашении* см. также (Ханзен-Лёве 2016: 173–173).

(включая ее модернистскую фазу первой трети XX века). Действительно, романтизм по необходимости сочетает в себе полярные — дуалистические и пантеистические — тенденции, и он просто немыслим без базовых противоречий такого или смежного рода. Попыткой компромисса между ними стало то, что Флоровский, говоря еще о теософии александровского времени, впитанной ранними русскими романтиками, назвал «платонизирующим гностицизмом».

У Набокова подобная двойственность распространялась, в духе времени, на механические игрушки, как и на кукол, что особенно заметно было, конечно, уже в *Короле, даме, вальсе*. Тот враждебно-гностический показ опредмеченных персонажей, что решительно возобладает затем в *Приглашении*, ставит вопрос и о его литературно-исторических предпосылках. Здесь нам поможет ценное наблюдение О. Сконечной, которая в своих комментариях к роману продемонстрировала, что сама связь темы предстоящей казни с фальшивым, злобным царством игры и кукол у Набокова восходит, среди прочего, к знаменитому «Рассказу о семи повешенных» Леонида Андреева: «И с первого дня тюрьмы люди и жизнь превратились для него в не постижимо ужасный мир призраков и механических кукол...» (4: 615).

Логично предположить, что за этой трактовкой стоит именно гофмановская традиция, которая бурно пробудилась как раз в начале XX столетия — и вскоре, под влиянием ошеломительных индустриально-информационных новаций, эволюционировала в пресловутую роботехнику, чреватую «бунтом машин» и пр. В своем ярком докладе на Набоковских чтениях 2015 года «Реквизит пуппенмейстера: предметный мир Владимира Набокова» В. Полищук убедительно показала, что враждебные куклы, стерегущие Цинциннату, отчасти восходят к гофмановским автоматам (Полищук 2022: 185–196). Мне остается добавить, что и те, в свою очередь, суть изделия гностического демона-демиурга, ставшего на земле механиком или оптиком (Вайскопф 2012: 158–159).

Многоуровневый философски-эстетический разбор *Приглашения*, проведенный Александровым в третьей главе его книги (Александров 2017: 105–131), сам по себе приглашает нас к расширенным поискам метафизического субстрата романа. Они привели меня к тому выводу, что религиозно-философский строй *Приглашения на казнь* энергично стимулирован был древнеиндийской мыслью, вобравшей в себя и дуалистический и мистический пласты, — как, в той или иной степени, все мировые религии. Я не берусь затрагивать бездонный вопрос, насколько и гностицизм, и платонизм подпитывались индийской мыслью, — но вот для их набоковской рецепции Веданта оказалась весьма релевантной.

К толчее деформированных, искаженных подобию, заполняющих роман, прибавляются пресловутые «нетки», о которых вспоминает Цецилия Ц., навещая сына перед казнью. Это «абсолютно нелепые предметы»,

обретавшие свою истинную форму<sup>7</sup> только в особом, кривом зеркале: «нет на нет давало да, все восстанавливалось, все было хорошо, — и вот из бесформенной пестряди получался в зеркале чудный стройный образ» (4: 128–129). По моему мнению, «нет на нет» и само слово *нетки* кодируют знаменитую индуистскую формулу «*neti neti*»: «не то, не то», или «не то, не это» — обозначение негации из Упанишад, отвергающих положительные определения непостижимого светозарного Атмана (в принципе тождественного всему мировому Брахману)<sup>8</sup>.

Уже с первых страниц своего главного труда — *Мир как воля и представление* — Веданту превозносил чтимый Набоковым Шопенгауэр, истовый приверженец индийской мудрости (усвоенной им в латинском переводе); в том же трактате появился и придуманный им термин «покрывало Майи». Агностицизм Шопенгауэра — изначально замешанный, естественно, на Канте — историки философии увязывают и с понятием *neti neti* (*kein Das, kein Das*) (Marzécki 2002: 150). Страстным панегиристом мыслителя сделался, в свою очередь, Пауль Дейссен (Deussen), великий немецкий индолог и переводчик *Упанишад*, хорошо известный также в России — где в 1905 г. вышла по-русски его книга *Веданта и Платон*. На родине Набокова влечение к индуизму, насаждавшееся, в частности, Е. Блаватской, совпало с теософским бумом, начавшимся около 1908 года и захватившим (сперва в явной, потом в конспиративной форме) всю первую треть столетия.

К началу XX века самым маститым переводчиком Шопенгауэра на русский стал Айхенвальд. Возможно, именно при этом посредстве у его молодого друга пробудился интерес к *Упанишадам*, хотя, по существу дела, прямой необходимости в таком содействии не возникало. Мистические настроения эмигранты в изобилии привезли с собой в «русский Берлин» — центр и рассадник теософской эклектики. Вообще же в Европе индийская мистика, наряду с тибетской, давно была у всех на слуху — да и сама Индия оставалась обетованной землей романтизма. Популярной, в частности, благодаря йоге, была и мантра «*neti neti*», — а сегодняшний читатель найдет ее в несусветных количествах на просторах интернета.

Упанишады цитируются здесь в довольно позднем (1960-е гг.), зато великолепном русском переводе профессора Александра Яковлевича Сыркина, которому я бесконечно благодарен за его щедрые советы и пояснения. И только я, разумеется, несу ответственность за любые возможные ошибки или неточности в толковании текста.

<sup>7</sup> Согласно остроумному предположению В. Полищук, высказанному ею в докладе 2015 года, прообразами набоковских неток могли послужить «анаморфные игрушки или картинки, известные еще со времен Возрождения» и использовавшиеся как для развлечения, так и для передачи запрещенной информации. Я сомневаюсь, однако, что Набоков имел о них представление. Пользуюсь случаем, чтобы поблагодарить автора за то, что она любезно ознакомила меня с текстом своего содержательного и увлекательного выступления.

<sup>8</sup> В английском переводе Дмитрия Набокова, согласованном с автором, «нетки» заменены на “nonnons”, но, как и в акустике исходного «*neti-neti*», здесь удержано двойное отрицание: non-non: (Nabokov 1989: 135).

Формула «нет-нет» в *Приглашении на казнь* нагнетается исподволь: «Но все это — не то»; «И все это — не так, не совсем так»; «Не так, не так...». Фатальным «не то» окажется и стук, принимаемый было узником за некую весть о спасении: сначала «ток, ток, ток» на встрече с Эммочкой (4: 89–90), потом, в камере, «тэк, тэк, тэк» и опять «ток-ток-ток» (4: 100–102). Стакато аллитерированных надежд и разочарований, перекаты «то» и «не то», стянутые воедино, обыгрывают акустику «неток»: там «все проникнуто той забавностью...»; «Там сияет то зеркало...», — но и здесь, на земле, герой уже «знал то, что знать невозможно», и у него все «еще болит то место памяти...»; ср.: «то есть первый раз...»; «Хорошо же запомнился тот день! Должно быть, я тогда только что научился выводить буквы...» (4: 100, 102, 104).

Описанное Цецилией Ц. «дикое» зеркало времен ее детства, выправлявшее нетки, соотнесено с тем самым «сияющим зеркалом, от которого иной раз, — по мысли Цинцинната, — сюда перескочит зайчик...» (4: 102). Ключевой для романа мотив отсвета подсказан именно ведами, где таился ответ на тоскливое «все это — не то» Цинцинната<sup>9</sup>. В *Катха упанишаде* говорится: «“Это — То”, — так полагают о невыразимом, высшем блаженстве: / Как могу я распознать То? — Светит ли оно [само] или отсвечивает? / <...> Весь этот [мир] отсвечивает его светом»; «Как в зеркале, так [виден он и] в Атмане; как во сне, так — и в мире предков» (*Упанишады* 2003: 559–560).

Сравнивая свое подлинное бытие с сокровенным огнем, Цинциннат, ожидающий смерти, поправлял себя: «Нет, тайна еще не раскрыта, — даже это — только огниво, — и я не заикнулся еще о зарождении огня, о нем самом. Моя жизнь» (4: 74). В *Каушитаки упанишаде* сказано: «Подобно тому как нож скрыт в ножнах или огонь — в пристанище огня, так и этот познающий Атман проник в этого телесного Атмана вплоть до волос, вплоть до ногтей» (Указ. соч.: 524). В *Катха упанишаде* всемогущий бог огня «скрыт в кусках дерева... подобно плоду, хорошо укрытому [во чреве] беременных» (Там же: 660); а в *Шветашватара упанишаде* «не виден облик огня, скрытого [в своем] источнике» (Там же: 565). Под «пристанищем», «кусками», «источником» подразумевается одно и то же — куски дерева, из которых трением добывали огонь: это и есть *огниво* набоковского героя.

На предсмертном свидании Цецилия Ц. говорит ему об отце всего лишь несколько слов: «Он тоже, как вы, Цинциннат...». Даже не увидев его тогда, во время соития в ночной темноте, она, по ее словам, безошибочно знает это — знанием «человека, который сжигается живьем» (4: 127). В Веदानте сам Атман «подобен пылающему огню» (*Майтри упанишада*: 611); и с добыванием жертвенного огня отождествлено *соитие* вместе с оплодотворением (*Брихадараньяка*): «На этом огне боги совершают подношение

<sup>9</sup> С точки зрения Александрова, мастерски организованные писателем повторы звука «т» в размышлениях Цинцинната знаменуют собой дихотомию «тупого “тут”» и заветного «там», символизируемого «Тамариными садами», но обращенного к потустороннему, в том числе эстетическому совершенству (Александров 2017: 117).

семени. Из этого подношения возникает зародыш» (*Чхандогья*). В *Айтарея упанишаде* сказано: «Поистине, этот [Атман] сначала становится зародышем в человеке» (*Упанишады* 2003: 153, 157, 330, 503). Соответственно, набоковский сюжет возвращается к самому зачатию героя как тайному «за рождению огня». И у обоих — *Цинцинната* и *Цецилии Ц.* — слово *отец* фонетически зашифровано в самих именах.

Потом она рассказывает сыну о «нетках» — и тогда на мгновение «было так, словно проступило нечто настоящее, несомненное (в этом мире, где все было под сомнением)». Ведийский победный рефрен, знаменующий постижение Атмана (= потусторонний Брахман), гласит: «Поистине это — То» (Там же: 558 и др.). В прощальном взгляде Цецилии «Цинциннат внезапно уловил ту последнюю, верную, все объясняющую и ото всего охраняющую точку, которую он и в себе умел нащупать <...> Она сама по себе, эта точка, выражала такую бурю истины, что душа Цинцинната не могла не выграться» (4: 128–129).

Вспоминается известное нам айхенвальдовское «неразложимое и последнее ядро» личности, ранее уже найденное в себе Цинциннатом: «... Я дохожу путем постепенного разоблачения до последней, неделимой, твердой, сияющей точки, и эта точка говорит: я есмь!..» Однако в данном случае гораздо более масштабную роль сыграла, опять-таки, Веданта — точнее, ее учение о высшем, первичном Атмане: «Он оглянулся вокруг и не увидел никого, кроме себя. И прежде всего он произнес: “Я есмь”» (*Брихадараньяка упанишада*); «Я есмь тот пуруша, который [находится там]» (*Иша упанишада*) (*Упанишады* 2003: 76).

В летучем, точечном отсвете инобытия, пусть даже омраченном «ужасом, жалостью», смертник прочел весть о своем бессмертии. «Это знак освобождения, высшее таинство», сказано в *Майтри упанишаде* о постижении, благодаря йоге, в самом себе «сияющего» Атмана — того, что «меньше малого» (Там же: 597). Таковы же неисследимо крохотные размеры этого светозарного первоначала — «меньше малого» — и в прочих *Упанишадах* (Там же: 308, 553, 611, 623 и др.). «Бурю истины», взволновавшую Цинцинната, предвосхищал этот «всеобщий Атман» — острие пламени <...> *сияющее, подобное мельчайшей частице*» (Там же: 645).

Перед уходом Цецилия Ц. сделала «невероятный маленький жест, а именно — расставляя руки с протянутыми указательными пальцами, как бы показывая размер — длину, скажем *младенца...*» (4: 129). Чтобы разобрататься в ее намеке, необходимо снова заглянуть в те ведийские тексты, где говорилось о священном огне, «подобном плоду, хорошо укрытому [во чреве] беременных»; «Пуруша, величиной с большой палец, находится в середине тела», — «подобный пламени»; и далее: «Карлика, сидящего внутри, почитают все боги. / Когда этот плотский, сидящий в теле [Атман] распадается, / Освобождается от плоти, что же остается здесь? Поистине, это — То»; «Лишь познав его, идет [человек] за пределы смерти» (*Упанишады* 2003:

557–558, 568–569), — ср. гностический рефрен Цинцинната: «*Я кое-что знаю. Я кое-что знаю*» (4: 99, 102).

Негатив этого мотива чудесного рождения мы встретим в последних строках романа — в картине охваченного смятением брэнного, фальшивого мира, который, распаясь и съезживаясь, возвращается в свое исконное небытие — и процесс его гибели замыкается женщиной в таком же черном одеянии, что у матери Цинцинната (Александров даже заподозрил ее тождество с Цецилией: Александров 2017: 130): «Последней промчалась в черной шали женщина, неся на руках маленького палача, как личинку» (4: 187).

Венчающее книгу ликование личности в ином, истинном мире встречается и в Веданте, когда субъективное начало отождествляется в ней с антропоморфным *пурушей* (что характерно для философии «санкхья»): Атман «поднимается из этого тела и, достигнув высшего света, *принимает свой образ*. Он — высший пуруша, он движется там, смеясь, играя <...> не вспоминая об этом придатке — теле» (*Упанишады* 2003: 371, 461; ср.: 580). Но в целом в индуистско-буддийской метафизике решительно преобладает, как известно, идеал безличного слияния с абсолютным — конечно же, столь же чуждый онтологическому персонализму Набокова, как и шопенгауэровская мечта об уходе в блаженное ничто.

На фоне исчезающего псевдобытия финальное освобождение героя (= «снятие засова» в ведийской терминологии) сперва означено тем же одиночеством, которое дано в *Брихадараньяка упанишаде*: «Он оглянулся вокруг и не увидел никого, кроме себя». Но Цинциннат среди этой безлюдной пустоты направляется в царство свободных и счастливых, пока еще невидимых ему душ — «в ту сторону, где, судя по голосам, стояли существа, подобные ему».

#### ЛИТЕРАТУРА

- Айхенвальд Юлий. *Силуэты русских писателей*. Москва: Республика, 1994.
- Александров Виктор. *Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика*. Пер. с англ. Н. А. Анастасьева. Санкт-Петербург: Алетей, 2017.
- Бойд Брайан. *Владимир Набоков: Русские годы. Биография*. Пер. Г. Лапиной. Санкт-Петербург: Симпозиум, 2010.
- Вайскопф Михаил. «Продление романтизма: интертекстуальные микросюжеты в предвоенной прозе Набокова». *Филологический класс* 54/4 (2018): 29–33.
- Вайскопф Михаил. *Влюбленный демиург: метафизика и эротика русского романтизма*. Москва: Новое литературное обозрение, 2012.
- Гейне Генрих. *Полное собрание сочинений*. Изд. второе. Т. 4. Санкт-Петербург: Изд. А. Ф. Маркса, 1904.
- Гофман Эрнст Теодор Амадей. «Золотой горшок». Пер. Вл. Соловьева. Гофман Эрнст Теодор Амадей. *Собрание сочинений*. В 6 т. Т. 1. Москва: Художественная литература, 1991: 190–262.
- Давыдов Сергей. «Тексты — матрешки» *Владимира Набокова*. Санкт-Петербург. [Второе изд.]: Кирцидели, 2004.
- Дмитриенко Ольга. *Сквозь витражное окно: Поэтика русскоязычной прозы Набокова*. Санкт-Петербург: Росток, 2014.

- Долинин Александр. Истинная жизнь писателя Сирина: Работы о Набокове. Санкт-Петербург: Symposium, 2019.
- Полицук Вера. «Реквизит пуппенмейстера: предметный мир Владимира Набокова». *Зборник Matice srpske za slavistiku* 101 (2022): 185–196.
- Упанишады*. Пер. с санскрита, предисл. и комм. А. Я. Сыркина. Москва: Восточная литература; РАН, 2003.
- Ханзен-Лёве Оге. *Интермедальность в русской культуре: от символизма к авангарду*. Москва: Издательство РГГУ, 2016.
- Marzécki Jerzy. “Indische Anschauungen als Voraussetzung der Ethik Schopenhauers”. *Schopenhauer im Kontext*. Nr.75: Königshausen & Neumann, 2002: 143–151.
- Nabokov Vladimir. *Invitation to a Beheading*. NY: Random House, 1989.

## REFERENCES

- Ajhenval'd Julij. *Silueti russkih pisatelej*. Moskva: Respublika, 1994.
- Aleksandrov Viktor. *Nabokov i potustoronnost': metafizika, etika, estetika*. Per. s angl. N. A. Anastas'eva. Sankt-Peterburg: Aletejya, 2017.
- Bojd Brajan. *Vladimir Nabokov: Russkie gody. Biografiya*. Per. G. Lapinoy. Sankt-Peterburg: Simpozium, 2010.
- Davydov Sergej. «Teksty — matreshki» *Vladimira Nabokova*. Sankt-Peterburg. [Vtoroe izd.]: Kiricideli, 2004.
- Dmitrienko Ol'ga. *Skvoz' vitrazhnoe okno: Poetika russkoyazychnoj prozy Nabokova*. Sankt-Peterburg: Rostok, 2014.
- Dolinin Alesandr. *Istinnaya zhizn' pisatelya Sirina: Raboty o Nabokove*. Sankt-Peterburg: Symposium, 2019.
- Gejne Genrih. *Polnoe sobranie sochinenij*. Izd. vtoroe. T. 4. Sankt-Peterburg: Izd. A. F. Marksa, 1904.
- Gofman Ernst Teodor Amadej. «Zolotoj gorshok». Per. Vl. Solov'eva. Gofman Ernst Teodor Amadej. *Sobranie sochinenij*. V 6 t. T. 1. Moskva: Hudozhestvennaya literatura, 1991: 190–262.
- Hanzen-Lyove Oge. *Intermedial'nost' v russkoj kul'ture: ot simvolizma k avangardu*. Moskva: Izdatel'stvo RGGU, 2016.
- Marzécki Jerzy. “Indische Anschauungen als Voraussetzung der Ethik Schopenhauers”. *Schopenhauer im Kontext*. Nr.75: Königshausen & Neumann, 2002: 143–151.
- Nabokov Vladimir. *Invitation to a Beheading*. NY: Random House, 1989.
- Polishchuk Vera. «Реквизит пуппенмейстера: предметный мир Владимира Набокова». *Zbornik Matice srpske za slavistiku* 101 (2022): 185–196.
- Упанишады*. Пер. с санскрита, предисл. и комм. А. Я. Сыркина. Москва: Восточная литература; РАН, 2003.
- Vajskopf Mihail. «Prodlenie romantizma: intertekstual'nye mikrosyuzhety v predvoennoj proze Nabokova». *Filologicheskij klass* 54/4 (2018): 29–33.
- Vajskopf Mihail. *Vlyublennyj demiurg: metafizika i erotika russkogo romantizma*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2012.

Михаил Вайскопф

„НЕТКИ“ ЦЕЦИЛИЈЕ Ц.  
О НАБОКОВЉЕВОМ РОМАНУ *ПОЗИВ НА ПОГУБЉЕЊЕ*

Резиме

У раду се дају извори чувеног романа, који раније нису били уврштени у истраживања о Набокову. Конкретно, у основи колизије овог дела нашла су одраза естетичка размишљања Ј. Ајхенвалда. Када је реч о сижејним предлошцима *Позива на погубљење*, међу

најважнијима су *Мемоари* Хајнриха Хајнеа, пре свега, прича о љубави између самог мемоаристе и целатове кћери. С друге стране, на религиозно-философском плану роман се ослања на Веданту која представља кључ за његову скривену симболику. Ради се о тајновитим „нетки“ које изобличавају реалност, из приче Цецилије Ц., јунакове мајке. Набоков у овом мотиву кодира и фонетски преосмишљава гносеолошку мантру хиндуизма — „neti neti“. У складу с Упанишадама у књизи су дате назнаке како оностране предисторије Цинцината, тако и истине коју он спознаје, и која му отвара пут ка бесмртности.

*Кључне речи:* Уџаницаде, Шопенхауер, Ајхенвалд, Хајне, Хофман, „нетки“, целати.



Вера Полищук  
Союз переводчиков России  
pomplimus@gmail.com

Vera Polishchuk  
Union of translators of Russia  
pomplimus@gmail.com

РЕКВИЗИТ ПУППЕНМЕЙСТЕРА:  
ПРЕДМЕТНЫЙ МИР ВЛАДИМИРА НАБОКОВА

MASTER OF PUPPETS' PROPS: MATERIAL OBJECTS  
IN VLADIMIR NABOKOV'S WRITINGS

В статье рассматриваются ранее недостаточно изученные черты набоковской поэтики: функционирование вещей в его прозе. С самого начала своего творчества Набоков увлекался предметным миром и его символическим и литературным потенциалом. Создавая внутритекстовые узоры и рифмы за счет сквозных мотивов, связанных с вещами, Набоков вовлекал «идеального читателя» в игру, понуждая разгадывать загадки, и в то же время выражал важные идеи и авторские интенции.

*Ключевые слова:* Набоков, литература XX века, поэтика, предметный мир.

In my paper I'm intending to trace certain features of Nabokov's poetics, namely the usage of material objects in his prose. From the very beginning of his career as a writer Nabokov was especially fascinated by objects and their symbolical potential, especially of mirrors and dolls. Creating patterns by repeating objects in the text allowed Nabokov to play with the "ideal reader" the game of riddles and puzzles and to express some important ideas and intentions.

*Key words:* Nabokov, 20<sup>th</sup> century literature, poetics, material objects.

«Странное дело — вещи не любили Франца» (Набоков 2009: 278). Эта фраза во втором романе Владимира Набокова (Сирина) *Король, дама, валет* (1928), отсылающая к роману *Зависть* Юрия Олеши (Полищук 2009: 704; Долинин 2019: 60), знаменует появление чрезвычайно важной для писателя темы, которую он впоследствии будет развивать и обогащать на протяжении всего своего пути. Самого Набокова вещи и их потенциал как художественного приема живо интересовали, и можно уверенно утверждать, что

в корпусе его текстов существует особый предметный мир, который и подчиняется общим законам своеобразной и во многом уникальной поэтики Набокова, и на свой лад преломляет их. Жизнь вещей, их многофункциональность сообщают дополнительные смысловые пласты как русско-, так и англоязычным произведениям Набокова.

Поскольку рамки статьи не позволяют всесторонне рассмотреть эту обширную тему, моя цель — пунктирно показать наиболее яркие и характерные образцы поэтики вещи в прозе Набокова, от его ранних произведений к поздним, обозначив разновидности их функций и некоторые их закономерности. Примеры в основном взяты из романов *Король, дама, валет*, *Защита Лужина*, *Приглашение на казнь*, *Лолита* и *Пнин*.

Пристальный интерес к вещам и их взаимоотношениям с человеком Набоков проявлял с самого начала своего литературного пути. Об этом свидетельствует, например, его раннее эссе, «Человек и вещь», точнее, доклад, прочитанный в берлинском литературном кружке в 1928 году наряду с докладом «On Generalities» («Об обобщениях»), который ретроспективно также оказался программным для писателя (Набоков 1999а: 19–22). В своем эссе Набоков называет несколько основных, с его точки зрения, свойств вещи: она «служит уличным мальчишкой памяти», вызывая к жизни прустинский поток ассоциаций; обнаруживает антропоморфные или зооморфные свойства, будоражащие воображение; окрашивается эмоцией, если ускользает в небытие, разрушается, теряет хозяина» (Долинин 1999: 10).

Вещи у Набокова в большинстве случаев не только заключают в себе символическое значение, но и участвуют в игре автора с тем внимательным «идеальным читателем», о котором писатель говорил неоднократно и для которого оставлял в тексте подсказки и загадки: «Пусть это покажется странным, но книгу вообще нельзя читать — ее можно только перечитывать. Хороший читатель, читатель отборный, соучаствующий и созидающий, — это перечитыватель» (Набоков 2010: 36). Вещи зачастую вплетены в мотивную структуру произведения и служат своего рода внутритекстовыми рифмами, от различения которых зависит, уловит ли читатель авторскую интенцию, значимый повтор, аллюзию, цитату. И ассоциативный поток, который вызывает вещь, и ее зоо- или антропоморфные свойства, и окрашенность эмоцией очень часто становятся элементом тех мотивобразующих повторов, которыми отличается поэтика Набокова в целом.

Важно отметить характерную особенность набоковской поэтики вещи: основную *символическую и метафизическую* нагрузку в большинстве случаев несут на себе два излюбленных им предмета, которые и в истории культуры и литературы в целом изначально обладали очень обширным символическим потенциалом: это кукла и зеркало. В русскоязычной прозе эта особенность отчетливо проявляется уже в романе *Король, дама, валет* (1928), что было во многом продиктовано и прямым, и опосредованным влиянием Э. Т.-А. Гофмана. (В число претекстов набоковского романа входят новеллы Гофмана *Золотой горшок*, *Песочный человек*, *Автоматы*.)

Опосредованно поэтика Гофмана повлияла на Набокова через два промежуточных звена: «русскую готику» и прежде всего *Ликовую даму* А. Пушкина, и через кинематограф немецкого экспрессионизма, для которого наследование гофмановской традиции — сюжетным ходам, модели мира, отдельным образам и принципам изобразительности — было очень важным и манифестированным (фильмы «Голем» (1920) К. Бёзе и П. Вегенера, «Гомункулус» (1916) О. Рипперта, «Метрополис» (1927) Ф. Ланга, «Кабинет доктора Калигари» (1920) Р. Вине и другие).

Множество этих элементов складывается в единый тематический узор, в котором главенствует кукла. Роман переполнен манекенами и механизмами; одна из второстепенных сюжетных линий — знакомство Драйера с изобретателем, получившим от веселого дельца заказ на изготовление подвижных манекенов для витрины универсального магазина. (Такие манекены действительно были в моде в Берлине тех лет, что нашло отражение в фильме Вальтера Рутtmана «Берлин. Симфония большого города» (1927)) На протяжении романа постоянно звучит тема судьбы, неведомого кукловода, управляющего героями, выстраивается своего рода пропорция: персонажи управляют друг другом и вещами (изобретатель и манекены) так же, как персонажами управляет автор; герои воспринимают другого человека как неживой предмет, куклу; с куклами, манекенами, механизмами сравнивает их и автор. Более того, герои сами отчасти осознают свою механистичность, а огромное количество образов одушевленных вещей, присутствующих в романе, призвано подчеркнуть ущербность и бездушие персонажей. (Впоследствии, работая над английским переводом романа (*King, Queen, Knave*, 1968), Набоков значительно отредактировал текст: усугубил и сгустил образность, указывающую на кукольную, механическую природу персонажей, заменил ряд предметных деталей на другие, порождающие более прозрачные и отчетливые аллюзии, и т. п.). Так, например, молодого провинциала Франца, с его банальным умом и душевной слепотой, автор постоянно описывает как обладателя «механических» и «автоматических» реакций (частотный анализ подтверждает повторение этих эпитетов), а также вводит в текст его двойников-манекенов. При этом Франца окружают вещи, одушевленные поэтическим взглядом автора-творца: «Вещи лежали и стояли в тех небрежных положениях, которые они принимают в отсутствие людей. Черная самопишущая ручка дремала на недоконченном письме. Круглая дамская шляпа, как ни в чем не бывало, выглядывала из-под стула. Какая-то пробочка, вымазанная с одного конца синевой чернил, подумала-подумала да и покатила, тихонько, полукругом по столу, а оттуда упала на пол. Ветер с помощью дождя попытался открыть раму окна, но это не удалось. В шкалу, уловив мгновение, тайком плюхнулся с вешалки халат, — что делал уже не раз, когда никто не мог услышать» (Набоков 2009: 194).

Набоков еще не раз возвращался к образу кукольника, пуппенмейстера (Набоков 2002: 198), и подвластных ему кукол, но эти образы были уже

более имплицитными и/или были вписаны в другие тематические узоры, как это произошло, например, в романе *Защита Лужина* (1930). Здесь идеальный читатель должен как можно быстрее включиться с автором в игру, основанную и на образах вещей; значительная часть мотивообразующих повторов, сопряженных с вещами, или работает на выстраивание лужинского *déjà vu*, той «комбинации», которую он до поры до времени не может учуять, но которую читатель может заметить раньше героя; одновременно эти повторы с участием вещей подчинены шахматной образности. Лужину, страдающему душевным расстройством и живущему одновременно в двух мирах, во всех явлениях эмпирического мира мерещатся отражения воображаемого мира шахмат, который иллюзорен для окружающих (родители Лужина, жена Лужина, его тесть и теща). В кульминационных эпизодах романа, когда мир шахмат все больше затягивает протагониста, плотность шахматной образности резко возрастает. Так, в сцене последней партии с Турати шахматы мерещатся Лужину на каждом шагу: «В каждом углу зрела атака, — и, толкая столики, ведро, откуда торчала стеклянная пешка с золотым горлом, барабан, в который бил, изогнувшись, гривастый шахматный конь, он добрался до стеклянного, тихо вращающегося сияния и остановился, не зная, куда дальше идти» (Набоков 1999б: 390).

Шахматные фигуры представляют собой разновидность кукол, но и куклы и манекены также присутствуют в романе сами по себе: марионетки и манекены окружают Лужина с самого детства. Это и марионетки на перроне станции, и герой одной из двух любимых книг Лужина, Филеас Фогг из романа Жюль Верна *80 дней вокруг света*, охарактеризованный как «манекен в цилиндре, совершающий свой сложный изящный путь с оправданными жертвами, то на слоне, купленном за миллион, то на судне, которое нужно вполтину сжечь на топливо» (Набоков 1999б: 320). В этой фразе уже зашифрована будущая жизнь Лужина: он сам станет манекеном, ведомым шахматами. Отметим концентрацию в пределах одной фразы образов, которые могут быть прочитаны в шахматном ключе: «оправданные жертвы», «сложный изящный путь», «судно» (то есть «ладья») и «слон» — названия шахматных фигур. Наконец, именно манекен, восковая парикмахерская фигура (еще один мотивообразующий двойной повтор в тексте) входит в число толчков к *déjà vu* и прозрению Лужина, опознающего повторение прошлого. Кроме того, подчеркивается в романе и автоматизм житейских реакций Лужина, механистичность его действий, что также усиливает уподобление героя кукле (как и в *Короле, даме, вальсе* применительно к Францу, эпитеты «механически» и «автоматически» повторяются неоднократно). Перед самоубийством Лужин вырывается из накатанной колеи, и звучат слова: «Стоп-машина» (Набоков 1999б: 462). В целом комплекс образов и мотивов, в особенности сравнение Лужина с куклой, подчеркивает его подчиненную роль, пассивность перед судьбой и автором-кукловодом.

В романе *Приглашение на казнь* вся образность, связанная с вещами, работает на создание картины искусственного, алогичного, гносеологиче-

ски порочного мира, единственным по-настоящему живым и мыслящим обитателем которого является главный герой — Цинциннат Ц. В тексте романа есть множество доказательств того, что Цинциннат — «представитель» автора, и автор отчасти наделяет его функциями творца. (Так, в отличие от остальных персонажей, Цинциннат владеет давно забытым искусством слова, в то время как прочие изъясняются штампами, затертыми, омертвелыми шаблонами, канцеляритом и т.д. — обветшалым языком, соответствующим обветшалому, разрушающемуся на глазах миру). Одно из этих доказательств — то, что Цинциннат до ареста успел поработать *кукольных дел мастером* на фабрике игрушек, создавая куклы в виде *русских писателей*. Многократные сравнения персонажей с куклами составляют часть значимой для *Приглашения на казнь* темы обветшалой материи мира, который к финалу романа окончательно обнажает свою бутафорскую сущность и разваливается. Бутафорией оказывается все, — и далекий пейзаж за окном темницы, и сама крепость, и эшафот, и деревья, и облака. Все персонажи в этом мире носят театральный грим, многие — взаимозаменяемы, а вещи и даже живые существа оказываются бутафорией (паук, желудь, вывалившийся из книги, романа *Quercus*). (Интересно также отметить, что тему обветшания мира дополняют образы, входящие в семантическое поле «мусор-хлам-пыль-грязь»: они выстраиваются в некий ряд функциональных повторов, непосредственно связанный с авторскими интенциями; этой же теме подчинены и речевые характеристики героев, о которых уже упоминалось выше.) (Полищук 1998). В то же время кукольные образы призваны подчеркнуть бесправие обитателей этого антиутопического мира перед властью, и Цинциннат пишет Марфиньке: «...пойми, что меня убивают, что мы окружены куклами и что ты кукла сама» (Набоков 2002: 133).

Ключевой образ, поясняющий природу искусственного мира *Приглашения на казнь* и содержащий метафизическую подсказку, появляется лишь к середине романа, в сцене визита матери Цинцинната. Этот образ — «нетка». Ее прототипом, скорее всего, стали так называемые анаморфные игрушки или картинки, известные еще со времен эпохи Возрождения. Они использовались и для развлечения, и для хранения и распространения секретной, шифрованной, запрещенной информации. Вот описание нетки:

«...когда была ребенком, в моде были <...> такие штуки, назывались “нетки”, — и к ним полагалось, значит, особое зеркало <...> Одним словом, у вас было такое вот дикое зеркало и целая коллекция разных неток, то есть абсолютно нелепых предметов: всякие такие бесформенные, пестрые, в дырках, в пятнах, рябые, шишковатые штуки, вроде каких-то ископаемых, — но зеркало, которое обыкновенные предметы абсолютно искажало, теперь, значит, получало настоящую пищу, то есть, когда вы такой непонятный и уродливый предмет ставили так, что он отражался в непонятном и уродливом зеркале, получалось замечательно; нет на нет давало да, все восстанавливалось, все было хорошо, — и вот из бесформенной пестряди получался в зеркале чудный стройный образ: цветы, корабль, фигура, какой-нибудь пейзаж. Можно

было — на заказ — даже собственный портрет, то есть вам давали какую-то кошмарную кашу, а это и были вы, но ключ от вас был у зеркала. <...> бессмысленная нетка складывается в прелестную картину, ясную, ясную... <...>

Цинциннат <...> вдруг заметил выражение глаз Цецилии Ц., <...> словно завернулся краешек этой ужасной жизни, и сверкнула на миг подкладка» (Набоков 2002: 128–129).

Представляется, что игрушка-нетка — своего рода геральдическая эмблема романа, ключ к разгадке его метафизической тайны, подсказка протагонисту от автора-кукольника, подтверждающая правоту Цинцинната, который считает мир, где он томится в заточении, не более чем крашеной декорацией и кривым отражением иного, лучшего мира, куда и попадает в финале, преодолев смерть и направившись к «существам, подобным ему» (Набоков 2002: 187). Искусственный мир *Приглашения на казнь* — это мир-перевертыш, кривое, искаженное отражение иного, совершенного мира, о котором догадывается Цинциннат (и грезит о нем в своих записях: «Там — неподражаемой разумностью светится человеческий взгляд; там на воле гуляют умученные тут чудаки. <...> Там, там — оригинал тех садов, где мы тут бродили, скрывались; там все поражает своей чарующей очевидностью, простотой совершенного блага; там все потешает душу, все проникнуто той забавностью, которую знают дети; там сияет то зеркало, от которого иной раз сюда перескочит зайчик...») (Набоков 2002: 101).

В мире-нетке «Вещество устало. Сладко дремало время» (Набоков 2002: 69); великие русские писатели низведены до маленьких мягких кукол; книги почти никто не читает; персонажи носят имена героев классической русской и европейской литературы, но представляют собой или полную противоположность этим героям или пародию на них: мсье Пьер, тезка Пьера Безухова из *Войны и мира* Л. Толстого, лишен души; Родион Романович, в отличие от Раскольникова из *Преступления и наказания* Ф. Достоевского, феноменально глуп и неспособен самостоятельно мыслить, изъясняется клише; Марфинька, в противоположность целомудренной барышне из *Обрыва* И. Гончарова, распутна, а Эммочка напоминает пародию на флоренсовскую Эмму Бовари с ее романтическими мечтаниями о побеге при полной луне и о замках. По сути, и многие персонажи романа — тоже нетки.

В англоязычных произведениях Набоков, продолжая использовать те же основные принципы своей поэтики (игру с читателем, цитатность, мотивообразующие повторы и т. д.), уже не столь интенсивно и обильно использует в этих целях именно изображения вещей в тексте. Отлаженные тикающие механизмы, изобилующие куклами и манекенами, во многом остаются в прошлом, хотя полностью от принципиально важных для него мотивов куклы и кукольника писатель не отказывается. Это хорошо видно на примере романа *Лолита* (1958). Здесь Набоков при помощи уже знакомого нам образа *куклы* подчеркивает манипулятивную природу отношения Гумберта к похищенной девочке и беспомощность Лолиты. Как обычно у Набокова, подсказки, которые при первом прочтении могут показаться

случайными, произвольными деталями, в полной мере раскрывают свой смысл лишь тогда, когда читатель доходит до конца романа. Так, в первой части, в сцене, где Гумберт, Шарлотта и Лолита сидят в сумерках на террасе: «... и пока я говорил и жестикулировал в милосердной темноте, я пользовался невидимыми этими жестами, чтобы тронуть то руку ее, то плечо, то куклу-балерину из шерсти и кисеи, которую она тормозила и все сажала ко мне на колени. <...> Она тоже очень много ерзала, так что в конце концов мать ей резко сказала перестать возиться, а ее куклу вдруг швырнула в темноту» (Набоков 2008: 60).

Как читатель узнает впоследствии, Лолита увлекается танцами, Гумберт поощряет ее занятия, заставляет Лолиту танцевать для услаждения своего взора, но балериной, как и профессиональной актрисой, как и теннисисткой эта девочка со сломанной судьбой так и не становится. Задним числом бытовая деталь — мягкая, безвольная кукла-балерина, которую мнут и швыряют, — предвосхищает беспомощность танцовщицы-Лолиты. Позже Гумберт, зачитывая Клэру Куильти стихотворный смертный приговор, произнесет: «а ты /Наскучившую куклу взял /И, на кусочки раставив её, /Прочь бросил голову» (Набоков 2008: 366). Учитывая, что, согласно предположениям исследователей (Долинин 2019: 424–473), сцена эта, скорее всего, разворачивается лишь в воображении Гумберта, а романский Куильти — его *Doppelgänger*, выдуманный двойник, Гумберт в этих стихах выносит приговор себе: он не оценил в Лолите человека, ни разу не заинтересовался ее мыслями («прочь бросил голову»), сломал ей жизнь, воспринимал ее только как набор прелестей (вспомним анатомический перечень, который перекликается именно с фразой «на кусочки раставив её»: «Упрекаю природу только в одном — в том, что я не мог, как хотелось бы, вывернуть мою Лолиту наизнанку и приложить жадные губы к молодой маточке, неизвестному сердцу, перламутровой печени, морскому винограду легких, чете миловидных почек!») (Набоков 2008: 204).

Кроме того, в тексте романа дважды или трижды встречаются упоминания о манекенах в витринах магазинов, и каждый раз их появление также связано с беспомощностью Лолиты: первый раз они возникают, когда Гумберт покупает девочке «приданое», предвкушая ночь в отеле «Зачарованные охотники» (манекены-дети), второй — во второй части романа, в «бердслейскую эпоху», когда Лолита совершает первые попытки сбежать из-под контроля Гумберта — это описание витрины:

«...две фигуры, имевшие такой вид, будто они только что пострадали от взрыва. Одна из них была совершенно нагая, без парика и без рук. <...> можно было предположить, что в одетом виде она изображала, и еще будет изображать, девочку Лолитинога роста. В теперешнем виде, однако, она не имела определенного пола. Рядом с нею стояла более высокая фигура — невеста в фате, совершенно законченная и, как говорится, целая, если не считать отсутствия одной руки. На полу, у ног девицы, там, где старательно ползал приказчик со своим инструментом, лежали три тонких голых руки

и белокурый парик. Две из этих рук случайно соединились в изогнутом положении, напоминавшем ужасный жест отчаяния и мольбы» (Набоков 2008: 277).

Особого внимания заслуживает то, как функционируют вещи в романе *Пнин* (1957): здесь Набоков переходит к методу, который можно назвать «эмблематическим». Возможно, он связан с тем, что существенную роль в романе играет живопись, описание картин, и, как уже доказали исследователи, символика в живописи (Vries, Johnson, Ashenden 2006; Shapiro 2009). У многих персонажей романа, в том числе и у протагониста, есть свое эмблематическое соответствие, и в ряде случаев в роли этой эмблемы выступает вещь. Эмблема имеет символическое значение и служит подсказкой для читателя, полнее раскрывающей авторский замысел. Подобными эмблемами (не всегда в виде вещей) наделены не только живые герои романа, но и умершие. Миру *Белочкину*, погибшую в концлагере возлюбленную молодого Тимофея Пнина, эмблематически воплощает *белка*: появление зверька или его изображения неизменно маркирует моменты, когда Пнин соприкасается с потусторонностью, погружается в прошлое, балансирует на грани смерти (в детстве, болея, он в бреду рассматривает изображение белки на обоях, а впоследствии белка, которая сидит на питьевом фонтанчике в парке, отвлекает его и спасает от начавшегося было сердечного приступа).

Как обычно, Набоков вводит для внимательного читателя подсказку, как толковать романную символику, но происходит это уже к концу романа: эпизод в 6-й, кульминационной главе романа, описание антикварной чаши «...сверкающего аквамаринного стекла с узором из завитых восходящих линий и листьев лилии» (Набоков 2004: 138). Эту вещь Пнину подарил Виктор, талантливый художник, — сын, которого родила в новом браке безнадежно любимая героем Лиза. Мальчик, по сути, один из немногих, кому Пнин действительно важен и нужен. «...По какому-то ласковому совпадению чаша появилась в тот самый день, когда Пнин сосчитал кресла и замыслил сегодняшнее торжество. Она пришла упакованной в ящик, помещенный в другой ящик, помещенный внутрь третьего, и обернутой в массу бумаги и целлофана, разлетевшегося по кухне, как карнавальная буря. Чаша, возникшая из нее, была из тех подарков, которые поначалу порождают в сознании получателя красочный образ, — геральдический силуэт, с такой символической силой отражающий чарующую природу дарителя, что реальные свойства самого подарка как бы растворяются в чистом внутреннем свете, но внезапно и навсегда обретают сияющую сущность, едва их похвалит человек посторонний, которому истинное величие вещи неведомо» (Набоков 2004: 138). Эта подсказка позволяет читателю задним числом осознать и потаенный, дополнительный смысл многих других, уже упоминавшихся выше, образов, в том числе и относящихся к сфере вещей. Не менее значим в романе и мотив дара ненужного, которым является сам Пнин с его талантами, душевными и интеллектуальными: он не нужен Лизе, его не ценят студенты. Этот мотив получает

предметное воплощение в трагикомическом эпизоде, когда Пнин сначала долго и старательно выбирает подарки для пасынка (том Джека Лондона и футбольный мяч; первое — попытка утвердить не кровную, но духовную родственную связь, подарить мальчику одну из любимых в детстве книг). Виктор принимает книгу, приняв ее за русскую классику (тем самым читателю показывают, что мальчик гораздо более развит интеллектуально, чем предполагал Пнин, что сулит им духовное родство). Но спорт Виктор ненавидит, и ночью Пнин тайком выбрасывает мяч за окно, где его и уносит ручьем. Примечательно, что Набоков неслучайно одушевляет предмет, говоря, что Пнин «казнил его [мяч] на старинный манер — выбрасываньем из окна» (Набоков 2004: 100). Мяч в каком-то смысле — эмблема самого Пнина, его ненужности и неоцененности. Но то, что часть подарка все-таки принята, намекает на дальнейшие благополучные отношения персонажей, — ведь Виктор тоже одинок, талантлив и никем не любим.

Автор неоднократно подсказывает читателю, что для Пнина не все потеряно, и несколько раз это будет сделано при помощи эмблематичных вещей. Так, когда гости хвалят подарок Виктора, чашу для пунша, она напоминает им тувальски Золушки. Пнин пользуется случаем, чтобы дать научную справку и рассказать о распространенном заблуждении, будто тувальски Золушки были хрустальными, а не отороченными беличьим мехом, но само упоминание сказки (как, кстати, и белки) имплицитно вводит в текст ожидание сказочного чуда. Эти же подсказки для читателя пронизывают и всю сцену вечеринки у Пнина, где «эмблематический принцип» реализуется особенно заметно. Сначала в тексте приведены характеристики гостей, причем, что, казалось бы, нелогично, подробно охарактеризован эпизодический персонаж, который появляется лишь в этой сцене и как будто не играет никакой роли в сюжете. Но у Набокова не бывает ничего случайного: неоцененный нелюдим, чудаковитый Рой Тейер, пишущий шифрованные стихи в тайном дневнике, и чем-то напоминающий Лужина, — тоже обладатель эмблемы, которую читатель видит позже и получает очередную подсказку к толкованию романа. Вот набокровский натюрморт:

«Последняя капля Пнин-пунша сверкала в прекрасной чаше. Джоан раздавила в тарелке вымазанный губной помадой сигаретный окурочок. Бетти следов не оставила и даже снесла все бокалы на кухню. Миссис Тейер забыла на тарелке, рядом с кусочком нуги, хорошенький буклет разноцветных спичек. Мистер Тейер скрутил с полдюжины бумажных салфеток, придав им самые прихотливые очертания. Гаген загасил растрепанную сигару о несъеденную кисть винограда» (Набоков 2004: 154).

Попробуем расшифровать символический смысл этого натюрморта. Персонажи из числа гостей получают каждый свое эмблематическое соответствие, выраженное с помощью вещей. Бетти Блисс, о которой читатель уже знает, что она заурядна, но добра и кротка, не оставляет следов и даже уносит посуду. Джоан Клементс, романное воплощение женственности и обаяния, оставляет окурочки, окрашенные помадой, что в терминах кине-

матографа того времени, да и в поэтике Набокова, — в какой-то степени женственный образ. Миссис Тэйер — манерная и слащавая светская дама, и ее эмблемой неспроста становится кусочек нуги и «хорошенький буклет спичек» (возможно, эпитет отражает манеру речи персонажа). Чудак-молчун Рой Тейер, который, как следует из текста, на протяжении вечера сочинял стихи, оставляет после себя причудливо скрученные салфетки, и эти предметы легко соотносить со стихотворными строками, которые он крутил в голове. И, наконец, самое примечательное: «эмблема» добродушного Гагена — сигара, загашенная о *нетронутую* кисть винограда.

С самого начала 6-й главы читателю известно больше, чем Пнину: ему грозит увольнение из-за кадровых перестановок на кафедре; известно нам и то, и что Гаген знает об этом, но, столкнувшись с моральной дилеммой, решил не извещать коллегу до конца вечеринки в честь новоселья Пнина. Возникает символическая параллель между нетронутой гроздью винограда, которую испортила погашенная об нее сигара, и так и не начавшейся спокойной жизнью Пнина в собственном доме на тихой улочке.

Однако автор оставляет для читателя и посылает персонажу, которого не зря на протяжении романа называл «мой бедный Пнин», еще одну завуалированную, символическую подсказку. Получив от Гагена неприятную весть, подавленный Пнин начинает мыть посуду. Ему кажется, будто он разбил драгоценную чашу, подарок Виктора, но, после краткого отчаяния, выясняется, что разбился лишь заурядный бокал, хотя Пнин и порезал руку. Здесь, возможно, есть и скрытая параллель с библейским выражением «чаша жизни», которое Набокову было тем более прекрасно знакомо и потому, что такое заглавие носил один из известнейших рассказов его учителя и затем литературного соперника Ивана Бунина *Чаша жизни* (1915) (Шраер 2015). Итак, чаша жизни Пнина уцелела (здесь особое значение задним числом обретает и фраза «Последняя капля Пнин-пунша сверкала в прекрасной чаше»), увольнение — еще не крушение всей его жизни. И в финале, когда, милосердно подобрав бездомную собаку, Пнин уезжает неведомо куда, ему, как и читателю, автор оставляет надежду на благополучное будущее. (Пять лет спустя благоденствующий Пнин в качестве эпизодического персонажа обнаруживается — вместе с собакой! — уже в другом литературном кампусе — в романе *Бледный огонь* (1962). В *Пнине* Набоков остается все тем же демиургом, управляющим своими героями, иногда суровым, иногда милосердным.

Набоковская поэтика вещи от произведения к произведению претерпевает незначительные изменения, но ключевые ее положения не меняются. Вещи Набокова, его бутафория — такие же полноправные действующие лица его романов, как и люди, участью которых распоряжается судьба, воплощенная в авторе-кукольнике. И вряд ли можно еще найти автора, который бы реализовывал этот принцип на протяжении стольких лет, так разнообразно, виртуозно и последовательно.

## ЛИТЕРАТУРА

- Долинин Александр. «Доклады Владимира Набокова в Берлинском литературном кружке». *Звезда* 4 (1999): 7–10.
- Долинин Александр. *Истинная жизнь писателя Сирина. Истинная жизнь писателя Сирина*. Санкт-Петербург: Симпозиум, 2019.
- Набоков Владимир. «On Generalities. Гоголь. Человек и вещи». *Звезда* 4 (1999а): 19–22.
- Набоков Владимир. *Собрание сочинений русского периода*. В 5 т. Т. II. Санкт-Петербург: Симпозиум, 1999б.
- Набоков Владимир. *Собрание сочинений русского периода*. В 5 т. Т. IV. Санкт-Петербург: Симпозиум, 2002.
- Набоков Владимир. *Собрание сочинений американского периода*. В 5 т. Т. III. Санкт-Петербург: Симпозиум, 2004.
- Набоков Владимир. *Собрание сочинений американского периода*. В 5 т. Т. II. Санкт-Петербург: Симпозиум, 2008.
- Набоков Владимир. *Собрание сочинений русского периода*. В 5 т. Т. II. Санкт-Петербург: Симпозиум, 2009.
- Набоков Владимир. *Лекции по зарубежной литературе*. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2010.
- Полищук Вера. «Образы семантического поля “мусор/хлам/пыль/грязь” в романе Владимира Набокова “Приглашение на казнь”». *Wokol smieci. Praktyka, symbolika, metafora. Materiały z III międzynarodowej konferencji młodych filologów (Siedlce 11–13/XII/1997)*. Siedlce: Instytut Filologii Polskiej: WSPR, 1998: 119–124.
- Полищук Вера. «Примечания к роману “Король, дама, валет”». Набоков Владимир. *Собрание сочинений русского периода*. В 5 т. Т. II. Санкт-Петербург: Симпозиум, 2009.
- Шпраер Максим. *Бунин и Набоков. История соперничества*. Москва: Альпина нон-фикшн, 2015.
- Shapiro Gavriel. *The Sublime Artist's Studio: Nabokov and Painting*. Evanston: Northwestern University Press, 2009.
- Vries Gerard de, Johnson D. Barton. *Nabokov and the Art of Painting*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.

## REFERENCES

- Dolinin Aleksandr. «Doklady Vladimira Nabokova v Berlinskom literaturnom kruzhek». *Zvezda* 4 (1999): 7–10.
- Dolinin Aleksandr. *Istinnaya zhizn' pisatelya Sirina. Istinnaya zhizn' pisatelya Sirina*. Sankt-Peterburg: Simpozium, 2019.
- Nabokov Vladimir. «On Generalities. Gogol'. Chelovek i veshchi». *Zvezda* 4 (1999a): 19–22.
- Nabokov Vladimir. *Sobranie sochinenij russkogo perioda*. V 5 t. T. II. Sankt-Peterburg: Simpozium, 1999b.
- Nabokov Vladimir. *Sobranie sochinenij russkogo perioda*. V 5 t. T. IV. Sankt-Peterburg: Simpozium, 2002.
- Nabokov Vladimir. *Sobranie sochinenij amerikanskogo perioda*. V 5 t. T. III. Sankt-Peterburg: Simpozium, 2004.
- Nabokov Vladimir. *Sobranie sochinenij amerikanskogo perioda*. V 5 t. T. II. Sankt-Peterburg: Simpozium, 2008.
- Nabokov Vladimir. *Sobranie sochinenij russkogo perioda*. V 5 t. T. II. Sankt-Peterburg: Simpozium, 2009.
- Nabokov Vladimir. *Lekcii po zarubezhnoj literature*. Sankt-Peterburg: Azbuka-klassika, 2010.
- Polishchuk Vera. «Obrazy semanticheskogo polya “musor/hlam/pyl'/gryaz'” v romane Vladimira Nabokova “Priglasenie na kazn'”». *Wokol smieci. Praktyka, symbolika, metafora. Materiały z III międzynarodowej konferencji młodych filologów (Siedlce 11–13/XII/1997)*. Siedlce: Instytut filologii polskiej: WSPR, 1998: 119–124.

- Polishchuk Vera. «Primechaniya k romanu “Korol’, dama, valet”». Nabokov Vladimir. *Sobranie sochinenij russkogo perioda*. V 5 t. T. II. Sankt-Peterburg: Simpozium, 2009.
- Shapiro Gavriel. *The Sublime Artist’s Studio: Nabokov and Painting*. Evanston: Northwestern University Press, 2009.
- Shraer Maksim. *Bunin i Nabokov. Istoriya sopernichestva*. Moskva: Al’pina non-fikshn, 2015.
- Vries Gerard de, Johnson, D. Barton. *Nabokov and the Art of Painting*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.

Вера Полишчук

РЕКВИЗИТИ ПУПЕНМАЈСТЕРА:  
ПРЕДМЕТНИ СВЕТ ВЛАДИМИРА НАБОКОВА

Резиме

Чланак се бави недовољно проученим цртама Набоковљеве поетике: функционирањем ствари у његовој прози. Од самог почетка свог стваралаштва, Набоков је био фасциниран светом предмета и његовим симболичким и књижевним потенцијалом. Стварајући унутартекстуалне обрасце и риме у спрези са дубинским мотивима повезаним са стварима, Набоков је „идеалног читаоца” увлачио у игру, приморавајући га да решава загонетке, али истовремено изражавао важне идеје и ауторске намере.

*Кључне речи:* Набоков, књижевност XX века, поетика, предметни свет.

Никола Милькович

Филологический факультет Университета в Белграде  
nikolajmiljkovich14@gmail.com

Глеб Маматов

Новосибирский государственный педагогический университет  
zarra8@yandex.ru

Nikola Miljković

University of Belgrade, Faculty of Philology  
nikolajmiljkovich14@gmail.com

Gleb Mamatov

Novosibirsk State Pedagogical University  
zarra8@yandex.ru

К ВОПРОСУ О МОТИВЕ ТВОРЧЕСКОГО ЭКСТАЗА  
И ЕГО СВЯЗИ С МУЗЫКОЙ В *АВТОМАТИЧЕСКИХ СТИХАХ*  
БОРИСА ПОПЛАВСКОГО

ON THE QUESTION OF THE MOTIVE OF CREATIVE ECSTASY  
AND ITS CONNECTION WITH MUSIC IN BORIS POPLAVSKY'S  
*AUTOMATIC POEMS*

В статье исследуются музыкальные принципы, т. е. *автоматизм* построения *Автоматических стихов* Бориса Поплавского и источники этих принципов, а именно связь *Автоматических стихов* с древнейшими религиозными техниками, посвященными экстатическим состояниям, которые, во многом, обусловлены музыкой и музыкальным трансом, что представляет собой распространенный мотив в *Автоматических стихах*.

*Ключевые слова:* Борис Поплавский, *Автоматические стихи*, музыка, экстатические практики

This paper discusses the musical principles, i.e. the *automatism* of the construction of Boris Poplavsky's *Automatic Poems* and the sources of these principles, namely the connection of *Automatic Poems* with the oldest religious techniques dedicated to ecstatic states, which are largely caused by music and musical trance, which is a common motif in *Automatic Poems*.

*Keywords:* Boris Poplavsky, *Automatic poems*, music, ecstatic practices

Музыка звучала в подземелье  
Но откуда?..

Б. Поплавский

## I

Одной из самых популярных тем в научной литературе, посвященной поэзии Бориса Поплавского, является экстатическое состояние, в котором часто пребывает его лирический герой, и близкие ему пограничные состояния психики (сновидения, галлюцинации, бред, опьянение). В основном, исследователей интересуют тема сна (см. Компарелли 2015: 94–95) и экзистенциальные мотивы, связанные с уходом героя «в сон-трансценденцию и отказ от “всякого участия... жить на сей земле”» в лирике (Кругликова 2006: 22) и в прозе Поплавского (см. Шакирова 2010: 195–198). Интерес к выходу за пределы сознания, возможно, обусловлен и биографией поэта, который, как известно, употреблял кокаин и алкоголь и интересовался оккультизмом. Все вышесказанное позволяет допустить, что оккультные и древнейшие религиозные практики, о которых Поплавский, бесспорно, знал благодаря чтению различных книг по кабалистике и теософии (в частности, труды Е. Блаватской), оказали важнейшую роль на его творчество и стали основой для частотных в его лирике экстатических мотивов. Но почти нет работ, посвященных столь важной для данной темы связи экстатического состояния и музыки. О. Кочеткова мельком касается этой проблемы, исследуя образ граммофона в книге стихов *Флаги*: «Функцию забвения и обретения энергии творческого экстатического опьянения выполняет образ Орфея-граммофона» (Кочеткова 2010: 18). Рассмотренный исследователем образ Орфея-граммофона также свидетельствует об интересе поэта к сакральным культам, в данном случае, к древнегреческой мифологии и орфизму, а также их соотносительности с музыкой, являвшейся частью всякого экстатического ритуала. Но не только указанное учение оказалось важным для юного эмигранта, на его поэтику оказали влияние индийские, тибетские, буддистские, стоические и античные (дионисийские) культы (Савинская 2011: 196). Это соединение нашло отражение во всех книгах поэта, но наиболее очевидно оно проявилась в книге *Автоматические стихи*, опубликованной в 1999 году в Москве (Поплавский 1999).

Прежде всего, рассмотрим название книги, которое часто интерпретируется как аллюзия к приему сюрреалистического «автоматического» письма<sup>1</sup>, что вписывается в художественные поиски поэта 1920-х годов, когда он увлекался сюрреализмом и дадаизмом. Но для него принцип ав-

<sup>1</sup> В статье об *Улиссе* Джойса поэт также писал по поводу автоматизма: «Способ написания “Улисса” Джойсом, этой огромной книги в почти девятьсот огромных страниц мелкой печати, <...> есть так называемое «автоматическое письмо», впервые примененное Изидором Дюкасом — графом Лотреамоном <...>. Этим способом искони пользовались медиумы и визионеры <...>, а в настоящее время широко пользуется школа Фрейда для своих изысканий и французские сюрреалисты. Он состоит как бы в возможно точной записи внутреннего монолога, или, вернее, всех чувств, всех ощущений и всех сопутствующ-

томатизма был важен, прежде всего, как особый мистический способ познания инобытия, что подчеркивает указание на медиумов и визионеров в статье об *Улиссе*, и как наиболее точное отображение психологии и внутренней природы человека. Поплавский отрицает абсолютную произвольность автоматизма, по его концепции, он зиждется на отборе языковых средств: «Конечно, “Улисс” не есть только документ, а продукт огромного отбора и сложнейшей конструкции, почти невидимого соединения множества дней. <...> Но отнюдь не отбора и выдумывания мыслей, а отбора бесчисленных текстов-документов, написанных бесконтрольно» (Поплавский 1996: 275). «Отбор» «бесконтрольно» написанных «текстов-документов» подразумевает работу творческой мысли, конструирование произведения. Таким образом, меняется понимание автоматического письма, воспринимаемое сюрреалистами как произвольная лавина мыслей — для Поплавского это вполне осознанный процесс.

Эта концепция у поэта во многом обуславливается его религиозными поисками. Отвечая на анкету журнала *Числа*, он писал о сути своего творчества: «предаться во власть мистических аналогий, создавать некие “загадочные картины”, в которых известное соединение образов и звуков чисто магически вызывало бы в читателе ощущение того, что предстояло мне. <...> Расправиться, наконец, с отвратительным удвоением жизни реальной и описанной. Сосредоточиться в боли. Защититься презрением и молчанием. Но выразиться хоть в единственной фразе только. Выразить хотя бы муку того, что невозможно выразить» (Поплавский 1996: 277). Творчество для поэта есть способ осознать трансцендентное, погрузиться в инобытие, воссоздавая «загадочные картины», которые нужно показать читателю. Наивысшая для многих поэтов цель «выразить невыразимое» для монпарнасса актуальна именно по этой причине.

Эта попытка обуздать трансцендентное и нашла отражение в *Автоматических стихах*, которые многими исследователями воспринимаются как воплощение его экспериментов с приемами сюрреализма (Сыроватко 2007: 57–85), (Правдивлянная 2017: 116–124; Правдивлянная 2019: 102–110). В этих статьях рассматриваются такие черты поэтики сюрреалистов как исследование бессознательного, автоматичность и алогичность поэтического стиля, специфические языковые приемы<sup>2</sup>. Немаловажно, что Л. Сыроватко пишет о теме музыки, важной в *Автоматических стихах*, но не типичной для сюрреализма. Исследовательница выделяет музыкальность книги, изучая ее архитектонику, конструирующуюся по образцу контрапунктического музыкального произведения типа фуги (Сыроватко 2007:

---

щих им мыслей, с возможно полным отказом от выбора и регулирования их, в чистой их алогичной сложности, в которой они проносятся» (Поплавский 1996: 274).

<sup>2</sup> Важно и то, что данные работы написаны в русле уже сложившейся в литературоведении темы «сюрреализм Поплавского», которой посвящены труды С. Карлинского (Karlinsky 1967: 605–617), Л. Ливака (Livak 2000: 177–194; 2001: 89–108), Н. Лапаевой (Лапаева 2004: 284–290), А. Чагина (Чагин 2008), О. Кочетковой (Кочеткова 2018: 175–179).

78–79). О существенности музыкальной символики у поэта и ее незначительности в сюрреализме пишет Д. Токарев: «Известно, что отцы-основатели сюрреализма пренебрежительно относились к музыке, сводя ее до уровня звукового сопровождения видеоряда. У Поплавского музыка, наоборот, имеет ценность лишь постольку, поскольку обладает нематериальным духом» (Токарев 2011: 41).

Исходя из указанных наблюдений, мы можем допустить, что слово *автоматические* в названии книги связано с автоматизмом музыки, под которым понимается следование потока звуковой энергии по нотным знакам с указаниями темпа, тональности, динамических оттенков<sup>3</sup>. В этом контексте надо учитывать музыкальные машины, которые часто упоминаются в *Автоматических стихах*: фонограф («Нам Гамлета кто-то читает — / Как будто фонограф во мраке»<sup>4</sup>, граммофон («Розы танцуют под рев неземных граммофонов», «Непрестанно пение слепых граммофонов; только»). Если музыка есть автоматический поток звуков, то поэзия — почти неограниченный поток мыслей, образов, слов, порой соединенных только в бессознательном автора, куда он и погружен<sup>5</sup>. Все вышесказанное позволяет предположить, что главная тема *Автоматических стихов* — тема музыки, развивающаяся на протяжении всей книги. Причем важность имеют состав звуков, из которых она состоит, ее оценка слушателем, тоны, исполнитель, прием синестезии. В связи с этим рассмотрим основные особенности музыкальной символики в книге и ее связь с экстатической образностью.

В первую очередь, музыка у Поплавского связана с пространственно-временной структурой, что характерно для музыкальной мифологии модернистов, для которых данная связь имела мифический смысл, что важно в контексте данной статьи: «В новой мифологии мир музыки тесно взаимодействует с миром как таковым и является одним из его подобий. “Большой” мир также представлен — во всей своей пространственной многомерности. Весь он озвучен: в этом отношении восприятие пространства, которое окружает человека, мало изменилось с древнейших времен. Бесчисленны сюжеты традиционных мифологий, в которых пение, игра на инструментах служат атрибутами различных мировых зон и средствами структурирования пространства» (Гервер 2001: 52). У Поплавского музыка активно участвует в построении пространства. Выделим, что в книге озвучены и верх, и низ. В первой миниатюре книги герой-странник покидает мир, уходит за его пределы «к центру земли», что в последующих стихах

<sup>3</sup> Слово *автоматизм* особенно применимо в отношении к музыке XX века, например, для Новой Венской Школы или композиторов, творивших в технике серийной музыки или додекафонии (А. Берг, Л. Даллапиккола, А. Шенберг, А. Веберн, О. Мессиан, Д. Шостакович).

<sup>4</sup> Здесь и дальше *Автоматические стихи* цитируются по порядку (№№1–207) по изданию Поплавский 2009: 315–405.

<sup>5</sup> Нужно учитывать и фрейдовские увлечения Бретона и его школы (Бретон 1986: 45). Природа и музыки как потока звуков, и сюрреалистической поэзии как движения образов и мыслей, является схожей.

разовьется как погружение в пучину моря, подземелье, пещеру или ад. В первом стихотворении герой спускается под землю, оставляя на поверхности былую жизнь («все оставлено»), которая приближена к божественной сфере. Эта миниатюра — прелюдия ко всей книге, ибо задает основной ее сюжет. Больше развитие получает тема звука во втором стихотворении, где появляются оксюмороны («Черная улица, грохот взглядов, удары улыбок»). Не имеющие никакого отношения к звуку человеческие эмоции слышатся весьма болезненно, как грохот и удары. Этим звукам противопоставлена музыка, которую играет лирический герой («А в тени колокольни бродяга играет на флейте»). Колокольня, имеющая связь с музыкой (звон колоколов), пространство лиминальное, она стоит на земле, но купол ее устремлен в небеса, она укрывает бродягу-флейтиста от грохочущего мира в своей тени. Этот герой наделен творческими способностями, он соотнесен с мистической сферой, являясь носителем сакральной истины: «Он разгадал/Крестословицу о славе креста/Он свободен».

Еще сильнее тема звука развита в стихотворении №5, где показано диссонансное звучание не только низа, но и верха: «Мы пили яркие лимонады и флаги над нами кричали/И бранились морские птицы». Если содержание второго стиха еще можно трактовать, исходя из объективных причин: крики чаек, буревестников, тупиков, альбатросов, пеликанов, бакланов, то первый стих сложен для понимания. Стоит отметить, что в других стихотворениях образ флагов связан со смертью («Женщины в шалях загробные флаги вязали», «Смерть приближается/Флаги грустят») или с возмездием («Флаги расплаты/Упали в извилины рек»), что позволяет допустить мысль о негативной символике данного образа и в пятом стихотворении, и во всей книге.

Представляет интерес звуковая символика шестого стихотворения, где возникают птицы-анемоны, перекликающиеся с образом морских птиц из предыдущего текста: «Птицы-анемоны появлялись в фиолетово-зеленом небе». В этом контексте стоит обратиться к наблюдению Д. Токарева, сравнивающего образ анемоны у Поплавского с морской лилией у Рембо: «Анемоны у Поплавского становятся неким универсальным объектом, который помещается в различные среды. Во-первых, это вода, что находит свое соответствие в “Цветях”, а также в “Мистическом”, где говорится о гуле морских раковин. Во-вторых, это воздух: желтый цветок анемоны помещается Поплавским на небо; <...>. Таким образом, обе “синие” бездны — морская и небесная — “перевертываются” одна в другую, так что цветок принадлежит одновременно обеим стихиям» (Токарев 2011: 241). Данная мысль в стихотворении очевидна: птицы-цветы связываются с земной, воздушной и морской сферами одновременно. Они пролетают в сказочном разноцветном небе над многомерным и многоводным миром, который оказывается не бесконечным. Под толщей воды скрыта земля («Внизу, под облаками, было море, и под ним на страшной/глубине — еще море, еще и еще море, и наконец/подо всем этим — земля, где дымили небоскребы»). Птицы-цветы

связываются с единством стихий, способным к свободным взаимосвязям друг с другом.

В десятой миниатюре контаминированы образы колоколов и сирен: «О колокола/О сирены сирен в сиренях/О рассветы что лили из лилий». Можно говорить о влиянии стихотворений К. Д. Бальмонта «Челн томленья» и «Влага» с их изысканной звукописью: «Вечер. Взморье. Вздохи ветра./Величавый возглас волн», «Чуждый чарам черный челн» («Челн томленья») (Бальмонт 2011: 24), «Лебедь уплыл в полумглу,/Вдаль, под Луною белея./Ластятся волны к веслу,/Ластится к влаге лилея» (Бальмонт 2011: 186). Для Поплавского эта аллюзия важна для создания идиллической картины, звон колоколов сливается в полифонию с пением сирен<sup>6</sup>. Но гармоничность картины очевидна благодаря ароматам цветов (лилия и сирень), и мелодичной фонике, основанной на играх со звуками. Герой ассоциирует себя с этими образами, он — цветок («И в синеве подземной отцветать»), отказывающийся молчать, его желание покинуть мир проецируется и на образ сирени, которая трансформируется в мертвых дев («Сирени рвались в вечность, спят давно/Со странною улыбкой мертвых дев»), что разрушает прекрасную картину, данную в начале стихотворения.

В одиннадцатой миниатюре звучностью наделена уже воздушная стихия. Причем небесной гармонии не дано звучать громко («Звуки неба еле слышны»), она разлетается как лепестки, что обыграно в наложении значений омонимов роза-цветок и роза ветров («Розы ветра облетели»). Но в этом тексте возникает еще одна оппозиция: звук/тишина. Звук постепенно разрушается, разлетается, он овеществлен, как тишина, представленная больной на кровати («Тишина лежит в постели/Глубоко больна»). Эта тишина связывается с поэзией, у ее окна «пишет черт стихотворенье», что знаменует противопоставление музыки и поэзии тишине, сну окружающего мира. Отношения между звуком и безмолвием показаны как напряженная борьба, если звук исчезнет, то мир навечно онемее, как в стихотворении № 68: «Священный атлет/Он не снимет железных рук/Он нам дарит все звуки/Чтоб молчание не поцеловало вечность».

Овнешнение голоса и звука становится типичным мотивом в *Автоматических стихах*. Голос героя-путешественника в миниатюре № 17 сравнивается с изысканным блюдом: «Путешественник там замерз/Можно съесть его нежный голос». Но чаще всего у Поплавского звук связан с камнем и мифом о Медузе Горгоне, песня способна уничтожить человека, превратить его в статую (миниатюра № 51). В стихотворении № 54 всякое звучание обречено на окаменение: «Очень страшно все что очень тихо/То что говорит во сне/Что превращается в камень/Еще поет». Камень наделен слухом и голосом. Нередко и герой имеет «каменный рот»: «Сложив пре-

<sup>6</sup> Возможно, что стих «О, сирены сирен в сиренях» мог быть вдохновлен картиной М. Врубеля «Сирень». Сам поэт, как известно, был художником, и, по словам Е. Менегальдо в ранние годы он «пишет портрет Блока “гуашью под Врубеля”» (Поплавский 2009: 22).

красные руки/Забыв ужасные звуки/Навсегда улыбаясь/Каменным ртом/  
 Рукой касаясь/Звезд». Сам образ Медузы у Поплавского ассоциируется  
 с утренней зарей («Нам являлось лицо бледно-синей Медузы/Рассвета»).  
 Рассвет несет собой гибель и окаменение всей жизни на земле, знаменуя  
 смерть звуков и растений («Страшно было это рождение камня;/Было  
 страшно смотреть за рождением/За окаменением цветов/За каменной ле-  
 нью»). Единственное спасение для «влюбленных в жизнь» — уход в «лазур-  
 ные, весенние» и «ночные подземелья». Медузой оказывается и сумеречное  
 небо в стихотворении № 52: под «ликот Медузы» героини каменеют и белеют,  
 как трупы. Каменный звук знаменует уход мира в статичное, анти-музы-  
 кальное состояние.

В миниатюре № 26 вместе с плачущим камнем появляется дышащее  
 железо («Разорвите цепи — железо так нежно дышит/Камень плачет нав-  
 зрыд»). В этом стихотворении центральный образ — мудрец, прикованный  
 к цепи на дне моря и играющий на скрипке («А на дне моря философ играет  
 на скрипке/И звенит своей цепью»). Лязганье цепи звучит в унисон скри-  
 пичной музыке прикованного философа-Орфея, от чьей игры предметы  
 неодушевленной природы (камень, железо) в подводном аду способны ис-  
 пытывать живые эмоции. Особый образ музыки-железа возникает в стихо-  
 творении № 57, где синестезия «железо пения» есть звук жизни и природы,  
 рождающийся в глубинах хаоса («Железо пения усталых/Звенело в глуби-  
 не заката/Он пел из глубины природы»). Этот звук пытается пробиться  
 в мир смерти, где «Земля домов шумела комнатами». Происходит обратная  
 градация от звука к тишине («Обои черные молчали/И умывальники мол-  
 чали»), звуки природы кричат, пытаясь «достучаться до небес» («Вода в сте-  
 нах кричала до заката»), но мир беспощаден к этому звуку. Рассмотрим  
 миниатюру № 69:

Мы как будто слышали голос.  
 Это труба тумана –  
 Это пенье фиалок –  
 Это снежная скрипка?  
 Нет. Это жалость –  
 Это звон железной цепи –  
 Это каторжной песни вокзала  
 Осенний усталый голос.

Поэт воспринимается как каторжник, в его голосе слышен звон желез-  
 ной цепи, но он прекрасен, подобно «снежной скрипке», «пению фиалок»,  
 грозен, как «труба тумана» и жалостлив. Самое важное в этом образе го-  
 лоса поэта — его чистота, гармоничность, красота, звучащая наподобие  
 музыкальных инструментов и природных созданий, а также целостность,  
 объединяющая грохот железа и цветочную гармонию фиалок.

Здесь мы переходим к главному образу всего цикла — поэту, который  
 обладает собственным звуком, противопоставленным окружающему его  
 безмолвному миру. Вышеуказанные мысли позволяют предположить, что

герой книги находится в необычном состоянии. Он пребывает в особом вакууме, отделяющим его от жизни, позволяющим ему созидать свою действительность из звуков, которые уплотняются, становясь «строительным материалом» для этой вселенной. Его голос и окружающие его звуки противопоставлены безжизненной реальности, не способной издать никакого благозвучия. Но именно музыкант, чей образ связан с мифом об Орфее, может взывать к жизни голоса неодушевленных предметов. Звуки создают иной мир, в котором герой способен пребывать над хаосом:

<...> субъективная и объективная логика согласно  
играли на солнце — но с различных сторон —  
нисходящие и восходящие гаммы.  
Но когда руки их встречались на одной и той же ноте,  
происходило томительное междуцарствие звуков  
и одну секунду казалось: плоскости отражения  
качались и смешивались, и если бы сомнения  
продолжали быть, вся постройка обратилась бы  
обратно в хаос <...> (№ 181).

Уплотнение звуков, создающее вакуум, непроницаемый для диссонансов внешнего мира, обуславливает синестезию в книге, где звуки состоят из металла, камня и стекла: «Каменное сердце/Каменные звуки», «Был в закате колокол стеклянный», «Колокол нежный, колокол белый/Звук золотой подаст», «С металлическим звуком огромных просторов пустых» (№ 195).

Стихотворение №41 строится по принципу коллажа, в котором соединены различные образы. Призыв, с которого начинается миниатюра («Быть совершенно понятным/Совершенно открытым настежь») заставляет героя обнажить внутренний мир, в котором совмещены и чудовища без рук, и дикие звезды, и цветочные клумбы. Этот мир звучит в грандиозной музыке, наполненной звоном «невидимых колоколов» и шумом «водопадов».

Поэт излучает музыку всем своим естеством, поэтому звуки в *Автоматических стихах* представляют одно из его воплощений. Более того, звук становится категорией онтологической, идеалом, во имя которого можно умереть, различные звуки помогают выжить в суетном холодном мире молчания и боли. Герой призывает себя к пению («Пой как умеешь/Не бойся звуков»). Уход в царство звуков равнозначен суициду, который позволяет преодолеть брэнность бытия: «Этот звук нас погубит/Ну что ж, умрем/Мы звуки так любим/Там, в них наш дом/Мы предались гибели звуков» (№ 163).

Онтологическая природа звука воплощена в миниатюре № 125:

Волны дождя покрывают скелеты деревьев  
Дальше — болото, там грезит плотина о жизни  
В маленькой фабрике труженик спит белоснежный  
Только колеса вращаются сами

Все близко, все там — за рекой — далеко бесконечно  
 Все вечно  
 Все здесь  
 Все нигде  
 Тихий звук  
 Звук...

Данное стихотворение можно прочесть как сюрреалистическое описание сознания уходящего в сон героя, на что указывает постепенное укорочение строк. Первые четыре строчки, в которых создается картина внешнего мира, написаны пятистопными и четырехстопным дактилями<sup>7</sup> (Д<sub>5</sub>-Д<sub>5</sub>-Д<sub>5</sub>-Д<sub>4</sub>). Но после пятого стиха, в котором пространство уже не воспринимается как нечто конкретное (пятистопный амфибрахий), следует резкое укорачивание строк вплоть до финального односложного слова «звук». Отметим повтор этого слова в конце предпоследней в начале последней строк с многоточием в конце, выражающим полное засыпание героя. Истинное бытие существует за пределами эмпирической действительности, в некоей метафизической бездне сна, уход в это инобытие маркируется многоточием после слова *звук*, являющегося единственным в финальном стихе и замыкающем всю миниатюру. Звук оказывается гранью между явью и снами, в которые постепенно погружается лирический герой, усыпляемый монотонными звуками окружающего мира (шум ливня, плотины, воды в реке), эта тема обуславливает и ритмическую структуру миниатюры, начинающейся с длинных строчек дактиля, и заканчивающуюся одним словом и многоточием. Таким образом, звуки являются гранью между метафизической реальностью сна и будничной действительностью лирического героя, который может с их помощью переходить из одного мира в другой.

Рассмотрим оппозицию верха и низа, поскольку оба полюса обладают своим звучанием. Музыка неба всегда диссонансная. Так, в миниатюре № 18 происходит рокировка мотивов в типичном сюжете пения серенады под луной: «Луна играла серенады / На светло-голубом рояле». В данном случае серенаду поет луна. Эта музыка внезапно оканчивается суицидом ночного светила («Все минуло и он забыл / Что некогда себя убил»), после чего она теряет романтический облик, становясь клоуном, истекающим «серебряною кровью» («И смолк стеклянный лунный клоун»).

В других миниатюрах верх звучит очень тихо, почти *pianissimo* («Звучки неба еле слышны»). В данном случае, это связано с музыкой неба и Рая, что наблюдается в триптихе № 87–89 («Страшную дивную музыку слышу / Ведь я в раю / Перехожу в неподвижность»). Рай заглушает мечты о духовном идеале, представленном кубком Святого Грааля («Отдаление рая играя / Заглушало тоску о Граале»). В этой миниатюре возникает другой образ:

<sup>7</sup> Во втором стихе ритмическая структура усложнена цезурами между первой и второй стопами: «Дальше — болото, там грезит плотина о жизни» (\_U//U/\_U//U/\_UU/\_UU/\_U(U)).

А за дверью стояли духи  
И с улыбкой слушали звуки  
Они ждали чтоб мы заснули  
Чтобы черным пальцем коснуться  
Сердца мира.

Этот образ повторяется в № 88. Черный палец, который в миниатюре № 89 принадлежал духам, в данном случае — часть звука, который готов уничтожить свет: «Будет звучать разрастаясь/Чуждый чумный безумный крик/И — как черный палец — / Вонзаться в сердце света».

Встречается и другая символика небесных звуков. Она связана с цикличностью жизни и наказанием людей за грех Адама и Евы. Само Мирозданье ограничено стеклянными стенками «бокала алхимика», где разрастается сюжет о грехопадении, представленный ветхозаветными образами: древом познания, Адама, Евы, змея. Грех — причина мучительных звуков небесного оркестра:

Мужчинка и женщинка пели о вечной любви  
И опять повторялась  
Та странная мука в оркестре  
Тот трепет смычков над дыханьем пустыни судьбы  
И греха.

Мотив звучания горнего мира мы закончим анализом стихотворений № 153 и 154. В первом из них таинственный чтец, связанный с ирреальным миром искусства, представленный как «фонограф во мраке», читает герою *Гамлета* и призывает вернуться к звездам («Кричит и зовет нас вернуться/К сомнениям звезд»). Но звуки небесные воспринимаются как «мерзкие», а сама жизнь как смех, который издают небеса («Над миром смех»). Это надмирное пространство такой же ад, как и земля, ведь музыка преисподней находится в отражениях луны («Горячие органы ада/Спят в отраженьях луны»). Возможно, в данном случае мотив отражения связан со светом луны как отражением солнца, что имеет христианский символизм (Антихрист как отражение Христа). Луна у Поплавского соотносится с раздвоением личности. Об этом можно говорить в следующем произведении. В стихотворении № 154 музыка светил двойственна. Это и «Луны и солнца звуки золотые», сверкающие золотом и излучающие яркий небесный свет, но, это и «серебряные муки без ответа/и боли равнодушные нагие»<sup>8</sup>. Небесные звуки несут боль, они становятся ужасным, всепоглощающим шумом («И страшный шум необъяснимых слов/Как водопад от неба до земли»). Далее возникает мотив звучащего фатума («Опять судьба поет в своей лазури»<sup>9</sup>), который превращает героя и других людей в мертвецов,

<sup>8</sup> Вероятно, дихотомия золота и серебра осмысливается как оппозиция Золотого и Серебряного веков.

<sup>9</sup> Образы золотых звуков и лазури также могут быть связаны с книгой стихов А. Белого *Золото в лазури*, где небесная синева представляется местом звучащим: «Дрожала

погибших в небесно-водной синеве («Мы только трупы ирреальной бури / Утопленники голубых ветвей / Пусть нас назад течение унесет»).

В *Автоматических стихах* звук способен вбирать в себя все мироздание и быть «пространственно целостным», что также связывается с мыслью о герое, чей мир состоит из звуков. Поплавский вводит формулу «мир есть звук». В стихотворении № 82 возникает образ мировых труб, из которых состоит вся вселенная, гудящая в этой меди. Важно, что в книге возникает типичный образ апокалиптических труб, связанный с темой Страшного Суда («Лежит золотая труба / Христос сидит на стуле / Он спит / С золотою трубою в руках / Христос проснется»). Но в стихотворении № 82 символика не традиционна. Уже первый стих показывает, что количество этих труб бесконечно и покрывает своей музыкой все сущее. Они гудят и под землей, и на дне морском («Под землю и на дне морей»). Они охватывают и верхние миры («Глубоко зарыты в горе; Эти трубы идут на солнце»), звучат в Раю («Иногда трубы выходят в прекрасный сад»). Трубы — проводники запредельных гармоний («В этих трубах слышны отдаленные звуки иных миров»). Они становятся необходимым условием инициации, только уходя в трубы подземелий, возможно «достигнуть созвездий» и обрести истинный свет. Труба — метафора мироздания, она определяет бытие человека и дает ему шанс на обретение Космоса. Но она может и обречь его вечное бесцельное странствие («Но иным невозможно вернуться назад»).

Становится очевидным, что верх, как эсхатологическая категория, традиционно соотносящаяся с духовным миром, функционально несостоятелен, он не дарует счастье и заглушает его своей музыкой, которая чаще всего представлена как смертоносная. Земная поверхность вообще не имеет какой-либо звучности, не считая природных шумов, в которых также все звуки дисгармоничны. Соловьи или кричат, или поют в не поэтических пространствах («Соловей кричит»; «Соловей на черепе пел»; «Соловей вздыхает над болотом»).

Иной смысл имеют подземные звуки, в отношении которых используется слово «музыка»: «Музыка звучала в подземелье». Неведомая музыка, которую слышит узник-поэт, вбирает в себя все звуковое многообразие земного бытия («Он слышал как люди кричали / Как кто-то плакал; Говорили во тьме голоса; Он слушал усталый город / Он слушал годы и годы»). Звуки превращают узника в мудреца, который постиг все сокровенные тайны и рассказал об этом миру («И закрыв глаза вспоминал все звуки / Он расскажет их тем / Пред которыми каждый пел»). Само подземелье может

---

в испуге земля от тяжелых ударов. / Метались в лазури бород снегоблещущих клоки / — и нет их... пронизанный тканью червонных пожаров, / плывет многобашенный город, туманно-далекий» («Битва») (Белый 1997: 62). Нельзя не предположить в связи с этой аллюзией и мысли о близости образа лазури мистицизму и пониманию А. Белым голубого и лазурного оттенка синего как цвета бездны, пропасти: «Белое сияние на внецветном фоне мировых бездн сквозит голубым» (Белый 1994: 207).

ассоциироваться с царством стихийных звуков («В подземельях далеко-далеко / Летали странные звуки»). Но просторы подземелий, склепов, морского дна и древнеегипетских гробниц могут быть беззвучными, связываясь со смертью и горем («Было в подземных гробницах царство молчания и боли»). Особая звучность подземных/подводных миров связана с тем, что в глубинах находятся поэты-мудрецы, привязанные цепями. Музыка, которую они играют (философ-скрипач) способна оживить и наполнить гармонией и чувствами даже камни и железо, что восходит к мифу об Орфее в Аиде. Подземелье и морская пучина символизируют внутренний мир героя, который создает эту музыку.

Логическим завершением темы звуков становится стихотворение № 185, оканчивающее книгу в редакции 1999 года. Звуки развеществляются окончательно и становятся гордыми прозрачными призраками, желающими отомстить Творцу. Эти звуки — вырвавшийся из подземелий лирический герой, который превращается в поток звуков, бороздящий просторы Космоса:

Кто вы, гордые духи?  
 Мы с Земли улетевшие звуки  
 Мы вращаемся в вихре разлуки  
 И муки  
 Мы мстим небесам  
 Нет, отсидите, забудьте  
 Поцелуйте усталые руки  
 Только больше не будьте  
 Простите  
 Прости ты сам.

Таким образом, музыка в *Автоматических стихах* оказывается категорией онтологической, связанной сознанием лирического героя, находящегося как бы в звуковом вакууме, отделяющим его от реальности и позволяющим погрузиться в иной мир, который состоит из «золотых», «серебряных» и иных звуков. Музыка вводит героя в транс, более того, он сам позиционирует себя как некий поток музыкальной энергии и рассыпается на множество звуков в финале. Все это позволяет говорить о связи музыки и экстаза, традиционно связанного с музыкальным ритмом, а также об аллюзиях к древним религиозным практикам, где музыка ударных (бубен, тамбурин, барабан) и духовых (свирель, флейта, дудук) инструментов вводила шамана или колдуна в транс, позволяя ему обрести связь с Трансцендентным.

## II

Изучив музыкальную образность книги, мы считаем необходимым исследовать механизмы ее формирования, попытаться дать ответ, как написаны *Автоматические стихи* и что это такое: автоматическое письмо,

футуристический эксперимент или что-то другое. Сам Поплавский, готовя свои тексты к публикации, *Автоматические стихи* определил как «сюрреалистические автоматические стихи», добавив «причем я совершенно не знаю, как в них разобраться» (Поплавский 2013: 107). На наш взгляд, этот вопрос отчасти можно решить, наложив на *Автоматические стихи* матрицу экстатического<sup>10</sup> погружения поэта в себя<sup>11</sup>, техники, которой издревле пользовались жрецы, чтобы общаться с высшими силами: «На уровне первобытных религий экстаз представляется полетом души на Небо или ее скитанием по земле, или, наконец, ее спуском в подземные области и ее скитанием среди мертвых» (Элиаде 1999: 244). Для данного анализа мы остановимся на трех переплетающихся у Поплавского видах такого экстатического погружения в себя, а именно на шаманизме, практике мусульманских суфиев и дионисийских вакханалиях, так как во всех этих случаях важную роль в достижении экстатического состояния играют: 1) Музыка, ритм и мелодия; 2) мистический опыт и 3) языковая формула (молитва, заклинание, диалог и т.п.) — метафорический язык, с помощью которого вуалируется Истина от неподготовленных для ее восприятия и понимания людей. В стихотворениях часто фигурирует одинокий человек, отшельник («Думал отшельник в хвойной каменной яме/Он считал золотые звенья/Цепи которой земля подвешена к небу/И видел что их стало больше»), затем, все движется в определенной гармонии и музыка никогда не останавливается, чтобы мир не погрузился в немоту («Чтоб молчание не поцеловало вечность»).

Если в первой части нашей работы мы рассматривали музыкальную сторону миниатюры № 1, то здесь мы заметим, что открывается данное

<sup>10</sup> По словам П. Успенского «описание экстатических переживаний простыми словами представляет собой почти непреодолимые трудности. Только искусству — поэзии, музыке, живописи, — доступна, хотя и очень слабая, передача реального содержания экстаза. Всякое подлинное искусство, фактически, и есть не что иное, как попытка передать ощущение экстаза. И только тот понимает искусство, кто чувствует в нем этот привкус экстаза» (Успенский 1993: 148).

<sup>11</sup> Достижение экстатического состояния не было чуждо и Андрею Белому, с которым Поплавский встречался в Берлине в 1920-х гг. и чье творчество оказало сильное влияние на поэзию Поплавского. Оба поэта мистическое искусство черпали из одного источника — антропософии. Вот как Белый описывает один из таких экстазов: «чтобы не “насть” и победить чувственность, я должен был ее убивать усиленными упражнениями; но они производили лишь временную анестезию чувственности; плоть я бичевал: она — корчилась под бичом, но не смирялась; я усиливал дозы медитаций; я медитировал ежедневно часами в ряде месяцев; и эти медитации меня довели до экстазов, восторгов и таких странных состояний сознания, что внутри их мне открывались пути посвящения, а когда я выходил из них, то эти состояния стояли передо мной, как состояния болезненные; и я был обречен на все ту же чувственность <...> взамен я получил “путь посвящения”; но теперь срывался и этот “путь”; оказывается: я мог идти этим путем лишь в условиях непрерывной “медитации”, вгонявшей меня в экзальтацию; лишь внутри моей “экзальтации” мне открывалась картина моего посвящения; но “экзальтация” и утрировка “упражнений” приводили меня к болезненному расстройству сердечной деятельности, дыхания и подступу падучей; явно — тело отказывалось служить Духу» (Белый 2016: 158–159).

стихотворение знаковым зачином (Сонливость/Путешественник спускается к центру земли) и замыкается не менее интригующей концовкой («Только вдали память говорит с Богом»). Здесь акцентируется внимание на сонном состоянии лирического героя<sup>12</sup>, обозначенного как *путешественник*, и последующее путешествие к центру земли. Дрема, схожая с погружением в бессознательное, падением в транс (гипнотический сон у шаманов), является первой ступенью на пути к достижению экстаза, после чего в шаманизме (сибирском и центральноазиатском) «инициация совершается во время мистического нисхождения в Преисподнюю» (Элиаде 2015: 80). Шаман<sup>13</sup> во время инициации спускается к Центру Мира, т. е. поднимается «на вершину Космической горы, где находится Мировое дерево и самый главный Хозяин; из рук Хозяина он получает древесину этого Мирового дерева, чтобы смастерить бубен» (Элиаде 2015: 74). Достижение экстаза у шаманов не всегда является ритуальным действием, связанным с нуждами общины: «помимо таких сеансов, которые навязаны общими нуждами (ураган, исчезновение добычи, предсказание погоды и т. п.) или болезнью (тоже угрожающей так или иначе равновесию в обществе), шаман предпринимает экстатические восхождения на Небо, в страну мертвых и ради собственного удовольствия (for joy alone)» (Элиаде 2015: 218). Нужно учитывать замечание Элиаде по поводу эскимосских шаманов: «Шаман ощущает необходимость в подобных экстатических странствиях, поскольку именно во время транса он становится самим собой: экстатическое переживание неизбежно для него как проявление собственной личности» (Элиаде 2015: 219). В свете всего вышесказанного последний стих первого стихотворения книги можно трактовать именно как встречу души поэта (в сакральных традициях шамана, проходящего процесс инициации) с Хозяином, а у Поплавского с Богом/Демидургом. Но в *Автоматических стихах* лирический субъект странствует всегда по загробному миру<sup>14</sup>, на что намекают такие мотивы как *смерть, сон, камень, могила, тюрьма, цепь*, и само небо, что соотносится с идеей «двойной бездны», отождествляется со «звездным адом» (См.: миниатюру № 82). В таком контексте (по)знание (др.-греч. γνώσις) земли как адской бездны заставляет нас вспомнить об ин-

<sup>12</sup> Текст Поплавского «По поводу “Атлантиды — Европы”» начинается с размышления о выходе из забвения: «Как ужасно от снов пробуждаться, возвращаться на землю, переоценивать все по-будничному» (Поплавский 2009: 68).

<sup>13</sup> Шаман не обязательно колдун, лечащий болезни, это «индивидуум, который обладает мистическим опытом. В среде шаманства, в собственном смысле этого слова, мистический опыт обозначает транс шамана — действительный или притворный» (Элиаде 1999: 244).

<sup>14</sup> В статье «Текст и полиглотизм культуры» Ю. М. Лотман пишет: «Ритуальное пространство гомоморфно копирует универсум, и, входя в него, участник ритуала то становится (оставаясь собой) лесным духом, тотемом, мертвецом, покровительственным божеством, то вновь обретает человеческую сущность. <...> Благодаря членению пространства, мир удваивается в ритуале, так же, как он удваивается в слове. Следствием этого являются ритуальные изображения (маски, раскраски тела, танцы, надгробные изображения — саркофаги и т. п.) — истоки пластических искусств» (Лотман 1992: 143).

тересах Поплавского к эзотерической литературе, к *чернокнижию*<sup>15</sup>. Именно в гностических текстах мир видится как место, сотворенное дьяволом, как клетка для творения — *cellula creatoris*, согласно определению Маркиана Синопского<sup>16</sup>.

Если в первом стихотворении мы видели намек на сошествие в преисподнюю, то уже во втором видим аллюзию на восхождение на небо («На аэродроме побит рекорд высоты / Воздух полон радостью и ложью») вместе с мотивом музыки в пятой строчке («А в тени колокольной бродяга играет на флейте»). Этот образ связан не только с музыкой, в данном стихе, возможно, скрыта аллюзия на суфийского мистика, «шейха поэтов» — Джалаладдина Руми. Выражение «колокольный бродяга» — реминисценция к легенде о том, как Руми, шедшего по рынку чеканщиков, поразил ритм ударов молотков по металлу, после чего музыка и становится неотъемлемой частью суфийских практик, в то время как упоминание игры на флейте отсылает читателя к мотиву тростниковой флейты *най*, воспетой самим Руми («Прислушайся к звукам — и сердцем внимай / Как жалобно плачет и сетует най, // Как, слезно рыдая и горько стеная, / Разносится плач тростникового ная») (Руми 2007: 39). В книге Поплавского довольно частотным образом является флейта<sup>17</sup> («За стеной играли флейты — там учились», «Тихо время играет на флейте»), а также трубы, которые, по мнению лирического субъекта, способны передать музыку других миров (стихотворение № 82), иными словами, постижение запредельного без музыки невозможно. Важно, что музыкальные инструменты в *Автоматических стихах* металлические, помимо них часто звенит и металлическая / стальная / золотая / железная цепь, что, видимо, зашифровано на подсознательном уровне поэта, где этот звук ассоциируется со стуком колес («Вечность розовых стекол / Казалась нам осужденной / В них вращались колеса далеких часов золотых / Били молоты в башне»). Сказанное подтверждается и многократным упоминанием рельсов («А теперь на железных рельсах / Повернулись гранитные горы», «Нет дороги назад во зло / Раскаленные рельсы — добро»). Засыпание лирического героя также происходит при определенной музыке («Высокий многотрубный / Собор поет, увы, приди / Сонливость клонит / К чему бороться / Усни / Пади»), а этот сон (иногда обозначенный как *полусон*) представляет собой какое-то состояние на стыке жизни и смерти («Было далеко от жизни / Но еще не совсем смерть»), то есть в ином

<sup>15</sup> Именно влияние чернокнижия в *Автоматических стихах* подчеркивается неоднократным упоминанием чтения «черной книги» («Где отшельник нагой живет / Он прикован цепью к вселенной / Он читает черную книгу»; «Тот кто лишается времени / Касается черной книги / Срывается с круглой цепи»; «Но мы глухи, но мы тихи / Мы читаем черную книгу»).

<sup>16</sup> Но, поскольку гностикам не была присуща экстатическая практика, они останутся за рамками статьи.

<sup>17</sup> Тростниковая флейта — *най* — традиционно используется в суфизме со времен Руми.

(четвертом)<sup>18</sup> измерении («Неустрасимый/Сплю на рельсах курьерского поезда/Но в другом измерении/Поезд пройдет во сне»). Обрядовую форму некоторые стихотворения Поплавского повторяют на уровне внутренней организации, поскольку во многих из них встречается форма диалога (№ 58), но не понятно кто с кем разговаривает («Где ты, Светлана?/Бедный, молчи/Она далеко/Она не услышит/Она в раю»). Вопросание и получение ответа в шаманизме связаны с попыткой шамана выпросить ответ у потусторонних сил о болезни человека, которого надо исцелить. Частым образом восхождения в экстатическом трансе является лестница<sup>19</sup>, но в *Автоматических стихах* лестницы, хоть они и есть, они сняты, что указывает на невозможность выхода из этого мистического музыкального транса («Тяжелый ангел в подземелье спал/Над ним закрыты сотни ворот/И сняты сотни железных лестниц»). Аллюзией на пребывание героя в замороженном, замкнутом пространстве является мотив уробороса («время молчит закусивши хвост», «спало время закусивши хвост», «В снегу спало время, закусивши хвост»).

Данное замирание всего живого можно связать и с Орфеем, поскольку, согласно мифологии, его игра на лире в Аиде позволила остановиться на некоторое время Танталу, Сизифу, Данаидам. Время, представленное в *Автоматических стихах* образами часов, курантов, частыми упоминаниями времен года и суток, — категория условная: «стекла касались времени», «часы вселенной отстают», «огромное время таится», «часы ныряли в бездну океана», «часы спокойно повторяли», «слушало время бездну», «Будит время призрак мирозданья», «Время шумит на плотине». О специфическом восприятии времени у Поплавского свидетельствуют мотивы *костей и камня*. На мотиве камня мы уже останавливались в первой части работы. Подробнее рассмотрим мотив костей, являющийся частым во многих шаманских практиках; в экстатических трансах австралийских шаманов превращение наставника в скелет символизирует «отмену профанного времени и возвращение в мифическое время, «время сновидений» австра-

<sup>18</sup> Идея четвертого измерения, кроме ученых математиков, физиков и др., волновала и мистиков, оккультистов, теософов и т. д., в том числе и П. Д. Успенского, опубликовавшего в 1909 книгу под заглавием *Четвертое измерение*, в которой попытался найти четвертое измерение с помощью метафизики, рассматривая и теорию времени как четвертого измерения и связанное с ним движение. Д. Мережковский, в свою очередь, в книге *Тайна трех: Египет и Вавилон* обращает внимание на то, что четвертое измерение могут понять только религиозные мистики: «Мы верим на слово Лобачевскому и Эйнштейну, что где-то в “четвертом измерении”, в метагеометрии, “перчатка с левой руки надевается на правую”. Но для того чтобы это понять — увидеть, нужен метафизический вывих, выверт ума наизнанку, как бы сумасшествие, или то “исступление”, “выхождение из себя”, которому учили древние мистагоги и апостол Павел: “Премудрость Божия — безумие для мира сего”» (Мережковский — цит. по электронному источнику).

<sup>19</sup> М. Элиаде указывает, что Мировое дерево, соединяющее Землю и Небо, изображается в виде шести или лестницы в шаманизме — См.: Элиаде 2015: 290. Лестница также является важным мотивом как в христианстве (видение золотой лестницы св. Перпетуи, Лестница Иоанна Лествичника, видение лестницы ветхозаветным патриархом Иаковом), так и в исламе (вознесение пророка Мухаммеда на небо — *аль-Исра ва-ль-Ми'радж*).

лийцев» (Элиаде 2015: 136). Данная условность времени сопровождается в *Автоматических стихах* и условностью пространства («И уже шел дождь/ Изнутри вовне, из прошлого в будущее»). Но контаминация мотивов времени/пространства и костей знаменует отсутствие всякой жизни в земном бытии, его пустоту: «Скелет зари тихонько гладил солнце», «На плотине огни загорались весеннего бала/ А под нею скелеты дремали в объятиях спрута», «Кости упавших домов / Согревались утренняя солнцем». Тот же момент отмены временных законов звучит и в суфийских стихах Дж. Руми: «Я — вне событий и имен, я превозмог закон времен» (Руми 2007: 33).

Приведенные выше трансформации времени и пространства в связи с музыкой могут быть проиллюстрированы двумя строфами из стихотворения № 7:

Внизу, под облаками, было море, и под ним на страшной  
глубине — еще море, еще и еще море, и наконец  
подо всем этим — земля, где дымили небоскребы  
и на бульварах духовые оркестры  
тихо и отдаленно играли.  
Огромные крепости показывались из облаков.

Башни, до неузнаваемости измененные ракурсом,  
наклонялись куда-то вовнутрь, и там еще —  
на такой высоте — проходили дороги.  
Куда они вели? Узнать это казалось совершенно  
невозможным.

В процитированной части стихотворения выстраивается интересное видение города, находящегося на морском дне. У шаманов сошествие в мир мертвых подразумевает опускание в пучину и, особенно у эскимосских народов «многие племена, а тем более приморские народы, помещают потусторонний мир на дно морское» (Элиаде 2015: 205). Земля в *Автоматических стихах* оказывается под множеством слоев воды, причем поэт трансформирует образ подводной цивилизации (аллюзии к Атлантиде, Ису, Китежу), это современный европейский город (Поплавский упоминает Голландию в связи с каналами и портами: «И снова все изменилось. Теперь мы были в Голландии. / Над замерзшим каналом, на почти черном небе летел/ снег...»). В этом городе все сказочно: крепости, которые «показывались из облаков», «Башни, до неузнаваемости измененные ракурсом, / наклонялись куда то вовнутрь, и там еще — / на такой высоте — проходили дороги». В этом тексте очевиден принцип автоматизма. Вся эта сумасшедшая картина — плод воображения, на что указывают и водные образы. Заметим, что погружение на дно символизирует уход в бессознательное (Livak 2000: 184). Город с тихим оркестром — внутренний мир героя, что согласуется с мнением Л. Ливака: «Сюрреалистическая иллюминация символизируется рядом основных программных образов. Автоматическое письмо имеет сходство со свободным подземным источником <...>. Потому, образы, связанные с водой могут функционировать как символы челове-

ского бессознательного. Самые общие среди них — “вода”, “поток”, “река”, “море”, и, по расширению, “рыба” <...>, “раковина”, “лодка”, “субмарина”. Погружение в воду, наблюдение за водой и путешествие по воде — частые тропы для исследования бессознательного» (Livak 2000: 183).

Важной темой является мотив пути, который скрыт для лирического субъекта («Куда они вели? Узнать это казалось совершенно невозможным»). Мотив движения к цели познания, т. е. символ дороги, играет ключевую роль у мусульманских суфиев<sup>20</sup>, в чьей практике познание (*ma'rifat*) достигается через погружение в экстаз, достижимый благодаря пути (*tarik*). Тарика «направляет ищущего по пути размышлений, чувств и действий, проводя его последовательно через “стадии”, в едином сочетании с психологическим опытом, называемом “состояниями”, чтобы он ощутил божественную Истину» (Тримингэм 1989: 17). Мотивы суфийского танца-транса обнаруживаются и у Поплавского в стихотворении № 19, в котором описывается экстатический танец суфиев<sup>21</sup>: «Подумайте о вращении / Вращающийся перестает понимать / Он наклоняется и не падает / Он часто висит вверх ногами». Упомянутая суфийская практика была характерна для учения ал-Бистами и ее важные моменты были восторг/экстаз и опьянение<sup>22</sup>. Весьма важным здесь является и тот факт, что после постоянного подчеркивания себя (т. е. «Я») в предыдущих стихотворениях, в данном стихотворении речь идет о третьем лице («Он»), а «группы суфиев раннего времени держались на энтузиазме, коллективных молитвах и методах духовной дисциплины, преследуя цель очистить душу и стереть свое “Я” для того, чтобы добиться созерцания истины» (Тримингэм 1989: 25). Также важно отметить, что среди ранних суфиев были и поэты «воспевавшие

<sup>20</sup> Влияние традиции суфизма Поплавский мог испытать и через учение Гурджиева, теории которого представляют собой синтез различных духовных практик (буддизма, йоги, суфизма и проч.), и он в начале 1920-х гг. прибыв в Париж, недалеко от французской столицы, в Фонтенбло, открыл свой Институт. Сведений о том, посещал ли Поплавский этот Институт у нас не имеется, но книги Гурджиева Поплавский не мог не читать, так как его увлечение мистицизмом хорошо известно. Но, по дневникам поэта мы знаем, что он посещал лекции П. Успенского, ученика Гурджиева, в «Маяке». В дневниковой записи от 15.03.1921-го года Поплавский отмечает, что говорил с Успенским после лекции, а немного времени спустя, в записи от второго апреля того же года, он Успенского назовет «истериком», а чуть дальше скажет, что тот «был очень интересен» и т. д., но тем не менее это только подтверждает, что с идеями Гурджиева и Успенского поэт был знаком. Влияние Успенского видно и в стихотворении № 24 *Автоматических стихов*, в котором находим намек на карты таро («Карты счастья и карты печали / Тихо с неба падали в окно...»). Успенский в 1912 году выпустил книгу «Символизм таро», а в записи от 15.03.1921-го Поплавский пишет: «Муравьев мне достал карты таро» (Поплавский 2009: 166).

<sup>21</sup> Ср.: «Существуют “заповеди” или “привилегии”. В них говорится о такой важной повседневной обязанности, как организация индивидуальных и коллективных собраний (*хадра*), во время которых устраивают радения с музыкой (*sama'at*), где передаются веселью и играм (*мизах*), танцам (*ракс*), а затем разрывают и сбрасывают с себя одежды (*тамзик*)» (Тримингэм 1989: 159); и в другом месте: «Танец указывает на обращение духа вокруг цикла реально существующих вещей с целью достичь эффекта постижения тайны и открытия. Это и есть состояние гностика» (Там же: 161).

<sup>22</sup> Одну из ключевых ролей в процессе суфийского экстатического богопознания играет вино, которое суфийские поэты и воспевают в своих стихах.

озарение во время поисков “пути”, а также испытываемые ими состояния» (Тримингэм 1989: 36).

С разного рода мистическими практиками всегда связана и символика чисел; в стихотворении № 8 находим число сорок, получившее свою символику в шаманизме, как считается, под воздействием христианства или ислама<sup>23</sup> («Сорок дней снеговые дожди / Низвергались, вздыхая, над нами / Но не плавают со слонами / Дом надснежный — спасенья не жди»). Спускание лирического героя у Поплавского в подземный мир происходит в бредовом состоянии, как в стихотворении № 17, после продолжительного голода: «Я сегодня не ел и не пил / Я сегодня почувствовал жесткий / Удар посередине сердца / Я сегодня спустился к черным / Безмятежным краям пустынь».

В *Автоматических стихах* частотен мотив круга, что подчеркивается прежде всего упоминанием колеса, это отражено и на синтаксическом уровне с помощью различных повторов («Пели колеса / давно-давно / Мы были другими / Нас ласково звали в окно / Повторяя странное имя / Какое-то странное имя / <...> / Все превращается / Все возвращается в море»), но здесь скорее намек на «колесо сансары», что связано не с экстазом и трансом, а с обреченностью на перерождение, что доказывается и образом моря, символизирующего в мифологии материнское лоно и пространство рождения-перерождения: «Море обладает материнскими качествами, вода — чудесное молоко; земля в своих утробах готовит теплую и живительную пищу; у берегов вздуваются груди, дающие всем тварям питательные атомы» (Башляр 1998: 169).

Несомненно, один из самых ярких мотивов позволяющий сопоставить *Автоматические стихи* Бориса Поплавского с шаманством, т. е. практиками экстаза, — это образ Орфея<sup>24</sup>, постоянно присутствующий во всем творчестве поэта, либо прямо, либо косвенно<sup>25</sup>. В *Автоматических стихах* подчеркивается, что Орфей «снежный» («Поцелуй и смерть — вся мудрость змия / Скоро час придет и растворится / Дивный голос снежного Орфея»; «Солнце светит, снег блестит не тая / На границе света ходит фея / В золотых своих лучах блистая / Слышен голос снежного Орфея»)<sup>26</sup>. Орфей в мифологии связан с музыкой, пленяющей всех — играя на своей форминге, Орфей умиротворяет волны, успокаивает гнев Идаса, покоряет Кербера, эри-

<sup>23</sup> Об этом см.: Элиаде 2015: 185–186.

<sup>24</sup> О связи мифа об Орфее с шаманством см.: Элиаде 2015: 314.

<sup>25</sup> Вячеслав Иванов, вслед за Проклом, называет Орфея носителем «аполлоновой монады», т. е. «идеи целостности и воссоединения» (Иванов 1994: 167).

<sup>26</sup> Поплавским был задуман целый сборник под названием *Орфей в аду*, в который должны были войти стихотворения 1925–1926 гг., однако эти тексты впоследствии были включены в сборники *Дирижабль неизвестного направления* и *Дирижабль осатанел* — об этом см. ком. (Поплавский 2009: 539–540), а состав планируемой книги так и остался неизвестным, согласно комментарию к изданному в 2009 году в Москве сборнику *Орфей в Аду*: «В свое время книга с таким заглавием, но с неизвестным для нас составом, планировалась Поплавским к изданию. Сборник с названием “Орфей в аду” планировался к изданию и после смерти Поплавского: он заявлен как подготовленный к печати в выпущенной Н. Татищевым книге “Снежный час”» (Поплавский 2009а: 146).

ний, Персефону, Аида. Орфей — больше чем просто музыкант, он еще реформатор музыки<sup>27</sup>, что важно и в контексте творчества Поплавского. В. И. Иванов в книге *Дионис и прадионисийство* связывает Орфея и с Дионисом («ночным солнцем»<sup>28</sup>), и с Аполлоном, богом дневного светила, сообщая что «Орфей, олицетворяющий собой мистический синтез обоих откровений — Дионисова и Аполлонова, есть тот лик Диониса, в коем бог вочеловечившийся, совершая свое мировое мученичество, отрекается в то время от самой воли своей, подчиняя ее закону воли отчей» (Иванов 1994: 168). В статье «Орфей» углубленно рассматривается образ Орфея, названного «двуликим», ибо он является воплощением обоих эллинских богов на земле (Иванов 1979: 706). В контексте нашей работы это замечание имеет большое значение, поскольку к культу Диониса восходят самые древние мистические практики — мистерии. Важно понимать, что Поплавского мог интересовать и хрестоматийный для русского символизма, в частности, для В. И. Иванова, вопрос о Дионисе и дионисийстве. Образ флейты вполне соотносится с Паном, одним из воплощений Диониса (важно учитывать дружбу Пана с менадами), чья свирель была сделана из речного тростника (авлос, сиринга). Заметим, что в *Автоматических стихах* важную роль играют и мотив отрубания головы, что можно видеть и как аллюзию к дионисийскому ритуалу на греческих островах, о чем писал В. Иванов<sup>29</sup>. У Поплавского это действие свершается под музыку (миниатюра № 18, в которой голову отрубает себе луна, божественное светило). Образ головы в книге связан со смертью и античностью: «Античных голов/Склоненных над теплою Летой», это часто оторванная голова «Солдат с оторванной головой», «Их огромная в ад наклонялась и падала в сон

<sup>27</sup> «Орфей является основателем первого музыкального катастасиса в Спарте. С его именем связано утверждение новых норм спартанской музыки; вместо четырехструнной кифары он вводит семиструнную и учит спартанских кифаредов новой тональности. Он устанавливает кифародический ном по всем правилам искусства и облакает его в прочную эпическую форму. Благодаря ему игра на струнных инструментах обретает большой размах, позволяющий прибегать к искусным ритмам и метрам, создавать новые, более богатые в своей упорядоченности гимны» (Юнгер 2006: 142).

<sup>28</sup> Но в статье «Орфей» В. Иванов и самого Орфея именует «ночным солнцем» и «солнцем темных недр, логосом глубинного, внутренне-опытного познания» (Иванов 1979: 706).

<sup>29</sup> В. И. Иванов отмечал, что на островном культе Диониса отрубленная голова бога знаменовала его воскрешение и начало весны и растительной мощи природы, ее цветения: «Но только в островной области и на зависящих от нее побережьях отрубленной голове, в особенности же брошенной в воду или из воды чудесно выловленной усвоено специфическое религиозное значение: в этом образе бог умерший почитается как мужское начало подземной растительной мощи и нового возврата из сени смертной на лицо земли. Культ плавающей головы здесь является видом фаллического культа. Дионисийские женщины в Танагре топором обезглавливают Тритона, привлеченного запахом вина. Согласно древнейшей версии голову отсекает Тритону сам Дионис, — что, по закону дионисийского отождествления, указывает на дионисийскую сущность жертвы, отображающей участь самого бога. Сказание ищет этиологически объяснить почитание извлеченной из моря головы. Образ Тритона понадобился для озаменования бого-рыбы с головой человека» (Иванов 1994: 132).

голова», «И голова священника на блюде», «Голова ее была вырезана из прошлогодней газеты». Также одними из героев *Автоматических стихов* являются Орфей и Медуза Горгона, которым, согласно мифологии, также были отрублены головы, что подчеркивает мысль об объединении их в художественном мире книги. Другим связующим образом между ними является змея, которая в *Автоматических стихах* возникает часто («В тот год умерли медные змеи»):

Нет, луна как маска змеевая  
Что-то шепчет: “Все прошло, забудь”,  
Тихо, время, песня змеевая  
Жалит каменную грудь (№ 51);

А окна уходя в небо  
А внизу не видно земли  
Паровоз уходил, поднимаясь в небо,  
Змеился воздух болот вдали (№ 61);

Рука касается луны и чахнет пламя  
Таинственно над мраком никнет знамя  
В уста змея вползает из луча  
Мерцает свет, смеркается свеча (№ 129);

Мирозданье в бокале алхимика  
Порождало кривые и левые ветви  
Адама и Еву  
Змею неразлучной смерти (№ 152).

Все это позволяет говорить, что одним из основных мифологических сюжетов, вдохновивших шаманизм *Автоматических стихов* были вакханалии или Великие Дионисии. Обратимся к орфическому триптиху (стихотворения № 139–141). Первое стихотворение триптиха — образец поэтического микрокосмоса Поплавского.

Мир и вращается, и стоит на месте («Колесо судьбы кружит на месте»). Орфей призывает людей, с одной стороны, к соборности и единству («Братья, братья, будем плакать вместе/Будемте друг друга целовать»), с другой стороны, к самоубийству, что подчеркивает в Орфее дионисийское начало, а не аполлоническое, можно говорить даже о мотиве ритуального жертвоприношения. Здесь очевидно и демоническое начало фракийского певца у Поплавского («Поцелуй и смерть — вся мудрость змия»). В стихе совмещены античное и христианское начала в Орфее, а также Эрос и Танатос, но Поплавский подчеркивает в нем и связь с волшебством благодаря рифме-анжембеману «...*Орфея/Фея*». Заметим, что в обоих именах заанграммировано слово *флейта*.

Во втором стихотворении триптиха Орфей имеет явно аполлоническое начало: «В золотых лучах своих мечтаю/Слышен голос снежного Орфея». Но этот аполлонизм оказывается смертельным для того, кто придет

на его прекрасный голос. Мир, в котором разворачивается действие этой миниатюры, хрупкий и слабый, он состоит из снега, стекла и солнечных лучей, причем в нем хрупко даже время «Снежные часы», «Стеклянное время блестит в вышине». Пространство Орфея — грань в иной соляренный мир: «Солнце светит, снег блестит не тая/ На границе снега тихо ходит фея» Но гибель путника, которого призывает к себе Орфей, несет ему инициацию, уход в иное, более высокое состояние: «Ты забудешь прошедшую жизнь/ Ты как лед/ Посветлеешь на солнце/ Нездешней зимы». Орфей уже выступает здесь как небесный бог, судья, в чьих руках «весы золотые», он способен управлять судьбой и смертью.

В финальном стихотворении соединены основные темы двух предыдущих, а все три текста объединены в триптих («Царь святых привидений и фей/ Спит на солнце снежный Орфей/ А стеклянное время течет отражаясь/ И все молчит»). Орфей назван небесным царем, повелителем фей и привидений, волшебства и смерти, но в то же время он окружен тишиной, а «стеклянное время течет отражаясь». Неслучайно образ Орфея возникает в *Автоматических стихах* и связано это, прежде всего, с интересующей нас темой ухода в особое экстатическое состояние. Но здесь можно говорить и о противопоставлении Орфею-Дионису из первого стихотворения, призывавшего к мучительной гибели во имя высших сфер («Братья, поцелуйтесь и умрите»). В данном случае уход во внеземные просторы связан с аполлоническим началом, на что указывает мотив сна. Ф. Ницше писал, что искусство Аполлона связано со сновидениями и солнечным гармоническим началом:

Аполлон, как бог всех сил, творящих образами, есть в то же время и бог, вещающий истину, возвещающий грядущее. Он, по корню своему «блещущий», божество света, царит и над иллюзорным блеском красоты во внутреннем мире фантазии. Высшая истинность, совершенство этих состояний в противоположность отрывочной и бессвязной действительности дня, затем глубокое сознание врачующей и вспомоществующей во сне и сновидениях природы, представляют в то же время символическую аналогию дара вещания и вообще искусств, делающих жизнь возможной и жизнедостойной. (Ницше 1990: 60–61).

Очевидно, что уход поэта в экстатическое состояние у Поплавского возможен и в дионисийском варианте (смерть, опьянение, чувственный экстаз), и в аполлоническом (сон, гармоничное состояние Космоса и природы, образ солнца).

После изложенного напрашивается вопрос зачем Поплавскому была нужна такая практика, чем экстатическое состояние и мистический опыт могли привлечь его? Ответ может быть такой же, как и в связи с большинством подобных практик: уход от злободневной рутины и/или освобождение от «узких рамок человеческой жизни и моментное приобщение к трансцендентальному опыту» (Тримингэм 1989: 164). В размышлениях о книге Д. С. Мережковского *Тайна Запада: Атлантида — Европа* Поплавский

писал, что «экстаз есть нечто мужественное до крайности, стоическое до предела, совершенно произвольное, максимально волевое. И что достигается экстазом? — Им преодолевается страх»<sup>30</sup> (Поплавский 2009: 68) и в том же тексте его волнует вопрос: каким образом можно сделать экстаз перманентным состоянием: «Но как сделать экстаз непрерывным, как жить в экстазе, а не только болеть экстазом? И не потому, что экстаз — радость (ибо если искать радостей, то не лучше ли самых грубых?). Нет, экстаз есть правдивая жизнь, экстаз есть долг, и все остальное — ложь» (Там же)<sup>31</sup>. На наш взгляд, именно в *Автоматических стихах* поэт достиг состояния творческого экстаза, что мы и попытались показать в данной статье.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Бальмонт Константин. *Полное собрание поэзии и прозы в одном томе*. Москва: Альфа-Книга, 2011.
- Башляр Гастон. *Вода и грезы. Опыт о воображении матери*. Москва: Издательство гуманитарной литературы, 1998.
- Белый Андрей. «Священные цвета». *Андрей Белый. Символизм как миропонимание*. Москва: Республика, 1994: 201–209.
- Белый Андрей. *Собрание стихотворений 1914*. Москва: Наука, 1997.
- Белый Андрей. «Материал к биографии». *Андрей Белый: Автобиографические своды: Материал к биографии. Ракурс к дневнику. Регистрационные записи. Дневники 1930-х годов*. Литературное наследство. Т. 105. Москва: Наука, 2016: 29–329.
- Бретон Андре. «Манифест сюрреализма». *Называть вещи своими именами: программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века*. Москва: Прогресс, 1986: 40–73.
- Гервер Лариса. *Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века)*. Москва: Индрик, 2001.
- Иванов Вячеслав. «Орфей». *Собрание сочинений* В 4 т. Т. 3. Брюссель, 1979: 704–706.
- Иванов Вячеслав. *Дионис и прадионисийство*. Санкт-Петербург: Алетейя, 1994.

<sup>30</sup> В книге *Тайна Запада: Атлантида — Европа* Мережковский пишет: «Первые точки экстаза доступны всякой живой душе человеческой: каждый из нас проходит через них, в любви, в природе, в музыке, в детских, райских снах; но только что пытаемся мы провести от этих точек линии вверх, как они искривляются вниз — из светлого экстаза в темный, из божеского — в демонический. “Если мы выходим из себя, exestemên (тот же корень, как в слове exstasis), то для Бога” — говорит ап. Павел, один из величайших учителей экстаза, “восхищенный до третьего неба и слышавший там неизреченные глаголы”; а мы должны бы сказать: “Если мы выходим из себя, то для себя, а не для Бога”. В этом и разница между древним экстазом и нашим» (Мережковский 2007: 490).

<sup>31</sup> Д. С. Мережковский в книге, о которой Поплавский пишет, также рассматривает различные образы древнего экстаза: «Вспомним Филона, современника Павла: “Вахом обуянные, корибанствующие, проводят себя в иступление, пока не увидят желанного”. — “Свечение, rhotismos, Великого Света” для елевсинских посвящений и есть желанное. Вспомним неоплатоника Прокла: “В них (Елевсинских таинствах) являются видения phasmata, несказанных образов”. Вспомним ап. Павла: “Хотя и есть так называемые боги, eisin theoi polloi... но у нас один Бог”. Вспомним, наконец, и религиозный опыт Шеллинга, пусть нелепый и невозможный для нас, но неопровержимый ни философски, ни религиозно, и с опытом ап. Павла согласный: “Персефона для нас есть существо действительно сущее”; вспомним все это и мы, может быть, поймем, что вопрос о мнимом и действительноном в Елевсинских таинствах — решается не так легко, ка это кажется нам» (Мережковский 2007: 445).

- Компарелли Роза. *Лирика Бориса Поплавского: мотивы, сюжеты, образы*. Дисс. канд. филол. наук. Томск: ТГУ, 2015.
- Кочеткова Ольга. *Идейно-эстетические принципы «парижской ноты» и художественные поиски Бориса Поплавского*. Автореф. ... канд. филол. наук. Москва, 2010.
- Кочеткова Ольга. «Автоматические стихи Бориса Поплавского как явление русского сюрреализма». *Русская литература XX–XXI веков как единый процесс (проблемы теории и методологии изучения)*. Москва: Московский Государственный Университет имени М. В. Ломоносова, 2018: 175–179.
- Кругликова Анна. «Экзистенциальное “Я” в поэзии Бориса Поплавского». *Вестник Белорусского государственного университета* 4/3 (2006): 19–24.
- Лапаева Наталья. «Борис Поплавский и сюрреализм: опыт “автоматического” письма». *Дергачевские чтения 2002. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности*. Екатеринбург: Уральский федеральный университет, 2004: 284–290.
- Лотман Юрий. «Текст и полиглотизм культуры». Лотман Юрий. *Избранные статьи*. В 3 т. Т. 1. Таллинн: Александра, 1992: 142–147.
- Мережковский Дмитрий. *Тайна Запада: Атлантида — Европа*. Москва: ЭКСМО, 2007.
- Мережковский Дмитрий. *Тайна трех: Египет и Вавилон* [Цит. по электронному источнику: <https://www.litmir.me/br/?b=102540&p=5> <23/X–2021>].
- Ницше Фридрих. *Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм*. Ницше Фридрих. *Сочинения*. В 2 т. Т. 1. Москва: Мысль, 1990: 47–158.
- Поплавский Борис. *Неизданное. Дневники. Статьи. Стихи. Письма*. Москва: Христианское издательство, 1996.
- Поплавский Борис. *Автоматические стихи*. Москва: Согласие, 1999.
- Поплавский Борис. *Орфей в Аду: Неизвестные поэмы, стихотворения и рисунки*. Москва: Гилея, 2009.
- Поплавский Борис. *Собрание сочинений. В 3 т.* Москва: Книжица — Русский путь — Согласие, 2009.
- Поплавский Борис. *Небытие: Неизвестные стихотворения 1922–1935 годов*. Москва: Гилея, 2013.
- Правдивляная Людмила. «Автоматические стихи Бориса Поплавского». *Система і структура східнослов'янських мов: зб. наук. праць*. Київ: Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2017: 116–124.
- Правдивляная Людмила. «Смыслообразующая функция эвфонических элементов в сюрреалистической поэзии». *Научные записки Бердянского государственного педагогического университета* 18 (2019): 102–110.
- Руми Джалаладдин. *Дорога превращений: суфийские притчи*. Москва: Оклик, 2007.
- Савинская Ольга. «Стоические и буддистские мотивы в лирике Б. Ю. Поплавского». *Вестник Костромского государственного университета имени Н. А. Некрасова* 3 (2011): 194–198.
- Сыроватко Лада. «Русский сюрреализм Бориса Поплавского». *Культурный слой: Гуманитарные исследования: о стихах и стихотворцах*. Калининград: НЭТ, 2007: 51–85.
- Токарев Дмитрий. «Между Индией и Гегелем»: *Творчество Бориса Поплавского в компаративной перспективе*. Москва: Новое литературное обозрение, 2011.
- Тримингэм Джон. *Суфийские ордены в исламе*. Москва: Наука, 1989.
- Успенский Петр. *Новая модель Вселенной*. Санкт-Петербург: Издательство Чернышева, 1993.
- Чагин Алексей. *Пути и лица. О русской литературе XX века*. Москва: ИМЛИ РАН, 2008.
- Шакирова Марина. «Диалогия Б. Ю. Поплавского *Аполлон Безобразов* и *Домой с небес*: столкновение экзистенциальных направлений». *Филологические науки. Вопросы теории и практики* 2 (2010): 195–198.
- Элиаде Мирча. *Тайные общества. Обряды инициации и посвящения*. Москва — Санкт-Петербург: Университетская книга, 1999.
- Элиаде Мирча. *Шаманизм и архаические техники экстаза*. Москва: Ладомир, 2015.
- Юнгер Фридрих. *Греческие мифы*. Санкт-Петербург: Владимир Даль, 2006.

- Karlinsky Simon. "Surrealism in Twentieth-Century Russian Poetry: Churilin, Zabolotskii, Poplavskii". *Slavic Review* 26/4 (1967): 605–617.
- Livak Leonid. "The Poetics of French Surrealism in Boris Poplavskii's Poetry 1924–1927". *The Slavic and East European Journal* 44/2 (2000): 177–194.
- Livak Leonid. "The surrealist compromise of Boris Poplavsky". *Russian Review* 60/1 (2001): 89–108.

## REFERENCES

- Bal'mont Konstantin. *Polnoe sobranie poezii i prozy v odnom tome*. Moskva: Al'fa-Kniga, 2011.
- Bashlyar Gaston. *Voda i grezy. Opyt o voobrazhenii materii*. Moskva: Izdatel'stvo gumanitarnogo literatury, 1998.
- Belyj Andrej. «Svyashchennye cveta». Andrej Belyj. *Simvolizm kak miroponimanie*. Moskva: Respublika, 1994: 201–209.
- Belyj Andrej. *Sobranie stihotvorenij 1914*. Moskva: Nauka, 1997.
- Belyj Andrej. «Material k biografii». *Andrej Belyj: Avtobiograficheskie svody: Material k biografii. Rakurs k dnevniku. Registracionnye zapisi. Dnevniki 1930-h godov*. Literaturnoe nasledstvo. T. 105. Moskva: Nauka, 2016: 29–329.
- Breton Andre. «Manifest syurrealizma». *Nazyvat' veshchi svoimi imenami: programnye vystupleniya masterov zapadnoevropejskoj literatury XX veka*. Moskva: Progress, 1986: 40–73.
- Chagin Aleksej. *Puti i lica. O russkoj literature XX veka*. Moskva: IMLI RAN, 2008.
- Eliade Mircha. *Tajnye obshchestva. Obryady iniciacii i posvyashcheniya*. Moskva — Sankt-Peterburg: Universitetskaya kniga, 1999.
- Eliade Mircha. *Shamanizm i arhaicheskie tekhniki ekstaza*. Moskva: Lodomir, 2015.
- Gerver Larisa. *Muzyka i muzykal'naya mifologiya v tvorchestve russkih poetov (pervye desyati letiya XX veka)*. Moskva: Indrik, 2001.
- Ivanov Vyacheslav. «Orfej». *Sobranie sochinenij*. V 4 t. T. 3. Bryussel', 1979: 704–706.
- Ivanov Vyacheslav. *Dionis i pradionisijstvo*. Sankt-Peterburg: Aletejya, 1994.
- Karlinsky Simon. "Surrealism in Twentieth-Century Russian Poetry: Churilin, Zabolotskii, Poplavskii". *Slavic Review* 26/4 (1967): 605–617.
- Komparelli Roza. *Lirika Borisa Poplavskogo: motivy, syuzhety, obrazy*. Diss. kand. filol. nauk. Tomsk: TGU, 2015.
- Kochetkova Ol'ga. *Idejno-esteticheskie principy «parizhskoj noty» i hudozhestvennye poiski Borisa Poplavskogo*. Avtoref. ... kand. filol. nauk. Moskva, 2010.
- Kochetkova Ol'ga. «Avtomaticheskie stihi Borisa Poplavskogo kak yavlenie russkogo syurrealizma». *Russkaya literatura XX–XXI vekov kak edinyj process (problemy teorii i metodologii izucheniya)*. Moskva: Moskovskij Gosudarstvennyj Universitet imeni M.V. Lomonosova, 2018: 175–179.
- Kruglikova Anna. «Ekzistencial'noe "Ya" v poezii Borisa Poplavskogo». *Vestnik Belorusskogo gosudarstvennogo universiteta* 4/3 (2006): 19–24.
- Lapaeva Natal'ya. «Boris Poplavskij i syurrealizm: opyt "avtomaticheskogo" pis'ma». *Dergachevskie chteniya 2002. Russkaya literatura: nacional'noe razvitie i regional'nye osobennosti*. Ekaterinburg: Ural'skij federal'nyj universitet, 2004: 284–290.
- Livak Leonid. "The Poetics of French Surrealism in Boris Poplavskii's Poetry 1924–1927". *The Slavic and East European Journal* 44/2 (2000): 177–194.
- Livak Leonid. "The surrealist compromise of Boris Poplavsky". *Russian Review* 60/1 (2001): 89–108.
- Lotman Yurij. «Tekst i poliglotizm kul'tury». *Izbrannye stat'i*. V 3 t. T. 1. Tallinn: Aleksandra, 1992: 142–147.
- Merezhkovskij Dmitrij. *Tajna Zapada: Atlantida — Evropa*. Moskva: EKSMO, 2007.
- Merezhkovskij Dmitrij. *Tajna trekh: Egipet i Vavilon* [Cit. po elektronnomu istochniku: <https://www.litmir.me/br/?b=102540&p=5<23/H-2021>>].
- Nicse Fridrih. «Rozhdenie tragedii, ili Ellinstvo i pessimizm». Nicse Fridrih. *Sochineniya*. V 2 t. T. 1. Moskva: Mysl', 1990: 47–158.

- Poplavskij Boris. *Neizdannoe. Dnevnik. Stat'i. Stihi. Pis'ma*. Moskva: Hristianskoe izdatel'stvo, 1996.
- Poplavskij Boris. *Avtomaticheskie stih. Moskva: Soglasie, 1999.*
- Poplavskij Boris. *Orfej v Adu. Neizvestnye poemy, stihotvoreniya i risunki*. Moskva: Gileya, 2009.
- Poplavskij Boris. *Sobranie sochinenij. V 3 t.* Moskva: Knizhica — Russkij put' — Soglasie, 2009.
- Poplavskij Boris. *Nebytie. Neizvestnye stihotvoreniya 1922–1935 godov*. Moskva: Gileya, 2013.
- Pradivlyannaya Lyudmila. «Avtomaticheskie stih Borisа Poplavskogo». *Sistema i struktura skhidnoslov'yans'kih mov: zb. nauk. prac'*. Kiiv: Vid-vo NPU im. M. P. Dragomanova, 2017: 116–124.
- Pradivlyannaya Lyudmila. «Smysloobrazuyushchaya funkciya evfonicheskikh elementov v syurrealisticheskoj poezii». *Nauchnye zapiski Berdyanskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta* 18 (2019): 102–110.
- Rumi Dzhahaladdin. *Doroga prevrashchenij: sufijskie pritchi*. Moskva: Oklik, 2007.
- Savinskaya Olga. «Stoicheskie i buddistskie motivy v lirike B. Yu. Poplavskogo». *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta imeni N. A. Nekrasova* 3 (2011): 194–198.
- Shakirova Marina. «Dilogiya B. Yu. Poplavskogo Apollon Bezobrazov i Domoj s nebes: stolknovenie ekzistencial'nyh napravlenij». *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki* 2 (2010): 195–198.
- Syrovatko Lada. «Russkij syurrealizm Borisa Poplavskogo». *Kul'turnyj sloj: Gumanitarnye issledovaniya: o stihah i stihotvorcah*. Kaliningrad: NET, 2007: 51–85.
- Tokarev Dmitrij. «Mezhdru Indiej i Gegelem»: *Tvorchestvo Borisa Poplavskogo v komparativnoj perspektive*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2011.
- Trimingem Dzhon. *Sufijskie ordeny v islame*. Moskva: Nauka, 1989.
- Uspenskij Petr. *Novaya model' Vselelnoj*. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Chernysheva, 1993.
- Yunger Fridrih. *Grecheskie mify*. Sankt-Peterburg: Vladimir Dal', 2006.

Никола Миљковић  
Глеб Маматов

ПРОУЧАВАЊЕ МОТИВА СТВАРАЛАЧКЕ ЕКСТАЗЕ И ЊЕНЕ ПОВЕЗАНОСТИ  
СА МУЗИКОМ У АУТОМАТСКИМ СТИХОВИМА БОРИСА ПОПЛАВСКОГ

Резиме

У раду се испитују музичка начела, тј. *аутоматизам* у основи *Аутоматских стихова* Бориса Поплавског као и корени тих начела, тачније веза *Аутоматских стихова* са древним религијским техникама, посвећеним екстатичким стањима, која су у многоме изазвана музичким трансом, што је чест мотив и у *Аутоматским стиховима*.

*Кључне речи:* Борис Поплавски, *Аутоматски стихови*, музика, екстатичка пракса.

Василиса Шливар  
Белградский университет  
Филологический факультет  
vasilisa.sljivar@yahoo.com

Vasilisa Šljivar  
University of Belgrade  
Faculty of Philology  
vasilisa.sljivar@yahoo.com

## КАТЕГОРИЯ МОЛЧАНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ВЛАДИМИРА КАЗАКОВА

### THE CATEGORY OF SILENCE IN VLADIMIR KAZAKOV'S WORKS

Целью статьи является попытка рассмотреть одну из ключевых тем в прозаическом творчестве В. В. Казакова — тему молчания. Молчание трактуется сквозь призму исихастской практики православного аскетизма, трансцендентальной редукции Гуссерля и Друскина, самоотречения Кьеркегора. Выявляется бессилие языка, как один из возможных истоков данной темы, но одновременно указывается на амбивалентность молчания — оно свидетельствует не только о невыразимости, но и об освобождении языка. Данное освобождение осуществляется за счет восприятия языка не в его привычных, коммуникативной и миметической функциях, но в духе Хайдеггера — как активное начало, отражающее бессознательное и тем самым творящее новый мир — мнимый хаосмос Казакова. Делается вывод, что звездный язык Казакова зиждется на слове-молчании, погружением в которое автор старается постичь собственную сущность, себя-мир, Логос.

*Ключевые слова:* В. В. Казаков, проза, молчание, язык, исихазм, трансцендентальная редукция, рыцарь веры.

The purpose of the article is to try to address one of the key themes in the prose of V. V. Kazakov — the theme of silence. Silence is interpreted through the prism of the hesychastic practice of Orthodox asceticism, the transcendental reduction of Husserl and Druskin, and Kierkegaard's self-denial. The powerlessness of language is identified as one of the possible origins of this topic, but at the same time the ambivalence of silence is indicated — it testifies not only to the inexpressibility but also to the liberation of the language. This liberation is carried out due to the perception of language that is not in its accustomed, communicative and mimetic function, but in the spirit of Heidegger — an active principle reflecting the unconscious and thereby creating a new world — Kazakov's imaginary chaosmos. The conclusion is made that the stellar language of Kazakov is based on the word-

silence, by immersion in which the author tries to comprehend his own essence, himself-world, Logos.

*Keywords:* V. V. Kazakov, prose, silence, language, hesychasm, transcendental reduction, knight of faith.

Эксперимент Казакова, зиждущийся на переходе от языковой сукцессивности к языковой симультанности является отражением ухода от речи к мысли, так как лишь в мысли возможно параллельное существование множества миров. Возврат от речи к мысли, то есть к слову-Логосу, поскольку «возвращение к мысли от конструкций сознания, от перебора лексики оказывается одновременно возвращением к слову. Незнакомому, глубины которого мы еще не знаем» (Бибихин 2010: 33) предстает по сути паломническим путем возврата крупным шагом вспять к началу, в бессознательное, к себе-миру. Иными словами, путь к достижению целостности видится Казакову в замене слова-речи словом-молчанием. Именно поэтому одной из стержневых тем творчества данного автора выступает тема молчания.

Уже в первой книге *Мои встречи с Владимиром Казаковым* (1970), в третьей прозаической миниатюре описывается несостоявшаяся встреча жениха и невесты, восходящая к романтическим сюжетам, а также к блоковским мистическим опытам явления Прекрасной Дамы: невеста никак не может увидеть, услышать жениха, поскольку они принадлежат к двум разным мирам, к двум разным обликам существования. Молчание одного персонажа, сопровождаемое напрасным говорением другого, выступает как знаменатель отчужденности призрачных героев, невозможности прикоснуться друг к другу, соединить миры<sup>1</sup>. Это не единственный пример, вспомним хотя бы миниатюру «Гость» из той же книги, отчасти отсылающую к пушкинскому сюжету о каменном госте, или же встречу Николая и гостыи в «Пеших числах», Истленьева из *Ошибки живых*, для которого молчание предстает своего рода способом существования, и т. п.

- «Тотчас после нескольких голосов молчания наступил рев тишины» (Казаков 1972: 43).
- «Расстояние от нее до стены было заперто на тяжелый замок молчания» (Казаков 1972: 59).
- «Первое попавшееся молчание — вот что мы предлагаем друг другу» (Казаков 1982: 10).
- «1-й голос: Первый раз вижу человека, столь преданного своему молчанию» (Казаков 1982: 15).
- «Они взглянули туда, где эти слова сливались с молчанием» (Казаков 1982: 74).
- «4-Й ГОСТЬ В небе незаживающие раны от крыш... Молчание длилось. Наконец, ночь не выдержала» (Казаков 1995: 186).

<sup>1</sup> Наглядное изображение параллельных миров усматриваем, например, и в киноленте В. Вендерса «Небо над Берлином» (1987).

- «Она посмотрела на него молчанием, расширенным от ужаса» (Казаков 1995: 166).
- «поцелуй весь состоит из молчания и самого себя» (Казаков 2012: 45).
- «сколько и молчания в ответ на все и даже не в ответ. вот, например: душа, а за ней — другая. даже мосты ржавее. столько сомнений вслух, что даже не знаешь, чем же отличается молчание от ничего» (Казаков 2012: 51).

«Необыкновенное молчание»<sup>2</sup> прозы предстает фоном, на котором все в хаосмосе Казакова сбывается, а также безусловно главной характеристикой персонажей и, следовательно, самого автора. Оно как прозрачная пелена, как «ледяная пустыня» (Казаков 2003: 58) отделяет персонажей друг от друга, автора от мира, и наоборот, соединяет. Молчание явно вещает о непреодолимом одиночестве, или скорее об уединении, порожденном обращением внутрь, к мысли, погружением в себя ради своеобразного приобщения к тайне о себе, в чем прочитывается родство с исихастским безмолвием. Связь с духовной практикой православного аскетизма, имеющей целью преображение и обожение через непрерывную безмолвную молитву и внутреннее созерцание в неподвижности тела — «претворение человеческой природы, достигаемое в полноте мистического Богообщения» (*Новая философская энциклопедия* 2001) — подтверждается не только в характеристике отдельных персонажей, вечно безмолвных и неподвижных, но и в прямом обращении Казакова к текстам исихастов — свв. Григория Паламы и Исаака Сириянина. «Поелику Бог есть сама благодать, само милосердие и бездна благоволения, то кто вступит в единение с Ним, всяко сподобляется милосердия Его. Соединяются же с Ним стяжанием богоподобных добродетелей, сколь сие возможно, и богообщительною молитвою и молением. (Св. преп. Григорий Палама)» (Казаков 2003: 154), читаем вдруг в романе *В честь времени* (1973). Через экскурсы — цитаты из Святых Отцов<sup>3</sup>, вставленные в прозу невпопад, по принципу взрыва, Казаков преломляет свои размышления о наболевшем, в частности, об искушении унынием на пути к упокоению, о необходимости уединения, о соединении

<sup>2</sup> «— Урбан говорил мне, что у тебя какое-то необыкновенное молчание.

— Наверное, не у меня, а у прозы.

— Нет, он говорил, что у тебя.

— А он сам слышал его?

— Он не слышал его...» (Казаков 2003: 184–185).

<sup>3</sup> Помимо выписок из названных исихастов, Казаков включает также письма отца Кирилла, своего духовника («Табано», «Большая орда», *От головы до звезд*), выписки из Священного писания (о Саваофе, послание Коринфянам в романе *В честь времени*), из речей аввы Пимена (*В честь времени*), аввы Исаака Отшельника («Большая орда»), Палладия Мниха («Неоконченная поэма»), Кирилла Александрийского («Неоконченная поэма»), св. Варсонофия Великого (*От головы до звезд*), киевского чудотворца Алимпия (*Мои встречи с Владимиром Казаковым*), экскурс о старце в Скиту («Неоконченная поэма»), о любви к Богу и страдальческих слезах (*От головы до звезд*). Все экскурсии в той или иной степени посвящены вопросу подвижничества, страдания от искушений и терпению ради их преодоления.

с Богом в молитве, об отказе от страстей и чувств в стремлении спасти душу, который не иное, как отказ от себя:

«— Что означает отвергнуться себя?

— Как приготовившийся взойти на крест, одну мысль о смерти имеет в уме своем, и восходит на крест, как человек не помышляющий, что снова будет иметь часть в жизни настоящего века, так и желающий исполнить сказанное: “да отвержется себя и возмет крест”. Ибо крест есть воля, готовая на всякую скорбь и смерть. Кто в этом вооружении выступит на подвиг, в очах того делается достойным пренебрежения все, почитаемое трудным и скорбным» (Казаков 2003: 160).

Трактовка молчания в исихастском ключе в качестве своеобразного «“очищения сердца” слезами и через сосредоточение сознания в себе самом» (*Философский энциклопедический словарь* 1983: 221), «очищения <...> как от чувственных впечатлений, так и от рассудочной деятельности» (*Новейший философский словарь* 1999) ради приближения к собственной сущности, перекликается с рассматриванием данной темы сквозь призму трансцендентальной редукции Э. Гуссерля, предполагающей отрицание эмпирического пласта мира или, говоря словами Я. Друскина, «разрыв поверхности жизни», «проникновение вглубь»: «Чтобы найти эйдос, то есть сущность индивидуального явления, надо, говорил он (Гуссерль), во-первых, заключить в скобки и выключить весь эмпирический мир, включая себя, эмпирического, тогда останется трансцендентальное *ego*, то есть я, или абсолютная субъективность — это он назвал “трансцендентальной редукцией” или выключением “естественной установки”, естественного взгляда на мир» (Друскин 1994).

Такое отрицание совершается посредством воздержания от суждения, которое, согласно Я. Друскину, не что иное, как погружение в бесконечное суждение, преодолевающее роковую свободу выбора через ноуменальные отношения, преподнесенные в форме молчания: «Бесконечное суждение это то, что я называю неопределенным отрицанием: конрадикторное отрицание, понимаемое не только логически, но и онтологически. Это отрицание не одного из двух противоположаемых членов в свободе выбора, но самого противоположения, а тем самым и свободы выбора» (Друскин 1994).

Казаков прозаическим творчеством как раз восходит к рассуждениям чинаря неустанным преодолением противоположных полюсов в своем пороговом хаосмосе. Полное отрицание антиномий совершается по сути не в гегелевском ключе синтеза, а через крупный шаг в бессознательное, снимающее любые преграды, в ничто, «без исходной открытости которого», как учит М. Хайдеггер в лекции «Что такое метафизика?», «нет никакой свободы и самости»: «Человеческое присутствие означает: выдвинутость в Ничто. Выдвинутое в Ничто, наше присутствие в любой момент всегда заранее уже выступило за пределы сущего в целом. Это выступление за пределы сущего мы называем трансцендентией. Не будь наше присутствие в основании своего существа трансцендирующим, т. е., как мы

можем теперь уже сказать, не будь оно заранее всегда уже выдвинуто в Ничто, оно не могло бы встать в отношение к сущему, а значит, и к самому себе» (Хайдеггер 1993: 22).

Казаковский языковой эксперимент — это трансцендентальный акт соединения, осуществляемый в словесном творчестве посредством ухода от предметности в сторону смыслов, на которых зиждется абсолютное Я, т. е. самость. Этот уход подразумевает также уход от себя — редукцию себя, находящую у Казакова отражение в молчании, как наглядном изображении воздержания от суждения.

Восприятие молчания Казакова в ключе гуссерлевского и друскинского *epoche*<sup>4</sup> не произвольно, а опирается на прочтение М. Мейлахом (1993: 42–43) молчания в поэтике А. Введенского. Казаков, видимо, верно следует за поэтом-обэриутом, видя в нем учителя, чему находим свидетельство в его же словах, процитированных в предисловии Бертрама Мюллера к книге *Случайный воин*: «А. Введенский чувствовал себя Иоанном Предтечей в литературе. <...> Действительно, Введенский в своих работах иногда почти вплотную подходил к моей прозе. И я действительно считаю его своим предтечей» (Казаков 1978: 12). У А. Введенского, согласно справедливому толкованию М. Мейлаха, молчание, как знаменатель трансцендентальной редукции, в итоге выливается в молитву, чем чинарь авторитет бессмыслицы вторит размышлениям Я. Друскина, видящего единственное освобождение в религиозном пути — в смирении, покаянии и молитве. Казаков, в свою очередь, от молчания не уходит, хотя на страницах прозы неоднократно пытается обратиться к молитве, чтобы достичь спокойствия в лоне веры. Однако путь спасения Казакова скорее «проза, кусок, бесформенный, как смиряющая рубашка» (Казаков 1982: 176). Но смирение это лишь временное и насильственное.

Итак, на мучительном пути самопознания, исполненном сомнения, страха, Казаков отвергает эмпирический мир, чтобы приобщиться к вечности. Он отвергает все, чтобы все приобрести. В этом смелом абсурдистском акте прочитывается не только упрямство Сизифа, но и рыцарство кьеркегоровского Авраама, именно силой абсурда побеждающего абсурд; чистой верой устранивающего парадокс бытия. Размывая все границы, релятивизируя ключевые категории познания, Казаков жертвует самим собой, чтобы в высшем духовном акте полного самоустранения приобрести целостность, постичь самость, совершая по сути кьеркегоровское «бесконечное движение самоотречения», соединяющее в каком-то смысле исихастское безмолвное созерцание и гуссерлевскую трансцендентальную редукцию. Эта жертва заключается во все повторяющемся повреждении «незаживающего рая» в движениях, предельваемых во «вселенском одиночестве»,

---

<sup>4</sup> «Трансцендентная редукция совершается по Гуссерлю через *Epoché*. У меня тоже есть этот термин, независимо от Гуссерля, только по-русски: воздержание от суждения. Ничего удивительного в этом совпадении нет: так как он и я заимствовали этот термин у Пиррона через Секста Эмпирика» (Друскин 1994).

в напряженном состоянии постоянного искушения, на пути к следующему, конечному шагу — «движению веры», о чем С. Кьеркегор пишет в трактате *Страх и трепет*<sup>5</sup>. Самоотречение — акт героический, а следующее за ним движение веры вообще стоит в ряду чудесного, необъяснимого и мало кому доступного. Оттуда погружение в слово-молчание, в язык молчания — непонятный, трансцендентальный, язык божественный:

«Авраам молчит, но он не может говорить, в этом и состоят нужда и страх. Ибо когда я, даже говоря, не могу сделать себя понятным, значит, я не говорю, пусть даже я беспрерывно продолжаю говорить дни и ночи напролет. Это как раз случай Авраама. Он может сказать что угодно, однако одного он сказать не может, и даже если б он мог это сказать, не может сказать так, чтобы другой его понял; а потому он и не говорит. <...> Он не может говорить, он не говорит ни на одном человеческом языке. И если бы он даже понимал все языки земли, если бы даже любимые его поняли, он все же не может говорить: он говорит на божественном языке, он “говорит на неизвестном языке”» (Кьеркегор 1993: 103–104).

Паломничество в себя, подразумевающее самоустранение, совершается Казаковым именно посредством слова-молчания, в «авраамовском» божественном языке, который есть место человека-мира. Это слова не каменные, оцепеневшие, а наоборот, неустанно оживающие в лоне многоуровневого эксперимента, результирующего в бессмыслице, освобождающего язык. Становясь посредством разнородных трансформаций безвременным, трансцендентальным, освобожденный магический язык все глубже окунается в молчание Логоса, овладевает теургической функцией и, черпая чистый творческий потенциал в непроницаемых сферах бессознательного, творит мнимый мир Казакова, или скорее, в витгенштейнском ключе, расширяет границы уже существующего.

В эти рассуждения уходит корнями идея о бессилии языка — звездную тайну собственного существования, постигаемую в самопознании, невозможно выразить привычными языковыми средствами: «Вдыхаю звезды, выдыхаю молчание» (Казаков 2003: 222). В этом смысле погружение в молчание можно трактовать последствием ограниченности языка, его неспособности выразить мысль: «что сказать, если слово не хочет?» (Казаков 2003: 260). Выдвигая тему невыразимости, Казаков восходит к русской поэтической традиции, в первую очередь, романтической — к В. Жуковскому, а также к Ф. Тютчеву, О. Мандельштаму, вплоть до футуристских и обэриутских словесных экспериментов XX века. «Что наш язык земной пред дивною природой?», задается «казаковским» вопросом В. Жуковский

<sup>5</sup> «Бесконечное самоотречение — это последняя стадия, непосредственно предшествующая вере, так что ни один из тех, кто не осуществил этого движения, не имеет веры: ибо лишь в бесконечном самоотречении я становлюсь ясным для самого себя в моей вечной значимости, и лишь тогда может идти речь о том, чтобы постичь наличное существование силой веры» (Кьеркегор 1993: 46). И на другом месте: «Я осуществляю это движение через себя самого, и я обретаю при этом как раз себя самого в своем вечном движении, в блаженном согласии с моей любовью к вечной сущности» (Там же: 48).

полтора века раньше Казакова, в строке, открывающей стихотворение «Невыразимое» (1819). Описывая попытку и столь большое желание «прекрасное в полете удержать», «ненареченному названье дать», лирический персонаж понимает, что «обессиленно безмолвствует искусство» и заканчивает заветными словами: «И лишь молчание понятно говорит» (Жуковский 2000: 129–130). Десятилетие спустя, в стихотворении «Silentium!» Ф. И. Тютчев учит подобному: «молчи, скрывайся и таи», поскольку «мысль изреченная есть ложь». И далее, в заключительных строках: «Лишь жить в себе самом умей — / Есть целый мир в душе твоей / Таинственно-волшебных дум / <...> / Внимай их пенью и молчи» (Тютчев 2002: 123), прочитываем существовавшее начало, на котором основывается сугубо имманентный хаосмос Казакова, поскольку «о чем ни скажешь, о чем ни назовешь, вещь сама себе обманчива и странна» (Казаков 2003: 268).

Отказ от языка принимает свой крайний облик в графическом представлении молчания в виде рядов точек, чаще всего следующих за неожиданным обрывом предложения или слова. Встречаются также целые реплики, написанные данным способом. Автор этим видимо материализует паузу, наделяя ее значительной семантической нагрузкой, то есть преподнося в качестве очередной ипостаси молчания:

«Темные густые секунды, длинные волосы, бледность, подчеркнутая чертой. Это облик гости, которая спросила:

Вы Н.?

Он ответил:

Да. Но я ни за что бы не вспомнил об этом, если бы не ваш вопрос.

.....?

.....» (Казаков 1982: 7).

«Он произнес:

Простите.

В те времена странным казалось каждое слово.

? (вопрошающий знак)

.....

.....

Эти строки — мне странно видеть, как воздух омывает их, словно не узнавая себя» (Казаков 2003: 163).

Однако идея о бессилии языка порождена его привычным восприятием — лишь в узких границах коммуникативной и миметической функций. Казаков в духе Хайдеггера «дает слово языку»<sup>6</sup>, т. е. уходит за пределы такого предназначения языка, и чтобы с сущим (Логосом) слиться, отражает в языке бессознательное, заодно воссоздавая, перестраивая мир, поскольку

<sup>6</sup> «То, что существа языка мы знать не можем — в традиционном, исходящем из познания как представления понимании знания — есть, конечно, вовсе не недостаток, но преимущество, благодаря которому мы приняты в некую исключительную область, в ту, где мы, требующиеся для того, чтобы дать слово языку, обитаем в качестве смертных» (Хайдеггер 1993: 272).

именно в языке, в его освобождении, заключающемся в уходе от обыденного понимания миметической функции языка в сторону его восприятия в качестве сугубо активного начала, ломаются решетки рационального мировоззрения, творятся новые миры. Другими словами, внутренняя революция совершается в слове ради слова. Недаром Казаков пишет: «— О чем все это? /— О словах» (Казаков 2003: 170), раскрывая суть данной реплики на другом месте: «Я ни о чем. Меня интересует лишь та строка, скрывающаяся за небесами. Да еще несколько земных вещей» (Казаков 2003: 152). В том, что «за небесами» скрывается именно «строка», прочитываем подтверждение идеи о словесной природе тайны-Логоса и ее достижении лишь посредством языка. А если исходить из понимания приобщения к тайне как достижения полноты существования, тогда становится понятным, почему в призрачном хаосмосе Казакова существование приписывается лишь языку, словам: «Строки — вот что существует» (Казаков 2003: 179).

Исходя из этих размышлений молчание можно воспринимать не только как отказ от языка, но как раз наоборот, как заявление о том, что слово свободно, «с первоосновой жизни слито!» (Мандельштам 2017: 33), как писал О. Мандельштам в стихотворении «Silentium» (1910, 1935). Молчание — это своего рода выявление очищения языка, осуществляемого через погружение в «широкое непонимание» (А. Введенский), в его бессознательные сферы, или, говоря словами Казакова, «перепиливание решеток» (Казаков 1995б: 116). О подобном писал и В. Бибихин: «Это как свобода: она есть, пока ею пользуешься. Никто еще никогда слова до конца не дочерпал — потому что они внутренние формы в своей сути; всегда наша вина, когда слова мелкие, не их самых<sup>7</sup>» (Бибихин 2008: 403).

Сталкиваясь с абсурдистской «тайной тишиной мира»<sup>8</sup>, Казаков главным оружием своего бунта выбирает не слово-речь, а слово-молчание. Его персонажи ведут диалоги, лишённые смысла, однако всегда пронизанные

<sup>7</sup> Ср. еще с размышлениями В. Бибихина в книге *Слово и событие*: «Мы хотим отгородиться от нищеты стертого слова. И кажется, что нужно заменить это слово как стершуюся монету, или удержать его на нужном месте в сетке значений, а может быть создать собственный язык: это мой язык, и он будет, должен хранить ту высоту и красоту, которую хочу хранить я. Почему это никогда не удастся, почему персональные или групповые языки с тщательно охраняемым словарем не держатся задуманной высоты и строгости, снижаются до худосочности, которая оказывается еще хуже, чем истертость обыденного словаря. История литературы движется по неширокой дорожке между кладбищами искусственно выращенных языков и стилей. Они стареют иногда быстрее чем люди, их создавшие. Почему не удастся отгородить свой язык от павшего общего? Может быть потому что нищета стершегося слова не зря так задевает нас, потому что это не чужая нищета, и не нищета слова, а наша нищета. Нищета в нас, если мы слышим слово нищим» (Бибихин 2010: 214).

<sup>8</sup> «Но мир — вовсе не манящая пестрота и не дразнящие ощущения. И раздранность ощущениями — это пока еще даже и не настроение, это пока еще просто раздражение. Мир — даже не влекущие голоса смыслов и планов. Он согласие. И по-настоящему, всем своим существом человек никогда не говорит и никогда не скажет искреннего “да” никакому голосу из голосов внутри мира. Человек скажет “да”, и уже сказал давно, сам того не заметив, тайной тишине мира и только ей» (Бибихин 2016: 60).

молчанием, которое лишь на звуковом уровне можно считать продолжением тишины, тогда как на самом деле предстает продолжением разговора<sup>9</sup>. Но какой разговор можно вести в молчании? С миром. С собой. Об истине. «Молчание — любимая одежда истины» (Казаков 2003: 170), пишет Казаков в романе «В честь времени». Видимо, сугубо неожиданные языковые провалы в бездну молчания следует понимать, как прислушивание к молчанию мира, как «знак согласия» (Бибихин 2008: 158) с ним, как приобщение к тайне слияния с первоосновой через очередное исчезновение, на этот раз словесное<sup>10</sup>. Подобное понимание молчания прочитываем и в словах В. Бибихина, мыслящего язык, его истоки и развитие. Позволю себе привести этот фрагмент полностью:

«Молчание не только может быть словом, но и единственное безусловное отличие человеческого языка от животных криков в том, что в человеческом языке есть значимое молчание, пауза. Человеческий язык — одно из его определений, необходимых, хотя не достаточных, — есть то, чего могло не быть. Человек мог молчать. Только потому, что он мог молчать, стало возможным слово, иначе бы оно осталось симптомом, как у животных. Речь — текст, в котором основа — молчание, а слово — только уток. Речь как текст без слова невозможна. Но слово возможно и без речи. Слово без речи — это молчание, основа речи. Повторно участвовать в себе могло не обязательно крикливое чувство, вылившееся в звук. Вступить в отношение к себе, стать словом мог и опыт тайны мира, опыт тишины, умолкания задумавшегося человеческого существа среди шума мира. То раннее молчание могло стать первым словом и узнать себя как первое слово. Отношение, несение на себе не каких-то, а любых вещей, мира, — существо человека. Мир открывается ему прежде всего в опыте мира, согласия, знак которого — молчание» (Бибихин 2008: 157–158).

Трактовке молчания, как перехода от речи к мысли, способствует также неустанное ведение мысленных разговоров на страницах казаковской прозы. То, что они мысленные небрежно отмечается в их начале заметкой о том, что последующие реплики персонажи лишь подумали, или же, столь

<sup>9</sup> Ср. у М. Эпштейна: «Именно невозможность говорить о чем-то делает возможным молчание о том же самом. Молчание получает свою тему от разговора — уже вычлененной, артикулированной, и молчание становится дальнейшей формой ее разработки, ее внесловесного произнесения. Если бы не было разговора, не было бы и молчания — не о чем было бы молчать. Разговор не просто отрицается или прекращается молчанием — он по-новому продолжается в молчании, он создает возможность молчания, обозначает то, о чем молчат. Молчание следует отличать от тишины — естественного состояния беззвучия в отсутствие разговора. <...> Хотя внешне, акустически молчание тождественно тишине и означает отсутствие звуков, структурно молчание гораздо ближе разговору и делит с ним интенциональную обращенность сознания на что-то» (Эпштейн 2015: 247–249).

<sup>10</sup> Тема исчезновения одна из стержневых в поэтике Казакова. Помимо ведущего к тишине словесного исчезновения в молчании, которое в данном разделе находится в фокусе исследования, усматривается также телесное исчезновение, преподнесенное в прозрачности персонажей, как одной из их главных характеристик, дополнительно подчеркнутой постоянным пребыванием в темноте. Прослеживаемая редукция персонажа, его способов существования, совершаемая на нескольких уровнях, по сути должна свидетельствовать о его приобщении к себе самому.

же небрежным и малозаметным замечанием в конце диалога об его звуковой невоплощенности:

- «простите меня, я хотел подумать совсем другое» (Казаков 2012: 49).
- «Женщина подумала: “Неожиданный день после неожиданной ночи”» (Казаков 1982: 2).
- «Наше молчание можно принять за холод, – первая женщина» (Казаков 1982: 32).
- «Алхимов мысленно сказал какую-то фразу, но вслух произнес только точку, стоящую в конце ее» (Казаков 1995: 114).

Форма мысленных антидиалогов не только способствует восприятию казаковской прозы в качестве продукта автокоммуникации, сбывающейся по швам треснувшего сознания автора-персонажа, заодно представляющей языковой эксперимент возврата к симультанности мысли и, следовательно, приобщения к собственной сущности. Если рассматривать такой вид диалога в более широком контексте, то становится понятным, что он также вписывается в онирическую природу казаковского хаосмоса. Как во сне, крайне динамичные диалоги вслух не произносятся, с трудом и даже почти вообще не запоминаются, наслаиваясь друг на друга без особого порядка, без связи, по сути соединяя собой соседние миры. В сновидении, как и в мыслях, царит бессознательное, а там «все равно всему» (Руднев 2018: 39), там все возможно.

«Можно молчать, можно объясняться ночными звездами, бесшумными прикосновениями их лучей» (Казаков 2003: 126), пишет Казаков. Не только отказ от звукового осуществления делает его абсурдистские диалоги одной из ипостасей молчания. Многоуровневая трансформация языка, совершаемая посредством выработки новых словесных реляций, рождаемых в антидиалоге — это попытка словами выразить невыразимое, постичь бесконечное, то есть мыслить молчание. Именно туда уходит корнями неоднократное отождествление языка со звездой, вещающее о сотворении совершенно уникального казаковского звездного языка, в своей сути основывающегося на размышлениях Председателя земного шара, но разрастающегося в новом направлении: «6-Й ГОЛОС У меня полон рот звезд! Хоть упражняйся в ораторском искусстве!» (Казаков 1995: 175). Д. Токарев в своей книге *Курс на худшее* (2002), посвященной творчеству Д. Хармса и С. Беккета, в одном месте цитирует отрывок из письма С. Беккета 1937 года знакомому Акселю Кауну, в котором практически предвосхищается казаковское восприятие соотношения языка и молчания, то есть функции языка, языкового эксперимента в процессе постижения молчания, понимаемого в качестве первоосновы:

«Будем надеяться, что придет время, а может быть, в неких кругах бытия оно, слава Богу, уже пришло, когда язык будет использоваться наиболее эффективным способом, в то время как до сегодняшнего дня он использовался способом наименее эффективным. Поскольку мы не можем устранить язык за один раз, мы должны, по крайней мере, сделать все, что бы могло

опорочить его. Прodelать в нем дырки, пока то, что скрывается за ним — будь это нечто или ничто, не начнет сочиться, — я не могу себе представить более благородной задачи для современного писателя. <...> Прежде всего, речь может идти лишь о поисках такого метода, который позволил бы выразить издевательское отношение к языку средствами самого языка. Именно в диссонансах между средствами и их использованием, вероятно, можно будет уловить шепот музыки конца и того молчания, которое является основой Всего» (Беккет, цит. по Токарев 2002: 129).

Совершенно своеобразный поэтический язык диалогов Казакова, будь они осуществлены на звуковом уровне или нет, является ипостасью молчания. Призрачные персонажи, оказавшись перед выбором между речью и молчанием, «принадлежащем к первой и последней свободе человека» (Бибихин 2016: 159), несмотря на нескончаемый диалог и как раз вследствие его природы, остаются верными последнему, и тем самым ближе к тишине мира: «4-Й ГОСТЬ О, эти бесконечные слова! О, это бесконечное молчание! Что из двух бесконечнее? Таков удел человека: говорить или молчать» (Казаков 1995: 101), восклицает персонаж Казакова в отчаянии. Сотканные из слов, но лишённые смысла, абсурдистские казаковские диалоги — это «говорящее молчание» (Бибихин 2016: 163), это своеобразная «ткань из молчания и слова» (Бибихин 2016: 159), верно отображающая своеобразный *modus vivendi* тех, к кому принадлежит.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Бибихин Владимир. *Внутренняя форма слова*. Санкт-Петербург: Наука, 2008.
- Бибихин Владимир. *Слово и событие. Писатель и литература*. Москва: Университет Дмитрия Пожарского, Русский фонд содействия образованию и науке, 2010.
- Бибихин Владимир. *Мир. Язык философии*. Санкт-Петербург: Азбука — Азбука-Аттикус, 2016.
- Друскин Яков. «Я и ты. Ноуменальное отношение». *Вопросы философии* 9 (1994).
- Жуковский Василий. *Полное собрание сочинений и писем*. В 12 т. Т. 2. Москва: Языки русской культуры, 2000.
- Казаков Владимир. *Мои встречи с Владимиром Казаковым*. München: Hanser Verlag, 1972.
- Казаков Владимир. *Случайный воин*. München: Verlag Otto Sagner in Kommission, 1978.
- Казаков Владимир. *Жизнь прозы*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1982.
- Казаков Владимир. *От головы до звезд*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1982b.
- Казаков Владимир. *Ошибка живых*. Москва: Гилея, 1995.
- Казаков Владимир. *Драмы*. Москва: Гилея, 1995b.
- Казаков Владимир. *Неизданные произведения*. Москва: Гилея, 2003.
- Кьеркегор Сёрен. *Страх и трепет* / Пер. с дат. Москва: Республика, 1993.
- Мандельштам Осип. *Сохрани мою речь навсегда... Стихотворения. Проза*. Москва: Издательство Э, 2017.
- Мейлах Михаил. «Что такое есть потец?». Введенский Александр. *Полное собрание произведений*. В 2 т. Т. 2. Москва: Гилея, 1993.
- Новая философская энциклопедия*. В 4 т. / Под редакцией В. С. Стёпина. Москва: Мысль, 2001. ([https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc\\_philosophy/4361/ИСИХАЗМ](https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/4361/ИСИХАЗМ)).
- Новейший философский словарь* (<https://gufo.me/dict/philosophy>).
- Руднев Вадим. *Что ты хочешь этим сказать? Семантические лабиринты языка*. Москва — Санкт-Петербург: Добросвет — Центр гуманитарных инициатив, 2018.
- Токарев Дмитрий. *Курс на худшее: Абсурд как категория текста у Даниила Хармса и Самюэля Беккета*. Москва: Новое литературное обозрение, 2002.

- Тютчев Федор. *Полное собрание сочинений и писем*. В 6 т. Т. 1. Москва: Издательский центр «Классика», 2002.
- Философский энциклопедический словарь*. Под ред. Л. Ф. Ильичева, П. Н. Федосеева, С. М. Ковалева, В. Г. Панова. Москва: Советская энциклопедия, 1983.
- Хайдеггер Мартин. *Время и бытие. Статьи и выступления*. Москва: Республика, 1993.
- Эпштейн Михаил. *Прония Идеала*. Москва: Новое литературное обозрение, 2015.

## REFERENCES

- Bibihin Vladimir. *Vnutrennyaya forma slova*. Sankt-Peterburg.: Nauka, 2008.
- Bibihin Vladimir. *Slovo i sobytie. Pisatel' i literatura*. Moskva: Universitet Dmitriya Pozharskogo, Russkij fond sodejstvija obrazovaniyu i nauke, 2010.
- Bibihin Vladimir. *Mir. Yazyk filosofii*. Sankt-Peterburg: Azbuka — Azbuka-Attikus, 2016.
- Druskin Yakov. «Ya i ty. Noumenal'noe otnoshenie». *Voprosy filosofii* 9 (1994).
- Epshtejn Mihail. *Ironiya Ideala*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2015.
- Filosofskij enciklopedicheskij slovar'*. Pod. red. L. F. Il'icheva, P. N. Fedoseeva, S. M. Kovaleva, V. G. Panova. Moskva: Sovetskaya enciklopediya, 1983.
- Hajdegger Martin. *Vremya i bytie. Stat'i i vystupleniya*. Moskva: Respublika, 1993.
- Kazakov Vladimir. *Moi vstrechi s Vladimirom Kazakovym*. München: Hanser Verlag, 1972.
- Kazakov Vladimir. *Sluchajnyj voin*. München: Verlag Otto Sagner in Kommission, 1978.
- Kazakov Vladimir. *Zhizn' prozy*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1982.
- Kazakov Vladimir. *Ot golovy do zvezd*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1982b.
- Kazakov Vladimir. *Oshibka zhivyh*. Moskva: Gileya, 1995.
- Kazakov Vladimir. *Dramy*. Moskva: Gileya, 1995b.
- Kazakov Vladimir. *Neizdannye proizvedeniya*. Moskva: Gileya, 2003.
- K'erkegor Syoren. *Strah i trepet*. Moskva: Respublika, 1993.
- Mandel'shtam Osip. *Sohrani moyu rech' navsegda... Stihotvoreniya. Proza*. Moskva: Izdatel'stvo E, 2017.
- Mejlah Mihail. «Chto takoe est' potec'». *Vvedenskij Aleksandr. Polnoe sobranie proizvedenij*. V 2 t. T. 2. Moskva: Gileya, 1993.
- Novaya filosofskaya enciklopediya*. V 4 t. / Pod redakciej V. S. Styopina. Moskva: Mysl', 2001. ([https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc\\_philosophy/4361/%D0%98%D0%A1%D0%98%D0%A5%D0%90%D0%97%D0%9C](https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/4361/%D0%98%D0%A1%D0%98%D0%A5%D0%90%D0%97%D0%9C)).
- Novejšij filosofskij slovar'* (<https://gufo.me/dict/philosophy>).
- Rudnev Vadim. *Chto ty hochesh' etim skazat'?* *Semanticheskie labirinty yazyka*. Moskva — Sankt-Peterburg.: Dobrosvet — Centr gumanitarnyh iniciativ, 2018.
- Tokarev Dmitrij. *Kurs na hudshee: Absurd kak kategoriya teksta u Daniila Harmsa i Samyuelya Bekketa*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2002.
- Tyutchev Fedor. *Polnoe sobranie sochinenij i pisem*. V 6 t. T. 1. Moskva: Izdatel'skij centr «Klassika», 2002.
- Zhukovskij Vasilij. *Polnoe sobranie sochinenij i pisem*. V 12 t. T. 2. Moskva: Yazyki russkoj kul'tury, 2000.

Василиса Шльвар

## КАТЕГОРИЈА ЋУТАЊА У СТВАРАЛАШТВУ ВЛАДИМИРА КАЗАКОВА

## Резиме

Овај рад представља покушај да се протумачи једна од кључних тема у прозном делу Владимира Казакова — тема ћутања. Ћутање тумачимо кроз призму исихастичке праксе православног аскетизма, трансценденталне редукције Едмунда Хусерла и Јакова Друскина, самоодрицања Серена Кјеркегора. У раду показујемо немоћ језика као један од могућих

извора дате теме, а истовремено скрећемо пажњу на амбивалентност ћутања, које не сведочи само о неизрецивости него и о ослобађању језика. Ово ослобађање се остварује не кроз перцепцију језика у његовој уобичајеној комуникативној и миметичкој функцији него у духу Хајдегера — као активно начело што одражава несвесно и самим тим ствара нови свет — лажни хаосмос Казакова. На основу анализе долазимо до закључка да се звездани језик Казакова гради на речи-ћутању, у коју понире аутор, трудећи се да допре до сопствене суштине, себе-свет, Логос.

*Кључне речи:* В. Казаков, проза, ћутање, језик, исихазам, трансцендентална редукција, витез вере.



Ольга Соколова  
Институт языкознания РАН  
olga.sokolova@iling-ran.ru

Olga Sokolova  
Institute of Linguistics, Russian Academy of Sciences  
olga.sokolova@iling-ran.ru

*О ВЫМОЛВИ! МОЛВИ! ТО СЛОВО БЕЗМОЛВИЯ!:*  
ПОЭТИЧЕСКАЯ ПРАГМАСЕМАНТИКА ГЛАГОЛОВ ГОВОРЕНИЯ  
В ТЕКСТАХ Е. МНАЦАКАНОВОЙ<sup>1</sup>

*OH SAY! DO SPEAK! THAT WORD OF A SILENCE!:*  
POETIC PRAGMASEMANTICS OF VERBS OF SPEAKING  
IN E. MNATSAKANOVA'S POEMS

В статье исследуется специфика поэтического языка Елизаветы Мнацакановой, который представляет собой синтез поэтического высказывания, музыкальной фразы и графического моделирования. Исследуя прагмасемантические особенности ее текстов, мы рассмотрим более детально глаголы говорения, частотность и неконвенциональность употребления которых связана с тем, что основной формой выражения активности субъекта в поэтике Мнацакановой является речевая деятельность. Семантические сдвиги в ее поэзии осуществляются за счет активизации языковых процессов на разных уровнях: фоносемантических корреляций, трансформации линейных связей между словами, паронимического сближения, окказионального согласования, сращения и фрагментации слов. В фокусе языкового эксперимента Мнацакановой оказывается повышение перформативности высказывания, реализуемое за счет перехода между разными медиа и модальностями, вербальными жестами и ритмическими элементами, паттернизацией поэтического высказывания, частотным употреблением дейктиков, а также эксплицитных и имплицитных перформативов.

*Ключевые слова:* прагмасемантика, полисемия, глаголы говорения, перформативы, поэтический язык, Е. Мнацаканова, мультимодальность.

The article presents a lexico-semantic and linguo-pragmatic analysis of Elizaveta Mnatsakanova's poetic language as a synthesis of poetic expression, musical phrase, and graphic modeling. Exploring the pragmasemantic properties of her poetic language, we will scrutinize the verbs of speaking which help to express the subject's activity as a speech activity. Semantic shifts in her poetry include the phonosemantic correlations, transforma-

---

<sup>1</sup> Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект №22-28-00522) в Институте языкознания РАН.

tion of linear links between words, paronymic attraction, and occasional concord of words. Mnatsakanova's language experiment focuses on an increase in the performativity illocutionary force (point) of utterance due to the transition between different media and modalities, verbal gestures and rhythmic elements, patterning of poetic utterance, frequent use of deictics, as well as usage of explicit and implicit performatives.

*Key words:* pragmasemantics, polysemy, verbs of speaking, performatives, poetic language, E. Mnatsakanova, multimodality.

Структурная и семантическая сложность поэтического языка Елизаветы Мнацакановой связана с его особым семиозисом, переводом текста в динамичное междискурсивное пространство, в котором происходит сплав поэтического выказывания, музыкальной фразы и их графического моделирования. Осмысляя структурно-семантическую многомерность поэмы *Осень в Лазарете Невинных Сестер. Реквием в семи частях*, Дж. Янечек указывает на сложность поэтической интеракции, которая требует нелинейного прочтения: «Поэма существует в сложном визуально-звуковом пространстве, и чтение ее только глазом или только вслух обкрадывает восприятие. Если говорить о визуальном уровне, то глаз воспринимает одновременно несколько разнонаправленных векторов»; многоголосие может быть понято читателем при интерпретации вертикально расположенных синтаксических групп как музыкальных фраз или при диагональном чтении (Янечек 2003). С. Сандлер обращает внимание на мультимодальную природу поэзии Мнацакановой, которая «обращена как к глазу, так и к уху»: развивая нововведения А. Белого и В. Хлебникова, она создает поэзию, ориентированную на интеграцию чувственного опыта читателей визуальной поэзии (Sandler 2008: 610). О новом синтезе поэзии и музыки, который создает Мнацаканова, пишет Ю. Б. Орлицкий, подчеркивая ее особую роль как «первого композитора», чьи музыкальные произведения написаны «с помощью слов, которые используются ею не в своей традиционной, смысловой функции, а как минимальные отрезки звучащего текста» (Орлицкий 2018: 6). Сопоставление синестетических экспериментов раннего и современного авангарда проводит С. Е. Бирюков, определяя творчество Е. Мнацакановой как «словомузыку», отличную от «шероховатой» текстовой фактуры А. Крученых (Бирюков 2005)<sup>2</sup>.

Музыкальность поэтики Мнацакановой проявляется во всех языковых измерениях: структурно, в организации страницы как нотной партитуры, в отказе от горизонтальных и в формировании новых вертикальных связей; лексико-семантически, во включении латинских заимствований, в использовании омонимии и в актуализации полисемии; прагматически, в оккази-

<sup>2</sup> О сходстве техник интеграции музыкального и вербального кодов Е. Мнацакановой и другого неоавангардного поэта — Г. Айги, который также экспериментировал с «границами» слова и выходом к тишине и музыке, см. (Аристов 2004; Фещенко 2014; Соколова 2019).

ональном употреблении прагматических маркеров, иллокутивных и перформативных глаголов, и в создании эффекта непосредственного воздействия текста на адресата, подобного исполнению музыкального произведения или чтению нот с листа.

Каждое слово в текстах Мнацакановой подвергается эксперименту уже на фонетическом и морфосинтаксическом уровнях, когда конвенциональное синтагматическое давление преодолевается за счет паронимического сближения слов в нелинейном контексте, а нарушение стандартной синтаксической сочетаемости приводит к семантическим и прагматическим сдвигам. Постоянная смена микро-контекстов формирует текст как динамичную систему, построенную на смене медиаканалов, которые включают вербально-музыкальные вариации, репетитивную технику и спонтанное варьирование модулей. Полисемия текстов Мнацакановой — это и (фоно) семантический сдвиг, и параномазия варьлируемых слов, и сочетание всех возможных значений слова, что сближает ее с минималистической техникой в музыке. О минимализме, общем для музыкального авангарда второй половины XX в. и для поэзии Мнацакановой, писал В. В. Аристов (Аристов 2004: 7). Музыкальность стиха Мнацакановой, основанная на традиции А. Веберна и атональной музыки, и лежащая в основе языкового эксперимента, отмечается в работе В. В. Фещенко: «Поэзия Мнацакановой включает композиционное начало, и за всеми как будто бы вольными словесными экспериментами стоят музыкальные техники, структурирующие звуковой поток в гораздо большей степени, чем в чистой сонорике» (Фещенко 2014).

Как отмечают теоретики музыкального минимализма, «отвергая дискурсивно-логические принципы европейской культуры, минимализм стремился не к деконструкции, но к очищению музыкального мышления, к созданию произведений, свободных от гуманистических абстракций, в которых не было бы ничего, кроме самих первоэлементов музыки звуков» (Поспелов 1992). Выделение ритмических возможностей фонемы, организующей внутреннее движение текста, «оживление» морфосинтаксических процессов, семантизация и асемантизация отдельных лексических и грамматических элементов, динамизация клитиков, образующих неологические конструкции с однозначными словами или разрывающихся на самостоятельные сегменты — все эти приемы позволяют провести параллель между поэзией Мнацакановой и музыкальным минимализмом. В основе общего для них композиционного принципа лежат «паттерны» — простейшие звуковые и ритмические ячейки, которые многократно повторяются и незначительно варьируются, создавая эффект процессуальности, описанный С. Райхом как «постепенный», «ощущаемый процесс»: музыкальные произведения — это «процессы в буквальном смысле»; «отличительной чертой музыкальных процессов является то, что они одновременно устанавливают связь от ноты к ноте (от звука к звуку) и определяют общую форму произведения» (Reich 1968/2002: 34). Кроме того, композиторы-

минималисты выделяют такие черты этой техники как «аддитивность», т. е. повторение паттерна, при котором происходит вычитание последней ноты (Ф. Гласс, “Two Pages”, 1969), а также «наложение», сочетание импровизации и воспроизведения серии коротких музыкальных фраз-модулей (Т. Райли).

Принципы, выдвинутые основателями музыкального минимализма, перекликаются с рядом идей лингвистической прагматики. Например, с концепцией «процедурного», прагматического значения единиц (*procedural meaning*) Д. Блэкмор (Blakemore 2002), которое обусловлено контекстом и противопоставляется лексическому значению. Также они сходны с рядом положений медиа-теории, включающих «транскодирование» систем и модусов (*transcoding*) (Manovich 2001: 47), мультимодальность и мультимедиаальность (Kress and van Leeuwen 2001), которые позволяют преодолеть границы отдельных форматов и модусов и сформировать новые прагматические карты и (авто)коммуникативные модели<sup>3</sup>.

В статье мы обратимся к анализу семантических сдвигов в поэзии Мнацакановой, которые осуществляются за счет трансформации линейных связей между словами, паронимического сближения, аномального согласования, окказионального сращения и фрагментации. Такие семантические сдвиги приводят к бесконечному смысловому приращению, выводя в фокус процессуальность значения. Уникальность текста как индивидуального послания адресату акцентируется в особой коммуникативной ситуации невозможности однозначной интерпретации музыкально-вербального сообщения. В фокусе языкового эксперимента Мнацакановой оказывается преодоление структурной целостности текста, семантические и прагматические сдвиги. Транскодирование медиа-систем задается переходом между разными модусами и модальностями, вербальными жестами и ритмическими элементами, паттернизацией поэтического высказывания, частотным употреблением дейктиков, а также эксплицитных и имплицитных перформативов.

Об особой «синкретичной полисемии», характерной для поэтических и экспериментально-художественных текстов, при которой происходит одновременная актуализация всех значений слова, пишет Т. Б. Радбиль (Радбиль 2017: 63). Анализируя вербально-сонорно-визуальный поэтический язык Мнацакановой, Дж. Янчек подчеркивал значение паронимии как синтетической техники, в которой языковые уровни расширяют возможности музыкального материала: «Если вариации на фонетическом и морфологическом уровнях довольно схожи с музыкой, с созданием и дальнейшей разработкой мотивов, то уровень семантический открывает перед поэтом неисчерпаемые возможности. Внезапные переходы с одного уровня

---

<sup>3</sup> О новых прагматических и когнитивных измерениях современной поэзии в технологическом пространстве новых медиа см. (Захаркив 2019; Самостиенко 2021).

на другой и возникающие при этом все новые и новые ассоциации постоянно создают удивительные и неожиданные эффекты» (Янечек 2003).

Обращаясь к прагматическим особенностям языка поэтессы, мы рассмотрим более детально глаголы речевой деятельности, или говорения, частотность и неконвенциональность употребления которых позволяют отметить их особую значимость в поэтике Мнацакановой, где основной формой выражения активности субъекта является речевая деятельность. Важно отметить, что эти глаголы могут относиться к группе перформативов в зависимости от их грамматической формы. Оговорим, что в современной лингвистике сложилось узкое и широкое понимание перформативности. Согласно теории речевых актов, которую Дж. Остин сформулировал в работе «Слово как действие» (в другом переводе «Как производить действия при помощи слов?» «How to do things with words», 1962), перформатив — это речевой акт, равноценный поступку (например, объявление войны, речь при регистрации брака, клятва, присяга и т. п.), который противопоставляется констативу как описанию некоторой пропозиции или ситуации. Грамматическая форма классического перформатива — это глагол в 1-м лице ед. ч. настоящего времени изъявительного наклонения действительного залога (*Я клянусь*). Однако исследователи отмечают, что возможны и обезличенные перформативные формулы (*Здесь не курят*) (Арутюнова 1990), когда «сам предикат пропозициональной установки — *объявляю, напоминаю, советую* — может быть эксплицитно не выражен» и «только коммуникативная структура, будучи наследницей полной структуры, недифференцированно выражает разнообразные отношения текущего сообщения к предтексту: (*Тише,*) бабушка \спит; (*Худо, брат, жить в Париже:*) есть \ничего (Пушкин)» (Янко 2001: 180). Важным условием перформативного высказывания, согласно Э. Бенвенисту (Бенвенист 1974: 306–308), является его «автореферентность», т. е. «способность соотноситься как со своим референтом с той реальностью, которую оно само создает, в силу того, что оно произносится в условиях, которые делают его действительным». В отличие от констатива, где референтом выступает некоторая ситуация (например, *Окно открыто*), референтом перформатива является сам речевой акт его употребления (например, *Заседание открыто*). Оно одновременно является и языковым фактом, и фактом действительности. Еще одно свойство перформативов — то, что их дополнение может передавать только диктум, но не факт (*Я объявляю его избранным, но не Я вижу, что Пьер приехал*).

Опираясь на основные положения теории речевых актов при анализе глаголов говорения, мы также учитываем традиции более широкого понимания перформативности, которые были заложены в работе самого Дж. Остина, разграничивавшего «эксплицитные», явные, и «имплицитные», скрытые, перформативы (Остин 1986: 42). Проблема соотношения перформативности с лексическим значением глагола поднималась в работе

И. М. Кобозевой, в которой выделены такие три фактора, как «1) семантическая сущность понятия перформативность (равносильность высказывания совершению обозначаемого глаголом действия); 2) нормы рационального поведения; 3) принцип экономии усилий» (Кобозева 2015: 60). Таким образом, перформативность обозначает свойство высказывания реализовывать речевое действие в определенном коммуникативном контексте. При этом вербальное действие отождествляется с невербальным, а слово или высказывание обретает «действенность», «активность», «эффективность». В таком значении перформативность используется в дискурсивном анализе, а также в философских и культурологических исследованиях.

Среди глаголов говорения<sup>4</sup> особый интерес для анализа поэтики Мнацакановой представляют многозначные глаголы, характеризующие как процесс речи, так и определенные неречевые действия. В ее текстах встречаются различные формы глаголов говорения, которые относятся к т. н. «классическим перформативам», типа <Я> *клянусь*, а также к другим формам, выражающим признак активности субъекта (императивы, глаголы 1-го лица будущего времени и др.). Среди «классических перформативов» встречаются: *ich rede, Maria, zu / tue, o Deiner Dir / lesse alles* (Мнацаканова 2018: 195); *Молю, о Ельмоли! О вымолви! Вспомни!* (Там же: 326); *ЯСМЕРТЬЮ я светом я светочем свет очей горькой смертью своей / похваюсь горьким смехом со смертью померяюсь я смеюсь похваюсь* (Там же: 281).

Отдельно выделим такие глаголы речевого действия как *говорить* и *петь*, в которых эксплицируется перформативная формула «Я говорю тебе, что...», но которые не выражают отношение говорящего к содержанию речевого акта или коммуникативной ситуации (просьбу, убеждение, сожаление и др.). На особое функционирование таких глаголов, в значении которых профилирован компонент 'говорение', указывает Е. В. Падучева: «Компонент 'Я говорю, что' с обычным значением глагола *говорить* возникает в контексте речевого акта в любом высказывании, и поэтому в произносимом предложении с обязательностью опускается. Следовательно, если компонент 'Я говорю, что' сохраняется в предложении, то это потому, что *говорить* имеет не обычное, а какое-то более богатое значение» (Падучева 1985: 138).

Такое семантическое приращение происходит в текстах Мнацакановой, когда глаголы *говору (rede)* и *пою* не просто указывают на процесс или ритмичность произнесения речи, но акцентируют значимость самого акта говорения, который наполняется коммуникативным значением и задает перформативность слова как жеста. Например, в контексте *ich rede* из третьей части книги *Das Buch Sabeth*, которая имеет название, одноименное с иконой Богородицы «Утоли моя печали»:

<sup>4</sup> Классификацию и анализ семантики глаголов говорения см., например, в (Шишкина 2004).

Mutter, heute und Werke Und Alles,  
 was ich  
 rede, Maria, zu  
 tue, o Deiner Dir  
 lasse alles, Ehre zu  
 Geschehe und Liebe  
 und aus Liebe aus und aus

(Мнацаканова 2018: 195).

Контексты <я/аз> *пою*, *воспою* маркируют торжественное исполнение нараспев религиозных текстов в книгах *Маленький Реквием. Памяти доктора Анны N.* и *Псалом на вечное поминовение*. Нестандартное сочетание *пою* с объектом *дочку* возрождает устаревшее значение глагола ‘воспевать в стихах, песнях кого-либо, что-либо’. Употребление этих речевых глаголов способствует их коммуникативному выделению в качестве навигаторов для адресата, поскольку они задают особый регистр рецитации текстов — не «прочитывания», а «пропевания»:

ночку----ууу  
 дочку  
 мою-----юууу  
**пою----оюууу**

(Мнацаканова 2018: 65);

НАДГРОбНО  
 РЫДАНИЕ  
 ТВОРЯЩА  
 ПЕСНЬ

АЗ ЖЕ ВОСПОЮ  
 МЛАДОСТЬ ТВОЮ  
 И ВОЗРАДУЮСЬ  
 О МЛАДОСТИ  
 ТВОЕЙ

(Там же: 93);

**аз же пою**  
 младости твоя  
 лик  
 вещей  
 вечный

(Там же: 95).

Как мы отмечали выше, в поэтике Мнацакановой структурный минимализм (минимальный набор лексических единиц и повторяющихся конструкций) сочетается с варьированием паттернов и транскодированием между разными семиотическими кодами и медиа (музыкальными и графическими, аудиальными и визуальными). Валентности между единицами поэтического высказывания формируются не линейно, синтагматически, «центробежно» (от микроуровня интерпретации — к макроуровню), а вертикально, парадигматически и центростремительно (от внешних связей

между более крупными фрагментами высказывания — к микровязям: фоносемантическим, морфологическим, графическим).

Приращение значения происходит за счет модификации синтаксических связей внутри фразы. Одним из распространенных синтаксических приемов Мнацакановой, позволяющих повысить экспрессивность высказывания и выразить отношение субъекта, является парцелляция. Это нарушение синтаксической цельности предложения, которое разбивается на фрагменты, создавая особый эффект интонации эмоциональной речи. Если традиционно парцеллированные конструкции отделяются точкой или многоточием, то у Мнацакановой они разграничиваются восклицательными знаками, передавая еще большую эмоциональность, схожую со знаками акцентов в музыке, подобно стаккато и акцентированному стаккато. Повторяющиеся восклицательные знаки позволяют сопоставить развитие вербальной фразы с музыкальной, обозначая крещендо (постепенное увеличение силы звука).

Рассмотрим глаголы говорения, которые формально не относятся к «классическим» перформативам, поскольку стоят в форме императива (*обратись*), 1-го лица будущего времени (*возвещу*) и др. Учитывая, что изначально в концепции Дж. Остина было заложено более широкое понимание перформативности, которое в дальнейшем развилось в работах, осмысляющих перформативность как более широкую категорию, включающую также обезличенные перформативные формулы, императивы и др., основным критерием перформативного высказывания является его равносильность совершению обозначаемого глаголом действия (Кобозева 2015), а также «автореферентность» (Бенвенист 1974). Подчеркнем, что критерий автореферентности при обращении к перформативности поэтического высказывания обретает новое измерение понимания, поскольку оно обладает и функциональной (по Р. Якобсону), и прагмасемантической автореферентностью.

Значимость глаголов говорения как актов, выражающих речевое действие в актуальной коммуникативной ситуации, маркируется и синтаксически, и прагмасемантически. Изолированная позиция, а также контекстуальная вариативность связей позволяют активизировать полисемию глаголов говорения, которая по-разному развивается в зависимости от используемого автором приема. Основные типы полисемии глаголов говорения в текстах Мнацакановой — это актуализация многозначности у глаголов, которые могут одновременно обозначать речевые и неречевые действия (*обратись*, *прощайте*), и у глаголов, которые одновременно обозначают разные речевые действия.

В первой группе полисемия активизируется у глаголов речи, которые могут развивать неречевые значения, когда семантический компонент, обозначающий речь, дополняется компонентом к ней не относящимся. Многозначность возникает за счет контекстуального сближения глаголов по прин-

ципу паронимической аттракции: *обратись!* обернись!; *прощайте* простите; *на станет нес танет нас танет нас тянет тянет тянет не станет? нем станет? нам встанет? .... тянет?:*

LUX PERPETUA LUCEAT EIS DONA EIS REQUIEM DONA EIS DONA eis  
эй вернись! возвратись! превратись! **обратись!** обернись! возвратись!  
DONA EIS! эй вернись! dona eis! возвратись! возвратись! возвести!

(Мнацаканова 2018: 65).

В этом примере происходит паронимическое сближение слов *обратись!* и *обернись!*, при этом глагол говорения в императивной форме *обратись!* (*обращаться*) имеет как неречевое значение ‘делать поворот в какую-либо сторону, поворачиваться в каком-либо направлении’, так и речевое ‘направлять к кому-либо или к чему-либо свои слова, свою речь; адресоваться к кому-либо’ (Ефремова 2000). Еще одно возможное значение проистекает из фразеологизма *Обращать в свою веру*, что задает высказыванию сакральный регистр.

Полисемия также может активизироваться за счет омонимии, которая возникает при выборе такой формы двух глаголов, которая совпадает и по произношению, и по составу фонем (слова-омоформы). Например, *прощайте* — императив множественного числа глагола *прощать* и этикетная формула *прощайте!* во множественном числе от *прощаться*. Такое сближение приводит не только к синхронной активизации полисемии, но и к возрождению этимологических связей между словами *ПРОСТИТЕ* и *ПРОЩАЙТЕ*, поскольку современная формула прощания восходит к глаголу *прощать* в значении ‘снимать вину’ при расставании:

О, ДОЛГО ДОЛЕЕ ДОЛГО ПРОДЛИТЕ ПРОСТИТЕ ПРОЩАЙТЕ  
ОТПУСТИТЕ! ПРОСТИТЕ! ПРОЩАЙТЕ! <...>  
ОТПУСТИ ОТПУСТИТЕ ОПУСТИТЕ В МОРЕ ОТПУСТИ ОПУСТИТЕ  
**ПРОЩАЙТЕ**  
**ПРОЩАЙТЕ** ПРОСТИТЕ ПРОДЛИТЕ В НЕБЕ

(Мнацаканова 2004: 144, 146);

— провожайте простите несите нас лентами Леты  
над облаком  
— продолжайте **прощайте** простите нас плачьте нас  
долго над облаком лета <...>  
— плачьте гулко простите **прощайте** летите  
волною над Летой-рекою  
— продолжайте нас долго волною водою бедою  
слезой ледяною  
— **прощайте** простите летите ловите ловите  
нас в небе сплетите со светом  
— светом —

(Мнацаканова 2018: 53).

В эссе-диалоге с Хлебниковым Мнацаканова, цитируя строки поэта: *Это было, когда рыбаки запевали слова Одиссея*, раскрывает собственное понимание прощания как временной, а не пространственной категории: «О да, да! Это было именно в те времена! Мне близко, мне дорого только оно, только ЭТО ВРЕМЯ в душе и в строке поэта <...> Ах, все мы так или иначе здороваемся и прощаемся, все мы... но, впрочем, оставим это» (Мнацаканова 2004: 120); «поэт живет в своей реальности. Эта реальность лишена пространства. Но зато наделена временем» (Там же: 126). Для Мнацакановой прощание — это формула «расставания как диалога», которое длится во времени и соединяет участников коммуникации. Поэтические тексты и знаки культуры являются такими формулами, оживающими при прочтении, передающими поэтический коммуникативный ход (*turn-taking*) от поэта — к читателю.

Употребление глагола *возвещу* в форме 1-го лица будущего времени грамматически соответствует семантике предвестия событий, относящихся к будущему: (устар.) ‘предсказывать, предвещать’, хотя в современном русском языке распространено значение ‘торжественно объявлять, сообщать что-либо’. К неречевому значению относится ‘издавать звуки, сообщающие, напоминающие, дающие знать о чём-либо (о звонке, колоколе, гонге и т. п.)’ (Ефремова 2000). Случаи функционирования глагола как речевого и неречевого различаются в текстах Мнацакановой. К речевому значению можно отнести контекст *возвещу освещу освещусь VITA PERPETUA*, где слово *возвещу* соотносится с объектом *VITA PERPETUA* ‘жизнь вечная’ и выступает в значении сакрального, библейского предвестия:

повернусь похвалюсь ГОРЬКИМ СМЕХОМ горьким веком своим  
 похвалюсь повернусь померяюсь ГОРЬКИМ ВЕКОВ СВОИМ померяюсь  
 со смертью СО СВЕТОМ LUX AETERNA ET возвращусь воплощусь  
 воплощу возвещу освещу освещусь VITA PERPETUA восславлю воспряну  
 воспряну ВОССТАМУ

(Мнацаканова 2018: 281).

Сакральный, религиозный подтекст на межсемиотическом уровне скрепляет все творчество поэтессы. Анализируя поэму *Осень в Лазарете Невинных Сестер. Реквием в семи частях* Дж. Янчек рассматривает ее связи с латинским и с моцартовским «Реквиемом», с поэмой Данте, отмечая, что разные части и структурно-семантические компоненты поэмы реферируют к разным разделам заупокойной мессы: «Мистическое число “семь” перекликается не только с названием месяца и Дантовыми кругами рая, чистилища и ада, но и с семью частями поэмы, равно как и с семью частями (Introit, Kyrie, Sequentia, Offertoria, Sanctus, Benedictus и Agnus Dei), из которых традиционно состоит католическая заупокойная месса» (Янчек 2003). Сама Мнацаканова в эссе «Хлебников: “Клянусь...”» осмысляла по-

этический текст как пророчество и как наджанровую эпитафию: «Этот отрывок <Пусть на могильной плите прочтут — В. Хлебников> это тоже — эпитафия, надгробная надпись себе самому, прижизненное “самоотпечение”» (Мнацаканова 2004: 130).

Возможность неречевой интерпретации высказывания возникает за счет того, что его дополнением в форме творительного инструменталиса, т. е. «орудием» речевого действия, выражающим весть, являются объекты, выполняющие семантическую роль инструмента: *возвещу! моим ядом белым; возвещу/СВЕТЛЫМ СВЕТОМ.*

я вернусь! взглядом белым взглядом белым взглядом вернусь  
возвращусь! светлым взглядом тем ядом светлым светом возвращусь  
возвещу! **моим ядом белым** я рядом слепым святым возвещу  
**СВЕТЛЫМ СВЕТОМ ВОЗВРАЩУСЬ** (Там же).

Употребление паронимической аттракции *настанет, станет тает/ тает... тает... тает..., нас тянет* приводит к развитию полисемии глагола *тянуть*, который обладает самыми разными словарными значениями, относящимися как к неречевой деятельности (1. ‘вызывать желание отправиться куда-либо, быть где-либо; влечь, манить к себе’; 2. ‘везти, перемещать за собою что-либо силой тяги’; 3. ‘тащить что-либо, ухватившись за это и напрягаясь’ и т.д.), так и к речевой: ‘4. петь или протяжно произносить что-либо’ (Ефремова 2000):

настанет март нас там нет март настанет станет тает  
тает... тает... тает...  
настанет март как будто мать нас ...нас...нас...на...за...  
станет... март... будто...мать...будто...нас  
танет...танет...тянет...  
нас тянет март как будто мать...как будто...нить...нас...  
(Мнацаканова 2018: 136).

Глагол *тянуть* обозначает характеристику темпа речи, которая называется изоморфной самой композиции текста Мнацакановой, передавая процесс растягивания. Это эффект своеобразного «блуринга», затуманивания границ перехода между единицами, который выражается как визуально, графически, структурно, так и вербально, за счет контекстуального сопоставления фонетически схожих слов. Процессуальность текста как тянущейся и плетущейся ткани слов-знаков передается за счет их взаимного «перетекания» друг в друга, когда отдельные элементы *нас, на, за* «отрываются» от слов и влекут за собой контекстуальные изменения в морфемном составе: *тянет, танет, тает.*

К другой группе полисемичных глаголов относятся такие глаголы говорения, в которых актуализируются разные значения, относящиеся к полю речевой деятельности. Например, *молить, помиловать, восславить* и др.

Глагол *молить* встречается как в форме классического перформатива (*молю*), так и в императивной форме (*моли*), потенциально обладая двумя значениями: ‘просить, упрасивать, умолять’ и в сакральном значении ‘молить, заклинать’, напр. *молить Бога*. Этот перформатив выражает иллюкативную функцию директива (побуждение, предписание), целью которого является побуждение адресата к совершению действия. Возможность сакральной интерпретации возникает за счет конструкции обращения с частицей *о*, маркирующей торжественность высказывания:

**JELMOLI! ЕЛЬМОЛИ!**

О вымолви! Молви! ТО Слово Безмолвия!

Молю, о Ельмоли! О вымолви! Вспомни! ТО Слово Прощания!

(Мнацаканова 2018: 326);

**Молю, о ЕЛЬМОЛИ, то вымолви СЛОВО:**

Прощания СЛОВО

Безгласное СЛОВО

(Там же: 327).

Возможность интерпретации глагола как императива (*моли*) выражается как в самом обращении *ЕЛЬМОЛИ*, где *моли* выступает в роли части слова, повторяющегося, одновременно сливающегося с другими словами и распадающегося на фрагменты, так и в контексте с другими императивами говорения:

JELMOLI! JELMOLI! О **молви**, ЕЛЬМОЛИ, О **молви**: НЕ ТО ЛИ?

JELMOLI! О **молви**! JELMILLA! **Скажи**: О, НЕ ТА ЛИ?

(Там же: 319).

Помимо наложения семантических и морфемных компонентов в поэзии Мнацакановой эффект «Целановского “бормотания”» и «речевого потока» создается за счет того, что «языки накладываются друг на друга, вскрывая межязыковые швы»: *лейтесь eis смейтесь eis слейтесь eis светитесь eis* (Фещенко 2014) или как в рассмотренном выше примере: *JELMOLI! ЕЛЬМОЛИ!*

Еще одним приемом, который использует Мнацаканова для актуализации процессуальности семантико-грамматических сдвигов, смещения доминанты с лексического значения слова на его прагматическое функционирование, является нарушение согласования. Глагол *миловать* в контексте *помилуй нам* может интерпретироваться в любом из двух значений: ‘простить кому-либо вину, проявить снисхождение’ и ‘отменить или смягчить наказание, к которому приговорили обвиняемого’. Управление глагола *помиловать* дательным падежом, а не винительным, соответствующим нормам конвенционального согласования, расширяет возможности интерпретации контекста за счет сопоставления формы *помилуй нам* с по-

*молчи нас*. Она также относится к аномальным формам глагольного управления, поскольку глагол *помолчи* является непереходным и не имеет прямого объекта:

**помолчи нас и помилуй  
нам помилуй нас молчи нас и помилуй нам <...>  
светлая моряна помолчи нас!  
святая моряна помилуй нас!**  
(Там же: 35).

Примеры креативной семантической валентности глагола *молчать* в современной поэзии подробно анализирует Л. В. Зубова, отмечая, что «поэты явно не мирятся с тем, что глагол *молчать* лишен объекта», и это подтверждается многочисленными примерами употребления этого глагола как переходного (Зубова 2021: 576). Различные семантические особенности глагола *молчать*, который открывает новые валентности (например, на тему сообщения), вступая в коммуникативную ситуацию, рассматривает Н. Д. Арутюнова (2000: 420). О значимости категории молчания для собственной поэтической системы Мнацаканова писала в эссе о Хлебникове, подчеркивая пограничность, переходность молчания и звука как онтологических первооснов языка: «Молчание. Как часто оно говорит громче слов. Неизвестно, однако, громче ли, но известно, что — лучше. / Молчание: великое искусство жизни и искусства. / Молчание прекрасно уже потому, что оно бесконечно» (Мнацаканова 2004: 136).

У Мнацакановой сопоставление *помолчи нас* и *помилуй нас* представляет собой и выстраивание антонимической пары глаголов говорения и молчания, и преодоление оппозиции двух видов речевого действия — проявления и не-проявления говорения. С этим связана и окказиональная транзитивность глагола *молчать*, который в поэтическом языке Мнацакановой обладает такими же коммуникативными возможностями и валентностями, как и глаголы говорения.

К формам такой аномальной сочетаемости полисемичных глаголов говорения относится и *плачьте нас*. Нетранзитивный глагол развивает новую валентность на объект, а вместе с ней и новое значение: *плакать* понимается как транзитивный глагол *оплакивать*:

— лентой века плетите летите ловите нас  
плачьте нас  
— плачьте гулко простите прощайте летите  
волною над Летой-рекою  
(Мнацаканова 2018: 326).

Говоря о показателях перформативности поэтического высказывания, необходимо отметить и такую черту поэтики Мнацакановой как окказиональное употребление дейктиков. Если в целом дейктические маркеры ин-

дексируют указание на актуальную коммуникативную ситуацию в реальности, то их неконвенциональное употребление в поэтическом тексте выражает тенденцию к новым формам выражения субъективности с помощью речевых жестов. Экспериментальной формой выражения дейктического указания в поэзии является «телесный дейксис», сигнализирующий «телесный опыт» поэтического субъекта, когда «эгоцентрические знаки-шифтеры и речевые жесты в таком поэтическом тексте создают перформативный эффект “высказывающегося тела” автора» (Фещенко 2015).

В текстах Мнацакановой эксперимент с дейксисом вписывается в общую стратегию контекстуальной динамизации отношений между отдельными элементами в составе слова и речевых отрезков, и возрождения исторических языковых процессов на локальном уровне. Это проявляется и в паронимической аттракции, и в аномальном согласовании и в транзитивизации, а также в образовании неологических лексических и лексико-грамматических единиц. Дейктики «окружают» глаголы, присоединяясь к ним и образуя окказиональные сочетания. Основной целью такой поэтической стратегии оказывается не столько создание неологизмов, сколько динамизация межсловесного пространства, передача процессуальности смыслообразования, прагматического функционирования и морфосинтаксических связей.

В работе по истории языка Т. М. Николаева вводит понятие «партикулы», или «блуждающей частицы», уделяя особое внимание способности частиц присоединяться к другим словам, комбинироваться друг с другом, создавая многоэлементные контактные последовательности в синхронии и диахронии языка. Партикулы могут порождать союзы, местоимения и новые частицы: «прилипание» партикул друг к другу создает лексикализованные (*да-же, и-бо, ли-бо*), грамматикализованные (*къ-то, чь-то*) и полуграмматикализованные (*-а-ко, -ли-ко*) комбинации (Николаева 2008: 299–300). О внимании поэтов к истории языка, вплоть до обращения к языковой «палеонтологии» пишет Л. В. Зубова, отмечая, что «современные тексты становятся серьезным источником изучения истории языка, а история языка помогает во многом понять эти тексты, которые и возникают из внутренних потребностей самого языка» (Зубова 2000: 41).

«Оживление» активности в морфемном составе слова выводит в фокус внимания дейктики (частицы, местоимения), которые начинают функционировать как клитики, или «партикулы», «приликая» к фонетически варьируемому ряду глаголов (*НАСтанет МАРт как будет МРАк наСТАМнет; но МРАк нагрянет будто МАРт нас тянет*) или прилагательных (*МЫМНЕМЫМНЕ*):

НАСтанет МАРт как будет МРАк наСТАМнет  
Нестанет НЕ станет настанет НАС <...>

НЕ СТАНЕТ НАС но БУДЕТ МАРТ настанет  
и снова встанут СВЕТЛО вечера  
но МРАк нагрянет будто **МАРТ нас тянет** <...>

НЕ СТАНЕТ НАС, НО СНОВА МАРТ НАГРЯНЕТ  
 не станет нас настанет **настамнет** нет нет неет  
**НАСТАМНЕТ** НАС стемнеет нас и снова МРАК  
 Нагрянет

(Мнацаканова 2018: 120);

ОБ  
 НА  
 ЖА  
 Е  
 МЫМНЕМЫМНЕ  
 ОБ  
 И  
 ТА  
 Е  
 МЫ  
 М

(Там же: 151).

Как видно из примеров, перераспределение морфемного состава слова происходит под влиянием фонетического созвучия слов и выделяется графически. Подобно языковым процессам в диахронии, в текстах Мнацакановой элементы слов отрываются от одних лексических единиц и интегрируются с другими, асемантические элементы получают лексическое значение, а лексические единицы грамматикализуются.

Семантические связи в текстах Мнацакановой формируются на основании паронимической аттракции — приема, который восходит к «внутреннему склонению слова» и возрождению внутренней формы слова у В. Хлебникова, но получает новое развитие. У Хлебникова в качестве базовых элементов выступали отдельные звуки (например, поиск смысловых инвариантов в словах, начинающихся с одной согласной буквы), а также корни слов, которые выделялись в результате экспериментов на морфо-derivационном уровне (*Лицо, могатырь! Могай, моган!*, «Зангези»). Основным приемом у Хлебникова было парадигматическое варьирование корней и совмещение в контексте новых слов, что должно было привести к созданию нового «звездного языка», близкого к универсальным языкам Г. Лейбница и Р. Декарта, с точки зрения поиска смысловых первоэлементов, но идущего дальше, устремленного не к логической операции вычисления значения более сложных понятий из простых, а к бесконечному сверх-смысловому приращению слова.

С одной стороны, паронимическое сближение и употребление омоформов у Мнацакановой восходит к экспериментам Хлебникова. Схожая равноправность различных интерпретаций одного и того же словоупотребления осмысливается Н. Н. Перцовой в *Словаре неологизмов Велимира Хлеб-*

никова: «Каждая из словоформ (в порядке, заданном в тексте) *могей, могай, могай, могей, могуи* может быть осмыслена как существительное (ср. *злодей, вихляй, холуй*) и как глагол в повелительном наклонении (ср. *смей, играй, рискуй*)» (Перцова 1995: 19). С другой стороны, в рассмотренных примерах, и прежде всего, в активизации полисемии у глаголов, обладающих значениями речевого и неречевого действия, наблюдается тенденция не к поиску смысловых первоэлементов и созданию нового универсального языка, а к актуализации высказывания здесь-и-сейчас за счет повышения его перформативности. Именно поэтому Мнацаканова выводит в фокус глаголы речевого действия, которые обладают интенсивной иллюкутивной силой и перформативным эффектом. Слово обозначает действие, но в отличие от обыденного языка с его определенным спектром действий (репрезентативы, директивы, комиссивы и др.), поэтическое слово обладает иной, повышенной перформативностью. Оно маркирует речевой акт, который не может войти в существующий список перформативов. Для Мнацакановой важно обнажить зыбкость границ между обыденной и художественной реальностями, когда само действие — *простить* и *процаться*, *тянуть* и *молить* — перформативно указывает на возможность транскодирования высказывания между разными модусами его производства и интерпретации.

Сравнивая параномазию у Хлебникова и Мнацакановой, Дж. Янечек пишет, что если этот прием «в мире Хлебникова ведет к словотворчеству, то в мире Мнацакановой под давлением мерзких и страшных событий параномазия становится способом выражения окружающего распада» (Янечек 2003). Учитывая, что Дж. Янечек исследовал конкретный текст Мнацакановой — *Осень в Лазарете Невинных Сестер. Реквием в семи частях* — такой вывод, убедительно вытекающих из анализа этого текста, заставляет задуматься о возможности распространения его на более широкий контекст всего ее творчества. Обращение к книгам Мнацакановой разных лет дает основания сделать вывод, что в фокусе ее языкового эксперимента была не только фиксация трагического «распада», но и пересобирание, приращение смыслов и развитие новых семантических и синтаксических валентностей единицы: от микроуровня фонем и морфем до макроуровня интермедиальных и интердискурсивных переходов. В этой постоянной смысловой динамике, основанной в том числе, на акцентировании прагматических функций глаголов говорения, заложено перформативное воздействие ее текстов на адресата и реальность.

Как отмечает В. П. Григорьев, в основе хлебниковского языка лежала семантизация согласных, значение которых определялось словами из ключевых семантических полей («пространство», «движение», «математические действия») (Григорьев 2006: 217). Сравнивая этот прием с поэтикой Мнацакановой, мы можем выделить новые уровни семантизации: это и семантизация молчания и пауз, отдельных пунктуационных и графических знаков, которые наполняются двойным смыслом, служа не только вербальными, но и музыкальными элементами; и параллельные процессы семан-

тизации и грамматикализации прагматических маркеров и лексических единиц; и создание эффекта «синкретичной полисемии», вовлекающей глаголы говорения в формирование новых смыслов всего текста. Важно также и то, что языковой эксперимент Мнацакановой, в отличие о Хлебникова, не ориентирован на создание новых слов как основы нового языка. Для поэтессы важнее вовлечение разных модусов и медиа, создание текста, охватывающего вербальный, музыкальный и графический модусы.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Аристов Владимир. «О книге стихов Е. Мнацакановой “Arcadia”». Мнацаканова Елизавета. *ARCADIA: Стихи. Из лекций. Статьи*. Москва: Издательство Р. Элинина, 2004: 7–9.
- Арутюнова Нина. «Перформатив». *Лингвистический энциклопедический словарь*. Москва: Советская энциклопедия, 1990: 372–373.
- Арутюнова Нина. «Феномен молчания». *Язык о языке*. Москва: Языки русской культуры, 2000: 417–436.
- Бирюков Сергей. «Поэзия: модули и векторы. Словомузыка Елизаветы Мнацакановой». *Топос*. 2005. URL: <http://topos.ru/article/3315>
- Григорьев Виктор. *Велимир Хлебников в четырехмерном пространстве языка. Избранные работы. 1958–2000-е годы*. Москва: Языки русской культуры, 2006.
- Ефремова Татьяна. *Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный*. Москва: Русский язык, 2000. URL: <https://dic.academic.ru/contents.nsf/efremova/>
- Захаркив Екатерина. «Дискурсивные слова в современной поэзии: креативное vs обыденное словоупотребление». *Зборник Матице српске за славистику* 96 (2019): 156–177.
- Зубова Людмила. *Грамматические вольности современной поэзии, 1950–2020*. Москва: Новое литературное обозрение, 2021.
- Зубова Людмила. *Современная русская поэзия в контексте истории языка*. Москва: Новое литературное обозрение, 2000.
- Кобозева Ирина. «“Стремление к удобству” как принцип объяснения синхронных явлений на уровне предложения (на примере перформативности)». *Филология и культура* 40 (2015): 59–64.
- Мнацаканова Елизавета. *Новая Аркадия*. Москва: Издательство Р. Элинина, 2018.
- Мнацаканова Елизавета. *ARCADIA. Избранные работы 1972–2002*. Москва: Новое литературное обозрение, 2004.
- Николаева Татьяна. *Непарадигматическая лингвистика (История блуждающих частиц)*. Москва: Языки русской культуры, 2008.
- Орлицкий Юрий. «Дверь в новое искусство». Мнацаканова Елизавета. *Новая Аркадия*. Москва: Издательство Р. Элинина, 2018: 5–11.
- Остин Джон Лэнгшо. «Слово как действие». *Новое в зарубежной лингвистике*. Москва, Вып. 17 (1986): 22–130.
- Падучева Елена. *Высказывание и его соотношенность с действительностью*. Москва: Языки русской культуры, 1985.
- Перцова Наталья. *Словарь неологизмов Велимира Хлебникова*. Вена–Москва, 1995.
- Поспелов Петр. «Минимализм и репетитивная техника: сравнение опыта американской и советской музыки». *Советская Музыка*. 1992. URL: <http://www.proarte.ru/ru/komposers/music-articles/spec1992/19920001.htm>
- Радбиль Тимур. *Язык и мир. Парадоксы взаимоотношения*. Москва: Языки русской культуры, 2017.
- Самостиенко Евгения. «Внутренние интерфейсы языка: письмо как когнитивная технология». *Новое литературное обозрение* 167 (2021): 260–261.
- Соколова Ольга. *От авангарда к неомодернизму: язык, субъективность, культурные переносы*. Москва: Культурная революция, 2019.
- Фещенко Владимир. «Между бедностью языка и бездной речи. Распад логоса как поэтический процесс». *Новое литературное обозрение* 125 (2014): 229–244.

- Фещенко Владимир. «Телесный дейксис в экспериментальной поэзии: опыт Э. Э. Каммингса». *Новое литературное обозрение* 135 (2015): 43–55.
- Шишкина Наталья. *Национальная специфика полисемии глаголов речевой деятельности в русском и английском языках*. Дис. ...канд. филол. наук. Воронеж, 2004.
- Янко Татьяна. *Коммуникативные стратегии русской речи*. Москва: Языки русской культуры, 2001.
- Янчек Джеральд. «“Реквием” Елизаветы Мнацакановой». *Новое литературное обозрение* 4 (2003). URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2003/4/rekviem-elizavety-mnacakanovoj.html>
- Blakemore Diane. *Relevance and Linguistic Meaning: The Semantics and Pragmatics of Discourse Markers*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Kress Gunther, Leeuwen Theo van. *Multimodal discourse: The modes and media of contemporary communication*. London: Oxford University Press, 2001.
- Manovich Lev. *The Language of New Media*. Cambridge: MIT Press, 2001.
- Reich Steve. “Music as a Gradual Process (1968)”. *Writings about Music, 1965–2000*. Ed. by P. Hillier. Oxford and New York, 2002: 34–36.
- Sandler Stephanie. “Visual Poetry after Modernism: Elizaveta Mnatsakanova”. *Slavic Review* 67 (2008): 610–641.

## REFERENCES

- Aristov Vladimir. «O knige stihov E. Mnacakanovoj “Arcadia”». Mnacakanova Elizaveta. *ARCADIA: Stihy. Iz lekcij. Stat’i*. Moskva: Izdatel’stvo R. Elinina, 2004: 7–9.
- Arutyunova Nina. «Performativ». *Lingvisticheskij entsiklopedicheskij slovar’*. Moskva: Sovetskaya enciklopediya, 1990: 372–373.
- Arutyunova Nina. «Fenomen molchaniya». *Yazyk o yazyke*. Moskva: Yazyki russkoj kul’tury, 2000: 417–436.
- Biryukov Sergej. «Poeziya: moduli i vektory. Slovomuzyka Elizavety Mnacakanovoj». *Topos*. 2005. URL: <http://topos.ru/article/3315>
- Blakemore Diane. *Relevance and Linguistic Meaning: The Semantics and Pragmatics of Discourse Markers*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Efremova Tat’jana. *Novyj slovar’ russkogo yazyka. Tolkovo-slovoobrazovatel’nyj*. Moskva: Russkij yazyk, 2000. URL: <https://dic.academic.ru/contents.nsf/efremova/>
- Feshchenko Vladimir. «Mezhdubednost’yu yazyka i bezdnoj rechi. Raspad logosa kak poeticheskiy process». *Novoe literaturnoe obozrenie* 125 (2014): 229–244.
- Feshchenko Vladimir. «Telesnyj deyksis v eksperimental’noj poezii: opyt E. E. Kammingasa». *Novoe literaturnoe obozrenie* 135 (2015): 43–55.
- Grigor’ev Viktor. Velimir Hlebnikov v chetyrehmernom prostranstve yazyka. *Izbrannye raboty. 1958–2000-e gody*. Moskva: Yazyki russkoj kul’tury, 2006.
- Kobozeva Irina. «“Stremlenie k udobstvu” kak printsip ob’yasneniya sinhronnykh yavlenij na urovne predlozheniya (na primere performativnosti)». *Filologiya i kul’tura* 40 (2015): 59–64.
- Kress Gunther, Leeuwen Theo van. *Multimodal discourse: The modes and media of contemporary communication*. London: Oxford University Press, 2001.
- Manovich Lev. *The Language of New Media*. Cambridge: MIT Press, 2001.
- Mnatsakanova Elizaveta. *Novaya Arkadiya*. Moskva: Izdatel’stvo R. Elinina, 2018.
- Mnatsakanova Elizaveta. *ARCADIA. Izbrannye raboty 1972–2002*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2004.
- Nikolaeva Tat’jana. *Neparadigmaticheskaya lingvistika (Istoriya bluzhdayushchih chastic)*. Moskva: Yazyki russkoj kul’tury, 2008.
- Orlitskij Yuriy. «Dver’ v novoe iskusstvo». Mnacakanova Elizaveta. *Novaya Arkadiya*. Moskva, 2018: 5–11.
- Ostin Dzhon Lengsho. «Slovo kak deystvie». *Novoe v zarubezhnoj lingvistike*. Moskva, Vyp. 17 (1986): 22–130.
- Paducheva Elena. *Vyskazyvanie i ego sootnesennost’ s deystvitel’nost’yu*. Moskva: Yazyki russkoj kul’tur, 1985.
- Pertsova Natal’ya. *Slovar’ neologizmov Velimira Khlebnikova*. Vena–Moskva, 1995.

- Pospelov Petr. «Minimalizm i repetitivnaya tehnika: sravnenie opyta amerikanskoj i sovetskoj muzyki». *Sovetskaya Muzyka*. 1992. URL: <http://www.proarte.ru/ru/komposers/music-articles/spec1992/19920001.htm>
- Radbil' Timur. *Yazyk i mir: Paradoksy vzaimootrazheniya*. Moskva: Yazyki russoj kul'tury, 2017.
- Reich Steve. «Music as a Gradual Process (1968)». *Writings about Music, 1965–2000*. Ed. by P. Hillier. Oxford and New York. 2002: 34–36.
- Samostienko Evgeniya. «Vnutrennie interfejsy yazyka: pis'mo kak kognitivnaya tekhnologiya». *Novoe literaturnoe obozrenie* 167 (2021): 260–261.
- Sandler Stephanie. «Visual Poetry after Modernism: Elizaveta Mnatsakanova». *Slavic Review* 67 (2008): 610–641.
- Shishkina Natal'ya. *Nacional'naya specifika polisemii glagolov rechevoj deyatel'nosti v ruskom i anglijskom yazykah*. Dis. ...kand. filol. nauk. Voronezh, 2004.
- Sokolova Ol'ga. *Ot avangarda k neoavangardu: yazyk, sub'ektivnost', kul'turnye perenosy*. Moskva: Kul'turnaya revolyuciya, 2019.
- Yanechek Dzheral'd. «“Rekviem” Elizavety Mnatsakanovoj». *Novoe literaturnoe obozrenie* 4 (2003). URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2003/4/rekviem-elizavety-mnatsakanovoj.html>
- Yanko Tat'yana. *Kommunikativnye strategii russoj rechi*. Moskva: Yazyki russoj kul'tury, 2001.
- Zakharkiv Ekaterina. «Diskursivnye slova v sovremennoj poezii: kreativnoe vs obydennoe slovo-upotreblenie». *Zbornik Matice srpske za slavistiku* 96 (2019): 156–177.
- Zubova Lyudmila. *Grammaticheskie vol'nosti sovremennoj poezii, 1950–2020*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2021.
- Zubova Lyudmila. *Sovremennaya russskaya poeziya v kontekste istorii yazyka*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2000.

Олга Соколова

*О ИЗУСТИ! ИЗГОВОРИ! ТУ РЕЧ ЂУТАЊА!*  
ПОЕТСКА ПРАГМАСЕМАНИКА ГЛАГОЛА ИСКАЗИВАЊА  
У ТЕКСТОВИМА Ј. МНАЦАКАНОВЕ

Резиме

У чланку се испитује специфичност поетског језика Јелизавете Мнацаканове, који представља синтезу поетског израза, музичке фразе и графичког моделовања. Истражујући прагмасемантичке особине њених текстова, детаљније ћемо размотрити глаголе говорења, чија је учесталост и неконвенционалност употребе повезана са чињеницом да је главни облик изражавања активности субјекта у поетици Мнацаканове говорна активност. Семантичка померања у њеној поезији настају услед активирања језичких процеса на различитим нивоима: фоносемантичких корелација, трансформација линеарних односа међу речима, паронимске конвергенције, спорадични случајеви слагања, срastaња и фрагментације речи. У фокусу језичког експеримента Мнацаканове је повећање перформативности исказа, остварено кроз прелаз између различитих медија и модалитета, вербалних гестова и ритмичких елемената, шаблонизације поетског исказа, честе употребе деиктика, као и експлицитних и имплицитних перформатива.

*Кључне речи:* прагмасемантика, полисемија, глаголи говорења, перформативи, поетски језик, Ј. Мнацаканова, мултимодалност.



Zuzana Čížiková  
Katedra slavistiky Filologickej fakulty  
Univerzita v Belehrade  
z.cizikova@fil.bg.ac.rs

## SYMBOLY, MÝTY A ARCHETYPY V POÉZII DAGMAR MÁRIE ANOCA<sup>1</sup>

### SYMBOLS, MYTHS AND ARCHETYPES IN THE POETRY OF DAGMAR MÁRIA ANOCA

V štúdiu interpretujeme básnickú tvorbu súčasnej slovenskej poetky z Rumunska Dagmar Márie Anoca (1951) so zreteľom na výskyt ustálených básnických, kultúrnych a civilizačných symbolov, mýtov a archetypov, ktoré sa do básnického textu dostávajú ako sémanticky naplnené „mytologémy“, ale v súlade s intímnou a reflektujúcou autorskou poetikou sa nanovo aktualizujú. Symboly (napr. rovina, agát, kruh), mýtické postavy (napr. Achilles, Oziris, Ištar) a archetypy (žena, matka) vnímame jednak ako stabilne migrujúce prvky z jedného do druhého diela (horizontálne) a jednak ako prostriedky na uchopenie zložitej autorskej (citovej a myšlienkovej) životnej situácie v básnickom diele (vertikálne). Ich funkcia súvisí so sceľujúcou duchovnou dimenziou, kde sa poznanie združené s estetickou hodnotou podieľa na vnútornom obrodzujúcom/očistnom procese subjektu (autora, lyrického subjektu a čitateľa).

*Kľúčové slová:* Dagmar Mária Anoca, symbol, mýtus, archetyp.

The study analyses the poetic work of the contemporary Slovak poet from Romania Dagmar Mária Anoca (1951) regarding the occurrence of established poetic, cultural and civilizational symbols, myths and archetypes, which find themselves in the poetic text as semantically filled “mythologies” in line with intimate and reflecting poetics of the author. Symbols (e.g. plain, agate, circle), mythical figures (e.g. Achilles, Osiris, Ishtar) and archetypes (woman, mother) are perceived both as stable elements migrating from one work to another (horizontally) as well as means of grasping the author’s complex life situation (emotional and intellectual) in a poetic work (vertically). Their function is related to the merging spiritual dimension, within which the knowledge associated with aesthetic value participates in the internal revival/purification process of the subject (author, lyrical subject and reader).

*Key words:* Dagmar Mária Anoca, symbol, myth, archetype.

---

<sup>1</sup> V práci sme využili časti doslovu pod názvom *Hľadanie pravzoru* k výberu z básnickej tvorby Dagmar Márie Anoca, ktorý vychádza na Slovensku k poetkiným sedemdesiatinám.

## Na úvod

Tri kľúčové pojmy symbol, mýtus a archetyp vyzdvihnuté aj v názve štúdie sa v básnickom diele súčasnej slovenskej poetky z Rumunska Dagmar Márie Anoca (1951) prejavujú ako štruktúrne a nosné prvky jej básnickej výpovede. Jej básnická tvorba predstavuje svojské tvorivé a aktualizácie nadväzovanie na základy a postuláty modernej lyrickej výpovede, ako ich poznáme od čias francúzskych moderných básnikov, respektíve z tradície slovenskej modernej lyriky 20. storočia (Krasko, Novomeský, Mihálik, Rúfus a iní). Pritom treba spomenúť aj slovenský dolnozemskej kontext, slovenských rumunských básnikov Ondreja Štefanka a Ivana Miroslava Ambruša či vojvodinských básnikov akými sú Paľo Bohuš, Vítázoslav Hronec či Viera Benková, ktorí najmä od sedemdesiatych rokov minulého storočia vo svojej tvorbe aktualizovali mýtické zložky. V poetkiných básnických začiatkoch sú rozpoznateľné najmä charakteristiky symbolistickej poetiky, predovšetkým v dôslednom používaní metaforických a symbolických obrazov, ktoré evokujú určitú atmosféru, alebo len naznačujú potenciálny druhý významový plán výpovede. V tomto prenesenom význame slov kľúčovú úlohu zohráva básnický symbol, nielen v normatívnom chápaní, vyznačujúci sa predovšetkým sugestívnosťou a náznakovosťou, ale najmä ako figúra, ktorá sa opakovaním a civilizačným ukotvením približuje k archetypu a mýtu. Niekedy je veľmi ťažko tieto pojmy navzájom rozlíšiť. Vo výskume básnictva v širších civilizačných a antropologických rámcoch Northrop Frye pod archetypom myslí „symbol, ktorý spája jednu báseň s druhou, a tým pomáha zjednotiť a integrovať našu literárnu skúsenosť.“ (1979: 116) Ako „návrtný obraz“ sa archetypálny symbol pohybuje medzi konvenciou a variabilitou — jeho novým a neznámym významom. (tamže: 121) Okrem základného noetického a poetického hľadiska sa pojmy symbol, mýtus a archetyp nevyhnutne usúvzťažňujú aj s ďalšími hlavnými básnickými výrazovými prostriedkami akými sú metafora, metonymia, alegória či podobenstvo, často s veľmi blízkym a nedostatočne diferencovaným významom. Mýtus sa tiež môže používať v prenesenom význame, alebo nadobúda aj hlbšie štruktúrotvorné funkcie. Mnohí teoretici zdôrazňujú, že je aj samotný akt písania často mýtotvorný. Podľa Sone Paštekovéj, ktorá skúma mýtus a metaforu vo vedeckom humanitnom diskurze, mýty môžu v umeleckom vyjadrení nadobúdať funkcie obrazných pomenovaní (blízkosť symbolu) resp. výstavbových prostriedkov literárnej štruktúry (napr. v naratívnych žánroch) a to ako: 1. podobenstvo, alegória či prirovnanie v oblasti ľudského správania; 2. pravzorec kolektívnych predstáv o fungovaní sveta v duchu umeleckej paradigmy; 3. symbolické myslenie a vnímanie reality; 4. žánrovo-kompozičná štruktúra literárneho artefaktu (2018: 176). Autorka prepája mýty s kultúrnymi archetypmi ako ich interpretovali kľúčoví vedci C. G. Jung, J. Campbell, C. Lévi-Strauss, N. Frye, J. Meletinskij. To, čo je pre nás dôležité, je tvrdenie, že sa mýtus za istých okolností môže stať motívom, symbolom, metaforou, alegóriou či podobenstvom v súlade so stratégiou autorskej výpovede (tamže). Podstatou jeho využi-

tia je aktualizácia večne daných a nemenných vzorcov správania a reagovania človeka. Aj v tematológii sa vzťah mýtu a témy, podľa Miroslavy Režnej vníma ako vzťah „pramateriálu“ a „materiálu“ v konkrétnom literárnom druhu alebo v žánri, pričom ten „pramateriál“ sa definuje ako predliterána mýtická látka, odkazujúca na opakovanú ľudskú situáciu či vzťahujúca sa na viacnásobne potvrdenú životnú skúsenosť. (2016: 99). Aj v poetickom svete D. M. Anoca sú tieto pojmy tesne pospájané, až do tej miery, že môžeme hovoriť napríklad o mýtikom archetype (napr. ženy a matky). Archetyp vnímaný ako „imaginatívny základ“ (tamže: 98) literatúr má v tvorbe Anoca blízko k panónskemu roľníckemu archetypu, ako ho definoval literárny vedec Michal Harpáň, ktorý vychádza zo štrukturalistického chápania umeleckého textu ako znaku, integrujúc do toho aj teoretické a semiotické výskumy Františka Miku, hlavne jeho ustanovenie pastierskeho a roľníckeho archetypu v slovesnej štruktúre. Podľa Harpáňa jednotlivé tematické a motivické jednotky vnímané ako atribúty vyskytujúce sa v enklávnych literatúrach na Dolnej zemi (v Rumunsku, Maďarsku a v dnešnom Srbsku) v druhotnom znakovom systéme odkazujú vo vertikálnom a horizontálnom slede na existenčné pretrvávajúce dolnozemskej Slovákov. V rámci panónskeho básnického archetypu vyčleňuje priestorovú (rovina, zem, voda, rastliny a i.), antropologickú (predkovia, rodokmeň, sedliak) a obradovú paradigmu (duchovná, nemateriálna činnosť — sviatky, povera, ľudové piesne) (Harpáň, 1999: 5–37). Nemôžeme povedať, že takto ustanovený panónsky archetyp v poézii D. M. Anoca dominuje, skôr že sa jeho jednotlivé paradigmy (napr. priestorová a antropologická) vpisujú do významových vrstiev viacerých básnických textov a spolu s ostatnými univerzálnymi archetypmi určujú súradnice ich umeleckého, estetického a noetického pôsobenia.

### O básnickej tvorbe Dagmar Márie Anoca

Dagmar Mária Anoca<sup>2</sup> do literatúry vstúpila vo svojráznom tvorivom vzopätí a v čase zrodu literárnej tvorby rumunských Slovákov žijúcich v Nadlaku v 70. rokoch minulého storočia. Pre túto skupinu autorov sa v literárnych kruhoch ustálilo pomenovanie „nadlacký literárny fenomén“. Aj keď sa v literárnej a kultúrnej činnosti D. M. Anoca prejavuje ako všestranná a viacdomá autorka, literárna kritika potvrdila, že jej najvladnejšou tvorivou doménou zostáva umelecká tvorba a to jednak próza — zhrnutá v dielach *Knihy príbehov alebo poltóny*

<sup>2</sup> Autorka sa narodila v roku 1951 v Nadlaku (Rumunsko), študovala na bukureštskej a bratislavskej univerzite. Pôsobila ako pedagogička v rodisku a potom na Fakulte cudzích jazykov a literatúr Univerzity v Bukurešti. Ako vedecká pracovníčka sa zaoberá lingvistikou, literárnou vedou a históriou, redaktorskou prácou, prekladom a vydala viacero kníh z týchto oblastí, z ktorých by sme vyzdvihli monografiu *Slovenská literatúra v Rumunsku* (2002, 2010), ako korunu jej celoživotného osobnostného a vedeckého záujmu o pulzáciu literárneho života v slovenskej enkláve, do ktorej sama patrí. Prvú poetickú *Knihu pre prvákov* (1982) vydala ako učiteľka v rodnom Nadlaku, neskoršie sa do intencionálnej tvorby pre deti zapísala autorskou rozprávkou v knihe *Kde bolo, tam bolo...*(1997).

(1988) a *Zväčšenina* (výber, 2001) — a jednak poézia. Poetickou tvorbou pre dospelých sa najprv predstavila časopisecky na Slovensku a potom pravidelne od roku 1978 uverejňovala v zborníku slovenských autorov v Rumunsku pod názvom *Variácie*. Debutovala básnickou zbierkou *Knihy rozlúčok* (1985), kde nachádzame lyrickú poéziu citovej drámy. Cez tri cykly *Knihy rozlúčok* (a opätovných stretnutí) sledujeme proces a premeny ľúbostného vzťahu od ľúbostného vzplanutia cez vzťahovú zotrvačnosť „My, / len zotrvačnosť / začala do nás pazúry.“ (Anoca 1985: 50). Kritikou postrehnutá forma básnických listov nasvedčuje, že ide o poéziu usmernenú na lyrické ty, ale interpersonálna komunikácia sa nekoná, prehovor sa obracia do vnútra subjektu a nadobúda očistný, spovedný charakter — ako rozhovor s vlastným svedomím, čomu zostane Anoca verná v celej tvorbe. Postupne sa v tejto zbierke od predmetného sveta vnímaného ako zázrak (nebo, slnko, zem) skonkretizovaného v motívoch, ktoré môžeme pozorovať v súradniciach priestorovej paradigmy panónskeho archetypu (rieka, salaš, rovina, agáty), dostáva do metafyzickej roviny: „To, čo vidíš nakoniec, / vôbec nevidno.“ (Anoca 1985: 91) Obe nastolené lyrické dominanty — metafyzické presahy a archetypálne predstavy — sa dostanú do výrazu v jej ďalších pôvodných zbierkach *Synonymia* (1993) a *Ročné obdobie* (1996) ako základné scelujúce piliere autorkinej poetiky. Zbierka *Knihy stretnutí* (1995), ktorá vyšla na Slovensku, bola predkladaná jednak ako nová zbierka a jednak ako výber z dovtedajšej tvorby, kde je možné postrehnúť vývin jej autorskej poetiky. Nové zbierky vychádzajú až v druhom desaťročí tohto storočia: *Stratený archetyp* (2014) a *Renesančný kruh* (2017). Ide o podobný autorský/vydavateľský zámer, kde sa nesleduje pôvodná časová následnosť vzniku básní — zbierky predstavujú výber z tvorby so snahou o nové kompozičné usporiadanie s anticipačnými presahmi do autorkinej zrelej a pomaly zaokrúhlenej ars poetiky. Okrem ustálenia základných charakteristík autorkinej poézie akými sú metaforizácia prírodného diania, poetizácia priestoru, introspekcia subjektu, alegorickosť, mýtickosť a úsilie racionalizovať zažitú, čoraz viac je prítomné aj intertextuálne nadväzovanie poznačené univerzálne ľudskými resp. civilizačnými prvkami v textoch, ktoré Anoca definuje ako „racionálne básne o kultúrnych otázkach, po ktorých uvediem citácie teda úryvky, texty či fragment obrazu a pod. z kultúrnych diel o ľudskej civilizácii“ (Farkašová — Anoca 2015: 25).

### Hľadanie pravzoru

Dagmar Mária Anoca, podobne ako veľká časť moderných básnikov, vo svojej tvorbe využíva tematicko-motivickú základňu z univerzálneho „pramateriálu“ umeleckej tvorby a môžeme povedať i celkovej ľudskej skúsenosti. Z tzv. ustálených kultúrnych archetypov tu evidujeme najprv zásadné mýtické opozície profánne — sakrálne, primitívne — civilizačné, pudové — kultivované, intuitívne — logické a podobne, ktoré sa v básnickom texte najčastejšie rozvádzajú na úrovni nejakého alegorického respektíve baladického „príbehu“. Napríklad v básni *Simplicitas* sa prostá fyziologická potreba človeka usúvzťažňuje s meta-

fyzickým rozmerom existencie: „Ktosi sa pristavil pri strome/a ciká.../ Aké je čisté jeho všedné gesto,/ ako sa v izbe za oblokom/úporne snažíš nájsť/tú jedinečnú,/len tebe vyjavenú/pointu života...“ (Anoca 2014: 79). Takéto záblesky sviatosti, milosti resp. metafyzickej prozreteľnosti Anoca nachádza práve v každodenných, často však rituálnych (opakujúcich) sa úkonoch (písanie, čítanie, kúpanie, cestovanie, náhodné stretnutia). Sakrálne, posvätné, ktoré sa prejavuje v rámci profánneho, známy rumunský regionalista Mircea Eliade nazýva hierofániou — manifestáciou sviatosti (2006: 10). Niekedy to autorka aj formálne zdôrazňuje v krátkej forme pripomínajúcej japonské haiku: „Pod krížom rastie tráva./Koreňmi sa opiera o mŕtvych/hlboká poklona životu.“ (Anoca 2014: 77) Dôverne známy priestor domova a prírodné prostredie vôkol neho sa často stáva priestorom diania v poetkiných básňach. Výraznejšie sa to prejavuje od zbierky *Ročné obdobia* (1996), kde sa prírodnému cyklu pripisujú vlastnosti vyššieho radu — tvorivosť, krása, ticho, smútok. Priestor sa konkretizuje v obrazoch dolnozemskej dediny, ulíc, záhrady, chodníka a rastlín prislúchajúcich ku kultivovanému životnému priestoru: brečtan, hruška, višňa. Ako hovorí Eliade „zjevení posvätného priestoru umožňuje získať ‚pevný bod‘, umožňuje zorientovať sa v chotickej stejnorodosti, ‚založiť Svět‘ a žiť skutočne.“ (2006: 18–19) Anocin lyrický subjekt sa v sekularizovanom svete prostredníctvom básnického slova snaží pomenovať a definovať ten „pevný bod“, stred, zmysel, podstatu — to, čo je jazykom nepomenovateľné: „Pevný bod v ničote určite nájdeš raz,/ možno už zajtra, možno len keď čas/nakreslí bodku za všetkým,/vrátiš sa do trávy, zavesiť si súhvezdím.“ (Anoca 2014: 98). Spočiatku sa tie pokusy poetického definovania priestoru viažu na sprostredkovanie nejakej emócie, resp. atmosféry, ale postupne nadobúdajú význam hlbších kultúrnych archetypov viazaných na Dolnú zem. Poetické obrazy priestoru ako ich nachádzame vo veršoch: „Rieka, saláše, agáty/zapletajú si do úhorov striebro/ako stareny vrkoč.“ (Anoca 1985, 91) zapadajú do priestorovej paradigmy dolnozemskeho básnického archetypu, ako ho definoval Michal Harpáň (1999, 5–37), inokedy iba jednotlivé lexémy (pluh, lemeš, rovina, brečtan, agát) odkazujú na panónsky priestor: „Radosť pluhu je horká./Je to cnosť./Kto ju ovláda,/stane sa nehrdzavejúcim lemešom.“ (Anoca 1993: 92) Väčšiu významovú potenciu majú však jednotlivé opakujúce sa motívy — symboly, akými sú napríklad rovina alebo agát. Nachádzame ich v rôznych podobách, od priamočiareho stotožňovania sa lyrického subjektu s motívom roviny respektíve agátu, cez subtílnu naznačenie motívu plodnosti a zvodnosti: „A ja — agát biely nemo stála som,/čakala som na úrodu, rozvoňaný sladký strom.“ (Anoca 2014: 104), až po agát ako spojivo vo vertikálnej a horizontálnej línii v básni *Agát*: „Nad hrobom sa týči agát./Rozkladá svoju košatú korunu,/vetríkom si necháva previevať/všetky odtiene zelene/a v plnej veľkolepej sláve/rozkvitá:/Biele strapce kvetov medovo rozvonjavajú,/rozspievajú bzukotom včiel/celé okolie./Bude sa mi ho dobre počúvať.“ (Anoca, 2017: 11) Nebyť prvého a posledného verša báseň by odkazovala iba na zmyslovú percepciu agátu ako estetického objektu; civilizačný motív hrobu na začiatku a subjek-

tívne prepojenie s ním na konci dodáva agátu symbolotvornú potenciu.<sup>3</sup> Aj druhá dominantná mytológia roviny sa používa podobne; nachádzame ju vo významovom rozsahu od apoteózy roviny ako živiteľky a rodičky (báseň *Rovina*), v stotožnení sa s lyrickým subjektom či miestom večného odpočinku. Keď autorka konotuje vnútorný svet subjektu, ako napr. v básni *Hranica II*: „našla som na zemi/ svoju dušu sťa rozjatrená rana/ a bola taká beznádejne pustá, že mi// pripadala ako dolnozemska pusta, / smútkom pooraná, krvavo-čierna pláň.“ (Anoca 2014, 109) v desivo-temnej atmosfére (dominujú motívy ako sú čierny deň, rozjatrená rana, spálenisko, havrany) sa lyrický subjekt dostáva na „hranicu“ resp. krajný bod svojho (re)produktívneho, plodného životného obdobia. Dozrievanie vníma(me) ako spaľovanie (zrenia plam, spálenisko) a výsledkom je zánik (popol).

U Anoca sú poetické „výjavy“ zo života často spojené s nejakým predmetom, scénou, udalosťou alebo stavom mysle a ako kondenzované a gnómské výpovede majú blízko k literárnej epifánii, ako sa aj volajú jedna báseň a jeden cyklus zo zbierky *Renasančný kruh*. Ide o kratšiu deskriptívnu báseň s obrazom najprv tichej a pokojnej prírodnej scenérie a atmosféry, ktorá prerastá do radostného, explozívneho prejavu energie a pulzujúceho života. Ak je táto chvíľa základ básne, ako hovorí Jonathan Culler, proste sa natíska „aby bola pochopená ako percepcia podstaty, ako chvíľa zjavenia, v ktorej je forma pochopená a to, čo je na povrchu sa stáva hĺbkové.“ (1990: 262) Okrem relatívne zreteľných nadväzností na spirituálny typ básnickej tvorby, čiže na kresťanský duchovný priestor napr. v básni *Rozsev významu*: „Hlahol zvonov, / epifánia: / Život veriaceho človeka je cesta, / tá (jediná) cesta k stredu, / cesta spočinutia v náručí Božom.“ (Anoca 2017: 10), poetka také nevysvetliteľné chvíle mimočasovosti často nachádza v bezprostrednom prírodnom okolí: „Najprv tiché chvenie, / šelest stromov a vôňa živice. / V rozochvenom vzduchu nevidané čaro a pohoda. / Nevysloviteľný pokoj. / Slávnostná chvíľa umocnená úplným tichom. / Potom sa všetko rozozvučí krištáľovým vibratom. / Nad všetkým sa vznáša pieseň / ako belostná a mäkká neha na perutiach anjelov.“ (Anoca 2017: 9).

Za ustálené kultúrne archetypy sa považuje použitie známych mýtických príbehov, hrdinov alebo hrdiniek, čo aj u Anoca vystupuje ako jeden z primárnych básnických postupov. Poetka do básní zakomponuje explicitný odkaz na všeobecne známe mytológické príbehy alebo literárne osobnosti, ktoré vďaka ich dielu a odkazu vnímame ako stabilné a rozpoznateľné symboly (Homér, Achilles, Demeter, Orfeus, Euridika, Michelangelo, Dante, Tristan a Izolda a podobne). Tieto „večné témy“ sú súčasťou tzv. imaginatívneho základu, resp. podľa archetypálnej kritiky sú to archetypy „reprezentujúce spoločnú nadindividuálnu štruktúru nevedomia“ (Režná 2016: 98). V básňach s mýtických pôdorysom o hrdinovi Achil-

<sup>3</sup> Autorka sa o významovo navrstvenom symbole agátu zamýšľala aj pri čítaní iných slovenských autorov z Rumunska, pričom konštatovala, že agát „symbolizuje komunitu a jej (atemporálne, gnómské, až stereotypne budované) hodnoty, vlastnosti, danosti.“ (Anoca 2012, 133). V nadväznosti na túto tradíciu aj ona svojou tvorbou prispieva k stabilizácii tohto kultúrneho symbolu.

lovi je mýtus konštitučným princípom na úrovni celostného tragického vyznenia básní. V básni *Achillovská* okrem titulnej alúzie na prekliatie antického hrdinu sa tragickosť viaže predovšetkým na postavy Erínií ako zosobnenia svedomia: „Napospol zradené [pocity, spomienky — pozn. Z.Č.]/oživajú/ako mrazivý chór Erínií/a nedajú nám spať.“ (Anoca 2014: 12) Na ňu nadväzuje báseň s incipitom „Ó,/Achilles, ty čo volil si život a smrť“ zo zbierky *Synonymia*, kde sa dôraz z výčitiek svedomia (za zabúdanie, zradu a vinu) presúva na vzťah života/váše a smrti: „povedz, prečo spejeme k smrti len/a mrieme život celý?“ (Anoca 1993: 22), s univerzálnym poslaním o tragickom tuzemskom ľudskom pobyte, zaodiatom v otázke, aký je zmysel života, keď aj tak „spejeme k smrti“. Postup významového navrstvovania dosahuje Anoca náznakom, vo veršoch: „Achilles, ty, čo dva roky si mrel a predsa/zostal živý“ a paradoxným postupom odhaľuje aj dve možné životné cesty. Jedna vedie vopred predurčeným smerom krátko hrdinského (zmysluplného?) života, ale v sláve a mýte život večný, tá druhá cesta je dlhý nudný život bežného smrteľníka. Tu sa mýtus, podľa Raymonda Troussona, definovaný ako antropologický, historicko-náboženský fenomén (citované podľa Režná 2016: 99), stáva predpokladom literárnej témy a mýtická postava, v tomto prípade Achilles sa v procese abstrakcie vyčleňuje z mýtického kontextu a stáva sa metaforickým obrazom, ktorý konotuje obraz základných existenčných polôh človeka. Eschatologické otázky si nevyžadujú (a ani nemajú) priame odpovede, ostávajú v podobe otázky: „povedz,/či smrť bolí/veľmi, či len tak/ako jazva po radosti...“ (Anoca 1993: 22). Významový potenciál metafory smrti ako „jazvy po radosti“ interpretátorov tejto básne často zlákal k chybnému uvádzaniu ako „jazvy po bolesti“ (Babiak 2009: 62, Harpáň 2014: 145), čím sa odkaz básne oslabuje — intenzita vypovedaného nadobúda význam práve v motíve radosti (zo života, z tuzemského pobytu, zo životných strastí, slastí, ako i z metafyzických rozmerov z poznania, že sa raz všetko pomíne), respektíve života takého aký je — spojenie bolesti a radosti. Táto báseň patrí k vrcholným literátnym básňam s ústredným motívom smrti (o čom svedčia aj jej časté interpretácie), ktorý sa v jej poézii zjavuje prakticky od juvenílií. Postupne eschatologické témy naberajú na intenzite, čo súvisí so zákonitým procesom dozrievania autorského subjektu, čo sa na pláne básnickej výpovede reflektuje ako dodatočná životná múdrosť. Do skupiny týchto básní môžeme zaradiť aj báseň s incipitom *Homérov štít*: „Homérov štít,/ktorým si zachránil slepotu,/na slnku žiari, prepaľuje./Spaľuje a sublimuje./Slepý zrak sa v nás navrstvuje,/pohľad nám hrdlo/odoláva slnku.“ (Anoca 1993: 93) Významové spojenia Homérova slepota, Achillov štít vnímame ako ľahko dešifrovateľné všeobecné miesta. Na Achillovom štíte boh Hefaistos znázornil mestá, svet i celý vesmír: „i zem, i nebo, i hladinu morskú,/nezmarne žiarivé slnko a mesiac, jak jagá sa v splne“ (Homér. *Iliada*. <<https://www.rtv.slovakia.sk/clanok/156497/18-spev>. > 13. 03. 2021.), svet v jeho kráse, rozmanitosti a premenlivosti. Individuálny autorský presah o sile videnia (aj napriek somatickému hendikepu) je originálny. Odkazuje na vnútornú schopnosť človeka (oxymoronom slepý zrak) a najmä umelca vidieť hlbšie (navrstvenejšie) rozmery bytia.

K takým rozšíreným kultúrnym archetypom patrí napríklad i symbol kruhu, ostrova či ovečky (výber je zástupný). Prvý symbol v básni *Renesančný kruh* je napríklad prítomný v spojení (renesančného) človeka v kruhu, ako ho vo svojej kresbe Vitruviánsky muž videl Leonardo da Vinci: „Renesančný kruh/s človekom vo štyri strany sveta/po vesmíre lieta symbolom.“ (Anoca 2017: 15) Sprítomnenie progresívnej renesančnej doby, humanizácia spoločnosti a myslíaci človek ako miera všetkých vecí, ktoré sa aktualizujú na začiatku básne sa prenáša na (autorský) subjekt: „I ja som v ňom, i ja som v ňom.“ (tamže). Na individuálnej úrovni vznešené/božské sa konfrontuje s tuzemským profánnym životom subjektu v snahe prekonať ho: „hoci mám sny okuté/ olovenou prítlačivosťou/zákonitostí.“ (tamže). Situovanie subjektu do vnútra kruhu, vesmíru, resp. symbolu (všetky tieto vzťahy sú tu potenciálne obsiahnuté) odkazuje na vzťahy stredobodu a obvodu, vonkajška a vnútrajška ako základných spôsobov vyjadrenia situovanosti človeka, jeho vedomia sveta/bytia vo svete. (Poulet, citované podľa Režná: 95) Tu vidieť, že symbol kruhu ako štruktúrny princíp spoločný ľudskému mysleniu vôbec sa z individuálnej skúsenosti subjektu môže dostať do naindividuálnej skúsenosti, ale môže to prebiehať aj v opačnom smere, čím má blízko k jungovskému archetypu.

Cesta k duchovnému jej lyrického subjektu najčastejšie vedie cez samotu; v cykle *Ostrov alebo o predikácii* čítame motto: „*Samota je nenahraditeľným prelúdiom ódy na radosť.*“ Slovenský literát a kritik Peter Andruška v súvislosti s poetkiným životným postojom hovorí o „hrdej samote“ (1995: 62), na čo odkazuje aj symbol ostrova ako hľadania duchovného streda, ale i samoty ako záruky človekovej i poetkinej integrity. Symbol ostrova sa po prvýkrát vyskytol práve v reflexívno-filozoficky zameranej zbierke *Synonymia*. V neskorších výberoch sa ostrov usúvzťažňuje s gramatickým javom predikácie. Akoby si poetka uvedomovala, že odkázanosť na médium jazyka ako sprostredkovateľa životných obsahov nemôže byť vždy uspokojivá vo svojej finálnej podobe: „Gramatický jav/ nevyspytateľnej hodnoty,/ ktorý prepája život/s jazykom, je/predikácia. [--] Život konáme/ občas/ len prerozprávame.“ (Anoca 1993: 78) Symbolu ostrova poetka prisudzuje viaceré zaužívané významy, akými sú osamotenosť, izolovanosť, bezpečnosť a útočisko, ale i odkazy týkajúce sa spoločenstva ľudí, vyzdvihujúce potrebu socializácie: „Ostrov je osebe/ a pre seba dostačujúci./ Ale spieva farbami,/ kým ho obývajú ľudia.“ (Anoca 1993: 86) a hľadania existenciálnej istoty: „Nie každý má svoj ostrov“, „Nie každý už objavil svoj ostrov“ (tamže: 89). Symbol ostrova sa v poslednej básni tohto tematického celku vyskytuje v alegorickej parabole, ktorá sa (ne)môže jasne odčítať — odkazuje na ľudí, ktorí sa stratia vo svojom kognitívnom výkone alebo na subjekt(y), ktoré sa napriek intelektuálnemu angažovaniu stále vracajú k vlastnej subjektivite. Netreba osobitne zdôrazňovať, že potom sa elegický tón stáva organickou súčasťou takýchto básnických výpovedí. V cykle *Elégie na odchod (Variácie, 1983, 6–9)* sa spolu s motívom odchodu z tohto sveta v druhom významovom pláne tematizuje aj odchod, vzdialenie človeka od Boha: „Ovečka božia,/ už len božia/ iba to tu už ostalo./ A je to dobre tak./ Nám sa to beztak/ stratilo.“, čo v ozvenách pripomína

verše Milana Rúfusa z básne *Hľadanie rodiča*: „Pomysli, Bože, pomysli./to nie Ty — my sme odišli./Ale my predsa prideme/zo zeme k tebe, do zeme.“ Báseň je štylizovaná ako príhovor k ovečke s viacnásobným opakovaním oslovenia (ovečka biela, ovečka nežná, ovečka milá, ovečka moja, ovečka naša, ovečka božia) s tendenciou stupňovania jej duchovného rozmeru, ktorý pre človeka/ľudstvo (obsiahnuté v zámenách nás, nám, náš) zostáva tajomstvom: „Zrútiš sa potichu./Kam?/Pre nás to nevedno.“ Na biblický kontext nás upozorňuje najmä motív ovečky (božej), v ktorej je integrované podobenstvo o stratenej ovečke — hriešnom človeku. Nie je tu zanedbateľná ani súvislosť s rumunským národným mýtom o ovečke<sup>4</sup> ako o stelesnení svedomia, mravnosti, ale i mementa súčasnému človeku, čo je pre slovenského čitateľa najčastejšie neznáme a na čo Anoca upozorňuje v jednom texte. (Anoca, 1989: 282) Univerzálnosť možno sledovať v poľudštení ovečky (má vlasy, nohy, ruky a ľudské vlastnosti a pocity ako smiech, plač, strach) ako paraboly človeka, presnejšie ženy/ženského subjektu v existenčných stavoch trýznivých pochybností.

Okrem používania takýchto „mytologén“ poetka vo svojej poézii a v kompozičnej organizácii cyklov a zbierok uplatňuje ako základný organizačný princíp cyklické opakovanie času. Najčastejšie sa to v básňach prejavuje ako cyklické opakovanie prírody; napríklad aj v ľubostnej poézii z prvého tvorivého obdobia sa spoliehala na transpozíciu subjektívnych pocitov do prírodného prostredia. Lyrická výpoveď sa tak prelína s prírodnou lyrikou. Premeny v naznačených interpersonálnych vzťahoch mali spravidla pendant v premenách prírody. Prírodný kolobeh má v tomto zmysle názornú funkciu v prvej zbierke *Knihy rozlúčok*; neustále striedanie stretnutí a rozchodov sa často opiera o striedanie ročných období a pomaly prerastá ilustračnú funkciu a nadobúda estetickosť eufonicko-rytmizačnej či ritualizovanej formy: „A všetko sa to ďalej hrá,/točí celé sto-ročia,/v kolotoči/ktosi si kosí/ktosi má osy/ktosi má čosi/ktosi/...“ (Anoca 1985: 75) Na princípe cyklickosti prírody a života sa v zbierke *Ročné obdobia*, ktorá tematicky inklinuje k poetike životnej radosti a optimizmu objavujú aj motívy smrti: „Až ráno sme zbadali,/že je to ten istý dom,/v ktorom býva smrť.“ (Anoca 1996: 32) V podstate už samotné kompozičné rozdelenie zbierky na ročné obdobia (*Jarný cyklus*, *Reportáž z prežitého leta*, *Jesenný denník s višňou* a *Zima*) odkazuje na cyklickosť života a prírody, resp. na plynutie času a nevyhnutný zánik. Vyčlenili by sme báseň *Túžba*, ktorá sa začína skoro vtipne: „Ak raz umriem — / možno sa mi dostane tej milosti,/ved' nie každý sa môže/roz-taviť z nesúcna do nesúcna.“ (tamže: 37), kde prechod z bytia do nebytia subjekt nevníma tragicky, ale nazýva ho milosťou, čo korešponduje s častými narážkami

<sup>4</sup> Známu baladu *Miorița* mnohí pokladajú za prejav mentality a ducha rumunského národa. Hovorí o tom ako ovečka upozorňuje pastiera, že mu hrozí smrť. On jej výstrahu prijme, ale smrti sa nevzpiera — povyšuje ju na mystickú svadbu. Balada tvorí integrálnu súčasť rumunskej kultúry a svojim hlbokým posolstvom (motívmi smrti, pokory, cesty k poznaniu či celým náboženským, eschatologickým rozmerom) mohla zapôsobiť aj na našu autorku, však na analýzu interkultúrnych vplyvov a prestupovania jedného národného mýtu do inej kultúry a literatúry by sme potrebovali viacej priestoru.

na metamorfózu všetkej živej hmoty a teda i človeka ako súčasť toho kolobehu, ktorý ho presahuje. Pozitívne konotácie sa viažu na prírodné úkazy, akými sú blesk, prach, dub, ktorý je „mohutný symbol života“ (tamže). Nebytie sa vyrovnáva s existenciou ostatného živého sveta: „[Dub — pozn. Z. Č.] Ticho by šumel,/ kým by si ma byle trávy/podávali z ruky do ruky.“ (tamže: 37–38) a v tomto procese obmien a metamorfóz sa tu-bytie nekončí, pobyt človeka na tomto svete sa z prírodného (dočasného) presúva do mýtického (večného) času. Motívy znovuzrodenia a zániku sú hlboko zakliesnené do seba a aj u poetky Anoca siahajú k mýtickým praobrazom. Básne, kde sa prekračuje tuzemská časovosť, poetka často buduje práve na princípe metamorfózy lyrického subjektu — bytie nezaniká len sa prevetľuje najčastejšie do základných prvkov, akými sú voda, rastlina, hlina: „odpřchneme/ ako rosa,/ hoci najprv sme boli listom.“ (Anoca 2014: 42).

### Stratený archetyp

Jedným z charakteristických znakov poetického sveta D. M. Anoca je aj tzv. ženskosť, ktorú aj tu môžeme vnímať ako svojráznú ženskú perspektívu spojenú so špecifickou skúsenosťou, ktorá problematizuje zaužívaný a v podstate stereotypný vzťah muža a ženy a ponúka nám možnosť vyušíť niečo navyše, čo (mužskému) subjektu (autorskému či čitateľskému) zostáva utajené a skryté (Milčák 2010, 76). Nejde toľko o rodovú príslušnosť (odvodzované spravidla z biologickej danosti — ženského pohlavia), či o využitie akože typických „ženských“ motívom a tém (láska, plodnosť, materstvo), aj keď ani to nie je zanedbateľné, lebo spravidla tvorí súčasť ženskej životnej skúsenosti a aj jej kultúrnej determinovanosti. Poetka sa s nadhľadom a ironickým nasadením vyrovnáva s archetypálnou predstavou ženy, so zdedenou záťažou kultúrnej a spoločenskej tradície. Ako príklad môžeme uviesť typické „ženské“ motívy tela a s ním spojeného oplodnenia a rodenia detí. Na začiatku tvorby čítame napríklad aj toto: „Že zarodím, už isto viem/ sťa roľa, hoci doráňaná.“ (Anoca 1985: 90) v symbolickom pomenovaní obrátenia sa lyrického subjektu k prírodným danostiam svojej osobnosti, ale neskoršie sa cez motívy tela a oplodnenia subjekt podrobuje vnútornému trýznivému skúmaniu svojej ženskej podstaty. Na poetologickej úrovni pri tejto téme prevláda poetkino racionálne a spravidla aj ironické gesto; napríklad ironicky sa pohráva so zaužívanou metaforou (mužského) semena, ktoré treba posiať na (ženskú) roľu: „Nie som mužom,/ preto nemôžem povedať,/ že rozsievam svoje semeno./ Mohla by som však byť ako zem,/ čo prijíma a dáva.“ (Anoca 2014: 41) Inokedy tradičnú rodovosť jazyka, s dominanciou maskulínneho rodu, Anoca popiera osobnostným vnútorným presvedčením aktivujúc pritom celý rad skúsenostných a kognitívnych procesov; napríklad (ten) dážď u nej asociuje vodu a umývanie, čo v našom kultúrnom diskurze prislúcha ženskému denotačnému kódu (symbolizuje život, obnovu a znovuzrodenie, tiež očistu a nevinnosť) podobne ako prameň, rieka, studňa a preto môže žensky suverénne, pravda s poetickou licenciou, v básni *Májový dážď* tvrdiť: „Májový dážď večer/spieva ženským hlasom./ Ja viem, že dážď je/ ženského rodu. <...> Umýva

nás, zmýva/ako matka/svoje nahé dieťa.“ (Anoca 1993: 18). Báseň tematizuje aj obradnosť, ide jednak o obrad prírodný a obrad ľudský; v oboch konotuje čistosť a je v ňom integrovaná okrem etickej aj estetická dimenzia — dážď sa na významovej a tvarovej rovine usúvzťažňuje s úkolom matkinho kúpania dieťaťa.

Tak ako v ľúbostnej poézii nie je poetka sentimentálna, v básňach s existenčnou problematikou nie je malodušná. Ženskosť resp. inakosť autorkinej poetiky sa potvrdzuje aj v básňach, ktoré tematizujú materstvo. V tomto kontexte je veľmi dojímavý príhovor k predkom a potomkom v cykle *Rodokmeň atómového veku*, kde lyrický subjekt odprosuje predkov: „Odpusťte, pradedovia,/že nerozkvitnem vami.“, ale i (potenciálnych) potomkov: „Ty prvonerođený,/odpusť mi,/že sa stále k tebe obraciam,/vo svojej nemohúcnosti/a narušujem kruhy ticha/tvojho nebytia./Nezodpovedne ťa budím do zvedavosti./Nie, neľutuj skvelosť ani žiaru/pozemskosti./To je klam./Tam, kde pre nás nie si,/si/všadeprítomný a večný./Ja, tvoja úbohá mať, som/len krátky tvoj sen/o bolesti.“ (Anoca 1985: 5–10), kde sa lyrický subjekt v sukcesívnej línii svojho rodu cíti ako nehodný. Proces obnovy skrze oplodnenie sa nekoná: „Odpusť,/lono moje,/že strom života v tebe vyhasne“ (tamže: 6), a tak sa aj materinská láska „obracia“ dovnútra, k hlbinným štruktúram svojho ja. Lyrický subjekt pociťuje toto ako nevrátený dlh, zradu, prekliatie: „Láska,/odpusť mi,/že ťa nechám pretekať nadarmo,/a nevdychnem ti tvar. // Podsvetie ťa/preklialo.“ (tamže: 7) Vzťahovanie k inému, tu k nenarodeným deťom má podobu dvoch zrážajúcich sa svetov: sveta živých a sveta potenciálnych, možných. Ten svet živých je však neustále ohrozovaný (žiarenie, zloba), svet mŕtvych je bezpečný, ale aj napriek tomu v závere čítame: „A predsa, chcela by som vám ukázať ako rastie tráva a rozkvitá máj“. Akoby zo záverečného príklonu k tuzemskému životu vyvstával smútok lyrickej hrdinky z nerealizovaného materstva.

V poézii D. M. Anoca s týmto aspektom rodovosti úzko súvisí archetyp ženy; tenziou medzi citovosťou a racionalitou nezačínajúc a pozíciou viacdomovosti ako osobnostnej identity autorky nekončiac. Archetyp chápeme, v duchu analytickej psychológie C. G. Junga, ako súčasť kolektívneho nevedomia, ako (abstraktnú) formu, ktorá sa naplňa v konkrétnych archetypálnych predstavách. Práve umelecká tvorba je často vhodným médiom na „oslobodzovanie“ podvedomých obsahov a tak sa nepriamo podieľa aj na (seba)záchovnom procese v období utrpenia a bolesti: „Archetyp nám pomáha nielen lepšie porozumieť osudovo dôležitým situáciám a krízam, ale aj vynásť sa v životných problémoch a vedieť primerane na ne reagovať. Prispieva k uvoľneniu nevedomej psychickej energie a sublimuje prírodné pudy, transformuje ich do duchovných túžob, čím dáva hĺbku a zmysel nášmu životu.“ (Trebješanin, 2011: 44, *preklad Z. Č.*). V jej poézii sa abstrakcia (archetyp, mýtus) a konkretizácia (individuálne videnie) nevylučujú, sú komplementárne v procese tvorby, ako čítame v autorskom svedectve: „Ja som akosi anachronická, ešte som stále hrdá na to, že som racionálnym tvorom-človekom, a tak sa nebránim abstraktnosti, či hádam ju aj vyhládam. No tvorivý proces nie je až tak veľmi racionálny, ako je komplexný a mne sa

stále častejšie stáva, že ‚rozmyšľa‘ za mňa moje podvedomie, teda menej racionálna časť mojej osobnosti, či nie? Ráno vstanem a viem, čo mám napísať, hoci som predchádzajúci deň márne do noci trápila svoje ratio...“ (Farkašová — Anoca 2015: 24) Archetyp ženskosti sa na začiatku písania naplňa v idylických (odosobnených) predstavách matky a materstva, napríklad v básňach *Madona s dieťaťom*, *Žena*, *Matky*, *Dieťa* a iné. Zástupne odcitujeme verše z básne *Matky*, kde sa vznešeným tónom adoruje materstvo: „V chráme ako v steble/vzmáha sa skromný ston,/do uzlíka viaže si/zahodenú pahrebu starostí/a nezaplače nad prázdny oltárom.“ (Anoca 2014: 16) Kulminuje to v básni *Stratený archetyp*, ale teraz v intenciách už veľa ráz zdôrazneného tragického životného pocitu jej lyrického subjektu. Paradoxne o existencii archetypu hovorí práve jeho absencia: „Vo svojej jame/dvanásťkrát do roka/umieram a ožívam. // A predsa nie som Oziris. / Je plytká jama? / Moje útroby, / Či svedomie?“ (tamže: 7) V prvej strofe je jasná alúzia na opakujúci sa mesačný cyklus ženy ako na možnú potencialitu života. Symbol jamy vnímame ako praobraz prázdnej formy, podobne ako Jung vysvetľuje archetyp ako staré riečne koryto, cez ktoré stáročia preteká voda. Jama symbolizuje raz plnú, inokedy prázdnu nádobu ženského tela (telo resp. vnútro ako kognitívny koncept nádoby), kde prázdnotu jamy, evokujúcu aj obraz hrobu, dávame do súvisu s nenaplnenou biologickou, ale i kultúrno-historicky určenou vrodenu predstavou ženy. V intenciách textu príčiny straty pravzoru nejednoznačne hľadáme v telesnom (moje útroby), ale možno i mentálnom (svedomie) hendikepe. Aj keď archetypálna a symbolická básnická výpoveď spája univerzálne s individuálnym, významová otvorenosť básne nám nedovoľuje redukcii na jednoznačnú a zjednodušujúcu výpoveď. Archetyp vnímame ako stálosť a nemennosť, jeho strata evokuje premenu, nestálosť a aj zánik pravzoru, prazákladu ženského. Archetyp matky (forma) sa nestáva aj skúsenostným materiálom (materstvom); ale predsa nemôžeme tvrdiť, že je tento praobraz úplne prázdny. Ak je obsahovo naplnený len vtedy, keď je individuálne uvedomený (prežitý, spracovaný), tak je to aj v tomto prípade. (Jung 1997: 138) Stratený archetyp je potom nenaplnený (životný) zmysel. Báseň sa tak stáva intímnym dialógom s vlastným podvedomím a poézia najvlastnejším bytostným médiom vysporiadania sa s vlastným vnútrom. Na význam svedomia a podvedomia v poézii D. M. Anoca ukazuje aj zbierka *Synonymia*, ktorú chápeme ako nepretržitý rozhovor s vlastným svedomím: „Monológ/je vlastne rozhovor/s vlastným svedomím.“ (Anoca 1993: 5), ktoré sa spravidla prejavuje ako deštruktívny element (poľovník, násilník, ktorý škrtí; návštevník, ktorý napľuje do srdca, zlá polovička ja a pod.).

Vyššie sme už naznačili, že mýtické a archetypálne významy sa navzájom prestupujú. Príznaково nazvanú báseň *Mýtus* môžeme čítať ako sprostredkovaný básnický výraz subjektívneho vzťahu k lyrickému objektu, resp. ako aktualizáciu a transpozíciu mýtických obsahov do intímnej sféry:

„Nemôžeš byť Oziris,  
keď ja som Ištar?“

Ja som tvojou sestrou i milenkou,  
 ako v mýtoch  
 zabíjam ťa a znova kriesim.  
 Po každej smrti  
 stačí sa ťa dotknúť  
 mojou ohnivou žiadosťou...  
 Už som ťa nesčíslelnekrát  
 zavrela do smrti  
 a ty nie a nie umrieť (naozaj),  
 vychádzaš mi z nej, presahuješ  
 ako postavy, ktorým trčia nohy,  
 ruky z nevydarených skriň či noviel a  
 stále prerastáš do života  
 do celkom živého života  
 a stávaš sa Ozirisom.

(Anoca 2014: 116)

Cez univerzálny mýtický plán básne sa aktualizuje intímna sféra. Na začiatku sa naznačuje rozpor a nesúlad medzi mýtickými postavami Oziris a Ištar, nie však ako zásadný (čo signalizuje podoba otázky), ale kvalitatívny. Symbolicky postava egyptského boha Ozirisa odkazuje na nevyčerpateľnú silu prírody, neustály zdroj, ale predtým musí umrieť a musí byť predmetom hľadania. S jeho vzkriesením sa spája bohyňa Ištar (Izida), ktorá svojho brata a milenca hľadá a zachraňuje z ríše mŕtvych. (Chevalier — Gheerbrant 2003, 208, 471) Len z jej moci a vôle (dychu) sa Oziris stáva symbolom obnovy. Mýtus o Ištar sa tak usúvzťažňuje s obrodným archetypálnym ženským princípom plodnosti a premeny. V druhej významovej rovine lyrický subjekt svoj vzťah k tomu druhému prehodnocuje neustálymi osciláciami medzi životom, smrťou a znovuzrozením. Transponované do intímnej sféry subjektu to môžeme čítať ako úsilie skončiť s permanentným závislým ľúbostným citom k lyrickému objektu. Tento zápas sa vždy končí ešte nástojčivejšou prítomnosťou determinujúcej závislosti, ale i odanosti a vernosti lyrického subjektu.

Transpozíciou celého radu kultúrnych a literárnych motívov do básnického textu sa poetka Dagmar Mária Anoca zapája do nepretržitého sledu umeleckých pokusov definovania najpodstatnejších ľudských otázok o tom, kto sme a kam spejeme. V hľadaní týchto odpovedí často siaha po ustálených symboloch (rovina, agát, ostrov, kruh), mýtoch (Achilles, Oziris, Ištar) a archetypoch (žena, matka), do ktorých transponuje univerzálne (eschatologické a metafyzické), ale i veľmi subjektívne (intímne a súkromné) dilemy. Aj keď sa mýty a archetypy ako abstraktné štruktúry/formy protivia konkrétnej a individuálnej naplnenosti, poetka v práci s týmito ustálenými predstavami a obrazcami zápasí o svoju individualitu a (poetickú) osobitosť. Ich funkcia má blízko k opodstatneniu či existencii umeleckého/básnického slova, má sceľujúcu duchovnú dimenziu, kde sa poznanie združené s estetickou hodnotou podieľa na vnútornom obrodzujúcom/očistnom procese subjektu (autora, lyrického subjektu a čitateľa).



logeme“, ali u skladu sa intimnom i refleksivnom poetikom pesnikinje dobijaju i novo, aktuelno značenje. Simbole (npr. ravnica, bagrem, krug), mitske junake (npr. Ahil, Oziris, Ištar) i arhetipove (žena, majka) posmatramo kao relativno stabilne migrirajuće elemente iz jednog u drugo delo (horizontalno) i kao adekvatan način za izražavanje složene autorske (emocionalne, intelektualne) životne situacije u njenom pesničkom opusu (vertikalno). Njihova funkcija je povezana sa iceljjućom duhovnom dimenzijom kada spoznajni proces zajedno sa estetskim aspektom pesničkog teksta učestvuje u unutrašnjem preporodu subjekta (autora, lirskog subjekta, čitaoca).

*Ključne reči:* Dagmar Marija Anoka, simbol, mit, arhetip.



Борис В. Соколов  
bvsokolov@yandex.ru

Boris V. Sokolov  
bvsokolov@yandex.ru

## НОВАЯ ГЕОПОЛИТИКА В НОВОМ РОМАНЕ ВЛАДИМИРА СОРОКИНА

### NEW GEOPOLITICS IN A NEW NOVEL BY VLADIMIR SOROKIN

Роман Владимира Сорокина *Доктор Гарин* анализируется с точки зрения отражения в нем геополитических реалий фантастического будущего применительно к России конца XXI века и их связь с сегодняшними политиками и политикой. Показаны также связь нового романа с другими произведениями Владимира Сорокина, и прежде всего с повестью *Метель*, откуда пришел главный герой романа. Писатель рисует Новое Средневековье в России, где постоянно бушуют междоусобные войны, в том числе с применением ядерного оружия. Здесь находится своя ниша даже для племен, по стадии развития находящихся на стадии каменного века, хотя и создавшим вполне тоталитарное общество, по сравнению с которым показанный Александром Солженицыным ГУЛАГ покажется санаторием «Алтайские кедры», в котором отдыхают и лечатся созданная воображением Сорокина «великолепная восьмерка» клонов политиков первых десятилетий XX века — от Владимира Путина до Синдзо Абэ. Спасение человечества писатель видит в «белых воронах», которые имеются в каждом обществе и которые могут указать путь спасения.

*Ключевые слова:* Владимир Сорокин, геополитика, Новое Средневековье, белый ворон, русская литература XXI века.

Vladimir Sorokin's novel *Doctor Garin* is analyzed from the point of view of its reflection of the geopolitical realities of the fantastic future in relation to Russia at the end of the XXI century and their connection with today's politicians and politics. It also shows the connection of the new novel with other works of Vladimir Sorokin, and above all with the novel *The Blizzard*, where the main character of the novel came from. The writer draws a New Middle Ages in Russia, where internecine wars are constantly raging, including ones with the use of nuclear weapons. Here there is a niche even for the tribes that are at the stage of development of the Stone Age, although they have created a completely totalitarian society, compared to which the GULAG shown by Alexander Solzhenitsyn would seem to be a sanatorium «Altai Cedars», where the «magnificent eight» clones of politicians of the first decades of the XX century, from Vladimir Putin to Shinzo Abe, created by Sorokin's imagination, rest and are treated. The writer sees the salvation of humanity in the «white crows» that exist in every society and that can point out the way of salvation.

*Keywords:* Vladimir Sorokin, geopolitics, New Middle Ages, white crow, Russian literature of 21<sup>st</sup> Century.

Новый роман Владимира Сорокина *Доктор Гарин* во многом является итоговым для его творчества. Здесь мы найдем основные мотивы большинства произведений Сорокина. Роман «Доктор Гарин» вырос из сорокинской повести *Метель*. В обоих произведениях действует один и тот же герой — доктор Платон Ильич Гарин. Этот герой с чеховским пенсне восходит к доктору Старченко из рассказа А. П. Чехова «По делам службы» и к другим чеховским врачам-подвижникам, хотя что-то в сорокинском докторе есть и от Ионыча и, конечно же, от доктора Топоркова из «Цветов запоздалых», откуда взят один из эпитафий к *Доктору Гарину*. Вспоминается здесь и главврач Андрей Ефимыч Рагин из чеховской «Палаты № 6» (Гарин — анаграмма его фамилии). С другой стороны, доктор Гарин в чем-то автобиографичен. Неслучайно он назван «гипермодернистом». Из «Метели» в новый роман перешли также витаминеры-наркодилеры, чьи ряды, однако, за 10 лет поредели. Для доставки наркотиков они теперь используют дроны и по-прежнему радуют нас ожившими метафорами:

«— Доктор, Баю-Бай нас предал, — ответил Задень.

— Короедом оказался, — закивал Очень.

— Лучше его не вспоминать, — отхлебнул чаю Задень. — А другие... Тогда я работал с Дрёмой и Скажем. Дрёму загнули в Перми, Скажем сильно присел четыре года назад, Всем откололся, купил самокат на картошке, возит продукты сам, Спят в Китае, Даже зажарили в Уфе, Тихо-Тихо тоже сам возит, Игрушки... где теперь Игрушки, Очень?

— Чёрт его знает. Наверно, за Уралом.

— Глазки... да, вот только Глазки с нами и работает иногда» (Сорокин 2021: 369).

Витаминеры угощают Гарина новым наркотиком в виде конуса, и тот видит в наркотическом сне свое фантастическое детство, где все поклоняются Великому Конусу, живут в ячейках и занимаются семейным групповым сексом. А самое страшное наказание — это когда Великий Конус гневается и своим ревом извергает провинившегося из ячейки. Сразу вспоминается роман Замятина *Мы*. А сон Гарина как бы предвещает его последующую встречу с чернышами.

Политике и политикам уделено в новом романе Сорокина очень большое место. Вероятно, потому, что, как признается писатель: «От политики сейчас тошнит. В последние годы особенно» (Волчек 2021).

Основной сюжет *Доктора Гарина* сводится к бегству главного героя и его спутников от войны. Мир Сорокина давно уже вошел в Новое Средневековье, с феодальной раздробленностью, новыми помещиками, новыми крепостными и междоусобными войнами. Война в романе — это война, развязанная Казахстаном против Республики Алтай, явно навеянная той гибридной войной, которую Россия ведет в Донбассе. Кстати сказать, имя президента Алтайской Республики — Капчай Мундус, весьма похоронное, предвещающее его гибель и ядерную бомбардировку алтайской столицы Барнаула. Мундус — это не только один из самых многочисленных алтай-

ских сеоков (родов), но и напоминание о Мундус Цереры, яме в античном Риме, вырытой Ромулом при основании города и считавшейся входом в царство мёртвых. При этом «Китай якобы вдохновил казахов агрессивов на войну против Алтая» (Сорокин 2021: 269). Хотя «китайцев в Барнауле больше, чем монголов» (Там же: 268). А еще на Алтае есть чеченцы: «Чеченов много тут бродит. <...> Китайцы навешали им люлей в Дагестане, вот они и попёрли на Алтай» (Там же: 156). Вероятно, это часть нового переселения народов вследствие ряда нефеодалных междоусобных войн. Появились и новые помещики, которые требуют от новых крепостных только одного: «...кто они — алтайцы, казахи, русские, китайцы, — решительно всё равно! Только работай честно, не дури. Задуришь — на конюшню, розга ума вставит. Хотя мы с братцем — гуманисты, против порки, это супруга моя за розгу...» (Там же: 166).

Одним из эпиграфов к роману служит цитата из пьесы Велимира Хлебникова *Госпожа Ленин*:

«Голос Зрения. Его губы принимают вкрадчивое выражение.  
Голос Слуха. Он снова спрашивает: “Как ваше здоровье?”» (Там же: 7).

Хотя эта пьеса была завершена в 1913 году, ее заглавие определенно ассоциировалось поэтом с псевдонимом вождя большевиков. В черновике стихотворения Хлебникова 1922 года «Вы, привыкшие видеть жизнь ... » можно прочесть:

Вы видали, как разложение слова  
На мелкие земельные владения  
Зарницей лени  
Оглавила «Госпожа Ленин»?  
...  
А Ленин оглавил разложение  
Пространства России, торг и труд  
В их мелкие единицы.

(Хлебников 2003: 373)

Большевики, по мысли философа Николая Бердяева, привнесли в Россию «Новое Средневековье» (Бердяев 1924), а Хлебников после революции 1917 года прочел свою пьесу *Г-жа Ленин* как пророчество разложения Лениным пространства Российской империи на мелкие единицы. В фантастическом будущем Владимира Сорокина «Новое Средневековье» постпутинской России привело к ее распаду на ряд небольших государств, как это уже происходило в XII веке.

Гарин читает текст романа альтернативной истории, где тело Ленина решено захоронить на Волковском кладбище, но мошенники похищают мумию, заменяя ее на куклу, и распродают тело вождя по частям лидерам зарубежных компартий, причем «голову В. И. Ленина купил Арманд Хаммер, ягодицы вместе с анусом — Говард Хьюз». А вот с гениталиями вождя, на которые был наибольший спрос, вышла незадача, поскольку они

«были вырезаны большевистскими варварами ещё при мумифицировании тела, затем засушены и хранились на ближней даче Сталина, в левом ящике его письменного стола, в золотой коробке под стеклом». Здесь, вероятно, — пародия на стремление различных левых партий в России и на Западе присвоить себе политическое наследство Ленина. Но у Гарина с Лениным общее только отчество Ильич, и вряд ли в замысел Сорокина входит ассоциация главного героя с вождем большевиков. Ведь Гарин ни в коем случае не является творцом геополитических обстоятельств, а только их жертвой. А под влиянием тех страданий, которые ему пришлось увидеть и пережить, он приходит к Богу и христианской морали и ценностям. Он один из немногих сорокинских героев, которых можно назвать положительным.

Действие *Доктора Гарина* разворачивается десять лет спустя после событий, происходивших в *Метели*, и в тех же самых местах. После первого путешествия главный герой обрел титановые полностью функциональные протезы вместо отмороженных ног (своего рода колосс на титановых ногах — полный человек, у которого «внушительный рост») (Сорокин 2021: 14), а в финале такие же титановые конечности обретает его возлюбленная Маша. По хронологии действие романа происходит в конце XXI века, примерно тогда же, когда разворачивается действие *Теллурии* и *Манараги*. Это следует из сообщения о том, что переселение мастеров по изготовлению каменных часов в Российскую империю произошло два века назад и пришлось на начало царствования Николая II, т. е. на 1890-е годы. Правда, если принять за точку отсчета возраст клона Ангелы Меркель — бути Ангелы, которой в романе 97 лет, действие романа должно происходить в 2051 году. Однако клоны политиков явно должны были быть у власти уже после своих прототипов и, следовательно, родились уже после их ухода из политики. Поэтому наиболее вероятное время действия *Доктора Гарина* — это 90-е годы XXI века.

Позади также осталось время *Дня опричника* и *Сахарного Кремля*. К последнему есть прямая отсылка в *Докторе Гарине*, когда упоминается «юбилей у заслуженного Петрушки — Петра Самуиловича Борейко, начинавшего свою карьеру аж в московской Потешной палате, авторитета, патриарха, лихого плясуна и мирового мужика» (Сорокин 2021: 519). Единой неосредневековой Руси давно уже нет, но сохранился артисты-шуты, в том числе упоминаемый в *Сахарном Кремле* в главе «Петрушка» «лилипут Петр Самуилович Борейко, служащий скоморохом в Кремлевской Потешной Палате» (Сорокин 2019: 109). Но поскольку не упоминается, какой именно юбилей случился у Петрушки Борейко, то точную временную дистанцию между *Сахарным Кремлем* и *Доктором Гариним* установить нельзя, но она не меньше, чем несколько десятилетий. Шуты оказываются куда долговечнее политиков.

По образцу клонов великих писателей в *Голубом сале*, Сорокин в *Докторе Гарине* создал «великолепную восьмерку» (Сорокин 2021: 69) клонов политиков — лидеров стран «Большой восьмерки» начала XXI века — До-

нальда Трампа, Бориса Джонсона, Владимира Путина, Джастина Трюдо, Синдзо Абэ, Сильвио Берлускони, Эммануэля Макрона и Ангелы Меркель. Их называют pb (political beings) — политическими существами или бути (booty) — задницами. Интересно, что все бути принадлежат к правым или правоцентристским партиям. Получается, что среди партий левого спектра сегодня не находится личностей, достаточно ярких хотя бы для карикатуры.

Все бути собраны в санатории «Алтайские кедры» под началом главврача Гарина. Упоминаются и другие бути, ко времени действия романа, вероятно, уже умершие, например, клон президента Франции Николя Саркози, которого в школе клонов-политиков насилует завуч (намек как на судебное преследование экс-президента, так и на его фактическую капитуляцию перед Путиным во время российско-грузинского вооруженного конфликта 2008 года), и эта сцена, случайно увиденная клоном Меркель, становится причиной ее болезни (изнасилование проходило под собачий лай), а воспоминание о ней вызывает у Ангелы сильнейшую дрожь, что пародирует аналогичный синдром у прототипа. Но на самом деле истинная причина болезни клона Ангелы — это преследующий ее призрак *Мутного* (застрелившегося Гитлера). Здесь — пародия на комплекс вины, преследующий германских политиков из-за нацистского прошлого их страны. Гарин же убеждает пациентку: «Ангела, нам с вами предстоит работа. Мы загоним Мутного в его преисподнюю раз и навсегда» (Сорокин 2021: 45).

Клоны представляют собой большие человеческие задницы, снабженные четырехпалыми ручками и лицом, которое является частью задницы, но зато, подобно мумии Ленина, лишены гениталий. Задницами Сорокин сделал своих героев потому, что, как замечает клон Меркель, в политике «для того чтобы принять решение, его надо высидеть», причем «*усидчивость* нам прививали творчески» (Сорокин 2021: 40–41). Усидчивость считается сейчас одной из главных черт, которые ценятся в политиках. При этом во время пребывания в «инкубаторе политиков» - специальном интернате, по воспоминаниям клона Меркель, «нас наказывали, иногда даже публично секли по попам, нашим рабочим местам, а как иначе?.. Нас готовили к долгой и серьезной жизни на благо общества» (Сорокин 2021: 41). Кстати сказать, самым симпатичным из бути выглядит как раз клон Меркель, а самым противным — клон Макрона.

Клон президента США Дональда Трампа кажется большим подростком, предметы увлечений которого видео-музыкальный центр, аквариум, комнатные растения, а любимое кушанье — *mixu-wixu*, тщательно перемешанные литровый стакан кока-колы со льдом, порция жареных куриных крылышек с картошкой и кукурузой и облитое жидким шоколадом мороженое. Вся эта пища чрезвычайно бесполезна с точки зрения медиков, зато очень любима подростками. Но бути Дональд также уважает отнюдь не подростковое виски «Бурбон».

Клон премьер-министра Италии Сильвио Берлускони любит смотреть голограмму с обнаженными купающимися девушками, любит белое вино,

сладости и спагетти bianca. Он также отчаянный дуэлянт и на дуэли на шпагах убивает не понравившегося ему астролога, черногорца Моно (недаром бути Сильвио лучший друг бути Владимира). Астролог провинился тем, что произнес обличительный монолог против экс-правителей бути:

«Уважаемая Ангела только что чуть не со слезами рассказала нам о безмозглых военных, пришедших ей и коллегам на смену и ввергших мир в перманентную войну. Этих военных, мадам, породила ваша идиотская политика. Не обижайтесь, господа рб, но вы недооценили мир, которым управляли. Вы недооценили человека XXI века. Вы правили по-старому, в стиле прошлых веков. И своим политическим высокомерием разбудили средневекового человека, homo medii aevi. И он пришёл. И дал вам пинка» (Сорокин 2021: 179).

В результате применение ядерного оружия стало обыденным явлением, и во время очередной войны санаторий Гарина разрушает ударная волна от ядерного взрыва. Сорокин предупреждает, что за веком нынешних политиков-имитаторов может последовать век катастрофы. Он явно учитывает заявления Владимира Путина, неоднократно прямо намекавшего на возможность применения Россией ядерного оружия и пугавшего человечество грядущим ядерным Армагеддоном.

С другой стороны, исламский фактор в Европе конца XXI века уже перестал играть значимую роль. Давно отгремела Первая исламская революция, о которой вспоминают как о далеком прошлом и которая была связана с наплывом мусульманских беженцев в Европу, за что несет ответственность Ангела Меркель:

«— Первая исламская! — с удовольствием произнёс Ван. — Европа тогда хлебнула сполна. А Китай — нет! Нас ваши беды не коснулись! <...>

— Первая исламская, — произнесла Ангела, и её одутловатое лицо словно окаменело. — Я понимаю ваш упрёк, Маша. Согласна, я сделала тогда ошибку, за которую Европа дорого заплатила. И эта ошибка, как вы знаете, всегда... Ав! Ав! Ав! Ав! Ав! — вдруг залаяла она» (Сорокин 2021: 270).

Эта ошибка, также ставшая одной из причин ее диагноза, неразрывно связана с немецким комплексом вины — комплексом *Мутного*, что и побудило ее пригласить беженцев в Европу.

Клон премьер-министра Канады Джастина Трюдо подвержен синдрому Котара — нигилистически-ипохондрическому депрессивному бреду с фантастическим содержанием и идеями грандиозности и отрицания. Его мучают сны, в которых он говорит парламентариям о национальной программе поголовного грязелечения всего населения Канады:

«Я говорил о здоровье нации, о новых перспективах, которые откроются для всех граждан после грязелечения. О стариках, которые обретут новую жизнь, о молодёжи, которая будет самой здоровой в мире. О женщинах, которые будут рожать только здоровых детей. О последующем подъёме промышленности, об экономическом рывке, о расцвете страны, о фантастических новых перспективах, о всеобщем благоденствии, о счастье <...> Я закончил

речь, провозгласив: нас всех ждёт счастье! Но вместо бурных аплодисментов... <...> Вместо аплодисментов... они расхохотались.

Они... они... подняли меня на смех!

Пациент разрыдался. Из больших глаз его хлынули слёзы. <...>

Затем поднялся лидер зелёных и сказал: дамы и господа, вы сейчас убедились, насколько наша власть оторвалась от народа. И все ему зааплодировали. Ему, этому бездарному популисту, а не мне. <...>

— И тут... я понял, что вместо пола — грязь, грязь... грязь! Липкая, чёрная. Грязь! А они закричали: мы давно уже в иле! Я побежал... я выбежал из парламента... и вокруг, всё вокруг, везде вокруг, всюду была грязь, грязь! Я провалился, провалился в гря-а-а-азь!! Я стал тону-у-у-уть!!

Пациент снова затрясся в рыданиях» (Там же: 22–23).

В итоге в бути Джастине побеждает анархическое начало, и он остается в лагере анархистов, куда попадают путешественники по пути в Барнаул.

Клон британского премьер-министра Бориса Джонсона склонен к беспорядку в быту и любит сигары, книги, фаллосы, пистолеты, рапиры, динозавров и женщин. Невозможность найти любимую игрушку Big Ben — фаллоимитатор с квадратной головкой приводит его в депрессивное состояние, и он, как ребенок, кривит губы и плачет. А успокоившись, возмущается: «Какое конституционное право вы имеете конфисковать мою собственность?» (Там же: 27). Клон Джонсона утверждает: «Чушь, что послевоенная Европа жаждет объединиться в Соединённые Штаты Европы! <...> Я уже плюнул в лицо Эмманюэлю. Могу плюнуть и старухе Ангеле, если она только заикнётся. Вот, пусть только попробует, старая провокаторша!» (Там же: 28).

Джонсон очень озабочен сексом: «На кровати лежал навзничь в состоянии сна пластиковый андрогин с женским лицом, большой грудью и торчащим прозрачным фаллосом» (Там же: 28). А его любимая картина — это «Спящий мясник» Люсьена Фрейда (название дух творчества художника вполне передает). А больше всех бути клон Джонсона не любит клона Трампа.

У клонов Трампа и Джонсона «при всей кажущейся разности симптоматики, ядра патологий схожи», хотя «у Дональда — эгоцентрический гигантизм, а у Бориса — кверулянтство. Перманентно винит всех» (Там же: 46). Вероятно, поэтому Сорокин предпочитает убить бути Бориса уже в самом начале романа, при атомной бомбардировке санатория «Алтайские Кедры», но оставляет в живых более симпатичного бути Дональда. Возможно, смерть — это своеобразное наказание бути Бориса за агрессивное поведение — он кидался в бути Дональда предметами сервировки стола и недоеденным куском гигантского стейка.

Клон канцлера Германии Ангелы Меркель — самая симпатичная из восьмерки. Ей время от времени мерещатся лающие люди, и сама она тоже начинает лаять. Клон Ангела настроена пессимистически и считает, что сон — это лучшее, что осталось в ее жизни. Ее гастрономическое предпочтение — жареная свинина с кислой капустой.

Клон президента Франции Эммануэля Макрона, в отличие от клона Джастина Трюдо, влюблен в алтайскую грязь: «Она чудесна, чудесна! Я вернулся к жизни благодаря ей. Теперь я навеки влюблён в вашу алтайскую грязь. Мы с ней как муж и жена. Обвенчались на Алтае! У нас грязный медовый месяц. Мы отдаёмся друг другу. Проблема вот в чём: когда вернусь в Париж, что мне делать без неё?» (Там же: 34). Европейские грязелечебницы клон Эммануэль считает дерьмом. Он столь же сексуально озабочен, как и клон Борис, но озабоченность у него агрессивная и с гомосексуальным уклоном и оттенком женоненавистничества: «Оттолкнувшись от сиденья, он прыгнул на ногу Пак, оплел её, как щупальцами, руками и схватил зубами. Но Гарин был начеку: и трёх секунд не прошло, как blackjack выпустил не терапевтическую синюю, а жёлто-зелёную молнию в зад пациента» (Там же: 35). Его анамнез: «“Преступно-недоступные колени высокомерной учительницы геометрии”» (Там же: 36).

У клона президента России Владимира Путина заболевание сводится к тому, что он в состоянии произносить только одну фразу: «Это не я!» Так совпало, что как раз в дни выхода *Доктора Гарина* мы услышали очередное «Это не я!» в связи с обвинениями офицеров российского ГРУ в организации диверсий на оружейных складах в Чехии, причем этими отравителями оказались хорошо знакомые миру отравители Скрипалей Петров и Боширов.

Путин любит качать ягодицы на тренажере, кидаться камнями в котла, есть гречневую кашу с жареными грибами и слушать русскую поп-музыку и песни в любое время суток, чем вызывает недовольство соседей по санаторию. Основа его репертуара — песни звезды новорусской поп-культуры Джонни Уранофф из романа Воскова. Это указывает на то, что весь мир *Доктора Гарина* — это результат альтернативной истории России, которая после смерти Сталина пошла не так, как в реальности. Палату Путина отличает частота и порядок.

Клон премьер-министра Японии Синдзо Абэ отличают буддистская невозмутимость и бессонница. Он никуда не спешит. И, в отличие от других бути, не обладает какими-либо отталкивающими чертами. Возможно, поэтому Сорокин предпочел вместе с клоном Бориса убить и клон Синдзо, так как не хотел делать из него карикатуру. Тем более, что для буддиста смерть — это лишь переход в другую реинкарнацию. А в финале именно Япония обеспечивает благоденствие и свободу в Дальневосточной Республике.

Сорокин удачно пародирует в речах клонов речи современных политиков, главной задачей которых является ничего не сказать по сути проблем и по возможности подменить социальные проблемы проблемами экологическими. Однако в итоге все клоны не только теряют власть в своих странах, но и оказываются пациентами психиатрической лечебницы-санатория на Алтае, директором которого является Гарин. Он же изобретает метод лечения «гипермодернизм», заключающийся в воздействии на бути с помощью полицейского электрошокера blackjack.

За трапезой в санатории бути обсуждают последствия Договора Малой Жопы, который вызвал новое Переселение народов. На огромном торте, поданном на торжественном ужине в честь подписания этого договора, стояли совокупающиеся бронтозавр из белого шоколада и тираннозавр — из чёрного, «бронтозавр оприходовал тираннозавра» (Там же: 65). Но клон Макрона воспринимает эти шоколадные фигурки как «символы победы демократии над тёмными силами» (Там же: 65). А вот клон Трампа утверждает: «Ваш Договор Малой Жопы, который потом в Брюсселе торжественно обозвали Квадратной Жопой, не стоит и выеденного яйца <...> Это не просто ошибка, а преступление». (Там же: 66) Бути Дональд настаивает, что своим указом, запретившим въезд иммигрантов, он «спас тогда мир, который вы своей Квадратной Жопой поставили на грань катастрофы! И приползли потом ко мне за помощью!» (Там же: 67). Здесь пародируется соглашение стран Евросоюза о приеме и распределении беженцев, заключенный по инициативе Макрона и Меркель и раскритикованный Трампом, стремившимся ограничить въезд беженцев в Америку. Динозавры же символизируют архаичность мышления лидеров «Большой восьмерки».

Ну, а в финале клоны Берлускони, Трампа и Путина выступают в роли клоунов в барнаульском цирке, причем за их выступлениями с удовольствием наблюдают, в качестве зрителей, представители всех сторон, сражающихся за Барнаул:

«На арену вышли: Дональд в орлиных перьях, Сильвио в львиной шкуре и Владимир в шкуре медведя. В руках они держали большие дубины в виде баллистических ракет. Публика, успевшая скинуть обглоданные кости на блюда ползающим между рядами роботам, заплодировала, но не бурно.

— O-là-là! — воскликнула Маша. — Похоже, их уже мало кто узнаёт! <...>

Началась битва трёх. Они старательно лупили себя дубинами, увораживались, прыгали, отступая и атакуя, бормоча проклятия и угрозы. Владимир же после каждого удара выкрикивал своё традиционное: “Это не я!”, чем вызывал смехок у публики. Но в целом публика на схватку трёх экс-геополитиков реагировала вяло — вероятно, тому виной была сытная пища» (Там же: 238–239).

Также в барнаульском цирке пародируется задержание российского торговца оружием Виктора Бута, арестованного в Таиланде и ныне отбывающему 25-летний срок в американской тюрьме за контрабанду оружия и поддержку терроризма (Кремль до сих пор упорно добивается его освобождения) и посвященное ему стихотворение Юнны Мориц:

Красивый лётчик Виктор Бут,  
Его ковбойцы загребут,  
Включив ковбойские подянки  
В такую дьявольскую сеть,  
Где судьям тайским окосеть  
Придётся личиком с изнанки.

(Мориц)

У Сорокина же все совсем не так пафосно:

«— Мишка Вут, плохой человек! — закричал тот Гарину в ухо. — С Урала к нам ехал, банк делал, пирамиду делал, людей грабил, в Китай бежал, там арестовали, пытали, деньги отняли, сажали! А деньги нам не вернули!

Карлики тем временем настигли голого гиганта, поставили на арене в унижительную позу и принялись затейливо насиловать. Под куполом зазвучала частушка:

В Гуанчжоу схвачен Вут,  
Его пятеро ебут!  
Трое — в жопу, двое — в нос,  
Довели его до слёз!»

(Сорокин 2021: 236).

В цирке преобладает телесный низ, как и в юмористических передачах современного российского телевидения.

Как замечает Гарин, все восемь клонов — это единый организм, связанный «шизоиндукцией» (Там же: 69), несмотря на политические разногласия: «Новое для них возможно только в прошлом. Как неиспользованная возможность. <...> Нового в реальном мире для них нет и быть не может. <...> Они используют прошлое как бесконечный шизоисточник взаимопровокаций» (Там же: 70).

В дальнейшем, однако, номер бути обрел популярность. Клон Меркель сообщает Гарину в финале: «Дональд, Владимир и Сильвио остались в Барнауле. Удивительно, но работа в цирке стала для них новой профессией. И это несмотря на то, что Барнаул несколько раз оказывался ареной военных действий и переходил из рук в руки. <...> Но цирк продолжал зажигать свои огни и во время боевых действий! Как пишет Сильвио, в цирке побывали казахские, алтайские, грузинские и уральские военные. Причём, дерущиеся на улицах города насмерть, в цирке они садились рядом! Это что-то новое, доктор, чего я пока не могу осмыслить и понять. Сильвио так же писал, что номер их стал очень популярным, когда они вспомнили про art of farting. (искусство пердения (англ.) — Б. С.) Я рада, что рб снова пригодились человечеству» (Там же: 532).

Если в *Манараге* и *Теллурии* Новое Средневековье неофеодального общества будущего описано по всему миру, то в *Докторе Гарине* он сконцентрировался на территории бывшей России, точнее, Азиатской ее части, и, в первую очередь, на территории Алтайской Республики, где и происходит основное действие романа.

Политическая карта мира в *Докторе Гарине* выглядит следующим образом. Алтайская Республика со столицей в Барнауле воюет с Казахстаном. Существует Уральская республика, где производят по швейцарско-китайской технологии биороботы, прозванные «маяковскими» из-за своего гигантского трехметрового роста, равно как из-за того, что у них всегда улыбающиеся лица с большим мясистым носом, мужественным ртом и голым черепом делали их похожими на советского поэта Маяковского» (Там

же: 111). Здесь можно усмотреть пародию на то, что роль литературы уже сегодня во многом сводится к созданию брендов. Граф Данила Сугробов, отстаивая тезис о невозможности существования единой общественной морали, перечисляет несколько государств на территории бывшей России: «Да, да, именно Вселенная подсказывает нам тщетность единой этики. Общеизвестно, что Вселенная состоит из множества миров, в которых действуют разные физические законы. Что уместно для планеты Земля, то совершенно не подходит для планеты Ялмез. Так же и у нас — мораль и право в Алтайской Республике другие, чем в Уральской или, например, в Рязанском царстве. Я уж не говорю о Дальневосточной Республике» (Там же: 173). Вот против тезиса о невозможности существования «единой этики», столь любезного нынешней российской элите, Сорокин боролся всегда, одновременно отстаивая эстетическое многообразие. Республика Саха и Уральская Республика оказывают Алтайской Республике «военную помощь в борьбе против казахских агрессоров» (Там же: 268). Война же, как можно понять, заканчивается победой алтайцев и их союзников. В финале романа клон Меркель сообщает в письме-голограмме доктору Гарину, что «Барнаул несколько раз оказывался ареной военных действий и переходил из рук в руки. На прошлой неделе, как Вам, вероятно, известно, спецназ Уральской Республики при поддержке грузинских ВДВ и алтайской танковой дивизии “Дженгю” (по-алтайски — победа. — Б. С.) выбил из города войска казахского генерала Тарази» (Там же: 532).

Москва же в романе фигурирует только в текстах о прошлом. Создается впечатление, что российская столица осталась только в далеком прошлом, в том числе альтернативном, где после смерти Сталина власть в СССР захватывает Берия

Открывает сорокинский роман письмо-голограмма к Гарину его бывшего пациента — писателя Евсея Авиغدоровича Воскова. Если мы переведем имя «Евсей» с древнегреческого, имя Авигдор с иврита и женское имя Воски с армянского, то у нас получится Благочестивый Отец ограждающих (или Виктор — светский заменитель имени Авигдор по созвучию) Золотов. Человек со столь говорящим именем является автором романа из жанра альтернативной истории “Milk’n’roll или Зачем тебе Америка, Джонни?”, приложенном к письму Гарину. В этом романе «26 марта 1953 года несравненный в своей решительности Лаврентий Берия арестовал и расстрелял омерзительных, окончательно и бесповоротно окостеневших в позднебольшевистской мизантропии и невменяемости Хрущёва, Жукова, Ворошилова, Молотова, Кагановича и объявил Новый НЭП» (Там же: 12).

Затем рисуется явно пародийный расцвет Москвы: «Грузовик пересёк Окружную и въехал в Москву. Показались новостройки, обещающие москвичам тысячи новых, светлых квартир взамен убогих сталинских коммуналок. Знаменитые панельные шестизэтажные “бериевки” с пристроенными лифтами росли тут и там, поражая глаза супругов разноцветьем стен. От этих домов веяло новой, свободной и достаточной жизнью, пришедшей

в СССР благодаря товарищу Берии, прозорливому и неутомимому в своей заботе о счастье советских людей» (Там же: 49). Характерно, что жизнь в бериевской Москве не достойная, а достаточная. Беда россиян в том, что они всегда мечтали не о достойной, а всего лишь о достаточной жизни, где человеческое достоинство приносится в жертву набору материальных и духовных благ. В современном же романном времени Москва не упоминается ни разу, что говорит о том, что, если она еще и существует, то сколько-нибудь значительного влияния на построссийское пространство не оказывает. Упоминается «московско-рязанский» фронт, возникший в ходе Второй войны, последовавшей за столь же загадочной Первой войной. На Второй войне сражался Машин отец, который рассказывает, как «в окопах под Воронежем ему вши выжрали спину» (Там же: 165). На этой войне, как можно понять, русские сражались с китайцами, и отец Маши стал инвалидом:

«На Второй войне он потерял руку и глаз, подорвался на живой mine. Китайцы их тогда только стали делать — стонущие раненые русские солдаты, бормочущие одну фразу: “Братцы, помогите, я ранен”.

— “Я ранен разрывной”, — уточнил граф.

— Да, да, точно. К ним подходят помочь, а они взрываются. Живые мины.

— Видел, и не раз. Их китайцы принялись делать сразу после Первой войны. На всех фронтах валялись. Даже на московско-рязанском...» (Там же: 165).

С исчезновением империи, столица империи, что естественно, утратила свою роль и пришла в упадок.

В романной же современности — Новом Средневековье Москва закономерно превратилась в древнюю Московию. В письме к Гарину Восков пишет: «...спешу сообщить, что за последние трое суток никаких землетрясительных событий в Московии не произошло. Расстрелы пока прекращены» (Там же: 10). И радуется, что успевает вовремя «уползть окорочь (кратчайшим путем. — Б. С.) в мой любимый приграничный Сокольнический лес (который уже не Московия, а Подмосковьё. — Б. С.), который, слава Богу, ещё не весь изрублен на гробы» (Там же: 10). Дело в том, что Восков — это зооморф, как он сам пишет — большой моллюск: «Как старый моллюск, я благодарю свою толстую раковину. Она позволяет мне быть спокойным и не кривлять тело в вынужденных прогибах» (Там же: 9–10). Получается, что писателю необходимо уподобиться улитке, укрывшейся в своей раковине, чтобы свободно творить, не подвергаясь пагубному влиянию сильных мира сего. Что же касается террора в современной романной Московии, границы которой ужались до Сокольнического леса, т. е. до территории, меньшей территории сегодняшней Москвы, то сразу вспоминаются протестные выступления в Москве в 2019–2021 годах, связанные с фальсификациями на выборах в Московскую Городскую Думу, попыткой отравления Алексея Навального, его последующим возвращением из Гер-

мании и арестом. Они были жестоко подавлены силами Российской гвардии (Росгвардии) и полиции, и одним из руководителей подавления протестов был директор Росгвардии Виктор Васильевич Золотов, бывший начальник Службы безопасности президента Российской Федерации и бывший спарринг-партнер Владимира Путина по боксу и дзюдо. Таким образом, Евсей Авигдорович Восков — это, возможно, пародия на Виктора Васильевича Золотова. Сорокин показывает, что дальнейшее развитие российского общества может привести к тому, что через несколько десятков лет одних blackjack'ов для сохранения власти в Москве будет недостаточно, придется перейти к ежедневным массовым расстрелам. Возможно, тот факт, что сын Виктора Золотова Роман выступал в качестве продюсера фильмов и даже играл одну из главных ролей в сериале «Честь имею!», подсказал Сорокину сделать персонажа, пародирующего главу Росгвардии, писателем. А роман Воскова во многом напоминает киносценарий. Созданный же в этом вставном романе бериевский неонэп, как кажется, пародирует не только китайский неонэп Дэн Сяопина, ориентировавшегося на идеи Николая Бухарина, но и ранний период правления Владимира Путина, вплоть до начала 2010-х годов, когда лояльность большинства российского населения авторитарному режиму покупалась тем, что часть нефтедолларов направлялась на повышение зарплат и на социальные выплаты, и убогое, по западноевропейским и североамериканским меркам, благосостояние казалось верхом мечтаний. Описывается же скудное неонэповское благополучие вполне в духе соцреализма.

С Москвой в современности *Доктора Гарина* неизменно связаны ужас и разложение, а ее влияние на другие территории оказывается разрушительным. Старый букинист Арон в Барнауле вспоминает про алтайского диктатора, свергнутого 18 лет назад, в котором можно усмотреть еще одну пародию на Путина:

«Вон там на площади стояла виселица, и на ней всегда кто-то болтался. Что за чудовище правило тогда Алтаем! А ведь внешне выглядел интеллигентом, красиво говорил, очки носил. Сволочь! Девять лет страха. Его московские тонтон-макуты каждый месяц раскрывали новые заговоры.

— Московские? — спросил Гарин, разглядывая книжные развалы старика. — Зачем? Местных не нашлось?

— Вот-вот, ему так и говорил его друг, министр земледелия, которого толпа восставших затоптала сразу после президента. Зачем?! Он был идиотом. Любил оперу. Но любил и смотреть на воскресный мордобой в деревнях. Садист! А в последний год вообще рехнулся: в городе стали непрерывно крутить голограммы допросов заговорщиков. Эти пытки... ай-вэй! Их крики до сих пор у меня в ушах... Мы просыпались не под крики петухов, а под те вопли. Сволочь, сволочь. Ладно, чёрт с ним. Надеюсь, в аду его черти жарят на прогорклом рыбьем жиру» (Там же: 213–214).

Жена китайца, владельца развлекательного центра Аквамир в Барнауле, замечает:

«Монгольский президент застрелил своего премьер-министра прямо на заседании. А в Московии до сих пор принято зажаривать своих политических противников и приглашать на ужин соратников.

— Московия... да уж, Московия! — понимающие закивали головами китайцы. — Туда лучше не соваться!» (Там же: 271).

Как знать, не намек ли здесь на то, что в ноябре 2020 года первый заместитель главы администрации президента России Сергей Кириенко вручил государственные награды чеченским политикам — депутату Государственной Думы России Адаму Делимханову и сенатору Сулейману Геремееву. Оба они обоснованно подозреваются в организации убийства оппозиционного политика Бориса Немцова, который был другом и соратником Кириенко по партии «Союз правых сил».

В беседе Гарина с помещицей-великаншей предпочтение сначала отдается Новгородскому царству, но затем выбор происходящей из купеческой семьи Матрёны Саввишны<sup>1</sup> останавливается на республиканском Алтае, причем главным аргументом становится его удаленность от Московии:

«— Когда я родителей похоронила и решила всё ими нажитое в имение вложить, чтоб в нём навечно осесть, подумала сперва про новгородское царство. У них дворянство тоже покупное, да недорогое, привилегии разные, царь новгородцам благоволит, так это и понятно: доход в казну. Богаты они, с Европой дружат-торгуют. Дубина атомная есть. Да и от Китая они подальше, поспокойней там.

— Там рядом Московия, тоже не подарок.

— Верно, доктор!-

— Московиты коварны, Матрёна Саввишна. У них давно уже на яды опора, а не на дубину атомную.

— Вот! Умный вы человек, доктор! Я как узнала про ядовитых мух, которых московиты взялись разводиться да на соседей напускать, так сомнения меня взяли. Это ж надо — мухи ядовитыя! Стало быть, прикуплю я там имение с людьми, обустроюсь, сяду на веранде чайку попить, а ядовитая муха мне на шею присядет, куснёт и... всё! Враз конец всему благополучию.

— Вполне современный пружэс.

— И выбрала я местечко здесь. Тут хоть Китай недалеча, да ядовитых мух нет.

— Зато казахи теперь беспокоят.

— Откупимся! — махнула она веткой. — А я вот, доктор, подумывала про московитов: отчего они так на всех озлоблены? И поняла отчего.

— И отчего же? — Гарин, шурясь, следил за плавными кругами ястребов.

— Недостаточны они.

— Возможно... Я там давно не был.

— А я сроду не была, да и не хочу» (Там же: 324–325).

---

1 Подобно чеховскому доктору Топоркову, по расчету женившемуся по расчету на богатой купчихе, Гарин чуть было не женится на богатой купчихе-помещице Матрёне Саввишне, но вовремя сбегает от нее.

Под «недостаточностью» москвитов, вероятно, имеется в виду, что они не способны заняться собственным государственным строительством, как это пытаются делать в Республике Алтай, а мечтают о возрождении давно уже рухнувшей империи, в которое и сами не верят, а потому злятся на окружающий мир.

«Америка» как название страны в *Докторе Гарине* присутствует только в названии романа Воскова, как и наречие «по-американски». А вот прилагательное «американский» и этноним «американец» появляются как во вставных текстах, так и в основном тексте сорокинского романа. Отсутствие Америки как страны в основном повествовании может свидетельствовать о том, что в конце XXI века США уже не оказывают существенного влияния на те государства, которые существуют в восточной части России. С Америкой связано не столько настоящее и будущее, сколько прошлое. В тексте бывшего чекиста упоминается подаренный американцами Сталину унитаза. А в рассказе о чернышах подчеркивается, что они появились благодаря тому, что «КГБ удалось выкрасть американские генетические разработки по созданию суперсолдат, устойчивых к холоду и неблагоприятной климатической среде» (Там же: 397). Да еще

«ДВР закупила у американцев четыре пассажирские ракеты. Перелёт Хабаровск — Нью-Йорк за тридцать восемь минут впечатлял Гарина.

— Полечу на всемирный форум психиатров, расскажу американцам про blackjack-терапию, — говорил он, самодовольно оглаживая бороду» (Там же: 209).

Америка в *Докторе Гранина*, похоже, все еще остается мировым научным и технологическим лидером, но промышленное первенство давно уже отдала Китаю. Именно «Китай» и китайцы чаще всего упоминаются в новом романе Сорокина. Даже появление мрачных чернышей вызвано не столько украденной американской генной технологией, сколько серией конфликтов на советско-китайской границе, после которой «Политбюро одобрило создание ограниченного контингента спецвойск, способных вести боевые действия в сильные морозы, частые в Северном Китае» (Там же: 397).

В романе есть несколько текстов, которые по ходу действия приходится читать доктору Гарину. Во-первых, это роман в жанре альтернативной истории, где после смерти Сталина Лаврентий Берия захватывает власть и обеспечивает Советскому Союзу благоденствие благодаря новому эпзу, по нынешнему китайскому образцу, и свободному развитию джаза и рока. Во-вторых, это произведение неопределенного жанра, где чекист 70-х годов, найдя имя своего полного тезки в сталинских расстрельных списках, превращается в диссидента. В-третьих, это отрывок неопределенного жанра «Весенняя грызня гэбух», где рассказывается о борьбе вылезших после зимней спячки из своих берлог, выложенных человеческими черепами, Красной, Синей и Мохнатой гэбух-людоедов, диковинных зверьков, у ко-

торых узкие морды «с двойной челюстью и треугольными фасетчатыми глазами» (Там же: 449), тело покрыто чешуей, а ногошупальцы, или педальпы, как у насекомых (Гарин их воспринимает как гигантских сколопендр-многоножек). Здесь явно пародируется борьба различных группировок в путинском силовом блоке. В четвертых, это «Сказка старого снеговика», где главный герой семь месяцев в году должен прятаться в ледяной избушке, чтобы не растаять. Сразу приходит на ум образ «бункерного деда» в период длящейся уже значительно дольше семи месяцев пандемии. Здесь он уподоблен старой, обрюзгшей Мохнатой гэбухи-матери, подобно коту Леопольду из известного мультфильма, призывающей других гэбух: «Детки мои, живите дружно» (Там же: 450).

Впрочем, некоторые народы откатились даже не во времена Средневековья, а прямо в каменный век. Ближе к концу романа оставшегося в одиночестве Гарина захватывают в плен и в рабство черныши — народ, образовавшийся из искусственно выведенных морозоустойчивых и невероятно сильных солдат, предназначенных для войны против Китая. Для этого «собрали гены самых воинственных и самых морозоустойчивых народностей СССР: кавказцев, якутов и коряков» (Там же: 420). Черныши устойчивы против любых болезней, включая радиацию от ядерных взрывов, чрезвычайно плодовиты и агрессивны. Их государство, созданное после распада постпутинской России, находится в недоступных для чужаков Барабинских болотах, откуда черные и покрытые черной шерстью черныши делают набеги на людей. При этом самозародившийся язык чернышей чрезвычайно примитивен, и его не понимает ни один из соседних народов. Царство чернышей оказывается идеальным государством казарменного социализма, где все одеты одинаково, живут по приказу и даже совокупляются для деторождения по команде все в одну ночь. При этом технологии чернышей остаются на уровне каменного века, но они порой оказываются эффективны в партизанской войне против обычных людей, даже вооруженных самым современным оружием. Например, изобретенные чернышами деревянные и очень мощные арбалеты оказываются хорошим оружием для внезапного нападения, против которого обычные люди не находят щиты. Ведь «ракету радар видит, а стрелу — нет» (Там же: 401). Рабы же чернышей, которые все обречены на уничтожение, как евреи в Третьем Рейхе, по приказу своих хозяев производят деревянные смартфоны, которые внешне точно копируют настоящие смартфоны последних моделей. Здесь сразу вспоминаются «деревянные рубли», и становится понятно, что в обществе чернышей Сорокин пародирует не просто любое тоталитарное общество, но в первую очередь Советский Союз и путинскую Россию, где очень любят говорить об особой и наделенной всеми мыслимыми и немыслимыми достоинствами российской цивилизации, будто бы успешно противостоящей «тлетворному влиянию Запада». Государство чернышей — это «грозное торжество другой цивилизации, грубой, предельно витальной и мощной в своей самодостаточности». В художественном и идейном

отношении изображение «цивилизации чернышей», пожалуй, наиболее сильная и страшная часть романа. Царство чернышей — это то, к чему должна прийти путинская Россия в своем логическом развитии. По сравнению с этим тоталитарным обществом каменного века показанный Александром Солженицыным ГУЛАГ покажется санаторием. Работа рабов чернышей идет под лозунгом: «Не будете работать, будем убивать. Будете работать — не будем убивать» (Там же: 444). Но и этот лозунг — обман, так как всех рабов, подобно жертвам холокоста, ждет неминуемая гибель. Спасаться можно лишь чудом.

Спасение, по мысли Сорокина, должно прийти от белых ворон — от тех, кто непохож на окружающих и способен мыслить и действовать нестандартно. От рабства и неминуемой смерти Гарина спасает альбиноска Цбюхрр, белая ворона среди чернышей, поскольку внешне отличается от них. Но потом она все равно добровольно возвращается в родное болото, в царство чернышей, которое, правда, в будущем, быть может, разрушит зачатый ей от Гарина сын. Он способен превратиться в нормального человека и дать начало подлинно человеческому среди мрачных и злобных чернышей. А из леса заблудившегося Гарина на верный путь к спасительному Хабаровску, центру Дальневосточной Республики, выводит мистический белый ворон, показывая путь спасения. В Уральской республике преобладает влияние Китая, а ДВР — Японии: «В Екатеринбурге, где говорили по-русски и по-китайски, Гарина ждали в реабилитационной клинике профессора Горохова, в Хабаровске, говорящем по-русски и по-японски, Платона Ильича хорошо знал главврач нового огромного госпиталя, русский японец Борис Широширович Мотидзуки, для японских коллег и больных — Мотидзуки-сан» (Там же: 208). Свой выбор в пользу Хабаровска Гарин объяснил просто: «...там больше интеллигенции, космофлот и здоровая японская еда. Жирную китайскую пищу он не жаловал» (Там же: 209). Именно в Хабаровске, столице Дальневосточной республики, главный герой обретает пристанище и покой и воссоединяется со своей возлюбленной. А все потому, что ДВР находится под защитой цивилизованных японцев и там все еще помнят о демократических протестах путинской эпохи (в городе есть «улица Фургала», а в городском дворце культуры демонстрируют номер «Петрушки, побеждающие Годзиллу Кремлёвскую»). Остается надежда, что из Нового Средневековья на территории России что-то позитивное для человека еще может зародиться, но только при помощи с Востока — если не китайцев, то японцев.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Бердяев Николай. *Новое средневековье. Размышление о судьбе России и Европы*. Берлин: Обелиск, 1924.
- Волчек Дмитрий. «Голод — не снег. Владимир Сорокин — о путешествии доктора Гарина. Интервью». *Радио свобода* 18 мая 2021 (<https://www.svoboda.org/a/31258859.html>)
- Мориц Юнна. «Баллада о летчике» ([http://www.morits.ru/cntnt/ne\\_dlya\\_pe/ballada\\_o\\_1.html](http://www.morits.ru/cntnt/ne_dlya_pe/ballada_o_1.html))

- Сорокин Владимир. *Сахарный Кремль*. Москва: АСТ, 2019.  
 Сорокин Владимир. *Доктор Гарин: роман*. Москва: АСТ; CORPUS, 2021.  
 Хлебников Велимир. *Собрание сочинений*. В 6 тт. / Под ред. Р.В. Дуганова. Т. 4. Москва: ИМЛИ РАН, 2003.

## REFERENCES

- Berdyaev Nikolaj. *Novoe srednevekov'e. Razmyshlenie o sud'be Rossii i Evropy*. Berlin: Obelisk, 1924.  
 Hlebnikov Velimir. *Sobranie sochinenij*. V 6 tt. / Pod red. R.V. Duganova. T. 4. Moskva: IMLI RAN, 2003.  
 Moric Yunna. «Ballada o letchike» ([http://www.morits.ru/cntnt/ne\\_dlya\\_pe/ballada\\_o\\_1.html](http://www.morits.ru/cntnt/ne_dlya_pe/ballada_o_1.html))  
 Sorokin Vladimir. *Saharnyj Kreml'*. Moskva: AST, 2019.  
 Sorokin Vladimir. *Doktor Garin: roman*. Moskva: AST; CORPUS, 2021.  
 Volchek Dmitrij. «Golod — ne sneg. Vladimir Sorokin — o puteshestvii doktora Garina. Interv'yu». *Radio svoboda* 18 maya 2021 (<https://www.svoboda.org/a/31258859.html>)

Борис Соколов

НОВА ГЕОПОЛИТИКА У НОВОМ РОМАНУ ВЛАДИМИРА СОРОКИНА

Резиме

Аутор разматра роман Владимира Сорокина *Доктор Гарин* са становишта рефлексивна геополитичких реалности фантастичне будућности у самом роману, а у односу на Русију са краја XXI века, као и њихову повезаност са данашњим политичарима и политиком. Приказана је и веза између новог романа и других дела Владимира Сорокина, а пре свега веза са *Мећавом*, одакле и долази главни лик романа. Писац слика Нови средњи век у Русији, где непрестано бесне унутрашњи ратови, укључујући и употребу нуклеарног оружја. Овде постоји сопствена ниша чак и за племена, која се налазе у стадијуму развоја каменог доба, иако су створила потпуно тоталитарно друштво, у поређењу са којим ће се ГУЛАГ који је показао Александар Солжењицин, чинити као санаторијум „Алтајски кедрови“, у коме се одмара и лечи „величанствена осморка“ клонова политичара прве деценије XX века, коју креира Сорокинова машта — од Владимира Путина до Шинза Абеа. Спасење човечанства писац види у „белим вранама“, које постоје у сваком друштву и које могу указати на пут спасења.

*Кључне речи:* Владимир Сорокин, геополитика, Нови средњи век, бела врана, руска књижевност XXI века.

Валентина Кудрявцева  
Уральский федеральный университет  
им. первого Президента России Б. Н. Ельцина  
remidosi@gmail.com

Valentina Kudriavtseva  
Ural Federal University  
remidosi@gmail.com

## ОБРАЗ ВЕЛИКОГО ИНКВИЗИТОРА Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО: ДИНАМИКА ИНТЕРПРЕТАЦИЙ

### THE IMAGE OF THE GRAND INQUISITOR BY F. M. DOSTOEVSKY: DYNAMICS OF INTERPRETATIONS

В статье анализируются основные интерпретации образа Великого Инквизитора, рассматриваются ключевые акценты в рефлексиях русских и зарубежных исследователей, включая классическую критику В. В. Розанова и Н. А. Бердяева. Одной из точек притяжения интереса к образу Великого Инквизитора по-прежнему является внутренний конфликт героя, его кризис веры, имплицитно экстраполированный на социальную сферу как институциональный кризис. Многообразие интерпретаций демонстрирует актуальность образа Великого Инквизитора как воплощения архетипа власти. В современной концепции П. Слотердайка Великий Инквизитор выступает как носитель цинического сознания и манипулятор ценностями, открывая новую оптику для осмысления.

*Ключевые слова:* Великий Инквизитор, Достоевский, Слотердаjk, цинизм, власть.

The article analyzes the main interpretations of the image of The Grand Inquisitor, also it examines the key accents in the reflections of Russian and foreign researchers, including the classical criticism of Rozanov and Berdyaev. One of the points of interest attraction to the image of The Grand Inquisitor is still the internal conflict of the hero, his crisis of faith, which implicitly extrapolated to the social sphere as an institutional crisis. The variety of interpretations demonstrates the relevance of The Grand Inquisitor image as the embodiment of the archetype of power. In the modern concept of P. Sloterdijk the Grand Inquisitor as a cynical consciousness actor and manipulator of values, opening up new optics for comprehension.

*Keywords:* The Grand Inquisitor, Dostoevsky, Sloterdijk, Cynicism, Power.

«Легенда о великом инквизиторе» есть один из самых драгоценных перлов, созданных русской литературой.

(С.Н. Булгаков)

2021 год в России прошел под эгидой празднования юбилея Ф. М. Достоевского. В честь 200-летия со дня рождения выдающегося писателя состоялись культурные и научные мероприятия не только по всей стране, но и далеко за ее пределами, что подтверждает статус Достоевского как самого цитируемого русского автора в мировом масштабе.

Философский роман *Братья Карамазовы* стал заключительным этапом в творчестве Ф. М. Достоевского, оказавшего неоспоримое влияние на мировую культуру. Второй век подряд не утихают связанные с этим произведением дискуссии, периодически актуализирующие пророческий характер романа. Притча о Великом Инквизиторе стала одной из самых обсуждаемых тем, затрагивающих фундаментальные философские проблемы.

Существуют разные мнения о создании образа Великого Инквизитора Ф. М. Достоевским. Например, позиция, что используемый Достоевским исторический фон и персонаж Великого Инквизитора были вдохновлены драмой Шиллера *Дон Карлос* (Иванчич 2001) или предположение, что при создании образа кардинала Ф. М. Достоевский испытывал влияние прочитанной книги А. М. Иванцова-Платонова *О римском католицизме и его отношениях к православию* (Дергачева 2021). Сам Ф. М. Достоевский упоминает своего современника Доне Карлоса-младшего: «Дон Карлос, родственник графа Шамбора, тоже рыцарь, но в этом рыцаре виден Великий Инквизитор. Он пролил реки крови ad maiorem gloriam Dei и во имя Богородицы, кроткой молельщицы за людей, «скорой заступницы и помощницы», как именует ее народ наш» (Достоевский 1994: 106).

Скорее всего, Великий Инквизитор не имеет конкретного исторического прототипа, его образ отражает черты властных политиков из разных исторических эпох.

Принято считать, что фигура Великого Инквизитора отождествляет все негативные аспекты католичества (особенно это характерно для представителей русской религиозной философской мысли). Обратим внимание на другие сущностные характеристики образа Великого Инквизитора, которые отметили исследователи творчества Ф. М. Достоевского, проследим генезис этих представлений.

Благодаря В. В. Розанову начинается активная рефлексия образа Великого Инквизитора и после выхода в 1894 году первого издания *Легенды о Великом Инквизиторе Ф. М. Достоевского. Опыт критического комментария В. Розанова* оживляется полемика о смысле поэмы.

Ф. М. Достоевский использует формат именно религиозной притчи, чтобы продемонстрировать амбивалентность христианства, парадоксальным образом соединяющее и высокое представление о человеке, и недо-

рие к нему, выраженное в религиозном и светском контроле. Пока человек позволяет себе быть слабым, найдутся желающие управлять судьбой человечества на земле. Из слов Великого Инквизитора следует невозможность счастливой жизни человека по заветам Христа, следовательно, разрешается прибегать к другим основаниям:

«Христос принес на землю истину; Инквизитор же говорит, что земная жизнь человека управляется законом страдания, вечного убегания от него или, когда это невозможно, — вечного следования по пути наименьшего страдания. Между истиною, которая безотносительна и присуща только абсолютному Богу, и между этим законом страдания, которому подчинен человек вследствие относительности своей природы, лежит непереступаемая бездна. Пусть, кто может, влечет человека по пути первой; он будет следовать всегда по пути второго. Это именно и высказывает Инквизитор: не отрицая высоты принесенной Спасителем истины, он отрицает только соответствие этой истины с природою человека и, с тем вместе, отрицает возможность следования его за ней» (Розанов 1996: 72).

Это легитимация права на управление душами, которое традиционно присваивала религия.

В интерпретации С. Франка Великий Инквизитор предстает как скрытый атеист, сострадающий слабости среднего человека. (О том, что Великий Инквизитор по сути является атеистом, заявлял и сам Ф. М. Достоевский на литературном утре перед чтением пятой главы *Братьев Карамазовых* (Достоевский 1991: 297).

Для С. Франка проблема жизни, а не проблема свободы в легенде является ключевой. По его мнению, задача Великого Инквизитора — воплотить идею земного рая, признаком которого является противостояние духа и покоя. Дух — это трагедия человеческой жизни. Дихотомия человеческой экзистенции заключена в соблазне освобождения от духовных тревог и потенции свободы:

«С точки зрения этой врожденной потребности к неограниченной внутренней свободе, тяга к простодушному блаженству, как к абсолютному покою духовного равновесия — ничто иное как выражение апатии, тяготения к духовной смерти. Правда, говорится в речи Великого Инквизитора, что люди — прирожденные бунтари, но бунтари слабые, трусливые, рабские. Больше всего их страшит бремя их собственной ответственности; они — стадные животные, которым дает удовлетворение только подражание, однообразии приписанного всем мышления.»

В этом смысле идеал земного рая неосуществим. Цена свободы — ответственность, цена познания — драма добра и зла, и подавляющее большинство людей не готовы к такой ноше. Поэтому Великий Инквизитор принимает вызов:

«Спасение означает для него избавление человека от всяческого трагизма, от борьбы и междоусобицы, от сомнений и мук совести, т. е. осуществление и увековечение наивного, простодушного младенческого самосознания, находящегося по ту сторону добра и зла» (Франк 1976).

Что является подлинным мотивом для Великого Инквизитора? Идея спасения человечества, которую он манифестирует, оправдываясь перед Христом? С. Франк подмечает, что выбранный персонажем путь сверхчеловека требует презрения к человечеству: «... этим оправдывает Великий Инквизитор свое намерение вести человечество к тупому блаженству духовного самоуничтожения; отсюда же он черпает и свою уверенность в достижимости этой цели» (Франк 1976).

Для Л. И. Шестова важно обозначить, что Ф. М. Достоевский умолчал о том, что Великий Инквизитор сам становится жертвой своего обмана, выдавая ложь за истину, ведь не пастухи нужны стаду, а стадо нужно пастухам:

«Что случилось бы с великим инквизитором, если б он не имел гордой веры, что без него погибло бы все человечество? Что сделал бы он со своей жизнью? И вот, глубокий старец, проникающий своим изощренным умом во все тайны нашего существования, не умеет (может быть, делает вид, что не умеет) видеть одного — самого для него главного. Он не знает, что не народ ему, а он народу обязан верой, той верой, которая хоть отчасти оправдывает в его глазах его длинную, унылую, мучительную и одинокую жизнь. Он обманул народ своими рассказами о чудесах и тайнах, он принял на себя вид всезнающего и всепонимающего авторитета, он называл себя наместником Бога на земле. Народ доверчиво принял эту ложь, ибо и не нуждался в правде, не хотел ее знать; но старик кардинал, со всем своим почти вековым опытом, с изощренным пытливым и неустанной мыслью умом, не заметил, что и сам стал жертвой своего обмана, вообразил себя благодетелем человечества. Ему этот обман нужен был, ему неоткуда было получить веру в себя, и он принял ее из рук презираемой им, ничтожной толпы...» (Шестов 1993).

С. Н. Булгаков считает, что в образе Великого Инквизитора Достоевский воплотил тяготы и сомнения своих современников:

«...сын XVI века оказывается способным вместить самые тягостные сомнения наших дней, полновластный деспот с безудержной отвагой, с карамазовской дерзостью ставит проблему демократии и социализма. Инквизитор исповедует свою веру или, точнее, свое неверие в человечество, которое не может жить, по его мнению, своим умом и своею совестью» (Булгаков 1993: 33).

Для А. Л. Волынского очевидны параллели между главным действующим лицом поэмы и рассказчиком поэмы, которые мастерски намечает Достоевский. Амбивалентность Великого Инквизитора с явным богохульством во имя любви к людям и скрытым в сердце богофильстве становится основанием для противоречий, похожих на противоречия, с которыми столкнулся Иван Карамазов. Образы Великого Инквизитора и Ивана Карамазова сливаются:

«Для Великого Инквизитора, как и для Ивана Карамазова, нет ни Бога, ни мира, а есть только благородная функция религии, заволакивающая оскорбительную пустоту жизни очаровательными обманами. Во всем, что он хочет дать людям с гордой высоты своей, есть одна реальная сила — хлеб,

все же остальное есть гипнотизация придуманными благородными идеями, продуманность которых должна оставаться тайною в руках мудрых правителей» (Волинский 2011: 315).

В концепции Н. А. Бердяева артикулируется внеисторичность Великого Инквизитора. Образ Великого Инквизитора воплощает в себе худшие черты государства и церкви.

Одинаково опасны для веры атеизм, позитивизм, социализм и «заземленное» католичество. Не имеет значения, кто или что вещает от имени Великого Инквизитора, будь то Церковь или государство, власть светская или священная, любая власть, отнимающая свободу и проектирующая будущее по своему усмотрению:

«Великий Инквизитор все хитрости употребляет и единый дух его равно проявляется, как в образе консерватизма, охраняющего старые полезности, государственную крепость, устроившую некогда человеческую жизнь, так и в образе революционизма, создающего новые полезности, новую социальную крепость, в которой жизнь человеческая окончательно будет устроена на благо всем» (Бердяев 1907).

Богоборчество Великого Инквизитора не только свидетельствует о его нелюбви к Богу, но и показывает готовность стать новым богом — новым царем земным, пусть даже несчастным, «который сделает счастливыми миллионы младенцев, отняв у них свободу» (Бердяев 1907). Великий Инквизитор представлен Достоевским как идеальный и трагический персонаж.

А. Мацейне убежден, что через образ Великого Инквизитора Достоевский раскрывает начало, противоположное Христу, которое сознательно изображается писателем в виде конкретного человека. Возраст инквизитора символизирует долгую жизнь, должность — внешний аспект Церкви, одежда в виде монашеской рясы — внутренний аспект силы духа.

«Инквизитор — противоположность Христа. Однако он — не негодяй. Он — идеалист. И хотя этот его идеализм демонический, коверкающий совесть человека, его свободу и его выбор, всё-таки это — идеализм» (Мацейне 1999: 133).

А. Мацейне отмечает, что во имя своего идеала Великий Инквизитор принял грехи слабых и стал их искупителем, что на наш взгляд, является аллюзией на самого Христа.

«Отказ инквизитора от Христа окончателен. Решение принять противоположность Христа сделалось бесповоротным. Именно поэтому инквизитор, несмотря даже на то, что после поцелуя Христа концы его губ задрожали, остается верным своей прежней установке. Как человек он тронут милосердным действием Христа, но как представитель духа пустыни остается на прежнем пути лжи и обмана, который ведет к уничтожению и в небытие. Раскрывая свою тайну, инквизитор предстает как истинный отрицатель Христа и сущностный носитель антихристового начала» (Мацейне 1999: 154–155).

В представлении Н. О. Лосского Великий Инквизитор тоже окончательно отказывается от Христа и действует путем принижения идеала, выступая своего рода титаническим богоборцем (Лосский 1953).

Р. Джулиани соотносит образ Великого Инквизитора с образом Антихриста, который релевантен своей эпохе:

«... он становится своего рода дьявольским евангелистом, автором своеобразного евангелия от Антихриста — евангелия, которое принадлежит двум авторам — ему и Ивану, причем Иван, даже и в ономастическом смысле, предстает кем-то вроде четвертого евангелиста, приспособляющего свое евангелие к трем синоптическим в повествовании об искушении в пустыне. Это вершина полисемантики образов Достоевского, делающей тщетными поиски идентичности этого персонажа» (Джулиани 2019: 112–113).

Следует отметить, что практика репрезентации образа Великого Инквизитора как Антихриста довольно распространена. (см. обзор работ у К. Г. Исупова, 1995).

Т. Иванчич рассмотрела поэму как своего рода «дуэль России и Европы» в представлениях Ф. М. Достоевского и отметила ряд аллюзий на события XIX века:

«У Достоевского в образе католического инквизитора, мрачного владыки, который хочет управлять совестью, разумом и чувствами верующих, прочитывается тот гнев, который охватил Пия IX, бессильного завоевать власть над миром. Слова инквизитора, обращенные к Христу: “Зачем ты пришел теперь, чтобы мешать нам?”, обращены ко всем тем немногим, кто выступил против насилия властей» (Иванчич 2001).

В образе Христа Достоевский воплощает Россию, в образе инквизитора — Запад, противостояние расширяется до вопросов о вере и безверии, о филантропии и мизантропии, это дуэль духовности и бездуховности. В лице Великого Инквизитора Достоевский критикует отрицательные черты западной цивилизации.

В. В. Бибихин полагает, что в определенной степени образ Великого Инквизитора есть саморепрезентация писателя. Великий Инквизитор не бунтарь, а воин, который становится драйвером истории. Великий Инквизитор — Великий Манипулятор, который понимает цену свободы и цену своего осознанного выбора.

«Броситься в руки истинного Бога, бросив вызов богу слишком чело-вечному: вот весь Великий инквизитор (но и Достоевский). По крайней мере он видит истинную ситуацию человека широко открытыми глазами. Тотальный тиран? Враг Бога? Но Богом принятый! — Немного смешно и довольно-таки глупо выставлять Достоевского морализующим наставником послуш-ных масс. Смешно и глупо как раз потому, что Достоевский оказался спосо-бен вглядеться в это свое лицо и выставил его в инквизиторе» (Бибихин 1994).

Немецкий философ и культуролог П. Слотердаик рассматривает фигуру Великого Инквизитора в рамках своей концепции цинизма как про-

свещенного ложного сознания. Автор помещает героя поэмы в паноптикум циников, чтобы проанализировать архетипы цинического сознания на примере исторических личностей и литературных персонажей.

Великий Инквизитор представляет собой зарождение современной формы политического цинизма, это репрезентация образа консервативно-го политика и идеолога XIX века.

«В речи описанного Достоевским кардинала, произнесенной перед сохраняющим молчание узником, мы обнаруживаем истоки современного учения о институтах, которое в этом — и, вероятно, только в этом — месте с уникальной откровенностью признает свою циническую основу, построенную на сознательном, ссылающемся на необходимость обмане» (Слотердаjk 2001: 214).

Великий Инквизитор, действующий по формуле «ведает, что творит», принимает власть как самопожертвование, ведь во имя Бога приходится лгать народу ради блага этого народа. Для Слотердайка в этом коренится парадокс современного консерватизма:

«Понятие свободы, как то ведомо Великому Инквизитору, образует ключевой пункт в системе подавления и угнетения: чем более эта система репрессивна (инквизиция и т. п.), тем интенсивнее нужно вколачивать в головы риторику свободы. Именно это — отличительный знак всякого современного консерватизма как на Востоке, так и на Западе; все они избирают своей основой пессимистическую антропологию, согласно которой стремление к свободе есть не более как опасная иллюзия, чистый порыв, лишенный какой бы то ни было субстанции, - порыв, который замазывает и скрывает необходимость и неустранимость институционального («связанного») характера человеческой жизни» (Слотердаjk 2001: 215).

Заклучить сделку с дьяволом, принеся на алтарь свое несчастное сознание и расколотую совесть, во имя счастливого будущего человечества, значит, принять людей такими, какие они есть, то есть стать реалистом, опираясь на знание и власть.

Для П. Слотердайка Великий Инквизитор — примета эпохи:

«Его мышлением владеют два противоположных мотива, которые спорят друг с другом и в то же время обуславливают друг друга. Как реалист (позитивист), он оставил позади дуализм добра и зла; как человек, верящий в утопию, он тем крепче и отчаяннее придерживается этого дуализма. Наполовину он — аморалист, наполовину — гиперморалист; с одной стороны — циник, с другой — мечтатель; здесь — свободен от всяких угрызений совести, там — связан в конечном счете с идеей добра. На практике он не боится никакой жестокости, никакой подлости, никакого обмана; в теории же он предан высочайшим идеалам. Действительность воспитала его циником, прагматиком и стратегом; однако, исходя из своих намерений, он чувствует себя воплощением добра. В этой разорванности и двуличии мы узнаем основополагающую структуру “реалистических” Великих Теорий XIX века» (Слотердаjk 2001: 221).

Соединение цинизма средств с морализмом целей в XIX веке породило первую форму современного цинического сознания и Ф. М. Достоевский создает образ Великого Инквизитора, чтобы убедительно продемонстрировать скрытую технологию власти: использовать истину, чтобы лгать. Фигура Великого Инквизитора в этом смысле выступает прототипом «современного (политического) циника» (Слотердаjk 2001: 220).

Подводя итоги, следует отметить, что динамика интерпретаций образа Великого Инквизитора Ф. М. Достоевского носит нелинейный характер. Вариативность представлений содержательно концентрируется вокруг основной темы, связанной с дихотомией светского и сакрального. Но многозначность образа Великого Инквизитора Достоевского позволяет продолжить интеллектуальный поиск в сфере интерпретации философам, филологам, культурологам и представителям других научных направлений с новых ракурсов, что может стать темой для дальнейшего исследования.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Бердяев Николай. «Великий Инквизитор». Бердяев Николай. *Новое религиозное сознание и общественность*. Санкт-Петербург, 1907: 1–32. <<http://www.vehi.net/berdyaev/velinkv.html>> 16.10.2021.
- Бибихин Владимир. «Две легенды, одно видение: инквизитор и антихрист». *Искусство кино* 4 (1994). <[http://www.bibikhin.ru/dve\\_legendi](http://www.bibikhin.ru/dve_legendi)> 10.10.2021.
- Булгаков Сергей. «Иван Карамазов как философский тип (о романе Достоевского “Братья Карамазовы”»)». Булгаков Сергей. *Сочинения*. В 2 т. Т. II. Избранные статьи. Москва: Наука, 1993.
- Волынский Аким. *Достоевский: философско-религиозные очерки*. СПб.: ООО Издательский дом «Леонардо», 2011.
- Дергачева Ирина. «Прецедентный интертекст в поэме «Великий инквизитор». *Проблемы исторической поэтики* 19/2 (2021): 125–140. <[https://poetica.pro/files/redaktor\\_pdf/1620247079.pdf](https://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1620247079.pdf)> 17.10.2021.
- Джулиани Рита «“Великий Инквизитор”: текст и контекст» /Перевод с итальянского Лебедевой О. Б. *Достоевский: материалы и исследования* 22 (2019): 103–119. <<https://elibrary.ru/item.asp?id=42804495>> 16.10.2021.
- Достоевский Фёдор. «Вступительное слово, сказанное на литературном утре в пользу студентов С.-Петербургского университета 30 декабря 1879 г. перед чтением главы “Великий инквизитор”». Достоевский Фёдор. *Собрание сочинений*. В 15 т. Т. 10. Ленинград: Наука, 1991.
- Достоевский Фёдор. *Дневник писателя. 1976 год. Март*. Достоевский Фёдор. *Собрание сочинений*. В 15 т. Т. 13. Санкт-Петербург.: Наука, 1994.
- Иванчич Тамара. «Дуэль России и Европы в “Легенде о Великом Инквизиторе” Достоевского». *Пограничные культуры между Востоком и Западом (Россия и Испания) [Сборник]*. Санкт-Петербург: Б/и, 2001: 144–122. <[https://www.booksite.ru/fulltext/dos/toj/evs/kii/dostojevskii\\_f/sbor\\_stat/91.htm](https://www.booksite.ru/fulltext/dos/toj/evs/kii/dostojevskii_f/sbor_stat/91.htm)> 12.10.2021.
- Исупов Константин. «Русский Антихрист: сбывающаяся антиутопия». *Антихрист (Из истории отечественной духовности): Антология* /Сост. Комментар. А. С. Гришина, К. Г. Исупова. Москва: Высш. шк. 1995.
- Лосский Николай. *Достоевский и его христианское миропонимание*. Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1953. <<http://dostoevskiy-lit.ru/dostoevskiy/bio/losskij-hristianskoe-miroponimanie/glava-vii-hristianskie-veroisповедaniya.htm>> 10.10.2021.
- Мацейна Антанас. *Великий инквизитор* /Пер. с литов. Т. Ф. Корнеевой-Мацейнене. Санкт-Петербург: Алетейя, 1999.

- Розанов Василий. *Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского*. Розанов Василий. *Собрание сочинений. Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского. Лит. очерки. О писательстве и писателях* / Под общ. ред. А. Н. Николюкина. Москва: Республика, 1996.
- Слотердайт Петер. *Критика цинического разума* / Перевод с нем. А. В. Перцева. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2001.
- Франк Семён. «Легенда о великом инквизиторе». *Вестник русского христианского движения* 117/1 (1976). Париж — Нью-Йорк—Москва. <[http://www.odinblago.ru/frank\\_legenda/](http://www.odinblago.ru/frank_legenda/)> 16.10.2021.
- Шестов Лев. *Достоевский и Ницше (Философия трагедии)*. Шестов Лев. *Избранные сочинения*. Москва: Издательство «Ренессанс», 1993. <<https://nietzsche.ru/look/century/dostoevski/?curPos=4>> 16.10.2021.

## REFERENCES

- Berdyayev Nikolaj. «Velikij Inkvizitor». Berdyayev Nikolaj. *Hovoe religioznoe soznanie i obshchestvennost'*. Sankt-Peterburg, 1907: 1–32. <<http://www.vehi.net/berdyayev/velinkv.html>> 16.10.2021.
- Bibihin Vladimir. «Dve legendy, odno videnie: inkvizitor i antihrist». *Iskusstvo kino* 4 (1994). <[http://www.bibikhin.ru/dve\\_legendi](http://www.bibikhin.ru/dve_legendi)> 10.10.2021.
- Bulgakov Sergej. «Ivan Karamazov kak filosofskij tip (o romane Dostoevskogo “Brat’ya Karamazovy”»)». Bulgakov Sergej. *Sochineniya*. V 2 t. T. II. Izbrannye stat’i. Moskva: Nauka, 1993.
- Dergacheva Irina. «Precedentnyj intertekst v poeme «Velikij inkvizitor». *Problemy istoricheskoy poetiki* 19/2 (2021): 125–140. <[https://poetica.pro/files/redaktor\\_pdf/1620247079.pdf](https://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1620247079.pdf)> 17.10.2021.
- Dostoevskij Fyodor. «Vstupitel’noe slovo, skazannoe na literaturnom utre v pol’zu studentov S.-Peterburgskogo universiteta 30 dekabrya 1879 g. pered chteniem glavy “Velikij inkvizitor”». Dostoevskij Fyodor. *Sobranie sochinenij*. V 15 t. T. 10. Leningrad: Nauka, 1991.
- Dostoevskij Fyodor. *Dnevnik pisatelya. 1976 god. Mart*. Dostoevskij Fyodor. *Sobranie sochinenij*. V 15 t. T. 13. Sankt-Peterburg.: Nauka, 1994.
- Dzhuliani Rita «“Velikij Inkvizitor”: tekst i kontekst» /Perevod s ital’yanskogo Lebedevoy O. B. *Dostoevskij: materialy i issledovaniya* 22 (2019): 103–119. <<https://elibrary.ru/item.asp?id=42804495>> 16.10.2021.
- Frank Semyon. «Legenda o velikom inkvizitore». *Vestnik russkogo hristianskogo dvizheniya* 117/1 (1976). Parizh–N’yu-York–Moskva. <[http://www.odinblago.ru/frank\\_legenda/](http://www.odinblago.ru/frank_legenda/)> 16.10.2021.
- Isupov Konstantin. «Russkij Antihrist: sbyvayushchayasya antiutopiya». *Antihrist (Iz istorii otechestvennoj duhovnosti): Antologiya* / Sost. Komment. A. S. Grishina, K. G. Isupova. Moskva: Vyssh. shk. 1995.
- Ivanchich Tamara. «Duel’ Rossii i Evropy v “Legende o Velikom Inkvizitore” Dostoevskogo». *Pogranichnye kul’tury mezhdru Vostokom i Zapadom (Rossiya i Ispaniya)* [Sbornik]. Sankt-Peterburg: B/i, 2001: 144–122. <[https://www.booksite.ru/fulltext/dos/toj/evs/kii/dostojevskii\\_f/sbor\\_stat/91.htm](https://www.booksite.ru/fulltext/dos/toj/evs/kii/dostojevskii_f/sbor_stat/91.htm)> 12.10.2021.
- Losskij Nikolaj. *Dostoevskij i ego hristianskoe miroponimanie*. N’yu-York: Izd-vo im. SHekhova, 1953. <<http://dostoevskiy-lit.ru/dostoevskiy/bio/losskij-hristianskoe-miroponimanie/glava-vii-hristianskie-veroisповедaniya.htm>> 10.10.2021.
- Macejna Antanas. *Velikij inkvizitor* / Per. s litov. T. F. Korneevoy-Macejnene. Sankt-Peterburg: Aletejya, 1999.
- Rozanov Vasilij. *Legenda o Velikom inkvizitore F. M. Dostoevskogo*. Rozanov Vasilij. *Sobranie sochinenij. Legenda o Velikom inkvizitore F. M. Dostoevskogo. Lit. ocherki. O pisatel’stve i pisatelyah* / Pod obsch. red. A. N. Nikoljukina. Moskva: Respublika, 1996.
- Shestov Lev. *Dostoevskij i Nicshе (Filosofiya tragedii)*. Shestov Lev. *Izbrannye sochineniya*. Moskva: Izdatel’stvo «Renessans», 1993. <<https://nietzsche.ru/look/century/dostoevski/?curPos=4>> 16.10.2021.

Sloterdajk Peter. *Kritika cinicheskogo razuma*/Perevod s nem. A. V. Perceva. Ekaterinburg: Izd-vo Ural. un-ta, 2001.

Volynskij Akim. *Dostoevskij: filosofsko-religioznye ocherki*. SPb.: ООО Izdatel'skij dom «Leonardo», 2011.

Валентина Кудрјавцева

ЛИК ВЕЛИКОГ ИНКВИЗИТОРА Ф. М. ДОСТОЈЕВСКОГ:  
ДИНАМИКА ИНТЕРПРЕТАЦИЈЕ

Резиме

У чланку се анализирају главна тумачења лика Великог инквизитора, испитују се кључне тачке у размишљањима руских и страних истраживача, укључујући класичну критику В. В. Розанова и Н. А. Берђајева. Једно од главних тежишта интересовања за лик Великог инквизитора и даље остаје јунаков унутрашњи конфликт, његова криза вере, имплицитно екстраполирана на социјалну сферу као институционална криза. Разноликост тумачења показује актуалност лика Великог инквизитора као отелотворења архетипа моћи. У савременом концепту П. Слотердајка Велики инквизитор иступа као носилац циничне свести и манипулатор вредностима, отварајући нову оптику тумачења.

*Кључне речи:* Велики инквизитор, Достојевски, Слотердајк, цинизам, власт.

Зифа Темиргазина  
Павлодарский педагогический университет  
temirgazina\_zifa@pspu.kz

Zifa Temirgazina  
Pavlodar Pedagogical University  
temirgazina\_zifa@pspu.kz

## НАРОДНАЯ ДЕМОНОЛОГИЯ В ПОЭЗИИ ПАВЛА ВАСИЛЬЕВА

### FOLK DEMONOLOGY IN PAVEL VASILIEV'S POETRY

«Русская демониана» имеет длительную историю литературного воплощения, которая вызывает постоянный интерес литературоведов, культурологов, антропологов, этнографов. Она является частью общей проблемы взаимоотношений фольклора и литературы как двух различающихся в семиотическом плане систем. В статье исследуются особенности отражения персонажей «низшей» славянской демонологии в творчестве русского советского поэта Павла Васильева (1910–1937). Установлено, что одним из наиболее непосредственных способов отражения славянской демонологии в художественном тексте является использование фольклорно-мифологических персонажей в качестве действующих лиц, или героев произведения. Так, наиболее распространенный и обобщенный тип демонического персонажа черт выступает в роли комического действующего лица — мелкого пакостника, вредителя колхозного дела и кулацкого сторонника. Поэтический мир Васильева населен и другими демоническими персонажами: в нем живут Лихо, Илья-пророк, баба-яга и т. д. Они выступают источником создания словесной образности в поэтике его произведений. Если демонологические персонажи как герои произведений подвержены внешним трансформациям, в первую очередь идеологическим, то их использование в функции образных средств определяется исключительно внутренним художественно-эстетическим чутьем поэта. Васильев не просто «вкрапляет» фольклорные элементы в тексты своих произведений, но делает их органической частью своей художественно-эстетической системы. Характерной чертой его поэзии является функционирование персонажей казахской народной демонологии. Эта черта отражает транскультурность поэтического мира Васильева, в которой симбиотически сосуществуют две культуры: русская и казахская. Васильев моделирует свой поэтический мир, в котором гармонично сосуществуют обычные люди и мистические персонажи, а привычные предметы выглядят таинственно и нереально.

*Ключевые слова:* демонологический персонаж, Павел Васильев, черт, Лихо, казахская демонология.

Russian demonological works have a long history of manifestation in literature that is of interest of literary critics, cultural scientists, anthropologists and ethnographers. They are a part of a common problem of both folklore and literature interaction being different

in semiotics systems. In the present article the peculiarities of manifestation of lowest Slavic demonology in works of a Russian Soviet poet Pavel Vasiliev (1910–1937) have been viewed. It has been stated that one of the direct ways of Slavic demonology manifestation in fiction is the use of folk and mythological characters. So, a popular demonic character is a devil acting as a wretch, a collective farm wrecker and a kulaks supporter. In Vasiliev's poetry there are many other devilish characters like Likho, Ilya-prophet, baba-yaga etc. They are used for making word imagery in his poetry. If demonic characters are submitted to external transformations, primarily to ideological ones, so they are used in making imagery only thanks to poet's internal artistic and aesthetic sense. Vasiliev not only inserts folk elements in his own texts but also makes the last a part of his artistic aesthetic system. One feature of his poetry is Kazakh folk demonology functioning. This feature reflects intercultural character of Vasiliev's poetry where two Russian and Kazakh cultures symbiotically co-exist. Vasiliev shapes his poetic world in the way where ordinary people and mystical characters co-exist and usual things look mysterious and unreal.

*Keywords:* demonic character, Pavel Vasiliev, devil, Likho, Kazakh demonology.

## Введение

Известный славист Памела Дэвидсон отмечает специфическую черту русской литературы — «одержимость демоническим» (Davidson 2000). Проблема отражения народной демонологии в русской литературе вызывает постоянный интерес зарубежных и российских ученых. Книга *Russian literature and its demons* (*Русская литература и ее демоны*), редактором которой является Дэвидсон, включает работы зарубежных славистов, специалистов по русской литературе Ф. Вигзелл, К. Платта, Дж. Граффи, Р. Рида и др., в которых исследуется «русская демониана», начиная с фольклорных демонологических образов и заканчивая литературными воплощениями демонов в творчестве А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя и М. Ю. Лермонтова (*Russian literature and its demons* 2000). Ученые анализируют тенденции отражения народной демонологии в русской прозе первых десятилетий XIX века в сопоставлении с творчеством Проспера Мериме (Хаджиева — Товсултанова 2016). Пристальное внимание исследователей в плане отражения народной демонологии вызывает творчество Н. В. Гоголя, особенно повести *Вий*, *Сорочинская ярмарка*, *Ночь перед Рождеством* и т. п. (Софронова 2010; Подорога 2018 и др.). Еще одним объектом внимания ученых с точки зрения воплощения демонического начала является творчество М. Ю. Лермонтова. У. Дж. Лизербарроу полагает, что Печорин, главный герой романа Лермонтова, — это воплощение демона, холодного, безжалостного, бездушного (Leatherbarrow 2004). Мифологические персонажи восточнославянского фольклора и специфика их воплощения в *Малороссийских былях и небылицах* О. М. Сомова рассматриваются в статьях О. И. Тимановой (2007), Н. И. Кузнецовой (2019).

В творчестве поэтов, писателей, художников переломной эпохи конца XIX — начала XX века «русская демониана» получила новое развитие. О мифопоэтике Серебряного века пишет в своей монографии И. А. Кребель (2010). Инфернальные персонажи и фольклорные мотивы, в том числе вос-

точные, воплощенные поэтами Серебряного века А. А. Блоком, Ф. К. Сологубом и писателем А. М. Ремизовым, рассматривает Е. В. Калимуллина (2014).

Демонология как семиотическая система стала темой нескольких международных научных конференций, проходивших в Российском государственном гуманитарном университете (г. Москва). Материалы этих конференций регулярно издавались и освещались в научной периодике (Демонология как семиотическая система 2016; Христофорова 2020 и др.).

В творчестве Павла Васильева, русского советского поэта,<sup>1</sup> фольклорные традиции, народная демонология, мифологические персонажи занимают значительное место. Поэт С. П. Залыгин во вступительной статье к сборнику произведений Васильева говорит о любви поэта к русскому народному слову: «Павел Васильев хватает слова русской народной речи на лету, и вся эта речь находится у него в безоговорочном подчинении, он владеет ею самоуправно, даже — жестоко, только талант оправдывает это самоуправство, иначе перед нами тотчас и явилась бы грубая стилизация, работа “под народ”, “под кондового сибирячка”. Васильев не боится фольклора и даже лубка, ничего не боится в этой стихии» (1968: 14). Фольклорные традиции прослеживаются в поэзии Павла Васильева в ритмике стихов, в образной системе, в поэтике (Темиргазина — Ибраева 2021).

Цель нашей статьи — исследование функционирования персонажей народной демонической мифологии в творчестве П. Васильева. Для реализации этой цели нужно решить две исследовательские задачи:

1) проанализировать использование демонологических персонажей в качестве действующих лиц в произведениях как один из способов непосредственного взаимодействия семиотики мифологии и поэзии;

2) определить роль элементов народной демонологии в создании образно-поэтической системы лирики Васильева как способа внутреннего «вживания» мифологии в поэзию.

«Мир поэзии Павла Васильева — мир сильных людей и первозданной природы, обладающей мифологическими связями:

*Я верю — не безноги ели,  
Дорога с облаком сошлась.  
И живы чудища доселе —  
И птица-гусь, рыба-язь»*

(История русской литературы 2005: 44).

Важность исследования отражения народной мифологии в художественной литературе обусловлена жизнеспособностью, «витальностью»

<sup>1</sup> Павел Васильев родился в Казахстане, в городке Зайсан, в 1910 г. Большую часть своего детства и юности он провел в г. Павлодаре. Его московский период творчества начался в 1929 году и закончился арестом НКВД по обвинению в подготовке теракта, целью которого было убийство Сталина, и расстрелом в июне 1937 года. После смерти Сталина был реабилитирован.

мифологического мышления в обыденном сознании носителей русского языка и культуры. С. А. Токарев и Е. М. Мелетинский отмечают: «Некоторые особенности мифологического мышления могут сохраняться в массовом сознании рядом с элементами подлинно философского и научного знания, рядом с использованием строгой научной логики» (2008: 12).

Славянские языческие мифы о сотворении мира, о верховных боже-ствах и первопредках, принимавших участие в сотворении мира, как известно, не имеют устно или письменно закрепленных форм. Л. Н. Виноградова констатирует: «Поэтому единственным (по-настоящему массовым и надежным) источником для реконструкции персонажной мифологической системы, в которой бы отразились следы древнего мировоззрения славян, остается так называемая “низшая” мифология, т. е. комплекс представлений о демонах, духах, о нечистой силе и людях, наделенных сверхъестественными способностями» (2001: 1).

В славянской демонологии, кроме демонических персонажей — черта, беса, лешего, выделяются полудемонические существа — колдуны, ведьмы, которые могут быть как мифическими существами, так и людьми. Также в нее включаются так называемые “знающие” — обычные люди, обладающие неким сверхзнанием, но не дотягивающие до статуса персонажа в народной демонологии (Виноградова 2001: 10). Таким образом, народная демонология включает в себя собственно демонологические, полудемонические персонажи, “знающих” людей, а также общефольклорные образы — героев сказок, былин, легенд, и даже детских “страшилок” (см. об этом: Раденкович 2021).

### Материал и методы

Мифологический материал, ассимилированный в творчестве Васильева, представляет собой специфическую подсистему художественной системы этого поэта. Важными в методологическом отношении для исследования этой подсистемы являются несколько постулатов о месте и роли фольклора и, в частности, народной мифологии в литературе.

Литературовед должен обнаружить факты непосредственного обращения писателя к фольклору, учитывая при этом, что писатель может использовать фольклор и бессознательно, интуитивно, руководствуясь «культурной» памятью и т. п. Исследователи русской литературы второй половины XIX века отмечают, что фольклор окружал писателей того времени как элемент бытовой культуры, а литература создавала «большую культуру опосредованного фольклора, фольклора переосмысленного и эстетически актуализированного» (*Русская литература и фольклор* 1982: 10).

Проблема взаимосвязи фольклора и литературы нередко ограничивается фольклористами регистрацией фольклорных включений в литературном тексте без достаточно глубокого анализа специфики их поэтического освоения в тексте писателя. С другой стороны, литературоведы не всегда

обнаруживают достаточной эрудиции в области фольклора и мифологии, что придает их исследованиям неконкретный, абстрактный характер. Таким образом, задача изучения функционирования фольклора в художественной системе писателя носит двуединый характер (Померанцева 1958). Во-первых, важно четко определить, какие фольклорно-мифологические элементы использует поэт, и, во-вторых, как происходит «вживание» фольклорных элементов в литературную ткань. С. Жукас как раз говорит об этом: «После перехода в литературу фольклорный образ, как правило, в той или иной мере теряет свое первоначальное содержание, он становится элементом нового художественного строя. Но для критического анализа нового смысла и функции необходимо “реставрировать” фольклорное содержание, смысл фольклорного образа в сферах его собственного функционирования» (1982: 8). Элемент одной семиотической системы (фольклора, мифологии), переходя в другую систему (литературу), приобретает новое качество, которое необходимо выявить, хотя осуществить это не всегда просто.

Материалом для исследования послужили произведения русского советского поэта Павла Николаевича Васильева, в которых функционируют фольклорно-мифологические персонажи (Васильев 1968)<sup>2</sup>. Народно-демонологические представления как элементы одной семиотической системы преобразуются в семиотической системе художественных текстов Васильева, представляя собой «текст в тексте».

В произведениях анализируются литературные категории, в которых проявляется непосредственная взаимосвязь персонажей народной демонологии и поэзии: сюжет, действующие лица. Для выявления опосредованной связи мифологической и литературной систем, которая отражается в образно-эстетических средствах, осуществляется художественно-стилистический анализ текста произведений (Темиргазина — Жакупова 2021). Кроме контекстуального анализа художественного текста, мы использовали этнокультурный комментарий, «реставрирующий» историю возникновения и бытования того или иного персонажа русской народной демонологии в своей семиотической среде, что выступает основой его трансформации в новой для него семиотической системе — поэтическом тексте.

## Результаты и обсуждение

### 1. *Черт как действующее лицо в произведениях П. Васильева*

Персонажи фольклорной демонологии и ее основной представитель — черт предстают как реальные действующие лица в произведениях А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Н. В. Гоголя. В. А. Подорога пишет: «После Гоголя сначала Достоевский вводит черта (и “бесов”) в качестве полноценных литературных персонажей, затем Ф. Сологуб, А. Белый, наконец, М. Бул-

<sup>2</sup> Далее все примеры из произведений П. Васильева приводятся из этого источника.

гаков» (2018: 297–298). Различные демонологические персонажи, их вариации выступают действующими лицами и в произведениях Васильева. Он таким образом продолжает классические традиции отражения народной демонологии в русской литературе, придавая им своеобразную трактовку.

Так, в стихотворении “Заседлал черт вьюгу...” говорится о черте, который примерз к снегу, а проходившие мимо красноармейцы захватили его с собой в мешке, принесли в деревню и посадили на цепь. Черт — персонаж комический, поэт описывает его с насмешкой: *А третий подходит:/ — Да это черт!/ Вдобавок паршивый/ — Третий сорт.* Черт попадает в анекдотическую ситуацию: *Угодил черт задницей/ На сугроб./ Приморозил крепко,/ К снегу прирос....*

Исследователи говорят об амбивалентности роли черта в представлениях восточных славян: «В отличие от дьявола и понятия черта у восточных славян не определена роль черта. Дьявол всегда отрицательное существо, но черт иногда наказывает злых людей, а вознаграждает добрых. В некоторых сказках черт имеет скорее всего смешную или придурковатую роль, чем ужасную» (Česenská 2017: 31). Комически сниженное представление черта типично для русского сказочного фольклора. Как отмечает Ф. Вигзелл, в русском фольклоре черти и бесы лишены романтического дьявольского ореола, присущего им в европейской литературе, в них нет мильтоновской мощи и байронического благородства; они совершенно непрезентабельны на вид и совершают лишь мелкие козни. Эти персонажи «русской демонианы» никогда не предстанут перед человеком в блеске европейского Сатаны (Wigzell 2000: 59–86).

Васильевский черт также совершает мелкие козни, использует «чертову хитрость». Он плачется крестьянам, представляясь «безлошадным» в своей «чертовой» среде. По доброте сердечной крестьяне, поддавшись на его хитрости, выписывают ему колхозный паек, обувают и одевают. Однако это не устраивает черта, ему этого мало. В его образе Васильев, приветствовавший изменения в жизни страны — коллективизацию, создание колхозов, индустриализацию, выводит кулацкого вредителя, который всячески стремится помешать новой жизни крестьян: *Задумал черт ночью/ Чинить поджог,/ Подпалил конюшни,/ Чуть не убер,/ Да поймали черта/ Тогда мужики,/ Кулацкого черта/ Да в кулаки./ Да еще оглоблями/ Со телег,/ Да еще с размаху/ Да жопой в снег!*

Согласно народной демонологии, у черта зооантропоморфный внешний вид. Представления о внешности черта сложились на основе визуальных форм религиозного искусства: иконографии, церковных росписей, лубочных картинок (Березович — Виноградова 2012: 519). В васильевском стихотворении у черта проявляются то собачьи, то кошачьи черты: он мяучит, у него собачий хвост, собачий нос. Образ жизни черта, изображаемый в стихотворении, является шаблонным представлением о разгульной жиз-

ни кулака — пьянство, курение, женщины: *Видит — дело плевое: / Ни водки испить, / Ни ведьмы полатать, / Ни закурить. / Сидел до рассвета черт...*

Поэт мастерски обыгрывает омонимию слов: *Кулацкого черта / Да в кулаки*. Для создания комического и иронического эффекта он также использует языковую игру — сочетание семантически опустошенных разговорных междометных формул со словом *черт* в составе и полнозначного существительного *черт*, организуя их ритмически: *Эх, гармони пестрые, / Снегири, / Вот какие черти, / Черт поберу! / Так не жди, хозяин, / Черт подери, / А такого черта / Сразу бери*.

Л. А. Софронова, исследовавшая мифопоэтику Н. В. Гоголя, отмечает сниженность и комичность образа черта в *Ночи перед Рождеством* и в *Сорочинской ярмарке*, соответствующие народной смеховой культуре. Как она полагает, черт «в народной мифологии это самый неопределенный персонаж, практически вбирающий в себя почти все возможные функции демонологических персонажей» (2010: 96). Васильев продолжает гоголевскую традицию, создавая своеобразную комическо-юмористическую интерпретацию образа черта — мелкого пакостника, обманщика, кулацкого сторонника. Демонический персонаж «осовременивается», помещается в новые реалии, в которых он выполняет определенные функции, в соответствии с идеологическим замыслом автора.

В поэме “Христоробовские ситцы” алтайский старовер апостол Митрий выступает против строящегося текстильного комбината, демонизирует его как нечистую силу — черта железнохвостого: *«К нам черт грядет железнохвостый, / Сей смрад / Не минет никого, / Пойдут желтуха и короста / От пряжи мерзостной его. / Моль на душе плешину вытрет, / Натешит дьявола сверх мер...» / Так провецал / Апостол Митрий, / Кержак, алтайский старовер*. От комбината, предсказывает старовер, пойдут болезни физические и душевные. Образ «железнохвостого черта» уже не носит комический характер, он ближе к образу дьявола — пугающего и страшного, угрожающего здоровью и душе человека. Апостол Митрий — ярый противник индустриализации, строительства текстильного комбината, он старается запугать жителей города, создавая персонифицированный образ комбината-дьявола. Таким образом, в этом произведении возникает еще одна — дьявольская — версия демонического персонажа как «черта железнохвостого», который угрожает душевному и физическому здоровью людей, устрашает их.

Поэтический мир Васильева в стихотворении «У тебя ль глазищи сини...» полон магических тайн, колдовских сил, фольклорных персонажей и мотивов — лесной княгини, морока, черта, горевых: *У тебя ль глазищи сини, / Шитый пояс и серьга, / Для тебя ль, лесной княгини, / Даже жизнь не дорога? / У тебя ли под окошком / Морок синь и розов снег, / У тебя ли по дорожкам / Горевым искать ночлег? / Но ветра не постояльцы, / Ночь глядит в окно к тебе, / И в четыре свищет пальца / Лысый черт в печной*

*трубе* (“У тебя ль глазищи сини...”). Здесь предстает еще одна разновидность черта — *лысый черт в печной трубе*. Эта трактовка образа черта у Васильева более традиционна и близка народным представлениям, даже локус типичен для черта — дымоход, печная труба (Березович — Виноградова 2012: 522).

2. *Другие демонические персонажи (колдун, Лихо, Илья-пророк)  
как действующие лица в поэзии Васильева*

В стихотворении “Женихи” (1935) одним из главных действующих лиц является колдун, к которому обращается за приворот-травой героиня Настя Стегунова. Образ колдуна соответствует традиционным представлениям, бытующим в народном мифологическом сознании: *Сам колдун/ Сидел на крепкой плахе/ В красной сатинетовой рубахе —/ Черный, / Без креста...* «Чтобы стать колдуном, нужно отречься от Бога и заключить договор с нечистой силой. Нечистая сила служит К. при его жизни, а после смерти его душа поступает черту (в.-слав., з.-слав.)» (Левкиевская 1995: 529–530).

Антураж жилища колдуна также соответствует стереотипным представлениям — кот, шесты с сушеными травами, жабы лапы: *А кругом шесты с травой стояли, / Сытый кот сиял на одеяле, / Отходил — / Пушистый весь — / Ко сну, / Жабы лапы сохли на ипагат...*

Колдун наворожил Настасье жениха, если она отработает в колхозе триста дней. Его предсказанье сбылось: в августе к ней собралась толпа женихов со сватовством. Колдун, в духе советской идеологии и в соответствии с замыслом автора, перевоспитался, покаялся и вступил в колхоз: *А колдун, покаясь всенародно, / Сам вступил в колхоз... / Теперь свободно / И весьма зажиточно живет. / Счет ведет в правленье, это тоже / С чернокнижьем / Очень, в общем, схоже, / Сбрил усы и отрастил живот.*

Персонажи народной демонологии творческим воображением автора помещаются в новые условия, т. е. «осовремениваются» и трактуются с идеологических позиций. Так, в образе черта он рисует кулацкого вредителя — поджигателя колхозного добра. А деревенский колдун, по замыслу автора, бросает свое ремесло, принародно кается и вступает в колхоз. Васильев показывает и новое отношение народа к этим персонажам: их уже не боятся, ребяташки дразнят колдуна, а черта колхозники побили за его проделки.

В поэтическом мире Васильева находит свое место еще один распространенный персонаж народной демонологии — *Лихо*. В восточнославянской мифологии это персонифицированное воплощение злой доли, горя. «В сказках Лихо предстаёт в облике худой женщины без одного глаза, встреча с ней может привести к потере руки или гибели человека» (Иванов — Топоров 1987). С этим мифологическим персонажем поэт сравнивает красивую девушку: *Ты стройна, улыбчива, бела, / И недаром белыми руками / Ты мне крепко шею обняла. / В девку переряженное Лихо, / Ты не будешь*

*спорить невпопад — / Под локоть возьмешь меня и тихо / За собою поведешь назад* (“Анастасия”).

Почему Лихо, персонифицированное воплощение злой доли, принимает в глазах лирического героя облик красивой девушки? Вероятно, потому что она не понимает его стремления вперед, к новой доле, а тянет его за собой назад, в старую жизнь, где основным занятием будет, по выражению поэта, *грызть орехи, на печи сидеть*. Он призывает ее принять новую, счастливую жизнь: *Вслушайся. Полки текут, и вроде / Трубная твой голос глушит медь, / Неужели при такой погоде / Грызть орехи, на печи сидеть? / Наши имена припоминая, / Нас забудут в новых временах... / Но молчишь ты... / Девка расписная, / Дура в лентах, серьгах и шелках!* (“Анастасия”).

Лихо, как и черт, и колдун, является неотъемлемой частью духовной жизни крестьян, оно присутствует в их сознании и повседневной жизни, отражая жизнеспособность мифологического мышления (Рахимжанов — Акошева — et al. 2020). В лирике Васильева находят отражение традиционные народные взгляды на этот отрицательный персонаж «низшей» демонологии: *Послушай, синеглазый, — тихо... / Ты прошепчи, пропой во мглу / Про то монашье злое лихо, / Что пригорюнилось в углу* (“Лето”).

В “Песне о гибели казачьего войска” господствует народно-фольклорная стихия, песенные ритмы и сказочные мотивы: *Были песни у меня — были, да вышли / У крестовых прорубей, на чертовом дышле. / Без уздечки, без седла на месяце востром / Сидит баба-яга в сарафане пестром*. Баба-яга — в славянской мифологии персонаж с амбивалентными функциями, обитает на границе леса в избушке на курьих ножках. «Внешний облик (костяная нога, железные зубы, длинные седые волосы, отвислые груди, способность чують запах «чужого») указывает на связь с демоническими персонажами иного мира ...» (Петрухин 2012: 614). Сверхъестественные способности, полеты на помеле или в ступе, другая колдовская атрибутика сближают бабу-ягу и ведьму.

К демонологическим персонажам, появляющимся в произведениях Павла Васильева, относится и Илья-пророк, «в народной традиции повелитель грома, небесного огня, дождя, покровитель урожая и плодородия. <...>. Особенности народного культа И.-пророка свидетельствуют в пользу предположения о том, что св. И. является христианским заместителем славянского языческого бога громов Перуна» (Белова 1995: 405–406). В произведении “Горожанка” поэт рисует перед нами картину природной стихии — дождь, гром, молнии: *Высоко над нами реют тучи, / В распрях грома, в молниях могучих, / В чревах душных дождь они несут. / И, темня у тополей вершины, / На передней туче, вижу я, / Восседает, засучив штанины, / Свесив ноги босые, Илья. / Ты смеешься, бороду пророка / Ветром и весельем теребя... / Ты в Илью не веришь? Ты жестока! / Эту прелесть водяного тока / Я сравню с чем хочешь для тебя*.

Картина природной стихии передается с помощью мифологического персонажа — Ильи-пророка, распространенного в русских народных пред-

ставлениях. Несмотря на «грозное» происхождение этого персонажа, восходящее к Перуну — славянскому языческому богу грома, у Васильева этот персонаж совсем не «демоничен». Это обыкновенный мужчина, который восседает на туче, засучив штанины, свесив босые ноги, ветер тербит его бороду. Он не похож на грозного повелителя грома и молний, поэтому лирический герой обращается к своей подруге: *Ты в Илью не веришь? Ты жестока!* Илья-пророк в трактовке Васильева совсем не демонический персонаж, он приземлен, не страшен.

Основной принцип выведения мифологических персонажей в роли действующих лиц в литературных произведениях — это установка на достоверность. Она позволяет поэту выразить необычное, фантастическое в достаточно обычной ситуации, показать фантазмагоричность и таинственность естественной человеческой жизни (Temirgazina 2013; Hodel 2021). Васильев выстраивает свой поэтический мир, в котором гармонично уживаются обычные люди и мистические персонажи, а привычные вещи выглядят таинственно и нереально.

### 3. Славянская народная демонология как источник словесной образности

Славянская демонология используется поэтом не только в качестве действующих лиц в своих произведениях, но и является источником образности, создания словесной ткани лирического текста. И если демонологические персонажи в роли героев произведений подвержены внешнему влиянию, внешним трансформациям, прежде всего идеологическим, то функционирование их наименований как источника словесной образности в поэтике определяется сугубо внутренним художественно-эстетическим чутьем и мировидением поэта (Альбекова — Курманова — et al. 2021). Подчиняясь эстетике фольклора, Васильев не просто «вкрапляет» фольклорные элементы на страницах своих произведений, но делает их органической частью своей поэтической и эстетической системы.

Павел Васильев как выходец из народа, с присущим ему тонким восприятием стихии фольклора и языка, не мог не питаться этими истоками при создании словесных образов, и делал это он интуитивно и естественно, так, как дышал. Фольклорные ритмы присутствуют в ритмике и интонации васильевского стиха, элементы славянской народной мифологии — в образных средствах его поэтического стиля, они являются источником метафор и образных сравнений, создаваемых для характеристики человека, предметов (коряги, пней, деревень) или понятий (Bakhtikireeva — Sinyachkin — et al. 2016). Например: *Со дна **водяным** поднялась коряга.../Четыре пня, как **четыре леших**,/Сидят у берега, подпершись* (“Рассказ о деде”).

В следующих строках женщина метафорически характеризуется как помело, которое, согласно народной демонологии, является непременным атрибутом ведьмы. Эта деталь создает образ женщины с ухватками ведьмы,

околдовывающей и очаровывающей мужчин: *И мужчины, /Словно ухваты, / Возле /Женщины-помела...* (“Одна ночь”).

В поэме “Христолюбовские ситцы” главный герой предостерегает от греха, цитируя библейские строки. Тем не менее у самого героя, как иронически подмечает поэт, в глазах «запечным мелким бесом» «пляшет грех»: *И Христолюбов пальцем строго /Ведет по кружеву стиха: /«Нет правды аще как от бога, /Ты бо един, кроме греха».* /У самого же под навесом /Бровей густых, что лисий мех, /Кривясь, запечным мелким бесом /Рябой, глазастый пляшет грех. Демоним бес с эпитетами запечный, мелкий используется для иронической характеристики героя, склонного к мелким грехам и прегрешениям.

#### 4. Казахская демонология в стихах Васильева

Исследователи говорят о значительном влиянии на творчество Васильева не только русских, но и казахских фольклорных мифологических традиций: «<...> Народная основа поэзии Васильева базируется не только на русском фольклоре. Живя среди казахов, поэт изучал их язык и народное искусство. <...> Васильев осознает кровную связь своего творчества с прииртышскими степями, где старинная русская культура издавна смешалась и сплелась с культурой казахской и киргизской» (*История русской литературы* 2015: 43–44). В его поэтической картине мира неразрывно связаны две культурные стихии, образуя новую уникальную транскультурную симбиотическую художественную реальность.

Героем одного из стихотворений “Находка на Бухтарме” из цикла “Песни киргиз-казаков” является *дуана* (*диуана*, *дивана*). Этот персонаж восходит корнями к персидской мифологии, распространен в мифологии тюркских народов: туркмен, татар, таджиков, узбеков, азербайджанцев, башкир, киргизов, казахов и т. п. Согласно этнокультурным данным, это «юродивый, считающийся святым (суфием). Термин “Д.” (от тадж.-перс. девона, “одержимый дэвом”), по-видимому, возник тогда, когда дэвы ещё не считались злыми духами. Известия средневековых китайских источников позволяют предположить, что вплоть до раннего средневековья Д. называли шаманов» (Басилов 1987: 312).

В казахской народной демонологии *дуана* — полудемонической персонаж, странствующий дервиш, шаман, прорицатель, обычно безымянный. Он отличается бескорыстием. Казахская пословица гласит: «Диуанада үй де жок, күй де жок» (дословно ‘У странствующих дервишей нет ни семьи, ни добра’) (*Казахско-русский словарь*). Причитания *дуаны* обычно начинаются так: «Менің атым диуана, жың-шайтанды куала, алтын-күміс дүниеге, көз салмайтын куана» (дословно ‘Мое имя *диуана*, я прогоню прочь джиннов, шайтанов, земные блага чужды мне, золото и серебро для меня ничто’) (*Казахско-русский словарь*). По сюжету найденные на Бухтарме необычные кости *дуана*, прибывший из Актюбы, объявил священными останками добрых великанов-батыров и призвал молиться им. Но приехав-

шая из Омска научная экспедиция разоблачила эти утверждения: это кости древних зверей, погибших в ледниковый период: *А дуана, испугавшись, / Чтоб с ним не случилось беды, / Вновь в Актюбы / Проложил следы. / И в сотый раз опозорена его седина: / Наврал, наврал седой дуана. / Так и выходит: / Наврал дуана, / Вот тебе и на!*

Дуана выглядит жалким лгуном, опозоренным в глазах людей, а не уважаемым шаманом-прорицателем. Для сатирического изображения этого образа поэт использует повторы глаголов с негативной семантикой (*наврал, наврал*), гиперболу (*в сотый раз опозорена его седина*), фразеологизированную разговорную конструкцию со значением неожиданного результата (*Вот тебе и на!*).

Казахи вызывают к шаману, когда наступает джут<sup>3</sup> и начинается падеж скота. Шаман должен своими заклинаниями и камланием предотвратить его: *Убери, убери, хитрый джут, / Тонкий лед и белый туман, / Для тебя на кострах, старый джут, / Спляшет самый лучший шаман* (“Джут”). Как пишет исследователь религиозных верований народов Средней Азии Г. П. Снесарев, в начале XX века «вера в разного рода сверхъестественные существа была еще вполне реальна и так же реальна была обрядовая практика, связанная с ними» (Снесарев 1969: 23). Поэт, видимо, застал подобную практику у казахов и описывает ее.

В произведениях Васильева появляется еще один казахский мифологический персонаж — шайтан. В мусульманской мифологии это одно из имён дьявола, а также одна из категорий джиннов. Слово *шайтан* родственно библейскому термину «сатана». Шайтаны могут появляться в человеческом обличье, иногда имеют имена (Пиотровский 2008: 1095). Для транскультурного мировидения Васильева естественно упоминание о шайтане: *А вот каменная мельница — / Дело другое: / В ней один шайтан разберется!* (“Мельницы”).

Использование казахских демонимов в поэтике Васильева — это не прием художественной стилизации под восточные мотивы, а естественное проявление транскультурности его художественного мировосприятия.

Таким образом, взаимодействие мифологии и литературы как двух разных семиотических систем в творчестве Павла Васильева происходит на уровне функционирования персонажей народной демонологии в роли героев произведений и на уровне использования наименований этих персонажей в поэтике и образно-художественном стиле поэта. Первый уровень отличается более внешним характером взаимодействия, подверженностью идеологическому влиянию; второй уровень отражает внутренние художественно-эстетические позиции автора и менее зависим от его идеологических взглядов.

<sup>3</sup> Джут — массовый падеж скота, вызванный обледением пастбищ или обильным снегопадом, затрудняющим выпас скота (лошадей, овец) в Казахстане и Киргизии (Казахско-русский словарь).

Персонажи народной демонологии и прежде всего черт выступает у Васильева в различных ипостасях: как мелкий пакостник — вредитель колхозного дела и сторонник кулаков; как более зловещий персонаж с дьявольскими чертами — «черт железнохвостый»; как «лысый черт в печной трубе», более традиционный персонаж. В изображении черта как комического персонажа Васильев продолжает народно-фольклорные и гоголевские традиции, давая при этом им своеобразную трактовку. Кроме черта, в качестве героев произведений Васильева выступают такие персонажи «низшей» демонологии, как колдун, Лихо. Наименования демонологических персонажей — демони́мы вплетаются в словесную ткань поэзии Васильева, участвуя в создании метафор и образных сравнений. В. А. Подорога подчеркивает двойственную семиотическую природу этих словесных образов: «Первоначальные мифические («сказочные») архетипы перелгаются на язык доступных реалистических образов, причем, это не влечет за собой отказ от конституирующих мифический опыт переживаний. Так, например, образ, выраженный сравнением, может иметь два измерения: одно — чисто символическое, переходящее в троп или фигуру, так как остается в пределах сравнения и не выходит за границы языка и достигнутого эффекта, а другое — чисто мифическое, или шаманистское, когда сравнение замыкается на референции (отнесенности) к основаниям предлитературного опыта и обретает самостоятельную силу, с которой необходимо считаться приблизительно так, как считаются с инструкцией, правилом, образцом поведения или с магической вещью» (2018: 170–171).

Специфической чертой транскультурного мировосприятия поэта является использование персонажей казахской народной демонологии (дуана, шайтан), которое отражает естественный симбиоз русской и казахской культуры в поэтической картине мира Васильева.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Басилов Владимир. «Дивана». *Мифы народов мира. Энциклопедия: электронное издание*. Гл. ред. С. А. Токарев. Москва, 2008: 312.
- Белова Ольга. «Илья Св.». *Славянские древности. Этнолингвистический словарь*. Т. 1. Под общей ред. Н. И. Толстого. Москва: Международные отношения, 1995: 405–407.
- Березович Елена, Виноградова Людмила. «Черт». *Славянские древности. Этнолингвистический словарь*. Т. 5. Под общей ред. Н. И. Толстого. Москва: Международные отношения, 2012: 519–527.
- Васильев Павел. *Стихотворения и поэмы*. Ленинград: «Советский писатель», 1968.
- Виноградова Людмила. «Уродство». *Славянские древности. Этнолингвистический словарь*. Т. 5. Под общей ред. Н. И. Толстого. Москва: Международные отношения, 2012: 373–375.
- Виноградова Людмила. *Славянская народная демонология: проблемы сравнительного изучения*. Автореф. дис. ... докт. филол. наук. Москва, 2001. 91 с.
- Демонология как семиотическая система*. Тезисы докл. IV междунар. научн. конф. Сост. и ред. Д. И. Антонов, О. Б. Христофорова. Москва: РГГУ, 2016.
- Жукас Станислав. «О соотношении фольклора и литературы». *Фольклор. Поэтика и традиция*. Москва: Наука, 1982: 8–20.

- Залыгин Сергей. «Просторы и границы (о поэзии Павла Васильева)». *Павел Васильев. Стихотворения и поэмы*. Ленинград: «Советский писатель», 1968: 5–20.
- Иванов Вячеслав, Топоров Владимир. «Лихо». *Мифы народов мира. Энциклопедия: электронное издание*. Гл. ред. С. А. Токарев. Москва, 2008: 599.
- История русской литературы XX века*. В 2 ч. Ч. II. Под общей ред. В. В. Агеносова. Москва: Юрайт, 2015. 687 с.
- Казахско-русский словарь*: (сайт). <<https://sozdik.kz/ru/dictionary>> 15.05.2021.
- Калимуллина Екатерина. «“Демонология” Серебряного века». *Наука сегодня: теория, методология, практика, проблематика. Сб. научных докладов*. Варшава: «Diamond trading tour», 2014: 51–58.
- Кребель Ирина. *Мифопоэтика Серебряного века. Опыт топологической рефлексии*. Санкт-Петербург: Алетей, 2010.
- Кузнецова Наталия. «Народная демонология в произведениях О. М. Сомова». *Ученые записки Орловского государственного университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки*. № 2 (83). (2019): 117–121.
- Левкиевская Елена. «Колдун». *Славянские древности. Этнолингвистический словарь*. Т. 1. Под общей ред. Н. И. Толстого. Москва: Международные отношения, 1995: 528–534.
- Миллионщикова Татьяна. «Демоны и бесы в произведениях Лермонтова и Гоголя». *Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература*. Серия 7. Литературоведение. № 4. (2020): 59–69.
- Петрухин Владимир. «Яга». *Славянские древности. Этнолингвистический словарь*. Т. 5. Под общей ред. Н. И. Толстого. Москва: Международные отношения, 2012: 614.
- Пиотровский Михаил. «Шайтан». *Мифы народов мира: Энциклопедия: электронное издание*. Гл. ред. С. А. Токарев. Москва, 2008: 1095.
- Подорога Валерий. *Natura Mortis: строй произведения и литература Н. Гоголя*. Москва: РИПОЛ классик, 2018.
- Померанцева Эрна. «А. Блок и фольклор». *Русский фольклор: Материалы и исследования*. Т. 3. Москва, Ленинград, 1958: 203–224.
- Раденкович Любинко. «Мифологические персонажи для устрашения детей у славян». *Зборник Матице српске за славистику* 100 (2021): 135–156.
- Рахимжанов Канат, Акишева Маржан, et al. «Метафорическо-метонимическая интерпретация сердца в казахском и тувинском языках: взаимодействие языка, анатомии и культуры». *Новые исследования Тувы* 4 (2020): 261–271.
- Русская литература и фольклор: (Вторая половина XIX века)*. Ленинград: Наука. Ленинградское отделение, 1982. 444 с.
- Снесарев Глеб. *Реликты домусульманских верований и обрядов у узбеков Хорезма*. Москва: Наука, 1969.
- Софронова Людмила. *Мифопоэтика раннего Гоголя*. Санкт-Петербург: Алетей, 2010.
- Темиргазина Зифа, Жакупова Гульжан. «Гармония и дисгармония: акустическая оппозиция в ранней лирике Александра Блока». *Вестник РУДН. Серия: Теория языка. Семантика. Семантика* 12/1 (2021): 137–152.
- Темиргазина Зифа, Ибраева Жанарка. «Наблюдатель в поэтическом нарративе (на примере стихотворений П. Васильева)». *Вестник Томского гос. ун-та. Филология* 72 (2021): 290–307.
- Тиманова Ольга. «Мифологические персонажи восточнославянского фольклора и особенности их воплощения в “Малороссийских былях и небылицах” О. М. Сомова». *Общество. Среда. Развитие* 3(4). (2007): 44–58.
- Токарев Сергей, Мелетинский Елеазар. «Мифология». *Мифы народов мира. Энциклопедия: электронное издание*. Гл. ред. С. А. Токарев. Москва, 2008: 9–16.
- Толстая Светлана. «Смерть». *Славянские древности. Этнолингвистический словарь*. Т. 5. Под общей ред. Н. И. Толстого. Москва: Международные отношения, 2012: 58–71.
- Толстой Никита. «Ангел». *Славянские древности. Этнолингвистический словарь*. Т. 1. Под общей ред. Н. И. Толстого. Москва: Международные отношения, 1995: 107–109.
- Хаджиева Лейла, Товсултанова Джамия. «Тенденция отражения народной демонологии в русской прозе 1830–1820-х гг. и творческой практике П. Мериме». *Евразийский Союз Ученых* 4–4 (25). (2016): 71–74.

- Христофорова Ольга. «О демонах старых и новых: конференция “Демонология как семиотическая система”». *Живая старина* 4 (108) (2020): 67–70.
- Albekova Assiya, Kurmanova Zauresh, et al. “One more time about the heart: naive anatomy in the Kazakh, Russian and English pictures of the World”. *Przegląd Wschodnioeuropejski* XII/2 (2021): 459–475.
- Bakhtikireeva Uldanay, Sinyachkin Vladimir, et al. “Cognitive Mechanism of Metaphorization in Zoological Terms”. *American Journal of Applied Sciences*.13(12) (2016): 1385–1393.
- Česenková Regina. *Фразеологизмы со словом «черт» в русском и чешском языках*. Brno, 2017.
- Davidson Pamela. “Russian Literature and its Demons Introductory Essay”. *Russian Literature and its Demons*. Edited by P. Davidson. New York and Oxford: Berghahn Books, 2000: 1–28.
- Hodel Robert. “Stihovna forma. Komparativni pogled na rusku liriku 20. vijeka”. *Zbornik Matice srpske za slavistiku* 100 (2021): 389–403.
- Leatherbarrow William J. “Pechorin’s Demons: Representations of the Demonic in Lermontov’s ‘A Hero of Our Time’”. *The Modern Language Review* 99/4 (2004): 999–1013.
- Russian literature and its demons*. Edited by P. Davidson. New York and Oxford: Berghahn books, 2000. 548 p.
- Temirgazina Zifa. Effective “Communicative Strategies and Tactics in Verbal Aggression Situations”. *World Applied Sciences Journal* 24(6) (2013): 822–825.
- Wigzell Faith. “The Russian Folk Devil and his Literary Reflections”. *Davidson P. (ed.). Russian literature and its demons*. New York: Berghahn books, 2000: 59–86.

## REFERENCES

- Albekova Assiya, Kurmanova Zauresh, et al. “One more time about the heart: naive anatomy in the Kazakh, Russian and English pictures of the World”. *Przegląd Wschodnioeuropejski* XII/2 (2021): 459–475.
- Bakhtikireeva Uldanay, Sinyachkin Vladimir, et al. “Cognitive Mechanism of Metaphorization in Zoological Terms”. *American Journal of Applied Sciences* 13(12), (2016): 1385–1393.
- Basilov Vladimir. “Divana”. *Mify narodov mira. Entsiklopediya: elektronnoye izdaniye*. S. A. Tokarev (red.). Moskva, 2008: 312.
- Belova Ol’ga. “Il’ya Sv.”. *Slavyanskiye drevnosti. Etnolingvisticheskiy slovar’*. Vol. 1. N. I. Tolstoy (ed.). Moskva, Mezhdunarodnyye otnosheniya, 1995: 405–407.
- Berezovich Yelena, Vinogradova Lyudmila. “Chert”. *Slavyanskiye drevnosti. Etnolingvisticheskiy slovar’*. Vol. 5. N. I. Tolstoy (ed.). Moskva, Mezhdunarodnyye otnosheniya, 2012: 519–527.
- Česenková Regina. *Frazeologizmy so slovom «chert» na cheshskom yazyke*. Brno, 2017.
- Davidson Pamela. “Russian Literature and its Demons Introductory Essay”. *Russian Literature and Its Demons*. P. Davidson (ed.). New York and Oxford, Berghahn Books, 2000: 1–28.
- Demonologiya kak semioticheskaya sistema*. Tezisy dokl. IV mezhdunar. nauchn. konf. D. I. Antonov, O. B. Khristoforova (eds). Moscow, RGGU, 2016.
- Ivanov Vyacheslav, Toporov Vladimir. “Likho”. *Mify narodov mira. Entsiklopediya: elektronnoye izdaniye*. S. A. Tokarev (ed.). Moskva, 2008: 599.
- Istoriya russkoy literatury XIX veka*. V 2 ch. Ch. II. V. V. Agenosov (ed.). Moskva, Yurayt, 2015.
- Hodel Robert. “Stihovna forma. Komparativni pogled na rusku liriku 20. vijeka”. *Zbornik Matice srpske za slavistiku* 100 (2021): 389–403.
- Kazakhsko-russkiy slovar’*. <<https://sozdik.kz/ru/dictionary>> 15.05.2021.
- Kalimullina Yekaterina. “‘Demonologiya’ Serebryanogo veka”. *Nauka segodnya: teoriya, metodologiya, praktika, problematika. Cb. nauchnykh dokladov*. Varshava, «Diamond trading tour», 2014: 51–58.
- Khadzhiyeva Leyla, Tovsultanova Dzhamilya. “Tendentsiya otrazheniya narodnoy demonologii v russkoy proze 1830–1820-kh gg. i tvorcheskoy praktike P. Merime. *Yevraziyskiy Soyuz Uchenykh* 4–4 (25) (2016): 71–74.
- Khristoforova Olga. “O demonakh starykh i novykh: konferentsiya ‘Demonologiya kak semioticheskaya sistema’”. *Zhivaya starina* 4 (108) (2020): 67–70.

- Krebel' Irina. *Mifopoetika Serebryanogo veka. Opyt topologicheskoy refleksii*. Sankt-Peterburg, Aleteyya, 2010.
- Kuznetsova Nataliya. "Narodnaya demonologiya v proizvedeniyakh O. M. Somova". *Uchenyye zapiski Orlovskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Gumanitarnyye i sotsial'nyye nauki* 2/83 (2019): 117–121.
- Leatherbarrow William J. "Pechorin's Demons: Representations of the Demonic in Lermontov's 'A Hero of Our Time'". *The Modern Language Review* 99/4 (2004): 999–1013.
- Levkivskaya Yelena. "Koldun". *Slavyanskiye drevnosti. Etnolingvisticheskiy slovar'*. Vol. I. N. I. Tolstoy (ed.). Moskva, Mezhdunarodnyye otnosheniya, 1995: 528–534.
- Millionshchikova Tatyana. "Demony i besy v proizvedeniyakh Lermontova i Gogolya". *Sotsial'nyye i humanitarnyye nauki. Otechestvennaya i zarubezhnaya literatura. Seriya 7. Literaturovedeniye* 4 (2020): 59–69.
- Petrukhin Vladimir. "Yaga". *Slavyanskiye drevnosti. Etnolingvisticheskiy slovar'*. Vol. 5. N. I. Tolstoy (ed.). Moskva, Mezhdunarodnyye otnosheniya, 2012: 614.
- Piotrovskiy Mikhail. "Shaytan". *Mify narodov mira: Entsiklopediya: elektronnoye izdaniye*. S. A. Tokarev (ed.). Moscow, 2008: 1095.
- Podoroga Valeriy. *Natura Morte: stroy proizvedeniya i literatura N. Gogolya*. Moskva, RIPOL klassik, 2018.
- Pomerantseva Erna. "A. Blok i fol'klor". *Russkiy fol'klor: Materialy i issledovaniya*. Vol. 3. Moskva, Leningrad, 1958: 203–224.
- Radenkovich Lyubinko. "Mifologicheskiye personazhi dlya ustrasheniya detey u slavyan". *Zbornik Matice srpske za slavistiku* 100 (2021): 135–156.
- Rakhimzhanov Kanat, Akosheva Marzhan, et al. "Metaforicheskoye-metonimicheskaya interpretatsiya serdtsa v kazakhskom i tuvinskom yazykakh: vzaimodeystviye yazyka, anatomii i kul'tury". *Novyye issledovaniya Tuvy* 4 (2020): 261–271.
- Russkaya literatura i fol'klor: (Vtoraya polovina XIX veka)*. Leningrad, Nauka, Leningradskoye otdeleniye, 1982.
- Russian literature and its demons*. Davidson P. (ed.). New York and Oxford: Berghahn books, 2000.
- Snesarev Gleb. *Relikty domusul'manskikh verovaniy i obryadov u uzbekov Khorezma*. Moskva, Nauka, 1969.
- Sofronova Lyudmila. *Mifopoetika rannego Gogolya*. Sankt-Peterburg, Aleteyya, 2010.
- Temirgazina Zifa. "Effective Communicative Strategies and Tactics in Verbal Aggression Situations". *World Applied Sciences Journal* 24/6 (2013): 822–825.
- Temirgazina Zifa, Ibraeva Zhanarka. "Nablyudatel' v poeticheskom narrative (na primere stikhotvoreniiy P. Vasilieva)". *Vestnik Tomskogo gos. un-ta. Filologiya* 72. (2021): 290–307.
- Temirgazina Zifa, Zhakupova Gulzhan. "Garmoniya i disgarmoniya: akusticheskaya oppozitsiya v ranney lirike Aleksandra Bloka". *Vestnik RUDN. Seriya: Teoriya yazyka. Semiotika. Semantika* 12/1 (2021): 137–152.
- Timanova Olga. "Mifologicheskiye personazhi vostochnoslavyanskogo fol'klora i osobennosti ikh voploshcheniya v 'Malorossiyskikh bylyakh i nebylitsakh' O. M. Somova". *Obshchestvo. Sreda. Razvitiye*. 3/4 (2007): 44–58.
- Tokarev Sergey, Meletinskiy Eleazar. "Mifologiya". *Mify narodov mira. Entsiklopediya: elektronnoye izdaniye*. S. A. Tokarev (ed.). Moskva, 2008: 9–16.
- Tolstaya Svetlana. "Smert'". *Slavyanskiye drevnosti. Etnolingvisticheskiy slovar'*. Vol. 5. N. I. Tolstoy (ed.). Moskva, Mezhdunarodnyye otnosheniya, 2012: 58–71.
- Tolstoy Nikita. "Angel". *Slavyanskiye drevnosti. Etnolingvisticheskiy slovar'*. Vol. 1. N. I. Tolstoy (ed.). Moskva, Mezhdunarodnyye otnosheniya, 1995: 107–109.
- Vasiliev Pavel. *Stikhotvoreniya i poemy*. Leningrad, «Sovetskiy pisatel'», 1968.
- Vinogradova Lyudmila. *Slavyanskaya narodnaya demonologiya: problemy sravnitel'nogo izucheniya*. Avtoref. dis. ... dokt. filol. nauk. Moskva, 2001.
- Vinogradova Lyudmila. "Urodstvo". *Slavyanskiye drevnosti. Etnolingvisticheskiy slovar'*. Vol. 5. N. I. Tolstoy (ed.). Moscow, Mezhdunarodnyye otnosheniya, 2012: 373–375.
- Wigzell Faith. "The Russian Folk Devil and his Literary Reflections". *Russian literature and its demons*. Davidson P. (ed.). N.Y., Berghahn books, 2000: 59–86.

Zalygin Sergey. "Prostory i granitsy (o poezii Pavla Vasilieva)". *Pavel Vasiliev. Stikhotvoreniya i poemy*. Leningrad, «Sovetskiy pisatel'», 1968: 5–20.

Zhukas Stanislav. "O sootnoshenii fol'klora i literatury". *Fol'klor. Poetika i traditsiya*. Moskva, Nauka, 1982: 8–20.

Зифа Темиргазина

## НАРОДНА ДЕМОНОЛОГИЈА У ПОЕЗИЈИ ПАВЛА ВАСИЉЕВА

### Резиме

„Руска Демонијана“ има дугу историју књижевног оваплоћења, које изазива стално интересовање књижевних критичара, културолога, антрополога, етнографа. Она је део општег проблема односа фолклора и књижевности као два семиотички различита система. У чланку се испитују особине одражавања ликова „ниже“ словенске демонологије у делу руског совјетског песника Павла Васиљева (1910–1937). Утврђено је да је један од најдиректнијих начина одражавања словенске демонологије у књижевном тексту коришћење фолклорних и митолошких ликова као актера, односно јунака дела. Дакле, најчешћи и генерализовани тип демонског лика, ђаво, делује као комични протагониста — ситни прљави преварант, разбојник у колхозном послу и присталица кулака. Васиљевљев поетски свет насељавају и други демонски ликови: у њему живе Лихо, Илија Пророк, Баба Јага итд. Они делују као извор стварања вербалне слике у поетици његових дела. Ако су демонолошки ликови као јунаци дела подложни спољашњим трансформацијама, пре свега идеолошким, онда је њихова употреба у функцији фигуративних средстава одређена искључиво унутрашњим уметничким и естетским осећајем песника. Васиљев не само да „убацује“ фолклорне елементе у текстове својих дела, већ их чини саставним делом свог уметничког и естетског система. Карактеристична црта његове поезије је функционисање ликова казахстанске народне демонологије. Ова карактеристика одражава транскултуралну природу Васиљевљевог поетског света, у коме симбиотички коегзистирају две културе: руска и казахстанска. Васиљев моделира свој поетски свет, у којем обични људи и мистични ликови коегзистирају у хармонији, а познати предмети делују мистериозно и нестварно.

*Кључне речи:* демонолошки јунак, Павел Васиљев, ђаво, Лихо, казахстанска демонологија.



Лілія Сирота

Львівський національний університет імені Івана Франка  
liljasyrota@yahoo.com

Liliia Syrota

Ivan Franko Nationality University of Lviv  
liljasyrota@yahoo.com

## ІДЕЯ «НОВИХ ШЛЯХІВ» ТА ЇЇ РЕАЛІЗАЦІЯ ПІД ЧАС ТВОРЧИХ ВЕЧОРІВ ЛІТЕРАТУРНО-МИСТЕЦЬКИХ ГРУП ЛЬВОВА ПОЧАТКУ 1920-Х РОКІВ

## THE IDEA OF «NEW WAYS» AND ITS IMPLEMENTATION DURING CREATIVE EVENINGS LITERARY AND ARTISTIC GROUPS OF LVIV EARLY 1920s

Метою статті є розкриття особливостей презентаційної діяльності українських творчих осередків Львова початку 1920-х рр., поглиблення знань про українське культурне життя цього міста. Для аналізу залучено матеріали періодичних видань цього часу. Предметом дослідження є літературно-мистецьке життя Львова зазначеного періоду на прикладі діяльності творчих об'єднань «Митуса», «Богема», авторів часопису *Будяк*. У теоретико-методологічному аспекті проблема обміну художньою інформацією в комунікативному полі автор — твір — адресат висвітлена в роботах представників семиотики і структуралізму (Р. Якобсон, Ю. Лотман, Ц. Тодоров), постструктуралізму (Ж. Бодрійар, Ж. Ліотар, М. Фуко, Ю. Крістева), герменевтики та феноменології (Е. Гуссерль, М. Гайдеггер, Г. Гадамер, П. Рікер). Філософсько-естетичне осмислення проблем авторства та рецепції у культурі модернізму міститься у роботах Т. Адорно, Г. Маркузе, Х. Ортега-і-Гассета, Ю. Хабермаса, Ж.-П. Сартра, А. Камю, К. Грінберга, Р. Фрайя, Р. Краусс та ін.

У статті всебічно досліджено конкретні літературно-мистецькі комунікації Галичини, зокрема різні види літературно-мистецьких вечорів, та їх значення у визнанні творчої діяльності молодих митців. Презентаційна активність груп «Митуса» і «Богема», авторів журналу *Будяк* стала можливою завдяки попиту на творчі інновації, який постійно зростає у Львові з часів національно-визвольних змагань. Презентаційна діяльність у 1920-х рр. стала новою та сенсаційною формою спілкування з читачами і відомими письменниками та була спрямована на відродження культурного життя Галичини загалом.

*Ключові слова:* творчий вечір, презентація; літературна група «Митуса»; журнал *Будяк*; літературно-мистецьке товариство «Богема», 1920-ті рр.

The aim of the article is to analyze the features of popularization of literary and aesthetic ideas of young representatives of the Ukrainian creative environment of Lviv in the early 1920s based on new facts, to reveal in more detail the directions of development of the then Ukrainian cultural life of Lviv in general. In the theoretical and methodological aspect, the problem of exchange of artistic information in the communicative field author — work — addressee is covered in the works of representatives of semiotics and structuralism (R. Jacobson, Y. Lotman, Ts. Todorov), poststructuralism (J. Baudrillard, J. Lyotard, M. Foucault, J. Kristeva), hermeneutics and phenomenology (E. Husserl, M. Heidegger, G. Gadamer, P. Reeker). Philosophical and aesthetic understanding of the problems of authorship and reception in the culture of modernism is contained in the works of T. Adorno, G. Marcuse, H. Ortega y Gasset, J. Habermas, J.-P. Sartre, A. Camus, K. Greenberg, R. Fry, R. Krauss.

It was established that the popularizing activity of the literary groups “Mythusa” and “Bohema”, as well as the poets grouped around the magazine *Budyak*, was innovative in form and sensational in content. Proclaiming the ideas “from symbolism to new ways”, “turn to primitive”, “all-Ukrainian activism”, futurism, young Lviv poets and artists organized a large number of creative evenings, actively published in periodicals, published poetry collections and magazines to promote the cultural life of Galicia. The postwar generation of artists managed to concentrate around themselves the Ukrainian literary forces of Galicia, representatives of the Ukrainian emigration that formed in Poland, Czechoslovakia, Germany, and Austria in the 1920s. It is proved that the initiators of the artistic events — the groups “Mythusa” and “Bohema”, the authors of the journal *Budyak* — were able to quickly establish close contacts with the general public, successfully popularize neo-symbolist ideas. They instilled avant-garde ideology in Galicia through oral communication during creative evenings too. These groups were clearly focused on innovation.

*Key words:* new ways, literary group “Mythusa”, literary and artistic association “Bohema”, journal *Budyak*, neo-symbolism, futurism, national revival.

## Вступ

У складі контексту, стимулюючого мистецьку активність, відповідальна роль належить таким складовим, як творчість, діяльність, книжкова продукція, оточення та ін., на яких література зосереджена і донині. Ці основи письменницької праці освоєно теоретичним літературознавством достатньо добре, однак практичний бік потребує глибшого вивчення, особливо малознані факти про комунікацію між групами, окремими персоналіями, та з читачами, що дозволить зробити більш точніші узагальнення.

У теоретико-методологічному плані теорія комунікації, зокрема проблема обміну художньою інформацією в площині «автор — твір — адресат» висвітлена в дослідженнях представників семіотики і структуралізму (Р. Якобсон (1985), Ю. Лотман (1998), Ц. Тодоров (2006)), постструктуралізму (Ж. Бодрійар (1983), Ж. Ліотар (1995), М. Фуко (1996, 2008), Ю. Крістева (2004)), герменевтики та феноменології (Е. Гуссерль (1994), М. Гайдеггер (193), Г. Гадамер (1988), П. Рікер (2001)) та ін.

Літературне і мистецьке життя української інтелігенції після визвольних змагань неодноразово було в центрі уваги дослідників українського модернізму й авангардизму. Вони аналізували окремі аспекти діяльності — літературний, видавничий, журналістський — таких творчих об'єднань, як «Митуса», «Богема», «Будяк» та ін.

Зокрема, Л. Сніцарчук (2009), розглядаючи закономірності формування українського інформаційного простору в Галичині, підрахувала, що у світ вийшло 779 часописів. При цьому «третьої з яких були властиві неритмічність та недовготривалість виходу і, що суттєво, змістова “розхристаність”, пов’язана насамперед із притаманним українству одвічним пошуком ціннісних орієнтирів, духовних вартощів, високих істин» (с. 27). Незважаючи на це, авторка відмітила зростання української преси, що пов’язано з умінням українського креативу мобілізуватися і провадити важливу національну справу в українських несприятливих умовах, пристосуватися до цензурних вимог та швидко реагувати (с. 50). Науковець також розглянула становлення, розвиток та умови функціонування української сатирично-гумористичної преси Галичини міжвоєнного періоду (Сніцарчук, 2001).

Досліджуючи групу «Митуса», Т. Салига (1997) у «Імперативі» стверджував, що українська видавнича продукція з десятками оригінальних та перекладних книг місцевих і наддніпрянських авторів відіграла важливу роль у літературному житті всієї України, а «культурно-мистецькі осередки стали будителями національної свідомості Галичини» (с. 99), а літературна група «Митуса» творчо узаконювала символізм та сприяла всеукраїнському сплескові нової хвилі символізму (с. 107).

Л. Сирота (1998; 2004) у своїй розвідці досліджує творчість та значення групи «Митуса» у західноукраїнському літературному процесі 1920-х рр., наголошуючи, що поети «Митуси» шукали форми, здатні всебічно охопити тогочасну дійсність.

І. Прокопчук (2010), досліджуючи авангардне мистецтво 1920 — початку 1930-х років, стверджувала, що українська періодика не стояла обабіч проблем розвитку авангардного мистецтва, нової архітектури, активно включаючись у загальноєвропейський процес. Водночас митці України мали змогу через друковані органи ознайомитися і критично осмислювати раціональні, позитивні й негативні моменти концепцій тогочасного мистецтва, художні твори провідних вітчизняних і закордонних митців (с. 24).

Українсько-польські відносини 1920-х повоєнних років вивчала Ю. Савчин (2014), яка на основі різножанрових публікацій журналу *Будяк* виокремила найбільш актуальні аспекти взаємин між українцями та поляками, які опинилися в статусі сторін, що ворогують. При цьому дослідниця наголошує, що, «користуючись прийомами сатири та гумору, автори гостро критикували, а деколи й висміювали, засуджували тодішні реалії суспільно-політичного життя, державницьку політику Польщі щодо українців» (с. 43).

Однак, на жаль, бракує комплексних досліджень, у яких би ці об’єднання стали предметом всебічного прискіпливого аналізу. Чимало важливих фактів, які свідчать про активізацію творчих пошуків у Галичині 1920-х рр., ще недостатньо вивчені та не є в широкому науковому обігу, що й зумовлює актуальність теми статті.

Мета статті — розкрити особливості літературно-мистецьких пошуків у Галичині в 1920-і рр. на прикладі діяльності українських осередків Львова, під час якої молоді митці розкривали власне бачення «нових шляхів» повоєнної літератури; поглибити знання про духовне життя цього регіону загалом. Для аналізу залучено матеріали періодичних видань того часу — журналу *Будяк*, газет *Вперед* і *Громадський вістник*, більшість з яких осмислюються вперше.

### **Літературний вечір і презентація як форми популяризації нових естетичних ідей**

Після визвольних змагань у 1920-х рр. в Галичині активно відроджувалося культурне життя українців. Літературно-мистецька діяльність була одним з основних і традиційних напрямків утвердження естетичних пошуків. Упродовж багатьох десятиліть в українській літературі було накопичено чималий досвід, склалися певні традиції в представленні широкій громадськості нових ініціатив, у проведенні тих чи інших заходів. І хоча тогочасні умови існування під польською владою диктували свої несприятливі вимоги, українські літератори активно популяризували на місцевому ґрунті як традиційні форми організації — створення груп, об'єднання навколо часописів, видавництв, так і нові, зокрема значної еволюції зазнали літературні зібрання і літературні салони (згадаймо літературні «суботи» М. Коцюбинського, богемне літературне угруповання «Молода Муза», яке широко розвивало символістські ідеї, або антирадянський літературний салон Людмили Старицької). У Галичині на початку 1920-х рр. ці форми літературної діяльності або зникли (салони), або трансформувалися у вечори-презентації, вечори сміху, вечори плачу, сатиричні вечори, весняні вечори, вечори-портрети та ін.

У Львові з метою маніфестації неосимволістських, неоромантичних і футуристських ідей їх організовували представники літературної групи «Митуса», а також творчого об'єднання, яке формувалося навколо гумористично-сатиричного журналу *Будяк*, літературно-мистецького об'єднання «Богема». Їхні зібрання, які найчастіше проводилися у музичній салі імені Лисенка, театрі «Українська Бесіда» і в кафе «Республіка», радше нагадували масові зустрічі за інтересами, оскільки їх спільними зацікавленнями були підтримка і розвиток нових ідей в літературі, експерименти, спрямованість до публічності і масовості. Організатори літературних заходів намагалися залучити якомога більше людей як на сцені, так і в глядацькій залі.

Літературно-мистецький вечір — один з найпоширеніших заходів у 1920-і рр., який підтверджував спрямованість молодих львівських поетів, прозаїків, художників, музикантів й акторів до інноваційності. Існувало багато модифікацій творчого вечора, найпоширенішими видами якого ста-

ли літературний і музичний вечори (із використанням творів мистецтва, які розвішувалися на стінах приміщень, музичних номерів), презентація і бенефіс/ювілейний вечір. Молоді поети й митці ці вечори присвячували будь-якій актуальній темі чи знаменній даті, використовуючи найрізноманітніші форми і атрибути — декламування вже знаних і нових художніх творів, прем'єри пісень і сатиричних фарсів, спогади, гумор тощо.

Як стверджують українські дослідники, на сьогодні немає загальноприйнятого визначення поняття презентації. Ю. Полікарпова (2012) зазначила, що «у працях закордонних фахівців воно використовується здебільшого на позначення повідомлення, що містить нову ідею, її пояснення, свіжу інформацію, демонструє матеріал для подальшого обговорення та усвідомлення» (с. 159). Українські дослідники О. Тарнопольський (2007) та Ю. Авсюкевич (2007) пропонують найбільш повне визначення: «презентація — підготовлене професійно спрямоване монологічне висловлювання, об'єднане конкретним завданням і ситуативними умовами, яке базується на результатах аналітичного дослідження певної проблеми, має чітке логіко-композиційне оформлення і націлене на ефективне інформування, мотивування або переконання певної аудиторії з урахуванням її основних культурологічних та соціально-демографічних характеристик» (с. 17). Іншими словами, презентація — це не лише розкриття певної інформації в інтерактивній формі, а й ефективний діалог із присутніми, спосіб викладу матеріалу, вплив на аудиторію та одержання зворотного зв'язку.

Використовуючи технологію презентації, митець представляє іншій стороні актуальну і новаторську ідею як «частину себе» — свої уміння, навички, інтелектуальні здібності, доробок із перспективою їх подальшого розвитку. Тим самим презентаційній діяльності він відводить роль дії, що дозволяє реалізувати нові ідеї в літературі і мистецтві, відкриває і налагоджує контакт із глядачем чи читачем, необхідний митцю для впливу на зовнішнє середовище або для взаємодії з ним.

Молоді представники літературно-мистецьких об'єднань Львова після Першої світової війни за рахунок вміння працювати в команді, вдалій побудові відносин з громадськими діячами, залучення визнаних авторитетів у літературі, мистецтві чи політиці вели ефективну комунікацію зі своїм оточенням не лише в письмовій формі (видання друкованого періодичного органу, збірок), а й усній, вибравши адекватний спосіб творчого спілкування відповідно до суспільно-культурних вимог 1920-х рр. у Галичині. На сторінках тогочасної преси елементи різних заходів поєднувалися під назвами літературний вечір, весняний вечір, вечір плачу і т. д. У газетних оголошеннях про ці вечори анонсувалися їх програми, у яких обов'язковою складовою були презентації нових літературно-мистецьких ідей і творів (про це більш детально буде говоритися нище). Загалом, на початку 1920-х рр. в Галичині була поширена колективна презентаційна діяльність щодо утвердження «нових шляхів» у літературі того часу.

### **«Нові шляхи» літературної групи «Митуса»: особливості популяризації**

Найбільш відомим творчим об'єднанням Львова на початку 1920-х рр. була літературна група «Митуса». Її представники провели кілька гучних літературно-мистецьких зустрічей. 27 листопада 1921 р. на сцені театру «Українська Бесіда» відбулася перша зустріч львівських поетів із громадськістю міста («Зі студентського життя. Галичина» 1922; «Львів. Вечір Молодого Мистецтва» 1921). Мета цього зібрання — відновити модерністські пошуки в Галичині. Намір львів'ян був реалізований шляхом ознайомлення присутніх з ідеями київської групи «Музагет», прихильниками якої вони були, і власними творами. Таким чином, наочно (особистими виступами) було продемонстровано не тільки живучість модерністських ідей у Галичині, але й наголошено на їх перспективності. До організації заходу, крім митусівців Василя Бобинського, Олеся Бабія, Романа Купчинського, Юрія Шкрумеляка, були причетні Роман Голян, Степан Чарнецький, Галина Орлівна, Антін Павлюк, Клим Поліщук, Михайло Сердицький, Лев Лепкий («Зі студентського життя»: 1922).

Вечір розпочався вступним словом Кліма Поліщука, у якому він відзначив формування якісно нових течій у мистецтві. Яскравим виявом «молодого мистецтва» 1920-х рр., на його думку, став футуризм. Назвавши представника футуризму в Галичині — Лева Лепкого, — а також акцентувавши на новаторській творчості В. Бобинського, О. Бабія і Р. Купчинського, К. Поліщук вказав на ще одну особливість тогочасного авангарду — «змагання повернути до примітиву». Його дискурс українського модерного мистецтва супроводжувався критикою розвитку довоєнного модернізму. Різкі висловлювання К. Поліщука кореспондент журналу *Шляхи мистецтва* передав так: «...накинувся на передвоєнні світила нашої молоді поезії: Олеся, Чупринку — погаслі вже зорі супроти сходячого сонця футуризму» («Львів. Вечір Молодого Мистецтва» 1921: 146). Осудливе ставлення К. Поліщука до попередніх літературних надбань, вивищення ролі футуризму в національній культурі суттєво розкривали митусівське прагнення до світоглядних і стилістичних змін.

Цей вечір, як відзначили тогочасні журнали — львівський *Поступ* і харківський *Шляхи мистецтва*, пройшов вдало («Львів. Вечір Молодого Мистецтва» 1921: 147). Позитивні відгуки на шпальтах часописів підтвердили значний інтерес широкої громадськості до стилістичних і філософських пошуків галицьких та придніпрянських письменників.

Наприкінці 1921 р. було проведено ще кілька літературних вечорів. Згадки про ці заходи знаходимо у рецензіях на журнал «Митуса» М. Вороного, Б. Лепкого і Л. Білецького (Білецький 1922; Вороний 1922). Зокрема, М. Вороний (1922) писав: «Се естетико-художнє явище вже саме собою, фактом своєї появи, має для арбитрів елегантності особливу цінність і вагу» (Вороний 1922: 2). Це зауваження — висока оцінка діяльності «Митуса» —

свідчило, що усі презентації мали успіх завдяки існуючому попиту, або ж потребі, на новаторську творчість, були вдалим організаційним кроком до збереження тривалого інтересу до себе.

1922 року популяризаторська активність митусівців розширюється. Крім декламацій, вони представляють свої ідейно-художні експерименти у формі постановок. Зокрема, 26 березня 1922 р. у Львові було влаштовано «Весняний вечір» для січових стрільців-інвалідів, у якому брали участь літератори В. Бобинський, Р. Купчинський, О. Бабій, Л. Лепкий, графік П. Ковжун, актори львівського театру «Українська Бесіда», громадські діячі («Перший “Весняний вечір”» 1922). Програма цього заходу поєднала митців різних сфер мистецтва і різних його напрямів. Крім В. Бобинського, Р. Купчинського, О. Бабія, які розвивали символізм, виступив представник галицького футуризму Л. Лепкий. На вечорі було презентовано його фарс на 1 дію «Ле-Ле на весні-провесні, або Народини футуриста» («Перший “Весняний вечір”» 1922). Декорації до творів В. Бобинського, Р. Купчинського, О. Бабія і до п'єси Л. Лепкого виконав П. Ковжун.

1 квітня 1922 р. на сцені театру «Українська Бесіда» у Львові молоді поети організували ще один захід — «Вечір Пісні і Слова» («Новинки» 1922). Серед його учасників — В. Бобинський і О. Бабій, які представляли групу «Митуса». 28 березня 1922 р. В. Бобинський і О. Бабій влаштували концерт і літературний вечір із нагоди 50-річчя і 25-річчя творчої діяльності знаного письменника-символіста Миколи Вороного («Оповідки» 1922). На захід було запрошено самого ювіляра, який перебував у той час на Волині. На ньому виконувалися пісні на слова відомого митця, звучали його поетичні твори. У травні 1922 р. митусівці влаштували «Вечір Поезії», який став для них останнім (Білецький 1922). Це був захід, на якому виступали найактивніші представники «Митуси» — В. Бобинський, Р. Купчинський, О. Бабій, Ю. Шкрумеляк, Л. Лепкий. Кожен із них на зустрічі читав нові твори.

Відомий критик-емігрант Леонід Білецький позитивно оцінив прагнення до нових шляхів групи «Митуса». На усіх їх вечорах утверджувалася ідея «від символізму — на нові шляхи» (Бобинський, 1990), говорилося про новаторство музагетівських пошуків і П. Тичини зокрема; важливість національних традицій, проголошувалася ідея подальшого розвитку символізму аж до витворення якісно нового літературно-художнього напрямку; ідея примітивізму як крок до авангардизму.

Незважаючи на маніфестацію цих ідей, представники групи «Митуса» не встигли виконати всі висунуті завдання. Більшість їх творів була орієнтована на символістську естетику та попередні здобутки світового модернізму, ідею зв'язку мистецтва з життям. У їх творах переважали філософські, пейзажні, героїчні (стрілецькі) мотиви. Група була послідовником добре відомого у Галичині і Польщі довоєнного українського символістського об'єднання «Молода Муза».

## Журнал Будяк та його ідея футуризму

Користувалися популярністю також виступи митців, які групувалися навколо друкованого органу галицького футуризму — журналу *Будяк*. Їх вечори були ще однією спробою актуалізувати ідеї авангардизму на початку 1920-х рр. («Вечір плачу Будяка» 1922; «І-ий чайний вечір Будяка» 1921). В анонсі одного такого літературного вечора говорилося, що журнал *Будяк* у кав'ярні «Република» у неділю 15 січня влаштує Великий Помаланчин Вечір футуристів-сміховиків («Великий По-Маланчин Вечір Сміху» 1922). А ось текст наступного анонсу: «На загальне домагання нашого громадянства, устроює редакція сатирико-гумористичного журналу “Будяк”, в неділю, 22 січня 1922 р. в саялах «Републики» II Великий Помаланчин Вечір Сміху. Окрім попередньої програми багато преінтересних причинків. Побіда футуризму. “Експрес” збирає зливи оплесків. В інтерпретації найновіща футурист.[ська] музична композиція: “Крик живота”. (Лише для людей нервово сильних). Вступ виключно за запрошеннями...» («На загальне домагання» 1922). У Першому Вечорі «плачу» 12 березня 1922 р. «в пароксизмі чорної як африканська ніч мелянхолії “Любов козла з бабушкою” брали участь музиканти (бандуристи), поети-футуристи, гумористи» («Вечір “плачу”», 1922). Як бачимо, організатори цих музично-театралізованих презентацій не боялися виносити свій провокуючо-скандальний доробок на сцену і перетворювали вечори поезії і мистецтва на яскраві постановні дійства. Чисельність заходів, як і кількість присутніх свідчила про успіх. Відомо, що ці заходи відвідували відомі митці, серед яких — актори М. Крушельницький та Р. Давидович («Позір!» 1922; «Чайний вечір» 1922).

На відміну від групи «Митуса», будяківці створили чимало віршованих маніфестів, які свідчили про їх згуртованість, однозначність, цілеспрямованість до новаторства. Зокрема, писали про «дружність нашу в нашій колі, ...братерство, ...любов, ...кожний з нас на все готов» («Тост» 1921). на вечорах акцентували на меті творчості: «Новітній трубадур іде, // Хай гине все банальне!..» (Тарноградський 1921) на нових емоціях і учасниках: «Єсть емоція, єсть нові люди — ну і нерви успокоюються» (Швунг 1921) орієнтувалися на сміх і осуджували песимізм: «А ми на смутку злу годину // Несемо сміх, сердечний сміх!» («Наше вірую» 1921). «Сердечний сміх», «щирий юмор, що понесе той легкий спів, // щоб хоч коротко — на хвилину // забути злидні наших днів!» («Співомовкам» 1921) розглядалися як вияв не обмеженої жодними рамками творчості. Про «сердечний сміх», «щирий юмор» як «гомін свободний» наголошено у вірші Л. Лепкого «Співомовкам» («Співомовкам» 1921). В іншій поезії Л. Лепкого «Миколі Вороному (З приводу 50-літнього ювілею)» говориться про ще одну об'єднуючу цю групу ідею: «сильний дух чин», який принесе волю (Лепкий 1922).

Своєю активною мистецькою і громадською позицією автори журналу *Будяк* (вони ж — постійні учасники заходів) зуміли ще більше розбурхати письменницьке і мистецьке середовище Львова після війни. Для ши-

роких верств населення футуристи відразу стали «своїми», оскільки були цікаві громадськості новими художньо-естетичними ідеями.

Незважаючи на організаційні (вечір сміху, Чайний вечір та ін.), ідейно-естетичні (формалізм, динамізм, пропагування культу колективізму, опое-тизування руху й активної позиції) та стилістичні (нові жанрові форми, зорові пошуки засобів зображення руху, відкидання загальноприйнятих мовних та поетично-мистецьких норм, записування текстів без розділових знаків або з індивідуальними розділовими знаками, без великих і малих букв, роль дієслова, протиставлення «смуток — сміх», поетизація сміху, передача нових відчуттів, нової реальності, синестезія) інновації, успіх у публіки, критика негативно оцінила літературні вечори «Будяка». Зокрема, його учасників незаслужено було обвинувачено у відсутності смаку, беззмістовності, прирівняно їх одноактівки до вуличного гумору, цинічної сатири і загалом зазначено, що творчість футуристів — «нездоровий симптом», «моральна гниль» («Весняний “вечір плачу”» 1922).

### **«Ідея всеукраїнського активізму» товариства «Богема»**

На початку 1920-х рр. гучними літературно-мистецькими вечорами заявило про себе товариство «Богема». Їх проводили Р. Купчинський, О. Бабій, Л. Лепкий, М. Голубець, І. Рудницький, М. Рудницький, П. Ковжун, які знайомили широку громадськість з творчістю місцевих поетів, з останніми досягненнями європейського модернізму, розвивали літературну кооперацію через спільні проекти. «Ідея всеукраїнського активізму», яку О. Бабій проголосив на творчому вечорі Б. Лепкого у 1923 р. (Кедрин, 1923) розкрила творчу позицію «Богемі», свідчила про тогочасні духовні сподівання загалом.

Нове угруповання, як і літературна група «Митуса», повністю не оперечувало попередні модерністські здобутки, не обмежувало естетичні пошуки футуристичними ідеями. Важливим для них було активізувати участь талановитої молоді і представників старшого покоління у культурному житті. Товариство «Богема» публічно розкривало свій шлях ідейно-стильової еволюції — від митусівського повернення до національних витоків і до витворення нової богемної, елітної літератури.

Назви літературно-мистецьких вечорів «Богемі» у 1923 р. — «Маланчин Вечір» (17 січня) («Маланчин Вечір у Львові» 1923), «Вечір «Богемі» (22 січня) (Жонтік 1923), «Бал-Маскарад «Богемі» (10 лютого) (Чмелик 1923), «Вечір Богдана Лепкого» (3 березня) — свідчили про намір розворушити повоєнну апатію.

Завдяки масштабному характеру заходів (об'єднали письменників, художників, музикантів старшого і молодшого поколінь) «Богема» була більш потужнішою за рівнем організації, кількісним складом учасників, ніж літературна група «Митуса», а відтак швидко зуміла стати лідером культурного життя Галичини. Відомо, що у проведенні її вечорів взяли участь

музикант М. Гайворонський, актори В. Дурдиківна, Р. Криштальський і П. Пшеничка, співачки М. Свірська, С. Федорцівна, політики В. Дорошенко, Д. Донцов, вчені І. Крип'якевич, В. Щурат, М. Кордуба, художники П. Ковжун, П. Холодний, Р. Лісовський, Ю. Магалевський, Л. Перфецький, скульптор О. Архипенко та ін. («Маскарад “Богемі”» 1923).

Зауважимо, що не всі тогочасні об'єднання організували літературні вечори своїх представників. Для прикладу, літературно-мистецьке товариство «Сонцецвіт» (Тарнів 1921–1922), до якого належали М. Обідний, Ю. Липа, Є. Іваненко, М. Ковальський, Б. Лисянський, Н. Лівницька, П. Тенянюк, провели літературний вечір, присвячений творчості А. Данте, свято творчості М. Вороного (обидва весною 1922 р.), видали два збірники — альманах *Сонцецвіті* і збірник про А. Данте, які засвідчили їх організаційну єдність, пошанування світової і національної спадщини, зокрема символізму, неоромантизму (В. П. 1921).

### Висновки

Поширення неосимволізму, неоромантизму та футуризму в Галичині початку 1920-х рр. було вмотивованим і актуальним. Вони сприймалися епохою як шлях подолання повоєнної апатії, свідчення «нового життя». Творчі пошуки молодих письменників, художників, музикантів, акторів шліфувалися на літературних вечорах, під час яких ідеї випробовувалися на практиці відповідно до завдань художньої творчості. Значення галицького неосимволізму, неоромантизму та футуризму полягало у експериментах зі словом і графікою, сюжетом, жанром, літературним заходом, в культурі новаторства, увазі до творчості молодих авторів, повному чи частковому неприйнятті класиків, активній громадянській позицій. Всі ці ідеї були за-требуваними, не здавалися суперечливими, викликали значне зацікавлення.

### ЛИТЕРАТУРА

- Білецький Леонід. «З концертної салі: Вечір Поезії». *Громадський вістник* 36 (1922): 4.  
 Бобинський Василь. *Гість із ночі: поезія, проза, публіцистика, літературна критика, переклади*. Київ: Дніпро, 1990.  
 В. П. «З літературного життя на еміграції». *Українська трибуна* 170 (1921): 3.  
 «Великий По-Маланчин Вечір Сміху». *Вперед* 3 (1922): 4.  
 «Весняний “вечір плачу”». *Вперед* 58 (1922): 3.  
 «Вечір “плачу”». *Вперед* 55 (1922): 4.  
 «Вечір плачу Будяка». *Вперед* 56 (1922): 4.  
 «Вечір, посвячений творчості Богдана Лепкого». *Громадський вістник* 15 (1923): 7.  
 «Вороний Микола. “Митуса”». *Українська трибуна* 43 (1922): 2–3.  
 Гадамер Ханс.-Георг. *Истина и метод: Основы философии герменевтики*. Москва: Прогресс, 1988.  
 Гуссерль Эдмунд. *Идеи к чистой феноменологии*. Москва: Лабиринт, 1994.  
 «Жонтік. Хроніка». *Громадський вістник* 18 (1923): 3.  
 «Зі студентського життя. Галичина. Вечір Молодого Мистецтва». *Поступ* 1–2 (1922): 52–53.  
 Кедрин Іван. «Вечір Богдана Лепкого». *Громадський вістник* 48 (1923): 5.  
 Кристева Юлія. *Избранные труды: Разрушение поэтики*. Москва: Российская политическая энциклопедия, 2004.

- Лепкий Левко. «Миколі Вороному (з приводу 50-літнього ювілею)». *Будяк* 12 (1922): 7.
- Ліотар Жан. «Ситуація постмодерну». *Філософська і соціологічна думка*. 5–6 (1995): 15–38.
- Лотман Юрій. *Об искусстве*. Санкт-Петербург: Искусство, 1998.
- «Львів. Вечір “Молодого Мистецтва”». *Шляхи мистецтва* 2 (1921): 146–147.
- «Маланчин Вечір у Львові». *Громадський вістник* 23 (1923): 7.
- «Маскарад “Богемі”». *Громадський вістник* 29 (1923): 3.
- «На загальне домагання». *Будяк* 13 (1922): 4.
- «Наше вірую». *Будяк* 1 (1921): 1.
- «Новинки». *Громадський вістник* 35 (1922): 5.
- «Оповістки». *Громадський вістник* 16 (1922): 7.
- «Перший “Весняний вечір”». *Вперед* 62 (1922): 4.
- «Перший чайний вечір Будяка». *Вперед* 168 (1921): 4.
- «Позір!». *Вперед* 15 (1922): 3.
- Полікарпова Юлія. «Презентація як активний метод навчання». *Культура народів Причерноморья* 231 (2012): 159–162.
- Прокопчук Ірина. «Роль мистецьких часописів 1920 — початку 1930-х років у поширенні модерністичних концепцій в Україні». *Вісник Львівської національної академії мистецтв* 21 (2010): 17–25.
- Рікер Поль. *Історія та істина*. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська Академія», 2001.
- Савчин Юлія. «Українсько-польські відносини на сторінках журналу “Будяк” (1921–1923 рр.) — провідна тематична лінія часопису». *Держава та регіони. Серія: Соціальні комунікації* 1–2 (2014): 41–44.
- Саліга Тарас. *Імператив (літературознавчі статті, критика, публіцистика)*. Львів: Світ, 1997.
- Сирота Лілія. «Літературна група “Митуса” і Павло Ковжун». *Народознавчі Зошити* 5 (1998): 538–547.
- Сирота Лілія. «Літературна група “Митуса” (1921–1922): О. Бабій, В. Бобинський, Р. Купчинський, Ю. Шкрумеляк». *Бібліографічний покажчик*. Львів: ЛНБ імені В. Стефаника, 2004.
- Снісарчук Лідія. *Українська сатирично-гумористична преса Галичини 20–30-х років ХХ століття*. Львів: ЛННБ України імені В. Стефаника, 2001.
- Снісарчук Лідія. *Українська преса Галичини (1919–1939 роки) і журналістикознавчий дискурс*. Львів: ЛННБ України імені В. Стефаника, 2009.
- «Співомовкам». *Будяк* 5–6 (1921): 2.
- Тарноградський Валер'ян. «Клим Поліщук». *Будяк* 13 (1921): 3.
- Тарнопольський Олег, Авсюкевич Юлія. *Successful Presentations = Успішні презентації: Посібник для навчання ділових презентацій англійською мовою*. Київ: Ленвіт, 2007.
- Тодоров Цветан. *Поняття літератури та інші есе*. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2006.
- «Тост». *Будяк* 1 (1921): 8.
- Фуко Мишель. *Археологія знання*. Київ: Ника-Центр, 1996.
- Фуко Мишель. «Технологія себе». *Логос* 2(65) (2008): 96–122.
- Хайдеггер Мартин. *Время и бытие: Статьи и выступления*. Москва: Республика, 1993.
- «Чайний вечір». *Вперед* 33 (1922): 4.
- Чмелик. «Маскарад “Богемі”». *Громадський вістник* 28 (1923): 4.
- Швунг. «По раві: з циклю “Карнавалові настрої”». *Будяк* 2 (1921): 5.
- Якобсон Роман. *Избранные работы*. Москва: Прогресс, 1985.

## REFERENCES

- Baudrillard Jean. “Ecstasy of Communication”. *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*. Port Townsend: Bay Press, 1983: 126–133.
- Bilec’kij Leonid. «Z koncertnoї sali: Vechir Poeziї». *Gromads’kij vistnik* 36 (1922): 4.
- Bobins’kij Vasil’. *Gist’ iz nochі: poeziya, proza, publicistika, literaturna kritika, perekladі*. Київ: Dnipro, 1990.

- «Chajnij vechir». *Vpered* 33 (1922): 4.
- Chmelik. «Maskarad “Bogemi”». *Gromads'kij vistnik* 28 (1923): 4.
- Fuko Mishel'. *Arheologiya znaniya*. Kiev: Nika-Centr, 1996.
- Fuko Mishel'. «Tekhnologiya sebya». *Logos* 2(65) (2008): 96–122.
- Hajdegger Martin. *Vremya i bytie: Stat'i i vystupleniya*. Moskva: Respublika, 1993.
- Gadamer Hans.-Georg. *Istina i metod: Osnovy filosofii germeneytiki*. Moskva: Progress, 1988.
- Gusserl' Edmund. *Idei k chistoj fenomenologii*. Moskva: Labirint, 1994.
- Kedrin Ivan. «Vechir Bogdana Lepkogo». *Gromads'kij vistnik* 48 (1923): 5.
- Kristeva Yuliya. *Izbrannye trudy: Razrushenie poetiki*. Moskva: Rossijskaya politicheskaya enciklopediya, 2004.
- Lepkij Levko. «Mikoli Voronomu (z privodu 50-litnogo yuvileyu)». *Budyak* 12 (1922): 7.
- Liotar Zhan. «Situaciya postmodernu». *Filosofs'ka i sociologichna dumka* 5–6 (1995): 15–38.
- Lotman Yurij. *Ob iskusstve*. Sankt-Peterburg: Iskusstvo, 1998.
- «L'viv. Vechir “Molodogo Mistectva”». *Shlyahi mistectva* 2 (1921): 146–147.
- «Malanchin Vechir u L'vovi». *Gromads'kij vistnik* 23 (1923): 7.
- «Maskarad “Bogemi”». *Gromads'kij vistnik* 29 (1923): 3.
- «Na zagal'ne domagannya». *Budyak* 13 (1922): 4.
- «Nashe viruyyu». *Budyak* 1 (1921): 1.
- «Novinki». *Gromads'kij vistnik* 35 (1922): 5.
- «Opovistki». *Gromads'kij vistnik* 16 (1922): 7.
- «Persnij “Vesnyanj vechir”». *Vpered* 62 (1922): 4.
- «Persnij chajnij vechir Budyaka». *Vpered* 168 (1921): 4.
- Polikarpova Yuliya. «Prezentaciya yak aktivnij metod navchannya». *Kul'tura narodov Prichernomor'ya* 231 (2012): 159–162.
- «Pozir!». *Vpered* 15 (1922): 3.
- Prokopchuk Irina. «Rol' mistec'kih chasopisiv 1920 — pochatku 1930-h rokiv u poshirenni modernistichnih koncepcij v Ukraïni». *Visnik L'vivs'koï nacional'noi akademii mistectv* 21 (2010): 17–25.
- Riker Pol'. *Istoriya ta istina*. Kiïv: Vidavnichij dim «Kievo-Mogilyans'ka Akademiya», 2001.
- Saliga Taras. *Imperativ (literaturoznavchi statii, kritika, publicistika)*. L'viv: Svit, 1997.
- Savchin Yuliya. «Ukraïns'ko-pol's'ki vidnosini na storinkah zhurnalu “Budyak” (1921–1923 rr.) — providna tematchna liniya chasopisu». *Derzhava ta regioni. Seriya: Social'ni komunikacii* 1–2 (2014): 41–44.
- Shvung. «Po ravti: z ciklyu “Karnavalovi nastroi”». *Budyak* 2 (1921): 5.
- Sirota Liliya. «Literaturna grupa “Mitusa” i Pavlo Kovzhun». *Narodoznavchi Zoshiti* 5 (1998): 538–547.
- Sirota Liliya. «Literaturna grupa “Mitusa” (1921–1922): O. Babij, V. Bobins'kij, R. Kupchins'kij, Yu. Shkrumelyak». *Bibliografichnij pokazhchik*. L'viv: LNB imeni V. Stefanika, 2004.
- Snicarchuk Lidiya. *Ukraïns'ka presa Galichini (1919–1939 roki) i zhurnalistikoznavchij diskurs*. L'viv: LNNB Ukraïni imeni V. Stefanika, 2009.
- «Spivomovkam». *Budyak* 5–6 (1921): 2.
- Tarnograds'kij Valer'yan. «Klim Polishchuk». *Budyak* 13 (1921): 3.
- Tarnopol's'kij Oleg. *Avsyukevich YUliya. Successful Presentations = Uspishni prezentacii: Posibnik dlya navchannya dilovih prezentacij anglijs'koyu movoyu*. Kiïv: Lenvit, 2007.
- Todorov Cvetan. *Ponyattya literaturi ta inshi ese*. Kiïv: Vidavnichij dim «Kievo-Mogilyans'ka akademiya», 2006.
- «Tost». *Budyak* 1 (1921): 8.
- V. P. «Z literaturnogo zhittya na emigracii». *Ukraïns'ka tribuna*, 170 (1921): 3.
- «Velikij Po-Malanchin Vechir Smihu». *Vpered* 3 (1922): 4.
- «Vechir “plachu”». *Vpered* 55 (1922): 4.
- «Vechir plachu Budyaka». *Vpered* 56 (1922): 4.
- «Vechir, posvyachenij tvorchosti Bogdana Lepkogo». *Gromads'kij vistnik* 15 (1923): 7.
- «Vesnyanj “vechir plachu”». *Vpered* 58 (1922): 3.
- «Voronij Mikola. “Mitusa”». *Ukraïns'ka tribuna* 43 (1922): 2–3.
- «Zhontik. Hronika». *Gromads'kij vistnik* 18 (1923): 3.
- «Zi students'kogo zhittya. Galichina. Vechir Molodogo Mistectva». *Postup* 1–2 (1922): 52–53.
- Yakobson Roman. *Izbrannye raboty*. Moskva: Progress, 1985.

Лилија Сирота

ИДЕЈА „НОВИХ НАЧИНА“ И ЊЕНА ИМПЛЕМЕНТАЦИЈА  
ТОКОМ КРЕАТИВНИХ ВЕЧЕРИ КЊИЖЕВНЕ И УМЕТНИЧКЕ ГРУПЕ ЛЬВОВА  
ПОЧЕТКОМ 1920-ТИХ ГОДИНА

Резиме

Сврха чланка је да се анализирају карактеристике популаризације књижевних и естетских идеја од стране представника украјинских стваралачких удружења Лавова раних 1920-их на основу нових чињеница, да се детаљније открију правци развоја украјинског културног живота Львова, притом време у целини. Утврђено је да је популаризаторска делатност књижевних група „Митуса“ и „Боеми“, као и песника груписаних око часописа *Будјак* била иновативна по форми и сензационална по садржају. Прокламујући идеје „од симболизма ка новим путевима“, „окренути се примитивном“, „свеукрајинском активизму“, футуризму, млади лавовски песници и уметници организовали су значајан број креативних вечери, активно штампани у периодици, објављивали збирке поезије и часописе са циљем подизања културног живота Галиције. Послератна генерација уметника била је у стању да око себе концентрише украјинске књижевне снаге Галиције, представнике украјинске емиграције, која се формирала у Пољској, Чехословачкој, Немачкој, Аустрији 1920-их. Саопштено је да су покретачи књижевних догађаја — групе „Митуса“ и „Боеми“ те аутори часописа *Будјак* — успели да брзо успоставе блиске контакте са широм јавношћу, успешно популаришу идеје неосимболизма. Такође су проповедали футуристичку идеологију у Галицији кроз усмену комуникацију током уметничких вечери. Ове групе су биле јасно фокусиране на иновације.

*Кључне речи:* нови путеви, књижевна група „Митуса“, књижевно-уметничко друштво „Боеми“, часопис *Будјак*, неосимболизам, футуризам, национални препород.



Јелена Марићевић Балаћ  
Универзитет у Новом Саду  
Филозофски факултет  
[jelena.maricevic@ff.uns.ac.rs](mailto:jelena.maricevic@ff.uns.ac.rs)

Jelena Marićević Balać  
University of Novi Sad  
Faculty of Philosophy  
[jelena.maricevic@ff.uns.ac.rs](mailto:jelena.maricevic@ff.uns.ac.rs)

## ЗБИГЊЕВ ХЕРБЕРТ И СРПСКО ПЕСНИШТВО: РЕЦЕПЦИЈА, ПОЕТИКА, ПЕРСПЕКТИВА<sup>1</sup>

## ZBIGNIEW HERBERT AND SERBIAN POETRY: RECEPTION, POETICS, THE PERSPECTIVE

Рад „Збигњев Херберт и српско песништво“ дводелно је конципиран. У првом сегменту представљена је рецепција пољског песника на српском језику. Петар Вујићић и Бисерка Рајчић превели су и приредили укупно десет књига (једна прозна, три есејистичке и шест песничких). О пољском песнику најподробније су писали углавном српски песници и преводиоци (Магарашевић, Радовић, Ђерић, Вујићић, Рајчић), а у периодици су објављени по један рад на пољском (Бобрик) и словачком језику (Јухасова). Други део рада је интерпретативног карактера. Поезији и есејистици Збигњева Херберта приступљено је компаратистички. Његово стваралаштво контекстуализовано је са песништвом савремених српских песника (Мидрагом Павловићем, Јованом Христићем, Бранком Миљковићем).

*Кључне речи:* рецепција, компаратистика, култура, англологија, ниҳилизам.

The concept of the paper “Zbigniew Herbert and Serbian Poetry” has two segments. The first segment presents the reception of the Polish poet in the Serbian language. Petar Vujičić and Biserka Rajčić have translated and edited ten books in total (one in prose, three books of essays, and six poetry collections). Serbian poets and translators wrote most extensively on the Polish poet (Magarašević, Radović, Đerić, Vujičić, Rajčić), while there were two papers in periodical literature, one in Polish (Bobryk) and one in Slovak (Juhásová). The second segment of the paper is interpretative in character. We have approached Zbigniew Herbert’s poetry and essays in a comparative manner. His work was contextualized with the work of contemporary Serbian writers (Miodrag Pavlović, Jovan Hristić, and Branko Miljković).

*Keywords:* reception, comparative literature, culture, angelology, nihilism.

---

<sup>1</sup> Рад је настао у оквиру пројекта *Асїекїїи иденїїїїїїїїїїи и њихово обликовање у срїској књижевностїи* (178005), који се реализује на Филозофском факултету у Новом Саду.

Пољски песник Збигњев Херберт (Zbigniew Herbert) (1924–1998) у више наврата је превођен на српски језик и имао је посве солидну рецепцију када је реч о публикованим књигама поезије и есеја, те у оквирима критичког пријема. Године 2010. појавио се зборник радова *Herbert na językach: współczesna recepcja twórczości Zbigniewa Herberta w Polsce i na świecie* у издању Народне библиотеке у Варшави. Истражена је рецепција Хербертове поезије у Чешкој, Словачкој, Бугарској, Мађарској, Хрватској и на енглеском говорном подручју. Српски контекст остао је неосветљен, без обзира на то што је „од свих република бивше Југославије највише превођен у Србији“ (Рајчић 2016: 284).

У часопису *Славистика*, који излази у оквиру Славистичког друштва Србије, објављен је драгоцен прилог Јане Јухасове (Jana Juhásová) (2014: 472–476) на словачком језику, у коме је Хербертова поезија позиционирана у контексту словачке и делимично чешке културе. Могу се издвојити три момента овог чланка, који би могли да се упореде са српским контекстом. Херберт је, наиме, почео да се преводи на словачки језик од шездесетих година 20. века (у часописима *Kultúrny život*, *Mladá tvorba* и *Revue svetovej literatúry*), а затим заинтересованост за њега јењава до деведесетих година двадесетог и прве деценије 21. века (уп. Juhásová 2014: 472). Песник је био међу забрањиваним ауторима после 1968. године и одбио је да објављује у земљи у којој су цензурисане књиге његовог пријатеља, Мирослава Холуба (уп. Juhásová 2014: 473), тако да не чуди што није превођен све до распада Чехословачке. Тиме се објашњава и податак да је на словачком језику до 2014. године објављена само једна књига његових есеја и три књиге изабраних песама (уп. Juhásová 2014: 473).

Петар Вујичић објавио је први превод Хербертове поезије на српски језик још 1956. године — песму „Две капље“ у *Пољима*, а наставио је да га континуирано преводи све док га 1993. није задесила смрт. То је од значаја ако се има у виду да је пољски песник 1956. године „дебитовао збирком *Зрак светлости*“ (Рајчић 2016: 282), а исте године му је песма преведена на српски језик. Како каже преводилац, „кад је објавио прву збирку (*Сируна светлости*, 1956) било му је 32 године. Зато се у песништву одмах представио као зрео човек и изграђен песник“ (Вујичић 1988: 7–8).<sup>2</sup> Штавише, објављена је преписка између Вујичића и Херберта у *Ковинама* (2001), а Вујичић је приредио 1980. године обимнији избор из Хербертове поезије под насловом *Зашићо класици*, који је имао изузетну критичку рецепцију (Васовић 1981: 310, Магарашевић 1981: 376–381, Кеџман 1982: 122–124, Чулић 1983: 156–159). Уз приређивање избора *Господин Когић* (1988), који се може сматрати једним од најдрагоценијих код нас, посебно јер је опремљен и упућујућим предговором „Хербертово послаништво“ (Вујичић 1988: 7–14), Петар Вујичић превео је и приредио још један избор из поезије *Елеџија о одласку* (1990), те књигу есеја *Варварин у врћи* (1990).

<sup>2</sup> Преводиоци Петар Вујичић и Бисерка Рајчић различито су превели наслов прве песничке књиге Збигњева Херберта, као *Сируну светлости* и *Зрак светлости*.

Уз њега, Херберта је највише преводила Бисерка Рајчић. Објавила је такође три књиге Хербертових песама (*Ејилоџ олује* 1998, *Госјодин Коџићо* 2008, *Изабране њесме* 2016), једну књигу прозе (*Краљ мрава* 2013) и две есејистичке књиге (*Мршва њрирода с ђемом* 1998, *Лавиринџ над морем* 2004). Важно је истакнути да се „тема Господин Когито јавља у свим периодима Хербертове поезије <...> Сви песникови стихови на ову тему, од песама из књига до песама из часописа, ушле су у ово издање *Госјодина Коџића*, због чега је оно, у овом тренутку, најкомплетније издање ове Хербертове песничке теме у свету.“ (Рајчић 2008: 118) Дакле, за разлику од Вујичићевог издања из 1988, које упечатљивом темом „Господин Когито“ ефектно обухвата и именује избор песама на основу онога по чему је Херберт препознатљив, Рајчићева сабира све песме ове тематике под корице једног издања. Такође, она је у издања поезије уврстила и оне песме које је Вујичић превео, трудећи се да издање из 2008. учини идејно целовитим и преводилачки комплементарним, а издање из 2016. године „досад најобимнијим“, које уједно „прати прецизно Хербертов животни и стваралачки пут“ (Рајчић 2016: 284).

Дакле, захваљујући превасходно Петру Вујичићу и Бисерки Рајчић на српском језику публиковано је чак десет Хербертових књига — шест књига поезије, три есејистичке књиге и једна прозна. Представљање *Краља мрава* српској читалачкој публици драгоцено је и стога што пољски песник за живота није објављивао прозне књиге: „Од две књиге прозе које је писао истовремено — *Аџилина вереница* сачувана је само као скица (једва три текста), а *Краљ мрава* није доживео коначну редакцију“ (Крињицки 2013: 140). Њу је приредио постхумно Ришард Крињицки (Ryszard Krynicki), а наше издање пропраћено је његовим поговором „Хербертово најличније дело“ (139–145), што је пресудно за осветљавање ширег поетичког лика Хербертовог стварања.

У српској периодици Хербертова поезија је најзаступљенија у *Летњој ису Мајице српске* и *Пољима*, премда су га објављивали и часописи *Дело*, *Багдада*, *Градина*, *Писмо*, *Поезија*, *Повеља*, *Свеске*, *Књижевни маџазин*, *Свеји Дунав*, *Сунчаник*, *Кровови*, *Ковине*, *Београдски књижевни часојис*, *Српски књижевни џласник*, *Наше сџварање*, *Књижевне новине*, *Алфа* и *Алманах: календар*. Поред Вујичићевих и превода Бисерке Рајчић, могу се прочитати преводи Ђорђа Сударског Реда, Зорана Ђерића, Весне Бркић, Угљеше Радновића, Гжегожа Латушињског (Grzegorz Łatuszyński), Слађане Јанковић и Александра Шаранца, али нико није превео довољно песама да би концептирао потенцијални избор поезије.

На плану критичке рецепције Хербертове поезије и есејистике издвајају се као најбројнији поменути прикази књиге *Зајџио класици*, затим *Елеџије о одласку* (Мандић 1991: 25) и есејистичке књиге *Варварин у врџу* (Мандић 1990: 513). Бисерка Рајчић је у новинском чланку „Збигњев Херберт врли ученик професора Елзенберга“ (22. 2. 2020. у *Полиџици*) указала на важност песникове појаве у светским и домаћим оквирима и изнела важне биографске податке који су обликовали његов песнички пут.

Тумачења поезије Збигњева Херберта доступна су у домаћој периодици на српском језику, али и на пољском и словачком. О њему су подробно писали есејисти који су истовремено песници (Магарашевић 1981: 376–381, Радовић 1996: 49–54, Ђерић 2005: 25–27, Ђерић 2015: 17–21), филозоф Бошко Томашевић (1998: 43–45) „са становишта фундаменталне онтологије“ и преводиоци (Вујичић 1975: 11, Вујичић 1988: 7–14, Рајчић 1998: 192–201, Ђерић 2005: 25–27, Ђерић 2015: 17–21). У часопису *Дело* објављен је превод есеја „Снага укуса“ пољског историчара и есејисте Адама Михњика (Adam Michnik) (1986: 160–171), а међу преведеним есејима Адама Загајевског у књизи *Одбрана вајцрености* (2013) налазе се три текста о њиховом познанству, Хербертовом животу и стварању („Почетак сећања“, „Песник разговара са филозофом“ и „Херберт за Американце“). Осим саопштења Јане Јухасове на словачком језику, у *Зборнику Мајице срјске за славистику* може се прочитати интересантан чланак полемичког карактера на пољском језику, из пера хербертолога Романа Бобрика (Roman Bobryk) (2016: 109–120), који пише о непостојању мотива звона у Хербертовој поезији. Најпосле, обележена је десетогодишњица Хербертове смрти у *Књижевном магазину* (2008: 2–3)<sup>3</sup>, а осим преписке са Вујичићем у *Ковинама*, могуће је прочитати у часопису *Траг* „Писмо Збигњева Херберта Станиславу Барањчак“ (2010: 104–114) у преводу Александра Шаранца. Барањчак (Stanisław Barańczak) је незаобилазни тумач Хербертове поезије, који га је у књизи *Беђунац из ујћојје* (1984) одредио песником значења и антиномија, а кога је Вујичић (1988: 11), уз Жежија Квјатковског (Jerzy Kwiatkowski), Јана Блоњског (Jan Błoński) и Ришарда Пшибилског (Ryszard Przybylski), именовоа до тог тренутка најпоузданијим.

Код нас је Хербертова поезија компаратистички тумачена у чланку Зорана Ђерића (2015: 17–21) о „песничком сведочењу о ратовима“ на примерима „Песме о зимској кампањи“ Јосифа Бродског, Хербертовог „Рапорта из града у опсади“ и „Они су дошли у наш дом“ Јована Зивлака. Међутим, српско песништво друге половине 20. века и првих деценија 21. века, сигурно да може бити изазовно за различита компаратистичка истраживања.

У тај контекст могу се укључити и есејистичке књиге Збигњева Херберта, написане врло предано, брушеним стилем, ерудитно и с прожимањем готово песничких епифанија, уз ингениозне мисаоне опсервације. Пољски песник несумњиво је песник културе,<sup>4</sup> какав је у српској књижевности у првом реду био Миодраг Павловић (1928–2014).<sup>5</sup> Хербертова оп-

<sup>3</sup> Бисерка Рајчић превела је и приредила следеће прилоге: „Херберт за Американце“ Адама Загајевског, „О Збигњеву Херберту“ Јосифа Бродског, „Дубока повезаност“ Чеслава Милоша и „Атлас цивилизације“ Шејмуса Хинија.

<sup>4</sup> На корицама српског издања књиге *Варварин у врју* стоји извод из рецензије (Петра Вујичића или Милана Комненића), по којем је Херберт „представио културу као универзални врт створен људским радом“.

<sup>5</sup> Пољска србисткиња Катажина Судник (Katarzyna Sudnik) (2015: 32–39) је у есеју „Катакомбе прошлости: мотив лобање у поезији Миодрага Павловића“ поезију Миодрага Павловића упоредила са поезијом пољских песника, као што су Анджеј Бурса (Andrzej

чињеност пећином Ласко (1990: 7–18) и песма „Господин Когито среће у Лувру статуу Велике Мајке“, „Кинеске тапете“ и „Јапанска бајка“ призивају просторни и временски тоталитет Павловићеве поетике: „просторне границе обухватају чак и Кину, а временске — од неолита па до наших дана“ (Делић 2010: 12). Разлика је у томе што је пољски песник био окренут путовањима „по Грчкој, Италији, Француској, Енглеској, Немачкој и Холандији“ (Рајчић 2016: 283), па је песничку мисао градио на темељима европске: „као изразит Европејац, односно европоцентрични човек, развио је своје опсервације на европском простору“ (Херберт 1990: корице). Миодраг Павловић је европску културу проналазио код куће, па су „антрополошка и археолошка димензија“ (Делић 2010: 13) његовог *Њевања и мишљења* усмерене на Лепенски вир (*Певања на Виру*), српску народну културу (*Обредно и зоворно дело*), Византију, Скитију, *Млеко искони* итд. Но, и код српског и код пољског песника и есејисте приметна је снажна потреба да културом обухвате жуђењу Целину за којом стреме, било да се ради о културном јединству Европе (и света) или различитим аспектима хуманизма.

Такође, Хербертово класично образовање одредило је и пут његове песничке имагинације. Бројност античких реминесценција у поезији, окренутост ка уметности „надвременске вредности“ (Херберт 1990: 5), хармонији дорске архитектуре, кулминативну тачку достиже у књизи његове „приватне митологије“ — *Краљ мрава* (2013). Један од његових песничких поетичких постулата је потреба за „гуркањем равнотеже“,<sup>6</sup> па се тако може рећи да он и у прози, попут Томаса Мана у библијским митовима, проналази места „Хомеровог дремежа“, иронизује их, проширује и ресемантизује. У српској књижевности у том светлу имао би пандан у такође краткој прози утемељеној у тематизовање античких митова, *Причама које су иззубиле равнотежу* (1913) Станислава Винавера.

Свакако, у савременом српском песништву неокласицизма има песника са којима Хербертова класичност може бити самерена. Парадигматичан пример била би поезија *модерног класицистиче* Јована Христића.<sup>7</sup> Био је „окренут класичним изворима (античкој књижевности и филозофској мисли), српској класичној и модерној поезији (у широком распону од Јована Стерије Поповића до Васка Попе и Ивана В. Лалића), као и модерној европској поезији (Константин Кавафи, Пол Валери, Т. С. Елиот), овај песник остварио је обимом невелико, али сложено и утицајно песничко дело.“ (Јовановић 2009: 9) Осим што су Херберт, Павловић и Христић генерацијски блиски, њихова поетичка усредсређеност на културу, плоносни дијалог између поезије и филозофије, чини се да дају утемељење потенцијалној компарацији.

Bursa), Станислав Гроховиак (Stanisław Antoni Grochowiak), Чеслав Милош (Czesław Miłosz), Станислав Барањчак. Чини се да постоје назнаке које омогућују да се овај компаратистички лук прошири и на Збигњева Херберта.

<sup>6</sup> „A Fugitive from Utopia by Stanisław Barańczak“. *The Guardian*. October 9, 1987, p. 21. <https://www.enotes.com/topics/fugitive-from-utopia>

<sup>7</sup> Видети зборник радова *Модерни класицисти Јован Христић* (2009).

Јован Христић је песмом „Варвари“ успоставио директан полемички дијалог са Кавафијевом „Очекујући варваре“. Природа Христићевог иронијског обрта у последњим стиховима састоји се у поенти по којој „Варвари нису никакво решење“ (Христић 2016: 58). Јован Делић (2009: 26) указује да Христић реплицира како „нас историја учи да они могу да разоре и најсавршеније културе, што је Кавафи исувише добро знао. Варвари остају варвари било да надиру са Истока или са Запада, с мора или са неба. Само што сваки варвари не знају да су варвари, и тешко их је довести к познанију права.“

Наслов Хербертове есејистичке књиге *Варварин у врџу* има кавафијевски знак, иако се у њој не спомиње грчки песник. Чини се да је његово семантичко одређење могућно сагледати на размеђи Кавафијеве и Христићеве песме о варварима. Херберт је, наиме, варварин који је довео себе „к познанију права“, јер само то доноси „решење“. Од десет есеја један је посвећен грчкој култури и архитектури („Код Дорана“), а у осталима пише о пећини Ласко, Арлу, Орвијету, Сијени, катедралама, албижанима, инквизиторима, трубадурима, темпларима, Пјеру дела Франчески и Валоу, дакле, интегрисхе европску културну, духовну и уметничку разуђеност у оквирима историјског времена и простора. Док Кавафијев и Христићев песнички глас долази из *над* позиције са које се самеравају цивилизацијске промене, Херберт своју уметничку позицију аутоиронијски назива варварском. Зато у наслову књиге немамо реч у множини, већ се апострофира „варварин“. Пољски песник и есејиста преиспитује до које мере је кадар да се оплемени тековинама античке и европске цивилизације најшире узев, а до које је само човек своје епохе, који је заправо не разуме и можда није довољно способан да јој парира. Он зато не може да се сложи ни са Кавафијем да су варвари ипак неко решење, нити са Христићем да уопште то нису, зато што је потенцијално наслутио још једну горку могућност — како цивилизација више не постоји, а човек данашњице не може да буде ништа друго до варварин.

Као да се Херберт, премда то не чини експлицитно, директно обраћа гласом који изговара: „Ја, варварин у врту.“ Сугестивност оваквог виђења комплементарна је са „искуством примене песничке *personae* које су у XX веку најдоследније започели Езра Паунд <...> Т. С. Елиот <...> и Константин Кавафи <...> појављује се и у последњим песмама Збигњева Херберта; од ‘когитовског’ циклуса до песама ‘Прокопзулов повратак’, ‘Калигула’ и ‘Божански Клаудије’. И Херберт — баш као и Кавафи — кроз евокацију одређене историјске ситуације, из ње саме, из њене атмосфере полемисхе са сваким временом, имплицитно или разговетно; посматрајући смисао извесног искуства у критичкој ситуацији, у искушењу на добро или зло, отргнуту од заборав, са одјеком у потоњим временима“ (Магарашевић 1981: 380).

Примена песничке *personae* карактеристична је за поетику Миодрага Павловића и Јована Христића, на пример за песме „Одисеј говори“ и „Улис“. Из гласа лирског субјекта проговарао би вечити Одисеј, чији митски лик

се укршта са савременошћу, творећи *анџислику миџа*. Док се код Павловића Одисеј спасава од земље, а градови га дозивају попут сирена, Христићев је путник у хотелској соби. Хербертова примена поступка подразумева говор историјске личности, али такође из позиције вечности, са увидом у целокупан живот и искуством проласка кроз смрт. Он уноси аспект у којем Клаудије има божански епитет, с обзиром на то да његова личност обједињује Природу и културу (кип, скица, песма): „Говорило се о мени/зачет од Природе/али недовршен/као одбачен кип/скица/оштећен одломак песме“ („Божански Клаудије“) (Херберт 1988: 194).

Код Павловића „ни богови неће више да се рађају“, а у Христићевој песми Одисеј држи рибу пробушених очију. Митски јунак код српских песника више не постоји у миту, иако чува сећање на њега. Онај који је живео у историји (Клаудије) проговара из онострани позиције смрти о ономе по чему је остао упамћен. У немогућности да се рађају богови, нестала је потреба за херојима, па се тако мит профанизовао. С друге стране, божанско је населило простор смрти и постало огледало оне истине о, у овом случају Клаудију, која одговара историјским чињеницама, као једином аспект истине. Мирко Магарашевић у песничкој књизи *Лев сирена* (2018), сублимише искуство песничке *personae* Павловића, Христића и Херберта (наравно, и Паунда, Елиота и Кавафија), што не чуди ако се има у виду да је српске песнике познавао и умногоме ценио, а о Херберту писао. Он је, наиме, гласове митолошких личности (Андромахе, Касандре, Хелене Тројанске, Хекабе, Одисеја, Хекате и Пријама) поставио у клаудијевску позицију. Тиме је донекле сугерисана вера у истину коју посредује мит, јер је на Клаудијевом примеру „историја саму себе подвргла пародији“ (Магарашевић 1981: 381), те тако имплицитно исмејала историјски вид истине.

Код Христића лирски субјект проговара из „ја“ позиције и у „Бродском дневнику (Говораше Мартин, палубни официр на броду ‘Санта Марија’)“, који има за мото одломак из Декартове *Расправе* (Христић 2016: 32). Улиса, прерушеног у официра, мучи декартовска мука — „како се ослободити себе“ (Петров 2009: 110) „Цитатима у Христићевој поезији, када се јављају и у напоменама изван стихова, такође се гради портрет песничког субјекта.“ (Петров 2009: 109) Овај драгоцен увид Александра Петрова указује на то како је лирски субјект (маскирани Улис) у битној мери дефинисан Декартовом филозофијом. То отвара, наиме, могућност да се упореди са чак педесет Хербертових песама (Херберт 2008) у којима или проговара Господин Когито<sup>8</sup> или лирски субјект посредно говори о њему као о свом двојнику.<sup>9</sup> По Декарту, „негујући одсуство речи“, песништво „одређује себе ‘не оним што каже, нити оним о чему говори већ местом одакле говори’“ (Томашевић 1998: 44). „Када Христићев Улис Декартовим трагом напушта собу, она или

<sup>8</sup> Песничку књигу под насловом *Господин Коџишо* Херберт је објавио 1974. године.

<sup>9</sup> О „јунуку Descartesu“ писано је у „научничкој визури Бранка Алексића, који је ову философску фигуру сагледао у кругу петорице песника“ (Томашевић 1998: 44) — Семјуела Бекета, Хорхеа Луиса Борхеса, Чеслава Милоша, Душана Матића и Збигњева Херберта.

остаје у њему или се космос претвара у море. Историје међутим нема“ (Петров 2009: 114), али оно што одређује постојање субјекта јесте соба као својеврсни *cogito*: „Море је око нас, соба је у нама“ (Христић 2016: 34). Другим речима, ако се субјект ослободи собе, то ће значити да више не постоји.

Хербертов Господин Когито представљао би „кристализовано искуство“ (Томашевић 1998: 44), што одговара Христићевом искуству собе, мотиву по коме је поетички препознатљив. О лирском „Ја“ Господина Когита може се говорити само као о „субјекту поезије“, „чину ‘уцртавања које пресеца трансценденцију Другог и тако га одбацује, постављајући испољавање које води Исто у Друго и Друго у Исто““ (Томашевић 1998: 45). У Христићевом субјекту препознају се и палубни официр Мартин и Улис, с тим да је њихов глас унисон, па је Мартин само Улисова маска. Међутим, Хербертов Господин Когито је синтеза Хербертових антиномија.

Једно од кључних питања Барањчакове књиге *Бекство из ушћоције* јесте природа Хербертових антиномија, али његов изричит отклон од дијалектике. Остављено је отвореним питање да ли песник бира између антиномија на којима почива песма или остаје амбивалентан, понекад се опредељујући за једно, понекад за друго решење. У појединим песмама може се запазити удвајање лирског субјекта, тако да песма има антитетичке темеље, а иронија постаје основно стилско средство. Некад се чини као да у песми песник полемисе и расправља са лирским субјектом, оличеним у Господину Когиту, који је „збирни јунак чији живот траје кроз читаву историју људске мисли, да се његов идентитет градио онако како су се праисторија и историја записивале у језицима и епохама, у годовима дрвећа и у споменицима културе“ (Вујичић 1988: 11). Међутим, сложеност и деликатност Хербертове поезије огледа се и у могућности да песник постане Господин Когито, а Господин Когито песник. Заменљивост њихових гласова Херберту омогућава да се „виђа с Богом, препире“, али и да је „Христос и његов, Когитов син“ (Вујичић 1988: 11).

У Херберту понекад можемо сагледати варварина, а у Когиту уређени врт, међутим, Когито некада добије обресе варварина, као у песми „Шта Господин Когито мисли о паклу“: „Најнижи круг пакла. Упркос општем мишљењу/не настајују ни деспоти, ни матероубице, а ни они/који иду за телима других. То је азил уметника,/пун огледала, инструмената и слика. <...> Велзевув помаже уметност. Свим уметницима/обезбеђује мир, добру храну и апсолутну изолацију/од пакленог живота.“ (Херберт 2008: 45) Смештање уметника у пакао може се одредити варварским чином, међутим, у последњим стиховима долази до обрта. Без обзира на место боравка, дистанцирани су од „пакленог живота“, будући да је уметност простор „врта“, који их штити, ма шта било оно што их окружује.

Егзистенција се може остварити у оквирима мисли о култури, али када Когито заузме варварску позицију, онда је смисао постојања доведен до нихилистичког хоризонта. Парадигматичан пример представљала би

песма „Господин Когито мисли о повратку у родни град“: „Када бих се тамо вратио/ сигурно не бих затекао/ ни сен своје куће <...> преостаде само/ камена плоча/ с кругом кредом/ стојим у средини/ на једној ноzi/ у тренутку пред скок <...> круг кредом постаје црвенкаст/ као стара крв/ док унаоколо расту хумчице/ пепела/ до рамена/ до устију“ (Херберт 2008: 8). У покушају да реконструише сећање на родни град,<sup>10</sup> које би повратку дало смисао, лирски субјект из онога што је видљиво од тог града који памти (камене плоче) оживљава једино сећање на холокауст (стару крв, хумке, пепео). Због тога не може да се врати. Херберт овом песмом полемише са Рилкеовим Анђелом из *Девинских елеџија*, који је „преображавао видљиво у невидљиво“ и залагао „за то да се у невидљивом спозна виши степен реалности“ (Живојиновић 1969: 83). Пошто се иза невидљивог (разрушеног родног града) спознаје само реалност пепела, онда се суштина Хербертовог Анђела своди на ништавило.

У пољској науци о књижевност подробно је истражена Хербертова ангелологија, међутим, можда се на примеру ове песме може говорити и о Господину Когиту као једном аспекту или еманацији анђела из Хербертове есејистике, будући да су они у поезији *анђели уништиења*, који по сваку цену наносе насиље, да би подсећали на људске жртве (уп. Jochemczyk 2008: 222). Као анђеолог, Господин Когито не може да борави на месту уништења и ништавила. На основу истраживања Хербертовог песничког опуса, дошло се до констатације по којој анђели подсећају на „окрутну, дехуманизујућу праксу логора“ (Jochemczyk 2008: 226). Они, дакле, у поезији имају изразито негативну конотацију, јер су „сурови, сирови, немилострдни, газе снове“ (Jochemczyk 2008: 228), док су за Херберта представе анђела у историји уметности, о којим пише у есејима, позитивно оцењени јер нису репрезенти савршености: „овде, у контексту погледа на дато вајарско уметничко дело, одликује их људска несавршеност, а губи се сумњива вредност беспрекорне хармоније и пуноће: изгледа, става, понашања, суштине. Херберт слично реагује и када први пут дође у контакт са сликарском уметношћу Пјера дела Франческе“ (Jochemczyk 2008: 229). По Херберту, анђели би требало да имају људски лик, буду прилагођени људској мери и лишени атрибута хладног савршенства, како би били етички прихватљиви (уп. Abramowska 2000: 177). У његовој поезији, дакле, анђеолог није такав, изузев ако се у Господину Когиту не препозна потенцијал да буде анђеолог несавршености, субјект с људским ликом, дилемама и поразима.

Анализирајући фигуре анђела у српској књижевности Ђорђе Ђурђевић (2018: 113–120) изнео је неколико типолошких предлога за покушај њиховог разумевања у оквирима науке о књижевности, а не нужно теологије. Мogle би да се издвоје четврта и пета претпоставка, које се тичу сагле-

<sup>10</sup> Адам Загајевски (2013: 53) у есеју „Почетак сећања“ примећује како Херберт у песмама никада не именује Лавов градом у који не може да се врати, већ говори уопштено о „граду“.

давања анђела као „литерарне тајне смрти“, „знака литературе, који она уписује у себе како се прећутала смрт“ и поистовећивања књижевности са антелологијом: „Антелологија је књижевност.“ (Ђурђевић 2018: 119–120) Овакве хипотезе могу да се доведу у везу са могућношћу да Господин Когито буде анђео Хербертових есеја, тј. анђео несавршености. Његова изражена људскост одређена је земаљским одређењем „господин“ (не Господ), али његово искуство „трајања кроз читаву историју људске мисли“ декларише га као синегдоху за књижевност и културу.

На овом месту стога се може отворити питање компарације између Господина Когита интерпретираног на овакав начин и циклуса „Ариљски анђео“ Бранка Миљковића (1934–1961). Циклус је део песничке књиге *Вајра и нишџа* (1960), а Александар Јовановић је на основу анализе песме „Пре него усним“ којом се завршава збирка, закључио да ова „песма стиже из самих основа његове поетике“ (Јовановић 2020: 107). Због тога би његова фокусирана интерпретација могла да се примени и на циклус „Ариљски анђео“:

„Садржај песме постоји, али изван песме, то јест, пре и после ње; у песми се он не појављује, песма га се тек сећа. Миљковић најпре брише садржај да би га, потом, мутно призивао. <...> Простори трагања за бићем своде се и поистовећују са поетским простором — и у њему се, у исти мах, решавају егзистенцијалне и поетичке противуречности. Односно, одакле год полазила, Миљковићева песма се враћа себи: окреће се свету да би га празнила и да би се, потом, у још већој мери бавила собом.“ (Јовановић 2020: 113)

Дакле, чин исписивања песме је процес креирања Празнине, ватре брисања из чијег ништавила се рађа Анђео тек након што се песма заврши. Због тога Миљковић (1997: 88) на почетку „Ариљског анђела“ као Музу зазива „Анђела горког празнине и снаге“. Он је такође својеврсни двојник лирског субјекта: „Ко тебе није видео тај не зна/Себе“ (Миљковић 1997: 88), може се одредити као синегдоху за цивилизацију, уметност и културу: „Твоја је младост пре свих младости била/И остала на зиду као слика милости“ (Миљковић 1997: 88), а људска природа лирског субјекта одриче му ону хербертовску страшну савршеност: „Да ниси анђео кога страх мој кроти/Чудовиште би био у својој лепоти“ (Миљковић 1997: 89), како би од анђела празнине, са ватром у рукама, постао „сен оплођена“ (Миљковић 1997: 92).

Миљковићев лирски субјект „с мртваг оца скида наслеђено лице“ (Миљковић 1997: 97), док „Господин Когито посматра у огледалу своје лице“: „Ко је писао наша лица сигурно оспа/калиграфским пером истичући своје ‘о’/од кога наследих овај двоструки подваљак/од каквог ждерење кад је цела моја душа/уздисала за аскезом <...> уши страшно клемпаве као две кожне шкољке/сигурно наследих од прадеде ловца одјека <...> стрпоштавали се у празнину да би се вратили у мене <...> тело је оковано ланцем врсте // те тако изгубих турнир с лицем“ (Херберт 2008: 5). С обзиром на могућност анђела да буду поистовећени са књижевношћу, исписива-

вање лица Господина Когита потврђује његову анђеоску природу. Без умирања предака нема њиховог враћања у потомке, као што су нестајање и празнина неопходни да би настала песма: „Никад цвет не могу рећи/ Ако не мирисах не цвет много већи“ (Миљковић 1997: 92). Најпосле, за Миљковића је концепт „Ариљског анђела“ важан и стога што постаје симболички сублиматор најпре српске културе из које је потекао, а затим, преко његове универзалне уметничке вредности и европске и светске баштине. Због тога он можда спомиње оца у једнини. Хербертов Когито стављао је на очи „мрамор Веронезеовог зеленила/уши трљао Моцартом/ ноздрве усавршавао мирисом старих књига“ (Херберт 2008: 5), дакле, његово лице обликује општи тоталитет културе, који би могао да има обресе фреске „Добра и Зла владавина“ Амброђа Лоренцетија (Ambrogio Lorenzetti): „јунак фреске није човек, чак не ни град, него цивилизација; сликарска *summa* и еп истовремено“ (Херберт 1990: 62).

Чини се да је Господин Когито песников алтер его, настао у њему као превазилажење нихилистичког осећања културом. Тек у ништавилу у човеку, у оном што није, клица је његовог превазилажења и доласка до правог „Ја“. То кореспондира са Бланшоовим есејем „Границе искуства: нихилизам“, где се наводи како је „нихилизам — парадоксално — везан и за афирмацију бића. Овај мисаони обрт ‘потврђује да је крајња тачка нихилизма тачно тамо где се он преокреће, да је нихилизам преокрет сам: управо афирмација, идући од ‘не’ према ‘да’, оповргава нихилизам’ <...> Отуда закључујемо да би нихилизам могао бити истоветан са жељом да се он апсолутно превлада“ (Негришорац 1997: 15). Хербертови анђели уништења превладани су рађањем Господина Когита, а Миљковићева Празнина, „ватра и ништа“, афирмишу настанак песме (Миљковићев *cogito*) тј. Ариљског анђела.

\*

Истраживањем рецепције Хербертовог стваралаштва на српском језику истакла се његова несумњива присутност, а засигурно и могуће везе са токовима српског песништва. Уз три посве обимна избора из поезије (1980, 1988, 2016), све књиге есеја и постхумну прозу, може се рећи да је у значајној мери преведен, што је дало повод и за релативно солидну критичку, премда не толико есејистичку и рецепцију у оквирима науке о књижевности. Овај рад имао је циљ да отвори управо питање компаратистичког приступа делу Збигњева Херберта у контексту српске књижевности, те поетолошких испитивања, чиме је посао тек започет. У том смислу, његова поезија тумачена је паралелно са поезијом класика српске поезије друге половине 20. века, Миодрага Павловића, Јована Христића и Бранка Миљковића. Иако постоји могућност да се поредбена раван прошири, за оквир једног чланка чини се да је избор довољан и да отвара нове интерпретативне перспективе.

## ЛИТЕРАТУРА

- Делић Јован. „Доминанте, тенденције и мијене у пјесништву Јована Христића“. *Модерни класицисти: Јован Христић*. Ур. Александар Јовановић. Београд: Институт за књижевност и уметност — Учитељски факултет, 2009: 15–45.
- Ђерић Зоран. „Три примера песничког сведочења о ратовима: Јосиф Бродски: Песма о зимској кампањи 1980. године, 1980. Збигњев Херберт: Рапорт из града у опсади, 1982. Јован Зивлак: Они су ушли у дом наш, 2012.“ *Златна жреда* 15/167–168 ( ), 17–21.
- Ђурђевић Ђорђе М. „Фигура анђела у књижевности. Проблем научног приступа књижевној ангелологији“. *Кораћи* 10–12 (2018): 113–120.
- Јовановић Александар. „Модерни класициста Јован Христић: уводна белешка“. *Модерни класицисти: Јован Христић*. Ур. Александар Јовановић. Београд: Институт за књижевност и уметност — Учитељски факултет, 2009: 9–12.
- Јовановић Александар. „Певање као превладавање страха од празнине“. *О светлости стијаријој од несреће. Есеји о српској поезији и култури*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2020: 107–121.
- Кецман Давид. „Провалија између нас и светлости“. *Домени* 97/31 (1982): 122–124.
- Магарашевић Мирко. „Cogito in patientia“, *Савременик* 27, 53/5 (1981): 376–381.
- Магарашевић Мирко. *Пев сирена*. Београд: Српска књижевна задруга, 2018.
- Мандић Зоран. „Елегија о одласку“. *Овдје* 22/ 269 (1991): 25.
- Миљковић Бранко. *Песме*. Избор и пропратни текстови Радивоје Микић. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1997.
- Петров Александар. „Христићев Улис“. *Модерни класицисти: Јован Христић*. Ур. Александар Јовановић. Београд: Институт за књижевност и уметност — Учитељски факултет, 2009: 55–123.
- Радивић Борислав. „Једно околишно признање“. *Поезија* 1/ 1 (1996): 49–54.
- Рајчић Бисерка (прев. и прир.). „Година Херберта (1924–2008)“. *Књижевни маџазин* 8/88–89 (2008): 2–3.
- Рајчић Бисерка. „Збигњев Херберт врли ученик професора Елзенберга“. *Полиџика*. 29. 2. 2020.
- Стојановић Пантовић Бојана (прир.). *Јован Христић*. Антологијска едиција Десет векова српске књижевности. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 2016.
- Судник Катажина. „Катакомбе прошлости: мотив лобање у поезији Миодрага Павловића“. *Савременик* 231–232–233 (2015): 32–39.
- Томашевић Бошко. „По-став картезијанске логике песништва“. *Поезија и мишљење бића. Књижевнокритички ирисијуј поезији са стијановићима фундаменталне онтологије*. Београд: Апостроф, 1998: 43–45.
- Херберт Збигњев. *Елеџија о одласку*. Прев. Петар Вујићић. Вршац: КОВ, 1990.
- Херберт Збигњев. *Мртва природа с ђемом*. Прев. Бисерка Рајчић. Панчево: Књижара Прота Васа, 1998.
- Чулић Хрвоје. „Сувремени класик“. *Лейојис Мајице српске* 159, 431/1 (1983): 156–159.
- Шаранац Александар (прев.). „Писмо Збигњева Херберта Станиславу Барањчаку“. *Трај* 6, 6/24 (2010): 104–114.
- „A Fugitive from Utopia by Stanisław Barańczak“. The Guardian. October 9, 1987, p. 21. <https://www.enotes.com/topics/fugitive-from-utopia> 8. 8. 2021.
- Abramowska Janina. „Wiersze z aniołami“. *Poznanawanie Herberta 2*, wybór i wstęp Andrzej Franaszek, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2000.
- Barańczak Stanisław. *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*. Warszawa; Wrocław: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2001.
- Bobryk Roman. „Dzwon’ w świecie poezji Zbigniewa Herberta“, *Зборник Мајице српске за слависџику*, 90 (2016): 109–120.
- Ђерић Зоран. „Rasuti stihovi Zbignjeva Herberta“. *Polja* 50/ 432 (2005): 25–27.
- Grabowski Artur; Jacek Kopciński, Jerzy Snopek (redakcja merytoryczna). *Herbert na językach: współczesna recepcja twórczości Zbigniewa Herberta w Polsce i na świecie*. Warszawa: Biblioteka narodowa, 2010.
- Herbert Zbignjev. *Zašto klasici*. Прев. Петар Вујићић. Сарајево: Svjetlost, 1980.

- Herbert Zbignjev. *Gospodin Kogito*. Prev. Petar Vujičić. Sarajevo: Svjetlost, 1988.
- Herbert Zbignjev. *Varvarin u vrtu*. Prev. Petar Vujičić. Beograd: Prosveta, 1990.
- Herbert Zbignjev. *Epilog oluje*. Prev. Biserka Rajčić. Beograd: Radio B92, 1998.
- Herbert Zbignjev. *Lavirint nad morem*. Prev. Biserka Rajčić. Čačak: Gradac, 2004.
- Herbert Zbignjev. *Gospodin Kogito*. Prev. Petar Vujičić i Biserka Rajčić. Beograd: Arhipelag, 2008.
- Herbert Zbignjev. *Kralj mrava. Privatna mitologija*. Prev. Biserka Rajčić, pogovor Rišard Krinjički. Beograd: Arhipelag, 2013.
- Herbert Zbignjev. *Izabrane pesme*. Prev. Petar Vujičić i Biserka Rajčić. Beograd: Treći trg, 2016.
- Jochemczyk Mariusz. „Nieludzki? Arcyludzki? Kreacje postaci anioła w twórczości Zbigniewa Herberta”. *Postscriptum Polonistyczne*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2 (2008): 221–232.
- Juhásová Jana. „Pohľady (na) pána Herberta: Rekonštrukcia tvorby Zbigniewa Herberta v slovenskej literatúre“. *Слависти́ка*, 18 (2014): 472–476.
- Mihnjik Adam. „Snaga ukusa”. *Delo* 32, 32/ 8 (1986): 160–171.
- Mandić Zoran. „Razgovor sa istorijom”. *Polja* 36/ 382 (1990): 513.
- Negrišorac Ivan. „Izazovi nihilizma kao izazov nihilizmu”. *Književnost* 51, 102/1–2 (1997): 13–23.
- Vasović Nebojša. „Zašto klasici”. *Polja*, 27/268–269 (1981): 310.
- Vujičić Petar. „Pesnik i njegov lirski junak”. *Polja* 21/ 195 (1975): 11.
- Zagajevski Adam. *Obrana vatrenosti*. Prev. Biserka Rajčić. Beograd: Arhipelag, 2013.
- Živojinović Branimir. „Rilkeove elegije i soneti”. Rajner Marija Rilke. *Devinske elegije/Soneti posvećeni Orfeju*. Izbor, prevod i pogovor Branimir Živojinović. Beograd: Rad, 1969, 81–84.

## REFERENCES

- „A Fugitive from Utopia by Stanisław Barańczak“. *The Guardian*. October 9, 1987, p. 21. <https://www.enotes.com/topics/fugitive-from-utopia> 8. 8. 2021.
- Abramowska Janina. „Wiersze z aniołami“. *Poznanie Herberta 2*, wybór i wstęp Andrzej Franaszek, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2000.
- Barańczak Stanisław. *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*. Warszawa; Wrocław: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2001.
- Bobryk Roman. „Dzwon’ w świecie poezji Zbigniewa Herberta“. *Зборник Матѳице српске за славистику*, 90 (2016): 109–120.
- Čulić Hrvoje. „Suvremeni klasik“. *Letopis Matice srpske* 159, 431/ 1 (1983): 156–159.
- Delić Jovan. „Dominante, tendencije i mijene u pjesništvu Jovana Hristića“. *Moderni klasicista: Jovan Hristić*. Ur. Aleksandar Jovanović. Beograd: Institut za književnost i umetnost — Učiteljski fakultet, 2009: 15–45.
- Đerić Zoran. „Tri primera pesničkog svedočenja o ratovima: Josif Brodski: Pesma o zimskoj kampanji 1980. godine, 1980. Zbignjev Herbert: Raport iz grada u opsadi, 1982. Jovan Zivlak: Oni su ušli u dom naš, 2012.“ *Zlatna greda* 15/167–168 (), 17–21.
- Đerić Zoran. „Rasuti stihovi Zbignjeva Herberta“. *Polja* 50/ 432 (2005): 25–27.
- Đurđević Đorđe M. „Figura andela u književnosti. Problem naučnog pristupa književnoj angelo-logiji“. *Koraci* 10–12 (2018): 113–120.
- Grabowski Artur; Jacek Kopciński, Jerzy Snopek (redakcja merytoryczna). *Herbert na językach: współczesna recepcja twórczości Zbigniewa Herberta w Polsce i na świecie*. Warszawa: Biblioteka narodowa, 2010.
- Herbert Zbignjev. *Zašto klasici*. Prev. Petar Vujičić. Sarajevo: Svjetlost, 1980.
- Herbert Zbignjev. *Gospodin Kogito*. Prev. Petar Vujičić. Sarajevo: Svjetlost, 1988.
- Herbert Zbignjev. *Varvarin u vrtu*. Prev. Petar Vujičić. Beograd: Prosveta, 1990.
- Herbert Zbignjev. *Elegija o odlasku*. Prev. Petar Vujičić. Vršac: KOV, 1990.
- Herbert Zbignjev. *Epilog oluje*. Prev. Biserka Rajčić. Beograd: Radio B92, 1998.
- Herbert Zbignjev. *Mrtva priroda s demom*. Prev. Biserka Rajčić. Pančevo: Knjižara Protas, 1998.
- Herbert Zbignjev. *Lavirint nad morem*. Prev. Biserka Rajčić. Čačak: Gradac, 2004.
- Herbert Zbignjev. *Gospodin Kogito*. Prev. Petar Vujičić i Biserka Rajčić. Beograd: Arhipelag, 2008.

- Herbert Zbignjev. *Kralj mrava. Privatna mitologija*. Prev. Biserka Rajčić, pogovor Rišard Krinjicki. Beograd: Arhipelag, 2013.
- Herbert Zbignjev. *Izabrane pesme*. Prev. Petar Vujičić i Biserka Rajčić. Beograd: Treći trg, 2016.
- Jochemczyk Mariusz. „Nieludzki? Arcyludzki? Krecacje postaci anioła w twórczości Zbigniewa Herberta”. *Postscriptum Polonistyczne*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2 (2008): 221–232.
- Jovanović Aleksandar. „Moderni klasicista Jovan Hristić: uvodna beleška”. *Moderni klasicista: Jovan Hristić*. Ur. Aleksandar Jovanović. Beograd: Institut za književnost i umetnost — Učiteljski fakultet, 2009: 9–12.
- Jovanović Aleksandar. „Pevanje kao prevladavanje straha od praznine”. *O svetlosti starijoj od nesreće. Eseji o srpskoj poeziji i kulturi*. Beograd: Institut za književnost i umetnost, 2020: 107–121.
- Juhásová Jana. „Pohľady (na) pána Herberta: Rekonštrukcia tvorby Zbigniewa Herberta v slovenskej literatúre”. *Слависти́ка*, 18 (2014): 472–476.
- Kecman David. „Provalija između nas i svetlosti”. *Dometi* 97/31 (1982): 122–124.
- Magarašević Mirko. „Cogito in patientia”. *Savremenik* 27, 53/ 5 (1981): 376–381.
- Magarašević Mirko. *Pev sirena*. Beograd: Srpska književna zadruga, 2018.
- Mandić Zoran. „Razgovor sa istorijom”. *Polja* 36/ 382 (1990): 513.
- Mandić Zoran. „Elegija o odlasku”. *Ovdje* 22/ 269 (1991): 25.
- Mihnjik Adam. „Snaga ukusa”. *Delo* 32, 32/ 8 (1986): 160–171.
- Miljković Branko. *Pesme*. Izbor i propratni tekstovi Radivoje Mikić. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1997.
- Negrišorac Ivan. „Izazovi nihilizma kao izazov nihilizmu”. *Književnost* 51, 102/1–2 (1997): 13–23.
- Vasović Nebojša. „Zašto klasići”. *Polja*, 27/268–269 (1981): 310.
- Petrov Aleksandar. „Hrističev Ulis”. *Moderni klasicista: Jovan Hristić*. Ur. Aleksandar Jovanović. Beograd: Institut za književnost i umetnost — Učiteljski fakultet, 2009: 55–123.
- Radović Borislav. „Jedno okolišno priznanje”. *Poezija* 1/ 1 (1996): 49–54.
- Rajčić Biserka (prev. i prir.). „Godina Herberta (1924–2008)”. *Književni magazin* 8/88–89 (2008): 2–3.
- Rajčić Biserka. „Zbignjev Herbert vrlo učenik profesora Elzenberga”. *Politika*. 29. 2. 2020.
- Stojanović Pantović Bojana (prir.). *Jovan Hristić*. Antologijska edicija Deset vekova srpske književnosti. Novi Sad: Izdavački centar Matice srpske, 2016.
- Sudnik Katažina. „Katakombe prošlosti: motiv lobanje u poeziji Miodraga Pavlovića”. *Savremenik* 231–232–233 (2015): 32–39.
- Šaranac Aleksandar (prev.). „Pismo Zbignjeva Herberta Stanislavu Barančaku”. *Trag* 6, 6/24 (2010): 104–114.
- Tomašević Boško. „Po-stav kartezijske logike pesništva”. *Poezija i mišljenje bića. Književnokritički pristup poeziji sa stanovišta fundamentalne ontologije*. Beograd: Apostrof, 1998: 43–45.
- Vujičić Petar. „Pesnik i njegov lirski junak”. *Polja* 21/ 195 (1975): 11.
- Žagajevski Adam. *Odbrana vatrenosti*. Prev. Biserka Rajčić. Beograd: Arhipelag, 2013.
- Živojinović Branimir. „Rilkeove elegije i soneti”. Rajner Marija Rilke. *Devinske elegije/Soneti posvećeni Orfeju*. Izbor, prevod i pogovor Branimir Živojinović. Beograd: Rad, 1969, 81–84.

Jelena Marićević Balac

ZBIGNIEW HERBERT AND SERBIAN POETRY:  
RECEPTION, POETICS, THE PERSPECTIVE

Summary

The concept of the paper “Zbigniew Herbert and Serbian Poetry” has two segments. The first segment presents the reception of the Polish poet in the Serbian language. Petar Vujičić and Biserka Rajčić have translated and edited ten books in total (one in prose, three books of essays, and six poetry collections). Serbian poets and translations wrote most extensively on the Polish

poet (Magarašević, Radović, Đerić, Vujičić, Rajčić), while there were two papers in periodical literature, one in Polish (Bobryk) and one in Slovak (Juhásová). The second segment of the paper is interpretative in character. We have approached Zbigniew Herbert's poetry and essays in a comparative manner. His work was contextualized with the work of contemporary Serbian writers (Miodrag Pavlović, Jovan Hristić, and Branko Miljković).

Herbert and Pavlović were poets of culture and its absolute expanse through time and space. By analyzing the methods of the poetic personae, we were able to place Pavlović, Hristić, and Herbert in the same comparative plain, as well as Mirko Magarašević as the sublimate of their poetic experience. The poetic dialogue about barbarians between Cavafy and Hristić was expanded to include Herbert's essay *The Barbarian in the Garden*. The Cartesian subcontext of Hristić's "Brodski dnevnik" ["The Ship's Log"] is commensurated with the well-known theme of "Mr. Cogito" by the Polish poet. The poet's doppelganger is also perceived as the angel of imperfection, corresponding to the angels found in Herbert's essays, and ultimately compared to Miljković's "Ariljski anđeo" ["Angel of Arilje"]. In the last interpretative instance of the paper, "Mr. Cogito" becomes a mark of the overcoming of the nihilistic sense of culture.

*Keywords:* reception, comparative literature, culture, angelology, nihilism.



## ПРВА СТУДИЈА О РОМИМА У СРБИЈИ

Тихомир Р. Ђорђевић. *Циџани у Србији: етнологија истраживања*. Алексинац: Центар за културу у Алексинцу, Огранак САНУ у Нишу, 2021, 398 стр.

Књига Тихомира Ђорђевића *Циџани у Србији*, представља његову преведену докторску дисертацију с немачког, раније објављену у два дела у Будимпешти 1903. и 1906. године. Књигу је с немачког превела Гордана Тимотијевић, а приредила Данијела Поповић Николић. Издавач књиге, Центар за културу у Алексинцу, као репринт издање раније је објавио и часопис *Караџић*, који је у овом граду основао и издавао Тихомир Р. Ђорђевић (1899–1901).

Приређивач и издавачи определили су се да паралелно с преводом, фототипски објаве и прво издање рада на немачком (у часопису *Ethnologische Mitteilungen aus Ungarn*). На тај начин је добијен целовит документ о почетку Ђорђевићевог научног рада посвећеног Циганима. Јер, у супротном, није било сврхе преводити дисертацију, коју је Ђорђевић темељно прерадио, допунио и распарчану, у низу текстова, објавио на српском. Већ 1903. део о обичајима Цигана, Ђорђевић је објавио у часопису *Годишњица Николе Чујића*. Највећи број текстова он је наредних година (од 1904. до 1932.) објавио у *Српском књижевном гласнику*, чак 12, и по један у *Босанској вили* (1910) и *Новој искри* (1911). Све ове текстове касније је прештампао у серији својих књига, под називом *Наш народни живоић* (књ. VI, 1932, и књ. VII, 1933). У новом издању Ђорђевићевих студија, из 1984. у четири књиге, исто под називом *Наш народни живоић* у београдској „Просвети“, заступљено је девет студија о Циганима. Године 1933. он је објавио и посебну књигу *Циџанске народне џриповейке*, где је унео, у преводу на српски, 86 приповедака из више крајева Србије и Црне Горе. Било би од велике користи за ромологију код нас да се сви ти његови радови прикупе и објаве у оквиру једног издања.

Приређивач се постарала да прегледа и рукописну заоставштину Тихомира Ђорђевића, која се односи на његов истраживачки рад везан за Цигане, а која се чува у Народној библиотеци Србије. У свом исцрпном поговору она је изнела податке који се тичу настанка ове дисертације. Пре ње, Биљана Сикимић је у свом раду „Мале фолклорне форме у ромском корпусу Тихомира Ђорђевића“ (*Савремена српска фолклористика VI*, Београд, 2019, 9 — 32), на основу архивске грађе, дала исцрпан преглед сарадње Ђорђевића и Фридриха Саломона Крауса, који је био не само преводилац његове дисертације на немачком, већ и онај који му је помагао да дисертација буде одбрањена и штампана.

Из списка Ђорђевићевих радова о Циганима види се да је он ове радове почео објављивати на српском одмах након предаје у штампу рукописа дисертације на немачком. Тако је један од најважнијих делова његове дисертације *Обичаји Циџана*, скоро у неизмењеном облику објавио на српском већ 1903. године, у часопису *Годишњица Николе Чујића*, па није било потребе да се са немачког преводи. Те године он је понудио свој, нешто проширени рукопис дисертације за објављивање Српској краљевској академији, али због правила, која важе и данас, да се у Академији не објављују већ објављена дела, а било је неизводљиво да аутор раздваја публиковани од непубликованог дела рукописа, дело није узето

за objavljivanje. Ђорђевић се и после дисертације, читавих 30 година, уз друге теме, бавио културом и фолклорним стваралаштвом Цигана и то, како је већ речено, много детаљније него у тексту дисертације. Он је касније и примљен у Академију наука, када је имао 53 године (што је релативно рано за хуманистичке науке), тако да његово бављење Циганима није била препрека за његов пријем, па нема основа да је одбијање рукописа последица ригидности Академије, како се то каже у говору преведене дисертације. И Ђорђевићев колега, етнолог Сима Тројановић, који је такође примљен у Српску краљевску академију, већ 1902. објавио је рад „Цигани: етнографске скице“ (*Српски књижевни гласник* V/1, 1902, 26 — 38). У овом раду он наводи податак да хришћани нису допуштали да се Цигани исте вере сахрањују у њиховим гробљима, а ни Турци то исто нису дозвољавали муслиманским Циганима. Вероватно да су те забране произвеле народно веровање записано код Арбанаца на Косову, како Цигани ставе мртваца у врећу, па зазвижде трипут, и ђаво или нешто друго дође па га однесе (М. С. Филиповић, Различита етнолошка грађа. *Српски етнографски зборник* LXXX, 1967, 144).

Ђорђевићева дисертација има два дела, састављена од 14 поглавља. У првом делу дају се подаци о Циганима у Србији, о њиховој подели по вери, занимањима, о њиховим физичким и душевним особинама, о начину живота и обичајима. Посебно поглавље се односи на српска веровања и предања о Циганима.

У поглављу о циганским посмртним обичајима, као и у другом делу — где је дато усмено предање, у штампаном тексту дисертације, како на немачком, тако и у преводу на српски, поткрала се једна словна грешка, која је променила значење речи. Каже се да пакао, а у загради је наведено *dženet*, Цигани замишљају као место страшних мука, а рај, у загради *azbašča*, као место задовољства (стр. 256 и 300–301). Међутим, по муслиманском веровању пакао се назива *џенем*, а *џенет* је рај, као и *азбашча* (тур. *hazbašča* „посебно лепа башта“). Ова грешка је у каснијем издању овог поглавља у колекцији „Наш народни живот“ уочена и исправљена. Такође, и публикација коју Ђорђевић цитира у дисертацији на немачком погрешно је написана *Годишњица Николе Тујића*, а треба *Годишњица Николе Чујића*, па је тако, на два места, остало и у преводу (стр. 255, 256).

Други део рада чини усмено народно стваралаштво Цигана: приповетке и предања, песме, загонетке, клетве и заклетве. Два последња поглавља односе се на рачунање код Цигана а дат је и кратак речник циганског језика. Ђорђевић није баш доследан у називима приповедних жанрова. Поглавље му гласи „Предања и бајке“, мада овде није реч само о бајкама, већ и другим врстама приповедака, као што су новелистичке и шалтиве. Уводни текст за ово поглавље почиње „Предања или бајке се на циганском кажу...“, мада предања и бајке нису исти жанрови и не могу се изједначавати. Није срећна ни формулација „Већину својих предања Цигани су сачували у својим приповеткама“. Монографију, која садржи разне приповедне жанрове, која је изашла 1933. Ђорђевић је назвао на одговарајући начин *Циганске народне приповећке*. То указује да је Ђорђевић у каснијим прерадама дисертације исправио нејасноће у свом тексту.

Ђорђевић је сасвим исправно запазио да се у циганској усменој традицији „примећује јако изражен печат земаља и народа кроз које су пролазили, исто тако мало се и за предање, које је дан данас живи међу Циганима, може тврдити да је изворно, много више су код њих видљиви најдубљи трагови страних утицаја“ (стр. 270). Из објављених примера је видљиво, да Цигани на свој начин повезују различите сужејне елементе и тако граде нови текст. Тако у предању *Зашио не треба да се бије пас*, каже се како је једна Циганка перући пелене, непажњом њима додирнула небо, па се Бог разгневио и наредио да људи остану без хране. Кад је пас то видео, рекао је: „О, Боже, ја ти ништа нисам учинио, пошаљи ми нешто да једем“. Бог се смиловао на пса и послао му клип кукуруза, и од тога се клипа створила храна за људе. Ово предање, код Срба и низа других народа, познато је под насловом „Како је пас спасио пшеницу/жито“. Наиме, некад је пшеница имала клас од земље до врха стаблице, али Бог се разгневио на људе и решио да тај клас скине. Пас се ухвати шапом за струп пшенице и замолио Бога да му остави храну. Онда је Бог оставио пшеницу клас толики колико је пас шапом ухватио. Део предања о оскврнутом небу пеленом, поред осталог, познато је код Срба и везано је за цркве које лете: жена је оскврнула небо или

цркву и она је одлетела с тог места и појавила се на неком другом. Према бугарском предању (Сакар), жена је обрисала дете класјем жита, па се оно расрдило и почело да се диже високо. Пас је скочио и устима захватио клас (*Сакар*. БАН, Софија, 2002, 242). У предању из ловешког краја у Бугарској, када се небо почело дизати високо, понело је са собом житни клас. Пас је скочио и зграбио један стручак овса и стабљику кукуруза, па од тога данас и људи живе (*Ловешки крај*. БАН, Софија, 1999, 280).

Занимљиво је и како је из више различитих сижеа компонована бајка „Царев син и ала“. Први део бајке одговара бајци из Вукове збирке српских народних приповедака „Златна јабука и девет пауница“. У делу бајке где браћа преваре најмлађег сина и пресеку му конопца да би му узели чудесну девојку из другог света, и он се нађе у том свету, обучен је мотив познат као „Свети Ђорђе убија аждају“. Трећи сижејни елемент јесте избављење најмлађег сина из тог подземног света уз помоћ чудесне птице, која се у циганској бајци назива *кања*. Јунак спаси њене птиће на дрвету, тако што убије змију која их је гутала, а птица из захвалности износи њега на овај свет. Овај мотив је познат у бајкама иранских народа, где се та митолошка птица често назива *Симурџ*. И у изворном облику и у циганској бајци задржао се елемент из етиолошких предања о томе зашто људи немају равне табане. Наиме, младић, кога птица преноси мора успут да јој у кљун убације храну, па пошто му нестане хране, он одсече комад меса са својих табана и тиме је, у одсутном тренутку, нахрани. И то је та рупа на људском табану, каже се у предању. У тумачењу порекла загонетног староруског бога Симаргла или Семаргла, износи се и варијанта да је он везан за староирански мит о крађи чудесне биљке *соне* или *хаоме* с врха високе планине, коју изведе птица Саена, у бајкама Симаргл, и донесе је у овај свет. Узевши да су руска племена живела у блиској вези са иранским Аланима, који су постали и поданици руског кнеза Владимира, онда се и њихово божанство нашло у староруском пантеону.

Назив *кања* је општесловенска реч. Њоме се најчешће означава *јасџирџ*, некад и *чајља*, а у загонеткама и *кокошка*. У загонци из околине Ћустендила у Бугарској, са одгонетком *кокошка*, се каже: „Седи Каня, та се клања, чека мртви да излазат!“ Нема сумње да су ову реч Цигани преузели од балканских Словена и она њима служи за означавање како чудесне птице у бајци тако, и судећи по циганском речнику на крају књиге, и кокошке.

И овај запис бајке, наравно, има срећан крај, али он овде добија муслиманско обележје, што указује на верску припадност казивача. Царев син свој идентитет потврђује тиме да је сунет, односно муслиман, и као награду добија три девојке, и све три биће му жене. У хришћанској култури многоженство није прихватљиво, па у бајкама јунак избори само једну девојку за жену, а ако девојака има више, он их распоређује браћи.

Овде наведено предање о крађи ђаволове капе познато је и код Срба, где воденичар одузме ђаволу капу и натера га да му служи. У запису из ове књиге, то чини Циганин. Међутим, мотив враћања капе и бекства ђавола, овде је преузет из предања „женидба митолошким бићем“. Младић се жени вилом, нерајдом или другим бићем, којем одузме крила или неки одевни предмет и са њом има деце. На некој свадби она хоће да игра и затражи тај свој одузети предмет. Кад јој човек то врати, она заигра и нестане. У циганском предању ђаво измоли своју капу да би играо на свадби сина свога газде, па и он, на исти начин нестане.

Међу примерима усменог стваралаштва налазе се и два предања о одређивању судбине — једно под насловом *Суђенице*, а друго — *Судбина*. Сиже првог предања припада познатом кругу народних предања по мотиву „одређивање судбине на рођењу детета“, и по индексу мотива Арне/Томсона има број 934. Овај мотив је веома стар, јер се налази и у једној староегипатској причи, како је богиња Хатор одредила новорођеном царевићу смрт од крокодила, змије или пса. Циганско предање припада групи предања чији се мотив дефинише „одређена смрт детету од змије на дан свадбе“. У конкретном примеру, нека баба је чула како су се суђенице сагласиле да дете умре на дан свадбе од змије у његовој чизми, па извршење судбине спречи тако што у датом тренутку чизму са змијом баци испод врелог сача. Ово предање, у више варијаната познато је у Бугарској, Македонији и источној Србији. Један пример је записан и у Мачви. Најчешће од уједа змије брата на свадби спасава сестра, али има и варијаната у којима се прорекнута судбина обистини. Друго пре-

дање (*Судбина*) о досуђеној лошој судбини, исто тако је веома распрострањено. У Србији је најпознатија Вукова варијанта под називом Усуд, где је једном брату, зависно од тога у које време се родио, досуђено да буде сиромашан а другом да буде богат. И у другим варијантама је најчешће реч о двојници браће. Објављено циганско предање је веома скраћено и ту је реч о једном човеку који сазнаје зашто му је досуђено да буде сиромашан и како може изићи из тога. Ипак, предање и у тако сажетом облику на убедљив начин преноси основну поруку, познату код других народа у развијеним облицима.

У наведеној приповеци „Циганин и дарови шумског човека“, укомпонован је мотив из источњачких приповедака о младићу који је пошао да учи занат па је поред једног изво­ра уздахнувши изговорио „Ох“, а то је било име демона, па га је на тај начин дозвоа. Најпознатија приповетка код Срба са тим мотивом јесте „Ђаво и његов шергт“ из Вукове збирке. Али тај мотив у Вуковом запису одсуствује. Распрострањењем и гранањем варијаната ове приповетке на широком евро-азијском простору бавио се Јиржи Поливка.

На крају, да се каже нешто и о називу књиге *Циџани у Србији*. Некима ће тај назив зазвучати анахроно. Међутим, код Срба доскора етноним „Цигани“, није сматран погрдним. Јер у српском језику, једино тај назив је постојао као ознака за ову етничку мањину, не узимајући у обзир неке локалне називе, и зато је он неутралан. Да је то тако, говоре и многе песме, нарочито кафанске, у којима се помиње Циганин, без икаквог омаловажавања. У српским шаловитим приповеткама, Циганин је приказан као онај који се лако сна­лази у различитим ситуацијама. Чак и кад чини прекршај, због његове наивне домишља­тости, слушалац или читалац га не осуђује.

Тек са промоцијом самоназива *Ром*, владајући назив „Циганин“ добија други смисао, па га неки прихватају као „нижи“. Али ромска популација у немачком говорном подручју не признаје тај назив, јер они себе називају *Синџи*. А познато је да се многи самоназиви народа разликују од назива који су се усталили код других народа, и не опажају се као погрдни. Најбољи пример за то је назив *Немци* код Словена, који себе називају *Дојче*. Није до сада било случајева да су они ставили примедбу Словенима зато што су их тако назва­ли. Италијани их иначе зову *Тедеско*. Неки народи Словене називају *Венди*. Грци себе зову *Елинес*, Јермени себе називају — *Хај*, Грузини — *Карџвели*, Шпанци — *Есиањолес* итд.

Може се претпоставити да је цела прича о потреби промена етнонима Цигани у Роми, потекла од Немаца, и то, када се почело више година након Другог светског рата говорити о геноциду над Циганима. Позната је чињеница, да су фашисти већ 1934. почели насилну стерилизацију Цигана у Немачкој. Низ мера против њих у Немачкој примењивано је по наређењу Хајнриха Химлера из 1938. под називом „Борба против циганске пошаста“. Наред­бом из 1942. сви Цигани и сви мешанци с Циганима, депортовани су у логор Аушвиц. Назив *Циџојнер* (*Zigeuner*) (Циганин) у немачком постала је веома погрдна, јер и након завршетка рата однос према њима битно се није променио. Како наводе у свом тексту Катрин Херолд (*Kathrin Herold*) и Ивоне Робел (*Yvonne Robel*) „Роми као жртве геноцида. Политика сећања у (Западној) Немачкој од 1945“ (Центар за социјална истраживања. Алтернативна културна организација — АКО; [www.csi-plattform.org](http://www.csi-plattform.org)), чак они преживели, пошто су остали без свог станишта, смештани су у шупе, које су раније служиле као са­бирни центри на путу у логоре. Када су Јевреји успели да због геноцида над њима изнуде од Немаца не само појединачну, већ и колективну одштету, почело се говорити да одштету треба дати и Циганима, јер и они су претрпели геноцид. Због негативне конотације речи *Циџојнер*, нађена је солуција да се промовише њихов самоназив Роми или Синти. Али иза тога је стајало и једно лукавство — стваран је привид да су у логорима страдали некакви Цигани а не садашњи Роми и Синти. И када је њима понуђено да се изгради споменик који ће подсећати на њихова страдања од фашиста, они нису могли да се договоре да ли ће на том споменику писати Цигани или Роми, или Синти и Роми. Због тога је немачки ми­нистар културе предложио да се на споменику напише *Цијиси* (*Gypsy*). И, наравно, Цигани, Роми, Синти или Ципси, никада нису добили колективну одштету за геноцид. У околини Ниша се може чути пословица „Зови ме и грне, али немој да ме разбјијеш“. И није се либе­рална Европа сетила, да осим Дана Рома, организује велику донаторску конференцију, где

би државе, велике фирме и богати појединци, уплатили више милијарди евра у фонд за свеобухватну помоћ, која би Циганима омогућила да се боље уклопе у савремена друштва европских држава. И порука онима који зарађују на мукама Цигана — немојте само бранити њихово име, већ браните људе, учините да њима буде боље.

*Љубинко Раденковић*

Српска академија наука и уметности

Одељење језика и књижевности

Ljubinko.Radenkovic@gmail.com

UDC 821.161.1.09-31"19"

### ГОРЬКИЕ ЮБИЛЕЙНЫЕ ЛАВРЫ

*М. А. Булгаков: pro et contra: антология.* Сост. О. В. Богданова. СПб.: РХГА, 2019. 992 с. (Русский Путь); *Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита»: диалог с современностью: коллективная монография.* Сост. и отв. ред. О. В. Богданова. СПб.: Изд-во РХГА, 2020. 653 с.

В преддверии состоявшейся в минувшем году 130-летней годовщины со дня рождения М. А. Булгакова увидели свет две примечательные книги. Одна из них принадлежит к известной серии «Pro et contra» — хотя, увы, для сего тысячестраничного тома точнее был бы подзаголовок «qui pro quo» (подзабывшим школьную латынь напомню, что это значит «неразбериха»).

Начну с воспоминаний. Лет пять-шесть назад получил письмо от потенциальной составительницы с предложением прислать статью — а можно две, а можно три... — для задуманного сборника. Ни про структуру книги, ни про желательную тематику статей речь не шла; по этим признакам и по общему стилю письма было ясно, что издание планируется вполне бессистемное. И нетрудно было понять, что составительница, не имеющая отношения к булгаковедению, вовсе не собирается консультироваться ни с кем из компетентных исследователей. Поэтому ничего посылать не стал — о чем теперь нимало не жалею. Хотя бы потому, что, как указано на обороте титула, «исследование» выполнено по гранту РФФИ, поддержавшему проект «М. А. Булгаков: pro et contra» (с. 4; курсив мой. — Е. Я.). После *Булгакова* многое становится ясно и без чтения.

Предисловия составителя в сборнике нет (только пара страниц о серии «Pro et contra»), зато в аннотации сообщено, что книга «представляет собой емкий и обширный свод научного материала» (4). Как ни странно, при всей «емкости и обширности» у разделов тут нет заглавий, а есть просто номера; почему — бог ведает. Впрочем, можно догадаться, что первый раздел — о Булгакове «вообще», второй — про связи и переклички с другими авторами, третий — про *Белую гвардию*, повести и *Записки покойника*, четвертый — про драматургию, а пятый, сами понимаете, о *Мастере и Маргарите*. Но удивляет, что включенные в сборник статьи относятся, за редким исключением, к 1990–2010-м гг., то есть к последнему тридцатилетию. Словно до перестройки булгаковедения не существовало.

О Булгакове пишут больше *ста* лет — первая полемическая заметка (ответ П. Голодолинского на статью «Грядущие перспективы») относится к 1919 г. За это время было минимум три всплеска массового внимания критиков к булгаковскому творчеству: вторая половина 1920-х гг. (после спектаклей «Дни Турбиных» и «Зойкина квартира»), вторая половина 1960-х — начало 1970-х гг. (выход романа *Мастер и Маргарита*), конец 1980-х — начало 1990-х гг. (100-летний юбилей Булгакова, публикация не издававшихся в СССР текстов писателя и пр.). Так вот: *ни один* из этих периодов не отражен в толстенном томе *никак*. Единственная претензия на «обзор» — тридцатилетней давности текст (41–64) с по-

пыткой сопоставить «вокругбулгаковскую» критику 1920-х и 1980-х гг.; однако данная статья и при написании была архаична, а сейчас вовсе устарела.

Что же касается зарождения и становления *научного* булгаковедения — об этом вообще ни слова. Множество авторов, начинавших свою деятельность в 1960-х гг., не представлены ни единым текстом. Нет тут ни В. Я. Лакшина, ни А. З. Вулиса, ни Л. М. Яновской, ни В. А. Чеботаревой, ни М. О. Чудаковой, ни Б. М. Гаспарова, ни А. Зеркалова, ни А. А. Нинова, ни М. С. Петровского, ни В. В. Химич, ни Г. С. Файмана — ни еще многих-многих имен, без которых булгаковская тема в литературоведении непредставима. Нет и зарубежных не-русскоязычных авторов 1960–1990-х гг., таких как Э. К. Райт, Э. Проффер, Г. Круговой, М. Йованович, А. Дравич, Л. Милн... называю нескольких просто невскидку, а их много-много. Почему же никого из них нет? Ответ, думаю, один: потому, что составительница некомпетентна в булгаковедении. Как представишь, сколько имен и проблем *пропущено* в этой дырявой «антологии», — аж дух захватывает...

Вы скажете, что репрезентативность требует объема и широкий размах потянул бы не на один том. Ха-ха. Как раз похоже, что все наоборот — места оказалось чересчур много. Ибо авторы, которым было предложено присылать статьи в любых количествах, не упустили такую возможность, и у многих оказалось по два текста, а у семерых аж *по три*. Причем составительница, похоже, не затруднилась отбором. Оттого есть работы серьезные, есть скучные, есть и просто детские по уровню; в одном опусе, например, встречаем десяток страниц (226–234), на которых глубокомысленно трактуется встречающаяся у Булгакова «медицинская» лексика — попросту объясняется значение таких слов, как «акушерка», «бедра», «доктор», «наркоз», «обморок», «пациент», «роды» и т. п., значения которых трехлетние дети могут и не знать. Рядом еще один образец детского лепета под названием «Михаил Афанасьевич Булгаков — врач и писатель» (235–254), его автор с придыханием излагает булгаковскую биографию. А вы говорите, могло места не хватить!

Странно и то, что, вопреки названию, в книге практически нет «контры» — сплошное «про». Отчего такая апологетика? Как-то даже неловко напоминать про 298 отрицательных на три положительные рецензии, о которых Булгаков сообщил в 1930 г. советскому правительству. Ну и где ожесточенные споры вокруг писателя? Негативное отношение выражено разве что в статье К. А. Икрамова (хотя ее лишь с большой натяжкой можно назвать филологической). Это тем более непонятно, что серия издается под грифом РХГА, а у православствующих деятелей претензий к Булгакову было и остается более чем достаточно — вспомним хоть инвективы Н. К. Гаврюшина<sup>1</sup> или М. М. Дунаева<sup>2</sup>. Может, составительница постеснялась продемонстрировать подобную точку зрения?

Не радует склонность некоторых авторов игнорировать «историю вопроса» и вести себя так, словно они первооткрыватели конкретной темы. Вот, например, написанная в 2012 г. статья «М. А. Булгаков и М. А. Волошин» (363–384) — в ней ни слова о том, что еще в 1988 г. была *одноименная* статья В. П. Купченко и З. Д. Давыдова в сборнике «М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени». Невежество или плагиат? Уж не знаю; хотя автор кое-что «почерпнула» (не ссылаясь) и из других работ — не стану обременять подробностями, но заимствования видны довольно хорошо.

Кое-где налицо забавные ошибки: «dues ex machine» (50) — это значит «deus ex machina». Вместо фамилии критика Авербаха стоит «Авербух» (53) — видно, спутали с фигуристом. Неплохо было бы отредактировать текст иноязычного автора, чтобы обошлось без таких, например, оборотов: «дом Маргариты <...> ось вращения для формирования образов Ивана и Маргариты» (857); «Его [Булгакова] прочтения (так! — Е. Я.) арбатского особняка Белого имеет (тоже так. — Е. Я.) прямую связь с читательским восприятием готического особняка Маргариты» (863) и т. п.

<sup>1</sup> Гаврюшин Н. К. «Литостротон, или Мастер без Маргариты». *Вопросы литературы* 8 (1991): 75–88.

<sup>2</sup> Дунаев М. М. «Рукописи не горят? О романе М. А. Булгакова “Мастер и Маргарита”». *Богословский вестник* 1/2 (1996): 74–89.

Одним словом, книга вызывает впечатление сварганенной на скорую руку, небрежно, неаккуратно. Хотя попадаются статьи вполне крепкие. Да и в полиграфическом отношении претензий никаких — чувствуется, что «ИП А. М. Коновалов» свое дело знает.

Но, видно, двухсотстраничного раздела о *Мастере и Маргарите* показалось недостаточно — а может, нашлись дополнительные деньги. Как бы то ни было, к толстому тому прилепился немалый — 650 страниц — довесок: «коллективная монография» (так в выходных данных), которая, как сказано в аннотации, «предстает органичной частью юбилейного издания “М. Булгаков: pro et contra”» (2). Издание специально посвящено «закатному» роману и трактует про его «диалог с современностью». С какой именно современностью, булгаковской или нашей с вами, — не уточнено; впрочем, как убеждает сама книга, это и не очень важно.

Здесь пишушим тоже полная свобода: у кого по два текста, у кого по три — одни получше, другие похуже, третьи совсем никуда. Забавно, что статьи стоят в *алфавитном* порядке авторов. Стало быть, проблематика самих работ, смысловые связи между ними не играют роли — это в «монографии»-то! Скорее так делают в сборнике тезисов какой-нибудь безразмерной конференции, чтоб не заморачиваться рубрикацией текстов (для этого же их прочитать надо). Похоже, тематическая группировка статей вызвала у составительницы затруднения — лень было вникать и выстраивать их в логической последовательности. В «монографии» и так сойдет.

Впрочем, для первого текста алфавитный порядок нарушен, поскольку это как бы обзор: «“Мастер и Маргарита” М. А. Булгакова в рецепции отечественного литературоведения» (3–19). Для серьезного и понимающего ученого тема звучит устаревшая. На первой же странице автор замечает, что булгаковский роман исследуется «*полвека*», — хотя на самом деле уже 65 лет (в 2022 г. как раз годовщина завершения первой публикации). Можете себе представить, сколько написано! Тысячи статей, куча монографий, одних диссертаций, пожалуй, пара сотен... А что отражено на пятнадцати страничках предложенного «обзора»? Пара книг и десяток статей. Даже разыгравшаяся после появления *Мастера и Маргариты* дискуссия не затронута. Невольно приходит на ум изящное слово «халтура». Согласен, трудно сделать полноценную работу на *такую* тему. Однако браться за нее никто ведь не заставлял, наверное? А взявшись — стоило ли выдавать мышь вместо горы?

Не стану вдаваться в обзор статей «монографии». Ибо в итоге все прочитанное померкло перед *последним* текстом — о нем-то и скажу. Тут тоже допущено отступление от алфавита: автора с фамилией на букву «г» почему-то поставили в конец, выделив из общего ряда. Есть и еще кое-что интересное. Всего в сборнике 25 участников. Так вот: тексты *двадцати четырех* авторов в совокупности занимают *515 страниц*. А текст этого последнего, некоего Г. И. Григорьева, под щемящим заглавием «Мастер и Маргарита — три дня в лунном свете» (520–638) имеет объем *118 страниц*. Почувствуйте разницу! Воистину последние стали первыми. Что же это за новоявленный классик, имя которого я за 45 лет своих булгаковедческих штудий услышал впервые?

Слава богу, в сборнике есть сведения об авторах. Перечислю коротко: г-н Григорьев — заслуженный врач РФ, доктор медицинских наук, доктор богословия, декан факультета, профессор кафедры, директор института, профессор духовной академии, протоиерей, настоятель храма и член Союза писателей России (640–641); если что пропустил, прошу прощения.

Текст г-на Григорьева имеет подзаголовок «Литературное эссе» (какие еще бывают эссе, кроме литературных, убей бог, не знаю). В предисловии (оно тоже есть) автор излагает душеспасительную историю про то, как ректор РХГА Дмитрий Кириллович Богатырев (полным именем), проведая об этом самом «эссе», настоятельно предложил г-ну Григорьеву... скажем так, инкорпорировать его в оный сборник. «Будучи деканом факультета психологии и философии человека РХГА, я не смог отказать ректору...» (523). Подчиненный, окончивший в свое время военное училище (а он его окончил), не нашел в себе силы сопротивляться приказу командира. «Эссе» возникло, когда г-ну Григорьеву, по его собственному признанию, было 22 года и он «повсюду искал жизненные смыслы» (520). Кучка обретенных в 1970-х гг. «смыслов» предложена теперь читателю. Впрочем, указано,

что в 2020 г. автор отредактировал свои писания; что ж, если так — имеем полное право относиться к ним как к сегодняшним. Конечно, в 22 года пишут и не такое. Но поскольку автор не постеснялся вытащить *это*, когда не за горами семьдесят, — сообщая: продукт вполне бесславный, банальная дилетантская писанина. Никакое это не эссе, тут г-на Григорьева кто-то обманул. Просто набор цитат из булгаковского романа, перемежаемых замечаниями, достойными разве что школьного сочинения, скучными как по содержанию, так и по форме — и притом, напомню, на *сто с лишним страниц*. Напомню также, что у книжки подзаголовок «коллективная монография», а на титульном листе указано, что это «сборник научных статей». Между тем в писаниях г-на Григорьева наука и не ночевала. Говоря по-простому, в духе Швондера, — это какой-то позор. Очень, очень жаль, что протоиерейская совесть не вступилась за военную косточку и не велела профессору отказать ректору Христианской (!) академии.

Само собой, не смогла отказать и составительница. Вот и вышел образчик безотказной как-бы-науки... В контексте «диалога с современностью», по-моему, очень поучительно.

Евгений Яблоков  
Институт славяноведения РАН  
eajablokov@gmail.com

UDC 8.16

#### СЛОВЕНСКА ТЕМАТИКА ИЗМЕЂУ ФИЛОЛОГИЈЕ И ИСТОРИОГРАФИЈЕ

Miroslav Kouba, Ivo Riha, Dalibor Sokolović (eds.). *Ponders mily od Polabik jihu pili.* — *Slovanska tematika mezi filologijí a historiografijí.*  
Pardubice: Univerzita Pardubice, 2020, 384 str.

Колективна монографија „*POZDRAV MILÝ OD POLABÍ K JIHU PÍLÍ*” — *Slovanska tematika mezi filologijí a historiografijí* („*Са обала Лабе брајски њоздрав ка јуџу хииа*” — *Словенска тематика између филологије и историографије*) насловљена је цитатом стихова Јозефа Здењека Раушара (Josef Zdeněk Raušar (1862–1947) књижевног историчара, слависте и путописца: „*pozdrav milý // neseme Vám v Bělehrad // od Polabí k jihu pílí*” („*братски поздрав // носимо Вам у Београд // са обала Лабе ка југу хита*”). Животни пут Јозефа З. Раушара, боравак у Панчеву и Београду, љубав према Пардубицама и богато књижевно стваралаштво аутора послужили су као инспирација за назив ове књиге. Монографија представља својеврсни плод приближно петогодишње сарадње између Катедре за књижевну културу и славистику Филозофског факултета Универзитета у Пардубицама и Катедре за славистику Филолошког факултета Универзитета у Београду. Чланови ових двеју катедара су у периоду од 2015. до 2019. године били учесници бројних сусрета и предавања организованих у оквиру научне размене и истраживачког боравак на Филолошком факултету у Београду и Филозофском факултету у Пардубицама. Научни сусрети су били остварени у виду радионица на којима су се првенствено разматрала питања која су одговарала стручним усмерењима учесника, а реализована су и гостујућа предавања професора и истраживача. На тај начин покренут је широки спектар тема које преплићући више научних области покушавају да дају одговоре на питања од значаја за развој словенске филологије.

Монографија „*Са обала Лабе брајски њоздрав ка Јуџу хииа*” објављена је 2020. године у издању Универзитета у Пардубицама. Књигу су припремили др Мирослав Коуба, слависта, балканолог и предавач на Филозофском факултету Универзитета у Пардубицама, др Иво Ржиха (Ivo Řiha), историчар књижевности и предавач на истом факултету и слависта др Далибор Соколовић, предавач на Филолошком факултету Универзитета у Београду. Рецензенти су др Вера Капличка Јакимова (Vera Kaplická Yakimova) и доц. др Ерик

Гилк (Erik Gilk). Књига се састоји од увода, централног дела који садржи 17 чланака, закључка на чешком и енглеском језику, извора и литературе, напомене уредништва, одељка о ауторима чланака и регистра имена. Језгро монографије није подељено на посебна поглавља, али се чланци својим предметима тематски и хронолошки надовезују. Међу ауторима чланака проналазимо имена разнородно профилисаних универзитетских професора и предавача, лингвиста, балканолога, слависта, хунгариста, историчара и преводилаца.

Први текст, који се у монографији бави најстаријом тематиком у односу на све заступљене радове, је чланак Мihalа Tere (Michal Těra) „Přehližený rozkol — velké schizma roku 1054 a slovanský svět v raném středověku“ („Превиђени раскол — велика шизма 1054. године и словенски свет у раном средњем веку“). У свом раду М. Тера бавећи се расколом из 1054. године и питањем јединства словенских народа, наводи да је тек освајање Константинопоља 1204. године отворило пут ка подели Европе не само у црквеном, већ и геополитичком смислу. Чланак М. Тере представља југоисточну Европу као позорницу на којој су се одиграли кључни догађаји значајни за целу Европу, чије трагове пратимо у историји новог века кроз, на пример, формирање концепта националног идентитета. Са тим у вези хронолошки се наставља блок радова који се баве различитим аспектима теме народног препорода. У чланку Мирослава Коубе „Knížní produkce Královské uherské univerzitní tiskárny v kontextu slovanského obrození“ („Продукција књига у Краљевској угарској универзитетској штампарији у контексту словенског препорода“) истакнут је рад будимске универзитетске штампарије који је између осталог одговарао професионалним условима Европе од друге половине 18. века и током целог 19. века. Оформљена у мултикултуралној средини, угарска универзитетска штампарија била је значајни центар словенског препорода у коме су се неретко прекорачивале етничке, језичке и верске границе. Текст Марте Пато (Marta Pató) „Slovácka v soupisu hungarik Literárního archivu Památníku národního písemnictví“ („Словачка књижевна дела у евиденцији мађарских књижевних споменика Књижевног архива Музеја националне књижевности“) представља исход дугогодишњег проучавања архивске грађе фонда Музеја националне књижевности са циљем да се осликају словачко-мађарски културни контакти не само у периоду словачког националног препорода, већ и по настанку Чехословачке у 20. веку. Ауторка доприноси разумевању међукњижевних веза и културних преплитања у деловању носилаца идеолошког средњих или блиских националних покрета. Јулиана Бењова (Juliana Beňová) у свом чланку „Divadlo a dráma v životě Jozefa Miloslava Hurbana a Hurbanovcov“ („Позориште и драма у животу Јозефа Милослава Хурбана и Хурбанових“), не напуштајући раздобље националног препорода, пажњу посвећује историји словачке драме и значају рада и доприноса чланова породице Хурбан на српском говорном подручју Хабзбуршке монархије, тачније у Старој Пазови. Последњи чланак који заокружује тему контактологије у периоду националног препорода јесте чланак Карла Ридла (Karel Rýdl) „K činnosti Vilema Gablera v Srbsku“ („О раду Вилема Габлера у Србији“) који осликава двогодишњи рад чешког педагога и новинара на позицији васпитача још нестасалог краља Петра I Карађорђевића.

Чланке другог тематског блока обједињује термин родних студија. Габријела Марија Гањчарчик (Gabriela Maria Gańczarczyk) се у чланку „Předmanželská (ne)připravenost dívek v zrcadle české a polské literatury přelomu 19. a 20. století“ („Предбрачна (не)припремљеност девојака у огледалу чешке и пољске књижевности на прелому 19. и 20. века“) кроз компаративну анализу прозних дела три чешке и три пољске списатељице бави темама брака, породичног живота и неравноправним положајем жена у друштву. Окосницу наредна два текста „Ohrožené dětství v 19. století“ („Угрожено детињство у 19. веку“) Мартине Халиржове (Martina Halířová) и „Dětství za Velké války“ („Детињство у доба Великог рата“) Милене Лендерове (Milena Lenderová) чини одређивање услова који су утицали на одрастање деце на територији Чешке и неугарских делова Хабзбуршке монархије у 19. веку. Из ових радова сазнајемо о развоју социјалне и здравствене неге која је имала за циљ да смањи стопу смртности деце, о одрастању деце у време Првог светског рата, као и о трауматичним последицама рата на развој личности. У закључном чланку ове тематике „Stoletý kalendář aneb Ke kánonu české poezie pro děti“ („Стогодишњи календар или О канону чешке поезије за децу“) Петра Шрамека (Petr Šrámek) из угла уредника читамо о процесу настанка две

антологије поезије за децу *Nebe peklo ráj. Tyglík české poezie pro děti 20. století* (Небо њакао рај. Теџлиџа чешке њоезије за децу 20. века, 2009) и *Hrábky dráčky odpadky. Krasohled české poezie pro děti 19. století* (Панџе канџе ойџаџиџи. Калеидоској чешке њоезије за децу 19. века, 2012), као и о настанку циклуса 4 годишњака *Stoletý kalendář (Stožodišnji kalendar)* у издању издавачке куће Албатрос. Аутор из угла науке о књижевности разматра карактеристике жанра антологије и сугерише да су поменута дела имала за циљ рестаурацију књижевних споменика ако не и читавих епоха књижевности за децу 19. и 20. века. Тиме се назначаваше и уводи тема трећег тематског блока заступљеног у монографији у коме је реч о књижевном стваралаштву изван граница домовине. Алеш Козар (Aleš Kozár) се у свом чланку „Tradice slovinské literatury v Terstu“ („Традиција словеначке књижевности у Трсту“) бави локалитетом мултикултуралног Трста који је у словеначкој колективној свести одувек био део домовине, што се одразило како на књижевно стваралаштво, тако и на културни живот уметника који су у њему пронашли уточиште. Ауторка Тања Гаев се такође посвећује емигрантској проблематици у чланку „Pražská škola ukrajinských básníků“ („Прашка школа украјинских песника“) у коме илуструје литерарну борбу прашког кружока украјинских песника за ослобођење властите „обећане земље“, тј. властите домовине, при чему се истиче значај кружока у развијању и обогаћивању украјинског језика и уметничког израза. У истом духу надовезује се чланак Александре Корде-Петровић „Reserpe českých disidentských spisovatelů v srbské kultuře“ („Рецепција чешких дисидентских писаца у српској култури“) у коме се између осталог разматрају разлози успеха чешких дисидентских писаца и читаве незваничне чешке културне сцене међу публиком у српској и југословенској средини у периоду између 1968. и 1989. године, у време када су у Чехословачкој били забрањени. Последњи рад написан у духу треће тематске целине је чланак Ива Ржихе (Ivo Říha) „Slovanská tematika v publicistici Jachima Topola“ („Словенска тематика у публицистици Јахима Топола“) у чијем центру се налази стваралаштво чешког дисидента Јахима Топола. Разматра се ауторово симболичко разграничавање средње и источне Европе, које се може окарактерисати као топос његове прозе и публицистике, као и порука „да се прошлост увек цакли у очима садашњице“.

Последњи тематски блок, садржајно мање уједначен од претходних тематских блокова, бави се питањима теорије књижевности и социолингвистике. У чланку „Návrat ztracených smyslů. Fokalizační seznamy v narativní praxi“ („Повратак изгубљених чула. Фокализационе листе у наративној пракси“) Јиржи Студени (Jiří Studený) критички посматра проблем приче и њених наративних форми, покушавајући да „новим импулсом оживи бесконачну наративну игру“. Како аутор наводи, сви облици наративних реконтекстуализација обећавају пре свега креативно обнављање изгубљене везе са светом чула. Рад Стефане Пауновић Родић „О когнитивнеј лингвистике а подобных приступоч в српскеј а словенскеј лингвистике“ („О когнитивној лингвистици и сличним приступима у српској и словачкој лингвистици“) конфронтативно проучава појаву и развој когнитивне лингвистике у Србији и Словачкој из чега природно произилазе даља питања која се тичу разграничавања појмова етнолингвистике, лингвокултурологије, психолингвистике, и слично. У духу социолингвистике написан је и рад Далибора Соколовића „Organizačná a politická podpora v boji o zachovanie, rozvoj a rozširovanie menšinových jazykov (na príklade lužickosrbského jazyka)“ (Организациона и политичка подршка у борби за очување, развој и распрострањавање мањинских језика (на примеру лужичкосрпског језика)) који се бави актуелном темом заштите етничких мањинских заједница из аспекта еколингвистике. Аутор Д. Соколовић је у свом раду посветио пажњу организацијама и активностима које су усмерене ка одржавању и промовисању мањинског лужичкосрпског језика. Последњи чланак централног дела монографије је рад „Nová architektura jako manifest šťastné budoucnosti. Hradec Králové a Nový Sad mezi světovými válkami“ („Нова архитектура као манифест срећне будућности. Храдец Кралове и Нови Сад између светских ратова“) аутора Павела Паноха (Pavel Panoch), који се делимично одступајући од методолошких оквира филологије, кроз призму историје уметности, бави архитектуром и урбанистичким променама поменутих двају градова у периоду између два светска рата.

Примећујемо да би се приказани чланци могли поделити у засебна поглавља, међутим, тиме што се линеарно надовезују истиче се важност интердисциплинарног приступа

теми словенске филологије. Мирослав Коуба у уводном поглављу приказане монографије наводи да је сваки чланак поглавље за себе, и да је сваки од њих у ствари једна од смерница на путоказу словенске филологије који нас води ка бољем међукултурном разумевању појединих европских региона и њихових односа са регионима који их окружују. Захваљујући богатству тема којима монографија „*Са обала Лабе брајски поздрав ка Југу хиџа*” обилује, она без сваке сумње може послужити као полазна тачка и извор инспирације за даља проучавања увек актуелне теме словенске филологије. Надамо се да ће се оваква врста сарадње између Универзитета у Београду и Универзитета у Пардубицама наставити и да ће подстаћи нове међууниверзитетске пројекте у циљу документовања и очувања драгоцене словенске културне баштине.

*Најџаца Кесеровић*

Универзитет у Београду

Филолошки факултет, Катедра за славистику  
natasa.keserovic.nk@gmail.com

UDC 811.162.4'26

Далибор Соколовић, *Прељед историје словачког стандардног језика*. Београд: Савез славистичких друштава Србије — Чигоја штампа, 2020, 150 стр.

Књига Далибора Соколовића *Прељед историје словачког стандардног језика*, који је настао у оквиру едиције Славистички списи у издању Савеза славистичких друштава Србије, представља свеобухватан, а истовремено концизан, приказ о формирању и развоју словачког стандардног језика и његове функције, о унутрашњим и спољашњим језичким факторима који су имали утицаја на развој словачког стандардног језика и о њиховим начинима деловања, о томе који су се језици употребљавали као средство комуникације у заједници Словака и о томе како је утицао контакт са страним језицима на структуру словачког језичког стандарда.

Аутор најпре напомиње да се о историји стандардног језика може говорити као о комплексној лингвистичкој дисциплини, зато што је у центру интересовања не само настанак стандардног језика, већ и развој његове структуре и свих његових функција. Далибор Соколовић стога најпре дефинише појам ‘стандардни језик’ и објашњава да процес језичке стандардизације протиче у десет фаза, а то су: селекција, дескрипција, прескрипција, елаборација, акцептуација, имплементација, експанзија, култивација, евалуација и реконструкција. Даље говори о томе шта стандардни језик разликује од појма ‘књижевни језик’, које су дефиниције језичког узуса, језичке норме, језичке кодификације и шта подразумевамо под појмом ‘планирање језика’. Аутор у писању овог приручника полази од основа из историје словачког стандардног језика представљених у следећим књигама: *Dejiny spisovnej slovenčiny od začiatkov po súčasnosť* Еугена Паулинија из 1983. године, *Dejiny spisovnej slovenčiny* аутора Рудолфа Крајчовича и Павола Жигоа из 2006. године и *Prehľad dejín spisovnej slovenčiny* аутора Јана Качале и Рудолфа Крајчовича из 2011. године.

Садржај овог приручника чине следећа поглавља: „Предстандардни период“ (12–25), „Бернолаковски период“ (26–41), „Штуровски период“ (42–57), „Период реформе“ (58–70), „Период Матице словачке“ (71–78), „Мартински период“ (79–87), „Међуратни период“ (88–103), „Ратни период“ (104–116), „Послератни период“ (117–136), „Савремени период“ (137–143). Далибор Соколовић полази од периодизације историје словачког стандарда представљене у књизи аутора Рудолфа Крајчовича и Павола Жигоа *Dejiny spisovnej slovenčiny* из 2006. године. За разлику од те књиге, Д. Соколовић уноси и промене које су се десиле у XX веку. У развоју словачког стандарда у XX веку могу се уочити следеће етапе: 1. етапа која траје од 1939. године до завршетка Другог светског рата, 2. етапа која траје од завршетка рата 1945. године до распуштања Чехословачке 1992. године и 3. етапа која обух-

вата период након оснивања самосталне Републике Словачке 1993. године до данас. Последња етапа представља иновацију у разматрањима историје словачког стандардног језика.

Аутор у првом поглављу, „Предстандардни период“ (IX век — 1787), који је обухватао време од почетка развоја словачке језичке заједнице до прве кодификације словачког језика, наводи да се почеци књижевнојезичког развоја код Словена везују за мисију браће из Солуна, Ћирила и Методија (од 863. године). Повољни услови за даљи независни развој првог словенског књижевног језика у словачкој језичкој заједници прекинути су најездом мађарских племена и оснивањем угарске државе. Преци Словака су постали на тај начин део Краљевине Угарске и требало је да прође осам векова пре него што су свој језик довели на ниво књижевног језика, што је први учинио Антон Бернолак 1787. године. У овом дугом раздобљу у друштвеној комуникацији користили су се језици: латински, чешки, немачки, мађарски. Латински језик је служио као основно средство комуникације не само у цркви, администрацији и школама, већ и међу племством и владарима. Из старијег предстандардног раздобља сачувани су језички споменици на латинском који садрже словачке језичке елементе: Њитрански кодекс, Легенда о св. Свораду и св. Бенедикту, Анонимова хроника и правни акт *Privilegium pro Slavis*. У млађем предстандардном периоду користио се чешки језик у следећим варијантама: чешки језик Краљичке Библије су користили Словаци протестанти као литургијски и службени језик, а касније и у процесу рекаатолизације становништва, потом словакизовани чешки се користило у световним документима као што су текстови административне и књижевне садржине и савремени чешки језик, који је настао у току чешког народног препорода. Паралелно су се развијали и културни интердијалекти словачког језика. У раздобљу од XI до XV века нису сачувани текстови на овим идиомима, али у периоду од XVI до XVIII века културни словачки варијетети су документовани како у писаним тако и у штампаним текстовима. Ови идиоми су били експанзивно примењивани, али се ниједан није усталио на нивоу целе заједнице Словака. Територијално су били различавени у оквиру следећих дијалекатских области: западнословачке, средњословачке и источнословачке.

Друго поглавље, „Бернолаковски период“ (1787–1852), аутор посвећује почелима развоја словачког стандардног језика. Почетак овог раздобља означава 1787. година, када је објављен и спис *Dissertatio philologica-critica de literis Slavorum*. За настанак дела, осим Антона Бернолака, заслужан је и Антон Кубица. У њему је изложена прва кодификација ортографског система словачког језика, а за основу књижевног језика узети су западнословачки дијалекти јужног типа. У Бернолаковом делу *Grammatica Slavica* (1790) је приказан граматички сегмент његове кодификације а речнички фонд његовог језика је елаборисан у списима: *Etymologia Vocum Slavicarum* (1791) и *Slowár Slowenski Česko-Latínsko-Nemecko-Uherski* (1825–1827) аутора Јура Палковича. Први словачки роман *René mládenca prihody a skúsenosti* Јозефа Игнаца Бајзе и прва словачка књига *Dúwerná Zmlúwa mezi Mňichom a Diáblom* Јураја Фандлихо написани су овим језиком. Ово раздобље се завршава крајем 1851. године и подудара се са договором словачких језичко-културних делатника, на којем је дошло до формирања општесловачког стандардног језика.

Аутор у следећем поглављу, „Штуровски период“ (1843–1852), говори о времену од 1843. године, односно од доношења одлуке о Штуровој кодификацији словачког језика, чији је циљ био развитак духовног аспекта Словака, па све до 1852. године, када је постигнут договор о језичкој реформи као и о заједничком словачком језичком стандарду. Овај период је окарактерисан као директна консеквенца и наставак деловања А. Бернолака, како би се словачки језик ставио у Угарској у оквиру стандарднојезичке норме. Бернолаков покушај и његових присталица да се створи јединствен словачки стандард није ипак успео, зато што његова кодификација није била базирана на народне и градске варијетете, већ на језик интелектуалаца, да би на крају католичка црквена администрација блокирала стандардизацију овог језика. С друге стране, Штурова кодификација настала је у другачијим социјалним и политичким околностима него што је то било случај са Бернолаковом. Кодификација Људовита Штура сматра се постављањем основа савременог националног идентитета Словака. За дијалекатску базу његове кодификације узети су средњословачки дијалекти северозападног типа. Научни докази овог избора су објављени у његовом раду „Nárečja

slovenskuo alebo Potreba písania v tomto nárečí“, а научни принципи и опис нормe кодификованог језика у спису *Nauka reči slovenskej* (1846). На путу ка признању овог језика стајали су представници других језичких опција: Јан Колар, Павел Јозеф Шафарик, Павел Јозефи и други, који су Штурову кодификацију критиковали 1846. године у зборнику *Hlasové o potřebě jednoty spisovného jazyka pro Čechy, Morawany a Slowáky*. Штур је реаговао на критике исте године написавши чланак „Hlas proti Hlasom“ у којем користи аргумент да је материјни језик природан и да само такав може послужити друштву.

У поглављу „Период реформе“ (1852–1863) аутор описује раздобље развоја словачког стандарда настало у новим друштвеним околностима након револуције 1848. године. Андреј Радлински се залагао за кодификацију старословачког језика, што је покушао реализовати путем дела *Prawopis slowenský s krátkou mluvnici* (1850). Али старословачки није био перспективан и долази до кориговања нормe и реконструкције језика након кодификације Штура, тако што су се у Братислави 1851. године срели „штуровци“: Михал Милослав Хоца, Јозеф Мирослав Урбан, Људовит Штур и „бернолаковци“: Штефан Заводњик, Јан Паларик, Андреј Радлински и Мартин Хатала и договорили су се за примену етимолошког правописа, што је објављено у нормативном приручнику *Krátká mluvnica slovenská* (1852), који је највероватније анонимно издао Мартин Хатала. Период траје до оснивања Матице словачке (1863), када је језик Људовита Штура признат као заједнички словачки стандардни језик, који је у официјалну употребу уведен 1859. године.

„Период Матице словачке“ (1863–1875) аутор дефинише као раздобље након пада Баховог апсолутизма (1859) и доношења Меморандума словачког народа (1861). Ова етапа се поклапа са периодом деловања Матице словачке, која је основана 1863. године, када се наставља и са усавршавањем реформисаног стандарда. Мартин Хатала објављује дело *Mluvnica jazyka slovenského* (1864), у коме су представљени темељи ортографије, фонетике и морфологије словачког језика а 1865. године је објављена и Хаталова синтакса *Skladba jazyka slovenského*. Године 1864. изашао је значајан уџбеник Фрања Мраза *Slovenská mluvnica pre gymnasia, reálku, praeparandie a vyššie oddelenia hlavných škôl*, који се употребљавао до 1902. године у школама у којим се настава реализовала на словачком језику и захваљујући њему дошло је до уклањања чешких језичких утицаја, односно успоставља се усаглашавање са актуелним словачким узусом. Језик Словака се током овог периода примењује у научним истраживањима, што је важно за развитак заједнице Словака која заузима своје место међу европским националним заједницама. Године 1875. долази до насилног затварања Матице словачке одлуком мађарске државне управе.

У шестом поглављу, „Мартински период“ (1875–1918), аутор описује друштвено-историјске прилике у народном животу Словака након затварања Матице словачке, које су утицале и на појаву нових развојних тенденција у словачком језику. У словачком граду Мартину организују се културне манифестације, тамо су смештене редакције часописа *Slovenské pohľady, Národné noviny, Národný hlásnik, Orol, Živena, Zborník muzeálnej spoločnosti*, помоћу којих се вршила експанзија и култивација стандардног језика. Овај период обухвата и реконструкцију словачког стандарда захваљујући лингвисти Самуелу Цамбелу који је ово истакао у делу *Rukovät' spisovnej reči slovenskej* (1902). Цамбел је имао у плану да се словачки језик ослободи од мађаризације, бохемизације и језичких утицаја источних суседа. Јозеф Шкултети је допринео реконструкцији словачког стандардног језика издавши дела *Rukovät' spisovnej reči slovenskej* 1915. и 1919. године. Дело издато 1919. године ће утицати на развој словачког стандардног језика у међуратном периоду. Раздобље се завршава 1918. године и сматра се полазном тачком за формирање језичке политике, када је настајала Чехословачка република.

Из поглавља „Међуратни период“ (1918–1939) сазнајемо о статусу словачког стандардног језика у раздобљу између Првог светског рата и оснивања Чехословачке републике (1918) па до њеног првог распада (1939). Словачки стандардни језик наставља се развијати на темељима Цамбелове кодификације и мартинског узуса. Иако у ово време владају добри друштвено-политички услови и словачки се налази у позицији службеног државног језика, његов развој ипак није ишао једноставним путем. Борба за словачки стандардни језик одвијала се у оквиру планирања његовог статуса, који је био политичког карактера, како би се довело до чешко-словачко језичке унификације, као и у сфери планирања језич-

ког корпуса како би се одупрело чешком језичком утицају. Године 1923. Карел и Мирослав Калал издали су речник *Slovenský slovník z literatury aj nářečí*, који је имао сврху разликовања чешког и словачког језика, док је Чехословачка пропагирала политику једног језика у једном народу у две варијанте: чешкој и словачкој. На основу тога настало је и кодификаторско дело Јана Дамборског *Slovenská mluvnica so zvláštnym zreteľom na pravopis: pre stredné školy a samoukov* (1919) у неколико издања, а 1930. године под називом *Slovenská mluvnica pre stredné školy a učiteľské ústavy*. Међутим, као резултат рада колектива Матице словачке, који је предводио Вацлав Важни настао је 1931. године први правопис словачког језика *Pravidlá slovenského pravopisu* на основу важећег чешког правописа. На овај правопис негативно је реаговао Хенрих Бартек у часописима *Elán* и *Slovenské pohľady*, као и књижевници Мартин Разус, Јозеф Цигер Хронски и политичар Андреј Хлинка. Ново поправљено издање, које је одступало од списка кодификације Џамбела, Шкултетија и мартинског узуса, објављено је 1932. године. Исте године захваљујући Матици словачкој покренут је и први лингвистички часопис *Slovenská reč* који је основао и уређивао Бартек. Године 1935. је објављено дело Људовита Новака *Jazykovedné glosy k československej otázke*. Новак је одбијао уједињавање чешког и словачког језика. Док је Бартек словачки језик посматрао као консеквенцу развоја словачких дијалеката, Новак га је видео као резултат лингвистичких и екстралингвистичких дешавања.

Далибор Соколовић у следећем поглављу, „Ратни период“ (1939–1945), посвећује пажњу положају словачког језика током постојања Словачке Републике. Бартек је 1939. године изнео нови предлог словачког правописа, али министар Сивак је делегацији Матице словачке, која је била на челу са Шкултетием, изнео да се предлог правописа одбија, јер је комисија закључила да је исувише радикалан. Резултат је била Бартекова оставка и кориговање правописа од стране Антона Аугустина Бањика, који се почео примењивати 1940. године. Аутор такође наводи да се стандардни језик нашао у позицији као никада раније — постао је једини службени језик на словачкој територији и достиже се потпуна експанзија стандарда. Проглашење Словачке Републике и њена независност нису директно утицали на доношење одлука у вези са језичком кодификацијом. Овај период доноси стабилизацију на пољу стандарднојезичких прилика а самостални развој креће ка позитивном смеру. Методологија структурализма је представљена у студији Људовита Новака и Еугена Паулинија „Štruktúra slovenského slovesa“ (1943) а први словачки ортоепски приручник Бартека *Správna výslovnosť slovenská* је објављен 1944. године.

У деветом поглављу, „Послератни период“ (1945–1993), аутор описује развој словачког стандардног језика након завршетка Другог светског рата када он наставља свој развој као равноправан са чешким језиком. Захваљујући лингвистима ради се на континуираном усавршавању стандарда, а у издању Словачке академије наука је 1953. године објављен и нови правопис словачког. Институт за лингвистику Људовита Штура представио је и речник *Slovník slovenského jazyka* који је у периоду од 1959. до 1968. године изашао у шест томова, а 1966. године објављено је и значајно дело ауторског колектива, под руководством Јозефа Ружичке, *Morfológia slovenského jazyka*. Године 1984. изашло је и дело Ладислава Двонча *Dynamika slovenskej morfológie*. Језичка независност словачког језика декларисана је 1967. године у документу „Тезу о slovenčine“. Словачка у овом периоду стиче статус федеративне републике као и Чешка, али је овај положај био након 1968. године формалног карактера и на тај начин су актери у процесу планирања корпуса словачког језика били принуђени да се фокусирају на ширење самосталности словачког стандардног језика. Абел Краљ издаје ортоепско дело *Pravidlá slovenskej výslovnosti* (1984–2016). Захваљујући словачким лексикографима 1987. године издат је и шестомни речник *Krátky slovník slovenského jazyka* (последње издање 2003), као и речник у седам свезака *Historický slovník slovenského jazyka* (1991–2008). Први правопис словачког језика након завршетка комунизма објављен је 1991. године. Велику улогу у планирању корпуса словачког језика у овом периоду имали су часописи: *Kultúra slova*, *Jazykovedný časopis* и *Slavica slovacca*.

Последње поглавље, „Савремени период“ (1993–2020), посвећено је најновијем периоду у којем словачки добија статус јединог службеног језика на територији Словачке после распада Чехословачке (1993), што доводи до интензивирања фаза стандардизације словачког језика, које се тичу имплементације, експанзије и култивације језичке норме. Политика

актуелних власти и расположење друштва скренули су планирање статуса језика у правцу формализације одбране словачког језика од страних језичких утицаја и у правцу правног уређења његовог односа са суседским језичким заједницама: чешком и мађарском. Године 1995. донесен је и Закон о државном језику, који се перманентно обрађује и око њега се воде оштре контроверзе. Када се Република Словачка интегрисала у Северноатлантски савез и Еврпопску унију (2004), словачком стандардном језику потврђен је статус у оквирима међународне комуникације. У овом периоду Институт за лингвистику Људовита Штура актуализовао је речник *Krátký slovník slovenského jazyka* (последње издање 2003) и правопис *Pravidlá slovenského pravopisu* (2013), а крајем прошлог века покренут је и пројекат за претраживање електронског корпуса словачког језика из многих стилова, жанрова и сфера. На овом Институту је од 1952. године покренуто Језичко саветовалиште (Jazyková poradňa) које има значај у неговању норме словачког стандардног језика. Због неповољног стања језичке културе Словака, упућен је јавни Апел за одбрану националног језика (*Výzva na ochranu národného jazyka*), односно 2006. године публикован је овај документ у часопису *Literárny týždenník*, а потписале су га личности попут Јана Качале, Абела Краља и других. У склопу Министарства културе Републике Словачке оформљен је и Централни језички савет (*Ústredná jazyková rada*), како би се могла водити брига у погледу словачког стандардног језика.

У свим поменутих поглављима, како се из приказа њиховог садржаја види, аутор истиче значај појединих личности, од Антона Бернолака, Антона Кубице, Људовита Штура, до Јозефа Ружичке, Ладислава Двонча, Абела Краља и других, које су одиграле важну улогу у стварању словачког стандардног језика. За неке од њих се у приручнику могу пронаћи и библиографски подаци који пружају директан увид у друштвено-политичке околности које су пратиле развој словачког стандардног језика, језичку кодификацију и успостављање првог словачког правописа. Далибор Соколовић наглашава и значај појединих докумената, списа, дела, речника, приручника, часописа итд. који су настали током историјског развоја словачког стандардног језика, као што су, на пример *Dissertatio philologica-critica de literis Slavorum, Grammatica Slavica, Etymologia Vocum Slavicarum, Prawopis slowenský s krátkou mluvnici, Krátka mluvnica slovenská, Mluvnica jazyka slovenského, Skladba jazyka slovenského, Výzva na ochranu národného jazyka, Literárny týždenník* и други. Сваки развојни период илустрован је сликама и примерима оваквих текстова како би читалац имао потпун и документован увид у проблематику. Приручник такође садржи и регистар личних имена која се појављују у тексту. У регистру су лична имена у оригиналу, али и транскрибована на српски језик, што говорницима српског језика олакшава читање тих имена.

Ова књига представља приручник намењен академској публици која се бави проучавањем настанка и развоја словачког стандардног језика. Служи као полазна литература студентима словакистике из предмета Историја словачког језика, а може бити од користи и студентима осталих славистичких група, као и широј јавности, који желе да се обавесте о процесима који су довели до настанка данашњег словачког стандардног језика. Књига је у односу на постојећу словакистичку литературу посвећену историји словачког језика допуњена и подацима о савременом развојном периоду словачког језичког стандарда.

Овај приручник по први пут на српском језику сажима општепозната и научно-прихваћена знања из историје словачког стандардног језика и представља их у оквирима истих корица. Нарочити културни значај има за Словаке који живе у Србији и декларацију се као билингвални, јер шири њихове спознаје о настанку словачког књижевног језика.

Нина Халуџа<sup>3</sup>

Универзитет у Новом Саду

Филозофски факултет, Одсек за словакистику  
ninalupa@gmail.com

<sup>3</sup> Рад је настао током школске 2020/2021. године у оквиру докторских студија Језик и књижевност Филозофског факултета у Новом Саду, које похађам као стипендиста Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

## С АВАНГАРДОМ У СРЦУ

In memoriam: Андреј Наков (1941–2022)

Срце Андреја Накова — историчара уметности, професора европских и америчких универзитета, организатора изложби, аутора фундаменталних монографија и каталога о кубофутуристима, дадаистима, конструктивистима, беспредметницима, великог и јединственог znalца европске авангардне уметности — престало је да куца 22. маја 2022. године.

Животни и стваралачки пут Андреја Накова у многеме понавља пут авангардних уметника с почетка XX века. По оцу Бугарин, по мајци Пољак, Андреј Наков се родио 1941. године у Софији, где је завршио основну и средњу школу, усвојио бугарски и руски језик, учио стране језике и музику. Од 1959. до 1963. године студирао је музику на Конзерваторијуму (клавир у класи професора Джевџецког) и историју уметности на Универзитету у Варшави, специјализујући се за модерну уметност (семинар професора Јулијуша Стажинског). Међу његовим професорима су Јан Бјалостоцки и Михал Валицки. Већ у то време он истражује симболистичке изворе руске апстрактне уметности. Његова магистарска теза посвећена је делу литванског сликара и композитора Николаја Чурљониса (1875–1911), који се у то време сматрао једним од претеча апстрактне уметности. Ово дело ће бити објављено на пољском језику у Паризу у издању часописа *Култура* јуна 1967. године.

У јесен 1963. Наков је емигрирао у Француску из политичких разлога. Одмах се уписује на студије историје уметности на Универзитету у Паризу, где 1969. брани докторску дисертацију посвећену сликарству и хуманизму у Венецији почетком XVI века. Истовремено он студира музеологију у Школи Лувра у Паризу, коју ће завршити 1966. године. Усавршава се у Италији (у Центру за византијске студије у Равени, у Институту Паладио у Вићенци, у Фондацији Чини у Венецији), као и на Универзитету у Лондону (у Варбурговом институту).

Крајем 1960-их Наков обавља низ истраживања у Европи и САД-у. На Колумбија универзитету он проучава теорију боја, музику и порекло апстрактне уметности, овога пута не само на примеру Чурљониса него

и Соње и Робера Делонеа, Франтишека Купке, Паула Клеа, Василија Кандинског. Под руководством Алфреда Бара, кустоса Музеја модерне уметности у Њујорку, Наков се упушта у тумачење руске беспредметне уметности. Тада настају његови први текстови о Александру Родченку и руском конструктивизму, које објављује у Лондону и Њујорку (1973). Тих година он је редовни сарадник часописа *Kultura* који излази у Паризу на пољском језику и објављује забрањене пољске и руске ауторе (Гомбровича, Милоша, Сињавског, Данијела, Солжењицина). Исто тако, 1960-их Наков пише бројне чланке о уметности на француском језику за часописе *Esprit*, *Preuves*, *XX<sup>ème</sup> siècle*, *Change*, *Luna park*, *La quinzaine littéraire*, као и за часописе ван Француске: *Art International* (Лугано), *Studio International* (Лондон), *Artforum* (Њујорк), *Art Magazine* (Њујорк). То је и време када Андреј Наков посећује атеље уметника Жана Дибифеа и Петра Ковалског, другује с Витолдом Гомбровичем.

Професорска каријера Андреја Накова одвија се ван Француске: током 1970–1971. он је професор историје уметности на Универзитету у Њујорку (Сити Колец) и на Универзитету у Монреалу (гостујући професор модерне уметности и теорије уметности). Током 1971. А. Наков предаје модерну уметност и на Универзитету Мек Гил, а позван је и да држи предавања у Карпентер центру Универзитета Харвард. Предавања ће и касније наставити да држи спорадично на разним универзитетима, музејима и културним институцијама — у Берлину, Београду, Болоњи, Минску, Софији, Солуну, Витебску, Загребу, Паризу, Лондону, Познању и другде.

Од повратка у Француску 1971. године, посветио се углавном истраживачком раду о беспредметној руској уметности, дадаизму и конструктивизму, областима у којима је његов пионирски рад брзо постао ауторитативан. Као резултат истраживања настале су бројне монографске публикације и каталози изложби. Објављује и радове о западној модерној уметности: апстрактној уметности (Ото Фројндлих, Пит Мондријан, Фернан Леже), дадастима (Бадер, Швитерс), конструктивистима (Мохоли-Нађ), бугарској уметности и надреализму (монографија о сликару Папазову, 1973) као и о савременој уметности. Његови текстови се штампају у бројним музејским каталозима у Немачкој (Келн, Диселдорф, Касел, Карлсруе, Берлин), Француској (Париз, Марсеј, Понтуаз, Сен-Етјен, Милуз), Енглеској (Лондон, Единбург, Шефилд) и у Шпанији (Валенсија).

Током 1970-их и 1980-их, учествовао је као гостујући кустос на неколико музејских изложби посвећених дадаизму и конструктивизму (Канада, Савезна Немачка, Енглеска, Јапан, Шпанија). Каталог изложбе „Тенденције двадесетих година“ из 1977, одржане у западном Берлину, који, између осталих, потписује и Андреј Наков, сматра се до данас најзначајнијим музејским подухватом посвећеним овој теми. Након десет година (1987) Наков ће дизајнирати, одабрати и написати каталог за изложбу „Дада и конструктивизам“, представљену у музејима Токија (Музеј Сеибу) и Камакуре (Музеј модерне уметности). Проширену верзију изложбе представиће 1989.

године у Центру краљице Софије у Мадриду. Изложбу „Дада и конструктивизам“ јапанска и шпанска штампа једногласно су прогласиле 1988–1989. за једну од изузетних изложби последњих година.

Године 1987. немачка и италијанска изложба посвећена ставралаштву Михаила Ларионова довела је до многобројних похвалних чланака и рецензија који се односе на научни квалитет каталога и избор радова, али је представљање исте изложбе у Женеви изазвало живу контроверзу у швајцарској, немачкој и америчкој штампи. Разлог томе биле су претензије швајцарског колекционара да на изложби Ларионова нису била представљена само оригинална дела, већ и фалсификати. Након петогодишњег судског процеса колекционар је био принуђен да плати одштету за повреду части и лажне оптужбе Андреја Накова.

У време перестројке Бахрушинов позоришни музеј у Москви замолио је Андреја Накова да помогне у организацији прве постхумне ретроспективне изложбе Александре Екстер у Русији, будући да је био аутор бројних публикација о Екстер, а такође чувар њене архиве. Пажња која је у време пада гвоздене завесе била посвећена стваралаштву ове уметнице довела је до оснивања Удружења Александра Екстер у Паризу 2000. године, чији је председник био Андреј Наков. Отварање изложбе А. Екстер за Накова је било повод за прву званичну посету СССР-у. Ово путовање му је први пут омогућило приступ руским архивима у Москви и Лењинграду; тако је настала нова етапа за истраживања и посебно она посвећена делу Казимира Маљевича. Наков је коначно добио прилику да проучи све слике које се чувају у Руском музеју у Лењинграду, дела која су од смрти уметника (1935) остала недоступна како јавности, тако и истраживачима.

Током четрдесет година рада дела Казимира Маљевича била су главни предмет његовог истраживања. Још је 1976. *Le Monde* објавио да је његова књига о Маљевичу имала један од од највећих успеха у књижарама, напредо с књигама Сартра и Хесеа. А након критичког издања Маљевичевих списа 1978. године *Frankfurter Allgemeine Zeitung* је погласио Андреја Накова за најбољег познаваоца дела Казимира Маљевича. Наков је приредио исцрпну монографију посвећену руском уметнику, као и каталог целокупне његове уметничке продукције. Састављен од четири тома, каталог Казимира Маљевича објављен је 2007. године у издању „Талије“ у Паризу. Део документације овог дела, укључујући и каталошки списак свих уметничких дела објавио је „Адам Биро“ у Паризу 2002. године. У четвртом тому монографије објављеном 2007. године, овај списак је исправљен и употпуњен додатком и пре свега библиографијом. Објављивање монументалне четворотомне монографије *Казимир Маљевич, айсолуџни сликар* међународна штампа је поздравила као велики догађај у историји модерне уметности. Презентације публикације одржане су у страним музејима и универзитетима (Базел, Варшава, Краков). Ова књига је у новембру 2007. године добила престижну Борденову награду Академије лепих уметности у Паризу.

Превод на енглески језик сва 4 тома објавила је издавачка кућа „Луну Хамфриз“ 2010. године.

Када је Музеј савремене уметности у Стокхолму набавио једну од најзначајнијих Маљевичевих супрематистичких слика из 1915. године, то је дало подстрек Накову за писање монографије посвећене овом непоновљивом делу. Књигу Андреја Накова коју је приредио Музеј савремене уметности у Стокхолму под насловом *Казимир Малевич, Блејк и бели суйремајизам (1915)* објавио је „Штедл“ у два издања: на шведском и енглеском језику. Свакако да рад на стваралаштву Казимира Маљевића није престао објављивањем монографије 2002. године. Наков истражује однос Маљевића према филозофији Шопенхауера, пише о бестежинском стању у Маљевићевој уметности и утицају идеја Константина Циолковског на уметника. Поље његовог интересовања остаје беспредметна уметност Маљевића у најразличитијим контекстима.

Студије Андреја Накова о беспредметној уметности (о Маљевићу, Екстер, конструктивистима Татлину и Родченку, кубофутуристима) спадају у ред најауторитативнијих и преведене су на многе језике: енглески, италијански, немачки, шпански, руски, пољски, српскохрватски, јапански. Његова књига *Руска авангарда* (1984) прва је која се појавила у руском преводу (1991) и била распродата за неколико недеља.

Андреј Наков је био члан Пољске академије наука и књижевности у Лондону. Сарађивао је са Међународним институтом за истраживање историје уметности (Краков — Беч), између осталог и као члан научног савета Института. На позив филозофа Франсоа Жилијена Андреј Наков је у својству историчара савремене уметности постао „придружени члан“ његове Катедре другости у париском институту Кућа наука о човеку.

Опус који је остао иза Андреја Накова задивљује. То су капиталне монографије о Александри Екстер (1972), Жоржу Папазову (1973), браћи Стенберг (1975), Нини Коган (1985), Михаилу Ларионову (1987), Александру Богомазову (1991), Казимиру Маљевићу (2002, 2003, 2007, 2010), Кандинском (2015), Татлину (2019). Књига Андреја Накова посвећена беспредметном свету уметности у Русији и Пољској имала је и француско 1981, и руско издање (1997), али преданост апстрактној уметности потврђује и једна од последњих његових књига *Освиј ајсџракције: Русија 1914–1923* из 2017. године. Међутим, Андреја Накова занима и стваралаштво савремених уметника, о чему сведочи књига о витражима уметнице Орели Немур у Салагону (2004). Осим монографија, библиографија А. Накова укључује и 13 приређених каталога изложби које је организовао, многобројне студије о авангардним словенским уметницима на различитим светским језицима које су биле објављене у престижним научним публикацијама широм света. Истовремено овај изузетни историчар уметности се огледао и као аутор уводних студија и коментара уз преводе теоријских текстова Маљевића, Николаја Тарабукина, Виктора Шкловског (о филму) на француски, шпански и италијански језик.

Андреј Наков је током пет деценија био главни промотер руске и словенске авангарде у западном свету. Учествовао је у бројним радио и телевизијским емисијама посвећеним превасходно руској уметности, давао интервјуе у којима су његова ерудиција и фасцинантно познавање културних токова остављали без даха.

И ми у Београду смо имали прилику да се уверимо у изузетну појаву Андреја Накова. На позив аутора ових редака Андреј Наков је учествовао на конференцији посвећеној Казимиру Маљевичу на Филолошком факултету у Београду 2010. године. Тим поводом смо могли да разговарамо о појединим загонеткама Маљевичеве стваралачке биографије, заблудама истраживача везаним за датирање његових слика те организацију изложбе с „белим“ сликама, али и о све већој присутности филозофских тумачења беспредметне уметности, као и неприкосновеном утицају Маљевича на савремену уметност у целини. Но, осим бриљантног познавања модерне европске уметности А. Наков је демонстрирао још један аспект своје ерудиције — упућеност у балканску средњовековну уметност, те је боравак у Београду искористио за посету српским манастирима, чије фреске је сматрао претходницом европске Ренесансе.

Нема сумње да је одлазак космополите Андреја Накова још један у низу ненадокнадивих губитака интелектуалних громада, какве су биле, на пример, Николај Харцијев или Дмитриј Сарабјанов. Његове књиге остају незаобилазне за сва будућа поколења која се буду бавила авангардном уметношћу. Штавише, оне ће трајати као опомињуће мерило да истраживање увек мора бити ново и мора померати границе постојећег знања. Истовремено, оне ће сведочити о вечном нераскидивом споју талента и науке.

*Корнелија Ичин*  
Универзитет у Београду  
kornelijaicin@gmail.com

## РЕГИСТАР КЛЮЧНИХ РЕЧИ

- 1920-ті рр 319
- Автоматические стихи* 197
- Айзеншток Иеремия  
(Айзеншток И. Я.) 11, 55, 77
- Айхенвальд 171
- ангелологія 333
- белый ворон 273
- библиографія 77
- большевики 25
- Васильев Павел* 301
- Великий инквизитор* 291
- власть* 291
- выделенность* 123
- Гейне 171
- геополитика 273
- глаголы говорения 237
- Гофман 171
- демонологический персонаж 301
- Достоевский 291
- журнал *Будяк* 319
- Институт Тараса Шевченко 55,
- исихазм 223
- Казаков В. В. 223
- казахская демонология 301
- Квитка-Основьяненко Г. Ф. 77
- Киев 25, 93
- компаратистика 333
- Котляревский И. П. 77
- культура 333
- литература XX века 185
- Лихо 301
- літературна група «Митуса» 319
- літературно-мистецьке товариство  
«Богема» 319
- Маккавейский Владимир 93
- Мнацаканова Е. 237
- молчание 223
- музыка 197
- мультимодальность 237
- Набоков 185
- нереферентность* 123
- нетки 171
- нихилизам 333
- Новое Средневековье 273
- ОПОЯЗ 11, 41, 93
- опущение объекта* 123
- палачи 171
- перформативы 237
- полисемия 237
- Поплавский Борис 197
- Потебня А. А. 77
- поэтика 185
- поэтический язык 237
- прагмасемантика 237
- предельность* 123
- предметный мир 185
- презентация 319
- проза 223
- Пушкинский Дом 55
- рецепція 333
- русская литература XXI века 273
- рыцарь веры 223
- селекционные ограничения* 123
- Слотердаик 291
- Сорокин Владимир 273
- Союз Писателей 55
- творчий вечір 319
- трансцендентальная редукция 223
- Третья фабрика* 41
- Украина 25
- украинский формализм 11
- Упанишады* 171
- формальный метод 11, 41, 93
- Харьков 41
- цинизм 291
- черт 301
- Шевченко Т. Г. 77
- Шкловский Виктор 11, 25, 41, 93
- Шопенгауэр 171
- экстатические практики 197
- эссе́ры 25
- язык 223

- 20<sup>th</sup> century literature 185
- Aikhenal'd 171
- Aizenshtok Ieremia (Aizenshtok I. Ya.) 12, 55, 77
- angelology 333
- Anoca Dagmar Mária 257
- archetyp 257
- archetype 257
- Automatic poems* 197
- bibliography 77
- Bolshevicks 25
- comparative literature 333
- culture 333
- Cynicism 291
- demonic character 302
- demonology
- devil 302
- Dostoevsky 291
- education 161
- ecstatic practices 197
- executioners 171
- formal method 12, 41, 93
- futurism 320
- geopolitics 273
- Heine 171
- hesychasm 224
- Hoffmann 171
- inscriptions on clothing 143
- journal *Budyak* 320
- Kazakh demonology 302
- Kazakov V. V. 224
- Kharkiv 41
- knight of faith 224
- Kotlyarevsky I. P. 77
- Kvitka-Osnovyanenko G. F. 77
- Kyiv 25, 93
- language 224
- Likho 302
- linguocultural environment 143
- literary and artistic association "Bohe-  
ma" 320
- literary group "Mythusa" 320
- Makkaveisky Vladimir 93
- material objects 185
- metaphor 143
- metonymy 161
- Mnatsakanova E. 238
- multimodality 238
- music 197
- myth 257
- mýtus 257
- Nabokov 185
- national revival 320
- neo-symbolism 320
- netki/ninnons 171
- New Middle Ages 273
- new ways 320
- nihilism 333
- non-referentiality 124
- omission of object 124
- OPOYAZ (OPOIAZ) 12, 41, 93
- paremia 161
- performatives 238
- poetic language 238
- poetics 185
- polysemy 238
- Poplavsky Boirs 197
- Potebnya A. A. 77
- Power 291
- pragmasemantics 238
- prose 224
- proverbs 161
- Pushkin House 55
- reception 333
- Russian literature of 21<sup>th</sup> Century 273
- salience 124
- sayings 161
- Schopenhauer 171
- selectional restriction 124
- Shevchenko T. G. 77
- Shklovsky Viktor 12, 25, 41, 93
- silence 224
- Sloterdijk 291
- Socialist Revolutionaries 25
- Sorokin Vladimir 273
- study 161
- symbol 257
- Taras Shevchenko Institute 55
- telicity 124
- The Grand Inquisitor 291
- Third Factory* 41
- transcendental reduction 224
- Ukraine 25
- Ukrainian formalism 12
- Union of Soviet Writers 55
- Upanishads* 171
- Vasiliev Pavel 302
- verbs of speaking 238
- white crow 273

Сарадници у 101. свесци *Зборника Маџице српске за славистику*

др Галина Бабак, научни сарадник  
Центар за напредне студије  
Софија

др Михаил Васкопф, професор  
Јеврејски универзитет  
Јерусалим

др Фирдаус Вагапова, доцент  
Катедра за антропологију и етнографију  
Казански федерални универзитет

др Корнелија Ичин, редовни професор  
Универзитет у Београду

др Јевгениј Јаблоков, научни саветник  
Институт за славистику РАН  
Москва

мр Наташа Кесеровић, асистент  
Катедра за славистику, Филолошки факултет  
Универзитет у Београду

мр Валентина Кудрјавцева, асистент  
Филозофски факултет  
Уралски федерални универзитет  
Јекатеринбург

мр Глеб Маматов, асистент  
Катедра за руску и светску књижевност  
Новосибирски државни педагошки универзитет

др Јелена Марићевић Балаћ, доцент  
Одсек за српску књижевност, Филозофски факултет  
Универзитет у Новом Саду

др Никола Миљковић, доцент  
Катедра за славистику, Филолошки факултет  
Универзитет у Београду

др Вера Полишчук, независни истраживач  
Удружење преводаца Русије  
Санкт-Петербург

др Валериј Отјаковски  
Тартуски универзитет

академик Љубинко Раденковић  
Српска академија наука и уметности  
Одељење језика и књижевности

др Лилија Сирота, доцент  
Лавовски национални универзитет «Иван Франко»

др Борис Соколов, независни истраживач  
Москва

др Олга Соколова, научни саветник  
Институт за лингвистику РАН  
Москва

Наталија Стрјук  
Факултет страних језика  
Доњецки национални универзитет «Васиљ Стус»  
Виница

др Зифа Темиргазина, професор  
Павлодарски педагошки универзитет

Индира Тухватулина, виши лектор  
Институт за међународне односе  
Казански федерални универзитет

др Андреј Устинов, независни истраживач  
Издавачка кућа «Аквилон»  
Сан Франциско

мр Нина Халупа, докторанд  
Одсек за словакистику, Филозофски факултет  
Универзитет у Новом Саду

др Нам Хе Хун, професор  
Универзитет Јонсеј  
Сеул

мр Богдан Цимбал, сарадник  
Институт за књижевност «Т. Шевченко»  
Национална академија наука Украјине  
Кијев

др Зузана Чижикова, ванредни професор  
Катедра за славистику, Филолошки факултет  
Универзитет у Београду

др Василиса Шљивар, доцент  
Катедра за славистику, Филолошки факултет  
Универзитет у Београду

## УПУТСТВО ЗА ПРИПРЕМУ РУКОПИСА ЗА ШТАМПУ

Часопис *Зборник Маџице српске за славистику* објављује оригиналне научне радове о словенским језицима, књижевностима и културама. *Зборник Маџице српске за славистику* објављује студије и расправе, прилоге и грађу, научну критику, приказе, хронику и библиографију. Радови који су већ објављени или понуђени за објављивање некој другој публикацији не могу бити објављени у *Зборнику Маџице српске за славистику*. Ако је рад био изложен на научном скупу, податак о томе треба да буде наведен у напомени на дну прве странице чланка.

Радови се објављују на свим словенским језицима, енглеском, немачком, француском и италијанском. За радове на српском језику примењује се *Правопис српскога језика* М. Пешикана, Ј. Јерковића и М. Пижурице (Нови Сад: Матица српска, 2010).

Радови обима до 16 страница (32.000 словних места) шаљу се електронски у Word формату и, уколико је неопходно, у PDF-у на адресу: milena.kulic@maticasrpska.org.rs или kornelijaicin@gmail.com. Радове рецензирају два компетентна рецензента. Рецензирање је анонимно у оба смера. Аутори ће бити обавештени о томе да ли је рад прихваћен за објављивање у року од два месеца од пријема рукописа.

Елементи рада по редоследу:

а) име и презиме аутора, установа у којој је запослен, електронска адреса (у приказима се наводе испод текста) на језику текста и на енглеском језику;

б) наслов рада верзалом (назив и број пројекта у оквиру којег је настао чланак навести у белешци на дну странице, везаној звездицом за наслов рада) на језику текста и на енглеском језику;

в) сажетак (до 10 редака) на језику текста и на енглеском језику;

г) кључне речи (до 5) на језику текста и на енглеском језику;

д) основни текст;

ђ) литература (одвојено ћирилична и латинична; за рад написан ћирилицом прво дати литературу на ћирилици по азбучном реду презимена аутора, а затим литературу на латиници по абecedном реду презимена аутора; за рад написан латиницом редослед је обрнут; дела истог аутора навести хронолошки; дела истог аутора објављена у истој години навести по азбучном/абecedном реду наслова; ако извор доноси само иницијале, а не пуно име аутора, у литератури могу остати иницијали); ћириличну литературу посебно транслитеровати латиницом;

е) резиме: име и презиме аутора, наслов рада (испод наслова написати Резиме), текст резимеа, кључне речи; уколико је рад на српском језику, резиме може бити на енглеском, руском, немачком, француском или италијанском језику;

уколико је рад на страном језику, резиме је на српском (страним ауторима Уредништво обезбеђује превод).

ж) прилози (фотографије, слике, табеле, факсимили и сл.): означити их бројем, а у основном тексту назначити место прилога (прилог 1, прилог 2 итд.).

Приликом припреме рукописа треба поштовати следеће:

а) наслови засебних публикација (сабраних дела, романа, драма, збирки или циклуса поезије и приповедака, монографија, зборника, часописа, новина, речника, енциклопедија и сл.) у раду се пишу курзивом;

б) наслови појединачних публикација (песама, приповедака, чланака, написа и сл.), а такође називи појединачних уметничких дела (слика, скулптура, композиција, опера, балета, позоришних комада, филмова) у раду се дају под знацима навода;

в) у раду на српском језику страна имена пишу се транскрибовано према правилима *Правописа српскога језика*, а када се страно име први пут наведе, у загради се даје изворно писање, осим ако је име широко познато (нпр. Ноам Чомски) или се изворно пише као у српском (нпр. Владимир Топоров); у парантезама се презиме аутора наводи у изворном облику (Белић 1941), (Barthes 1953), (Јакобсон 1987);

г) у раду на српском језику цитати се дају у наводима („...“), а цитат унутар цитата у полунаводима („...“); у радовима на другим језицима приликом цитирања се поштује одговарајући правопис.

Цитирање референци у тексту:

а) упућивање на монографију у целини (Gugianova 2012) или студију у целини (Bowl 2012);

б) упућивање на одређену страницу или више суседних и несуседних страница (Лотман 2012: 139, 143–144), (Strada 1985: 96, 101);

в) упућивање на студије истог аутора из исте године (Эткинд 1982а), (Эткинд 1982б); упућивање на студије истог аутора из различитих година — хронолошким редом (Lachmann 1994; 2002);

г) упућивање на студију два аутора (Гамкрелидзе — Иванов 1984: 320–364); при упућивању на студију више аутора наводи се само презиме првог уз употребу скраћенице и др./et al. (Жолковский и др. 1984: 101), (Hennig et al. 2006: 7–15); упућивање на радове два или више аутора (Зализняк 2008; Иванов 1983; Chyzhevsky 1971; Moskovich 1990);

д) ако је из контекста јасно који је аутор цитиран или парафразирани, у текстуалној библиографској напомени није потребно наводити презиме аутора, нпр.: „Према Марфијевом истраживању (1974: 207), први сачувани трактат из те области сročио је бенедиктинац Алберик из Монте Касина у другој половини XI века“;

ђ) рукописи се цитирају према фолијацији (нпр. 2а–3б), а не према пагинацији, осим ако је рукопис пагиниран.

Цитирана литература се даје у засебном одељку насловљеном ЛИТЕРАТУРА. Литература се наводи на следећи начин:

а) књига (један аутор):

Белић Александар. *О језичкој природи и језичком развоју: лингвистичка испитивања*. Т. 1. — 2. изд. Београд: Нолит, 1958.

Достоевский Федор. *Записки из подполья*. Достоевский Федор. *Полное собрание сочинений*. Т. 5. Ленинград: Наука, 1973.

Маклюэн Маршалл. *Понимание Медиа: Внешние расширения человека*. Москва: КАНОН-пресс-Ц; Жуковский: Кучково поле, 2003.

Чајкановић Веселин. *Сабрана дела из српске религије и митологије*. Т. 2. Београд: Српска књижевна задруга — БИГЗ — Партенон М. А. М., 1994.

б) књига (више аутора):

Лотман Юрий, Цивьян Юрий. *Диалог с экраном*. Таллинн: Александра, 1994.

Etkind Efim, Nivat Georges, Serman Ilya, Strada Vittorio. *Histoire de la littérature russe. Le XX siècle*. Т. 1. L'Age d'argent. Paris: Fayard, 1987.

в) зборник радова:

Flier Michael, Hughes Robert (ed.). *For SK: In Celebration of the Life and Career of Simon Karlinsky*. Oakland, Calif.: Berkeley Slavic Specialties, 1994.

г) рад у часопису:

Krupiński Piotr. "About the Revolutions of 'Planet Auschwitz'. Marian Pankowski's lecture on anti-martyrological literature". *Russian literature LXX/IV* (2011): 553–571.

д) рад у зборнику радова:

Зубова Людмила. «Глагольная валентность в поэтическом познании мира». Фатеева Наталья (ред.). *Язык как медиатор между знанием и искусством*. Москва: Издательский центр «Азбуковник», 2009: 39–55.

ђ) публикација у новинама:

Кљакић Слободан. „Черчиллов рат звезда против Хитлера“. *Политика* 21.12.2004: 5.

е) речник:

ESJS: *Etymologický slovník jazyka staroslověnského* (red. Eva Havlová). Т. 1–. Praha: Academia, 1989–.

ж) фототипско издање:

Соларић Павле. *Поминак књижевски*. Венеција, 1810. Инђија: Народна библиотека „Др Ђорђе Натошевић“, 2003.

з) рукописна грађа:

Николић Јован. *Песмарица*. Темишвар, 1780–1783: Архив САНУ у Београду, сигн. 8552/264/5.

и) публикација доступна on-line:

Veltman K. H. *Augmented Books, Knowledge and Culture*. <<http://www.isoc.org/inet2000/cdproceedings/6d/6d.>> 02.02.2002.

## ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ СТАТЕЙ

Журнал *Славистический сборник Матицы сербской* публикует научные работы о славянских языках, литературах и культурах. *Славистический сборник Матицы сербской* печатает статьи и исследования, материалы и сообщения, рецензии, хронику научной жизни и библиографии. Публиковавшиеся ранее работы не могут быть напечатаны в *Славистическом сборнике Матицы сербской*. Если работа была прочитана на научной конференции, данные о конференции необходимо указать в сноске внизу первой страницы.

Работы публикуются на всех славянских, а также на английском, немецком, французском и итальянском языках.

Работы объемом до 16 страниц (32.000 знаков) принимаются в формате Word и, если это необходимо, в формате PDF по электронному адресу: milena.kulic@maticasrpska.org.rs или kornelijaicin@gmail.com. Работы рецензируются двумя компетентными рецензентами. Рецензенты и авторы статей в процессе рецензирования анонимны. В течение двух месяцев с момента получения текста авторам будет сообщено, принята ли их работа к публикации.

Порядок элементов статьи:

а) имя и фамилия автора; учреждение, в котором автор работает; электронный адрес (в рецензиях они помещаются под текстом) на языке работы и на английском языке;

б) название работы прописными буквами (при необходимости в сноске внизу страницы указывается название и номер проекта, в рамках которого осуществлено исследование. Данная сноска оформляется звездочкой) на языке работы и на английском языке;

в) аннотация (до 10 строк) на языке работы и на английском языке;

г) ключевые слова (до 5) на языке работы и на английском языке;

д) текст работы;

е) литература (отдельно на кириллице и на латинице; для работы, написанной кириллицей сначала указать литературу на кириллице, упорядоченную по фамилиям авторов, а потом литературу, написанную латинскими буквами, также упорядоченную по фамилиям авторов; для работы, написанной латинскими буквами, соблюдается противоположный принцип; работы одного автора приводятся в хронологическом порядке; работы одного автора, опубликованные в том же году, приводятся в алфавитном порядке; если источник, наряду с фамилией, сообщает лишь инициалы, в литературе могут оставаться инициалы); провести отдельно транслитерацию литературы с кириллицы на латиницу; провести отдельно транслитерацию литературы с кириллицы на латиницу;

ж) резюме: имя и фамилия автора, название работы (под заглавием написать Резюме), текст резюме, ключевые слова; если работа написана на сербском языке, резюме может быть на английском, русском, немецком, французском или итальянском языках; если работа написана на иностранном языке, резюме должно быть на сербском языке (для иностранных авторов Редакция обеспечивает перевод);

з) приложения (фотографии, картины, таблицы, факсимиле и пр.): необходимо пронумеровать, а в тексте статьи обозначить их место (приложение 1, приложение 2 и т. д.).

При оформлении рукописи необходимо соблюдать следующее:

а) названия публикаций (собрания сочинений, романа, пьесы, сборника или цикла стихотворений и рассказов, монографии, сборника, журнала, газеты, словаря, энциклопедии и т. п.) пишутся курсивом;

б) названия выборочных публикаций (стихотворения, рассказа, статьи, заметки и т. п.), а также отдельных художественных произведений (картин, скульптур, композиций, опер, балета, спектаклей, фильмов) приводятся в кавычках;

в) фамилия автора в скобках приводится на языке источника (Белић 1941), (Barthes 1953), (Якобсон 1987);

г) цитаты даются в кавычках-«елочках» («...»), цитаты в цитатах — в кавычках-“лапках” (“...”).

Правила оформления при цитировании библиографических источников в тексте:

а) ссылка на монографию (Gurianova 2012) или статью (Bowlт 2012);

б) ссылка на определенную страницу или несколько соседних и не соседних страниц (Лотман 2012: 139, 143–144), (Strada 1985: 96, 101);

в) ссылка на статьи одного автора того же года (Эткинд 1982а), (Эткинд 1982б); ссылка на статьи одного автора разных годов — в хронологическом порядке (Lachmann 1994; 2002);

г) ссылка на статью двух авторов (Гамкрелидзе — Иванов 1984: 320–364); в ссылке на статью более двух авторов приводится фамилия лишь первого автора при использовании сокращения и др./et al. (Жолковский и др. 1984: 101), (Hennig et al. 2006: 7–15); ссылка на статьи двух или нескольких авторов (Зализняк 2008; Иванов 1983; Chyzhevsky 1971; Moskovich 1990);

д) если из контекста понятно, какой автор цитируется или парафразируется, в скобках (parenтезах) можно опустить фамилию автора, напр.: «Согласно исследованию Марфи (1974: 207), первый сохранившийся трактат из данной области написал бенедиктинец Алберик из Монте Казино во второй половине XI века»;

е) при цитировании рукописей применяется фолиация (нпр. 2а–3б), а не пагинация, за исключением тех случаев, когда рукопись пагинирована.

Цитируемая литература приводится в отдельном списке под названием ЛИТЕРАТУРА следующим образом:

а) книга или монография (один автор):

Белић Александар. *О језичкој љрироди и језичком развйјку: лингвистичка и сййшйвања*. Т. 1–2. изд. Београд: Нолит, 1958.

Достоевский Федор. *Записки из подполья*. Достоевский Федор. *Полное собрание сочинений*. Т. 5. Ленинград: Наука, 1973.

- Маклюэн Маршалл. *Понимание Медиа: Внешние расширения человека*. Москва: КАНОН-пресс-Ц; Жуковский: Кучково поле, 2003.
- Чажановић Веселин. *Сабрана дела из српске религије и митологије*. Т. 2. Београд: Српска књижевна задруга — БИГЗ — Партедон М. А. М., 1994.
- б) монографија (несколько авторов):
- Лотман Юрий, Цивьян Юрий. *Диалог с экраном*. Таллинн: Александра, 1994.
- Etkind Efim, Nivat Georges, Serman Ilya, Strada Vittorio. *Histoire de la littérature russe. Le XX siècle*. Т. 1. L'Age d'argent. Paris: Fayard, 1987.
- в) сборник работ:
- Flier Michael, Hughes Robert (ed.). *For SK: In Celebration of the Life and Career of Simon Karlinsky*. Oakland, Calif.: Berkeley Slavic Specialties, 1994.
- г) статья в журнале:
- Krupiński Piotr. "About the Revolutions of 'Planet Auschwitz'. Marian Pankowski's lecture on anti-martyrological literature". *Russian literature LXX/IV* (2011): 553–571.
- д) статья в сборнике работ:
- Зубова Людмила. «Глагольная валентность в поэтическом познании мира». Фатеева Наталья (ред.). *Язык как медиатор между знанием и искусством*. Москва: Издательский центр «Азбуковник», 2009: 39–55.
- е) статья в газете:
- Кљакић Слободан. „Черчиллов рат звезда против Хитлера“. *Полиџика* 21.12.2004: 5.
- ж) словарь:
- ESJS: *Etymologický slovník jazyka staroslověnského* (red. Eva Havlová). Т. 1–. Praha: Academia, 1989–.
- з) фототипное издание:
- Соларић Павле. *Поминак књижевски. Венеција, 1810*. Инђија: Народна библиотека „Др Ђорђе Натошевић“, 2003.
- и) рукописный материал:
- Ходасевич Владислав. *Записная книжка 1904–1908 гг.* Российский государственный архив литературы и искусства. Москва. Ф. 537. Оп. 1. Ед. хр. 17.
- к) интернет-ресурсы:
- Veltman K. H. *Augmented Books, Knowledge and Culture*. <<http://www.isoc.org/inet2000/cdproceedings/6d/6d.>> 02.02.2002.

## INSTRUCTIONS FOR AUTHORS

The journal *Annual Review of Matica Srpska for Slavistics* publishes original scientific papers on Slavic languages, literatures and cultures. *The Annual Review of Matica Srpska for Slavistics* publishes studies and treatises, contributions and materials, scientific criticism, reviews, chronicles and bibliographies. The papers that have already been published elsewhere or sent for publication to another journal or proceedings cannot be published in *The Annual Review of Matica Srpska for Slavistics*. If the paper was presented at a scientific conference, this information should be stipulated in the footnote at the bottom of the first page of the article.

The papers are published in all Slavic languages as well as in English, German, French and Italian. The papers written in Serbian should follow the rules of the *Pravopis srpskoga jezika [Orthography of the Serbian Language]* by M. Pešikan, J. Jerković and M. Pižurica (Novi Sad: Matica srpska, 2010).

The papers should be 16 pages long (32,000 characters) and should be sent electronically in the .doc and, if necessary, .pdf format to the following addresses: milena.kulic@maticasrpska.org.rs or komeliiiaicin@gmail.com. The papers are reviewed by two competent reviewers. The review process is double blind. The authors will be notified if the paper was accepted for publication within two months after the submission of the paper.

The paper should contain the following elements in this order:

a) the author's name and surname, institution in which the author works, email address (in reviews this is listed after the text) in the language in which the paper is written and in English;

b) the title of the paper in block capitals (name and number of the project which the paper is part of should be listed in the footnote at the bottom of the first page and linked with an asterisk) in the language in which the paper is written and in English;

c) a summary (up to 10 lines) in the language in which the paper is written and in English;

d) key words (up to 5) in the language in which the paper is written and in English;

e) the text of the paper;

f) references (separate references written in Cyrillic and Latin alphabets; for the paper written in the Cyrillic alphabet first list references in Cyrillic alphabetically and then references written in the Latin alphabet alphabetically; for the paper written in the Latin alphabet, the reverse should be done; the works of the same author should be listed chronologically in an alphabetical order of the titles; if the source uses the author's initials, not their full name, then references may include initials); references in Cyrillic alphabetic should be transliterated in Latin;

g) a summary: author's name and surname, title of the paper ('Summary' should be written below the title), the text of the summary, key words; if the paper is written in Serbian, the summary can be in English, Russian, German, French or Italian; if the paper is written in a foreign language, the summary should be written in Serbian (the publisher will provide a translation of the summary for foreign authors);

h) appendices (photographs, images, tables, facsimiles, etc.); they should be numerically indexed and the basic text should contain their position in the appendix (Appendix 1, Appendix 2, etc.).

When the paper is prepared for publication, the following rules should be followed:

a) titles of separate publications (collected works, novels, dramas, collections or cycles of poetry and stories, monographs, proceedings, journals, newspapers, dictionaries, encyclopedias, etc.) should be written in italics;

b) titles of individual publications (poems, stories, articles, inscriptions, etc.) as well as the titles of works of art (paintings, sculptures, compositions, operas, ballets, theater plays, films) should be written within quotation marks;

c) in the papers written in Serbian the names of foreign authors are transcribed following the rules listed in the *Pravopis srpskoga jezika* [*Orthography of the Serbian Language*]; when the foreign name is mentioned for the first time, the original spelling is put in the parentheses unless the name is generally known (e.g. Noam Čomski — Noam Chomsky) or unless the original spelling is the same as the Serbian transcription (e.g. Vladimir Toporov); the original names of authors are listed in the parentheses, e.g. (Belie 1941), (Barthes 1953), (Якобсон 1987);

d) in the papers written in Serbian the quotations are marked with double quotation marks („...“), and quotations within quotations with single quotation marks (‘...’); in the papers written in other languages the quotations are marked according to the rules of orthography of that language.

Quoting references in the text:

a) referring to a monograph as a whole (Gurianova 2012) or a study as a whole (Bowl 2012);

b) referring to a certain page or more adjacent or non-adjacent pages (Lotman 2012: 139, 143–144), (Strada 1985: 96,101);

c) referring to the works of the same author from the same year (3tkind 1982a), (3tkind 1982b); referring to the works of the same author from different years — chronologically (Lachmann 1994; 2002);

d) referring to a work by two authors (Gamkrelidze — Ivanov 1984: 320–364); when referring to a work by multiple authors, only the surname of the first author is listed followed by the abbreviation *i dr./et al.* (Жолковский и др. 1984: 101), (Hennig et al. 2006: 7–15); referring to the works of two or more authors (Зализняк 2008; Иванов 1983; Chyzhevsky 1971; Moskovich 1990);

e) if it is clear from the context which author was quoted or paraphrased, the textual bibliographical note need not list the surname of the author, e.g.: “According to Murphy’s research (1974: 207), the first preserved tractate from that field was written by Benedictine Alberic from Monte Cassino in the second half of the 11<sup>th</sup> century”;

f) the manuscripts are quoted by folios (e.g. 2a–3b), not by pagination, unless the manuscript is paginated.

The works cited are listed in a separate section entitled REFERENCES.

They are listed in the following way:

a) a book by a single author:

Белић Александар. *О језичкој природи и језичком развоју: лингвистичка испитивања*. Т. 1.–2. изд. Београд: Нолит, 1958.

Достоевскиј Федор. *Записки из подполья*. Достоевскиј Федор. *Полно собрание сочинений*. Т. 5. Ленинград: Наука, 1973.

Маклуэн Маршалл. *Понимание Медиа: Внешние расширения человека*. Москва: КАНОН-пресс-Ц; Жуковский: Кучково поле, 2003.

Чајкановић Веселин. *Сабрана дела из српске религије и митологије*. Т. 2. Београд: Српска књижевна задруга — БИГЗ — Партедон М. А. М., 1994.

b) a book by more authors:

Лотман Юрий, Цивьян Юрий. *Диалог с экраном*. Таллинн: Александра, 1994.

Etkind Efim, Nivat Georges, Serman Ilya, Strada Vittorio. *Histoire de la littérature russe. Le XXsiècle*. Т. 1. L'Age d'argent. Paris: Fayard, 1987.

c) a collection of papers:

Flier Michael, Hughes Robert (ed.). *For SK: In Celebration of the Life and Career of Simon Karl insky*. Oakland, Calif.: Berkeley Slavic Specialties, 1994.

d) a paper in a journal:

Krupinski Piotr. "About the Revolutions of 'Planet Auschwitz'. Marian Pankowski's lecture on anti-martyrological literature". *Russian literature* LXX/IV (2011): 553–571.

e) a paper in a book of proceedings:

Зубова Людмила. «Глагольная валентность в поэтическом познании мира». Фатеева Наталья (ред.). *Язык как медиатор между знанием и искусством*. Москва: Издательский центр «Азбуковник», 2009: 39–55.

f) an article in a newspaper:

Кљакић Слободан. „Черчилов рат звезда против Хитлера“. *Политика* 21.12.2004: 5.

g) a dictionary:

ESJS: *Etymologicky slovník jazyka staroslověnského* (red. Eva Havlová). Т. 1–. Praha: Academia, 1989–.

h) a phototype edition:

Соларић Павле. *Поминак књижевски*. Венеција, 1810. Инђија: Народна библиотека „Др Ђорђе Натопшевић“, 2003.

i) a manuscript:

Николић Јован. *Песмарица*. Темишвар, 1780–1783: Архив САНУ у Београду, сигн. 8552/264/5.

j) an online publication:

Veltman K. H. *Augmented Books, Knowledge and Culture*. <<http://www.isoc.org/inet2000/cdproceedings/6d/6d.>> 02.02.2002.

Рецензенти који су рецензирали радове приспеле за св. 101  
*Зборника Матице српске за славистику*

др Дејан Ајдачић  
 др Марта Бјелетић  
 др Петар Бојанић  
 др Нора Букс  
 др Олга Буређина  
 др Михаил Вајскопф  
 др Дојчил Војводић  
 др Јасмина Војводић  
 др Олена Галета  
 др Јелена Гаљцова  
 др Ханс Гинтер  
 др Милица Динић Маринковић  
 др Зоран Ђерић  
 др Милена Ивановић  
 др Корнелија Ичин  
 др Александра Корда Петровић  
 др Ивана Кочевски  
 др Јефим Курганов  
 др Јан Левченко  
 др Марк Липовецки  
 др Валериј Мароши  
 др Јасмина Московљевић Поповић  
 др Јуриј Орлицки  
 др Јелена Петровска  
 др Игор Пилшчиков  
 др Људмила Поповић  
 академик Љубинко Раденковић  
 др Игор Смирнов  
 др Далибор Соколовић  
 др Дмитриј Токарев  
 др Радослава Трнавац  
 др Наталија Фатејева  
 др Сергеј Фокин  
 др Оге Ханзен-Леве  
 др Лариса Шестакова

Зборник Матице српске за славистику  
Илази двапут годишње  
Издавач Матица српска

Славистически сборник  
Полугодовой выпуск  
Издательство Матица сербская

Review of Slavic Studies  
Published semi-annually  
Published by Matica Srpska

Уредништво и администрација  
Редакција и администрација  
Editorial Board and Office:  
21000 Нови Сад, Улица Матице српске 1  
Телефон — Phone  
(021) 420-199, 6622-726  
e-mail: milena.kulic@maticasrpska.org.rs  
e-mail: kornelijaicin@gmail.com  
<http://www.maticasrpska.org.rs>

Зборник Матице српске за славистику, св. 101  
закључен је 27. маја 2022.

За издавача  
Проф. др ЂОРЂЕ ЂУРИЋ  
генерални секретар Матице српске

Технички сарадник Уредништва  
МИЛЕНА КУЛИЋ

Технички уредник  
ВУКИЦА ТУЦАКОВ

Слова на корицама  
ИВАН БОЛДИЖАР

Компјутерски слог  
Владимир Ватић, ГРАФИТ, Петроварадин

Штампа  
САЈНОС, Нови Сад

Штампање завршено 2022.

CIP — Каталогизација у публикацији  
Библиотека Матице српске, Нови Сад  
821.16+811.16(082)

**ЗБОРНИК Матице српске за славистику** = Славистически сборник = Review of Slavic Studies / главни и одговорни уредник Корнелија Ичин. — 1984, 26— . — Нови Сад : Матица српска, 1984— . — 24 cm

Годишње два броја. — Наставак публикације: Зборник за славистику (1970–1983)

ISSN 0352-5007

COBISS.SR-ID 4152578

Штампање овог Зборника омогућило је  
Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије